

Práticas Performativas no Jazz Vocal
– uma auto etnografia crítico-analítica

Maria Jacinta Bola Ramos

UMinho | 2018



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Maria Jacinta Bola Ramos

Práticas Performativas no Jazz Vocal – uma auto etnografia crítico-analítica

julho de 2018

Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Maria Jacinta Bola Ramos

Práticas Performativas no Jazz Vocal – uma auto etnografia crítico-analítica

Tese de Doutoramento em Estudos Culturais

julho de 2018

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 13 de JULHO de 2018

Nome completo: MARIA JACINTA BOLA RAMOS

Assinatura: 

Título

PRÁTICAS PERFORMATIVAS NO JAZZ VOCAL
– uma auto etnografia crítico-analítica

Resumo

Tendo como objeto central de estudo o improviso em jazz, a presente investigação desenrola-se articulando três vertentes. Na primeira está incluída a minha própria experiência de formação e subsequente vida profissional enquanto música de jazz e performer, emergindo aqui questões em torno dos processos de subjetivação, das metamorfoses identitárias e das indústrias culturais. Na segunda o foco é a caracterização da natureza, lugar e especificidades dos processos de improvisação, seja no jazz, seja – de uma forma mais lata – na música popular entendida como espaço de inscrição da subjetividade. Para abordar o improviso, adotámos um quadro conceptual assente nas propostas de Deleuze e Guattari no âmbito do qual equacionámos o improviso no plano da performance, tendo sempre presente a questão do necessário equilíbrio personalizado que deve existir entre a técnica e o estilo. Na terceira vertente são contempladas preocupações de ordem pedagógica que se levantam a quem ocupa o papel de docente de canto. Assim, todas as reflexões e investigações consubstanciam-se, no termo do percurso, numa proposta de aplicação prática destinada a funcionar como um conjunto de guias a serem eventualmente aplicadas no processo de ensino-aprendizagem do improviso em jazz.

Title

VOCAL JAZZ PERFORMANCE PRACTICES

– a critical-analytical auto ethnography

Abstract

Having as its central object of study jazz improvisation, the present investigation unfolds articulating three strands. In the first one is included my own experience as a music student and subsequent professional life as a jazz musician and performer, emerging here questions about the processes of subjectivation, identity metamorphoses and cultural industries. In the second one the focus is the characterization of the nature, place and specificities of the processes of improvisation, be it in jazz, or – in a broader way – in popular music understood as a space of inscription of subjectivity. To approach improvisation, we adopted a conceptual framework based on the proposals of Deleuze and Guattari and to equate the improvisation in the plane of the performance we had always present the question of the necessary personalized balance that must exist between technique and style. Concerning the third aspect, there are pedagogical concerns that arise for those who play the role of voice teacher. Thus, all reflections and investigations are based, at the end of the course, on a proposal of practical application intended to function as a set of guides to be applied in the teaching-learning process of jazz improvisation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 3

CAPÍTULO 1. Performance, subjetivação e identidade(s) 11

1.1. Subjetividade e subjetivação: uma autobiografia crítico-analítica 13

1.2. Estudos Culturais e processos de subjetivação 21

1.3. Identidade(s), subjetivação e performance musical no caso do jazz 25

1.4. Da origem da obra de arte à fruição estética 32

1.4.1. Qualidade da obra de arte e experiência estética 32

1.4.2. Fruição estética e artes performativas 39

1.5. A parte e o todo: repetição e criação do novo 44

CAPÍTULO 2. Os primeiros desafios de um percurso pessoal 57

2.1. A questão técnica – a estudante de música e a aprendiz de cantora 57

2.1.1. Um primeiro contacto com as Indústrias Culturais 65

2.1.2. Um primeiro contacto com a docência a tempo inteiro 71

2.1.3. O mestrado em Nova Iorque e a vivência do jazz na Costa Oeste 72

2.1.4. O Corpo na dicotomia da música instrumental versus vocal 77

2.2. A questão estética no processo de subjetivação – a música, a compositora e a analista 91

2.2.1. Segmentarização na formação musical do indivíduo 91

2.2.2. A Arte e a formação do gosto como parte integrante da vida 95

CAPÍTULO 3. O desafio da Performance e as Indústrias Culturais 101

3.1. As Indústrias Culturais - breve contextualização 101

3.1.1. Os contributos de Adorno e Horkheimer 103

3.1.2. Depois da década de 1980 105

3.2. A questão do trabalho precário 111

3.3. O artista profissional 114

3.4. A Blue Note e os grandes palcos 119

3.5. O manager e o artista no contexto das Indústrias Culturais 129

3.6. A parceria de management e agenciamento independentes 136

3.7. O Jazz no contexto das Indústrias Culturais 148

CAPÍTULO 4. O desafio da improvisação e a música popular – a cantora de jazz e a questão pedagógica 155
4.1. O cantor de jazz e a improvisação 165
4.2. A importância e os benefícios da improvisação 169
4.3. Treino auditivo e improvisação jazzística 183
4.4. À procura de uma definição de improvisação 186
4.5. À procura de um modelo teórico de improvisação 191
4.6. Identificação de três fontes de geração de ideias na improvisação 194
4.7. Inacabamento de obra e técnicas de improvisação 200
4.8. Investigação em educação em jazz vocal 204
CAPÍTULO 5. Sobre o ensino do canto popular 211
5.1. A questão pedagógica 211
5.2. Entre a técnica e a espontaneidade 215
5.3. A Técnica vocal - elemento controverso no canto popular 220
5.4. Interpretação estilística no canto popular 224
5.5. Sobre o ritmo e o Swing 226
5.6. O Repertório: mudança de conteúdo pela mudança da forma? 229
CAPÍTULO 6. A articulação do ensino e da investigação 233
6.1. Para além da técnica vocal – treino auditivo funcional 235
6.2. Uma proposta prática 238
CONCLUSÕES 245
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 249
ANEXOS 259
Rotina Diária para o Cantor Popular 261
Um método instrumental de estudo de harmonia 265
Sistematização pessoal para o estudo da improvisação 267

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo proceder a um conjunto de reflexões que permitam sustentar de uma forma fundamentada e argumentada uma proposta pedagógica no que diz respeito ao ensino do improviso em jazz. Foram pois preocupações relacionadas com a prática pedagógica da área da minha formação profissional aquelas que me moveram.

Para chegar à proposta que apresento, percorri vários planos de análise e reflexão. Parti da minha própria experiência, quer do ponto de vista da formação e das metamorfoses do meu percurso, quer enquanto música profissional de jazz, necessariamente confrontada com as questões da sobrevivência, do mercado e da gestão da carreira.

Assim, por um lado, prestei atenção crítica a pontos positivos e negativos, fortes e fracos, realizadores e desmotivadores, a avanços e a retrocessos que atravessei na minha formação. Procurei assinalar não só encruzilhadas e situações complexas como, sobretudo, tentei compreendê-las à luz de uma conceptualização que permitiu cartografar dinâmicas, identificar processos, nomear fenómenos e estabelecer relações. Foram sobretudo as obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari (embora muitos outros autores e estudos tenham contribuído para aspetos mais específicos e os Estudos Culturais tenham permitido fazer o enquadramento teórico metodológico desta reflexão) que proporcionaram este quadro conceptual fecundo e permitiram toda uma releitura da minha própria experiência, bem como uma reflexão sobre os processos de criação e do improviso, especificamente em jazz.

No que diz respeito à reflexão sobre a minha carreira profissional, algo necessariamente situado entre cultura e negócio, fui conduzida a uma reflexão, central nos Estudos Culturais, a saber, a do funcionamento das Indústrias Culturais e dos constrangimentos existentes entre estas e a criação artística.

Foi dentro destas linhas como pano de fundo — por um lado, um percurso de formação maturado reflexiva e conceptualmente e, por outro, os constrangimentos da profissionalização artística (a que

devo acrescentar o facto de me dedicar, atualmente, ao ensino) — que fui motivada a pensar quais seriam as melhores orientações e metodologias a utilizar no ensino do improviso em jazz.

Mas, vejamos mais de perto, os passos ensaiados no decorrer deste trabalho.

O primeiro capítulo inicia-se com uma reflexão sobre as opções metodológicas adotadas neste estudo e com aquilo a que poderíamos chamar "guerra de paradigmas metodológicos". Resumidamente, podemos dizer que há frequentemente uma cisão entre o paradigma argumentativo e o demonstrativo. Quando pensamos no primeiro, trata-se de apresentar fundamentos suficientes, verosímeis, plausíveis, relevantes, aceitáveis e suficientes para ensaiar e defender uma tese que, não sendo impessoal, nem por isso deixa de ser teórica e conceptualmente sustentada. Quando se pensa no segundo, associamo-lo ao rigor, ao cálculo, à prova impessoal e à validação do que se presume certo e verdadeiro.

No campo dos Estudos Culturais em que quisemos inscrever esta tese, não só encontramos a defesa de um "politeísmo metodológico" (Martins, 2009) como se tem a consciência da fecundidade que a vertente hermenêutica, reflexiva e ensaística traz ao pensamento e ao estudo. Por outro lado, mais do que por conteúdos formalizados, todo o campo das humanidades e das artes se interessa pelos processos que permitem formalizar e conceptualizar sem, no entanto, perder contacto com a dimensão vivida de onde brotam os questionamentos. Aliás, é hoje uma orientação, muito defendida e reclamada, a aproximação entre os planos teórico e prático, num meio termo que não caia em teoricismos excessivos e estéreis nem em práticas acéfalas incapazes de se pensarem. Este balanço revela-se fundamental para a produção de um saber significativo e humano.

A opção que fiz neste estudo, ou seja, a de partir da minha própria experiência profissional como base de um trabalho de reflexão e de um enquadramento teórico e conceptual, em diálogo com outros pensadores e estudiosos, inscreve-se na convicção de que a racionalidade argumentativa é aquela que se revela verdadeiramente apropriada para o tipo de investigação aqui realizada.

Deste modo, fomos fecundando progressivamente o nosso ponto de partida, de modo a consolidarmos aquilo que de início surgia como "intuições", mas que, com o decorrer dos estudos, se converteu em propostas plausíveis e argumentadas. Para dar exemplos, o percurso da minha experiência de formação será lido sob o pano de fundo da questão da construção da minha identidade enquanto cantora, professora, jazzista, pesquisadora, etc, tal como a questão da chegada ao mundo de trabalho convocará o tema das Indústrias Culturais.

Depois deste ponto prévio dedicado a questões epistemológicas, continuámos o primeiro capítulo abordando a questão do impacto da formação inicial na vida artística.

Com efeito, dado que um percurso de formação não pode ser separado da emergência e da modelagem de identidades, com todo o peso que nestas têm os processos de subjetivação, no primeiro capítulo equacionei a questão da identidade e dos processos de subjetivação do ponto de vista da articulação entre o artista e a performance musical no jazz. Com que questões, conflitos e metamorfoses se debate um artista que envereda pelo jazz, mas cujo universo formativo e modelo pedagógico foram o da música erudita contemporânea e o paradigma clássico praticado no Conservatório de música?

Na realidade, as marcas da formação permanecem vincadas e são determinantes de percursos. No meu caso, e para exemplificar o anteriormente referido, a minha formação musical começou quando tinha quatro anos. Iniciou-se de modo *sui generis,* para quem vivia numa vila no centro de Portugal, um país periférico da Europa. Começou através do som e do movimento e daí partiu para os signos da música. No entanto, esta abordagem foi interrompida quando ingressei no Conservatório, aos 12 anos. Aí deparei-me com um ensino que se faz de forma inversa, partindo sempre da notação e da teoria. Após oito anos desse tipo de aprendizagem, sofri mais uma rotura na minha formação musical ao entrar no curso de música da Universidade de Aveiro, em 1990. Para dar um exemplo, percebi que tocava invenções a três vozes sem saber em que tonalidade estava e não conseguia reconhecer quase nenhum dos andamentos das sinfonias de Beethoven ou tinha sequer ouvido alguma das obras de Stravinsky.

Todos estes processos de continuidade e de rotura mereceram, no presente trabalho, uma conceptualização e uma reflexão retrospetiva, no sentido de tirar ilações quanto à melhor maneira de propor um método para o ensino do improviso em jazz que alie o fator humano e identitário com a dimensão técnica.

Se a questão da formação e de todos os percalços através dos quais as identidades se vão metamorfoseando são o ponto de partida, o facto é que a etapa seguinte foi a da passagem de uma condição de aluna para uma vida artística profissional. E se, no primeiro caso, constatei uma série de embates, no segundo o mesmo aconteceu.

Com efeito, o confronto com o "mundo real" desvanece quase sempre o esplendor utópico próprio da juventude. A opção que fiz por ser cantora de jazz confrontou-me com algo de que, até então, não tinha consciência apurada – a de que esse estilo era considerado menor e/ou intuitivo, popular, e, consequentemente, não carecia da preparação técnica que exige a manipulação de um instrumento.

O choque que assomou entre a minha formação como instrumentista clássica e o exercício profissional como cantora de jazz revelou-se dramático e culminou numa penosa rotura física que só consegui superar através da integração da voz no corpo, convertendo o canto, de luta contra o corpo, em apropriação de uma integralidade mais harmoniosa, pacificada e saudável. É desta vertente de experiência mais individualizada e interior que dou conta no segundo capítulo, reservando para o terceiro capítulo a interface com a realidade do mercado presente na vida artística e cultural e, no meu caso, sempre em interferência com ela.

Com efeito, o terceiro capítulo é dedicado às chamadas Indústrias Culturais. Melhor dizendo, ele debruça-se sobre a dimensão de mercado presente na vida profissional do artista, a qual se faz sentir em diferentes níveis, desde produção de espetáculos até à gestão da carreira artística. Na realidade, as Indústrias Culturais sempre cercaram a minha vida profissional, sem que eu, ou os que me rodeavam, tivéssemos disto plena consciência ou soubéssemos, todavia, explicar o que eram e como funcionavam. A incursão pelo estudo das Indústrias Culturais, que neste capítulo apresento fez com que, pela primeira vez em 26 anos de vida de palco, tenha compreendido os

fatores que punham ciclicamente em causa o meu *eu* artístico, pessoal e profissional, ajudando-me a separar as duas coisas – por um lado, a minha existência e valor enquanto artista e, por outro, os constrangimentos das leis do mercado.

Explanada, refletida e analisada, pela inserção da experiência de vida num quadro conceptual e de referências teóricas apropriadas para a perceber, havia que dar o passo que, do plano da aprendizagem com e a partir da experiência, permitisse aceder à elaboração de propostas pedagógicas relativas ao ensino da improvisação – instrumental e vocal, com suas complementaridades e suas diferenças – em jazz. Trabalhando em torno do conceito de improvisação e da sua performance, passo em revista, neste quarto capítulo, alguns estudos elaborados no âmbito da educação no jazz vocal e que dão orientações importantes para o que é apresentado no capítulo seguinte.

O quinto capítulo pauta-se por uma dimensão teórica mais sistemática e orientada para um ponto específico da investigação da presente tese: o improviso em jazz e seu ensino. Aí começo por fazer sugestões quanto à sistematização do canto popular – temática polémica a nível técnico e na qual considero inserir-se o ensino do jazz vocal. Prossigo com exemplos da música popular brasileira, para a qual existe literatura amplamente desenvolvida desde os anos 1980. A escolha destes exemplos prende-se com o facto de lecionar no Brasil, desde há três anos e meio, Canto e Treino Auditivo, na Universidade Federal do Piauí. Neste capítulo, trata-se, por conseguinte, de fortalecer argumentativamente as bases da proposta que apresento no capítulo seguinte.

O sexto capítulo tem uma dimensão propositiva e é, em certa medida, o corolário do percurso encetado. Ele procura aliar a sistematicidade teórica com a aplicabilidade prática. Responde a questões que todo o professor se coloca a si mesmo no desenrolar da sua atividade docente: qual a melhor maneira de ensinar? Assim, e assumindo o ponto de vista das práticas didático-pedagógicas, apresento uma proposta prática na qual o cantor de jazz é inserido na moldura mais ampla do cantor popular. Os três anexos que se seguem a este capítulo são propostas práticas consonantes com a perspetiva teórica apresentada e que julgo poderem constituir um guia útil para o processo de ensino-aprendizagem do improviso em jazz.

Sem pretender que as propostas apresentadas desemboquem num qualquer tipo de normatividade rígida, esperamos contudo que elas tenham uma dimensão sugestiva, apelativa e eventualmente inspiradora, e que possam ser reconhecidas como argumentativamente consistentes e válidas enquanto metodologia prática a aplicar e a aperfeiçoar. Nesse sentido, elas representam, do meu ponto de vista, o meu melhor contributo para um domínio onde, pelas suas próprias especificidades e dificuldades, se torna difícil ser teórica e praticamente propositivo.

CAPÍTULO 1.

Performance, subjetivação e identidade(s)

CAPÍTULO 1. Performance, subjetivação e identidade(s)

De um ponto de vista artístico, a performance é algo de fundamental, pois nela o artista vê-se confrontado com o desafio da especificidade dos seus processos de subjetivação e fica exposto à colocação da questão da sua própria identidade. A unicidade de cada momento performativo faz com que destes não possa deixar de estar presente uma dimensão de improviso, mesmo que apoiada por treinos e ensaios. É na performance que o artista convoca todos os seus recursos no acontecer de um "aqui e agora" irrepetível e sempre desafiante.

É certo que "performance" é um termo que compreende múltiplos significados e conteúdos, dependendo do domínio onde é empregado. A sua utilização atual provém "diretamente do verbo inglês *to perform,* que significa 'realizar, empreender, agir de modo a levar a uma conclusão'" (Elola, 2017, p. 22). A etimologia da palavra deriva do francês antigo, *parfournir,* que significa completar, realizar completamente. É composta pelo prefixo *par* de origem latina, indicativo de intensidade e pela palavra *fournir*, que significa 'prover, fornecer, providenciar'.

Performance refere-se a um ato consumado, a uma ação, uma experiência (Rodrigues, 2012, p. 44). Quando a palavra se associa a uma atividade artística, o seu significado cruza a dimensão de subjetividade com a do desempenho criativo, devendo estas ser compreendidas, como assinala Schechner, como "*comportamentos restaurados*, ações performadas, que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar" (Rodrigues, 2012, p. 46). Os *comportamentos restaurados* incluem ações que se baseiam na repetição e na combinação de padrões. Um comportamento restaurado pode ser um padrão que permite o fluxo do movimento da própria vida. No seu caso específico, os músicos lidam constantemente com o treino e aperfeiçoamento de padrões que permitem ação e o desempenho: "para os músicos, a composição e a performance, incluindo a ação de improvisar, estão permeadas de comportamentos restaurados" (2012, p. 46). Desta forma, os padrões constituintes da interação do performer são verdadeiros comportamentos restaurados ou, pelo menos, combinações de fragmentos de comportamento. Ora, um padrão é reconhecido pela repetição do conjunto das suas formas, termos ou elementos, implicando memória e um determinado circuito recorrente. Por sua vez, "a memória, [tal como é] para

Bergson, está constituída de imagens que, a todo o momento, vêm participar da perceção atual, entornando camadas de passado no presente" (Rodrigues, 2012, p. 47).

É todo este agenciamento, esta "enciclopédia pessoal" tecida de experiência acumulada e interiorizada, que é, por um lado, convocada para concretizar um momento particular; por outro lado, a performance significa muito mais do que "fazer a sua parte", implicando um envolvimento mais profundo e uma participação no acontecer:

> é o que ocorre quando um músico em performance, interagindo com outros músicos, segue a sua partitura, mas ouve a música toda como se fosse sua. O que o toca não é a sua partitura específica, mas a música da qual ela faz parte (Rodrigues, 2012, p. 50).

Quis abrir o capítulo com estes breves parágrafos sobre a performance, mesmo antes de evidenciar as opções epistemológicas subjacentes à presente investigação, porque, de facto, no conceito de performance cristalizam-se algumas das principais vertentes que me interessam aprofundar, a saber, as dinâmicas do processo criativo (seja do ponto de vista da potência, seja do ponto de vista do ato) e, inerentemente, os desafios que se colocam no ensino do improviso.

Mas, debrucemo-nos agora sobre questões de natureza metodológica e sobre o quadro epistemológico no interior do qual teci a presente dissertação.

1.1. Subjetividade e subjetivação: uma autobiografia crítico-analítica

O que me propus fazer na presente investigação foi proceder a um estudo crítico-analítico que, em grande medida, tivesse como base a experiência do meu próprio caminho artístico. Trata-se de uma opção que, do ponto de vista epistemológico, tem muitas semelhanças à de António Pinho Vargas, cujas dificuldades ele enunciou nos seguintes termos:

"A questão que se colocava nesse momento era a de saber como é que se tentava construir a objetificação necessária para enfrentar as subjetividades características de um *insider*. (...) Neste caso, o "terreno" era já o "meu terreno"" (Pinho Vargas, 2010, pp. 209–210).

De um modo similar, a questão que inicialmente coloco é, pois, a da possibilidade crítico-analítica de fazer um discurso em torno da minha própria experiência, num registo etnográfico, sendo importante assinalar que não me move o intuito de atingir um tipo de objetividade rigorosa e exata, mas, antes, o de aprofundar a compreensão da presença da subjetividade, fulcral para quem se posiciona no campo das artes.

Esta questão levou-me a problematizar os modos de produção de conhecimento artístico, incomensurável com a produção de um conhecimento objetivo, rigoroso e exato, e a tentar perceber de que modo me podia focar na fecundidade da exploração das dimensões subjetivas inerentes à minha atividade profissional. Com efeito, o presente trabalho "visa uma objetivação da relação subjetiva com o objeto que, longe de conduzir a um subjetivismo relativista e mais ou menos anticientífico, é uma das condições da objetividade científica" (Bourdieu apud Pinho Vargas, 2010, p. 212).

Por conseguinte, o intuito não é alcançar um tipo de objetividade capaz de replicar normativamente o meu processo artístico. Procuro, antes, partir da descrição e da análise dos meus próprios processos de subjetivação e indagar aprofundadamente o modo como eu, sujeito de um processo único, fui resolvendo um conjunto de questões que, sendo vivenciadas na primeira pessoa, são contudo questões com as quais se defrontam muitos artistas. Interessa-me, assim, investigar quer a forma singular com que utilizei determinados recursos teóricos, práticos e metodológicos como,

também, analisar os modos de integração e de resistência específicos praticados nos diferentes contextos concretos com que me deparei ao longo do meu percurso criativo e performativo.

Não aspirando à elaboração de um modelo, tenho contudo a expectativa de, através da conceptualização e do enquadramento teórico do meu percurso, poder eventualmente inspirar outros sujeitos a identificarem recursos e processos em si próprios e de estes lhes poderem vir a ser úteis nos seus caminhos artísticos. Assumo, deste modo, que no campo das artes há sempre uma componente autodidata que, estando ligada à singularidade da experiência de cada um, nem por isso deixa de ser uma base prática fecunda para a produção reflexiva e argumentada de conhecimento teórico.

A reflexão hermenêutica – com a dimensão ensaística inerente a qualquer processo de interpretação – incide sobre o modo como construí o meu percurso e ele me foi construindo a mim, sobre a forma como respondi a desafios diferenciados que tive de integrar no meu desenvolvimento enquanto artista e, finalmente, sobre o uso de múltiplos recursos teóricos, práticos, técnicos, epistemológicos, críticos, de marketing, empresariais, entre outros, que possibilitassem alcançar um nível artístico e um posicionamento relevante no contexto das Indústrias Culturais, incontornáveis no meio artístico contemporâneo.

É neste sentido que a tentativa de proceder a um tipo de observação a partir de um ângulo distanciado, neutro e objetivo foi, à partida, posta em causa como metodologia apropriada ao estudo do objeto desta investigação. Ao invés, optamos por uma análise que assume como instância primeira a pertença entre sujeito e objeto e que percebe as potencialidades da transformação desta relação em termos de conhecimento. Retomando as palavras de Pinho Vargas (2010), trata-se de partir do

> [o] sujeito no qual se manifesta um desejo analítico, sem que isso o obrigue a ignorar e ainda menos a suspender a sua identidade (...) pelo contrário, ter consciência da multiplicidade de pontos de vista que favorecem a objetivação da sua própria posição, no ato de olhar e analisar o objeto (Pinho Vargas, 2010, p. 211).

Se o estilo convencional de um certo discurso científico ainda se pretende processar no registo do impessoal, procurando eliminar a presença do sujeito, mantendo a pretensão de uma observação objetiva e neutra (Hissa, 2013), o facto é que, os processos de objetivação e de construção da objetividade se fazem sempre a partir de uma determinada perspetiva e assumem sempre pressupostos.

No campo das humanidades e das artes, indissociáveis de valores e de valorações, o estudo dos seus objetos de investigação furta-se sempre a um tipo de racionalidade calculadora ou suscetível da certeza das demonstrações. Neles é metodologicamente essencial a argumentação, enquanto via que permite ensaiar a consistência e a pertinência de teses que, não excluindo outras teses ou interpretações, podem contudo mostrar solidez e relevância suficientes para contribuírem e fazerem avançar um determinado campo de investigação.

Aliás, depois do questionamento da epistemologia clássica, seja pelas obras de autores como Thomas Kuhn, Karl Popper, Paul Feyerabend ou Edgar Morin, seja pela sua desconstrução a partir do paradigma retórico, hoje sabemos que as ciências são "meios de produção de verdade no mundo" apesar do seu objetivo ser a produção de "verdades discutíveis" (Latour, 2017, p. s/p). Ora, assume-se hoje que esta "discutibilidade dos argumentos" (Latour, 2017) faz parte do processo de produção de conhecimento científico e, independentemente das construções orientadas para a procura da exatidão, do rigor e da utilidade dos resultados, no campo das humanidades e da artes, procura-se acima de tudo a clareza e a compreensão através da solidez das construções argumentativas que suportam as interpretações, numa orientação que Latour considera como corajosa: "Corajoso é dizer que podemos produzir verdades relativas sólidas. Algo que é discutível, referenciado e aberto ao debate" (Latour, 2017, p. s/p).

Poderíamos ir ainda mais longe e dizer que há uma relação dialética entre explicação e compreensão, entre demonstração e argumentação (e, neste sentido, pode falar-se até de uma construção argumentativa da demonstração).

O caráter não categórico do estilo ensaístico revela-se assim o mais apropriado a uma investigação que pretende fazer propostas, sem no entanto aspirar a que elas sejam únicas, definitivas ou irrefutáveis.

No caso específico deste trabalho, trata-se de proceder a uma imersão na minha própria experiência e na minha carreira profissional e de procurar uma autorreflexão crítica e analítica, que sugira meios para melhor percecionar como foram sendo interpretados os meus desafios mais significativos e como integrei no meu processo de individualização e de subjetivação artística as respostas a essas questões. Questões que despertaram, obviamente, num nível pessoal, mas que podem e devem vir a ser teoricamente analisadas e refletidas de forma crítica e fundamentada.

Algumas das questões que me fui colocando são questões fundamentais para todo o artista, como por exemplo a inquietação que, recorrentemente, surge de saber se se está a fazer música que se deseja ou a trabalhar sobretudo determinado pelas Indústrias Culturais. Igualmente, as questões da auto-subsistência a partir do trabalho artístico e da interação com agentes decisores intermediários e instituições promotoras da cultura, ou seja, a articulação, e até dependência, de terceiros, sem perda do núcleo de identidade própria. Em simultâneo deparámo-nos muitas vezes com a preocupação de formar e manter uma equipa de trabalho coesa, eficiente e com elos estáveis, o que é indispensável, tendo em vista a criação de um percurso profissional consistente e a longo prazo.

Todas estas questões têm uma natureza argumentativa, na medida em que são intrinsecamente dilemáticas: permitem sempre, pelo menos, duas respostas, argumentos e contra-argumentos, a possibilidade de múltiplas perspetivas, posicionamentos diversos – o que é mais um motivo para não ser apropriada a manutenção da dicotomização absoluta entre sujeito e objeto ou a ideia de que não há interferências entre eles. Este tipo de estudo implica necessariamente opções, interpretações, juízos de valor e deve ser acompanhado, além do mais, pela consciência da historicidade e da finitude do próprio pensamento humano:

> Na sua maioria, os sujeitos do conhecimento acreditam que podem, por exemplo, se despir da sua própria história, da sua condição de sujeitos afetados pelo mundo, e que podem se desvencilhar do

> contexto no qual estão inseridos para que, assim, construam o discurso da ciência.
>
> (...) Mas o que é a realidade senão, também, um produto da nossa interpretação? (Hissa, 2013, pp. 20–24).

Propor-me fazer um estudo "científico" sobre vários cantores de jazz para depois deduzir conclusões universais, seria um equívoco. Posiciono-me, antes, na área do singular e, em vez de apresentar provas demonstrativas, procurarei aprofundar e fazer perguntas cada vez mais incisivas, fazendo o estudo de um *sujeito* (no caso, a minha própria experiência) e do respetivo percurso, escolhas, hesitações, articulações, ambiguidades e soluções que, de uma forma muito circunstanciada, foram emergindo. Desta forma procuro tornar fecunda, no sentido da produção de um saber, a possibilidade que a distância temporal e a possibilidade reflexiva abriram relativamente à minha própria experiência profissional.

Assim, como artista, não pretendo a replicabilidade nem a generalização, muito menos a impessoalidade. Os artistas sempre procuraram processos de subjetivação que não são abstratos, mas sim específicos e relativos às suas próprias conceções e práticas artísticas. Mesmo como professores (os artistas professores de instrumento, por exemplo), lidam com vários níveis práticos e reflexivos, com conceções diversas, sempre experimentais, e produzem conhecimento experimentando – levando o conhecimento para lá do limite do já experienciado –, colocando-o à disposição da comunidade científica e à disposição da reflexão académica e extra-académica.

Neste sentido estamos longe de ver o conhecimento como algo de protocolar, ou como um receituário – até porque sabemos que, sem gestos de apropriação, de subjetivação e de individuação não se atinge o patamar da criação artística. Concordamos, por isso com a ideia de que:

> A universidade moderna, cada vez mais, tem-se aproximado da imagem de uma indústria de títulos, de diplomas, assim como da produção, em série, de pequenos artigos que pouco ou nada acrescentam à crítica do mundo. (...) Pensa-se ao fazer, no fazer, e, principalmente, aprende-se fazendo. Talvez este seja um grande problema da pesquisa na universidade moderna:

> pesquisadores iniciantes, habituados a receber orientações que lhes retiram a autonomia, estão sempre a solicitar, paralisados, algo que se aproxima dos receituários (Hissa, 2013, pp. 50–52).

No presente trabalho, como já referi, gostaria de propor um exercício de reflexão que parta de anos de prática de performance musical e de experimentações várias sobre a voz em diferentes estilos musicais, desde o clássico ao jazz, em que o mais complexo foi encontrar um equilíbrio entre a performatividade artística e a inserção no mercado de trabalho musical.

Faço performance musical profissional há 26 anos e experienciei essa prática em exclusividade durante 11 anos consecutivos, em palcos com audiências dos mais variados tipos e tamanhos, nacionais e internacionais, fazendo sempre música considerada "não comercial", requerendo, por isso, um tipo de público com alguma abertura/formação cultural.

Uma das questões de índole crítica e analítica que hoje, no contexto desta reflexão, me proponho realizar é o de analisar o conceito de performance aos olhos das Indústrias Culturais, no âmbito das quais valor de mercado e valor artístico andam associados. A definição de performer, sob este prisma, cruza obrigatoriamente dimensões culturais como as da gestão de um produto vendável. Nesta ótica, o performer é o artista que vive da performatividade, sem outro trabalho ou meio de subsistência, tendo, assim, que se tornar auto-sustentável, quase sempre sem apoios de mecenas ou do Estado. É aquele que, com uma equipa de *management* (gestão) e de agenciamento, cria, divulga e realiza as suas performances, vivendo diretamente dos seus espetáculos e do seu público.

Além disso, interessa-me analisar os desenvolvimentos das várias partes da minha vida profissional, como música, performer, estudante, professora, aprendiz de cantora e cantora profissional, que não aconteceram todas segundo um plano previamente desenhado, a partir do qual se pudesse delinear um trajeto conforme àquele plano, mas, pelo contrário, que foram acontecendo rizomaticamente e em variados *plateaus*. Interessa-me perceber as formas como estes *plateaus* chocaram e chocam entre si, se desterritorializam e se reterritorializam.

Por isso importa-me não tanto a constituição de um *plateau,* mas perceber como é que os diferentes *plateaus* se chocam e se penetram, "mudando todos os índices de ambiente e as coordenadas de território: é a *desterritorialização"* (Deleuze & Guattari, 1996, p. s/p).
Segundo Deleuze, são as *linhas de fuga* que podem vir a provocar as desterritorializações, estando inscritas num *Corpo sem órgãos*, redondo e completo como um ovo, ao qual "não se pode chegar" (Deleuze & Guattari, 1996, p. 12), pois é um limite nele próprio, todo povoado ou ocupado apenas por intensidades, "anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos" (1996, p. 12).

> O CsO [Corpo sem órgãos] é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações. A psicanálise faz o contrário: ela traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CsO (Deleuze & Guattari, 1996, p. 11).

As referências anteriores feitas a Deleuze e a Guattari são relevantes não só porque é a partir destes autores que procuraremos conceptualização os processos e criação como pelo facto de, para eles, os três grandes estratos que identificam imediatamente o indivíduo serem o organismo, a significância e a subjetivação. Ora as metamorfoses implicam desconstruções e um desfazer que significa "abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações. (...) Desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação" (1996, p. 20). Mas elas supõem também que se mantenha o suficiente do organismo para que ele se recomponha cada dia, com pequenas partes de significância e de interpretação, "inclusive para opô-las ao seu próprio sistema" (1996, p. 21).

O ovo é dado como exemplo perfeito de um Corpo sem órgãos: "O ovo é pura intensidade". O ovo é o Corpo sem Órgãos, que não existe antes do organismo mas sim paralelamente (Deleuze & Guattari, 1996) – é bloco, é devir, é mapa contemporâneo do adulto, enquanto adulto e criança ao mesmo tempo, em densidade e em intensidade, sem antes nem depois, sem representação orgânica: "É uma involução, mas uma involução criativa e sempre contemporânea" (1996, p. 26).

Pela nossa parte, é igualmente a deriva das dinâmicas no seu acontecer circunstanciado que queremos captar para entender o desenrolar de um percurso singular e para tomar uma consciência explícita das características desse trajeto e dos fatores que o condicionaram. Mas, para além do já referido recurso a alguns dos conceitos dos filósofos acima mencionados, para o nosso desiderato não podemos deixar de nos deter numa breve reflexão sobre os Estudos Culturais para, posteriormente, podermos referir, em particular, as Indústrias Culturais, tão influentes na vida artística profissional na contemporaneidade.

1.2. Estudos Culturais e processos de subjetivação

Os Estudos Culturais abrangem um campo de estudos amplo com o propósito maior de analisar e refletir as relações culturais no quadro dos poderes sociais (Hesmondhalgh, 2008, p. 38): "Os Estudos Culturais não configuram uma disciplina, mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspetos culturais da sociedade" (Hall, 1980, p. 7). Por isso, e no seu conjunto, os Estudos Culturais, estabelecem a base de pesquisa das "Novas Ciências Humanas" (Martins, 2015).

Definem-se, então, como estando para além de "uma disciplina científica clássica" (Baptista, 2009b, p. 8), como ponto de encontro de muitas áreas de investigação empenhadas na produção de conhecimento científico. De entre os principais aspetos e interesses desta área de pesquisa encontramos não só "a procura sistemática da *inter*, *pluri* e transdisciplinaridade" (Baptista, 2009b, p. 9), como também uma distinta "articulação (...) das ciências sociais com as ciências humanas" (Baptista, 2009b, p. 9), a utilização de sistemas metodológicos com ampla abertura e crítica, que permitem a articulação das dimensões teóricas e práticas da cultura.

Esta área científica, de temáticas de eleição notoriamente "paradoxais, objeto de discussão e incerteza" (Baptista, 2009a, p. 17), lida com uma ampla gama de opções concernentes a objetivos, sujeitos, teorias, métodos, objetos e limites de estudo: "Na verdade, se algum 'método' há, nos estudos culturais, ele consiste na contestação dos limites socialmente construídos (...) nas mais diversas realidades humanas" (Baptista, 2009a, p. 17).

Se há algo que caracteriza este campo interdisciplinar, esse algo é a relutância de aceitação por parte de outras áreas de estudo precisamente deste tipo de abordagem (Hesmondhalgh, 2008, p. 38). No entanto, os Estudos Culturais vêm preencher lacunas deixadas por outros campos do saber, como é atestado, por exemplo, pelo facto das Ciências da Comunicação terem a sua "génese, destino e pujança associados ao incremento dos *Cultural Studies*" (Martins, 2011, p. 41). Por outro lado, e no que diz particularmente respeito à compreensão das Indústrias Culturais, há que realçar o seguinte:

– Em primeiro lugar, os Estudos Culturais argumentam "de forma convincente que a cultura quotidiana comum deve ser levada a sério, sem celebrar a cultura popular de forma acrítica" (Hesmondhalgh, 2008, p. 38). Neste campo de estudos consideram-se, para análise séria, casos de cultura popular não-ocidental, mas profundamente abrangentes e que não são tidos em consideração noutras disciplinas, nomeadamente ao tratar das questões do poder simbólico, tal como formulado, entre outros, por Foucault.

– Em segundo lugar, os estudos culturais proporcionaram, desde a sua génese, um entendimento do que pode significar o termo 'cultura', criticando as noções essencialistas, que procedem a análises a partir de um ponto de vista fixo ou partilhado por uma maioria dominante. Pelo contrário, os Estudos Culturais vieram 'desterritorializar' o ponto de vista da análise, definindo a cultura como um espaço complexo, onde muitas influências diferentes se combinam ou entram em conflito. Textos de autores de fora do centro euro-americano e de migrantes de antigas colónias têm ajudado neste entendimento. Ora, todos estes parâmetros têm desafiado a forma de pensar a cultura, como seja o questionamento sobre as lógicas próprias que estão subjacentes e determinam a produção das Indústrias Culturais. Além de ampliar a conceção de interesses para além dos âmbitos político e económico, os Estudos Culturais servem-se sempre de um sentido crítico em relação a políticas relacionadas com "questões de reconhecimento e identidade" (Hesmondhalgh, 2008, p. 38), e da discussão de certos textos ou produtos que se encontram neutralizados, mas que refletem relações de poder entre diversos grupos sociais.

– Em terceiro lugar, os estudos culturais vieram analisar, interrogando, sobre quem tem autoridade para se pronunciar sobre a cultura, pondo em causa o *status quo* político e académico.

– Em quarto lugar, os estudos culturais vieram levantar dúvidas relativamente à escrita subjetiva, à própria subjetividade, à questão da identidade, ao discurso e à temática do prazer: "Por exemplo, esta não é apenas uma maneira de dizer que o gosto é um produto da experiência social. Os Estudos Culturais exploram as formas complexas em que os sistemas de valor estético sustentam o poder cultural" (Hesmondhalgh, 2008, p. 38).

Discussões sobre o próprio discurso e o modo como textos e significados circulam na sociedade, implicando a subjetividade, a identidade e os processos sociais, muitas vezes irracionais ou inconscientes, pelos quais nos tornamos quem somos – essas discussões, deixadas de parte na abordagem das Indústrias Culturais –, são analisadas aprofundadamente por investigadores dos Estudos Culturais.

Algumas destas análises suportam a conclusão de que as formas de cultura menos consideradas pela indústria são, por vezes, as mais consumidas por grupos minoritários na sociedade – algo que interessa de sobremaneira aos Estudos Culturais.

É que, nos Estudos Culturais, é dado particular destaque à "produção contextual, multidimensional e contingente do conhecimento cultural" (Baptista, 2009a, p. 18). Com o objetivo de melhor se acercar da "complexidade, (...) carácter dinâmico e (...) paradoxal do objeto cultural" abordado nesta área (Baptista, 2009a, p. 18), "que tem como um dos maiores articuladores temáticos a questão da(s) Identidade(s)" (Baptista, 2009a, p. 12). As questões da(s) Identidade(s), que se tornaram fundamentais no contexto cultural contemporâneo constituem, em última análise, modos de subjetivação específicos.

Dito de outro modo: "as próprias formas culturais são importantes. Criam a possibilidade de novas subjetividades" (Hall, 2016, p. 197). Com efeito – e esse é um aspeto que nos interessa particularmente – "numa sociedade que é realmente dividida com todos os tipos de diferenças: cor, raça, classe, política, geografia e religião", pode-se "constituir a possibilidade subjetiva de unidade fora disso, e uma das linguagens para o fazer é a música" (Hall, 2016, p. 200)[1].

Por tudo isto, a teoria que tem lugar determinante nesta área de estudo implica um forte envolvimento nas práticas culturais, fornecendo ferramentas para aprofundamento crítico e ponderado, como por exemplo a utilização "de paradigmas, teses e conceitos, através dos quais a empiria é interpretada e discutida", sendo "objetivo primeiro dos estudos culturais construir um discurso crítico e autorreflexivo que procure constantemente redefinir e criticar o trabalho já feito" (Baptista, 2009a, p. 26).

> No âmbito dos estudos culturais, tem havido, muita produção sobre metodologia (Alasuutari, 1995, Gray, 2003, Mcguigan, 1995) e pouca sobre métodos. De qualquer modo, de uma forma geral, os estudos nesta área são predominantemente qualitativos e a verdade é entendida como relevando essencialmente do campo da interpretação e do ensaio crítico. Em todos os casos, a vigilância

[1] Stuart Hall refere-se aqui à Identidade cultural jamaicana que representa através da religião *rastafari* e do reggae que com ela se conecta.

> autocrítica e a reflexividade sobre os métodos a usar tem sido vista nesta área como elemento crucial a garantir o rigor e a qualidade dos resultados (Baptista, 2009a, p. 24).

Como iremos ver adiante, este quadro dos Estudos Culturais, com a sua visão larga e dinâmica da cultura e com a ênfase que coloca nos processos de subjetivação será importante para equacionarmos a questão das Indústrias Culturais e o tipo de pressão que exercem sobre os artistas e as suas produções.

1.3. Identidade(s), subjetivação e performance musical no caso do jazz

O fenómeno do *jazz band* nos anos 20, em Lisboa (Curvelo, 2002), é comparável ao que se conhece da mesma época no Rio de Janeiro e São Paulo, na era da propagação da música popular, sobretudo do Samba. A implementação do sistema de gravação elétrico em 1927 e a divulgação musical em massa através da Rádio, vieram permitir a propagação de uma forma diferente de cantar e de fazer música. Antes disso, o sistema de gravação mecânico favorecia os instrumentos não percussivos e as vozes com impostação lírica.

A ditadura vigente em Portugal a partir da década seguinte, propiciava o isolamento total – não só dificultava a livre circulação de portugueses para a Europa, como se fechava à entrada de novidades culturais, entre elas a música moderna e o jazz (Curvelo, 2002).

Além disso, as críticas a essa nova música dividiam-se. Por um lado, os cronistas, que associaram a nova música à "dissolução dos costumes e à decadência da sociedade", acusavam o jazz de ser "música de selvagens, donde se levitam gritos desbravadores de selvas" (Curvelo, 2002, p. 51), não contendo a harmonia da música civilizada. Por outro lado, a nova música era descrita como "formando um ritmo uno, glorioso" (Curvelo, 2002, p. 51), que passou a ser executado em todo o tipo de salas e estabelecimentos.

Surgiram, entretanto, as denominadas Indústrias Culturais ou Criativas. Neste contexto, os performers da chamada 'música séria', no intuito de exercerem a sua arte em liberdade, e em contracorrente com o que se passou a fazer nas Indústrias Culturais, optam pelo *Play*, fora do mundo das Indústrias Criativas. No entanto, o problema que se coloca é que, atualmente, é impossível fazer uma carreira de performance apartada destas indústrias, o que levanta a questão da compatibilidade entre a utilização dos meios destas indústrias e o alcançar uma forma de o artista manter a sua individualidade e liberdade criativa, os seus modos próprios de subjetivação artística, encontrando o seu lugar dentro das Indústrias Culturais. Esta é uma das questões que surge recorrentemente no desenvolvimento da presente dissertação. Mas, o que é manter a individualidade própria e a liberdade criativa? Vejamos a questão dos processos de subjetivação no jazz e as relações entre performance e improvisação.

Na área da música de tradição *erudita europeia*, (Correia, 2002) propõe um modelo onde a performance musical se divide em quatro etapas diferentes: a contextualização, a exploração emocional do contexto, a co-ativação e o devir, que definem o processo de trabalho dos intérpretes a partir de uma partitura. Desta forma, o intérprete envolve-se de um modo muito pessoal e acaba por participar ativamente na construção do sentido da música, ao mesmo tempo que encontra modos de subjetivação específica no contexto da performance musical.

Assim, há o momento em que o performer toma consciência da sua experiência pessoal e a transporta para o ato performativo, projetando um mundo subjetivo, assente nas suas próprias emoções e perceções:

> Os intérpretes adotam inevitavelmente um contexto ou campo semântico particulares para a obra musical que vão interpretar. Em termos de procedimento de trabalho, não faz qualquer diferença se o contexto foi escolhido na sequência de uma análise formal profunda e/ou de uma exploração de contexto histórico, ou se foi apenas sugerido a partir de procedimentos mais simples baseados em associação livre (Correia, 2002, p. 80).

Desta forma, no contexto da presente investigação a performance pode ser vista como campo de estudo autónomo e independente da musicologia e da análise da obra a interpretar. Há, no entanto, várias formas de entender a fase da *contextualização* na circunstância específica da performance jazzística.

Por um lado, o contexto é quase tudo no jazz, por ser um estilo de tradição oral que vive muito da dimensão sociocultural. Mas, por outro, a perspetiva de contextualização histórica da condição do autor no momento da composição, e sua envolvente, é rejeitada na interpretação de um *standard* de jazz, quando se procura recriar a obra em cada interpretação, por exemplo.

Na verdade, no jazz, a contextualização pode ser a interligação de vários pontos de referência, tanto na harmonia, como na estrutura/forma, atribuindo mapas de referências comuns a centenas de standards de jazz (Elliott, 2009). Logo, a *contextualização* no jazz pode ser determinada pela sua

linguagem singular, que é o que o define como tal, independentemente do período específico a que se refere um tema, um autor ou uma obra: "Os executantes de jazz não têm liberdade apenas com a notação, eles improvisam também com um rubato expressivo, um ralentando e acelerando, sendo que a secção rítmica mantém solidamente a pulsação" (Carter apud Pinho Vargas, 2002, p. 190).

Por outro lado, no jazz, "a performance ao vivo é apontada como o momento por excelência em que o músico fortalece o que absorveu de uma nova peça" (Berliner, 1994, p. 82). Também por isso, no jazz existe uma íntima ligação entre performance e improvisação. Pinho Vargas (2002) exemplificou-a de forma elucidativa, reportando-se ao seu tema de jazz *Dinky Toys*:

> Sei que cada vez que toco essa peça, e posso fazê-lo sem improvisação, aquela interpretação não muda o essencial, mas é óbvio que não é definitiva. (...) Quando toco improviso, antes e durante, de modo que de cada vez que toco percebo que aquela vez foi definitivamente única sem ter deixado de ser o *Dinky Toys*. Há o que permanece, que é suficiente para que aquela coisa não deixe de ser o que é e passe a ser outra coisa (continuo a poder pensar 'estou a tocar o *Dinky Toys*'), e há o que muda, que não reside apenas na interpretação e na sua inevitável irrepetibilidade, mas na improvisação ainda mais irrepetível, mesmo que com semelhanças com outras passadas ou futuras (Pinho Vargas, 2002, p. 17).

Apesar da existência de vários estudos que legitimam o campo da performance como um tipo de conhecimento válido e autónomo que pode constituir-se como um lugar sério de pesquisa, o aperfeiçoamento instrumental e a reflexão sobre a própria prática performativa é uma área que só muito recentemente tem tido algum espaço na academia portuguesa ao nível dos estudos doutorais.

Pesquisas e monografias na área da performance musical centram-se, por vezes, num percurso histórico e analítico do compositor e das obras às quais se dedica, em vez de se focarem nas especificidades da performance. Ora, poder-se-á considerar esta opção como algo de desadequado, uma vez que o performer profissional é especializado na área do tocar, do

interpretar, não possuindo, a maioria das vezes, formação histórica, musicológica ou bases de análise musical que possam fazer condignamente jus ao compositor e às obras em questão. Consequentemente, é razoável que esta postura possa ser apontada como empobrecedora das áreas de análise musical, história da música e musicologia no seu computo geral, pouco contribuindo para a área da performance musical.

Contudo, há a notar que, já desde os anos 60 (inclusivamente, com os movimentos feministas dessa época), a performance é objeto de análise aprofundada por alguns meios académicos, começando a "ser entendida como um modo de ação cultural e sítio de renegociação de experiências e significados" (Zarilli apud Pinho & Oliveira, 2013, p. 4). Estes 'ação' e 'sítio' surgem, desta forma, como promotores de diálogos académicos no âmbito da performance artística, visto "o interesse em explorar os modos de subjetivação e em assumir-se como performance de resistência, questionando criticamente e resistindo aos modelos culturais dominantes de comportamento e de constituição dos sujeitos" (Pinho & Oliveira, 2013, p. 4).

> A performance artística sempre se caracterizou pela sua intencionalidade em desafiar os e resistir aos sistemas dominantes. Portanto, a natureza e direção política no uso de material pessoal ou autobiográfico nas performances, dependerá sempre desta intencionalidade, bem como de uma série de outras variáveis, como as estratégias estético-formais usadas (Pinho & Oliveira, 2013, p. 16).

No contexto da presente reflexão, interrogamo-nos de que forma opera a prática performativa no jazz, já que este estilo musical se desenvolveu ao longo do séc. XX, paralelamente à música *erudita* – de tradição *clássica* europeia –, mas com *nuances* diferentes na sua concretização, tal como são diariamente vivenciadas e experienciadas por cantores e instrumentistas de jazz:

> O músico de jazz encontra a sua individualidade não na maneira como compõe, mas na maneira como toca, no som pessoal que consegue criar. É na relação física com o instrumento que se desenvolverá determinada conceção musical, muitas vezes intuitiva. Na música contemporânea, na

> linha da música erudita europeia, a individuação realiza-se sobretudo pela escrita (Pinho Vargas, 2002, p. 184).

O contexto histórico em que despertou este estilo musical – a partir da mistura de raças, tradições culturais, relações de poder entre classes, etc. – permitiu a permeabilidade de identidades e de identificações, que vieram a misturar-se e a ampliar-se cada vez mais ao longo do tempo e da sua história. No âmbito do jazz, por excelência, os artistas desde sempre experimentaram que "o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos nas nossas identidades culturais, se tornou mais provisório, variável e problemático" (Hall, 2006, p. 2).

Aliás, pode mesmo dizer-se que uma "identidade cultural particular" (Hall, 2003, p. 85) é definida não só pela presença e pelo conteúdo, como pela asseveração de limites que separam e demarcam os vários *'eus'*. "As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades 'tradicionais' e as 'modernas'" (Hall, 2006, p. 3).

O jazz, nos seus múltiplos e amplos desenvolvimentos e ramificações, esteve sempre profundamente dependente deste fenómeno mutacional: "As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado" (Hall, 2006, p. 7).

O jazz sempre foi uma música permeável, sentindo-se, a certa altura, que os músicos de jazz aproveitavam para imitar de ouvido alguma da vanguarda dos anos 50 (Pinho Vargas, 2002), tendo sido influenciados pelos compositores do segundo serialismo, tais como Boulez, Stockhausen e outros.

Curiosamente, na minha formação musical pessoal, percorri o caminho quase inverso, começando por uma iniciação musical de vanguarda, seguida do ensino conservador da música clássica, para depois fazer uma viragem para o jazz, com o que isso implicou de desconstrução de estilos, aprendizagem de uma nova conceção rítmica para a absorção estilística dos *balanços* jazzísticos e

ainda um desenvolvimento da criatividade, improvisação e intuição, para lá do que está escrito na partitura, como refere Pinho Vargas (2002).
Do mesmo modo, a noção de que a compreensão da música e do modo como o intérprete não deverá estar dependente de leitura de notação, da execução de um instrumento ou do conhecimento de termos técnicos é importante para os intérpretes de jazz:

> Um músico de jazz decide pessoalmente acerca de cada nota que toca, por isso qualquer tentativa de tocar jazz sem o requisito do seu *entendimento*, está errada. (...) É porque cada um escolhe o que tocar, que não tem que dominar uma técnica de virtuoso antes de dar início ao processo. Desde que o *entendimento*, (ou gosto como também é chamado), esteja lá, pode-se começar com qualquer nível de competência. E sem isso, não se pode começar de todo, não interessa o quão 'competente' se possa ser (Cork, 1996, p. 2).

Esta situação pode ser frutiferamente conceptualizada através do conceito de rizoma, criado pelos filósofos Deleuze e Guattari (1997a), pois que o processo performativo em jazz tem múltiplas entradas e conexões, não tem um centro nem uma unidade, é uma multiplicidade. Estes filósofos, ao referirem-se às características do rizoma, afirmam que "todas essas características prenunciavam a geografia imaterial da Internet, para cuja assimilação *filosófica* parecíamos tão pouco preparados" (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 3) e ilustram bem, e em concreto, a incompreensão a que esteve, por longo tempo, votada a performance jazzística.

Em busca de precisão e clareza do significado de performance jazzística, direi que esta não é imitação, mas sim um 'devir'. Devir não é imitar. Ao formar um devir não pretendemos imitar, pretendemos constituir 'um bloco de devir', onde a imitação só tem lugar "para o ajuste de tal bloco" (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 5). Um devir não é uma conexão nem uma semelhança, uma imitação ou uma identificação, não é "uma evolução por dependência e filiação" (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 14):

> [O devir] é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio

> das *simbioses* que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível. Há um bloco de devir que toma a vespa e a orquídea, mas do qual nenhuma vespa-orquídea pode descender. (...) O devir é involutivo, a involução é criadora (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 15).

Cada personagem, cada indivíduo, pode ser um devir infinito ou uma multiplicidade "e a Natureza inteira uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individuada" (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 33).

Julgo que, dentro deste quadro conceptual, se tornam mais evidentes as articulações entre os processos de subjetivação, as metamorfoses da identidade e a centralidade do improviso, enquanto componente artística do próprio jazz, o que, por sua vez, nos convida a uma reflexão sobre a questão da arte e do artístico.

1.4. Da origem da obra de arte à fruição estética

1.4.1. Qualidade da obra de arte e experiência estética

Autores como Beardsley (1969), Bell (Bell, 1914, 1969), Goodman (1968), Simpson (1985) e Tolstoy (1960), preocupam-se em definir o que é e quando acontece uma *experiência estética*, todos concluindo que, talvez, seja essa a única forma de saber da existência de qualidade numa obra de arte (Reimer, 1991).

Ora, de acordo com alguns destes autores (Reimer, 1991), uma obra de arte só tem qualidade se o observador fruir uma experiência estética ao entrar em contacto com ela. Segundo outros, a obra de arte existe em si mesma, quer provoque uma experiência estética no observador, quer não.

Os defensores da arte conceptual defendem que a postura do observador é determinante ao querer experienciar uma relação estética de qualquer objeto e que, por exemplo, se um quadro não estiver exposto como tal, mas for utilizado com outro propósito, não pode ser considerado obra de arte. O contrário também seria verdadeiro: um objeto banal pode tornar-se num objeto artístico se o artista/observador assim o quiser e lhe atribuir uma ideia ou uma emoção estética:

> O *conceito de* arte (...) cujo material são os conceitos como, por exemplo, o material na música são os sons. (...) Conceitos que estão intimamente ligados à linguagem, a arte conceptual é um tipo de arte cujo material é a linguagem (Young & MacLow apud Elola, 2017, p. 128).

A arte conceptual proclama a supremacia da ideia sobre a materialização de uma obra de arte, afirmando que a ideia gera arte. Desse modo, a arte seria dirigida à mente do espetador mais do que ao seu olhar.

Para além desta ideia central, muitos dos artistas que aderiram à arte conceptual preocupavam-se em fazer com que a arte se aproximasse de públicos mais amplos, pensando em conceitos que fossem transponíveis *per se* para muitas partes do mundo ao mesmo tempo e tornando-se, embora

de carácter intelectual, mais compreensíveis e abrangentes do que o que 'caberia' num produto criado em estúdio. Marcados pela mobilidade e mudança típicas da sua época, a estes artistas interessava mais o intercâmbio rápido de ideias do que "o embalsamento da ideia num *objeto*" (McShine apud Elola, 2017, p. 129).

Também no âmbito da pintura se verificava, para este movimento, a primazia do processo sobre o resultado final. Era o evento e não a imagem que interessavam: "A arte está interessada no como e não no quê; não no conteúdo literal, mas na performance do conteúdo factual. A performance – como é feita – é o conteúdo da arte" (Goldberg apud Elola, 2017, p. 48).

A título de exemplo, poderemos dizer que, através das suas obras, John Cage pretendia diluir a oposição entre o artista e a vida – impugnar as relações hierárquicas entre compositores e intérpretes, – ao escrever composições em que o intérprete não se limita a seguir as instruções de execução do compositor, mas toma as suas próprias decisões de composição, enquanto executa as peças, permitindo, até, em algumas obras, a participação do público. Deu, portanto, uma maior importância ao processo de criação do que à produção de objetos (Schimmel apud Elola, 2017, p. 50).

A experiência estética, para (1914), seria a capacidade de se alienar de tudo no momento da contemplação da obra de arte, esquecendo todos os preconceitos e os próprios conhecimentos, ficando apenas a contemplar o objeto, bastando deste modo a forma para que pudesse haver uma experiência estética.

Por seu turno, Tolstoy (1960) defende que, para que haja uma experiência estética, é necessário juntar todo o contexto e memória do observador, fazer comparações e identificações em relação ao objeto que se contempla ou, até, conhecer o contexto do autor e a ideia de base à realização da obra. Esta posição contraria, pois, a conceção anterior, à qual aderem os defensores da arte pura segundo a qual o objeto, especificamente a forma, são suficientes e transmitem tudo, não necessitando do contexto em que o autor a idealizou.

A *morte do autor,* anunciada pelo Estruturalismo, teve, e continua a ter, grande impacto nesta área de estudos. Para Barthes, é a linguagem que fala, não o autor, ou seja, a matéria manipulada é que figura. No caso específico da literatura, escrever é, pois, permitir a performance da linguagem, e não do 'eu':

> Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor. O leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita. A unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal; o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (Barthes, 2004, p. 5).

Outros autores, ainda, como Beardsley (1969), dirigem toda a atenção para a intencionalidade do observador, que aprecia uma obra de arte, limitando-se o nosso conhecimento ao mundo fenomenológico. Do mesmo modo, como observadores, nunca poderemos descrever o objeto em si, mas o que nós sentimos em relação a ele, a nossa relação com ele, ou seja, só poderemos falar da nossa própria experiência estética. O objeto só é um objeto estético quando, pela minha intencionalidade, eu o considero como tal. Ainda segundo este autor, para que possa haver uma experiência estética, é necessário uma intencionalidade por parte do sujeito. E essa atitude compreende características como o desprendimento, o desinteresse, a distância crítica e a atenção ao objeto fenoménico e não ao objeto físico.

Por esta via, Beardsley (1969) chega a uma definição de experiência estética, atribuindo-lhe as seguintes características: 1. orientação para o objeto (provocada pelo próprio objeto); 2. sentimento de liberdade; 3. desprendimento afetivo / distância crítica; 4. descoberta ativa e, 5. o sentimento de totalidade no termo da apreciação da obra de arte. Com efeito, defende-se neste contexto uma certa 'ação' no sujeito com origem no objeto, através da sua forma. Compara-se, deste modo, a

experiência estética a uma experiência mística: é o desaparecimento do eu como estrutura e abertura do sujeito ao objeto de arte que nesta relação se cria, constituindo e transformando simultaneamente o indivíduo.

Tal como em Bell (1969), para quem a obra de arte, pela sua forma, é o que me provoca e não é o meu juízo estético que a vai determinar, encontramos a premissa de que, para apreciarmos uma obra de arte, devemos esquecer todos os nossos padrões de vida e não fazer qualquer aproximação da obra com vivências e sentimentos quotidianos. Aliás, 'o êxtase' a que somos levados (através da combinação de formas do objeto artístico), ao vivenciar uma experiência estética, impede-nos mesmo de o fazer, na medida em que nos desliga totalmente da realidade e de nós mesmos. A experiência estética deverá constituir sempre uma novidade, através do êxtase, trazendo sempre algo de novo ao indivíduo. A verdadeira experiência estética, vivida inteiramente sem quaisquer preconceitos ou pré conhecimentos, tornar-se-ia capaz de mudar a vida humana e, por isso, de "salvar o mundo" (Beardsley, 1969).

Na verdade, já em Kant (1911) encontramos a interessante noção de que o 'prazer no belo' não é uma atividade que gera satisfação, nem uma atividade racional, "nem sequer uma contemplação de acordo com ideias, mas sim de mera reflexão" (1911, p. 292):

> Esse prazer [no belo] deve, necessariamente, depender de cada um nas mesmas condições, visto que são as condições subjetivas da possibilidade de uma cognição geral e a proporção dessas faculdades cognitivas, que são requisito para o gosto, serão as mesmas necessárias para o vulgar bom senso, (...) podendo imputar a finalidade subjetiva, isto é, o seu deleite no objeto aos outros, supondo que a sua sensação seja universalmente transmissível, também, sem a mediação de conceitos (Kant, 1911, p. 293).

Por seu turno, em Heidegger a obra de arte é analisada do ponto de vista da determinação da verdade. No entanto, daí surgem questões: a obra de arte acontece a partir de quê, de onde vem? Qual é a sua essência? Heidegger responde:

> o artista e a obra *são* cada qual em si e em sua mútua relação através de um terceiro, o qual é o primeiro, a saber, aquilo através e a partir do qual o artista e a obra de arte têm seu nome: através da arte (Heidegger, 2010, p. 7).

O que é e como é uma obra de arte? A resposta estará na própria obra de arte, "onde sem dúvida a arte efetivamente se cumpre" (Heidegger, 2010, p. 83). A noção de verdade, por sua vez, está, primeiramente, na verdade sobre a obra. Esta compreensão do modo como o ser humano vivencia a arte leva à conclusão que essa vivência é, "talvez o elemento no qual a arte morre" (Heidegger, 2010, p. 83). A obra *dá origem*, a verdade está *em* obra *na* obra. O *'resguardo'*[2] entende-se no conceito estético de fruição, e a categoria de génio não é atribuída ao artista: "justamente, na grande arte, (...) o artista permanece algo indiferente frente à obra, quase como uma passagem aniquiladora de si mesma na criação para a vinda-à-frente da obra" (2010, p. 26). No entanto, como se pode ver em Deleuze e Guattari (1992), nas artes performativas, especialmente naquelas em que a improvisação ocupa um lugar maior, como no jazz, obra e intérprete fundem-se num só, ambos abertos ao 'devir'.

Heidegger reflete acerca de onde o artista é o que ele é. Numa primeira fase, o artista põe-se frente à obra de arte como um mestre da arte - o artista é, da mesma maneira, a origem da obra, mas a obra é a origem do artista também, um não podendo existir sem o outro. Ao considerar a arte unida à verdade, Heidegger, coloca a abertura ao acontecimento desta como um evento que nos faz ver as coisas de 'um modo diferente do habitual', associado ao 'nada', de onde estão ausentes todas as distinções culturais:

> Então, a arte é o surgimento e o acontecimento da verdade. Mas será então que a verdade surge do nada? De facto, assim é, se por nada se entender a mera negação daquilo que é, (...) surge à luz e é desafiado pela existência da obra como só presumivelmente um ser verdadeiro (Heidegger apud Gumbrecht, 2010, p. 98).

[2] "Deixar a obra ser uma obra, chamamos de resguardo da obra. Para o resguardo, somente, a obra se dá em seu ser-criada como o efetivo, o que agora quer dizer: presente no carácter de obra" (Heidegger, 2007, p. 49).

Ainda no que diz respeito à experiência estética, Gumbrecht e outros autores pós-estruturalistas defendem que a experiência estética não é subserviente a propósito algum externo a ela própria e é por isso que se pode tornar transformadora:

> Não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de facto, aprender – por isso, gosto de me referir a esses momentos como 'momentos de intensidade'. Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas das nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas.
>
> (...) Como é possível que ansiemos por esses momentos de intensidade, se eles não nos dão conteúdos nem efeitos edificantes? (Gumbrecht, 2010, p. 127).

Assim, para que possa haver uma experiência estética, o observador tem de ter a intenção de que a mesma aconteça. Porém, só isso não é suficiente, se o objeto não o provocar.

No caso específico da música, o "desaparecimento do eu como estrutura e a abertura ao objeto" (Beardsley, 1969), pode provocar uma experiência estética nem que seja por breves segundos. A apreciação da obra pode dar-se independentemente dela acontecer durante toda a sua execução, mas a verdadeira fruição da obra já não acontece se não houver experiência estética. Esta, por sua vez, depende de vários fatores que acabam por determinar a existência de qualidade na obra de arte.

Reimer (1991) define quatro critérios necessários para a existência de qualidade numa obra de arte: 1 – técnica, virtuosismo; 2 – sensibilidade; 3 – imaginação e, 4 – autenticidade (p. 331).

Na apreciação de uma série específica de concertos de música erudita nos *Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea* (entre 1990 e 1995) e de concertos de jazz no *Hot Club de Portugal* e no Festival Acarte (na mesma altura), colocaram-se algumas questões relativas à experiência

estética, diretamente relacionadas com a qualidade na obra de arte, e cuja resposta a teoria de Reimer (1991) parece dar conta na perfeição. Com efeito, quando uma experiência estética acontece, verifica-se muitas vezes a presença simultânea de determinadas variáveis, entre as quais: qualidade técnica na execução; expressividade na execução; entrega total dos intérpretes; compreensão da escrita, da estrutura e da sintaxe. Da mesma forma, o que me poderá impedir de vivenciar uma experiência estética será: o tecnicismo como demonstração de habilidades; o distanciamento dos intérpretes em relação à obra ou a expressividade exagerada; a falta de novidade e variedade ao longo da peça. O equilíbrio entre técnica e sensibilidade nas suas várias componentes, influem na experiência estética:

> No ato criativo, quer consista na composição duma peça musical, quer na pintura de uma paisagem, quer na escrita dum poema, a técnica e a sensibilidade combinam-se para guiar decisões que são (...) imaginativas (...) e procuram a solução mais original (...) tudo isto deverá estar imbuído (...) na interação do artista com o seu material, no qual o controlo do artista inclui uma resposta às exigências do próprio material (Reimer, 1991, pp. 335–336).

Neste sentido, faz-se a ligação direta entre os conceitos de qualidade na obra de arte ou de experiência estética com o modo como o conceito de performance é assumido pelos próprios intérpretes. E, ainda, a propósito de uma "performance como construção de sentido", encontramos em Correia (2002) a conclusão de que a definição de performance terá "a ver com gerar significado tanto para o intérprete como para a audiência" e que, "não há interpretação sem a aculturação do intérprete nem seu investimento pessoal" (2002, p. 6).

Posto isto, talvez a improvisação, a intuição e a liberdade utilizadas no jazz e em outros estilos de tradição não erudita, possam constituir uma alternativa para o aprofundamento e o alargamento da experiência estética, bem como para o ensino da prática musical, pois a absorção da obra musical pelo intérprete pode ser mais completa ao utilizar como meio aquelas práticas musicais. Por outro lado, esta teoria da materialidade da arte articula-se perfeitamente com a corrente da materialidade da cultura proposta pelos Estudos Culturais (por exemplo, em Stuart Hall), pois, como podemos concluir a partir de Elola (2017, p. 126):

a) em primeiro lugar, uma performance dá-se pela copresença corporal dos atores e dos espetadores, mediante o seu encontro e interação;
b) em segundo, o que acontece nas performances é transitório e efémero, apesar de se experienciar algo presente de maneira particularmente intensa;
c) em terceiro lugar, uma performance não transmite conceitos dados à partida, pois é a própria performance que gera os significados que vão surgindo no seu decurso;
d) por último, as performances caracterizam-se pela sua condição de acontecimento.

Eis-nos, depois desta digressão acerca da experiência estética e da conceptualização da arte, remetidos de novo para a articulação entre fruição estética e performance. É esse ponto que em seguida aprofundaremos, fazendo a sua transposição para o domínio musical e, mais especificamente, para o jazz.

1.4.2. Fruição estética e artes performativas

Deleuze e Guattari (1992) consideram que a arte é algo que perdura, apesar de não ir para além do seu suporte físico (talvez daí a sua original materialidade). No entanto, a arte como objeto liberta-se de imediato do artista, tornando-se dele independente. Também não fica sujeita ao seu recetor. Este apenas experimenta a arte, numa segunda fase, se a alcançar.

É independente do seu criador, no sentido em que se preserva num "bloco de sensações, isto é, um composto de percetos e afetos" (1992, p. 213) que imanam da obra autonomamente:

> As sensações, percetos e afetos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de percetos e de afetos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (Deleuze & Guattari, 1992, p. 213).

Da mesma maneira, os acordes – consonantes ou dissonantes – são percetos e afetos de música. O artista constrói blocos de percetos e de afetos, compondo, trabalhando, ao mesmo tempo, com sensações. O objetivo da arte, definida enquanto composição, será o de criar um perceto a partir das perceções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, o afeto das afeções, extraindo "um bloco de sensações, um puro ser de sensações" (1992, p. 217). É o fazer acontecer, no agora. É o devir.

No que à interpretação no jazz respeita, podemos dizer que ela é bastante semelhante ao que Deleuze e Guattari esclarecem sobre a arte do romance:

> Muitas pessoas pensam que se pode fazer um romance com as suas perceções e afeções, as suas lembranças ou arquivos, as suas viagens e os seus fantasmas, os seus filhos e os seus pais, (...) na ausência de qualquer trabalho realmente artístico. (...) a arte deixou-se invadir demais pelo infantilismo e pela crueldade, tornando-se simultaneamente cruel e chorosa, gemebunda e satisfeita (...)

E ainda:

> É possível escrever com perceções, afeções e opiniões? (...) Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados percetivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. (...) [Os artistas] acedem a uma visão que compõe, através deles, percetos desta vida, deste momento, fazendo estourar as perceções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos (1992, p. 221).

O intérprete, cantor, tal como o romancista, inspira-se no que viveu, mas transforma esse momento vivido em algo que passa a existir por si, num momento perdurável, eliminando tudo o que sobra e impregnando o momento de emoção, saturando-o (1992, p. 223), não por imitação do momento,

mas dando-lhe continuidade, numa sensação – algo indeterminável, indiscernível, a que estes autores chamam de 'afeto' (1992, p. 225).

Um grande intérprete é, também, um artista que inventa afetos, no devir da sua música, da sua voz na sua execução interpretativa. Dessa forma os afetos encadeiam-se "em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público. (...) O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo" (1992, p. 227).

Repare-se como o pós-estruturalismo recupera, agora de um outro modo, o sujeito criador, não através do seu eu psicológico, mas enquanto produtor de afetos e percetos.

Assim, o artista é o portador, inventor e criador de afetos, relacionando-os com os percetos que mostra e manipula. Não criando apenas na obra, mas para o público que é transportado na transformação e no devir:

> a arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das perceções, afeções e opiniões, que substitui por um monumento composto de percetos, de afetos e de blocos de sensações que fazem as vezes da linguagem (Deleuze & Guattari, 1992, p. 228).

Por outro lado, a estética, e o estilo para a manusear, não obedecem a regras, sendo sensações ou blocos de sensações: de percetos, afetos e devires. Não importa tanto o que se diz através da interpretação de um tema, de uma canção, como o que surge das relações de contraponto sonoras entre as frases da melodia e os 'compostos de sensações' que, melodias, harmonias e outro tipo de sonoridades, criam, experimentam ou fazem experimentar, procurando as 'cores' do som.

Estes dois autores definem a arte como 'composição', entendida como composição estética e não técnica, composição de sensações e não de técnicas. Validam, no entanto, a necessidade da técnica como meio para a subjetivação e individuação de cada artista e de cada obra, no sentido de

que a técnica promove o domínio dos materiais. Como tal, deve restringir-se à duração dos mesmos, destacando-se o plano estético e não mais o técnico como projeção da obra de arte conducente da sensação e, neste patamar, a questão da 'representatividade' não se coloca, "já que nenhuma arte, nenhuma sensação jamais foram representativas" (1992, p. 248).

Inicialmente, a sensação concretiza-se pelo material, ou seja, no caso da interpretação vocal, através do domínio das técnicas da composição da canção e da técnica vocal. Mas, num segundo momento, quando se torna estética, já não é a sensação que se realiza no material, mas o material que entra na sensação (1992, p. 248). É o domínio total da técnica (vocal, melódico-harmónica e estrutural) que permite cantar a partir "do espaço interior" (Werner, 1996). A sensação deixa de existir fora desse espaço e o '*plano de composição técnica'* deixa de ser autónomo, não valendo só por si. Mas, ao fazer a passagem para o segundo plano, o 'plano de composição estética', o primeiro não pode deixar de existir, com risco de o objeto de arte desaparecer; terá de ser feita uma alternância constante, transitando, combinando e fazendo coexistir os dois planos:

> Só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações realiza-se no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético. Há muitos problemas técnicos na arte, e a ciência pode intervir na sua solução; mas eles só se colocam em função de problemas de composição estética, que concernem aos compostos de sensações e ao plano ao qual remetem necessariamente com seus materiais. Toda a sensação é uma questão, mesmo que só o silêncio lhe responda (Deleuze & Guattari, 1992, p. 251).

Estes autores consideram que compor, performar, é forçar a sensação a desenquadrar-se, numa "desterritorialização superior", é fazer com que a sensação passe a ocupar completamente o plano onde está, estendendo-o, distendendo-o "pela Terra inteira" de modo a desbloquear "todas as sensações que ela contém" (1992, p. 253). Para além disso, definem para o pensamento o objetivo

de "esboçar um plano sobre o caos", seja em que tipo de forma for – pensamento artístico, científico ou filosófico: "Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que o outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente 'pensado'" (Deleuze & Guattari, 1992, p. 254). Cada qual dentro do seu próprio contexto, criando sensações ou conceitos, respetivamente. Subsistindo, no caso da arte abstrata, ou no caso dos limites do desenvolvimento da improvisação jazzística, a pretensão do refinamento da sensação, desmaterializando-a.

Se, como referimos anteriormente, o plano técnico e o plano artístico, sendo diferentes, acabam por ser ambos componentes essenciais no processo de criação, como pensar então a melhor forma de conceptualização como preparação para o improviso que está presente no plano da realização do jazz enquanto arte?

1.5. A parte e o todo: repetição e criação do novo

A teoria da repetição do pós-modernismo de Deleuze (1988) revela-se muito fecunda como recurso conceptual onde se pode inserir a prática de vários tipos de intérpretes musicais, sejam estes do ramo erudito – o que pode incluir repetição motora da partitura escrita quase até à exaustão –, seja na área do jazz – que, para desenvolvimento de ideias improvisacionais, pode incluir repetição de standards ou das estruturas semelhantes aos standards *ad eternum*.

O conceito do eterno retorno, já formulado por Nietzsche (Deleuze, 1988, p. 15), explica a repetição não como repetição do mesmo, mas como repetição que reitera constantemente a 'ideia da coisa', originando um processo de criação do novo com base na intensidade – considera Deleuze (1988, p. 15).

De acordo com esta conceptualização, só a intensidade traz o novo – é o elevar à potência infinita, a repetição daquilo que é a singularidade. Só essa intensidade cria o novo, o original, tal como nas práticas performativas musicais, especialmente no jazz, no qual, para o desenvolvimento da improvisação, é necessário conhecimento profundo da estrutura e harmonia da peça, entranhada quase visceralmente, para que, através da intensidade da repetição do *chorus* e do desenvolvimento das ideias sucessivas improvisacionais, se ultrapasse o próprio *chorus* e se vá para além da estrutura, num nível de construção rítmico-melódico-harmónica de verdadeira criação.

Vista sob esta perspetiva, a realidade é uma virtualidade infinita onde a intensidade a faz tomar forma, pois a matéria de que parte a criação é indivisível. O novo é assim criado a partir desta virtualidade infinita e, por outro lado, só a intensidade faz com que aconteça. Acresce ainda que, a intensidade nos afasta dos hábitos e da memória, enquanto a repetição é fruto da vontade, do desejo que origina a intensidade. Nietzsche considera que o eterno retorno do mesmo está relacionado com a vontade – o sujeito deseja para si próprio o retorno do mesmo (Deleuze, 1988, p. 16). Valoriza-se, desta forma, a repetição como algo que origina o novo, usando o mesmo e esticando-o, deformando-o, abordando-o de todos os ângulos possíveis, o que pode ser considerado uma perfeita descrição do ato artístico. Com efeito, na performance musical jazzística, é exatamente isso que acontece.

Picasso, para chegar ao nível de intensidade de um movimento de traço único e à capacidade de desenhar um cavalo em apenas quatro ou cinco traços, desenhou e pintou primeiro um retrato realista do animal, repetindo diversas vezes o traçado por cima da mesma figura e, com um novo traçado, resumindo numa só linha a intensidade da parte do lombo do cavalo, saturando, assim, o significado do traço e reduzindo a expressão da forma a um único traço pleno de intensidade.

Por volta do ano de 1925, Louis Armstrong, com os seus Hot Five, elevou a improvisação jazzística a um nível nunca antes conseguido, ao fazer algo de equivalente ao que descrevemos no caso de Picasso. E no projeto 1+1 de Wayne Shorter e Herbie Hancock (1997) atinge-se a saturação do som, secando-o, reduzindo-o ao mínimo na sua singularidade. É como descrevem Deleuze e Guattari:

> Que a escrita seja como a linha (...) de Virgínia Woolf. (...) é preciso 'saturar cada átomo' e, para isso, eliminar, eliminar tudo o que é semelhança e analogia, (...) tudo o que excede o momento, mas colocar tudo que ele inclui. (...) Reduzir-se a uma linha abstrata, um traço, para encontrar a sua zona de indiscernibilidade com outros traços e entrar, assim, na hecceidade como na impersonalidade do criador. (...) Saturar, eliminar, colocar tudo (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 64).

Num contexto em que,

> Os princípios característicos das multipheidades concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são hecceidades (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore) (Deleuze & Guattari, 1995a, p. 8).

A música erudita tonal por várias vezes atingiu patamares de limite, como por exemplo no pós-romantismo de Schoenberg, imediatamente antes da rotura com o Tonalismo e a criação do novo

sistema do Dodecafonismo, por esse mesmo compositor. De variadas formas se quebrou o paradigma tonal vigente durante séculos e se criaram novos sistemas e alternativas: "Há um 'limiar' contínuo da potência, que acompanha de cada vez a transposição dos 'limites' da axiomática" (Deleuze & Guattari, 1997b, p. 148).

No período da música clássica, fazia-se a repetição por ela mesma, com pequenas alterações de dinâmica. No jazz, mantendo-se muitas vezes a utilização do sistema tonal, conseguiu-se o desenvolvimento do tonalismo, que ultrapassou o pós-romântico até a um limite tal que deixou de ser romântico. Isto é, até à 'saturação do átomo', até ao 'traço único' como em Picasso, numa intensidade de uma nota única, que atravessa uma harmonia de múltiplas sonoridades – plastificando-se e moldando-se, passando de nota consonante de um acorde para nota altamente dissonante no próximo, para resolver como tensão de 11ª Aumentada no seguinte e, assim, ficar em suspensão.

Na música clássica, tonal, o perceto transmitido é de estabilidade, pois sente-se que, apesar de determinados momentos de tensão ou distensão, a resolução vai acontecer num momento de consonância completa. Pelo contrário, no tipo de jazz a que me refiro, a sensação primeira pode parecer de tal modo abstrata que poderá provocar um estado permanente de inquietação. No entanto, no jazz, há sempre o 'retornar do mesmo' porque a base estrutural harmónica para o desenvolvimento improvisativo se mantém até ao fim, apesar de sofrer metamorfoses a todos os níveis: na abordagem dinâmica, rítmica, de tensões harmónicas, etc. A estrutura e a harmonia de base mantêm-se repetidas até ao final e, isto não acontecendo, cria-se uma nova estrutura, por vezes no tempo real da performance, para substituir a que estava a ser utilizada e passar esta a ser repetida como 'cauda' sob improvisações finalizantes.

Portanto, na virtualidade tudo pode existir, mas torna-se real na intenção, na repetição, que não é divisível como a extensão. Pelo contrário, só a intensidade (neste caso a obra de arte) faz a extensão existir (Deleuze, 1988). Dessa forma, poucas coisas de absolutamente diferentes realmente existem. O conceito do *eterno retorno* explica o alcance da criação, da diferença, "elevando o que se quer à enésima potência" (Deleuze, 1988, p. 17), trazendo assim o novo.

Mas o novo não é a representação do que lhe pré-existe. É a verdadeira criação do que não existia antes. Já referimos anteriormente a questão da teoria Ocidental tradicional em que se tem a noção de que o conhecimento se faz por representação e de que as palavras equivalem às coisas, esgotando-as num presumível sentido único e objetivo. Muito do conhecimento Ocidental é elaborado por representação e não pela criação ou expressão (ou pela própria materialidade das coisas).

Esta é, também, uma das temáticas de estudo recorrentes em Estudos Culturais: a do predicado do pensamento não representativo e da importância da materialidade da cultura, tanto para a ação como para a reflexão. É que, é possível ser o mesmo, ser o outro e ser o híbrido simultaneamente, no que Hall (2003) denomina como uma onda de similaridades e diferenças capaz de recusar a divisão em oposições binárias, pois, "o que importa não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais" (Hall, 2003, p. 258). Ou, como explicita Foucault:

> A teoria da representação desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis; a linguagem, por sua vez, como quadro espontâneo e quadriculado primeiro das coisas, como suplemento indispensável entre a representação e os seres, desvanece-se; uma historicidade profunda penetra no coração das coisas, isola-as e define-as na sua coerência própria (Foucault, 1999, p. 14).

No *cânone* da representação, as palavras substituem e esgotam as próprias coisas. A linguagem artística, pelo contrário, procura a expressão, não a interpretação: um olhar com as coisas, não sobre as coisas, no sentido em que representar é frequentemente oposto a expressar, sublinhando-se agora o quanto as palavras não são neutras, ao contrário do que se pensava na sequência de uma longa tradição filosófica. Investigadores dos Estudos Culturais[3] têm sublinhado que a linguagem é um meio que não é neutro na formação de conhecimento e dos sentidos do mundo: "O mundo que, durante séculos, fora observado como algo objetivo, existente para além da própria

[3] Maria Manuel Baptista, Moisés Martins, Stuart Hall, Irigaray, Wittig, entre outros.

linguagem, é agora estudado e percecionado tendo em conta que a linguagem constitui, ela própria, significados e conhecimentos" (Barker, 2008, p. 7). O argumento da *'implosão do significado'* parece repousar sobre a suposição da pura facticidade das coisas: as coisas são apenas o que se vê à superfície. Não denotam ou significam nada, "não podem ser 'lidas'. Estamos para além da leitura, da linguagem, do significado" (Grossberg, 1986, p. 136).

Até Hegel (séc. XVIII) o conhecimento era baseado na representação. Kierkegaard e Nietzsche surgem no séc. XIX com duas filosofias contrastantes mas com muito em comum – Kierkegaard como um pastor religioso para quem Deus é a figura principal, Nietzsche como o ateu, para quem Dionísio, figura principal, representa o deus do vinho, da folia, da embriaguez (Deleuze, 1988, p. 17). Colocados contra Hegel como o cume da racionalidade enquanto representação, Nietzsche e Kierkegaard suspeitam que talvez a razão não chegue, que talvez seja preciso apostar na intuição, na perceção e na criação, por repetição, em intensidade, abandonando a representação.

É o movimento da transformação na repetição em intensidade que importa (Deleuze, 1988). O movimento, a intensidade e não o momento de chegada ou a representação como fecho das categorias racionais, como defendia Hegel.

O crescimento do performer musical pode compreender-se neste contexto. O desenvolvimento e crescimento no âmbito da performance dá-se no movimento e no fluxo e é na intensidade que se dá o novo. Por isso, o performer tem que se dedicar, por largos períodos de tempo, à repetição, à intensidade da repetição, à performance em si. E, fazer isso, repetidamente, exatamente com o mesmo alinhamento em cada *tournée*, para audiências diferentes, leva-o a percorrer caminhos diferentes, enriquecendo essa aprendizagem, essa criação derivada da repetição, dando lugar ao novo.

Da mesma forma, as composições musicais de compositores pós-tonais corroboram os conceitos aqui expostos.

Façamos a análise de alguns casos que marcaram a minha formação e que influenciam ainda hoje a concretização da minha prática performativa.

Na análise do Opus 19, nº1 de Schoenberg, pode-se argumentar que o que rege a obra é uma 'linearidade não direta'(Barkin, 1979), pois, apesar das alturas se movimentarem e inter-relacionarem ao longo de todo o andamento, formando construções lineares e atingindo a cadência final de uma maneira lógica, isso não é pré-definido nem pode ser previsto pelas conexões das alturas da abertura da peça. Portanto, são os parâmetros da condução de vozes, da métrica, da textura e das progressões quase funcionais que contribuem para a movimentação da peça. Não são em si o objetivo nem se encaminham para a cadência final, antes, se desenvolvem e inter-relacionam, sem, no entanto, caminhar para uma 'meta': trata-se, nos termos de Deleuze, de um 'corpo sem órgãos', conceito a que já fizemos referência.

As progressões conseguidas com as notas em si são o ponto fulcral e estrutural da obra: texturas, linhas e funções de igual importância aos acordes, tríades e relações de conjuntos, partes e subpartes da peça como tal (Barkin, 1979). Assim, o parâmetro da 'linearidade não direta' é redefinido como estruturalizante na composição e desenvolvimento do Op. 19. Todos os processos utilizados são meios de aplicação deste parâmetro estrutural e permitem, na prática, o desenvolvimento de *pitch*[4], intervalar, acórdico, linear, entre outros e as relações entre os mesmos, que resultam num desenvolvimento lógico e gradualmente progressivo, bem como numa complexificação racional e estética dos processos dos e entre os *pitch*, que, no fundo, são o elemento cerne da obra. Identifica-se, desta forma, uma repetição daquilo que é a singularidade – da série de 12 sons em linhas de fuga em variadas direções, na intensidade que cria o novo.

Já em *Farben*, Op. 16, nº 3, do mesmo compositor, parece-me que, ao observar a peça sob o prisma das transposições do acorde, se vêm claramente a estrutura e os movimentos gerais da obra. Os movimentos lineares que podem anteceder esse tipo de análise, confirmam, aliás, as relações entre acordes (Rahn, 1979). Assim, todas as relações entre as notas estão implícitas e são indispensáveis para que as transposições aconteçam e se possam tomar como elemento estrutural de *Farben*.

[4] *Pitch* no contexto da música dodecafónica, atonal ou serial, significa uma frequência sonora específica, tanto faz se é dó# ou réb (notas enarmónicas), mas tem que ser naquela oitava específica (a mesma nota uma oitava acima ou abaixo será outro *pitch*).

Pelo contrário, no caso da música minimal repetitiva, temos a importância do todo e não da parte, na compreensão final da obra. A música minimal procura conseguir novas sonoridades, utilizando técnicas de composição diferentes das que se praticavam até aí. Na audição de uma destas obras, o ouvinte vai atingindo um estado 'hipnótico' que o leva a vislumbrar novas 'imagens sonoras', o que só é possível com o seu envolvimento na forma global da peça. Tal como acontece nas pinturas ou imagens de realidade virtual. Este tipo de envolvência musical pode ser visto como um exemplo do fim da 'representação' como modo único de produção de conhecimento no Ocidente. Aliás, não é por acaso que a música minimal repetitiva teve fortes influências de correntes orientais.
Os principais compositores minimais como Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich, depois de terem realizado os seus estudos académicos, concluíram que a música do estilo "atonal, cerebral e avant-garde" (Kostelanetz, R., & Flemming, n.d.), que dominava a música da época, estava morta. Procuraram, por isso, algo completamente distinto do serialismo integral, tanto a nível de produto final como de técnicas de composição.

Na arte minimalista, as experiências formalistas atingiram o seu auge, levando a entender o minimalismo tanto como a expressão máxima do formalismo, quanto como o início das manifestações antiformalistas e a origem do pós-minimalismo, que desembocou no processo da desmaterialização da obra de arte (Elola, 2017, p. 127).

It's gonna rain, de Steve Reich, por exemplo, é construída com base na exploração máxima de corte e colagem de uma fita magnética. A fita tem como suporte uma única frase gravada que vai sofrer processos cíclicos de repetição, processos aditivos e de desfasamento. Inicialmente, estas peças eram construídas com fragmentos que se transformavam muito lentamente. O ouvinte praticamente podia 'ver' as mudanças a ocorrerem, sendo necessária muita paciência e concentração para ouvir toda a peça (*Well-tuned piano,* de Young tem a duração de 5 horas). Tal já não acontece nas obras mais tardias, pois tornaram-se mais complexas. Aqui, aplica-se o conceito do *eterno retorno* pela repetição elevada à potência infinita, fazendo sobressair a singularidade na repetição, que nunca é exatamente do mesmo, levando ao surgimento de novas imagens sonoras, que se sucedem umas às outras.

Ao contrário da música serial, o minimalismo procura a simplicidade e a clareza. Por oposição aos compositores 'sérios' da altura, como Milton Babbitt e Elliott Carter, os minimalistas tornaram-se bastante célebres e populares, o que foi um choque para a comunidade académica, que acabou por os desconsiderar parcialmente.

Iannis Xenakis, seguindo um caminho totalmente diferente do minimalismo, começou, igualmente, por rejeitar o serialismo, ainda utilizado pela maioria dos compositores 'sérios' da sua época e, reinventar a música, voltando aos princípios básicos da composição – o dos sons naturais. A sua maior contribuição regista-se a partir dos anos 50 quando se interessa pelo cálculo das probabilidades, com as obras *Metastasis* e *Pithoprakta*. Tal como Varése, Xenakis pretende mudar a cor e a densidade na música – faz música monumental, com grandes 'muralhas' e blocos de sons.

A partir de 1955, Xenakis introduz na composição musical, a teoria das probabilidades sob o nome de música estocástica, a teoria matemática dos jogos – música estratégica e, a teoria dos conjuntos e a lógica matemática sob o título de música simbólica. Tudo isto para organizar a nova linguagem que apresenta: os vastos conjuntos de sons. Para este compositor, a matemática e a física são apenas meios para aprofundar a sua compreensão da arte. Pela formalização e axiomatização matemático-física, que aplica na música, esta deixa de ficar separada das outras ciências. Como resultado, obtém-se uma grande expansão do domínio do som musical, a exploração de todos os recursos dos instrumentos clássicos e o uso dos sons eletroacústicos e do chamado 'ruído'.

A partir de 1953, Xenakis mostra-se contra a tendência contemporânea para tratar os sons como pontos isolados e, assim, dá início a um pensamento musical verdadeiramente autónomo. O serialismo baseia-se nas leis tradicionais da dinâmica dos corpos, o que leva à determinação do particular. Xenakis propõe uma nova teoria dinâmica baseada na teoria dos gases, que leva à determinação do global, da massa sonora. O sistema serial usava apenas o sistema temperado – só os 80 sons do piano; a teoria e o cálculo das probabilidades põe fim a esta barreira e permite compor com oitenta ou com mil sons, usando-os de maneira global, em massa e não mais linearmente.

Como alternativa ao que considera o determinismo e à polifonia, quase medieval, da formalização serial, Xenakis propõe a noção de nuvem de sons, de ser sonoro em massa, que é conseguida através do cálculo das probabilidades. Propõe um novo corpo de lógica para a organização da composição, que permite a resolução de problemas como o da continuidade/descontinuidade, retomando o que se usava na antiguidade antes da imposição do canto-gregoriano medieval e da sua linearidade. No fundo, isto é o que constitui o sistema estocástico[5] e que vai de encontro à noção de construção do conhecimento rizomático:

> Não se trata mais de impor uma forma a uma matéria, mas de elaborar um material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, apto a partir daí a captar forças cada vez mais intensas. O que torna o material cada vez mais rico é aquilo que faz com que heterogéneos se mantenham juntos sem deixar de ser heterogéneos (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 123).

Quando refletimos sobre o que uma composição musical oferece ao nível da construção, muitas vezes a resposta é de que se trata de uma coleção de sequências causais, como por exemplo: a escala maior constrói de uma maneira muito determinista melodias e acordes. Da mesma forma, pode-se concluir que os serialistas, não sabendo como manejar logicamente o 'indeterminismo da Atonalidade', regrediram para uma organização muito estrita e causal, mais abstrata que a da Tonalidade.

Por volta de 1954 dá-se a decadência desta música devido à sua complexidade demasiado determinista, dando origem à *Crise da Música Serial*. Xenakis redige um artigo sobre este assunto, que abre caminho para a introdução da matemática na música:

> A polifonia linear autodestrói-se com a sua grande complexidade. O que se ouve na realidade não passa de uma massa de notas em vários registos. A enorme complexidade impede que a audiência siga a inter-relação das linhas e tem como efeito macroscópico uma dispersão irracional e fortuita

[5] Estocástica: ciência que tem por objeto a aplicação do cálculo das probabilidades aos números recolhidos pela estatística, estabelecendo leis que resultam de causas permanentes e regulares e cuja ação se combina com a de causas fortuitas (dicionarioportugues.org).

> dos sons de toda a extensão de todo o espectro sónico (...). Há uma contradição entre o sistema polifónico linear e o resultado sonoro que é uma massa (...) Esta contradição inerente à polifonia desaparecerá quando houver independência total dos sons (...). Quando as combinações lineares e as suas sobreposições polifónicas já não funcionam, o que interessa é o significado estatístico de eventos isolados e transformações de componentes sonoros num dado momento (Xenakis, 1955, p. 2).

Desta forma, dá-se a introdução da noção de probabilidade, uma causalidade mais geral que contém a causalidade serial estrita como caso particular. Esta é a função da ciência estocástica: estudar e formular a lei dos 'grandes números', que Xenakis introduz na música e que baseia no princípio do indeterminismo ou, nos termos de Deleuze (1988): "por outro lado, o jogo que preside à distribuição dos simulacros assegura a repetição de cada combinação numericamente distinta" (Deleuze, 1988, p. 280).

Na teoria dos jogos há a desordem, tal como há alguma ordem a partir de um determinado número de lances. A repetição tem leis e tem caos, o mesmo gesto de repetição não origina sempre o mesmo resultado: o simulacro não conduz sempre ao mesmo resultado - pode ser diferente ou pode ser um padrão, ou a junção de um caos e um padrão, produzindo assim a identidade. Todos somos simulacro de muitos outros simulacros – a identidade é simulacro de simulacro (Deleuze, 1988, p. 280).
Para Deleuze, "o eterno retorno afirma a diferença, afirma a dissemelhança e o díspar, o acaso, o múltiplo e o devir" (1988, p. 280). O que sai do eterno retorno é aquilo que não aceita a diferença, enquanto a 'representação' corresponde ao modo identitário e estático que, ao manipular apenas o conceito como entidade abstrata julga estar a conhecer as próprias coisas.

O modo de conhecimento pelo qual opera a representação exclui o eterno retorno, já no pensamento rizomático torna-se mais premente descrever o movimento do que a fixidez. Não se descreve mais a identidade que nos une a um coletivo, mas a singularidade que faz o objeto ser como é: "com efeito, a re-presentação e seus pressupostos retornam, mas uma vez, uma única vez, de uma vez por todas, eliminados por todas as vezes" (Deleuze, 1988, p. 280).

O idêntico não retorna, o que retorna é o diferente. Eu sou igual a mim próprio mas sendo desigual, todos os dias[6]. Até aos anos 50/60 do séc. XX, a elocução de identidade implicava uma compreensão estática e não dinâmica, conduzindo aos essencialismos. A partir desta filosofia, pós-estruturalista, a identidade é algo em movimento: emerge das dinâmicas. No exemplo dos quadros que representam Marilyn, de Andy Wharholl, o rosto é repetido, mas os efeitos são sempre diferentes; eles expõem a diferença para depois se aceitar a unidade da diferença pela passagem de uns a outros, e isso é que os singulariza.

Tal como na música minimal e tal como nas grandes massas sonoras de Xenakis, é o movimento que tudo identifica, é a passagem. O movimento e não as diferenças. É o que fica do que vai sendo expulso em cada repetição. Repetição essa que é feita com intensidade, pois só na intensidade há produção da diferença e da singularidade. O mundo é feito de diferenças produzidas pelo movimento, que permanecem na repetição.

[6] A teoria do Simulacro é uma das mais importantes da pós-modernidade – repetições de coisas iguais mas ligeiramente diferentes (Braudillard, 1991).

CAPÍTULO 2.

Os primeiros desafios de um percurso pessoal

CAPÍTULO 2. Os primeiros desafios de um percurso pessoal

2.1. A questão técnica – a estudante de música e a aprendiz de cantora

A questão técnica colocou-se como o primeiro desafio da minha carreira porque, na fase final da minha formação como música, deparei-me com um problema de rotura fisiológica: a caixa vocal doía-me, cansava-me e não sabia o que fazer ao corpo, à voz. Este problema estava intrinsecamente interligado com a questão da musicalidade, da estética musical e da improvisação vocal – em suma, questões técnicas do domínio musical do instrumento.

Com o recurso a diversos professores e métodos, entrei num sistema que se transformou numa experimentação original, dado não só o meu instrumento (voz) e a minha carreira serem singulares, como a área do jazz de *mainstream* onde me movo ser inédita nos meios da técnica vocal e pouco explorada ao nível da improvisação jazzística. Naquela altura (refiro-me ao início da década de 90), era praticamente inexistente em Portugal.

Por um lado, não valia a pena ir à procura de uma receita que pudesse ser generalizável. Por outro, a forma como fui resolvendo cada problema com que me fui confrontando e com que ia lidando através de um processo de tentativa e erro pode ser explicada e analisada, acabando por constituir um objeto de investigação – e talvez de inspiração – cujo estudo culminou num conjunto sistematizado de pontos de chegada do meu processo. É isso que apresentarei na última parte deste trabalho.

Acresce ao anteriormente referido que a minha aprendizagem no que respeita ao domínio da voz foi sendo feita paralelamente à minha atividade profissional, já como cantora, de forma não sequencial e não estruturada. Este processo pode ser melhor compreendido através de um processo rizomático:

> Segundo o método natural, pode-se sem dúvida passar diretamente do uno a três, quatro ou cinco, mas sempre com a condição de dispor de uma forte unidade principal, a do pivot, que suporta as raízes secundárias. Isto não melhora nada. As relações biunívocas entre círculos sucessivos apenas substituíram a lógica binária da dicotomia. A raiz pivotante não compreende a multiplicidade mais do que o conseguido pela raiz dicotómica. (...) Desta vez, a realidade natural aparece no aborto da raiz principal. (...) Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas (Deleuze & Guattari, 1995a, pp. 12–14).

As características de um rizoma, segundo Deleuze e Guattari, podem ser resumidas em alguns 'princípios'. Assim, o modelo rizomático afasta-se de todos os outros em diversos momentos. Por exemplo, nos princípios da conexão e da heterogeneidade, dado que qualquer ponto de um rizoma pode e deve ser ligado a qualquer outro, opõem-se às características de uma árvore ou de uma raiz, que fixam um ponto, segundo uma ordem. Num rizoma, cadeias de toda a natureza são ligadas a modos de codificação variados: "Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais" (Deleuze & Guattari, 1995a, p. 14).

Como numa língua, uma cadência harmónica musical em contexto improvisativo de tipo rizomático pode ser como um tubérculo que aglomera atos muito diversos: "linguísticos, mas também percetivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais" (Deleuze & Guattari, 1995a, p. 14). Também, no princípio da multiplicidade, em que as multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudo-multiplicidades arborescentes:

> Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. Quando Glenn Gould acelera a execução de uma passagem não age exclusivamente como virtuoso; transforma os pontos musicais em linhas, faz proliferar o conjunto. (...) Nós não temos unidades de medida, mas somente multiplicidades ou variedades de medida. (...) Um rizoma ou multiplicidade, não se deixa sobre-codificar, nem jamais dispõe de

> dimensão suplementar ao número das suas linhas, quer dizer, à multiplicidade de números ligados a estas linhas (Deleuze & Guattari, 1995a, p. 15).

As multiplicidades definem-se pelas linhas de fora, linhas de fuga ou de desterritorialização (Deleuze & Guattari, 1995a).

Os outros princípios do rizoma consistem na "cartografia e decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda" (Deleuze & Guattari, 1995a, p. 20). Pretende-se fazer o mapa e não o decalque – assim é um rizoma: "a orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma" (1995a, p. 20).

O que caracteriza este mapa deleuziano é o facto de ser aberto, reversível, em constante alteração, caracterizando o rizoma de forma a ter sempre entradas variadas: "Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre 'ao mesmo'. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida 'competência'" (1995a, p. 20).

Ora, foi precisamente por processos de desterritorialização, por linhas de fuga e pelas linhas de fora que o meu percurso técnico-vocal se foi desenvolvendo. Donde ter encontrado na imagem de pensamento, proposta por Deleuze e Guattari, um suporte teórico-conceptual apropriado para enquadrar a descrição do meu percurso.

Nasci na Gafanha da Nazaré, uma vila marítima perto de Aveiro, onde, em 1975, se foram instalar as *Irmãs de Schoenstatt*. Uma delas, a Irª Mª Eugénia Gil, tinha sido colega de faculdade da minha mãe em Lisboa poucos anos antes e tinha-se especializado nos métodos de educação musical mais vanguardistas da Europa daquela altura.

A minha mãe, amante das artes em todas as suas variantes, viu naquela relocalização do santuário e da comunidade das *Irmãs de Schoenstatt* uma oportunidade única de formação para as filhas e

pediu à Irª Eugénia que nos desse aulas de música. O entusiasmo na localidade à volta do tipo de aulas de música que ali aconteciam foi de tal forma crescente que, rapidamente, se originou uma grande escola de música, ainda hoje em pleno funcionamento, com centenas de alunos.

Assim, dos 4 aos 12 anos de idade, tive uma iniciação musical com os métodos Wilhelms, Kodaly e Pierre van Hauwe, seguindo com estudo de flauta de bisel em consortes de música barroca, até aos 16 anos.

Paralelamente, nas atividades e movimentos a que pertencia, quase todos ligados à paróquia, intervinha de alguma forma musicalmente. Na adolescência, foram dois os eventos marcantes na minha vida musical: aos 11 anos, a minha primeira atuação pública em grande palco, com amplificação sonora e luzes, cantando em dueto vocal com a minha irmã e, aos 14, em 1985, a primeira participação num curso internacional de música barroca, na Casa de Mateus (Vila Real), com professores especialistas franceses e ingleses, nas classes de flauta e de coro, com apresentação final pública, na qual participaram solistas estrangeiros de renome internacional.

Os métodos de iniciação musical acima referidos, ao contrário do ensino tradicional, davam primazia ao som, ao movimento, à dança, ao canto e à performance, em relação à escrita dos signos da música. Apesar de ter continuado nessa escola até aos 16 anos, sobretudo no consorte de flautas barrocas, a minha formação musical passou a desenrolar-se sobretudo no Conservatório de Música, a partir dos 12 anos, nos instrumentos de violino e piano, prosseguindo o estudo de piano clássico até aos 19 anos, na área de instrumento do curso geral do Conservatório de Música de Aveiro – tipo de instituição onde, pelo contrário, a aprendizagem musical se fazia a partir da escrita e da teoria.

Paralelamente, fiz parte de diversos agrupamentos musicais de música folclórica portuguesa, de música barroca e de rock progressivo (para este último também compunha). Participei, ainda, em dois cursos muito profundos e bem estruturados de piano, com Jorge Moyano e com Madalena Soveral, onde tive contacto com um tipo de abordagem muito profissional do piano clássico, incluindo técnicas específicas de memorização de partituras, que implicavam um conhecimento profundo da música que estávamos a estudar.

Com 18 anos comecei a apresentar-me a solo, acompanhando-me à guitarra e cantando música *Pop* portuguesa e anglo-saxónica, em bares e esplanadas de praia. No entanto, todas estas atividades musicais, que fui sempre mantendo de forma crescente e paralelamente à minha formação musical formal, eram vistas por mim própria como um *hobby*, apesar de serem levadas muito a sério e com sentido profissional quando nelas me envolvia. Mas, neste contexto, nunca me preocupei em preparar-me tecnicamente para um bom desempenho por muitas horas em dois instrumentos, que não eram meu objeto de estudo formal: a voz e a guitarra. Assim, se era normal ter calos e bolhas na ponta dos dedos por tocar guitarra durante horas, da mesma forma via como 'normal' as dores vocais e a rouquidão depois das prestações em esforço.

Provavelmente, toda a minha formação musical de base ajudava-me na preparação e memorização de cerca de 40 a 60 canções, que podia apresentar numa só noite, sozinha à guitarra – com a letra e os acordes previamente memorizados. Mas, isso passava-se de forma perfeitamente natural e até inconsciente, mantendo essa atividade bem separada do que estudava para o Conservatório, encarnando até personagens diferentes nas performances, pois tratava-se de estilos e de épocas claramente distintas – da música clássica e romântica, objeto de estudo das minhas aulas de piano, por oito anos, no Conservatório, até à música *pop* – sem ter nítida consciência de que as estruturas harmónicas eram exatamente as mesmas nos dois estilos.

Nesse mesmo ano – refiro-me concretamente a 1989 –, sou exposta pela primeira vez ao jazz, através de um disco de compilação de Natal, com as grandes divas do Jazz e alguns dos grandes instrumentistas desta área. Senti uma paixão imediata por este género musical.

Aos 19 anos, terminados a Escola Secundária e o Conservatório, candidatei-me ao curso de licenciatura em Ensino de Música na Universidade de Aveiro, na área específica de Composição (curso de 5 anos).

A escolha pela composição em vez do piano, deu-se precisamente porque eu já tinha intenções de me vir a dedicar ao jazz, fosse pela voz, fosse pelo piano. Nesta época senti que, dada a inexistência de ofertas na área do jazz, a melhor formação para mim seria através da aprendizagem da harmonia, da análise e das técnicas de composição clássicas.

Nos primeiros anos de curso ainda me mantive no grupo de rock progressivo de composições inéditas que, na verdade, poucas atuações públicas tinha[7]. Por essa época, comecei a descobrir a improvisação entre as composições das canções e os ensaios de garagem que tínhamos com este *Doce Caos* (era o nome do grupo).

Por isso, à medida que fui avançando com o estudo da música erudita, o jazz tornou-se uma paixão cada vez mais forte e, nos períodos de férias do curso de composição, comecei a frequentar *workshops* e cursos de jazz em vários pontos do país, nas áreas de harmonia e de canto.

O jazz trouxe-me algo que não encontrei no rock e na música clássica: improvisação e muita liberdade de interpretação ou expressão ou, mais acertadamente, a possibilidade de improvisar na interpretação. Curiosamente, ao contrário do que possa parecer a um espetador desprevinido, com este modo de expressão musical, essa liberdade só existe, ou só pode ser completamente exercida, porque existem regras harmónicas, métricas e estruturais de fundo. Regras estas que, talvez, me tenham sido dadas através do estudo intenso e por longos anos da música clássica, pois o jazz é feito sobre a quadratura mozartiana e as harmonias adotadas pelos compositores clássicos, as quais são desenvolvidas ou intensamente repetidas até entrarem numa tangente, que funciona como linha de fuga, para usarmos a linguagem de Deleuze.

O jazz repete, repete, repete o *chorus*, sempre subindo patamares em cada *chorus* de improvisação, até chegar a um ponto em que não se percebe mais a parte estrutural que está de base a ser repetida (o 'resto') e ficam apenas as linhas, os entrançados construídos por cima dessa base – entrando naquilo que poderíamos designar por uma 'linha de fuga'.

Pelo contrário, na tradição erudita não se percorreu este caminho em termos de desenvolvimento musical. Depois do período pós-romântico, pensando-se que não havia mais para onde ir, houve uma rotura total com o sistema tonal e com a quadratura mozartiana, surgindo um novo sistema com a alternativa do serialismo, num processo bem descrito por Deleuze:

[7] As bandas que dominavam o mercado eram as que tocavam *covers* e não música original.

> Mas, sempre, o gesto do músico consiste em desenquadrar, encontrar a abertura, retomar o plano de composição, segundo a fórmula que obceca Boulez: traçar uma transversal irredutível à vertical harmónica como à horizontal melódica que conduz blocos sonoros à individualização variável. (...) A extensão da série em durações, intensidades e timbres não é um ato de clausura, mas ao contrário uma abertura do que se fechava na série das alturas (Deleuze, 1988, p. 246).

No entanto, o serialismo também acabou por não ter mais por onde se desenvolver, o que o levou a fechar-se sobre si mesmo. Daí a "crise do serialismo" (Xenakis, 1955) e as alternativas várias que surgiram, que talvez tenham mais pontos de ligação com o tipo de jazz de vanguarda que descreverei a seguir, quando me referir à gravação do meu segundo disco, *Day Dream*.

Quando escolhi, decididamente, enveredar pelo jazz e pelo estudo da voz, logo no início da minha licenciatura em composição, comecei a ter o primeiro contacto com aulas de técnica vocal clássica, mas com reduzida aplicação ao repertório. Por isso, para além de uma ou outra ária antiga, treinava apenas vocalizos e outros exercícios técnicos, com tentativas de aplicação ao repertório jazzístico, que já começava a interpretar.

A minha performance como cantora de jazz começou paralelamente ao estudo da voz, mas sem grande apoio técnico por parte dos três professores de canto com quem trabalhei na altura. Ou seja, não estava desenvolvida a capacidade de aplicação da técnica vocal ao estilo que eu cantava.

Deteto, aqui, o início da formação de uma busca *rizomática*, para utilizar a terminologia de Deleuze. Isto aconteceu em diversos momentos problemáticos com que me fui deparando, os quais fui obrigada a reconhecer e a gerir ao mesmo tempo, quer ao nível de formação, quer no que respeita a problemas técnicos. Paralelamente, a performance surge intuitivamente, partindo de uma formação clássica sólida, mas na qual o instrumento em que me expresso musicalmente não está dominado, porquanto não se encontra adaptado tecnicamente ao novo estilo jazzístico que queria performar.

Na adaptação ao novo estilo jazzístico, pelo qual fui surpreendida e que queria absorver a todos os níveis e de todas as maneiras, deparei-me com duas grandes roturas relativas à minha formação musical (agora já quase com duas décadas de duração): uma relativa ao ritmo e outra relativa à técnica vocal. De notar que, tanto uma como a outra, poderiam ser próprias da dança e da música apreendidas através do corpo – algo que eu teria desenvolvido desde os quatro anos e que foi suspenso, reprimido ou pelo menos travado, aquando da minha entrada no Conservatório.

No Conservatório deparei-me com um ensino antiquado, pré-Dalcroze (fim do séc. XIX), realizado a partir do signo escrito da partitura, cristalizado num tempo e estilo clássicos formais e formatados que nos incitava a fazer a repetição por decalque e que, por isso, travava o desenvolvimento de alguma abstração e criatividade. Ao contrário dos métodos aos quais tinha tido acesso anteriormente, na minha iniciação musical – que permitiam uma grande liberdade de expressão, sempre associada a espaços de improvisação e, por isso, com maior potencial de obtenção de intensidade criativa –, passei a receber um ensino que hoje considero não adequado à minha personalidade artística, ainda em formação.

O ritmo clássico, de acentuação nos tempos fortes do compasso e da parte forte de cada tempo, foi por mim vivenciado, experimentado e estudado em largos períodos de tempo até aos 19 anos, por vezes mais de 4 horas por dia ao piano.

Já no tocante à técnica vocal, apresentavam-se dois cenários: aprender técnica clássica e ficar para sempre com a voz "colada" a uma impostação clássica, quer cantasse música erudita, música *pop* ou jazz; ou não aprender a técnica clássica vocal para conseguir os ajustes próprios de cada estilo musical, já que isso era o que a minha experiência, até aí, me revelava. Embora realmente fosse curta em termos temporais, era já uma experiência rica, pela diversidade de estilos e intensidade por mim imprimida.

A alternativa que escolhi e achei plausível, foi a de aprender os vocalizos, mas não a parte estilística do canto erudito. O que falhava era a capacidade de aplicar esses vocalizos a um estilo que nenhum dos meus professores (cantores clássicos) dominava. Ou seja, nem aprendi a fundo a

técnica clássica, pois não a apliquei em repertório, nem apliquei uma técnica vocal sólida ao jazz, que já fazia ao vivo em concertos.

Lembro que toda esta aprendizagem da técnica vocal e do estilo jazzístico aconteceram simultaneamente a momentos de grande exposição mediática de performance, como foi a minha participação no concurso televisivo *Chuva de Estrelas*[8]. O rizoma vai-se adensando.

2.1.1. Um primeiro contacto com as Indústrias Culturais

Candidatei-me a um concurso de talentos televisivo, *Chuva de Estrelas*, aos 22 anos, quando estava a meio da licenciatura em composição na Universidade de Aveiro. Quase por brincadeira ou curiosidade, enviei uma *cassete* com as três ou quatro gravações-*demo* que possuía de melhor qualidade, acabando por ter que cantar a única que era de autoria de uma mulher – uma canção da Amy Grant, cantora completamente desconhecida do público português.

Na audição da segunda eliminatória, para a qual fui chamada, o produtor do programa, quase em segredo, falou comigo particularmente e disse-me que eu tinha uma excelente voz e musicalidade, mas que, com aquela canção completamente desconhecida, não iria passar em nenhuma das fases do programa. Perguntou-me, então, quem é que eu conhecia mais no registo feminino, ao que respondi que andava a estudar o tema *Summertime*, na versão da Ella Fitzgerald. Ficou radiante com a resposta, colocou um disco dela de fundo e pediu para eu cantar por cima – coisa que eu fiz com facilidade, para grande espanto de toda a produção do programa. A partir daí fiquei escolhida como 'a Ella Fitzgerald' do *Chuva de Estrelas*. Mal sabia eu, ainda, que o programa era de imitações e que, em termos de caracterização, iria sofrer uma transformação enorme da minha imagem física – algo muito apelativo para o público num programa com aquele formato.

Imitei Ella Fitzgerald com os temas *Summertime* e *Night and Day*, cujas versões virtuosísticas dissequei e transcrevi como se de um ditado de uma peça erudita se tratasse. De realçar que, em

[8] O *Chuva de Estrelas* foi um programa de imitação de cantores que teve a sua primeira edição em Portugal no ano em que concorri, em 1993. Foi o primeiro de muitos programas de TV deste tipo.

1993, em Portugal, não havia acesso a *song-books* e a partituras de jazz com facilidade, muito menos a transcrições de solos e de interpretações específicas de grandes intérpretes de jazz. Com base nessas transcrições que fiz dos improvisos da Ella, tentei emular ao máximo o estilo daquela cantora.

O meu professor de canto na altura era cantor clássico e eu própria era estudante de música clássica – transcrever para o papel os cinco *chorus* de improvisação da Ella sobre *Night and Day*, foi a forma mais rápida de eu aprender o tema. Mal imaginava, ainda, que essa se veio a revelar para mim a melhor das técnicas para mergulhar neste estilo musical, pois repetir os solos improvisados de artistas de jazz constituía (e constitui ainda) a única forma de entranhar todas as mínimas *nuances* do estilo e, eventualmente, de aprender a improvisar nessa mesma linguagem. Entrevistado por Paul Berliner, Walter Bishop Jr., descreve:

> Tudo passa por imitar, depois assimilar, depois inovar. Muda-se da fase da imitação para a fase da assimilação quando se retiram pequenas trechos de frases de pessoas diferentes e se soldam uns aos outros num estilo identificável – criando um estilo próprio. Uma vez criado um som próprio e adquirida uma boa noção da história da música, então pensa-se onde a música (ainda) não foi e para onde (ela) pode ir – e isso é inovação (Berliner, 1994, p. 120).

Esse momento foi, para mim, e de forma inconsciente, uma desarticulação e re-articulação, enfim, uma negociação com o passado a partir da desterritorialização a que um conjunto de acasos me conduziu. Dissecar os improvisos da Ella, nota por nota, imitando um fraseado que é impossível de passar para notação, ouvindo vezes sem conta a gravação, juntamente com a técnica/conhecimento de harmonia que trazia da composição clássica, teve como resultado uma forma rápida e eficaz de aquisição de conhecimento e deu-me a segurança necessária para me libertar na interpretação, ao entrar nesta que se constitui, em termos deleuzianos, numa 'linha de fuga'.

Acabei por passar em todas as etapas do referido concurso de talentos até à finalíssima, tendo como prémio um brusco sucesso mediático a nível nacional. Nessa altura, alguns promotores

musicais de diversos pontos do país começaram a contactar-me para me contratarem como 'cantora de jazz' – convites esses que eu honrei, lançando-me seriamente num repertório jazzístico e fazendo-me rodear de instrumentistas profissionais para me acompanharem. Aproveitei a 'imitação' de cantora de jazz para começar a trabalhar o jazz, nos seus fraseados e peculiaridades estilísticas.

É curioso como o acaso, sempre imprevisto por natureza, mudou repentinamente o rumo do meu percurso. Aos 13 anos, sem saber o que era jazz, ou blues, eu dizia à minha mãe que iria fazer apenas o 9° ano de escolaridade para depois me dedicar a ser cantora de jazz e blues. Depressa ela convenceu-me não só de que as cantoras de blues estragavam a voz rapidamente, pois não tinham técnica vocal, como isso era algo pouco sustentável e até, que eu poderia manter essa atividade juntamente com outra – ela teria mesmo consultado várias pessoas sobre o assunto, uma delas uma cantora que exercia a atividade de ensino e performance simultaneamente, confirmando esta possibilidade.

Estavam de algum modo definidos os horizontes do que poderia/deveria fazer do ponto de vista artístico, do ponto de vista dos caminhos de subjetivação que me eram apontados:

> As diversas formas de educação ou de 'normalização' impostas a um indivíduo consistem em fazê-lo mudar de ponto de subjetivação, sempre mais alto, sempre mais nobre, sempre mais conforme a um suposto ideal. Depois, do ponto de subjetivação deriva o sujeito de enunciação, em função de uma realidade mental determinada por esse ponto. E do sujeito de enunciação deriva, por sua vez, um sujeito de enunciado, isto é, um sujeito preso nos enunciados conformes a uma realidade dominante (Deleuze & Guattari, 1995b, p. 71).

Com efeito, no processo da imposição de uma normalização/educação a alguém, "a substância torna-se sujeito". É por essa razão que "a subjetivação confere à linha de fuga um signo positivo, leva a desterritorialização ao absoluto, a intensidade ao mais alto grau, a redundância a uma forma refletida, etc." (1995b, p. 71).

No concurso *Chuva de Estrelas*, apesar de ter sido, sem dúvida, uma oportunidade única, a qual aproveitei para me tornar mais conhecida do público português e do mundo do jazz, mais rapidamente do que alguma vez podia sonhar, tive e vivi uma amostra perfeita do que era a máquina de *glamour* da TV. Iria demorar muitos anos a descobrir que isso remetia para um nome: Indústrias Culturais.

Não era, por isso, um mero concurso de talentos transmitido pela televisão, mas sim uma Indústria Cultural em plena atividade, começando, logo, pelo facto de nem a minha escolha de canção, nem de cantora para imitação, ser aceite, por não ser conhecida em larga escala em Portugal e ainda, por toda a alteração física que me transformou num 'boneco', dando a sensação ao público que estava perante uma cópia do original, apesar das grandes diferenças existentes entre mim e a Ella Fitzgerald, como seja o meu corpo, à época magra e muito alta e os meus olhos azuis – algo que, nem com uma hora de maquilhagem e peruca postiça, pôde ser disfarçado.

Apesar de me terem sido tiradas todas as medidas, para me ser feito um vestido igual ao da fotografia da Ella, a costureira que o fez achou que a medida de altura de perna estava errada e cortou um pedaço, achando até que ainda teria que cortar muito mais, quando eu fosse fazer a prova do vestido. Resultado: fiquei com um vestido 'comprido' pelas canelas, apesar de ter sido feito à medida para uma imitação total e completa do original. Portanto, apesar de todos os esforços de produção televisiva, de forma nenhuma o meu corpo 'encaixava' no da Ella Fitzgerald.

Na primeira semana de treino de imitação em casa, caí no erro de tentar imitar o timbre da voz da Ella, o que me provocou rouquidão total. Percebi, aí, que jamais poderia fazer uma imitação, apenas o decalque, como partes de um mapa. Deixei de imitar a pessoa e a voz para emular um estilo através da execução exata do fraseado, das entoações, das dinâmicas, baseando-me nas notas que transcrevi, mas indo muito para além do que poderia transcrever.

A primeira sensação que tive naquele programa de entretenimento foi a de que o menos importante em todo aquele processo era a música. Começávamos a 'ensaiar' às 10:00 da manhã para só às 18:00 começar a gravar. Ou seja, o ensaio era das câmaras e das luzes certas para as câmaras, não era de som, nem de vozes, nem de música.

Depois de o público entrar na sala, começávamos a gravar o programa, que era constantemente interrompido com pequenos enganos. Paravam a gravação e voltavam atrás. Ou seja, percebi que o público estava lá só de pose para as câmaras, pois era ignorado ou usado para reagir quando o produtor de cena assim o exigia.

Quando chegou a hora da minha prestação, enganei-me a cantar a canção, no caso, o *Summertime*. Parei, fiz um gesto para pararem o *play-along*, para perceber logo que isso não ia acontecer – eu não podia parar, pois estava a concorrer num 'concurso à séria': percebi que não iam parar mesmo o *play-along* e que deitaria tudo a perder se não continuasse a cantar. Depois daquela 'conversa muda' com o produtor, sempre com o *play-along* a rodar, eu retomei a canção, pegando exatamente onde o *play-along* já ia. O júri apreciou o domínio musical que demonstrei e, apesar de ter dado uma péssima imagem para o programa, escolheu-me como vencedora daquela etapa.

No final das gravações de todos os candidatos desse dia, pensei que gravaríamos rapidamente a minha prestação. Mas não: eu teria que voltar no dia seguinte e passar por toda a produção, outra vez, para gravar depois. Como eu estava a imitar a Ella Fitzgerald, passava por uma transformação de produção de tom de pele e de peruca, que demorava uma hora na sala da produção. Lembro-me de ter refletido, durante algum tempo, se queria, ou não, ficar para o dia seguinte. Acabei por decidir que sim, por considerar que tal era importante para a minha visibilidade pública, já que queria ser cantora profissional.

Tudo isto, aconteceu na primeira edição do *Chuva de Estrelas*, em 1993, altura em que este tipo de programas estava a começar um pouco por todo o lado na Europa. Rapidamente se propagaram e proliferaram estes formatos televisivos, que permanecem até aos dias de hoje.

O meu 'estrelato' subsequente ao *Chuva de Estrelas* foi absolutamente efémero – limitou-se a uma dúzia de convites para cantar, a maior parte das vezes, com pedido específico para replicar exatamente o que tinha feito no programa de televisão. Vivi situações em que tinha que entrar em palco sozinha, no meio de espetáculos de variedades, em que a música que eu estava a fazer, o jazz, estava completamente fora do contexto e do tipo de público que tinha à minha frente, para

além de ter que cantar por cima de um *play-along* artificial, feito em *midi*, com *samplers* instrumentais, sem lugar a espectros harmónicos acústicos, travando qualquer tipo de apoio à minha interpretação, muito menos permitindo a improvisação. Rapidamente me cansei e, ao mesmo tempo, se esgotou esse tipo de mercado, pois logo veio a segunda série do programa, com novas estrelas para exibir. Não se tratava de música, mas de um produto vendável, por ser transmitido e produzido pela televisão.

Hoje, refletindo sobre a minha participação no *Chuva de Estrelas*, compreendo que vivi uma experiência peculiar que me ensinou, na prática, qual o modo de funcionamento e dinâmicas próprias dos meios de comunicação de massas, que são efetivamente Indústrias Culturais, refletidas e criticadas já no âmbito da Escola de Frankfurt.

Com efeito, as Indústrias Culturais vivem da fabricação de estrelas, do seu consumo até ao esgotamento, para depois criarem outras. Vivem do apetite insaciável pelo novo, apenas porque é uma novidade (obra) descartável, desde que uma nova estrela 'consumível' em massa surja, depondo a anterior. Já em 1944, Adorno e Horkheimer chamavam a atenção para o facto de que qualquer vestígio de espontaneidade nos participantes ou no público de programas de rádio (a TV só surgiu em 1950) seria imediatamente absorvido por olheiros, concursos e programas de todos os tipos, selecionados por profissionais. Os artistas com talento pertenciam à indústria muito antes sequer de começarem uma carreira (Adorno & Horkheimer, 1993).

> Nada pode ficar velho; tudo tem que correr incessantemente, para se continuar a mover. (...) Mas o que é diferente é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração, estão subordinados a um único fim e agrupados sob uma falsa fórmula: a totalidade da indústria cultural, [que] consiste na repetição. (...) No entanto, a indústria da cultura continua a ser o negócio do entretenimento. A sua influência sobre os consumidores é estabelecida pelo entretenimento (1993, pp. 128–129).

A música, a criação autêntica, pelo contrário, é um devir, não uma imitação mas um devir, uma 'captura de código', e nela, para voltar a Deleuze e Guattari:

> Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogéneas na linha de fuga composta de um rizoma comum (...) os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. (...) O rizoma é uma anti-genealogia (Deleuze & Guattari, 1995a, p. 18).

2.1.2. Um primeiro contacto com a docência a tempo inteiro

Terminada a licenciatura em composição, fui contratada como professora de música no Colégio de Calvão — colégio católico subsidiado pelo Estado, com a opção de música como área vocacional do 7º ao 12º anos de escolaridade. Lecionei do 5º ao 11º anos na área de formação musical, instrumental Orff e coro; fui delegada de grupo de disciplina e ainda orientei o estágio profissional da Formação em Serviço de um colega.

Em Calvão, como delegada de grupo e única professora de música com habilitação completa, coube-me a árdua tarefa de organizar todos os programas, de todos os anos em que a disciplina existia como opção, para o qual havia apenas diretrizes gerais da parte do Ministério da Educação, uma vez que era uma disciplina praticamente inexistente nas escolas secundárias portuguesas. Foram dois anos de trabalho muito intenso, tanto a nível docente, quanto a nível administrativo, mas com uma boa repercussão no resultado da formação musical final dos alunos, que desabrocharam artisticamente através dos instrumentos Orff e de um coro de 50 elementos.

Nesta altura co-produzi um disco/CD Rom infantil com várias canções inéditas: *As Canções d' O Menino Jesus* (Água, 1997) preparando, entre outros, um grupo selecionado de alunos do 6º ano para cantarem a solo e em coro nas gravações em estúdio. Foi um projeto inovador para a época e, talvez, até marcante na formação daquelas crianças.

Presumo que tenha sido convidada para este projeto discográfico na sequência do concurso do *Chuva de Estrelas*. Foi um disco gravado num contexto ligado à educação, para utilização num site da Porto-Editora, mas através de uma pequena produtora independente. Não teve repercussão

alguma no mercado fora desse nicho. De qualquer maneira, foi uma forma interessante de articular o ensino da música com um projeto inovador e muito apelativo para as crianças, ensinando num formato diferente do dos manuais escolares. Os resultados foram sobretudo gratificantes a nível pessoal, bem como da formação de cada criança e, ainda, ao nível de experiência profissional de estúdio de gravação.

Este período do meu percurso foi marcado por uma atividade intensa, a tempo inteiro como professora, e também como cantora, com períodos frequentes e recorrentes de disfonia e afonia e o recurso a fisioterapia de vários tipos como terapia da fala, fisioterapia pulmonar, aumento da técnica vocal (clássica), mas apenas ao nível de vocalizos, sem aplicação a repertório erudito.

2.1.3. O mestrado em Nova Iorque e a vivência do jazz na Costa Oeste

Em 1997, após dois anos deste tipo de atividade docente, também esgotante ao nível vocal, mudei-me para Nova Iorque para frequentar a Manhattan School of Music, universidade onde fui premiada com bolsa de estudos integral para realização de mestrado. Esta mudança pode ter constituído também, embora de uma forma pouco consciente, uma maneira de encontrar soluções para os impasses artísticos/estéticos/docentes que nesta altura já vivia. Continuava muito colada ao registo da música clássica, numa lógica de leitura melódica horizontal, e precisava, para evoluir em termos artísticos e estéticos, de me concentrar noutra abordagem, mais vertical, ou seja, harmónica. Este passo era fundamental para transpor medos e barreiras e abrir todo um novo horizonte musical.

A Manhattan School of Music (MSM) situa-se no antigo edifício da Juilliard School, na Avenida da Broadway com a Rua 122, em Manhattan, e funciona como um Conservatório, mas apenas de ensino superior, ou seja, todos os cursos e todas as áreas de estudo que oferece são de prática musical ou de performance e de nível de bacharelato, mestrado ou doutoramento.

Os dois anos de docência tinham sido também de preparação para a candidatura ao Mestrado na MSM. Uma vez por semana eu frequentava aulas no Hot Club – escola de jazz em Lisboa e, mais tarde, tive aulas particulares de harmonia e improvisação, também em Lisboa, ao mesmo tempo

que ia trocando correspondência com os serviços administrativos da MSM, por forma a ter toda a documentação pronta para a candidatura e provas de admissão em Março de 1997.

Em 1997 aquela era considerada uma das melhores escolas do mundo ao nível do *jazz,* departamento no qual fiz o meu mestrado. Tinha, na altura, três orquestras sinfónicas e três *big bands* constituídas somente por alunos; dois auditórios com programação quase diária, a partir da qual existia uma espécie de disciplina obrigatória para todos os alunos, designada por *Concert Attendance*, cujo único requisito para ser aprovado era assistir (com comprovativo) a um número mínimo de concertos por semestre.

Nas aulas individuais com Peter Eldridge, professor que me aceitou na sua classe de canto jazz, vim a descobrir uma voz que desconhecia em mim: a de cantora de canções. Aprendendo uma técnica vocal que permitia um uso mais completo das ressonâncias vocais, a minha voz foi-se transformando aos poucos em algo agradável o suficiente para ser apresentada com uma simples melodia e letra.

Talvez este tenha sido um dos processos mais consistentes e intensos de subjetivação artística a que me sujeitei, no qual não procurava a 'autenticidade', mas a criação do que ainda não existia e seria trazido à luz: a minha voz. Ou seja, descobri, ali, que o artista não nasce, mas que se descobre no seu próprio processo, numa espécie de 'parto' de si próprio.

Até aí, o jazz que eu fazia era rebuscado, complexo, de cariz 'instrumental', talvez para tentar compensar uma voz pequena, seca, sem harmónicos, sem vibrato natural e que ainda não tinha encontrado as ressonâncias que lhe iriam dar corpo e projeção. Como tal, era uma voz que não existia ainda, que não tinha espaço fora de mim. Com uma técnica vocal mais apropriada às sonoridades do jazz e da música popular, passei a ter melhor acesso às regiões médias e graves da voz. No entanto, o abuso vocal e consequente dor na zona das pregas vocais, continuava. Concluí, por isso, que estas dores faziam parte do ofício e, continuei, resignada, o estudo de todas as técnicas e características subjacentes a este estilo musical, fosse através do piano, das aulas de harmonia, de improvisação ou de grupo vocal a 6 partes, além da prática solista.

Este foi um intenso processo de procura de uma identidade ou identidades que me abrissem novas possibilidades de ser, a partir das identificações e das diferenças que ia escolhendo para mim neste processo, em jogo e até em conflito permanente umas com as outras. Com efeito, compreendo agora, à distância, que vivia processos em que a fluidez e a adaptabilidade (processo, afinal, tão próprio da nossa contemporaneidade, nas palavras de Hall, (1996) e Bauman, (2005)), implicam cedências, compromissos, dificuldades, desarmonias e desvãos nos processos de construção identitária e de subjetivação, que também, nalguns momentos consistiram em formas de resistência, por vezes produtivas, outras vezes paralisadoras e problemáticas.

Por esta razão, não posso estar mais de acordo com Hall quando se refere aos processos de construção identitária e lhes nega

> uma origem fixa à qual possamos fazer um retorno final e absoluto. (...) Tem as suas histórias e as histórias, por sua vez, têm os seus efeitos reais, materiais e simbólicos. O passado continua a falar-nos. (...) As identidades (...) são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento (Hall, 1996, p. 70).

Hoje compreendo que este era (e em grande medida continua a ser) o processo em que eu estava intensamente implicada.

Paralelamente aos estudos de mestrado, comecei a cantar profissionalmente em Nova Iorque e arredores, delineando um estilo enérgico, marcado pelas minhas raízes do fado[9]. Num meio agreste como a cidade de Nova Iorque, onde a maioria das pessoas não conhecia, nem sabia onde era Portugal, talvez a minha passagem pelo fado tenha sido uma forma de resistência e insistência nas minhas raízes identitárias e uma forma de encontrar a minha própria singularidade num meio tão cosmopolita e multicultural como é Nova Iorque.

[9] Sublinhe-se que o fado tem uma tradição forte de abuso vocal – temática interessante para desenvolvimento posterior.

Neste voltar às minhas origens culturais portuguesas para 'tingir' o jazz de vanguarda que me cercava, e por onde eu própria tinha começado o meu caminho neste estilo musical, foi talvez um voltar atrás para avançar, munida de "novas" identidades que passaram a marcar a minha forma de me apropriar do jazz através da minha leitura de uma certa portugalidade. Por outro lado, de novo o ensino (agora como aprendizagem) e a performance desenvolviam-se em simultâneo no meu processo de formação. Terá sido esta dupla atividade também uma forma de resistência aos modos de subjetivação artística pré-definidos pelas Indústrias Culturais e que me permitiram resistir sempre à procura de uma carreira artística de cariz comercial, que fizesse de mim, de novo, uma 'estrela' de consumo rápido num mercado ávido do novo e do exótico descartável?

Mais tarde, nos quatro anos que residi na área de São Francisco, Califórnia, continuei na mesma linha, apresentando *standards* americanos, brasileiros e alguma música popular portuguesa, apresentando-me também em clubes de jazz de créditos firmados, como *Kimball's East e Yoshi's,* em Berkley e Oakland, respetivamente.

Por esta altura e, especificamente, em presença destas circunstâncias, vivenciava um misto de sensações e sentimentos. Por um lado, queria levar a minha música a mais pessoas e a um público cujo contexto e perceção facilitasse o entendimento da música que praticava; por outro lado, já começava a inferir que isso teria de incluir algum tipo de negociação: ou incluía música mais acessível no meu repertório ou teria de construir um repertório, ou repertórios, que me dessem identidade reconhecível pela indústria, de modo a ser aceite no circuito dos artistas que faziam esses mesmos palcos nos dias de grande afluência do público.

Não obstante compreender já suficientemente bem o contexto em que me encontrava, o meu sentimento geral era de frustração. Nem eu, nem nenhum artista com quem contactava, nem as próprias entidades promotoras, sabíamos identificar, com exatidão, o que me faltava, a mim e aos meus projetos, para poder ascender ao circuito de artistas, acima daquele em que me conservava. Hoje, olhando para o passado, posso afirmar que estava demasiado preocupada em ser 'fiel' a mim mesma e adstrita ao princípio de 'fazer música de qualidade'. Mas, passo a passo, fui-me apercebendo que conseguiria ter um pé nas Indústrias Culturais sem comprometer em momento

algum a dita qualidade ou a minha identidade ou, até, as várias identidades que vim a encontrar nos projetos distintos que concretizei mais tarde.

A sedução pelos 'grandes palcos' e essa chama interior que me fazia querer *'tocar'* e cada vez mais vezes, foram o suficiente para me manterem em busca permanente. Nessa altura, para maior frustração minha, o acesso a esses clubes de jazz, por onde passavam grandes estrelas mundiais, foi-me permitido por uma única vez e em dias de pouca afluência. O mesmo aconteceu na maioria dos clubes onde tocava na área da Baía de São Francisco.

Num dos dois únicos onde consegui um *Gig* semanal, fui despedida passado pouco tempo. Só depois percebi que eu tinha capacidade, em certas circunstâncias, em elevada potência, para performar, para expressar e, isso, perturbava um ambiente onde se pretendia uma música de fundo que não 'incomodasse', mas que fosse um bom entretenimento para os clientes, ou seja, não arte, não criação, mas apenas imitação, repetição, decalque.

Numa retrospetiva mais ampla, percebo que o ensinar e/ou o aprender sempre me acompanharam como forma de aprofundar e construir processos de singularidade e subjetivação, enquanto performer.

Em 1997, na Manhattan School, tinha sido a única aluna de canto no curso de mestrado em jazz e, nas disciplinas que partilhei com os meus colegas instrumentistas, sofri um choque ao ser tratada como se fosse, também eu, um instrumento. Porém, graças a isso, desenvolvi capacidades que jamais desenvolveria se frequentasse disciplinas apenas com cantores, ou aulas 'adaptadas' ao canto. Exigiu de mim, talvez, um rigor muito maior do que o dos meus colegas saxofonistas. Mas, também, isso me permitiu conhecer formas de estudo, que hoje integrei e articulei com a minha experiência de performer e que posso aplicar e partilhar com outros cantores e alunos, conhecimentos que muito dificilmente adquiriria noutro contexto.

Por um lado, ser tratada *'como um instrumento'* talvez tenha sido uma forma de 'objetivação' necessária ao meu processo de 'subjetivação' como cantora, porque me permitiu uma introdução profunda na teoria e na técnica, que não conseguia atingir somente pelas tradicionais técnicas

vocais (pois a voz não tem dedos). Por outro lado, houve aqui ao mesmo tempo, um apartar-me dos cantores e da técnica da boa impostação vocal – passei a ver-me mais como *'música'* e menos como '*cantora',* o que me foi muito familiar, dado o tipo de formação musical instrumentista, um pouco clássica, que tive por toda a adolescência.

Talvez tenha sido este o resultado negociado num tal processo: abri, para mim própria, espaços da minha identidade como cantora, tornando-me música; fui recuperar alguns elementos da minha formação inicial que, agora, noutro contexto, passaram a adquirir um novo sentido. É aqui que reconheço também a importância dos processos de desterritorialização e reterritorialização para a contínua evolução da minha singularidade artística.
Ou seja, voltando às palavras de Deleuze e Guattari:

> Os corpos serão disciplinados, a corporeidade será desfeita, promover-se-á a caça aos devires-animais, levar-se-á a desterritorialização a um novo limiar, já que se saltará dos estratos orgânicos aos estratos de significância e de subjetivação. Produzir-se-á uma única substância de expressão (Deleuze & Guattari, 1996, p. 45).

2.1.4. O Corpo na dicotomia da música instrumental versus vocal

Hoje, dou-me conta que, aquando da minha residência na Califórnia, essa faceta aprofundou-se ainda mais, devido a um facto totalmente fortuito, mas que acabou por ser importante no meu processo de criação artística: sofri um assalto no qual me roubaram toda a coleção discográfica dos meus cantores favoritos, cerca de 100 unidades.

Este 'acaso' produtivo, na linguagem de Deleuze, impactuou o meu percurso, reforçando a linha de referência que já trazia desde a minha entrada na MSM e no meio nova iorquino. Não foi por vontade própria que deixei de ter acesso fácil às vozes dos cantores de jazz, que tinha absorvido por horas diárias nos anos pré-MSM. Apesar de, praticamente, não fazer audição recorrente de cantores desde a minha prova de entrada naquela Escola, de repente, vi-me confinada a referências

exclusivamente instrumentais. Nesta altura, não havia os serviços online disponíveis que temos na atualidade e sendo assaltada – tendo sido levados quase todos os CDs que então possuía, em valor que à época rondaria os dois mil dólares –, só me restava aceitar a situação e ouvir os CDs que tinham restado, aqueles que, talvez por serem instrumentais, não teriam interessado aos assaltantes.

Esta ocorrência, por seu turno, articulou a minha vida de uma forma que me fez entrar, mais a fundo, nas técnicas e estudos harmónicos dos instrumentistas. Neste caso, deu-se o adensamento do rizoma, que levou ao prosseguimento de outros caminhos e à exploração de domínios que, até aí, não faziam parte da minha experiência:

Com efeito,

> A desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização no rosto; a descodificação do corpo implica uma sobrecodificação pelo rosto; o desmoronamento das coordenadas corporais ou dos meios implica uma constituição de paisagem. A semiótica do significante e do subjectivo nunca passa pelos corpos (Deleuze & Guattari, 1996, p. 45).

Lembro que estávamos em plena era do disco compacto, pré *ipod*, pré *youtube*, pré *spotify* ou qualquer outra forma de *mainstream* musical. Em suma: as minhas referências musicais, desde a entrada para a MSM, e sobretudo a partir do assalto, passaram a ser exclusivamente instrumentais. Devo referir, aqui, que a corrente jazzística em Nova Iorque – e a própria MSM – é assumidamente pró-instrumentista, por razões que talvez estejam ligadas ao que pretendemos aprofundar sobre improvisação jazz vocal no capítulo 4 do presente trabalho, sendo a história dos cantores de jazz considerada, aí, como um desenvolvimento paralelo e não integrado na dos instrumentistas.

Este facto contribuiu, sem dúvida para um apartar cada vez maior da Jacinta como 'música', da Jacinta como 'cantora', apesar da pequena contracorrente que acontecia nas aulas de Peter Eldridge, dentro da própria MSM, valorizando a técnica vocal e a interpretação estilística em relação à improvisação, ao treino auditivo, ao ritmo, ao *swing* e ao *scat*.

Com um horário sobrecarregado de disciplinas, que partilhava com os instrumentistas da minha turma, o meu crescimento como jazzista e como intérprete de canções foi-se fazendo paralelamente, quase como dois processos separados:

> O rosto é assim uma ideia completamente particular em sua natureza, o que não o impede de ter adquirido e de exercer uma função mais geral. É uma função de biunivocização, de binarização.(...) Os rostos concretos individuados produzem-se e transformam-se em torno dessas unidades, dessas combinações de unidades.(...) Introduzimo-nos num rosto mais do que possuímos um (Deleuze & Guattari, 1996, p. 40).

Ainda, nos dois anos e meio que vivi em Nova Iorque, participei em *workshops* dirigidos por grandes nomes do jazz contemporâneo, como, Elvin Jones, Maria Schneider, Ed Neumeister, Mark Murphy, Dave Holland e Annie Ross – mais uma vez, na sua maioria, instrumentistas.

Prossegui estudos de improvisação com Chris Rosenberg, guitarrista da banda de pós-vanguarda de Ornette Coleman, além de ter assistido a inúmeros concertos dos maiores nomes do jazz da atualidade. Aproveitei aqui, ao máximo, para fazer uma aprendizagem por imersão, por imitação, por recreação, criando um armazém de referências, acumulando vocabulário na medida do possível do meu instrumento (ver Capítulo 5 sobre improvisação), à procura de minha própria assinatura vocal.

Também neste aspeto são iluminadoras as perspetivas de Deleuze e Guattari (1995a, p. 31), que definem como principais características de um rizoma, o "pôr em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos"; a impossibilidade de orientação do rizoma nem "ao Uno nem ao múltiplo"; a indivisibilidade em dois, em três ou mais partes:

> Ele [o rizoma] não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. (...) Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a *n* dimensões, sem sujeito nem objeto. (...) Oposto a uma estrutura, que se

> define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linhas de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza (Deleuze & Guattari, 1995a, p. 31).

Um rizoma é feito de *plateau*s e um *plateau* está sempre no meio, sem início e sem fim, numa "região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda a orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior" (1995a, p. 31). Na cultura ocidental, por defeito, consideramos, erroneamente, "fins exteriores ou transcendentes" a expressões e a ações, em vez de as considerarmos "num plano de imanência segundo o seu valor em si" (1995a, p. 31).

Assim, um rizoma não tem princípio nem fim, está sempre no meio:

> A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e... e... e...'. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. (...) É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade.(...) Riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (Deleuze & Guattari, 1995a, p. 36).

Foi neste 'riacho' que me vi imersa quando, em 2001, com residência na Califórnia, começo a minha atividade de performance em exclusivo. No final de 2003, altura em que me apresentei pela primeira vez no Rivoli no Porto e no Grande Auditório do CCB em Lisboa, estava já em rotura comigo mesma: tinha-me sido diagnosticado refluxo esofágico, depois de ter perdido as oitavas superiores da voz a meio de um concerto em Oakland.

Percebo, agora, que este tipo de rotura poderá ser algo muito comum num processo de busca intensa de uma singularidade artística, de uma assinatura própria, de uma marca identitária. No meu caso particular, a atividade artística implicou sempre profundamente o meu corpo. É este o momento em que o descubro não apenas como potência, com possibilidades múltiplas, mas também como um limite. A partir daqui começo a ter consciência da forma como o corpo está no centro da minha performance. Neste contexto, não me encontrava com o corpo, no meu corpo, para com ele fazer um caminho de forma 'fluida'. Vejo o diagnóstico sobre a minha voz como uma fatalidade, algo a ser tratado, como uma patologia com a qual deveria manter uma batalha até a vencer. Se designar esta situação por 'desencontro', sou levada a deduzir, como resultará da minha exposição na segunda parte deste trabalho, que esta factualidade consiste num 'desencontro produtivo'.

Desde a minha entrada no conservatório, aos 12 anos de idade, nos instrumentos de violino e piano até à mudança dos estilos de música que fui escolhendo, com espaços tanto para a improvisação, como para os estilos clássicos e românticos, ensinados em forma de decalque cego e a coincidência com o início do ensino secundário, onde já era exigida uma organização e estudo de quantidades imensas de matérias teóricas, que tinha absorvido a prática da resiliência e da perseverança, por vezes, contra vontades, contra fluxos naturais. A pressão do ensino musical 'à moda antiga' no Conservatório formava indivíduos que lutavam contra os seus próprios corpos, ou então desistiam da música.

A única forma de viajar da Califórnia para Portugal naquele momento e fazer aquelas duas grandes salas de espetáculos (Rivoli e CCB), seria tomando corticóides. Mesmo assim, já medicada, com o abuso vocal que fiz num longo ensaio antes da estreia no Rivoli, senti sabor a sangue na boca – os pequenos vasos sanguíneos das pregas vocais inflamadas rebentaram. Fui atendida de urgência por um médico otorrino que me receitou repouso vocal absoluto até à hora dos concertos. Seria o início de uma longa e dura aprendizagem do e com o meu próprio corpo, que, no entanto, se foi dando ao mesmo tempo que continuava o crescimento e sucesso dos espetáculos e dos projetos enquanto artista.

Revejo-me nas palavras de Guattari e Deleuze quando, nestas circunstâncias, me sentia profundamente 'desencontrada':

> Aí dentro [no deserto] uma multidão fervilhante (...) *Estou na borda desta multidão, na periferia; mas pertenço a ela, a ela estou ligado por uma extremidade do meu corpo. (...)* Não é fácil conservar a minha posição; na verdade é muito difícil mantê-la (...) Estar inteiramente na multidão e ao mesmo tempo completamente fora, muito longe (Deleuze & Guattari, 1995a, p. 40).

A natureza destas multiplicidades é o rizoma, uma multiplicidade onde "cada elemento não pára de variar e modificar a sua distância em relação aos outros" (1995a, p. 42). E é neste contexto, que me parece útil a distinção entre a multiplicidade da massa e a matilha.
Na massa existe "a grande quantidade, a divisibilidade e a igualdade dos membros, a concentração, a sociabilidade do conjunto, a unicidade da direção hierárquica, a organização de territorialização, a emissão de signos" (1995a, p. 45). Na multiplicidade de matilha, pelo contrário, encontram-se:

> A restrição do número, a dispersão, as distâncias variáveis indecomponíveis, as metamorfoses qualitativas, as desigualdades como restos ou ultrapassagens, a impossibilidade de uma totalização ou de uma hierarquização fixas, a variedade *browniana* das direções, as linhas de desterritorialização, a projeção de partículas (Deleuze & Guattari, 1995a, p. 45).

Assim sendo, a matilha descrita acima, "constitui-se numa linha de fuga ou de desterritorialização que faz parte dela mesma" (1995a, p. 45) enquanto que as massas utilizam tais linhas para as segmentarizar e bloquear.
Na matilha, cada um está sozinho apesar de estar com os outros – nas constantes mudanças da matilha, o indivíduo mantém-se sempre ora dentro, ora na borda.

Pelo contrário,

> Opor-se-á a isto a posição paranóica do sujeito de massa, com todas as identificações do indivíduo ao grupo, do grupo ao chefe, do chefe ao grupo; estar bem fundido com a massa, aproximar-se do centro, nunca ficar na periferia, salvo prestando serviço sob comando (Deleuze & Guattari, 1995a, p. 45).

Foi no meio de uma destas *tournées* que tive contacto com a professora Isabel Alcobia, especialista em práticas de canto eruditas, com quem estudei técnica dissociada do repertório clássico, mas que foi um marco importantíssimo para uma mudança radical, a partir do qual percebi que era possível cantar sem esforço, iniciando uma busca de soluções para a manipulação do trato vocal para sonoridades não eruditas, tendo como ponto de partida a fisiologia natural do corpo e da voz. Descobri a possibilidade de cantar com o corpo e não contra ele!

Gostaria de realçar de que forma o afastamento da aprendizagem musical através do movimento corporal acabou por afetar gravemente a minha relação com o instrumento que vim a escolher profissionalmente: a voz, parte integrante do meu corpo.

Estudante de música desde os quatro anos de idade, cantei publicamente como *hobby* a partir dos onze e, a solo, em ambiente profissional, desde os dezoito. Tive aulas com professores de técnica vocal clássica dos dezanove aos vinte e um anos e com uma professora de canto jazz aos vinte e dois. Só a partir dos vinte e seis anos me dediquei ao canto jazz exclusivamente, começando com a realização de um mestrado em performance e, de 2001 a 2012, vivi exclusivamente de concertos, como cantora profissional de jazz. A aprendizagem puramente técnica foi suspensa em favor de uma aprendizagem no palco, através da performance. Mas será que esta aprendizagem estava a ser feita com o corpo, ou apesar dele?

Duas ordens de razões contribuíram para que esta questão faça, até agora, sentido para mim: em primeiro lugar, a falta de escolha, pois não havia quem ensinasse técnica vocal aplicada aos estilos não eruditos, como já mencionei (e desenvolverei em momento posterior, no capítulo 5); por outro lado, a separação que ainda hoje existe entre cantores de estilos populares e a técnica vocal, como se ambos fossem incompatíveis.

O resultado desta situação foi que, durante os primeiros dez anos em que atuei profissionalmente, senti dor a cantar, não me sendo diagnosticada nenhuma patologia por médicos da especialidade, passando a assumir que assim era suposto ser, pois já tinha tido aulas de canto com cinco profissionais altamente especializados e o problema permanecia. Neste caso, a medicação do que, eu e os médicos, considerávamos uma patologia de pouco serviu num processo que era de reconhecimento e integração do corpo no meu processo de subjetivação enquanto artista.

Só muito mais tarde vim a perceber que a fase de maior rotura fisiológica aconteceu quando eu era em exclusivo cantora profissional, inserida no meio das Indústrias Culturais, sem estar a ter aulas com ninguém e sem ter alunos de técnica vocal.

Quando retomei o ensino, em 2013 a tempo integral, a minha técnica vocal melhorou exponencialmente. Para meu grande espanto, dar aulas, ainda por cima, de canto, fazia-me bem à voz. Ao ter que, primeiro, fazer aquecimento antes de dar aulas, depois ter que desconstruir a técnica vocal que tinha construído por mim própria, para poder ensiná-la aos alunos, e, terceiro, ter que exemplificá-la consistentemente em todas as aulas, fortificou a minha própria técnica, as minhas pregas vocais e, consequentemente, o meu humor geral relativamente ao assunto 'voz' e ao resto do meu quotidiano.

Quando conheci Isabel Alcobia, de créditos firmados no canto clássico, estava num intervalo de uma longa *tournée*. Tive um total de seis aulas de técnica vocal com ela e, o meu percurso para o entendimento da necessidade da técnica vocal e da manipulação do trato vocal para os estilos não eruditos, mudou de rumo nessa altura, ao perceber que era possível cantar jazz sem sentir dor. Finalmente, deu-se a compreensão e a integração do corpo no meu processo criativo e artístico.

A este propósito e ainda sobre as dicotomias sujeito/objeto e corpo/espírito, Gumbrecht (2010) aponta que nem em Michel Foucault (1926-1984) encontramos o conceito das "materialidades". Pelo contrário, este filósofo, que quis provar que as ciências humanas são cada vez mais imprescindíveis, consagrou-se exclusivamente às organizações de sentido, sem as influências e necessárias conexões do corpo humano ou formas de expressão física e material.

No meu caso, não se tratou de uma descoberta teórica, mas uma experiência dolorosamente aprendida. Eu vivia uma carreira profissional de cantora de jazz num acumular de problemas técnicos, de rotura fisiológica, que se tinham tornado comuns e familiares, mas que revertiam negativamente na minha forma de estar como pessoa e como artista, em palco e fora dele. Uma amiga pianista, co-repetidora de cantores de ópera, apercebendo-se do meu estado, falou-me de Isabel Alcobia e aconselhou-me a procurá-la. Com efeito, a construção das identidades faz-se sempre 'com' e no meu caso, foram vários os 'outros' significativos que me auxiliaram e me provocaram neste processo de descoberta pessoal e artística:

> A identidade é formada na 'interação' entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o 'eu real', mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem (Hall, 2006, p. 11).

No nosso primeiro encontro rapidamente se esclareceram algumas evidências, advindas de um círculo vicioso: a de que eu ficava muito nervosa nos grandes palcos; a de que tinha medo de perder a voz a meio do concerto; a de que não mantinha a voz ativa fora dos dias de concerto e, consequentemente, não robustecia a técnica vocal e, posteriormente, não me sentia preparada para o concerto. Cantava contra o corpo, em medo e negação.

A tática para me manter ativa como cantora profissional era fazer muito repouso vocal, ditado pelo facto de eu ficar rouca ou com dores na caixa vocal a seguir a cada concerto. Para recuperação vocal, usava *mesinhas* e repouso vocal absoluto, como solução para manter uma saúde vocal suficiente, para usar todos os registos da voz sem nunca cancelar concertos, mas que não resolviam o problema nem me satisfaziam, quer do ponto de vista artístico, quer pessoal.

A curto prazo, tal prática implicava períodos de silêncio e isolamento, sobretudo em contexto de *tournée*, mas impedindo de certa forma o meu (des)-envolvimento como cantora e intérprete, pois os limites vocais estavam delineados logo à partida, ainda antes de cada concerto começar. Enclausurava-me, assim, num corpo mínimo, quase negado.

A médio e a longo prazo, embora eu desconhecesse totalmente esse facto, esta prática era contraproducente a nível técnico, pois, de tanto estar em 'modo repouso', tornava-se muito mais difícil 'subir' a voz tecnicamente e dar-lhe a elasticidade e a prontidão de resposta necessárias para uma performance otimizada[10].

Note-se que, entretanto, algo de inimaginável tinha acontecido na minha vida: uma cantora/projeto de jazz tinha atingido os *tops* de vendas do país e já estava com edições na EMI – Music em 37 países, talvez por um equívoco da editora, ou por uma moda que começou naquela época: a das 'cantoras de jazz' (ou pseudo-cantoras de jazz[11]), que fez com que houvesse um investimento de marketing equivalente ao realizado com um produto comerciável popular. Um acaso, de novo, no meu percurso, que simultaneamente ocorria com uma contradição no meu processo de evolução artística: estava em alta no mercado no momento em que estava mais debilitada fisiologicamente.

Nessa altura, intensificaram-se as pressões de mercado, da editora, de críticos e de uma diversidade de públicos para os quais eu não estava preparada, com o que de positivo e negativo esse contexto das Indústrias Culturais poderá trazer a um artista/músico, como veremos melhor adiante. Exemplificando: o facto de estar na moda e ser *chique* gostar de jazz, abriu as portas aos artistas de jazz. Pessoalmente, tive uma abertura de mercado em 2003 que, talvez, jamais tivesse. É que, naquela altura, Portugal foi o primeiro país do mundo onde Norah Jones alcançou um disco de ouro; Diana Krall estava a chegar ao seu auge mediático naqueles anos, e isso, permitiu-me, e a vários outros artistas de jazz, uma atração mediática que nunca antes tinha acontecido.

Porém, para além disto, tinha de me comportar como um produto estável para poder ser comercializado pelas Indústrias Culturais. Lembro-me que, entre a sessão das fotografias e o lançamento do primeiro disco, se passaram mais de nove meses e, quando a equipa promocional da *EMI Music* soube que o meu cabelo estava completamente diferente do que o que tinha sido fotografado para a campanha de lançamento do disco, tive que me submeter a horas de

[10] Estes aspetos, com implicação ao nível das ciências vocais, serão aprofundados no Cap. 5 onde reflito e discuto alguns dos elementos menos consensuais do ensino do canto popular.

[11] Tornou-se moda 'transformar' tudo em jazz e, desde que houvesse uma secção rítmica de jazz como acompanhamento (ou algo que se assemelhasse a isso), o projeto já era jazzístico, mesmo que o registo da cantora fosse de Fado, *Pop* ou Clássico.

cabeleireiro para retomar o corte, a cor e as madeixas semelhantes aos do meu 'eu' cristalizado na primeira foto.

Inclusivamente, o tema que eu menos gostava do álbum, por o reputar como pobre melódica e harmonicamente, mas que tinha acedido a gravar a pedido do produtor do projeto, foi escolhido pela editora como single de lançamento do álbum. Ou seja, em todos os *show-cases* que fazia, ou até concertos de projetos que nada tinham a ver com o disco da Bessie Smith, o público me implorava para fazer aquela canção como *Encore*. Essa canção, '*Baby won't you please come home'*, passou ininterruptamente nas ruas do Chiado de Lisboa na campanha promocional de lançamento do *Tributo a Bessie Smith,* cujo Master teria sido feito numa parceria com o Turismo da Câmara de Lisboa.

Todo o contexto que tenho vindo a descrever se passava em contradição com o que acontecia aos olhos do grande público, pois toda uma máquina de marketing e publicidade, que me tinha envolvido, fazia passar uma imagem de *glamour*, brilho, facilidade e felicidade, em oposição à rouquidão e dor vocal que me obrigavam ao repouso absoluto entre concertos, numa tonalidade solitária e silenciosa. Conheci nessa época a força do mercado das Indústrias Culturais: nenhuma das múltiplas pessoas que me acompanhavam algum dia me interrogou sobre as razões pelas quais eu ficava afónica, rouca, com obrigatoriedade de repouso vocal: não houve ninguém no meio de tantos profissionais, experientes em acompanhar diversos cantores, que questionasse a minha postura física e técnica (o mesmo tendo acontecido com os médicos que me observaram). A equipa da editora estava empenhada num único objetivo: chegar ao disco de ouro com o meu trabalho e, com isso, à promoção comercial da minha carreira, objetivo que era, à partida, algo positivo e importante e que tinha como meta um trabalho a longo prazo. Mas o interesse maior, ainda que a nível inconsciente, no 'produto' mais do que na pessoa pode levar à implosão do artista, dadas as lógicas de funcionamento da Indústria Cultural em que me vi envolvida.

Aprendi, através da minha experiência, agora objeto de reflexão, que,

> A tendência atual para a diluição do conceito de 'indústrias culturais' e o uso crescente de termos como 'indústrias de entretenimento', 'indústrias de lazer' ou mesmo 'Indústrias Criativas', (...)

> estreitamente associada à (...) mudança de papéis de autor, ator e espetador (...), [participa] de um desejo por permanência e intensidade para uma contingência constitutiva e superficialidade (Ferrándiz, 2011, p. 1).

Já o diagnóstico de Alcobia em relação à minha voz foi rápido e certeiro: – Isso são tudo nervos, disse-me, que advêm da insegurança de não dominar a voz, quer dizer, desconhece a técnica para a dominar. Ou seja, propunha-me como estratégia de resolução: conhecer-me e construir-me como artista e cantora com o meu corpo, e não contra ele.

Cada uma das poucas aulas que se seguiram aconteceu de forma estranha: eu não conseguia perceber ou fazer nada do que ela dizia ou me pedia durante a aula. Era como se o meu cérebro tivesse sido desconectado do meu corpo. De alguma forma, o meu corpo não queria estar ali – havia uma resistência intransponível que me impedia que eu me abrisse a alguém oriundo da música clássica – talvez pela crença enraizada em mim, durante anos, de que isso poderia 'mudar' a minha maneira de cantar. Antes destes acontecimentos, tinha feito, por algum tempo, aulas de trinta minutos de técnica vocal com Cristina de Castro, com quem estudei até algum repertório clássico, mas a voz que usava para esse repertório era outra, não era a que usava para o jazz.

Senti que me esperava um processo longo de desaprendizagem, ao qual eu resistia, desta vez de forma contraproducente. Aquele foi um momento paralisante, não de uma resistência positiva, produtiva, como as que me proporcionaram novas articulações e possibilidades no passado, mas de uma resistência ao novo e diferente, conduzida claramente pelo medo de pisar territórios desconhecidos, de me desterritorializar.

Com efeito, a *linha de fuga* tem função de "desterritorialização" (Deleuze & Guattari, 1997b, p. 197) que, por sua vez, pode ser produtiva por efeito por uma reterritorialização que se lhe possa seguir, anulando a função da linha de fuga, numa desterritorialização que assim não chega a acontecer totalmente.

Com Isabel Alcobia, começámos a fazer gestos, movimentos corporais e a associar a sonorização a esses movimentos e, quase automaticamente, comecei a emitir som sem sentir dor. Passei a ter como modelos, diariamente, várias cantoras de estilos eruditos. Cecilia Bartoli passou a ser a minha companhia no carro, a toda a hora e a todo o momento – aprendi muito só de a ouvir e ver cantar, o que ela fazia ao cantar, ao respirar, ao apoiar aquelas notas em catadupa.

A linha de fuga desterritorializante e as reterritorializações e redundâncias re-estabilizam o movimento, trabalhando os limites do corpo. O rosto, especificamente, traz traços e redundâncias à linguagem, assim como absorve e transmite os 'signos significantes'. O rosto é todo um corpo de onde saem todas as desterritorializações:

> É do rosto que a voz sai (...). O significante se reterritorializa no rosto. É o rosto que dá a substância do significante, é ele que faz interpretar, e que muda, que muda de traços, quando a interpretação fornece novamente significante à sua substância (Deleuze & Guattari, 1995b, p. 54).

Mas não só este regime de signos leva à subjetivação (1995b, p. 59). Existem muitos outros: pré-significantes, contra-significantes e pós-significantes, estes inerentes aos significantes e os outros coexistindo com os mesmos: "Não há mais relação significante-significado, mas um sujeito de enunciação. (...) Não há mais circularidade de signo a signo, mas processo linear onde o signo se abisma através dos sujeitos" (Deleuze & Guattari, 1995b, p. 69).
Emergem, assim, um eixo de significância e um eixo de subjetivação – em dois estratos. Mas a significância não acontece "sem um muro branco sobre o qual inscreve os seus signos e suas redundâncias" (Deleuze & Guattari, 1996, p. 28), assim como a subjetivação não pode acontecer "sem um buraco negro onde aloja a sua consciência, sua paixão, suas redundâncias" (1996, p. 28).

Aquela professora sugeriu-me ainda uma cantora na qual eu deveria prestar atenção como modelo a aplicar no meu estilo de música e cujo CD encomendei e esperei ansiosamente por longos meses, para me desiludir logo de seguida ao perceber que estava 'sozinha' outra vez, pois aquele tipo de

sonoridade não se articulava com a minha nem com o que eu queria fazer. Ela cantava *standards* de jazz com voz empostada em estilo erudito, cristalizada nos ajustes vocais da música clássica.

Teria que continuar a procurar soluções por outros caminhos.
Como referi no início desta reflexão, o percurso artístico de cada um não é generalizável; pode apenas ser inspirador para outros. O decalque por si só não resolve as questões de subjetivação, muito menos no campo artístico.

Mas, a verdade é que as desterritorializações que empreendemos são sempre com outros, provocadas por outros, por situações novas. Por isso não se deve confundir uma reterritorialização com o regresso a uma territorialidade anterior. Do mesmo modo, todas as partes do corpo passam a fazer parte das reterritorializações, assim como as roupas, as ferramentas, os objetos, que são "em diversos graus" todos "rostificados" (Deleuze & Guattari, 1996, p. 37).

2.2. A questão estética no processo de subjetivação – a música, a compositora e a analista

2.2.1. Segmentarização na formação musical do indivíduo

Ao contrário do que se possa pensar à partida, o perfil típico do aluno de conservatório da minha época (década de 80), seria de alguém que muitas vezes ficava limitado às peças de estudo, dentro de estilos demarcados por uma rigidez de notação musical e de interpretação estilística que lhe chegavam exclusivamente através do seu professor de instrumento. Para além disso, o aluno típico teria oportunidade de assistir a um ou dois concertos de música erudita por ano. A outros tipos de música de qualidade não se tinha praticamente acesso, em particular não estavam acessíveis concertos ao vivo fora das grandes urbes, dado o ainda incipiente desenvolvimento das Indústrias Culturais no país.

Portanto, o que se passava dentro das academias e conservatórios de música estava completamente alheado de tudo o que rodeava a vida do aluno fora de portas, o que me faz evocar a ideia de Deleuze e Guattari segundo a qual a vida humana é essencialmente segmentária:

> Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacial e socialmente. A casa é segmentarizada conforme o destino das suas divisões; as ruas, conforme a ordem da cidade; a fábrica, conforme a natureza dos trabalhos e das operações. Somos segmentarizados *binariamente,* a partir de grandes oposições duais (Deleuze & Guattari, 1996, p. 37).

O tipo e aluno de música a que venho fazendo referência, embora amplamente desenvolto na arte virtuosística e da interpretação do seu instrumento, muitas vezes era exposto a estilos de música não eruditos, a não ser quando chegava à universidade, não tendo até aí desenvolvido um sentido crítico que o ajudasse a distinguir música de níveis diferentes de fruição estética. Deste modo, no âmbito da identificação da qualidade de uma obra de arte ou de uma experiência artística/estética,

muitos destes músicos estariam ao mesmo nível que uma pessoa sem qualquer tipo de formação musical.

No meu caso especifico, além de ter feito iniciação musical de vanguarda dos 4 aos 12 anos de idade, desde cedo fui confrontada com o ter de escolher, ter de decidir, ter de performar algo que considerasse de qualidade, moldando o gosto, apreciando e comparando estilos, modos de tocar, de compor, de fazer músicas, pois a exposição a 'outras músicas', noutros ambientes, que não só a clássica, através de um instrumento no Conservatório, obrigou-me a desenvolver um gosto, a procurar uma estética, a criar um sentido crítico cada vez mais apurado, embora, "o juízo do gosto, não [seja] um juízo cognitivo, logo, não é lógico, mas é estético – o que significa que é aquele cujo campo determinante não pode ser outro que não o subjetivo" (Kant, 1911, p. 203).

Na prática, este processo resultou num hibridismo que se tornou marcante na construção dos meus processos de subjetivação e, simultaneamente, acaba por corresponder a um modo pós-estruturalista de compreender e realizar o meu percurso – como um rizoma, através dos processos que a seguir descrevo.

Antes disso, contudo, importa de novo enfatizar, com Hall, que:

> A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados com uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais nos poderíamos identificar — pelo menos temporariamente (Hall, 2006, p. 2).

Com efeito, foi efetivamente isto que acabou por acontecer: a partir dos 14 anos, com a participação no grupo de música popular portuguesa *Esteiro Grande*, tive contacto com cerca de 18 jovens, todos mais velhos que eu, alguns deles músicos profissionais, outros grandes amantes de música, que me revelaram preciosidades da música portuguesa, entre outras. Além disso, influenciou-me o meu tio mais novo, solteiro e a viver em casa da mãe, já de uma outra geração musical, e que só podia ouvir música no carro, onde o único tipo de leitor que existia, imediatamente antes da era do disco compacto, era o de cassetes.

Como a minha família foi uma das primeiras a ter uma aparelhagem *hi-fi*, por causa da predileção especial do meu pai pela música, desde muito cedo, (as minhas irmãs e eu) tivemos acesso a discos vinil em grande quantidade e *cassetes virgens*, o que nos permitiu passar a música de um suporte para o outro. As gravações tinham que ser feitas em tempo real e nós, (minha irmã mais velha e eu), não só ouvíamos tudo aquilo, como fazíamos uma cópia extra que ficava connosco – de um leitor de *cassete* para o outro, na mesma aparelhagem *hi-fi*, em modo rápido.
Dessa forma, fui exposta a uma grande diversidade de música de alta qualidade e mesmo de gerações anteriores, do rock clássico, rock progressivo e sinfónico à MPB – música completamente diferente da que tínhamos acesso até então. Em minha casa ouvia-se ópera e James Last.
Compreendo hoje, ao analisar o meu percurso artístico a profundidade das palavras de Hall, quando sublinha que o sujeito não tem identidade fixa, estável, permanente:

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, impelindo em direções diferentes, de tal modo que as nossas identificações são continuamente deslocadas (Hall, 2006, p. 13).

Com efeito, na música, sobretudo no jazz, uma das formas mais rápidas de aprendizagem é a partir do 'decalque', da repetição ou da fase da estratégia, como se verá no capítulo sobre improvisação, processo que, na linguagem de Deleuze, é um excelente modo de construção do conhecimento, mas que não é simples nem linear. Trata-se antes de um procedimento de *bricolagem*, numa mistura de elementos totalmente diferentes, que não ocorrem por hiperespecialização nem são pré-programadas, mas que partem de um arquivo que cada um vai construindo para posteriormente utilizar[12]:

> A tarefa da vida é fazer com que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença. (...) Uma [direção de pesquisa] concerne ao conceito de diferença sem negação, precisamente porque a diferença, não sendo subordinada ao idêntico, não iria ou 'não teria de ir'

[12] Ver no ponto 4.6. – armazenamento de ideias na fase da estratégia para a improvisação jazzística.

> até à oposição e à contradição; a outra, concerne a um conceito de repetição tal que as repetições físicas, mecânicas ou nuas (repetição do mesmo) encontrariam sua razão nas estruturas mais profundas de uma repetição oculta, em que se disfarça e se desloca um 'diferencial'. Estas duas direções de pesquisa juntaram-se espontaneamente, pois, em todas as ocasiões, estes conceitos de uma diferença pura e de uma repetição complexa pareciam reunir-se e confundir-se. À divergência e ao descentramento perpétuos da diferença correspondem rigorosamente um deslocamento e um disfarce na repetição (Deleuze, 1988, pp. 8–9).

Na realidade, vivi um profundo processo de descentramento a partir do momento em que fui exposta ao jazz, aos 18 anos, entrando quase simultaneamente para o curso de composição clássica. Tive, por cinco anos, uma exposição muito intensa a um grande espectro da música feita na atualidade, participando como ouvinte nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea[13], nos festivais Acarte e Jazz em Agosto, ampliando as possibilidades de construir um sentido crítico muito próprio e cada vez mais apurado.

Como refere Hall, cada um de nós é construído a partir dos outros, numa hibridação muito peculiar que cria o nosso processo específico de subjetivação, aceitando, recusando, resistindo, persistindo, negociando, decalcando, pilhando, reconstruindo, etc. Ninguém é criador *ab initio*. Hoje, em tempos de pós-modernidade e pós-estruturalismo, temos a consciência clara de que o artista se vai fazendo através de um jogo de diversas identidades e negações.

Na linguagem de Hall, quanto mais a minha identidade é trabalhada e cruzada, mais singular me torno. Quanto mais artística, subjetivada, diferenciada, mais eu me torno cada vez mais 'eu':

"Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contacto com um núcleo imutável e atemporal, (...) [permite ligar] ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta" (Hall, 2003, p. 29).

Essa 'internalização' do exterior no sujeito, e essa 'externalização' do interior, através da ação no mundo, constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno e estão compreendidas na teoria da identidade (Hall, 2006), a qual descarta o "(...) conceito de sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada" (Hall, 2006, p. 36).

[13] Na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa entre os anos de 1989 e 1995.

Com efeito, e para voltar ao título deste ponto, é na *bricolem* dos segmentos pela qual a experiência da vida se reparte, através de uma composição, que tantas vezes se dá por lances de intensificação, que fazem emergir as marcas da subjetividade. É desta forma que a pessoa e a sua formação (no meu caso, musical) navegam as ondas de um processo que, mais do que uma identidade, fazem suceder afloramentos identitários que, com maior ou menor duração, vão configurando o percurso do, e no, tempo.

2.2.2. A Arte e a formação do gosto como parte integrante da vida

Embora as questões sobre a arte, a qualidade da obra de arte, a estética e a fruição da experiência estética, não fossem tema das minhas conversas ou do meu estudo, elas já estavam profundamente enraizadas e delineadas na minha intuição. Trata-se de um processo que se torna mais premente após a formação académica. Procurarei a seguir, no contexto de análise e investigação do presente trabalho, compreendê-lo com maior profundidade.

A minha formação pós-curricular — e, posteriormente, já fora do Conservatório —, foi muito mais completa que a estrutura curricular do curso alguma vez poderia ter sido. Esta experiência não-curricular ocorreu "não como um espelho em segunda mão que reflete o que já existe, mas como aquela forma de representação que é capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos, e assim permitir-nos descobrir lugares pelos quais falar" (Hall, 1996, pp. 236–237).

A compreensão que sobre a obra de arte fui construindo, ainda que intuitivamente, encontra eco na filosofia de Steiner (final do séc. XIX), criador da pedagogia Waldorf e da eurritimia, na qual se percebe já uma conceção da possibilidade da arte de qualidade poder *imanar* da própria substância, como intrínseca ao corpo humano (Gumbrecht, 2010). A obra de arte tem 'energia' por ter sido 'exteriorizada, concretizada' e "é tarefa e privilégio da estética tornar rapidamente presente o *continuum* entre a temporalidade e a eternidade, entre a matéria e o espírito, entre o homem e 'o outro'" (Gumbrecht, 2010, p. 84). De resto, como assinala Butler,

> as impressões atuam no corpo e formam a base da senciência[14], do sentimento, da cognição e o início do próprio agenciamento. (...) Uma formulação que se conecta com o *cogito* de Descartes, porque também sugere que o sujeito é formado por algo externo a ele (Butler, 2015, p. 41).

Hoje, a partir das correntes do pós-estruturalismo, são criados novos conceitos para as artes e as humanidades como, por exemplo, a compreensão da arte como fazendo parte da vida, funcionando como vida e não mais como imitação da vida, vendo-se a arte como coincidente com a vida, compreendendo essa vida como uma vida feita de intensidades (Fuganti, 2013). E porque uma vida feita de intensidades é algo raro no ser humano, seria necessário procurar uma atitude e não uma ocupação particularmente ativa num mero conjunto de tarefas. Trata-se antes, de acordo com Fuganti (2013), de uma vida intensa, no sentido de uma vida como atividade, que se alimenta da própria força ou potência dessa atividade:

> Só a vida ativa, cria. Como? Com uma afirmação – o próprio modo de viver se constitui como uma afirmação. Um modo de viver cuja afirmação é a diferença que nos constitui, exprime a nossa singularidade. Não existe vida que não seja singular (min. 16).

Ademais, a singularidade é indispensável à vida ativa e criativa, sendo uma razão de potência da existência humana (Fuganti, 2013). Trata-se da ideia do *eterno retorno* de Nietzsche, já referida neste trabalho, que implica repetição que reitera a intensidade, e que, na linguagem de Deleuze e Guattari é apresentada como uma forma de elevar à intensidade máxima a repetição daquilo que é a *singularidade* e de como só com essa intensidade se pode criar o novo. No mesmo sentido, (Fuganti, 2013) explica por que razão a vida humana nem sempre dá origem a uma dimensão estética do humano:

> [Esse tipo de pessoa] é o ser que vive o acontecido, o que já foi e o que nunca chega. Esse ser não pode ser estético – ou antes, usa a estética a serviço da moral e de uma razão especulativa que no

[14] Senciente - que tem sensações ou impressões.

> fundo tem um (...) imaginário, que se funda em paralogismos e não numa lógica real ou numa espécie da psicologia da impotência (min. 23:15).

Este ser, que somos um pouco todos nós, ao recusar a dimensão estética, tende a fixar uma intenção no que o rodeia: no outro, nele próprio, no bem comum. Tudo toma uma dimensão intencional, como plano indispensável para dar sentido à vida, onde a estética fica ao serviço de uma tarefa, no âmbito da qual, o sujeito entra num modo reativo de existência, sem possibilidade de "criação de obra em mim" ou através de mim (Fuganti, 2013).

Nesse sentido, e na linguagem de Deleuze, os agenciamentos já não são distinguidos em termos de expressão ou de conteúdo, porque, por um lado valem como conteúdo e expressão e, por outro, como territorialidade e desterritorialização (1997b, p. 194). Nesta situação, tanto os agenciamentos como os estratos são 'complexos' de linhas. Mas estas linhas não são subordinadas aos pontos, passam antes entre eles:

> São multiplicidades de massas ou de maltas, não de classes; multiplicidades anómalas e nómadas e não mais normais e legais; multiplicidades de devir, ou de transformações, e já não de elementos numeráveis e relações ordenadas; conjuntos vagos, e não mais exatos, etc. (Deleuze & Guattari, 1997b, p. 194).

As estruturas em árvore são abanadas por "germinações e rizomas". Assim as linhas do rizoma alternam entre "linhas de árvore" – que são seccionárias estratificando-as, e "linhas de fuga" que são de rotura, arrastando-as (1997b, p. 194):

> As identidades nunca são unidas e, no final dos tempos modernos, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; nunca singulares mas construídas multiplamente através de diferentes, mas regularmente intersectáveis e antagónicos discursos, práticas e posições. Elas estão sujeitas a uma historicização radical, e estão constantemente em processo de mudança e transformação (Hall, 1996, p. 4).

Todo este quadro conceptual permite enquadrar a importância da experiência estética na sua articulação com os processos identitários e afirmar a importância da formação do gosto como elemento fulcral da vida em geral, e da vida do artista em particular.

CAPÍTULO 3.

O desafio da Performance e as Indústrias Culturais

CAPÍTULO 3. O desafio da Performance e as Indústrias Culturais

3.1. As Indústrias Culturais - breve contextualização

Os processos de singularização, subjetivação e construção identitária ao nível artístico e estético, que tanto interessam ao criador — e que abordámos no capítulo precedente —, encontram-se plasmados e profundamente atravessados e condicionados, na contemporaneidade, por uma nova realidade: as Indústrias Culturais, a que já anteriormente aludimos.

O termo 'Indústria da Cultura' foi tratado teoricamente, pela primeira vez, por Adorno e Horkheimer em 1944. Desde então a terminologia passou de 'indústria da cultura' para 'Indústrias Culturais' e, recentemente, para 'Indústrias Criativas. Salientando a importância destes autores na conceptualização matricial deste domínio, Hesmondhalgh nota que "um equívoco comum sobre o termo Indústrias Culturais é que a sua utilização implica uma adesão à crítica de Adorno e Horkheimer sobre a 'Indústria da Cultura'" (Hesmondhalgh, 2008, p. 2).

As Indústrias Culturais são hoje consideradas de vital importância por serem o principal meio de produção de 'bens simbólicos' e de documentos numa sociedade capitalista (Lee, 2013). O conceito 'Indústrias Culturais' refere-se às entidades da sociedade que empregam os modos típicos de produção e organização industrial para produzir e distribuir símbolos sob uma forma de bens e serviços culturais. Para além disto, é-lhes atribuído um papel nuclear na mediação ou contestação dos valores ideológicos vigentes em cada época. Têm, por isso, uma intervenção relevante na esfera pública, pois são "agentes de mudança económica, social e cultural" (Hesmondhalgh, 2008, p. 6).

As Indústrias Culturais e Criativas também têm sido vistas por vários governos locais como meio potencial de inclusão social, utilizadas como instrumento da revitalização económica, social e cultural de cidades e regiões, sendo, até, aproveitadas como auxiliares na resolução de problemas na área da saúde.

Originalmente, a crítica de Adorno e Horkheimer dirigiu-se à mercantilização da cultura. Denunciaram o que viram como uma industrialização da cultura sob a égide de uma modernidade consumista norte-americana, argumentando que a cultura estava a ser tratada como uma linha de montagem fabril, tornando-se intensamente mercantilizada, superficial e padronizada (Lee, 2013).

Num contexto de recuperação do pós-guerra, de industrialização e de produção em massa, ter-se-ia aplicado à cultura, segundo estes filósofos da Escola de Frankfurt, o mesmo modo de produção, no mesmo formato e com as mesmas regras de mercado:

> O público é servido com uma gama hierárquica de bens de variadas qualidades produzidos em massa, avançando assim a regra da quantificação completa. Todos se devem comportar (como se fosse espontaneamente) de acordo com o nível que lhes foi previamente determinado e indexado, e escolher a categoria do produto massificado adequado ao seu tipo. Os consumidores aparecem como estatísticas nos gráficos de organização de pesquisa e são divididos por grupos de rendimento em áreas vermelhas, verdes e azuis; a mesma técnica que é usada para qualquer outro tipo de propaganda (Adorno & Horkheimer, 1993, p. 122).

Além disso, estes autores viram a apropriação destes meios como o canal ideológico do capitalismo, com o efeito pernicioso de transmitir valores de consumo à população. A indústria da cultura seria o meio pelo qual o capitalismo conseguiu reproduzir-se ideologicamente, transformando os espetadores em consumidores passivos. Adorno viu, assim, a indústria da cultura como uma ferramenta do Estado e da classe dominante, funcionando como um meio de controlo de massas e um entrave à transformação social radical, ou seja, adquirindo um poder hegemónico total.

É importante conhecer melhor, no entanto, de que forma estes dois filósofos da Escola de Frankfurt contribuíram para a reflexão crítica sobre as Indústrias Culturais. Parece-me de particular interesse o facto destes autores terem interpretado as Indústrias Culturais como a promoção de um infantilismo ou como uma cristalização da audição e da educação musical da população em geral.

3.1.1. Os contributos de Adorno e Horkheimer

Estes filósofos consideraram que a massificação da produção cultural provocou uma regressão na cultura musical, tendo a publicidade, sobretudo, assumido um poder de coação na modelagem dos gostos e na procura por certos produtos culturais. A apreciação musical passou, assim, a dar-se através de uma "identificação com as canções da moda" (Adorno & Horkheimer, 1993, p. 41), de uma simplificação, ou até infantilização, da música que, de acordo com os autores, passou a ser usufruída em ambientes semelhantes aos do desporto e do cinema.

Os mecanismos de distribuição e de publicidade, que passaram a dominar o mercado discográfico a partir da época de ouro da rádio (anos 1930/40), foram vistos como a causa dessa "audição regressiva" (1993, p. 41). Eis, como Adorno e Horkheimer explicam o mecanismo:

> O caráter *fetichista* da música produz as suas próprias ocultações pela identificação entre o ouvinte e o *fetiche*. Essa identificação confere ao *hit* o seu poder sobre e vítima. Consuma-se na sequência de esquecimentos e recordações (...). Tal como cada *reclame* se constrói a partir do familiar não conspícuo e do conspícuo não familiar, também o *hit* fica salutarmente esquecido no lusco fusco da sua familiaridade, para, subitamente, no jato de luz de um projetor, se tornar dolorosamente ofuscante pela recordação (Adorno & Horkheimer, 1993, p. 42).

Os produtos estandardizados tornam-se impossíveis de serem ouvidos atentamente, ao mesmo tempo que o ouvinte se vai tornando incapaz de se concentrar numa audição aprofundada: "Se os estímulos se desvanecem e se transformam no seu contrário – o curto ciclo de vida dos *hits* pertence ao mesmo tipo de experiência" (Adorno & Horkheimer, 1993, p. 45), provocando uma rejeição quase automática de tudo o que é fora do comum. Assim, dá-se um ciclo vicioso, que até hoje ocorre no contexto das Indústrias Culturais: "o que é mais conhecido é o que tem mais êxito, pelo que é executado repetidamente, tornando-se assim ainda mais conhecido" (1993, p. 28).

Em particular a crítica destes autores em relação ao instrumento vocal é algo que permanece com o máximo de atualidade na propagação da chamada *Pop Star*. Em épocas anteriores, com dinâmicas

de mercado que poderiam ser também altamente voláteis, era pelo menos avaliada a capacidade técnica e virtuosística do cantor. Com as Indústrias Culturais, basta ser-se detentor de um instrumento vocal enquanto meio, com alguma característica que o diferencie da maioria, mas destituído de qualquer controlo mecânico ou musicalidade, para se tornar uma *Pop Star*.

A 'cultura de massas' – expressão que passou a englobar todos os produtos cujo fim maior visava a propagação rápida e o lucro – tende a focar-se na adaptação e na aceitação, tornando-se, em consequência profundamente determinada pelo mercado e pelo consumidor. A fasquia é colocada no nível mais baixo, de modo a agradar à maioria e à sua capacidade em captar e absorver determinado produto artístico, em detrimento do próprio produto. Muitas vezes este objetivo atinge-se através da simples repetição ou da promoção de um tipo de experiência estética o mais ténue possível.

No uso destes procedimentos, as Indústrias Culturais vestem os seus produtos de um consenso ficcionado, que oculta a diversidade na criação humana. Constitui esta realidade um verdadeiro paradoxo que os autores que tenho vindo a citar ilustram, adequadamente, na frase que se transcreve:

> A cultura de massas, que não suporta nenhum conflito, mas também rejeita qualquer montagem declarada, tem de pagar o tributo ao tempo por cada um dos seus produtos. É esse o seu paradoxo. (...) A atemporalidade do eternamente igual (Adorno & Horkheimer, 1993, p. 72).

Com a tentativa de diminuir tensões ou conflitos, dilui-se a própria arte. A obsessão pela informação e pelo detalhe sobre a origem das obras ou dos artistas acaba por se sobrepor à experiência estética. Numa 'cultura de massas' torna-se mais importante uma autorreferência, com base na elucidação, na familiarização imediata e na identificação de conteúdos informativos, do que deixar-se levar por conteúdos desconhecidos e sensações não identificáveis. Assim funciona "o sedimento antropológico da compulsão monopolista de apalpar, manipular, absorver, [de] não poder deixar nada de fora" (Adorno & Horkheimer, 1993, p. 81).

A "curiosidade informativa" transforma a postura do consumidor na de um especialista minucioso, que quer reconhecer, integrar, verificar para se apropriar materialmente do objeto artístico. Por outro lado, "o que ele já conhece e já está identificado perde, a seus olhos, por essa mesma razão, todo o valor: não passa de repetição, é tempo e dinheiro deitados à rua" (Adorno & Horkheimer, 1993, p. 82). Passa a estar em causa não a fruição do produto artístico, mas a sua posse ou o conhecimento como posse, que se esgota ele mesmo no "acesso informado aos factos culturais" que se tornam, simultaneamente, mensuráveis e competitivos, exigindo "prestações da máxima qualidade, que se podem avaliar com exatidão" (1993, p. 84).

Na realidade, a subordinação da arte à lógica do mercado não significa apenas um aumento de competitividade: ela reflete-se numa apreciação mensurável da arte que, simultaneamente, exclui tudo o que não se encaixa nos parâmetros de cálculo do sucesso e padroniza aquilo que é artisticamente desejável em termos económicos.

3.1.2. Depois da década de 1980

Em 1970 e 80 dá-se uma reavaliação desta teoria por parte de vários investigadores, começando a surgir uma visão positiva da cultura popular disseminada pelas Indústrias Culturais e passando-se até a encará-las como um espaço de ócio e mesmo de resistência aos poderes do mercado.

A forma como Hall equaciona a questão da hegemonia versus resistência nos seus estudos de receção, no artigo "Codificar e Descodificar", de 1973, imprimirá uma marca no modo como estas questões serão abordadas e, consequentemente, no tipo de abordagem que a economia passará a fazer às Indústrias Culturais.

Hall explica que os recetores das mensagens codificadas não são sempre passivos, como inicialmente se pensava. O conceito de poder ideológico total, para este autor, seria a total identificação entre a codificação e a descodificação da mensagem, ou seja, cada mensagem comunicada seria sempre compreendida do modo que se pretendia à partida.

No entanto, isso torna-se impossível quando consideramos as questões de identidade cultural – o ser humano está inserido num contexto sócio-histórico. Consequentemente, Hall ultrapassa o conceito de manipulação completa do recetor no contexto das Indústrias Culturais, introduzindo:

> fatores externos que influenciam tanto o emissor como o recetor. (...) [Prevendo a] possibilidade de transformação da narrativa, permitindo várias assimilações e interpretações por parte do recetor. (...) A codificação não pode pré-determinar a leitura que o recetor fará da mensagem, contudo pode delimitar e orientar a sua descodificação (Alves Pereira & Baptista, n.d., p. s/p).

Vistas desta forma como produtoras essencialmente de mercadorias, as Indústrias Culturais funcionam num contexto por vezes movediço e, por isso, recorrem a diversas estratégias para conseguirem um *hit*, como, por exemplo, a maximização do repertório para a maior diferenciação dos produtos, permitindo estatisticamente uma possibilidade de um *hit* entre os muitos *flops* (Hesmondhalgh, 2008, p. 19); ou então, a criação de escassez artificial que permita por parte da empresa o controlo do lançamento dos produtos culturais e, também, a formação de empresas corporativas como forma de "concentração, internacionalização e propriedade intersectorial" (Lee, 2013, p. 2).

Este tipo de análise económica permitiu a adoção de uma abordagem mais instrumental das Indústrias Culturais que passaram, na maioria dos casos, a chamar-se, já no séc. XXI, Indústrias Criativas. Assim, o termo 'Indústrias Criativas' passou a ser utilizado como reação contra uma 'indústria da cultura', tal como descrita por Adorno, envolvendo uma mudança conceptual que, no início dos anos 80, deu origem a uma compreensão fundada empiricamente na estrutura complexa, dinâmica e variável do funcionamento das Indústrias Culturais. Nesta perspetiva,

> As características mais sólidas do conceito de Indústria Cultural não foram a mera comercialização da cultura, mas também a sua industrialização, que permitiu a reprodução do seu formato de *media*, utilizando equipamentos específicos. No entanto, o que estamos a testemunhar agora é a 'hiper-reprodutibilidade' de produtos culturais transformados em matriz numérica (Ferrándiz, 2011,

p. 2).

Embora a industrialização tenha acentuado a mercantilização dos bens culturais, também surgiram outras possibilidades de desenvolvimento da cultura, em direções inovadoras que, em termos sociais, estão para além do tipo de processo absolutamente totalitarista sugerido por Adorno e Horkheimer (Miège apud Lee, 2013).

Com efeito, o mercado cultural não pode ser lido como uma destruição da 'alta cultura' pelo mercantilismo vulgar ou como uma supressão da autêntica cultura popular ou operária, mas como uma complexa dialética hegemónica de libertação e controlo (Garnham apud Lee, 2013). Além disso, surge um interesse crescente no trabalho criativo enquanto mercadoria, que inclui cada vez mais uma dimensão tecnológica. Estava criado o terreno para se abandonar o termo 'Indústrias Culturais' e substitui-lo, pelo menos em parte, por 'Indústrias Criativas'.

A definição das 'Indústrias Criativas' surgiu pela primeira vez em 1997 e foi dada pelo *Creative Industries Taskforce*, grupo de trabalho criado pelo governo inglês para a promoção das 'atividades criativas'. Este novo tipo de emprego e empresa distingue-se pelo cunho individual criativo que apresenta, implicando competências específicas e talento, tendo um âmbito bastante amplo. Inclui atividades tão diversas como: Publicidade; Arquitetura; Arte e Antiguidades; Trabalhos manuais; *Design*; *Stiling* de Moda; Cinema e Vídeo; *Software* de Lazer Interativo; Música; Artes Performativas; *Publishing*; *Software* e Serviços Informáticos; Televisão e Rádio. Tal amplitude e diversidade causou uma controvérsia considerável que, muito embora ainda não esteja dada por terminada, atualmente aparenta um apaziguamento ou espécie de 'neutralização' face à aceitação prática do seu uso, até porque a sua definição inclui uma considerável amplitude e diversidade:

> Há menos de meio século, havia uma clara diferença entre a Cultura de Massa (ou as Indústrias Culturais) e o *Mass Entertainment* ou *Leisure*. (...) No final do século, esses limites tornaram-se menos bem definidos e as Indústrias Culturais foram atraídas e absorvidas pela proximidade com outras indústrias que começaram a colonizar o tempo livre das pessoas. (...) As 'Indústrias Culturais' clássicas passaram a ser mais identificadas com as Artes (plásticas, literárias, de palco,

> musical, além do cinema e da ficção televisiva) e a excluir a comunicação de massa e os meios de comunicação (Ferrándiz, 2011, p. 2).

Porém, a substituição terminológica não pode esconder a dimensão acrítica e política destas Indústrias Criativas, como refere Hall:

> [A nossa] abordagem define os *media* como a maior força cultural e ideológica, ficando numa posição dominante em relação à forma como as relações sociais e os problemas políticos e a produção e transformação de ideologias populares na audiência visada [são definidos] (Hall, 1996, p. 118).

Já Hesmondhalgh (2008, p. 50) aponta "três eras de desenvolvimento da produção cultural". Definindo a primeira como a 'era do patronato', praticada durante toda a Idade Média até ao séc. XIX, em que os artistas eram mantidos e protegidos por aristocratas. A segunda, como a era do 'mercado profissional', a partir do início do séc. XIX, em que os trabalhos artísticos passam a ser cada vez mais oferecidos para compra e venda, por forma a poderem ser individualmente apropriados. A produção, circulação e consumo do produto artístico passam, progressivamente, a ser organizadas como um mercado. Neste sistema, uma quantidade cada vez maior de produtos passa a ser vendida, não diretamente ao público, mas através de intermediários - distribuidores e *publishers*. Os artistas bem-sucedidos conseguem assim uma independência profissional e são pagos sobretudo através de *royalties*.

A terceira e última era dá-se a partir do início do séc. XX, com um desenvolvimento exponenciado depois de 1950 – quando a produção de bens culturais passa para uma fase 'profissional complexa'. As obras por encomenda são favorecidas pelo sistema mais profissionalizado e mais organizado. Há um aumento de emprego de pessoas pelas empresas culturais. Surgem as novas tecnologias multimédia, que se impõem a par das antigas de escrita de livros, performance musical e representação, sobretudo ao nível da rádio, do cinema e da televisão, por vezes incluindo e alterando os antigos formatos, outras vezes produzindo formas completamente novas.

A par das vendas diretas, a publicidade tornou-se num novo meio de desenvolvimento do trabalho criativo, transformando-se, cada vez mais, numa importante forma cultural *per se*. Será que "este foi o período em que as Indústrias Culturais cresceram exponencialmente, [tendo sido] este período precisamente que a Escola de Frankfurt tentou - e largamente fracassou - interpretar" (Hesmondhalgh, 2008, p. 50).

O termo 'profissional complexa' aplicado a esta nova era de produção cultural, pretende abarcar não só as relações sociais entre artistas e mecenas ou mercado mas também todas as questões relacionadas com propriedade e estrutura da empresa, política e regulamentação cultural e tecnologias de comunicação, referindo-se, desta maneira, a toda uma conjuntura que envolve agora a produção cultural que emerge destas Indústrias Criativas.

Tal conjuntura pode ser articulada em várias etapas, que podem acontecer não necessariamente umas a seguir às outras como numa linha de produção fabril, mas simultaneamente, sobrepondo-se, interagindo e, por vezes, entrando até em conflito (2008, p. 55). Referimo-nos, por exemplo à etapa da criação, que inclui a conceção, a execução e transcrição para um master final; a da reprodução que implica duplicação, impressão e cópia; a de distribuição, incluindo marketing, publicidade, e distribuição e vendas a grosso ou difusão; e, a venda a retalho, mostras e transmissão.

Um outro lado deste mercado cultural e da sua gestão são os direitos de autor, que, desde os meados do séc. XX, muitas vezes são geridos em exclusividade por empresas de *publishing*. Todo este modo de funcionamento das Indústrias Culturais e/ou Criativas não pode deixar de ter repercussões sociais e na vida dos artistas.

Aceitamos que as fases apontadas por Hesmondhalgh, de facto, assim sucederam e foram importantes e até necessárias para o crescimento da atividade artística como profissão. O que a Escola de Frankfurt criticou, no entanto, foi a subversão de papéis entre a produção cultural e a sua venda, quando a obra de arte passou a ser vista como um meio para atingir o máximo lucro.

Além disso, a crítica mais acérrima daquela corrente filosófica, acontece nos anos quarenta do séc. XX, dirigindo-se especificamente à massificação da obra de arte, numa época em que o jazz mais influente de toda a história ainda não tinha surgido (o *BeBop*); a televisão ainda não existia e os vídeo-jogos não passavam de um sonho nas mentes de alguns visionários.

Adorno (1993, p. 67) refere-se especificamente ao jazz enquanto decalque. Provavelmente referindo-se aos decalques *kitsch* do jazz, enquanto arranjos simplificados de uma melodia clássica, por exemplo. Algo que esteve em grande voga com as *Jazz Bands,* como vimos em Curvelo (2002). Na linguagem de Deleuze (1995a, p. 21) acontece que o decalque implica uma competência, enquanto o mapa tem implícita uma performance. Ora, o solo improvisativo jazzístico faz um mapa e não um decalque. Por isso, apenas quando o jazzista consegue passar as fases da estratégia, do treino-auditivo e da '*audiação',* poderá entrar na verdadeira criatividade (ver ponto 4.6). Estamos aí já muito longe do decalque.
A crítica geral de Adorno acerca do jazz, refere-se sobretudo ao jazz dos anos 30, quando ainda não tinha sido criado o *BeBop*. Além disso,

> o jazz atravessa hoje um período de revivalismo intenso e muitos músicos saídos das universidades, agora com departamentos de jazz, preferiram estudar e dominar um idioma já formado, o *be-bop* e os seus sucedâneos, do que avançar pelos terrenos ingratos da invenção, como fizeram no passado Ornette, Coltrane, Miles (Pinho Vargas, 1989, p. 8).

3.2. A questão do trabalho precário

Estudos feitos, alguns com o patrocínio da ONU, apontam para uma forte e positiva evolução das economias nacionais sob o forte impacto económico das Indústrias Culturais e Criativas que, inclusive, não só resistiram ao choque da crise económica e financeira de 2008, como conseguiram um incremento com efeitos positivos na produção de riqueza dos países. A par disto, a arte e as atividades culturais e criativas e, consequentemente, as indústrias que lhes estão associadas, têm sido consideradas como um elemento integrante e com significado nas estratégias de desenvolvimento das cidades e regiões, bem como determinantes na revitalização de espaços públicos e privados. O setor cultural, onde se inserem as Indústrias Culturais e/ou Criativas, indicia igualmente um nível superior às médias nacionais, no tocante à qualificação e produtividade.

Contudo, esta realidade encerra, também, problemas múltiplos e suscita inúmeras questões. Por um lado, tem-se verificado uma quebra no poder de compra da classe média na sua possibilidade de acesso a bens culturais e, ao mesmo tempo, um aumento geral do trabalho precário, o que se reflete naturalmente no mercado de trabalho cultural e criativo, já de si bastante instável. Por outro lado, as Indústrias Culturais e Criativas trabalham com um elevado fator de risco, pois a entrada nos mercados é a cada momento mais difícil, além de ter diminuído a valorização de qualquer investimento, quer pessoal, quer organizacional. Os apoios, sejam subvenções ou benefícios, também têm vindo a ser progressivamente reduzidos; em consequência, os ganhos baixaram e as condições de trabalho deterioraram-se.

O trabalho exercido nestas indústrias decorre, em grande medida, em regime de *freelancing*, está embuído de grande flexibilidade e precariedade, apostando frequentemente num empreendedorismo de projetos únicos e isolados, sem sequência e de dimensão temporalmente curta.

Estas características podem ser consideradas como indicadores de precariedade, real ou potencial, que levam a que a vida profissional se torne episódica, preenchida por momentos breves e passageiros. Assim, muitas vezes põe em causa a sobrevivência de quem, fora das grandes empresas multinacionais e globais, realiza trabalho cultural e criativo.

Porém, ao mesmo tempo que as Indústrias Criativas oferecem incerteza e insegurança para quem delas vive, elas também são paradoxalmente descritas como indústrias produtoras de bens imateriais, prestando um serviço e gerando conhecimento e comunicação. Este conceito, de produção de conhecimento, de comunicação e de cultura encontra-se, aliás, no centro das mudanças operadas nas últimas décadas, mudanças que, em última análise, têm sido postas ao serviço do desenvolvimento do sistema económico capitalista:

> A maioria das pessoas nas Indústrias Culturais luta com situações precárias em parte devido à falta de uma identidade ocupacional clara e a uma baixa segurança no emprego. Isto assinala um novo tipo de classe, (...) onde esta nova classe tem que lidar com a incerteza que a flexibilidade neste tipo de trabalho traz inadvertidamente (Beukelaer, 2015, p. 87).

De referir, ainda, que a produção cultural e criativa se alia à emoção e à vivência do prazer no trabalho. Com efeito, emerge, de modo insistente, o prazer sentido por quem se dedica ao trabalho cultural e criativo, que geralmente abraça, com paixão e inspiração, as suas carreiras. Ora, o trabalho emocional envolve 'ação profunda', na qual os trabalhadores investem a sua vida emocional como parte do processo de trabalho. Porém, o proveito económico é frequentemente insuficiente: a pesquisa tem vindo a evidenciar que a experiência de produção cultural de muitas pessoas é, com efeito, de (auto-)exploração, desigualdade e exclusão, sobressaindo as desigualdades de género, de etnia e de classe. É que, para se conseguir trabalho numa rede cultural, o indivíduo tem de fazer parte de redes e *lobies* que, na realidade, detêm, exercem e distribuem o poder (Beukelaer, 2015).

A situação que encontramos nas Indústrias Culturais e Criativas pode ser vista como um espelho de época, em termos sociais, o que nos leva a afirmar que as Industrias Culturais e Criativas são também elas fruto da subjetividade epocal.

Na verdade, poderemos observar idêntica análise noutros domínios do saber.

Eduardo Lourenço (1998), fazendo o mesmo tipo de crítica que vemos explanada pela Escola de Frankfurt, generaliza-a ao modo de vida do ser humano em finais do século XX, todo ele submergido em instrumentos das Indústrias Criativas:

> Incorporámos o inferno no quotidiano do mais fascinante e atroz dos séculos. Basta passar em revista o imaginário deste século, para ter uma ideia do ponto a que chegou um mundo onde o horror se tornou invisível, consumido como pura virtualidade. Do que não há dúvida é que habitamos esse mundo, como se fosse o próprio esplendor (Lourenço, 1998, p. 11).

No entanto, no espaço de uma certa independência e autonomia, o trabalhador imprime a liberdade ao conteúdo do seu trabalho, desenha e domina os seus sonhos, projeta o futuro, constrói e exprime a sua identidade através do trabalho que realiza. Os bens imateriais assim produzidos surgem como integrantes dos benefícios ou recompensa que o trabalho criativo oferece. Contudo, não podemos deixar de sublinhar, como claramente o faz Foucault (1999), que os poderes instituídos, ao exaltarem a criatividade, o empreendedorismo e o talento nos seus discursos, servem-se e aproveitam-se da equivocidade existente no trabalho criativo para veicularem uma imagem propícia aos governos e varrerem para debaixo do tapete, a exploração, a precarização e as formas de controlo exercidas sobre os trabalhadores criativos.

Mesmo assim, deve referir-se que a autonomia sentida no trabalho criativo, quando profunda e livremente vivenciada, afigura-se como um meio eficaz de metamorfose do eu mediante processos de subjetivação e singularização.

3.3. O artista profissional

A criação, quando é efetiva e vivida em plena autonomia, caracteriza-se pela excecionalidade. Fora deste âmbito, há apenas a cópia e o academismo. Como e de que forma um músico poderá desenvolver uma carreira musical num mundo dominado por uma "mercadorização da música e do seu ensino"? (Vasconcelos, 2016, p. s/p). Num mundo assente num estereótipo de arte e de artistas pressionados pelo atual mercado global?

Com efeito, as escolas de música não preparam os seus alunos para este mercado global, pois, ensinam apenas técnica, repertório e história, mas raramente abordam os modos pelos quais é possível tornar-se artistas nas atuais condições mercadológicas. Ou seja, trata-se de levantar a questão de se saber como é que "alguém singular, que dominando as técnicas, os reportórios, a história da música e a história social e cultural, consegue construir uma visão particular sobre o mundo e as obras de arte que interpreta, cria ou recria" (Vasconcelos, 2016, p. s/p) e, simultaneamente, sobreviver no atual contexto das Indústrias Culturais, tecnologizadas e globalizadas.

Vasconcelos (2016, p. s/p) defende a enumeração de quatro grandes critérios que podem identificar um artista profissional: independência financeira - viver da profissão; autodefinição - dizer-se artista; competência específica - ser diplomado por uma escola artística; reconhecimento pelos pares (Moulin apud Vasconcelos, 2016, p. s/p). Apesar de ser uma categorização questionável, pois a 'competência específica' não tem necessariamente que ser homologada institucionalmente — havendo inúmeros casos na História das artes em que o 'reconhecimento pelos pares' nunca aconteceu — é uma categorização importante, na medida em que tenta retratar a profissão de artista nela incluindo muitas componentes para além da competência técnica, no caso, musical.

A arte é feita de desafios e de invenções, sendo uma mistura de trabalho e de atividade lúdica. Se num polo se pode encontrar, por vezes, a segurança institucional e a continuidade, noutro polo ela é vivida num contexto de incerteza em que os artistas procuram romper a compartimentação da vida cultural regida por instituições, estruturas financeiras, públicos ortodoxos e estilos convencionais (Vasconcelos, 2016, p. s/p).

Neste enquadramento, o músico 'sério' do século XXI não pode definir-se apenas como performer ou intérprete. Para que a sua carreira se torne sustentável, os músicos têm que

> quebrar barreiras a nível das hierarquias e das atitudes (...) conciliando exigências da 'perfeição' técnica e estilística na interpretação musical e a procura de uma voz e da criatividade. Exigências que irão encontrar no âmbito do exercício profissional (Vasconcelos, 2016, p. s/p).

A este quadro, acrescenta-se a atual tendência para fruir a arte como 'diversão' ou outras propriedades: ela pode educar, dar consciência, curar, ter uma função política ou moral (Fuganti, 2013, s/p). Mas, será que o ato criativo não deverá ser livre de objetivos ou lógicas extrínsecas ao seu próprio fazer? Não deverá, em primeiro lugar, relacionar-se com "a duração de nós mesmos. A duração do acontecimento em nós?" (Fuganti, 2013, min. 50:46).

Será que, como advoga (Fuganti, 2013) o artista que se preocupa com o reconhecimento, que se preocupa com o público, deixou de conseguir fazer arte? Este autor defende que o artista não pode estar dependente do público e que o mercado não se pode tornar num princípio diretor da criação do artista: "Então o público não vai ser 'educado', vai ser arrombado, atravessado, incomodado. E tem uns que não vão ter nada e vão sair da sala" (min. 55:07).

Consequentemente, como artista, (Fuganti, 2013), não pretende produzir uma mensagem significante que o público possa descodificar facilmente, mas, antes, criar um acontecimento que pode produzir infinitos sentidos nos espetadores e provocar um incómodo, uma diferença nas suas vidas (Fuganti, 2013, s/p).

No entanto, o princípio criador que resulta do exposto, no concreto, não pode deixar de ser conjugado em equilíbrio com as restantes características que definem a atividade artística e permitem a sustentabilidade do projeto e do artista, numa permanente luta entre a arte concebida idealmente pelo artista e aquela que lhe dá viabilidade profissional.

Por sua vez, o ato criativo e a produção cultural, bem como a sua maior ou menor recetividade, estarão integrados na Educação (em particular ao nível da formação musical), assim como nas políticas públicas de gestão cultural ou na existência de 'políticas culturais'.

Referindo-se às oposições extremadas a que têm chegado as reflexões políticas relativas à cultura em Portugal nos últimos anos, Baptista (2014) elenca que "a primeira delas, e talvez a mais antiga, é a que opõe sistematicamente a designada 'alta cultura das elites' à 'cultura popular ou das massas'" (2014, p. 5) e, talvez, a segunda seja a demissão por parte do poder político em tomar, de facto, decisões no domínio das políticas culturais, utilizando-se deste campo para abrir espaço a outros agentes, sob uma retórica 'libertária':

> Trata-se do programa que tem como lema 'vamos libertar a cultura'. Partindo da suposição de que a cultura se encontra aprisionada, propõe-se que ela seja 'liberta' dos financiamentos do Estado e da política para uns, enquanto para outros é necessário libertá-la da economia, das elites e até mesmo da didatização (Baptista, 2014, p. 6).

Assim, apesar de sistematicamente fazer parte do discurso oficial, à cultura não é dispensada a atenção nem os recursos necessários e devidos; antes é tida como algo menos importante, meramente acessório e secundário relativamente a outras áreas políticas, pois, no concreto, as escolhas para a gestão das instituições culturais recaem sobre empresários e banqueiros, ao invés do que acontece noutros domínios em que a seleção para a gestão incide em peritos dessas áreas (Carrilho, 2014, p. 38). Assim, a desqualificação das práticas nas políticas culturais é um dado também ele considerado 'natural'.

Manuel Carrilho, ex-ministro da cultura, defende ainda que o recurso ao mecenato pode ser muito bem-sucedido em épocas de crescimento económico, mas já não de recessão, ao contrário do que vulgarmente se pensa. Nestas alturas, é papel do Estado assumir a manutenção da política cultural e alocar-lhe recursos e políticas que a viabilizem.

Sabendo-se que a cultura é indispensável à realização do ser humano, acontece, todavia, que ela é usada como brinde em campanhas pré-eleitorais e está longe do "pensamento dos responsáveis políticos sobre o país" (Carrilho, 2014, p. 36).

Nesta situação, o artista é avaliado e requisitado pelo valor de mercado que possui, para impactar na popularidade deste tipo de ocasiões, dando-se assim uma inversão perversa. Na verdade, a preocupação política num investimento sério na formação cultural das populações poderia, até, contribuir consistentemente para criar valor acrescentado ao artista em termos de mercado, mas, ao invés, dá-se antes preferência às mais primárias lógicas das Indústrias Culturais com objetivos que lhe são totalmente extrínsecos.

O sistema que subjaz a este jogo político é grave e acaba por arruinar qualquer tentativa de apoio ao desenvolvimento cultural, porquanto, "hoje, o que há que ponderar na área da cultura passa por problemas como a gratuitidade, a imaterialização da economia da cultura, os novos sistemas de difusão, a privatização dos públicos, etc." (Carrilho, 2014, p. 41). O setor, com "imensos casos de grande pujança criativa", acaba por sofrer total abandono, quer por parte das políticas públicas, quer pelo mecenato, que seriam "vitais para a sua consolidação e para a sua projeção externa" (Carrilho, 2014, p. 42).

O fim do 'paradigma do ilimitado', não só a nível energético, mas também em termos de consumo ou de crédito, é apontado por este autor como tendo uma enorme implicação nas Indústrias Criativas e Culturais, bem como na arte, "pela articulação da cultura com a sociedade de consumo num contexto de desmaterialização da cultura" (Carrilho, 2014, p. 42).

Alguns autores apontam que o termo 'Indústrias Criativas' veio a representar a recusa de análise crítica associada à abordagem das Indústrias Culturais e o uso incondicional do termo indica um grau considerável de acomodação ao neoliberalismo (Hesmondhalgh, 2008). Ou seja, num tipo de indústria altamente volátil, se o Estado se inibe de garantir uma parte do investimento, as agências privadas vão querer investir cada vez mais nos subsetores menos arriscados, colocando o valor cultural em último lugar. É nestes dilemas e contradições que o artista profissional se vê enredado, refletindo-se na sua vida os paradoxos de uma atividade que, para ser viável, tem obrigatoriamente

de articular a dimensão cultural e suas exigências qualitativas com a dimensão do negócio e o seu foco no quantitativo.

3.4. A Blue Note e os grandes palcos

A breve incursão que acabámos de fazer às principais dinâmicas e constrangimentos das Indústrias Culturais na produção artística e, em particular, na criação de uma carreira artística que não seja sobredeterminada pelo mercado, mas que, por outro lado, não esteja dele completamente alheada, foi um dos principais dilemas com que me debati ao longo do meu percurso. A minha inserção neste mercado deu-se de forma abrupta e fez-me entrar numa realidade cujas lógicas e processos específicos, em vários momentos, senti que me excediam, conhecia mal e, ainda menos, dominava.

Em 2001 coproduzi o projeto *Tributo a Bessie Smith* e apresentei-me ao vivo em Portugal, ao lado de Laurent Filipe, trompetista de renome nacional. Esse concerto funcionou como a minha apresentação oficial ao mundo do jazz em Portugal. Fui considerada pela crítica portuguesa como "uma das grandes vocalistas do momento" (Affreixo, 2001, p. s/p), como tendo "uma presença em palco cheia de confiança e à vontade" (Rubio, 2001, p. 42), possuidora de uma "voz forte e soberana" (Ferro, 2002, p. s/p) e ainda como tendo um forte sentido rítmico e improvisações de jazz dignas "de uma cantora cheia de maturidade, de um nível que nunca apareceu neste país" (Rubio, 2001, p. 43).

José Duarte, autor do quinquagenário programa de rádio *Cinco Minutos de Jazz*, distinguiu-me como Músico Revelação do ano e define-me como "a cantora de jazz portuguesa" (Duarte, 2002, p. 23). O sucesso deste projeto culminou com a edição discográfica, na prestigiada *Blue Note Records*, em Fevereiro de 2003, disco que atingiu os *tops* de vendas nacionais e foi galardoado como disco de Ouro pelas suas vendas superiores a 25 mil exemplares, feito nunca antes alcançado na história do jazz em Portugal.

Note-se que, a sensação que eu tive na estreia no Centro Cultural de Belém (CCB) foi a de que, de repente, os críticos e a imprensa, inesperadamente, 'acordaram'. Eu já era assim como cantora há quase uma década, cantando em diversos espaços públicos, tanto em Portugal como nos Estados Unidos, mas o reconhecimento na comunicação social não tinha acontecido antes, com a exceção do fenómeno pontual do *Chuva de Estrelas*, que aconteceu fora do mercado do jazz. E tal apresentação ao meio do jazz, que teve forte impacto na crítica da especialidade, só pôde acontecer

porque me apresentei com alguém que já era conhecido, ocupava um lugar de prestígio no meio e, conseguiu convocar todos os críticos de jazz para a estreia daquele espetáculo na sala 2 do CCB.

Desta forma, e na sequência do *boom* da reação mediática à estreia do espetáculo de homenagem a Bessie Smith, comecei a receber variados convites, dos quais destaco o da *Orquestra Metropolitana de Lisboa*, ao qual respondi com uma proposta onde as diferentes partes envolvidas no projeto se pudessem encontrar, a propósito da música de Thelonious Monk. O repertório deste compositor em particular poderia ter uma leitura estrutural e harmónica erudita, indo ao encontro da formação do maestro e dos músicos que integravam a orquestra e, simultaneamente do ponto de vista rítmico, permitia uma leitura de *swing* de *mainstream*, o que seria assegurado pelo quarteto de jazz com voz.

Anoto que, apesar de ter sido um projeto muito feliz, do qual inclusivamente existem gravações com diferentes orquestras, eu mantinha-me a cantar procurando o menor esforço possível. Para dentro de mim própria, por receio de me lesionar 'contra' a amplitude sonora da orquestra, utilizei a tecnologia a meu favor, apresentando-me em palco com auriculares de monição (*in-ears*), que me distanciavam de todas as dinâmicas acústicas da orquestra completa, que ali estava a fazer música comigo. Em Martins (2011), encontramos a alusão precisamente a "esta atual conjunção da técnica com a estética, como um crescente anestesiamento da vida, ou por outra, como uma crescente congelação dissimulada do mundo" (2011, p. 81).

O projeto a que tenho vindo a fazer referência também se destacava pelo seu eruditismo. Thelonious Monk é um compositor de jazz que raramente faz parte do repertório dos cantores de jazz, por variadas razões: os temas são curtos, em formato de tema e não de canção, não têm letra e são compostos fora da quadratura clássica, tanto a nível métrico como harmónico, sendo de apreensão complexa e não óbvia. Neste projeto houve um regresso ao meu lado de 'música', mais uma vez apartando-me da vertente de 'cantora de canções'. Repesquei os caminhos arrojados que já havia iniciado nos primeiros anos como cantora, preferindo uma abordagem mais instrumental, dando ênfase não só ao *swing* mas também às melodias angulares e harmonias menos óbvias.

Apesar de ser um projeto musical radicalmente diferente das canções de Bessie Smith, teve uma grande adesão, tanto da parte do público como da crítica da especialidade. Da pré-estreia que fizemos em formato de quinteto no Hot Club de Lisboa, totalmente lotado, destaco esta frase dos jornais dos dias seguintes e que se referiam à minha performance: "A sua abordagem da música é absolutamente adulta e madura. Jacinta é uma cantora assertiva, sólida, com expressividade e sentido musical excelentes" (Gaspar, 2002, p. 18).

Por sua vez, o projeto seguinte, *Jacinta Canta Brasil*, surge como necessidade de desenvolver sonoridades e balanços distintos do Jazz Americano, revisitando e aprofundando um estilo que já tinha explorado bastante em Nova Iorque e em São Francisco. O repertório deste projeto é marcado, sobretudo, por temas de Tom Jobim e Djavan, em formato de quinteto jazz e foi apresentado, por sete noites, no Jardim de Inverno do Teatro São Luiz, em Lisboa, sempre com lotação esgotada.

Talvez a justificação para este sucesso seja aqui, precisamente, o compromisso feito entre o "polo estético" (Deleuze & Guattari, 1992) e as Indústrias Culturais. Por um lado, escolho um repertório de compositores conhecidos, mas não as canções mais óbvias. Por outro lado, como o público já me conhecia e associava o meu nome a uma determinada qualidade, a própria Indústria Cultural aposta no meu projeto, nomeadamente em marketing. Por outro lado, ainda, abordo esse repertório como se de temas de jazz se tratassem, indo a fundo na estrutura, na forma, na harmonia, não ficando pela interpretação por vezes superficial, típica de alguns cantores da música popular.

Toda esta combinação de fatores infundiu nos intervenientes, dos músicos, à sala e ao próprio público, respeito e motivação para um trabalho coletivo e com um mesmo objetivo, mas sem facilitismos ou preocupação de construção de um produto rapidamente consumível pelas Indústrias Culturais.

Em Março de 2006, a *Blue Note*/EMI Portugal lança *Day Dream*, o meu segundo trabalho discográfico. Este disco surge de uma nova etapa musical, na qual redescobri Duke Ellington e alarguei o meu espectro musical ao incluir temas de projetos bem distintos.

O músico vanguardista de jazz Greg Osby, saxofonista e produtor do projeto, ao deparar-se com a variedade de trabalhos que eu tinha realizado até aí, propôs a inclusão no disco de compositores tão diversificados como Djavan, Cole Porter, Tom Jobim, Duke Ellington, Zeca Afonso e Monk — todos meus objetos de estudo recente.

Este disco poderá, eventualmente, vir a constituir um marco no jazz vocal, pela forma como os instrumentistas tocam e se expandem criativamente em permanente diálogo entre si e pelo modo como a voz interage com a banda, abordando as melodias com a fluidez de um instrumento de sopro e flutuando por cima de uma secção rítmica, ela mesma em improviso permanente. Esta abordagem é relativamente usual no jazz instrumental de vanguarda, mas quando o líder do grupo é um cantor, a tendência dos instrumentistas é tocarem de forma diferente, ocupando uma posição de 'acompanhamento', para não perturbar o espaço do canto.

O disco foi preparado apenas em dois ensaios com os músicos, e serviram sobretudo para a explicação e a construção dos arranjos. Em seguida fomos para o estúdio para gravar as músicas num máximo de dois a três *takes* diretos, como é prática usual no contexto da linguagem do jazz.

De todos os instrumentistas, eu só conhecia o Greg Osby, através da sua discografia e de um contacto pessoal que tinha tido numa *Master Class*, após um concerto que ele havia dado no Porto. Os restantes instrumentistas, de sua escolha, teriam um perfil dentro do estilo de vanguarda que referi, tocando de uma forma peculiar, em permanente quebra de barreiras de métricas, de harmonia e compondo texturas diferentes das tradicionais no jazz.

Quando começámos a gravar, a abordagem que o trio adotou foi, de início, fora dessa linha de liberdade, porque havia uma cantora em estúdio. Percebendo de imediato que aquela poderia ser uma oportunidade única de tocar com alguns dos melhores especialistas daquele tipo de abordagem, pedi que imaginassem que eu não era uma cantora, mas sim, como eles, uma instrumentista, preparada para navegar nas ondulações de som criadas pelo conjunto de instrumentos. Pedi-lhes que tocassem sem medo de me 'perderem' pelo caminho. Assim fizeram. Apesar deste pedido corresponder a um desejo íntimo, fiquei muito aflita, pois, na maior parte do tempo, durante a gravação de cada tema, não sabia onde estava o tempo um, o dois, o três ou o

quatro de cada compasso – sentia à minha volta uma massa sonora cheia de *nuances* e pormenores que me desestabilizavam completamente. Nunca tal havia experimentado! Fizemos um primeiro *take* e, antes que desistisse, pedi para ouvir o resultado na *Régie*. Quando ouvi o todo, com a mistura crua, já com a voz, senti que tudo estava nos lugares certos: na gravação, eu cantava as melodias como se existisse um contrabaixo inaudível a fazer as marcações de todos os tempos e a guiar-me, certinha, só que com um resultado sonoro absolutamente fresco, leve, diferente, moderno. Chorei, comovida, com o resultado do nosso primeiro *take* de *Day Dream*.

Percebo, aqui, o modo como esta experiência produziu em mim uma intensa desterritorialização e, de seguida, reterritorialização (Deleuze & Guattari, 1996), forçada pela minha vontade de experienciar ao máximo e aproveitar uma oportunidade única, pois estava numa sessão com alguns dos maiores especialistas a nível mundial deste tipo de abordagem (refiro-me à desconstrução tonal e métrica, mas sempre na tradição do jazz de *mainstream)*.

Entendi cada canção como uma batalha, mantendo uma pulsação forte no meu interior, visto que a sensação que descrevi era ampliada pelo facto de estar isolada num pequeno espaço insonorizado e de só ter acesso a todos aqueles sons através dos auscultadores.

Assim, consegui uma aproximação ao estilo daqueles instrumentistas que vêm de uma tradição oriunda de *New Orleans*, marcada por um *swing* forte do jazz *mainstream*, muito embora de corrente contemporânea. Fizemos uma abordagem aos standards antigos de jazz (e aos restantes temas do disco como se o fossem), levando aos limites máximos o desenvolvimento estrutural, harmónico, rítmico, sem destruir a forma original de cada canção, mas recriando-a num novo contexto.

Com efeito, neste tipo de abordagem de vanguarda, mas de corrente *mainstream* (tradição de *New Orleans*), importa não desfazer completamente as estruturas do *Tonal*, tanto ao nível harmónico quanto métrico. Convém controlar, moldar o Tonal: "é preciso diminuí-lo, estreitá-lo, limpá-lo, e isto ainda somente em alguns momentos" (1996, p. 23), porque temos que o saber utilizar para que não seja totalmente destruído pelo nagual, "um *nagual* que irrompesse, que destruísse o *Tonal,* um

corpo sem órgãos que quebrasse todos os estratos, se transformaria imediatamente em corpo de nada, autodestruição pura sem outra saída a não ser a morte" (Deleuze & Guattari, 1996, p. 24).

O *Tonal*, por oposição ao *Nagual* (Deleuze & Guattari, 1996), parece sobrepor-se como um *Organismo*, como aquilo que, ao mesmo tempo, é organizado e organizador (p. 23), - o que é significante, significado e interpretável, explicável, memorizável,

> O Tonal é tudo, inclusive Deus, o juízo de Deus, visto que constrói as regras por meio das quais apreende o mundo, logo, cria o mundo (...) E, no entanto, o Tonal é apenas uma ilha. Porque também o nagual é tudo. E é o mesmo todo (Deleuze & Guattari, 1996, p. 23).

Continuando a ler a minha experiência à luz de Deleuze e Guattari, a experimentação, para estes filósofos pós-estruturalistas, vem substituir a interpretação – interpretação esta que, desde a idade moderna (Descartes), dominou completamente o tipo de pensamento nas ciências humanas, até surgirem os novos paradigmas, em meados do séc. XX. A experimentação não tem mais, nesta perspetiva, uma relação e dependência com a interpretação, pois,

> os fluxos de intensidades, os seus fluidos, as suas fibras, os seus contínuos e as suas conjunções de afetos, o vento, uma segmentação fina, as micro-perceções substituíram o mundo do sujeito. Os devires, devires-animal, devires-moleculares, substituem a história individual ou geral. De facto, o Tonal não é tão disparatado quanto parece: ele compreende o conjunto dos estratos, e tudo o que pode ser relacionado com os estratos, a organização do organismo, as interpretações e as explicações do significável, os movimentos de subjetivação. (...) O *nagual,* ao contrário, desfaz os estratos. (...) Não são mais atos a serem explicados, (...) palavras para significar, mas cores e sons, devires e intensidades (Deleuze & Guattari, 1996, p. 23).

Daí o prazer, neste tipo de abordagem jazzística, em continuar a interpretar os velhos standards de jazz, pois, apenas com as suas regras estritas tonais, a nível métrico e harmónico, se pode partir

para 'desconstruções' por variados caminhos e chegar aos limites do desenvolvimento desse mesmo tonalismo de forma original e até imprevisível.

No concerto de pré-lançamento do disco, com este mesmo Quarteto do Greg Osby na Aula Magna, fui verdadeiramente 'cruxificada' pela crítica. No jornal *O Público*, o crítico de jazz tinha sido substituído por um crítico 'genérico', que pouco ou nada sabia de jazz. O que escreveu foi poético, mas de crítica musical nada continha:

> Até a belíssima *canção de embalar* de José Afonso pareceu uma canção de entristecer. A esperada estreia em palco do seu próximo disco (...), foi uma manta de retalhos de sonoridades e emoções desiguais, com o quarteto de Greg Osby a pairar noutras latitudes, os músicos por vezes frios como peixes enquanto a voz da cantora procurava um calor que a sala não sentia (Pacheco, 2005, p. s/p).

Devido a reações como esta – e convém aqui sublinhar o quanto a crítica constitui uma peça essencial nos mecanismos das Indústrias Culturais – a Editora retraiu-se e, apesar de já ter investido na produção do disco em Nova Iorque, não se decidiu pela promoção do trabalho aquando do seu lançamento, convencida que já estava de que seria um desastre comercial.

Vários estudos comprovam que as Indústrias Culturais são um negócio de alto risco. Provavelmente, de maior risco que muitas outras atividades, devido à volatilidade dos críticos, dos consumidores e do mercado em geral. A previsão do sucesso quase nunca é possível e não há, mesmo, quem consiga fazê-lo com segurança. Mais de oitenta por cento dos lançamentos de música nos Estados Unidos não permitem recuperar sequer o investimento feito (Beukelaer, 2015, p. 82):

> O apelo global do discurso da economia criativa pode ser resumido numa única palavra: potencial. (...) Potencial é de facto amplo. No entanto, esse potencial é, por si só, pouco atraente, mesmo quando é ilustrado por um número cada vez maior de exemplos inspiradores de sucesso em todo o

> mundo. Simplesmente mostra que existem algumas pessoas que conseguiram ter sucesso, enquanto muitas outras falharam (Beukelaer, 2015, p. 68).

Com efeito, os grandes grupos empresariais dependem de um pequeno número de grandes *hits* para amenizar o risco dos catálogos e equilibrar o controlo sobre a distribuição (Hesmondhalgh, 2008, p. 3). Consequentemente, as grandes empresas (multinacionais) mantêm uma posição dominante no mercado, ao mesmo tempo que é feito um jogo constante de empresas que se fundem, investem e desinvestem em artistas e/ou atividades deficitárias para minimizar riscos a longo prazo. Na época, eu era representada pela *Blue Note* e a 'empresa-mãe' era a *EMI Music*, possuidora de cerca de 30 editoras especializadas como a *Blue Note*. Neste momento, a própria *EMI* já foi comprada pela *Capitol*, que, por sua vez, já foi adquirida pela *Warner* e posteriormente pela *Sonny...*

Isto significa que, embora as Indústrias Culturais possam gerar elevados lucros globais, apesar dos grandes riscos que correm, as pequenas empresas individuais ou independentes enfrentam quase sempre dificuldades sérias, colhendo os frutos de um setor com características muito específicas, mas com um funcionamento sujeito às leis do mercado, como qualquer outro produto ou negócio. Assim, trabalhar na cultura significa investir na imprevisibilidade. O risco e a incerteza não são fases excecionais no início de uma carreira ou de uma nova empresa, mas estão no cerne das próprias Indústrias Culturais. No entanto, os altos níveis de risco não são adequadamente considerados em políticas e iniciativas dirigidas à produção cultural, dentro ou fora das Indústrias Culturais. Alguns empresários e políticos apontam tanto para a necessidade de investir acima do que seria suposto em alguns produtos, como para a de manter expetativas menos elevadas em relação a outros, por razões, às vezes, difíceis de compreender.

Então, desta vez, o insucesso no contexto das Indústrias Culturais – das quais também fazem parte os prémios e os críticos, para além das editoras que criam diretamente os mercados – talvez se tenha ficado a dever não tanto ao repertório que escolhemos para o disco – na sua maioria constituído por grandes standards de jazz –, mas à forma como eu decidi posicionar-me como cantora em relação à banda, de modo não tradicional no que respeita à posição da mulher e da

cantora no *ensemble* de jazz e ao modo como entendi o meu corpo e a minha voz como mais um instrumento entre outros instrumentos.

Tem neste contexto pertinência referir os estudos sobre o corpo *cyborg,* e as questões do rompimento dos limites tradicionais de género e tipo (Haraway, 2009) – "as máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo" (Haraway, 2009, p. 43). Essa hibridez afeta naturalmente a questão da identidade, provocando confusão e incompreensão para quem se continua a reger pela ideia de unidade:

> As identidades parecem contraditórias, parciais e estratégicas. Depois do reconhecimento, arduamente conquistado, de que o género, a raça e a classe são social e historicamente constituídos, esses elementos não podem mais formar a base da crença numa unidade 'essencial'. Não existe nada no fato de ser 'mulher' que naturalmente una as mulheres. Não existe sequer uma tal situação – 'ser' mulher (Haraway, 2009, p. 48).

Este olhar de Haraway pode lançar alguma luz na compreensão também do mundo jazzístico. Neste, a mulher apresenta-se tradicionalmente não só como "um corpo historicamente constituído" (2009, p. 52), mas também muito estereotipado no que diz respeito ao tipo de instrumento utilizado no *ensemble* de jazz pela mulher – ela é a cantora ou a pianista-cantora.

Com o meu posicionamento em *Day Dream*, nas sessões de estúdio com os músicos e no concerto na Aula Magna, "as dicotomias entre mente e corpo, animal e humano, organismo e máquina, público e privado, natureza e cultura, homens e mulheres, primitivo e civilizado estão, todas, ideologicamente em questão" (Haraway, 2009, p. 64). O *cyborg* enquanto indecidibilidade entre o orgânico e o não orgânico, é um tipo de corpo desmontado e remodelado pelas tecnologias de comunicação e pelas biotecnologias, que impõe novos tipos de relações sociais e profissionais aos sujeitos. Num mundo desenvolvido pelas ciências da comunicação, "a mente, o corpo e o instrumento mantêm, entre si, uma relação de grande intimidade" (2009, p. 65). Ora, sem conhecermos ainda a obra de Haraway era precisamente isto que já praticávamos.

Com *Day Dream* levei, aparentemente, ao extremo a possibilidade de experimentar uma desterritorialização que o mercado, os críticos e a Indústria Musical em geral não estavam dispostos a aceitar. E a verdade é que o mundo *cyborg* é anti comunicação perfeita e anti código único que

traduz um significado de uma forma perfeita. Revoluciona as estruturas de desejo e força, que geram "a linguagem e o género, subvertendo, assim também, a estrutura e os modos de reprodução da identidade 'ocidental'" (Haraway, 2009, p. 89). Em particular, a cultura *high-tech* questiona todos os dualismos tradicionais. Questiona a finalização dos nossos corpos na pele (2009, p. 93). Do mesmo modo, no *ensemble* de jazz podemos tornar-nos próteses uns dos outros, não tendo que terminar cada um a sua frase, nas delimitações tradicionais tonais. Chick Corea no seu *New Trio Music* já domina essa filosofia musical desde o ano 2000, não havendo propriamente o solo deste e daquele instrumento com princípio, meio e fim, mas uma interligação e complementaridade em diálogos permanentes que unem, prolongam e estendem o trio da secção rítmica.

No mesmo sentido, se dá a ligação do músico ao seu próprio instrumento, como um prolongamento do seu corpo. O nosso corpo é, assim, nosso eu e é também um "mapa de poder e identidade" (Haraway, 2009). O instrumento musical como uma máquina, coincide comigo e com os meus processos, tornando-se uma parte da minha corporificação:

> Fomos todas lesadas, profundamente. Precisamos de regeneração, não de renascimento, e as possibilidades para a nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso, sem género. A imagem do *cyborg* pode sugerir uma saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado os nossos corpos e instrumentos para nós mesmas (Haraway, 2009, p. 99).

3.5. O manager e o artista no contexto das Indústrias Culturais

Uma das maiores questões que me tenho colocado recorrentemente ao longo da minha atividade é a seguinte: não cedendo à facilidade e ao facilitismo desta Indústria Musical, de que forma a profissionalização como artista pode permitir aliar a qualidade com a sustentabilidade desta atividade? Aquilo que procurei sempre, e continuo a buscar, é um ponto de articulação e equilíbrio, sempre com muitas tensões e dificuldades, entre estes dois elementos.

Os meus espetáculos enchem casas. Por exemplo – fizemos nove noites esgotadas num São Luiz onde normalmente um artista com 'o mesmo valor de mercado' faz apenas duas noites. Percebi aí, com clareza que precisava de uma estrutura (não fui eu quem fez a proposta e a marcação no São Luiz), para que me pudesse dedicar a questões de índole criativa, artística e técnica. Compreendi que é fulcral a apresentação de um projeto único, de um repertório próprio, que seja proposto pela minha manager, conforme as variáveis das exigências do local e do público alvo – como foi o caso do *Songs of Freedom*: música *Pop* dos anos 60, 70 e 80, num formato de voz, sax e piano, sem bateria nem contrabaixo, obrigando a uma recriação estética, quer pela ausência do contrabaixo, que teria que ser substituído alternadamente ora pelo piano ora pelo saxofone barítono, quer sem qualquer tipo de instrumento de percussão, o que teria demasiada reverberação para o Jardim de Inverno do São Luiz, uma sala toda em vidro e cimento, numa altura em que a sala principal estava em obras e, acusticamente, todo o som passaria para a sala Mário Viegas – onde decorriam peças de teatro nos mesmos horários.

Ora, todos estes detalhes, após análise, foram tidos em linha de conta pela minha *manager* que, dessa forma, me propôs um projeto, já com duas canções pré-selecionadas, que eu nunca tinha ouvido nem cantado. Só dessa forma conseguimos convencer o diretor do Teatro a acreditar no projeto e, até, a fazer dele o estandarte de início de temporada no São Luiz.
A mesma articulação sucedeu-se noutros projetos, para os quais foi de fulcral importância a escolha de repertório reconhecível pelo grande público, tanto nos *standards* como na música popular, transformando-os, elevando-os esteticamente, deixando para curtos espaços o repertório pertencente àquilo que se poderia denominar de 'erudição' difícil de alcançar por uma parte do

público. Todavia, ao mesmo tempo, tinha de ir aprendendo a dominar profundamente o material que estava a utilizar e a forma como o estava a fazer.
Empenhando-me de forma séria e profunda com o meu material, e apropriando-me da minha atividade artística, mantive sempre o meu próprio caminho, o que me permitiu sobreviver no mundo das Indústrias Culturais – o que, na área da música jazz, não é tarefa fácil.
Além disso, a razão pela qual procurei uma parceria de *management,* tal como o momento em que o fiz, ficou a dever-se ao facto de eu estar a terminar um contrato de alguns anos com uma grande agência, que me tinha prometido crescimento a nível nacional e internacional, mas que, na prática, nunca fez da minha carreira uma aposta. O mais frequente neste tipo de *managers*, que são sobretudo agentes, é serem representantes de muitos artistas e, como tal, é-lhes muitas vezes indiferente ser este ou aquele artista a participar nos espetáculos, desde que, em média, obtenham o rendimento que sustente as suas empresas (o que, de resto, acontece em muitas áreas das Indústrias Culturais, como, por exemplo, a da edição).

Este tipo de *management* (que na verdade não o chega a ser pois fica apenas pelo agenciamento) tal como aconteceu com grandes editoras musicais, estava em colapso e, sobretudo, para a manutenção de uma carreira num país pequeno (como Portugal), com *cachets* de espetáculos inflacionados, depressa esgotou o curto itinerário das salas de espetáculos. Desta forma, comecei a perceber a crua realidade da Indústria Musical que passava por uma postura 'predadora', apenas com fins comerciais e sem preocupações de natureza artística.

Neste enquadramento, percebo agora que a profissão de gestor de carreiras artísticas nunca teve um futuro tão auspicioso, em consequência da crise do setor discográfico (Allen, 2011). Mas, escolher tal profissão requer grande envolvimento por parte da equipa profissional de *management*. A função de gestor de carreiras é considerada intensa, ao ponto, frequentemente, de não existir separação entre a vida profissional e a vida pessoal do artista - gerir uma carreira artística implica por parte do gestor um envolvimento em todas as vertentes da vida do artista (Allen, 2011).

A profissão pode ser dividida em três tipos de ocupações diferentes. Estas podem dar lugar a profissões separadas ou ser entendidas como tarefas que fazem parte do trabalho do gestor de carreiras artísticas: os '*managers* de carreira' ou *personal managers*, devem ser distinguidos dos

'*managers* de espetáculos' ou de negócios e dos *managers* de estrada. Um '*manager* de carreira' é como o cérebro por detrás das atividades do artista, que desenvolve um plano de carreira para o artista e atua como elo de ligação entre editoras e artista (ou banda) (Stim, 2001).

A atividade de *manager* artístico é uma das mais complexas, no âmbito das Indústrias Culturais, o que me levou a optar por uma apropriação muito pessoal desta atividade, pois criei uma empresa em conjunto com uma *manager*, cujos esforços estiveram focados, maioritariamente ou mesmo em exclusivo, na minha carreira, por vários anos. É evidente que esta minha opção também deriva do facto de defender que o artista deve ser e estar, a todos os níveis, implicado nas decisões de gestão da sua carreira. É verdade, portanto, que as funções do *manager* e o papel do artista na gestão de carreira, acabam por interferir e serem complementares entre si na maior parte das situações.

Na verdade, a única coisa que a minha manager não faz é cantar por mim em palco e, na área de *management*, a única coisa que não faço, por regra, é discutir diretamente com o promotor. Tudo o mais que diga respeito à minha carreira é primeiramente negociado e tratado entre as duas (artista e manager), não só ao nível dos contratos e decisão de participação em cada evento, mas também no que respeita a projetos artísticos e arranjos musicais. Só após se alcançarem os necessários consensos é que se promovem os contactos externos.

Esta parceria, nos moldes expostos, representou para mim um sucesso a nível do empreendimento. Senti mudanças gradativas positivas na qualidade da produção artística e, inclusive, na minha qualidade de vida. E, considero ter havido uma inegável melhoria na minha prestação, como cantora, porquanto, a qualidade artística que defendo passou a ser visivelmente respeitada e aplicada, ao mesmo tempo que tinha alguém a acompanhar-me na escolha e discussão de temas e arranjos, a analisar criticamente e a apresentar sugestões em tudo o que se referia ao foro artístico.

Financeiramente, igualmente, observei sinais positivos e melhorias. Os pagamentos dos contratos passaram a ser feitos com mais pontualidade, deixando de ser mais uma questão com que tivesse de me preocupar; o dinheiro recebido, não necessário ao meu sustento, passou a ser investido apenas na minha carreira, contratando a prestação de serviços junto de quem eu queria, por referência a cada ocasião ou evento. Este alívio (de origem financeira) permitiu, de igual modo, o

desenvolvimento musical do meu repertório e carreira já que, e entre outros aspetos, a escolha de músicos era feita pelas características de cada um e da respetiva adequação a cada projeto. Mesmo no que respeitava aos investimentos em marketing e publicidade, passavam todos por decisões tomadas entre mim e a minha *manager*.

Além disso, as participações em todo o tipo de eventos, na qualidade de artista, passaram a ser sistematicamente analisadas pela minha manager, tendo como horizonte um plano de carreira a longo prazo. Não só relativamente a espetáculos ou atividades de performance musical – a título de exemplo, refiro a decisão pelo meu ensejo de discutir o estado da programação cultural em Portugal, como mediadora de uma mesa no III Congresso Internacional em Estudos Culturais (2013): *Ócio Criativo, Arte e Indústrias Culturais*, na Universidade de Aveiro, com o tema: *Até que ponto a programação de cada instituição procura ocupar o tempo livre e de ócio dos seus visitantes? É dado destaque ao lazer, ao divertimento, à educação ou outro?* – com representantes de algumas das maiores instituições públicas do norte do país.
Convites como este, para a participação do artista em eventos não musicais, têm implicação na sua carreira como um todo e, como tal, devem passar pelo mesmo crivo de management que os eventos de performance.

À vista disto, a necessidade de formação contínua e assídua por parte do manager é também da maior importância, de maneira a que possa estar a par do que acontece no mundo cultural, musical e global; do que pode influenciar positivamente os resultados do seu trabalho, antecipar-se aos eventos que poderão afetar o artista, decidir sobre a oportunidade dos dias em que marca os concertos ou das épocas em que lança os discos, etc., por forma a ter o controlo permanente das situações e, assim, garantir ao máximo o êxito de cada evento.

Importa agora mencionar que, ao referirmo-nos a um gestor da carreira artística de um único artista, não estamos a dizer que o gestor só terá de trabalhar diretamente com ele. O manager deve ter a capacidade de liderança e saber unir uma equipa, multiplicando talentos, pois que, dessa maneira, pode mais facilmente atingir os objetivos e consequentemente conduzir ao sucesso de todos (Allen, 2011).

Acresce dizer que a ideia do artista completamente distanciado do *'business'*, porque tem de estar liberto para criar, já não faz sentido nos dias de hoje. O artista deve ser atirado para fora da sua zona de conforto para que novas oportunidades possam surgir e sejam aproveitadas:

> Os '*managers* de artistas' de hoje devem estar dispostos a incentivar os seus artistas a assumir riscos calculados e a apoiá-los quando estes o fazem. (...) A envolver o artista em ideias promocionais que o impulsionam para fora da sua zona de conforto e abrem oportunidades para o ajudar a alcançar os seus objectivos (Allen, 2011, p. 2).

Com efeito, as escolhas criativas na construção de um projeto artístico influenciam positivamente a promoção do mesmo. Daí o *manager* ter de estar implicado também, desde o início da criação de um projeto, na parte artística.
Nesta mesma linha de pensamento, um bom *manager* tem de saber utilizar e conjugar a ciência e os negócios com uma boa dose de criatividade. O objetivo desta conjugação de saberes gera a criação de uma carreira longa, orquestrada nas suas mais diversas dimensões, explorando os múltiplos talentos do artista, por forma a garantir a subsistência do mesmo através de espetáculos, *tournées*, *merchandising*, patrocínios, licenciamento, gravações, composições, colaborações com outros artistas, etc.

Tudo tem de ser planeado adequadamente, sendo que os traços gerais do planeamento devem ser elaborados pelo *manager* e pelo artista, em conjunto, pois, de outra forma, não surtirão efeito. De facto, a clareza e a vontade não podem existir só na pessoa do *manager*. Elas têm de partir do artista, nem que seja de modo indiciário. O *manager* sem o artista não existe e se o artista não quer existir como tal, mantendo-se no ponto de partida, não precisa de *manager* (Allen, 2011).

Em resultado do que se disse, há um compromisso de não subjugação às leis das Indústrias Culturais, que sempre tem de ser conseguido, seja qual for a adversidade encontrada e defendendo-se exatamente o núcleo central da atividade, neste caso, o próprio artista. Mas há também que reconhecer que, se queremos estar no mercado, não há alternativas fora das Indústrias Culturais.

Este compromisso é o que temos vindo a tentar desenvolver no contexto desta parceria iniciada em 2007.

Ora, se os intentos estiverem bem definidos, todo e qualquer rizoma vai funcionar em prol do crescimento da carreira do artista. Nenhuma decisão, seja ela de que natureza for, pode ultrapassar o artista no sentido daquilo que ele quer ser e daquilo em que se quer transformar.

Um compromisso entre o *manager* e o artista mais não é, frequentemente, do que um compromisso entre a arte e o mercado. Aliás, isso aconteceu inúmeras vezes. A minha *manager*, que sempre teve, em primeiro lugar, respeito pelo artista e os seus interesses enquanto criador de arte e não enquanto *robot* ou produto, nunca cedeu a qualquer tipo de escolhas e situações que significassem ou conduzissem a uma subjugação da minha produção artística a interesses políticos, económicos ou de qualquer outra natureza. Como referem Adorno e Horkheimer,

> Os grandes artistas nunca foram aqueles que incorporaram um estilo inteiramente impecável e perfeito (...). Essas mesmas formas de arte que são conhecidas como clássicas, como a música de Mozart, contêm tendências objetivas que representam algo diferente do estilo que as mesmas encarnam. Até tão tarde quanto Schoenberg e Picasso, os grandes artistas mantiveram uma desconfiança no estilo e, em pontos cruciais, subordinaram-no à lógica do material (Adorno & Horkheimer, 1993, p. 126).

Desta forma, a criatividade é uma das competências fundamentais do *personal manager*, pois só assim pode atingir a estimulação do máximo potencial do artista. Por vezes, este profissional vai para além das suas funções específicas, na procura do melhor para oferecer ao seu artista, como seja a manutenção de dinâmicas, e estimulação da criação e, até, a elaboração de proposta concreta de projeto para um próximo disco.

Por fim, importa salientar que o papel de *manager* ou gestor de carreiras artísticas faz com que o artista não se distraia com determinados pormenores, que o podem deslocar do foco. Isto é possível, porque o *manager* deve ter como seu único foco o artista e a sua carreira:

> Isto significa que eles mantêm o seu foco na carreira do artista e o impedem de se distrair com as frustrações que fazem parte da prossecução de uma carreira altamente competitiva e compensatória. Os artistas também devem manter o foco nos objetivos - e o papel e desafio do *manager* é mantê-los motivados. A resolução de problemas - a capacidade de adaptação e a obtenção de resultados, (...) é talvez o mais importante (Allen, 2011, p. 17).

Vemos, por isso, a profissão de *manager* sobretudo como uma parceria direta com o artista que, ao reduzir a subcontratação de serviços e outros custos, torna a fruição cultural mais acessível e ao mesmo tempo de melhor qualidade, contribuindo, dessa forma para uma diminuição da exploração desenfreada no setor, pois, enquanto profissional único, reduz custos ao trabalhar com e para um único artista. Passa a haver mais foco, capacidade de acumular funções e espaço para a criação de alternativas artísticas, que permitam uma mais fácil projeção das atividades do artista.

3.6. A parceria de *management* e agenciamento independentes

Em 2007 deixei, por conseguinte, o *manager*/agente que me representava e resolvi encetar uma parceria com uma *manager* de carreira, com quem acabei por formar uma pequena equipa de trabalho, empenhada exclusivamente na promoção da minha carreira, na venda e produção dos meus espetáculos, em vez de fazer parte dos 30 artistas diferentes com quem dividia a anterior empresa de gestão de carreiras.

Com este tipo de opção, o papel da minha *manager* ía muito para além do que se entende por *manager* em Portugal, incluindo opções de projetos, sugestões de repertório fora da minha zona de conforto (como um desafio para adaptação à minha própria linguagem jazzística), sugestões de formatos de banda menos comerciais, mais originais e de fácil locomoção na estrada.

Naquela altura, e após três anos de promessas e expetativas proteladas em termos de crescimento sólido internacional por parte da grande agência que dizia dominar o mercado, senti-me dividida. Por um lado, é sempre mais fácil estar a trabalhar com um Agente que domina o mercado porque, por norma, as portas estão sempre abertas; por outro lado, a liberdade de trabalhar por mim própria e a possibilidade de crescer com alguém que está há menos tempo no mercado fez-me querer sair dessa zona de conforto. Talvez esta opção tenha sido precisamente o resultado de um desconforto generalizado que eu sentia perante toda uma máquina que me rodeava e que pode ser designada com propriedade como aquilo que tenho vindo aqui a designar por Indústrias Culturais.

A criação da minha própria pequena equipa pode ser vista também como uma forma de resistência às Indústrias Culturais. Não pretendi contratar mais nenhum 'tubarão do mercado', mas antes usar de uma forma particular, individual e, mais do que nunca, muito crítica, aquilo que era estritamente necessário no contexto destas indústrias para manter a minha atividade artística sustentável.

Dada a acumulação de funções de agenciamento e *management* por parte da nossa equipa, constituí uma parceria e sociedade com a minha *manager* de carreira, Maria Joana Pereira. A atividade da nossa empresa, Jazzinta Prod., tem sido direcionada à proliferação do jazz vocal e da música de qualidade em Portugal e no estrangeiro.

Esta nova apropriação de papéis permitiu-nos dominar todo o processo que antes estava nas mãos da grande agência, inclusive, os próprios produtos – os concertos e o controlo absoluto das suas vendas, com consequente estabilização do valor de mercado do artista. Uma grande empresa de agenciamento mantém o artista no seu *roster*, à disposição para ser 'vendido', promovendo-o juntamente com muitos outros artistas que vão passando por esse *roster*. Portanto, a questão da sobrevivência não se coloca tão fortemente do lado da agência como no da artista. Pelo contrário, numa microempresa, empenhada na carreira de um único artista, a questão da sobrevivência coloca-se para todos: para a empresa e para todos os que estão dependentes dela – o *manager*, o *road manager*, a secretária administrativa e a artista. Trata-se de um retorno a uma forma de produção artística que em parte reconduz à escala humana, ao singular, ao artesanal e à bricolagem com todo o seu potencial criativo e produtivo.

A nossa aposta na internacionalização com esta pequena equipa passou ainda pela Alemanha. O ano em que lá tivemos residência e morada fiscal aberta (2011), foi também uma forma de resistência ao modelo hegemónico das Indústrias Culturais globais e de pendor exclusivo para o mercado. O mesmo aconteceu no Brasil, prosseguindo a tentativa de entrada noutros contextos culturais.

Em Setembro de 2007 lançámos a primeira edição discográfica de autor: *Convexo [a Música de Zeca Afonso]* e, preparámos aquela que viria a ser a maior *tournée* de Jazz de sempre em Portugal, num contexto de risco total, pois setenta por cento dos concertos efetuados não foram comprados por nenhuma entidade. Foi feita, assim, uma aposta enorme na proliferação da música portuguesa, de autores e músicos portugueses, com risco de bilheteira.

Um tal projeto seria difícil e pouco viável numa grande agência, que trabalha como uma qualquer empresa, que tem de dar lucro e não funciona como um produtor cultural. Partimos para a estrada com o pagamento dos custos garantido, mas sem mais garantias nenhumas, algo só possível numa abordagem de parceria total, de custos, de lucros e de prejuízos entre artista e *management*.

Este projeto foi considerado de tal forma audaz, pelo facto de existir sem quaisquer apoios financeiros, que fez com que obtivéssemos apoios dos *media,* que foram fundamentais para o seu

sucesso. A RTP e a Antena1 foram os principais *media sponsors,* juntamente com o Grupo *Impala*. A SIBS – Multibancos também resolveu oferecer à Jazzinta Prod. uma semana de anúncios na rede nacional Multibanco, onde cerca de um milhão e setecentas mil pessoas tiveram acesso à informação e tomaram conhecimento da *tournée*.

Na verdade, apropriei-me de uma parte das Indústrias Culturais, neste caso, do *marketing* e da comunicação de massa para poder levar a cabo a minha opção de vida artística, que consistia em viver exclusivamente de concertos. Não tive que me comprometer artisticamente, porque me enquadrei num determinado nicho de mercado, que não é tão volátil como o *Pop* e que mantém, ao longo dos anos, um público que me acompanha. Isto foi também conseguido pelos projetos sempre diferenciados entre si que fomos produzindo, por um lado alargando audiências sem nunca comprometer o nível de qualidade a que o meu público estava habituado e, por outro, não me encaixando rigidamente em nenhum 'estilo' de cantora de jazz da moda que é, por natureza, volátil. O que procurámos sempre foi um modelo que é particularmente bem descrito por Bauman:

> O que unia esses autores (...), colocando-os acima dos demais, era o facto de serem capazes de se movimentar com facilidade em vários universos linguísticos diferentes. Essa contínua transgressão de fronteiras permitia-lhes espiar a inventividade e a engenhosidade humanas por trás das sólidas e solenes fachadas de credos aparentemente atemporais e intransponíveis, dando-lhes assim a coragem necessária para se incorporar intencionalmente à criação cultural, conscientes dos riscos e armadilhas que sabiamente cercam todas as expansões ilimitadas (Bauman, 2005, pp. 20–21).

Assim, e a nível artístico, neste disco fui redescobrir a obra de Zeca Afonso, na procura dos temas musicalmente mais arrojados e menos óbvios, muitos deles menos icónicos do autor, mas ricos harmonicamente e que permitiram a construção de um espetáculo completo e uma abordagem jazzística apenas com canções do Zeca.
Houve ainda uma dimensão importante na construção deste espetáculo, que passou a acontecer consistentemente sobretudo a partir deste projeto, e que é a do plano da iluminação: pensado e desenhado especificamente para este espetáculo, com os pouquíssimos recursos de que dispõem

as produções pequenas, adaptando-nos, na maior parte das vezes, ao material existente nos auditórios em que tocávamos, procurando não descurar este aspeto.

O nosso técnico de luzes tinha muitas vezes que improvisar, com um esfregão de aço e outros acessórios simples, para criar efeitos nas luzes numa técnica também ela muito criativa de bricolagem e que continua a ser importante pois que,

> a iluminação é usada para evocar um reino transcendental de emoções e atmosfera, visando uma experiência emotiva. Este tipo de imagem-luz intensifica a atmosfera do texto ou representa a intensidade emocional do personagem, mas também é impactante para o espetador (Souza, 2017, p. 84).

Com efeito, a 'ativação' de uma performance pode ser consequência das "inter-relações estabelecidas entre o iluminador e os restantes elementos de cena ou da obra de arte" (Souza, 2017, p. 96) e, consequentemente entre o contexto de cada uma das partes participantes entre si: o que se encontra em cena e o espetador, bem como entre o espetador, a plateia e o iluminador. Assim, o objeto do iluminador é "a forma como nos relacionamos com a luz na natureza e na cultura" (Souza, 2017, p. 84), na medida em que isso provoca relações múltiplas entre signos, objetos e sentimentos.

Com este projeto, concebido por forma a englobar todos estes elementos, há uma tentativa decisiva de saída do cerebralismo do jazz enunciado por Curvelo (2002), abrindo o jazz à emoção, utilizando a luz e o som como elementos intérpretes de experiência estética. A verdade é que os artistas de jazz muitas vezes não se preocupam com as luzes do espetáculo, considerando o técnico de luzes totalmente desnecessário, pois acreditam que a luz não vai ter qualquer interferência na performance. Mas, a luz certa, na hora certa e de modo a articular-se com a música, faz o som acontecer junto com o artista. Pelo contrário, uma iluminação pouco cuidada poderá provocar o inverso. Por exemplo, dez *robots* de luz pavoneando-se pelo teto da sala, num momento intimista de uma introdução musical podem arruinar completamente o espetáculo e dispersar a atenção do público.

De notar, de igual modo, que fizemos a opção por uma abordagem bastante 'artesanal' e de '*bricolagem'*, tomando a responsabilidade pelo resultado final do espetáculo como um todo, recuando para uma dimensão mais independente – muito embora de matriz mais intensa e apropriada à atividade artística. Afastamo-nos assim da *robotização* técnica do plano de luzes (que eu já tinha experimentado nas sessões e espetáculos ao vivo do *Chuva de Estrelas)*.

Ora, a performance dá-se pela interação, no momento do acontecimento, entre os artistas e entre os artistas e público. Como tal, tanto a amplificação sonora como a iluminação fazem parte dessa performance e os operadores de som e luzes têm de estar em consonância com os artistas em palco, isto é, integram em simultâneo o processo criativo, fazendo também parte da criação da obra de arte enquanto performance e acontecimento coletivo:

> Um corpo coletivo pode ser pensado como uma variação contínua entre o que pode ser somado numa composição com o corpo e o que pode simplesmente decompô-lo. Implica numa experimentação do encontro enquanto forma de descoberta das potências individuais (...). Elementos heterogéneos de potências singulares em variação contínua, em estado de afetação recíproca, traduzem um acontecimento coletivo (Souza, 2017, p. 144).

A '*bricolagem*' tal como definida por Souza (2017, p. 62), é uma maneira de entender e articular o mundo, através do processo criativo, entre as dimensões artística e teórica. Neste contexto, a *bricolagem* insere-se num método de conversão de "diferentes campos estéticos e narrativas divergentes", que "cultiva [a diferença] como principal fonte de criatividade para o pesquisador" (2017, p. 34).

A *bricolagem*, naturalmente artesanal e atravessada pela contingência, opõe-se ao processo em série, de cariz fabril. Uma forma de arte constituída desta maneira torna-se, assim, difícil de enquadramento nas Indústrias Culturais. Trata-se de um tipo de performance que constitui um objeto diferente de cada vez que se faz, permitindo dificilmente a homogeneização e repetibilidade segura, preferida pelas Indústrias Culturais. Por outro lado, apresenta uma panóplia alargada de escolhas: "Tanto a cartografia quanto a bricolagem são multidisciplinares e conectam campos

heterogéneos, o que permite lançarmos mão de técnicas e métodos igualmente multidisciplinares e heterogéneos" (Souza, 2017, p. 21), que vão enriquecer a arte e cada performance.

A minha *manager*, como membro da minha equipa e com o objetivo de se investir especificamente na minha carreira, aprendeu noções de som e de luzes para que, em qualquer eventualidade, pudesse substituir alguém em falta – o que aconteceu mais do que uma vez, por motivos de força maior, sem que o espetáculo fosse afetado por isso. Isto porque, as margens de lucro com que trabalhávamos eram praticamente nulas neste tipo de espetáculos.

Em Junho, os vinte editores europeus da revista *Reader's Digest* escolheram-me como a melhor jovem artista de jazz do continente europeu em 2007, no âmbito da iniciativa *O Melhor da Europa*. A revista tem uma tiragem mensal de quatro milhões de exemplares em toda a Europa.

Em Setembro, o meu terceiro álbum é editado – *Convexo [a música de Zeca Afonso]* – lançando-me num novo percurso sonoro, no qual procurei a espontaneidade, frescura e a abordagem do *Cool Jazz* que, em conjunção com novas harmonias e poli-ritmos, transfiguraram a música de cariz popular portuguesa e lhe deram um sofisticado *groove* jazzístico, que apelava a um alargamento das suas audiências.

Tanto o prémio referido como a preocupação de captação de novas audiências não deixam de ter o cunho das Indústrias Culturais. Por um lado, havia a preocupação na distribuição e na visibilidade, ou seja, no alcance do público (Hesmondhalgh, 2008), por outro, existia uma atenção à validação individual da qualidade artística através deste tipo de prémios, o que ajudou a reforçar a mudança de foco do artista para o público, quer dizer, para os mercados. Como refere Hesmondhalgh,

> As campanhas da associação (mantendo os locais abertos, promovendo eventos, melhorando a remuneração dos músicos, divulgando a atividade através de prémios, etc.) ajudaram a incentivar os jovens aspirantes a trabalhadores criativos (2008, p. 9).

Porém, o modo como a empresa Jazzinta Prod. se organizou não deixou de configurar uma resistência à própria Indústria Cultural, no que ela tem de incidência na parte comercial e na sua subordinação aos interesses do mercado. A abordagem prosseguida constituiu, todavia, um risco acrescido, não só pelo tipo de projetos escolhidos, incluindo não só os próprios títulos como, também, a procura de novos formatos e sonoridades. Na verdade, se, por um lado, para sermos mais criativos, tivemos de sair da 'zona de conforto', por forma a conquistarmos novos públicos e abandonarmos rotinas, por outro lado, sempre tivemos de acolher dimensões das Indústrias Culturais (algumas até antagónicas), como sejam a procura desenfreada do novo, na lógica de que é preciso inovar constantemente, e algum grau de identificação com produtos reconhecíveis pelo público. Todavia, esta negociação foi sempre simultânea à experimentação de música que nos desafiava técnica e artisticamente, tal como aconteceu, por exemplo, aquando da escolha das canções mais complexas do compositor José Afonso.

Embora não se trate de uma abordagem que nós tenhamos criado *ab initio,* ela tornou-se bastante eficaz. Este traço exploratório da relação do artista e da sua música com o público, isto é, ao tipo de função estética a que o público é, deste modo, sujeito, podemos encontrar bem exposta nas palavras de Adorno, que transcrevemos:

> Em contraponto ao fetichismo da música consuma-se uma regressão da audição. (...) Flutuam entre esquecimento generalizado e súbitos mergulho no reconhecimento; ouvem de forma atomística e dissociam o que ouvem. (...) O seu primitivismo não é o dos não desenvolvidos mas o dos que foram forçados a uma regressão (Adorno & Horkheimer, 1993, p. 40).

Prosseguindo na exposição deste processo, por nós adotado, constatamos que a criatividade de execução e interpretação, em formato de trio de piano, bateria e voz (sem contrabaixo), fizeram desta nossa primeira produção independente um projeto singular que, neste caso, voltou a ser bem recebido pela crítica:

"*Convexo* (...) revela um repertório pouco convencional do autor, longe dos *clichés* (...) em que Jacinta desenvolve e explora, recria e expande a música do autor" ("Almanaque," 2007, p. 137).

Ainda no final de 2008, agora com a nossa própria editora, atingimos a terceira edição de *Convexo [a música de Zeca Afonso]*, com vendas superiores a 20 mil unidades, o que nos tornou novamente merecedores de um Disco de Ouro, prémio este que nunca nos foi atribuído, pois desta vez o disco teria sido lançado fora das grandes editoras – as únicas com acesso à *Associação Fonográfica Portuguesa*, instituição que atribui os discos de prata, ouro, platina, etc., aos seus próprios sócios. De novo, compreendemos o alcance do modo de funcionamento das Indústrias Culturais nas suas múltiplas vertentes (e onde a atribuição dos discos de Ouro/Platina se inserem) interessadas sobretudo mais na Indústria do que na cultura. O facto é que,

> na prática, existem dois principais modos de mitigação do risco. Num lado do espetro, as empresas quase monopolísticas estabeleceram posições sólidas em atividades de alto investimento de capital (prémios, eventos corporativos e marketing operacional). Estas atividades talvez não sejam de investimento mais elevado que outras atividades culturais comparativamente, mas, o custo proibitivo de participação torna o investimento demasiado íngreme para a maioria dos pequenos empreendedores (Beukelaer, 2015, p. 86).

O momento de maior risco de investimento na parceria com a minha *manager* na nossa empresa independente, foi quando trouxemos a Portugal o prestigiado pianista de jazz Gonzalo Rubalcaba, organizando dois concertos a solo com o pianista e um em duo, comigo, em 2008.

No concerto em duo com este pianista, voltei a 'viajar' por outras galáxias do jazz, tendo, inclusivamente ouvido o comentário da parte do crítico José Duarte, no final do espetáculo: "houve momentos em que tu é que o acompanhavas a ele!" Ou seja, na tal liberdade total característica da ausência de marcação de tempos durante as interpretações, o tempo implícito no organismo de cada um de nós transferia-se para a música, passando alternadamente da voz para o piano e de volta para a voz, invertendo os papéis de 'acompanhador', como no corpo Cyborg referido por Haraway (cf., p. 131 do presente trabalho), aqui como próteses um do outro.

Assim como em Heidegger (2010), onde encontramos a conceção do *homem como o ser-no-mundo*, um indivíduo que só existe e pode ser compreendido no âmbito das suas relações com o

mundo, através delas cria o mundo e é criado por ele, em unidades de conexões e desconexões com outros indivíduos, algo que, conjuntamente, promove a criação do novo: "O conceito de ser-no-mundo é uma estrutura ontológica fundamental do ser-aí, que indica a inseparabilidade do homem e do mundo e igualmente do mundo em relação ao homem. Estar *em* um mundo significa *habitar o mundo"* (Heidegger, 2010, p. 54). Poderíamos dizer que o mergulho nesta copertença primordial com o mundo liberta o terreno propício para o despontar da aurora criativa.

Em Janeiro e Fevereiro de 2009 após vasta negociação, a Jazzinta Prod. organizou no Jardim de Inverno do Teatro São Luiz a apresentação do projeto singular – *Songs Of Freedom* – com 6 concertos agendados, mais uma vez com risco total de bilheteira.

A estreia foi um enorme sucesso e o espetáculo estendeu-se por 9 noites, totalmente esgotadas. Neste espetáculo apresentámos mais uma vez um projeto diferente, ao trabalhar êxitos *Pop* em registo de jazz e apresentando-me em palco apenas com piano e saxofones, tenor e barítono. Mais uma vez, a crítica da especialidade nos aplaudiu, produzindo apreciações como, "Jacinta Surpreende no São Luiz" (Rubio, 2009, p. 42). O próprio público se manifestou positivamente, em trechos de *Blogs* como o que se segue:

> Jacinta encheu aquela sala informal de público, mas não só. À moldura humana juntou-se uma presença amorosa e uma voz poderosa que desconhecia. Pese embora o extenso e pomposo currículo de Jacinta, a cantora é de uma simplicidade que surpreende. Trata o público como se se tratasse do seu círculo de amigos. Canta, conversa, ri, recorda, confessa, comunica a cada gesto (Alves, 2009, p. s/p).

Em Julho de 2009, fui convidada para realizar uma Residência Artística de 11 dias e inaugurar musicalmente o espaço BES Arte & Finança. Nesta ocasião fui protagonista de variadas atividades, como um workshop de jazz vocal, uma sessão de coaching musical, uma rubrica denominada 'Jacinta convida'. Estiveram ainda presentes músicos em *jam sessions*, ensaios abertos e realizaram-se dois concertos.

A imprensa fez uma forte divulgação do evento, uma vez que se tratava de algo inédito em Portugal – um espaço exclusivamente dedicado à cultura, dentro do edifício central de um banco privado, localizado no Marquês de Pombal, a principal praça da cidade de Lisboa: "Muito boa iniciativa da cantora e do Marketing deste Banco Português" (Costa, 2009, s/p).

Seguiu-se a produção do disco Songs of Freedom e respetivo licenciamento à prestigiada etiqueta de jazz Blue Note. Para o lançamento do disco, Bruce Lundvall, Presidente da Editora em Nova Iorque, escreveu sobre este trabalho: "A Jacinta apresenta uma voz e um estilo muito próprios em Songs of Freedom. Ela conseguiu imprimir um estilo pessoal e muito original a um conjunto diversificado de clássicos do pop e do jazz" (Lundvall, 2009, p. s/p).

Neste projeto desafiei-me a desenvolver um pouco mais o meu potencial enquanto intérprete, utilizando todas as dimensões da voz como transmissora de mensagens através da palavra e como instrumento que pode ser, por vezes, portentoso e, outras, subtilmente delicado, desenvolvendo sobretudo os vários tipos e abordagens ao nível do swing.

Com este formato minimalista adotado foi possível dar ênfase à riqueza musical contida nestas canções, desenvolvendo e tirando partido das suas fortes estruturas harmónicas e melódicas. Com temas célebres dos anos 60, 70 e 80, de artistas como Ray Charles, Stevie Wonder, James Brown, Nina Simone, Bob Marley, Beatles, U2, tive de ir buscar todo um vocabulário e bagagem musicais que me permitissem envolver e ousar transformar em jazz estes êxitos tão bem conhecidos e acarinhados pelo grande público.

Este álbum constitui mais uma etapa no sentido de dar a conhecer uma vertente diferente do jazz, alargando públicos e levando este estilo de música – tantas vezes conotado com as elites e de difícil audição – a novas audiências.

É possível que o meu 'reconhecimento comercial' enquanto artista, à margem das Indústrias Culturais, embora em determinados momentos em articulação com alguns dos seus elementos, possa ter tido origem nos projetos delineados em parceria com a minha *manager* e na aproximação entre a Pop music, a música popular e o jazz.

Os projetos – com arranjos jazzísticos sobre a música de Zeca Afonso, a música de Tom Jobim e de Djavan e os arranjos modernizados de temas tradicionais de jazz – foram uma escolha que resultou de um consenso e de equilíbrios entre a música pela música, aquilo que, classicamente se pensa como arte pura, e a indispensável aproximação às audiências. Esta articulação entre artista e manager, inventando aqui uma gradação, que considero com interesse e nivelada, constituiu um espaço criativo que permitiu, ao mesmo tempo, a expansão musical e a construção de audiências que atingiram 'casas cheias' em espetáculos e a atribuição de prémios aos projetos.

Gostaria de destacar dois pontos nesta etapa da minha carreira. O primeiro é o facto de eu ter sido considerada, por vários anos consecutivos, "Artista de Alto Interesse Cultural para o País", estando ao abrigo da lei do Mecenato pelo Ministério da Cultura e como sendo uma cantora que faz uma música única e distinguida com vários prémios a nível nacional e internacional, que de algum modo validam a qualidade e autenticidade do meu trabalho.

E, um segundo ponto, o convite que recebi para fazer o concerto de honra de abertura do ano do Corpo Diplomático ao Presidente da República Portuguesa, no Palácio Nacional da Ajuda a 12 de Janeiro de 2010, tendo nesta plateia representantes de todos os países com embaixada em Portugal.

Em 2010 investimos no mercado internacional, fazendo participações em vários festivais de jazz como o de Atenas, o de Cartago e o de Istambul, assim como num projeto em duo com o referenciado pianista de vanguarda Jason Moran. Alguns destes projetos foram patrocinados por embaixadas portuguesas, outros resultaram de convites diretos e privados para a minha participação.

Ainda no âmbito da performance, em 2011 produzimos e editámos o disco *Recycle Swing – Jazz Standards*, com preocupações ambientais. Como artista associo-me à Cederika, a primeira empresa de recolha e reciclagem do disco ótico em Portugal. Mudei a residência para a Alemanha e comecei a lecionar em projetos de longa duração. Lecionei no Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais e realizei também uma tournée no Brasil, onde me apresentei com músicos conceituados como Baião de 5, Cliff Korman e Juarez Moreira.

O disco *Recycle Swing – Jazz Standards* foi gravado no Bauer Studio. Trata-se de um estúdio localizado nos arredores de Stuttgart e foi escolhido para gravações por nomes do jazz mundial, como Keith Jarret, por exemplo, pelas condições excelentes que oferece a todos os níveis: o tipo de piano, a acústica e o facto de ser um estúdio que se dedica exclusivamente à gravação de jazz e música clássica, o que, ao fim de duas gerações, lhe garante um grau de refinamento e de fidelidade à acústica natural dos instrumentos, que dificilmente se encontra atualmente.

Eu e a minha *manager* decidimos que seria uma aposta acertada para a minha carreira naquele momento. Escolhemos os músicos, através da recomendação da pianista Gee Hye Lee, que conheci previamente numa *jam session*; marcámos dois ensaios e fomos para estúdio. O disco é o resultado desse encontro, gravado em 7 horas seguidas, bem ao estilo das gravações de jazz que se faziam nos anos 60: um a dois takes de cada tema, deixando transparecer a espontaneidade dos músicos a descobrirem novas abordagens e a fazerem arranjos de forma quase simultânea, com uma criatividade e diálogos improvisativos que jamais se irão repetir.

Na altura que desenhávamos o booklet do disco, conheci e toquei com o grande pianista e arranjador Gilson Peranzetta, no Rio de Janeiro, a quem mostrei o master, tendo colhido uma belíssima impressão deste músico, a propósito da música que tínhamos gravado:

> O que mais me impressiona na nossa arte — a música, é a assinatura. Muitos tentam, poucos conseguem, a Jacinta conseguiu. Com certeza poderei ouvi-la cantar daqui a alguns anos e direi sem dúvida: 'é a Jacinta', pela sua forma única de interpretar (Peranzzetta, 2011, p. 3).

Em Fevereiro de 2012 tenho a honra de ser capa da revista *Jazz Podium* — a revista de jazz mais antiga da Europa. A editora da revista reagiu com uma belíssima crítica a propósito da nossa apresentação do novo disco no *Theater Haus* em Stuttgart: "Há muito poucos cantores no mundo do jazz com o talento e a linguagem jazzística da Jacinta" (Endress, 2011, p. 3).

De novo, a pequena empresa quase artesanal toca os meios de comunicação de massa, indispensáveis, e muitas vezes instrumentos, das Indústrias Culturais.

3.7. O Jazz no contexto das Indústrias Culturais

A música é uma linguagem universal que se adapta particularmente bem às Indústrias Culturais globais e hegemónicas da contemporaneidade. O jazz não poderia evidentemente subtrair-se a este contexto. No caso da música erudita contemporânea, ela define-se por um cânone musical proveniente do centro da Europa, no qual a música portuguesa jamais estaria inserida (Pinho Vargas, 2010) por ser considerada 'da periferia'.

Já no caso do jazz, o cânone, seria oriundo diretamente das correntes dos Estados Unidos. No entanto, porque em Portugal o cânone é ditado, na maioria das vezes, pela corrente 'purista' seguida na capital, não têm lugar (nem se prevê que o venham ter) vozes 'marginais' ou diferenciadas.

Como afirma Pinho Vargas, "no subcampo contemporâneo não há multiculturalismo; há apenas hegemonia e subalternidade ou, em certos casos, formas atualizadas do exotismo já usual pelo menos desde o século XVIII" (2010, p. 267). Pelo meu lado, diria que no mundo da música *pop* este fenómeno é ainda mais marcante. O que acontece na área da música a nível mundial é essencialmente ditado pelas editoras multinacionais: há uma escolha estilística para todo o mundo, com adaptações culturais mínimas (caso do *Funky* do Rio de Janeiro e do *K-Pop* da Coreia do Sul).

Tal como Vargas (2010) se questionou sobre se a música portuguesa seria uma expressão artística inferior, eu questionei-me, por mais de 20 anos, em primeiro lugar, se ser cantora revelaria algum tipo de menoridade ou inferioridade social, académica ou cultural; em segundo, interroguei-me sobre a minha situação geográfica periférica, uma vez que não vivo na capital e, por fim, se seria aceitável e produtivo ousar fazer projetos fora do que é considerado hegemonicamente 'jazz', quer pela crítica, quer pela classe docente dominante no país que é, por sua vez, mais ou menos controlada pelo clube/grupo que 'trouxe o jazz para Portugal' (Cf. Curvelo, 2002 no Capítulo 1).

Ao longo do tempo, fui percebendo que não se tratava, de facto, de um desconforto que tinha origem em mim própria, mas sim de um ponto "anti-qualquer coisa" que acontecesse para além do mundo habitual do jazz – dos festivais com concertos mal promovidos, com música *free*, tocada por

estrangeiros desconhecidos, com plateias cada vez mais reduzidas, mas com apoio continuado da DGArtes[15].

A esta instituição – Direcção Geral das Artes – ousámos uma vez apresentar um projeto de calibre acima dos formatos reduzidos habituais: *Jacinta com Big Band*, num projeto justificado em dezenas de páginas, tal como era pedido. A resposta foi curta e simples: "a Jacinta não precisa de apoios, pois é autossustentável."

Talvez o que o senhor diretor da DGArtes quisesse dizer era que: a Jacinta entrou num compromisso artístico-económico, com a sua parceria de *management* e agenciamento, por forma a manter-se nos palcos por anos e anos consecutivos, apresentando projetos sempre diferentes e em formatos instrumentais arrojados e pequenos, de modo a que fossem portáteis e pudessem rodar todos os palcos portugueses facilmente e a cada dois anos.

Nesse mesmo ano, os festivais de jazz organizados pelos mesmos promotores, rodando os mesmos músicos portugueses, alternados com bandas desconhecidas estrangeiras, década após década, continuaram a receber apoio de milhares de euros da DGArtes, como já era hábito.

Como tal, não deixei que o desconforto e até o complexo de inferioridade, ou, pelo menos, provinciano, deixasse que tais escolhas se parecessem com uma "condenação, de uma fatalidade, de um destino ao qual não seria possível escapar" (Pinho Vargas, 2010). Mas, restavam sempre questões e perplexidades, como outros artistas vivenciaram e que se encontram expressas por exemplo por Pinho Vargas:

> Nesse sentido emergia uma pergunta fundamental: quem declarava essa presumível falta de qualidade, essa inferioridade atávica, essa irrelevância insuperável? Qual foi o Grande Júri que, ao longo dos séculos, *decidiu* o que incluir e o que excluir? Ou, ainda com mais propriedade, qual é o Grande Juiz que, ainda hoje, continua a deter o poder de o declarar? (...) Qual é a forma que reveste

[15] Direção Geral das Artes – Instituição governamental dedicada a apoiar as artes em Portugal, destinando, entre outros, fundos para projetos através de concursos públicos.

> o funcionamento do campo musical ocidental? De que forma se constituiu historicamente o cânone musical? Que estruturas institucionais, que conjuntos de valores interiorizados produzem e reproduzem determinadas formas de regulação da vida musical na Europa, no mundo ocidental e em Portugal? (2010, p. 17).

Sem dúvida, relações de poder, relações de corrupção personalizada, corroborada pelos guardiões do jazz 'a sério', que formam um conjunto de crenças que se transformou num senso comum dos agentes da vida musical (Pinho Vargas, 2010).

Pinho Vargas considera-se excluído da presença a que teria direito na circulação de obras no interior do subcampo musical contemporâneo, apesar de ter tido várias obras tocadas em países do centro europeu, nos EUA e na Ásia, e até por repetidas vezes (Pinho Vargas, 2010). Da mesma forma considero-me excluída do mercado de jazz internacional, apesar da minha participação em vários festivais de jazz internacionais, alguns em países recônditos e, além disso, do mercado de jazz nacional.

As centenas de concertos que realizei com a minha equipa ao longo de 15 anos consecutivos foram sempre 'tirados a ferros' numa luta 'contra a corrente', batalha após batalha, realizada e vencida com esforço, uma por uma. Apesar do empenho durante anos em captar o interesse de agências com circuitos internacionais, nunca conseguimos penetrar em nenhuma, nunca entrámos num circuito europeu de jazz, ou americano ou asiático.

Apesar de um dos meus três discos lançados com o selo da *Blue Note* ter uma *Quote* do próprio presidente da *Blue Note*, quando para ele fiz uma audição privada, acompanhada por uma das coqueluches desta editora, o pianista Jason Moran, percebi que nada funcionava como tinha imaginado: a lógica das Indústrias Culturais tinha-se apoderado de todas as decisões da editora, que realmente se deixa determinar exclusivamente em função das lógicas do mercado.

Ainda hoje muitos artistas alimentam uma crença de que "a 'minha qualidade' específica vai-me trazer contratos e concertos" (Pinho Vargas, 2010, p. 219), mantendo rivalidades com outros

artistas, de forma a ganharem a atenção das instituições promotoras. Quando, na realidade, as escolhas dessas instituições pouco têm a ver com a qualidade ou especificidade de cada um. São antes ditadas por um mercado que visa sucesso e lucro imediatos e cujas regras são altamente voláteis e variáveis pois, nenhuma fórmula aplicada consecutivamente é garantia de obtenção do mesmo tipo de sucesso no meio das mesmas Indústrias Culturais.

As Indústrias Culturais, na sua essência, deveriam ter também o objetivo democratizador, de fazer chegar a cultura a um maior número de pessoas, possibilitando reproduzir com facilidade o objeto artístico. Como, aliás, o sonharam os promotores iniciais da Escola de Frankfurt. No entanto, com o seu desenvolvimento massivo, o objetivo tornou-se outro: o mercado e o consumidor no momento da aquisição ou do consumo do produto são determinantes na atribuição de valor ao objeto criado. Esse objeto, o produto artístico, passa a ser considerado pelo seu valor de mercado e não pelo seu valor artístico. Dá-se, assim, a inversão de prioridades entre arte e valor de mercado e entre o objetivo inicial de fazer chegar a cultura a todos para a criação de uma cultura e de um objeto de arte que possa ser rápida e facilmente consumido.

É, neste contexto, que interpreto as palavras de Adorno e Horkheimer a seguir transcritas que, de forma eficaz, sintetizam em parte a realidade produtiva das indústrias culturais.

> A cultura de massas, fiel à realidade objetiva, absorve o conteúdo de verdade e esgota-se na matéria; porém, como matéria, só se tem a si própria (Adorno & Horkheimer, 1993, p. 61).

E ainda,

> A arte que informa sobre a realidade, sempre se fez acompanhar de instruções de uso que informam sobre a arte e hoje estão ambas misturadas. A empatia com o objeto significa a reconciliação não só com este objeto, mas de todos com todos (1993, p. 65).

Tal como existem, às Indústrias Culturais não importa o quanto se tenha desenvolvido a arte e que as dinâmicas artísticas estejam noutro lado. Como indústria que é, alcança apenas e sempre o ser-

objeto das obras – a coisidade da obra: "mas o ser-objeto não constitui o ser-obra" (Heidegger, 2010, p. 36).

Dá-se, aqui, algo semelhante ao desgaste que acontece com o uso do utensílio: com o passar do tempo – que está de alguma forma ligado ao conceito da perda de *aura na arte* (Adorno, 1947), num contexto de mercado capitalista que transformou tudo em objetos de mercado, incluindo a área da cultura, transformando a música, o teatro e o cinema em algo de consumo fácil, sem crítica e de produção em série – o ser-objeto perde a sua vida.

E tal acontece porque o propósito maior passa a ser a venda e o consumo em massa e, com ele, a alienação das massas, eliminando a noção do único e irrepetível na obra de arte. Quanto maior o capital investido num produto cultural para venda, maior a coação de distribuição através de uma fórmula pré-testada, que responde a padrões massificados, não se valorizando o pensamento crítico ou qualquer outra relação com a arte que não a identificação imediata do consumidor com a simplicidade e ligeireza da sua linguagem. A premissa de base é uma lógica de mercado, com o objetivo do lucro e não propriamente de educação, desenvolvimento humano, fruição estética, sublime ou outra qualquer função que nenhuma atividade humana não-artística pode desempenhar. E, essa lógica de mercado das Indústrias Culturais é reproduzida, de forma global, como uma fórmula que visa o lucro, fórmula válida para artistas diferentes, em países diversos. Sucede que, idealmente, a criação artística dá-se em ambiente de liberdade.

CAPÍTULO 4.

O desafio da improvisação e a música popular – a cantora de jazz e a questão pedagógica

CAPÍTULO 4. O desafio da improvisação e a música popular – a cantora de jazz e a questão pedagógica

Desde cedo apreendi o jazz como sinónimo de permanentes linhas de improvisação na secção rítmica (sobretudo na bateria), na variedade sonora de timbres diversos e de poli-ritmos. A dimensão fortemente apelativa que encontrei no jazz, como estilo de música, foi a de se poder criar continuamente, recriar cada tema, cada canção.

Inicialmente, talvez como outros músicos de jazz, pensava que isso só se conseguia fazendo-se mudanças em todos os detalhes que constituíam a performance, pois que, nos ambientes onde tocava e onde via outros artistas a tocar (ambientes onde tradicionalmente se gosta de '*call a tune*', para ver 'onde vamos dar'), tudo mudava, músicos e músicas. Essa é, realmente, uma tradição no jazz, mas num jazz maduro, quando os músicos estão a tocar juntos há 20 ou 30 anos, conhecendo-se suficientemente bem entre si e ao repertório que performam, tornando-se quase indiferente o tema que vão escolher para tocar naquele momento e para aquela audiência.

Percebi rapidamente, com os músicos mais experientes, que em pequenas *tournées* com músicos desconhecidos, quanto mais elementos mantínhamos sem alteração, mais se conseguia uma verdadeira mudança, a criação, a improvisação, o novo – mantendo precisamente o mesmo alinhamento, os mesmos músicos, os mesmos lugares e a mesma distância no palco e tocando as mesmas peças exatamente na mesma sequência. Esta opção permitia-nos uma segurança cada vez maior e uma liberdade crescente na criação artística. É o poder da repetição em intensidade, que fui agora capaz de conceptualizar a partir da filosofia de Deleuze (1988).

Na obra *Mil Plateaus* (Deleuze & Guattari, 1997b) pode entender-se o *plateau* como um estrato ou como uma unidade de composição, unidade esta que corresponde "aos traços formais comuns a todas as formas ou códigos de um estrato" (1997b, p. 191), tendo os estratos ou *plateaus* uma grande mutabilidade e a potencialidade de se converterem em '*substrato'* de outros *plateaus*. O ritmo, entre esses estratos, define o tipo de movimento de uma estratificação que, por sua vez, funciona como "a criação do mundo a partir do caos, uma criação contínua, renovada, [em que] os estratos constituem o Juízo de Deus" (1997b, p. 191). A partir deste quadro conceptual compreende-se de outro modo a composição no período do Classicismo: o artista clássico organiza

"as formas e as substâncias, os códigos e os meios, e os ritmos, ele cria o mundo. (...) O artista clássico é como Deus" (1997b, p. 191).

Um estrato, por sua vez, é constituído por uma articulação que tem, normalmente, uma dupla função: a de articular um conteúdo e uma expressão, ao mesmo tempo constituídos cada um por forma e substância, mas sem relações de causa-efeito entre eles.

No sistema tonal, diatónico, as leis da ressonância acústica determinam polos, modos, centros de estabilidade e de atração, organizados de diferentes maneiras, "claramente estabelecidas durante determinadas porções de tempo: sistema centrado, codificado, linear, de tipo arborescente" (Deleuze & Guattari, 1995b, p. 31).

Façamos, antes de voltarmos à improvisação no jazz – e de colocarmos a questão do seu ensino, ponto que me interessa particularmente –, uma breve digressão histórica, para mostrar, por um lado, como é possível aplicar os quadros conceptuais de Deleuze e Guattari à compreensão do devir da criação musical e aos seus processos de metamorfose e, por outro, de evidenciar conceptualmente os aspetos que é preciso considerar quando pensamos no ensino de improvisação em jazz.

No Classicismo a relação forma–matéria realiza-se através do enformar da matéria, compartimentando uma sucessão de formas centralizadas e hierarquizadas, organizadas por partes mais ou menos importantes: "Cada forma é como o código de um meio, e a passagem de uma forma a outra é uma verdadeira transcodificação" (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 134). Neste sentido, os períodos do Barroco e do Clássico regem-se, exatamente, pelas mesmas regras – as da tonalidade clássica. Já no período Romântico, tudo é levado ao extremo, e por isso se distingue com tanta nitidez dos estilos anteriores.

No entanto, quando o desenvolvimento se sobrepõe à forma, como acontece a partir de Beethoven, a própria variação deixa de estar enformada e passa a estar apenas identificada com a criação:

> Colocando em variação contínua todos os componentes, a música torna-se, ela mesma, um sistema sobre linear, num rizoma ao invés de uma árvore, e fica ao serviço de um continuum cósmico virtual, do qual até mesmo os buracos, os silêncios, as roturas, os cortes fazem parte. De tal forma que o importante não seja certamente um pseudo corte entre o sistema tonal e uma música atonal; esta, ao contrário, rompendo com o sistema tonal, não faz senão levar o temperamento até às suas

> consequências extremas (Deleuze & Guattari, 1995b, p. 31).

Imediatamente após o período Clássico da história da música, começa a haver uma tendência para um apartar cada vez maior da chamada 'música séria'. No Romantismo, por exemplo, mantiveram-se as temáticas que se tratavam no período Clássico e na Renascença, mudando a forma de as apresentar, numa junção do subjetivismo com a exaltação da expressão. Assim, foi necessário um alargamento e grande desenvolvimento da harmonia, da melodia e do colorido orquestral, que contêm a originalidade e a expressividade tão características deste movimento: harmonias e melodias cromáticas, modulações remotas, uso de enarmonia, redução de cadências óbvias, diretas, etc.

Este tipo de subjetivismo pode associar-se ao surgimento e cultivo do individualismo. O músico, agora independente do mecenas que o sustentava na época do classicismo, tem de enfrentar, sozinho, um público muito mais alargado. Tem de o conquistar com a sua música e assumir todas as consequências que daí advêm. É um homem solitário, incompreendido, mas que cativa facilmente o público através de toda a *mise en scène* e misticismo que rodeiam o seu virtuosismo, numa espécie de clamor narcisista. Por outro lado, escolhe por vezes um público mais restrito, elitista, com quem possa partilhar a intimidade dos seus 'frágeis sentimentos' de dor e nostalgia.

Ao contrário do músico Clássico, preso às formas e às normas, o músico Romântico recusa tudo o que já está pré-concebido, quer produzir o novo e o original, algo nunca visto ou usado. Apesar de idolatrado pelo público, o verdadeiro músico romântico sente a necessidade de nunca se instalar. A dificuldade é que o romântico tem de conquistar um público, a quem não pode correr o risco 'de se vender'.

As características que melhor distinguem um músico romântico de um clássico são a originalidade e a ânsia de uma felicidade que nunca é alcançada. O romântico nunca tem a certeza se vai ser ouvido e se vai ser apreciado, mas a sua sobrevivência depende disso. Ao mesmo tempo, idealiza sempre um público ideal, inacessível.
No Romantismo, a terra não é mais uma força entre as outras, nem uma substância enformada ou um meio codificado, que teria sua vez e sua parte. A terra tornou-se este corpo-a-corpo de todas as

forças, as da terra como as das outras substâncias, de modo que o artista não se confronta mais com o caos, mas com o inferno e com o subterrâneo, o sem-fundo (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 134).

Em termos plástico–literários, Rousseau proclama o regresso à expressividade no momento em que se verifica um grande desenvolvimento ao movimento alemão *Sturm und Drang,* regressando ao prazer da descrição paisagista, passando a natureza a ser o refúgio e a fonte de inspiração do artista romântico, como reação ao artificialismo e mecanicismo que a revolução industrial implantou. Os valores que agora se proclamam são, essencialmente, os da liberdade, por inspiração na Revolução Francesa, que veio conferir a cada indivíduo, um papel original e ativo enquanto sujeito, promovendo, em última análise, a exaltação do indivíduo:

> Ao dogmatismo, ao catolicismo dos meios, substituiu-se o criticismo, o protestantismo da terra. (...) O território é alemão, mas a Terra é grega. (...) A *musiquinha*, o ritornelo de pássaro mudou: não é mais o começo de um mundo, [mas antes] traça na terra o agenciamento territorial. Com isso, [o ritornelo] não é mais feito de duas partes consonantes que se procuram e se respondem (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 135).

A opressão napoleónica e o seu desejo de formar uma Europa supra nacional, provocou, como reação, um maior apreço de cada um pela sua própria pátria. Em meados do séc. XIX, o aparecimento do manifesto comunista, com intenções cosmopolitas e supranacionais, veio, igualmente, estimular o individualismo nacional, tão característico do movimento romântico, em particular na música. Uma das realizações mais concretas desse movimento, cujos resultados foram bastante difundidos, foi o da exaltação da canção popular de cada país. Resumindo: o espírito romântico foi cosmopolita, mas de linguagem nacionalista, onde as individualidade e peculiaridade de cada nação foram cultivadas, ao contrário do que se fazia no período Clássico. O artista romântico vive o território, mas como um exilado, como viajante, como "desterritorializado, repelido nos meios (...) (enquanto que o clássico habitava os meios)" (1997a, p. 135).

No romantismo não mais se encontram formas pré-determinadas, meios correspondendo a códigos, uma matéria em caos que se encontraria ordenada nas formas e pelos códigos. As partes eram antes como agenciamentos que se faziam e se desfaziam na superfície. A própria forma tornava-se *uma grande forma em desenvolvimento contínuo,* reunião das forças da terra que enfeixava todas as partes. A própria matéria não era mais um caos a ser submetido e organizado, mas a *matéria em movimento de uma variação contínua.* O universal tinha-se tornado relação, variação. Variação contínua da matéria e desenvolvimento contínuo da forma. Através dos agenciamentos, matéria e forma entravam, assim, numa nova relação: a matéria deixava de ser uma matéria de conteúdo para se tornar matéria de expressão; a forma deixava de ser um código domando as forças do caos para tornar-se ela própria força, conjunto das forças da terra. Havia uma nova relação com o perigo, com a loucura, com os limites (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 136).

No romantismo, o canto também assume papéis diferentes, dependendo do tipo de *ensemble* orquestral–instrumental, com que é combinado. Tanto a orquestração impõe à voz um determinado papel, como a voz implica um modo de orquestração: "a orquestração–instrumentação reúne ou separa, junta ou dispersa forças sonoras" (1997a, p. 136), assim como a voz assume conceções diferentes, conforme interpreta as forças da terra ou as forças do povo.
No contexto do pós-romantismo e, depois, no período 'moderno', o que importa não são as formas e os temas, mas antes as forças, as densidades e as intensidades. Isto é, na linguagem de Deleuze, a consistência e a consolidação, numa época que pode não ser simplesmente consecutiva às épocas anteriores do clássico e do romântico, mas que tem, apenas, 'agenciamentos' diferentes:

Parece que o som, ao se desterritorializar, afina-se cada vez mais, especifica-se e torna-se autónomo. (...) O som invade-nos, empurra-nos, arrasta-nos, atravessa-nos. Ele deixa a terra, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo. Provoca em nós uma vontade de morrer. Tendo a maior força de desterritorialização, o som opera também as mais maciças reterritorializações, as mais embrutecidas, as mais redundantes. Êxtase e hipnose. Não se faz um povo mexer-se com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas, os lasers modulam-se a partir do som. O *ritornelo* é sonoro por excelência (1997a, p. 146).
O *ritornelo* surge num momento muito breve. Pode servir de motivo para desenvolvimento na música 'séria'. Compositores nacionalistas como Bartok, faziam uso de um *ritornelo* 'territorial ou

de agenciamento', ou seja, de uma melodia popular modal, fechada sobre si mesma, para o desterritorializar. Transformando assim, o *ritornelo* de 'primeiro tipo' num de 'segundo tipo', pois essa era a meta a atingir no final da música, da sua 'máquina de sons' (Deleuze, 1988, p. 148).

Assim, e tantas vezes, os intérpretes de jazz, como Bartok, partem da melodia popular e inserem cromatismos, criando temas que garantem o desenvolvimento, o devir de forças:

> O problema é geral, pois, em muitas direções, ritornelos vão ser semeados por um novo germe que reencontra os modos e os torna comunicantes, desfaz o temperamento, funde o maior e o menor, põe em fuga o sistema tonal, passa através de suas malhas ao invés de romper com ele (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 148).

Gisèle Brelet, refletindo sobre o trabalho de Bartok (in Deleuze e Guattari, 1997 a), defende que nem todos os compositores são bem-sucedidos neste tipo de apropriação. Com efeito, encontram-se sinfonias baseadas em temas folclóricos, que se desenvolvem por si próprias, paralelamente e, apenas, parafraseando os temas. Até então, considerava-se o tema popular fechado em si mesmo, como uma obra inteira que não tinha outro tipo de abordagem senão a sua repetição. Bartok vem abrir caminhos, ao transformar uma tal melodia num verdadeiro tema com múltiplos desenvolvimentos, abrindo possibilidade a múltiplos devires:

> Vai-se do modal a um cromatismo ampliado não temperado. Não se tem necessidade de suprimir o tonal, tem-se necessidade de colocá-lo em fuga. Vai-se dos ritornelos agenciados (territoriais, populares, amorosos, etc.) ao grande ritornelo maquinado cósmico. (...) Cenas de infância, brincadeiras de criança: parte-se de um ritornelo infantil. (...) O devir-criança do músico duplica-se (...). É o trabalho extremamente profundo no primeiro tipo de ritornelos que vai criar o segundo tipo, isto é, a pequena frase do Cosmo (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 148).

Ao longo da história do jazz, e recorrendo à análise de muitos dos seus proeminentes criadores, *desterritorializar o ritornelo* foi intencional, usando um processo simples que produz resultados

garantidos também. Neste caso concreto, "produzir um *ritornelo* desterritorializado, como meta final da música, soltá-la no Cosmo, é mais importante do que fazer um novo sistema. Abrir o agenciamento a uma força cósmica" (1997a, p. 149). O único problema é que nunca teremos certeza de estar assentes no lugar certo, pois, desta forma, não há sistema, há "apenas linhas e movimentos" (1997a, p. 149).

Através de agenciamentos, por sua vez, definem-se os graus de desterritorialização, para determinar o que vai estabelecer relações de continuidade e o que será matéria para a variação, os quais possuem graus de abstração e de desterritorialização diferentes, mas que produzem reterritorializações dos próprios agenciamentos.

No contexto de *Mil Plateaus,* o *ritornelo* é entendido como um agenciamento territorial e cada meio é vibratório, constituído por repetições periódicas. O território, por seu lado, existe como a territorialização dos meios e dos ritmos:

> Há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território. (...) A questão não é a de saber se a cor retoma funções, ou cumpre novas no seio do próprio território. Isto é óbvio, mas essa reorganização da função implica primeiro que o componente considerado se tenha tornado expressivo, e que seu sentido, desse ponto de vista, seja marcar um território (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 106).

Um território é demarcado ou constituído muito rapidamente, ao mesmo tempo que são escolhidas as expressividades para o conseguir produzir. Ou seja, trata-se de devires da ordem do performativo e do absolutamente funcional, que acontecem em simultâneo e não de um modo sucessivo:

> A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo. Ela

> conserva o caráter mais geral do ritmo, o de inscrever-se num outro plano que o das ações. Mas, agora, esses dois planos distinguem-se como o das expressões territorializantes e o das funções territorializadas (Deleuze & Guattari, 1997a, p. 106).

Assim, o 'fator territorializante' acontece no devir-expressivo do ritmo ou da melodia – "na emergência de qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta...)" (1997a, p. 107).
O território é, portanto, o resultado da arte. Uma arte cuja assinatura é a demarcação de um domínio e não de um sujeito, revelando "um *ter* mais profundo que o *ser*[16]" (1997a, p. 107). O território é a distância crítica entre duas criaturas, que é produzido como consequência dos meios de expressão.
O território é um lugar onde se reúnem forças como "o devir-expressivo do ritmo, a emergência das qualidades-próprias expressivas, a formação de matérias de expressão, que se desenvolvem em motivos e contrapontos" (1997a, p. 114).

Mais do que evoluir, interessam as passagens, as pontes, os túneis, como meios para atravessar os territórios, que são, eles próprios, também lugar de passagem.
O ritornelo é uma "expressão que traça um território e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais" (1997a, p. 115).
Em particular a voz é considerada um meio de experimentação privilegiado na música, usando as palavras e o som ao mesmo tempo: "Como a voz é canto, tem por papel principal 'manter' o som, (...) constante, circunscrita a uma nota, (...) É somente quando relacionada ao timbre (...) [que se] torna heterogénea a si mesma" (Deleuze & Guattari, 1995b, p. 32), utilizando cromatismos, variações contínuas que, no canto incluem, simultaneamente, a voz, a fala, a língua e a música (1995b, p. 34).

Com efeito, o próprio *Ritornelo* é territorial. O músico parte dele para desterritorializar – tanto em Bartok, como no jazz. O músico de jazz, por sua vez, é como o nómada que se reterritorializa na própria desterritorialização (Deleuze & Guattari, 1997b, p. 3). O músico de jazz é nómada no ato da abordagem improvisativa. Estica o *ritornelo* popular, com cromatismos, com variações, com

[16] Itálicos acrescentados por mim

inversões, até se desterritorializar para, de seguida se reterritorializar. Para o nómada, a reterritorialização não se faz logo de seguida. É a desterritorialização que constitui a sua relação com a terra, ele reterritorializa-se na própria desterritorialização. A terra para o nómada é apenas um suporte (1997b, p. 3).

Após este breve excurso, no qual quisemos evidenciar alguns processos fundamentais inerentes à criação musical recorrendo ao quadro conceptual deleuziano, estamos agora munidos de ferramentas teóricas para passar à abordagem da problemática do ensino da improvisação no jazz.

Com efeito, a questão do ensino, e em especial do ensino da improvisação no jazz, pode ser vista como um modo de criação — da música e dos músicos —, no sentido de uma operacionalização psico-pedagógica das propostas que acabámos de explanar. Por outro lado, o quadro conceptual anteriormente elencado sobre as dinâmicas do processo criativo é também bastante importante no sentido de permitir identificar, e evitar, as principais armadilhas das Indústrias Musicais quando estas se apropriam do jazz.

Dentro deste último aspeto — retomaremos o primeiro no ponto seguinte — é importante voltar a frisar que, no contexto das Indústrias Culturais contemporâneas, a cultura é convertida em mercadoria e a padronização passa a ser a regra. Deste modo, para haver eficácia e massificação, tudo se organiza no nível mais baixo de exigência em termos formais e de conteúdo, ao contrário dos níveis de exigência das propostas que acabámos de expor. A isto acresce que o próprio artista, ao trabalhar no contexto das Indústrias Culturais e ao criar o produto artístico nos termos das exigências daquelas, vai-se separando cada vez mais do ato próprio da criação artística, pois as demandas para que o produto seja vendável acabam por limitá-lo no próprio ato de criar.
Existe assim uma desarmonia entre a arte agenciada e o artista enquanto criador. No contexto das Indústrias Culturais, o artista passa a ser alguém que cria artisticamente, não só porque gosta do que faz, mas, muito frequentemente, porque fica tendencialmente sobre-determinado pelo objetivo de vender. Consequentemente, assiste-se, não raramente, a uma subversão de processos criativos, que atingem a liberdade e a autonomia, resultando em processos de alienação do próprio artista perante a sua própria produção.

De qualquer modo, não nos parece que os processos que acabámos de descrever, e que são frequentes no contexto das Indústrias Culturais contemporâneas, sejam inexoráveis. Marcando certamente uma tendência forte, nem por isso inviabilizam completamente a possibilidade de múltiplas negociações e (re)territorializações, como temos vindo a defender no contexto da presente reflexão.

4.1. O cantor de jazz e a improvisação

Louis Armstrong aperfeiçoou o *scat* ao improvisar melodias com a voz, como se as tocasse no trompete. Vocalmente fez o mesmo tipo de fraseado jazzístico e *swingado* que fazia no seu instrumento (estilo aliás também difundido por este génio da música).
Houve, igualmente, outros instrumentistas que, ao longo do tempo e na mesma linha de Louis Armstrong, transpuseram diretamente para a voz o que faziam com o instrumento. Estamos a referir-nos, tão-só a título de exemplo, a Chet Baker, George Benson e John Pizzarelli. Ou seja, ao se desterritorializarem para fora de um instrumento musical que dominavam tecnicamente, viram-se à margem de soluções técnicas e, como recurso, utilizaram processos de agenciamento, convocando para a voz os mesmos resultados que obtinham através do instrumento, como se a voz fosse um prolongamento dos seus instrumentos.

Sucedeu, porém, que o apogeu do jazz vocal foi atingido apenas na época das grandes *Divas* do Jazz, quando cantoras como Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Billie Holiday e Carmen McRae, entre outras, levaram este estilo a muito amplas e abrangentes audiências, talvez, pela forma como exploraram a voz, a sua totalidade e como um instrumento *per se*, e não apenas como um complemento dos instrumentos.

Na verdade, o improviso esteve, igualmente, presente nas atuações e carreiras destas cantoras. Porém, dentro de um estilo marcadamente *'vocal'*, onde a grandeza da voz como veículo de som e a mensagem da letra se sobrepunham às restantes componentes da improvisação. Podemos, pois, dizer que este estilo interpretativo marcou para sempre o jazz vocal, tornando-se, ainda hoje, o mais adotado pela maioria dos cantores. Definiu-se assim, uma cartografia do jazz vocal, constituída por territórios e *plateaus* compostos por redes rizomáticas tão variadas quantos os nomes de cada uma destas grandes cantoras.

Após a afirmação deste estilo, na prática do *vocalease* virtuosístico, os cantores pretenderam emular os instrumentos de jazz, ao imitarem-nos em grau elevadíssimo, com prejuízo do som caracteristicamente 'vocal', adotando para o efeito uma sonoridade mais 'roufenha', propositadamente menos 'cheia' e sem projeção. Como exemplos de cantores de *vocalease* lembro

Eddie Jefferson, os Manhattan Transfer e Jon Hendricks, sendo este último também improvisador de *scat*. Neste caso a voz não era mais o prolongamento de um instrumento, eram os próprios cantores (não instrumentistas) que se exprimiam como se fossem instrumentos. Por processos de decalque dos solos virtuosísticos dos instrumentistas, adaptando-os à voz, e mapeando-os de seguida com uma letra que faziam propositadamente para cada solo.

O jazz vocal cresceu. Com intérpretes como Betty Carter, Al Jarreau, Mark Murphy e Kurt Elling, observamos um fenómeno que se tornou canónico, que consiste em o cantor, possuindo harmonicamente um ouvido extremamente 'educado' e treinado, interpretar os temas numa abordagem 'instrumental', mas sem necessariamente improvisar em *scat* ou emular um instrumento.

Com Mel Tormé, Bobby McFerrin, David Linx, entre outros, temos o cantor de jazz que reúne como um todo o 'cantor intérprete' de canção e o improvisador de *scat* 'imitador de um instrumento'. Nos nossos dias, a realização de espetáculos a solo, sem nenhum tipo de acompanhamento instrumental, passou a ser regra nos casos de Bobby McFerrin, Meredith Monk e Laurie Anderson, reunindo densidades e intensidades tonais e harmónicas, que permitiram reterritorializar o instrumento vocal através de agenciamentos de experimentação e de atualização que elevaram a voz a um processo de subjetivação, no qual passou a ser suficiente o cantor estar sozinho num palco durante um espetáculo de hora e meia.

Contudo, estas evoluções no jazz vocal são exemplificadas por uma minoria de performers, porquanto a grande maioria dos cantores de jazz persegue o tradicional *mainstream*. Este, referido e relativo às *grandes Divas*, contém uma dificuldade reveladora – a da imitação 'cristalizada'. Isto é, ao cantarem do mesmo modo as linhas criadas nas interpretações pessoais de Ella, de Sarah, de Billie, deixam, por isso, de praticar e incrementar as faculdades da improvisação na interpretação estilística do *standard* de jazz. O decalque torna-se frígido, uma técnica como um fim[17].

[17] Tal fenómeno pode ser apreciado de igual forma no Fado, onde dezenas de novas fadistas procuram imitar as 'voltinhas' que a Amália eternizou em determinadas gravações mas que, ao vivo, jamais repetia.

A improvisação nos grupos de jazz instrumental tem uma história longa e respeitada. No entanto, em relação aos improvisadores vocais, verificamos que existem críticas, quer respeitantes à falta de conhecimento da linguagem rítmica e melódica do jazz e de figuras históricas importantes na improvisação jazz, quer à incapacidade de ouvir e compreender harmonias e ao uso inadequado de sílabas de *scat* (Coker, P., & Baker, 1981), o que conduz à afirmação de que a frequência e a sofisticação da improvisação no jazz vocal é muito rara.

Estudos há que apontam para a tipologia de ensino do instrumento vocal, assim como para a própria natureza do instrumento, como razões da disparidade mencionada no conhecimento da improvisação entre instrumentistas e vocalistas. Os cantores terão que desenvolver com muito rigor as suas capacidades auditivas, já que na voz não há botões que possam ser pressionados, nem teclas para serem tocadas (Houston, 2011). No entanto, apesar dessa dificuldade de partida, constatamos que os professores de prática vocal, muitas vezes, orientam a sua atenção, quase em exclusivo, para o ensino da técnica vocal, da melodia, da letra e da interpretação. Pesquisas já realizadas apontam para pouco ou nenhum investimento em atividades de desenvolvimento dos aspetos do treino auditivo, da teoria, da harmonia e do ritmo (Houston, 2011).

Muitos instrumentistas continuam a ver com desprezo e negligência os cantores, sucedendo que só recentemente o estudo do jazz vocal solo passou a integrar os currículos universitários nos Estados Unidos (Houston, 2011). São poucos os cantores que conseguem ser considerados entre os instrumentistas, sendo notório que o conseguem devido a tocarem um segundo instrumento – o treino instrumental, feito por instrumento físico, permite-lhes uma absorção da linguagem complexa harmónica e rítmica do jazz (Houston, 2011, p. 2).

Por seu turno, estudos analíticos sobre a consecução e desenvolvimento da improvisação jazz vocal e sua correlação com os antecedentes musicais do cantor, levaram à conclusão da existência de três fatores subjacentes à improvisação jazz: sintaxe jazz, criatividade vocal e musicalidade tonal (Ward-Steinman, 2008).

Acresce que este estudo, feito junto de alunos universitários de canto jazz, aponta para três fatores anunciadores do alcance da improvisação: o conhecimento da teoria do jazz, a capacidade imitativa

e a experiência no jazz. Deste estudo extrai-se, assim, que a criatividade geral, as aulas de instrumento, as aulas de voz, e as questões de género não tiveram influência nos resultados encontrados.

Contudo, tal como Houston (2011), Greennagel (1994) estudou alunos de jazz vocal e concluiu que uma boa consecução na improvisação é vaticinada pela criatividade, pela autoavaliação de capacidades improvisativas e pela experiência no jazz – audição de jazz, experiência de *ensemble* e aulas instrumentais.

Ainda outro estudo (Lebon, 2006) conclui que, por norma, não estando os cantores familiarizados com a história e a tradição, para atingirem a improvisação e navegar na estrutura dos acordes, em si mesma complexa, têm de possuir uma forte consciência de acompanhamento musical, incluindo o conhecimento das formas musicais; necessitam de igual modo, de um elevado nível de musicalidade; têm de saber a melodia original e usá-la como ponto de partida para a improvisação melódica e variações. É também indispensável que os cantores estejam cientes da estrutura harmónica, das escalas, modos, e *grooves* rítmicos, pois só assim têm o suporte que lhes permite cantar em *scat*, ou seja, saberem improvisar.

Feita esta passagem por alguns estudos que mostram o alcance do improviso em jazz, as exigências que ele suscita e os enquadramentos que lhe são mais apropriados, importa agora aprofundar a compreensão, do ponto de vista técnico, das características próprias do cantor de jazz e identificar as dificuldades inerentes ao seu instrumento de modo a potenciar uma prática mais efetiva neste estilo musical, sobretudo ao nível da improvisação.

4.2. A importância e os benefícios da improvisação

Vários pesquisadores e educadores, como Abramsom (1980), Aebersold (2000), Azzara (1999) e Kratus (1991), defendem que a improvisação pode e deve ser uma parte significativa na vida e educação de toda a gente.

Esta ideia parece-nos inteiramente válida, já que uma as vertentes imprescindíveis na *cultura de improvisação* é o do desapego ao medo. (Nachmanovitch, 1990) anota os *cinco medos* que os budistas descrevem como barreiras para e na liberdade de criar. Ei-los: o de perder a vida; o de não ter meios para subsistir; o de ficar privado de reputação positiva; o de perturbações da mente; e o medo de enfrentar uma audiência. A estes medos é conferido um significado próprio no que diz respeito à improvisação. Assim: o medo de enfrentar uma audiência, é interpretado como 'medo do palco'; o medo de atuar está "profundamente relacionado com o medo da loucura, que tem duas partes: medo de ser julgado tolo (perda de reputação) e medo de realmente ser um tolo (medo de estados alterados da mente)" (apud Azarra, 2002, p. 135).

O medo é, pois, objeto de estudos, numa vertente e noutra. Werner (1996) debate o medo nas vertentes das circunstâncias do estudo baseado no medo, do ensino baseado no medo, da audição baseada no medo e da composição baseada no medo. Por sua vez, Werner sustenta que "a domesticação da mente, a dissolução do ego e o desapego de todos os medos" (1996, p. 75) é uma exigência nas práticas da improvisação e da autoexpressão.

A História a todo o momento nos dá exemplos de que, no ato criativo da improvisação e da autoexpressão, a ausência do medo é uma constante. Por exemplo: Bach, Handel, Mozart e Beethoven, compositores do cânone ocidental, tal como muitos outros compositores, foram professores e improvisadores exuberantes, podendo-se inferir que a improvisação, performance e ensino estiveram estreitamente ligados, no passado, à tradição da música erudita.

O que aconteceu foi um apartar da tradição da improvisação na corrente da música 'erudita' ao longo dos tempos, quando é certo que os grandes compositores do barroco e do clássico eram também grandes improvisadores. A improvisação, deixando de ser desenvolvida, ensinada e

explorada, passou a ser vista como algo menor, ligado a culturas populares, não formadas academicamente e, deixou de se aproveitar os benefícios que ela pode trazer, até no caso dos estudantes de música clássica.

> Alguns músicos europeus tentaram reinventar a prática da improvisação, perdida na Europa quase desde o século XVIII. Em todo o caso, presos por uma formação conservatorial exclusivamente baseada na interpretação de música escrita, por isso completamente diversa da formação de um músico de jazz, habituado a pensar a improvisação dentro de uma estrutura de acordes sempre repetida, habituado a utilizar '*patterns*' melódicos para resolver determinadas situações harmónicas, estes músicos ligados à música contemporânea, fascinados pela miragem da improvisação total, falharam a sua tentativa restauracionista (Pinho Vargas, 2002, p. 186).

Sendo a improvisação um recurso da criatividade, Azzara (2002) conclui que a execução musical de alunos iniciantes de música instrumental prospera com o estudo da improvisação, podendo expressar pensamentos musicais com espontaneidade ao 'lançarem mão' de habilidades improvisativas. Afirma, ainda, que quando padrões tonais e rítmicos são compreendidos pelos alunos e por eles são combinados e sequenciados de modo sintático, verifica-se a interiorização de um sentido de tonalidade e métrica. Este tipo de entendimento gera uma compreensão de progressão harmónica. Por fim, observa também que os alunos com competências para improvisar, melhoram a sua performance da música escrita.

Como resultado da pesquisa de Azzara, encontramos, igualmente, a sugestão de que deve ser dada oportunidade aos alunos para comporem e interpretarem música, de forma espontânea e expressiva, através da improvisação. É que, a improvisação faculta aos alunos a expressão individual, no sentido do desenvolvimento de competências de pensamento de ordem mais elevada, ao estabelecer-se uma relação mais ampla, inclusiva e íntima com a música, tocando com ou sem notação escrita. Estes objetivos são conseguidos quando os alunos compreendem os níveis mais profundos da arquitetura tonal e rítmica da música (Azarra, 2002, p. 182).

Também Berliner (1994) se debruçou sobre a improvisação, criando um modelo para a improvisação jazz, apontando como elementos determinantes os primeiros ambientes musicais; a comunidade do jazz como um sistema educativo; o desenvolvimento de um repertório de jazz; o desenvolvimento de um vocabulário de jazz; interação, conversa musical, jazz como um modo de vida; pensar jazz e o fazer música no momento.

Para além disso, na música, a emoção desempenha um papel relevante, não estando a composição ou a interpretação musicais dissociadas do momento que o músico está a viver no momento da composição ou da interpretação. Talvez seja por isso que Gordon (1999) sugere que o indivíduo deve '*audiar'* o que vai criar ou improvisar, para que a improvisação significativa possa ocorrer. De igual modo, lembra que, eventualmente, só a 'disposição para aprender' a improvisar deva ser ensinada e a improvisação em si só pode ser aprendida e apreendida.

Por cerca de quatro décadas, Edwin Gordon debruçou-se sobre o estudo da '*audiação'* no que concerne à sua relevância e significado na e para a improvisação, considerando que o processo de aprendizagem de uma linguagem se equipara à aprendizagem da música. Na verdade, quando começamos a falar, o que dizemos é o que antes ouvimos de outrem e, conforme vamos continuando a ouvir, vamos aprendendo e dizendo novas palavras. Aos 3 anos já improvisamos, ou seja, gostamos de pôr novas vestes em palavras da mesma família numa ordem diferente. Ouvimos e falamos pelo menos durante cinco anos antes de irmos para a escola receber um ensino sistemático e formal de leitura e escrita. O mesmo se passa (ou se deveria passar) com a música.

Este autor indica como resultado dos seus estudos quatro vocabulários musicais de significativa importância: ouvir, tocar (que é o 'falar' na música), ler, e escrever, atentando que só depois vem o tempo de aprender a teoria musical:

> *Audiação* é para a música o que o pensamento é para a linguagem. Considere linguagem, fala e pensamento. A linguagem é o resultado da necessidade de se comunicar. A fala é a maneira como nos comunicamos. O pensamento é o que nós comunicamos. A música, a performance e a *audiação* têm significados paralelos. A música é o resultado da necessidade de comunicar. A

> performance é como essa comunicação ocorre. A *Audiação* é o que é comunicado. Imitação, memorização e reconhecimento fazem parte do processo de *audiação*. (...)
>
> A *audiação* ocorre quando ouvimos e entendemos mentalmente a música que acabámos de ouvir executada. (...) Quando apenas reconhecemos ou imitamos o que ouvimos, ou memorizamos o que pretendemos tocar, vivemos no passado. Na *audiação*, o passado vive em nós. (...) Nós também *audiamos* quando ouvimos e entendemos mentalmente música que (...) estamos a ler em notação, que estamos a compor ou a improvisar (Gordon, 1999, p. 41).

Deste modo, o conceito de '*Audiação'* de Edwin Gordon pode ser fundamental para o entendimento da improvisação, dele resultando que podemos *'audiar'* quando ouvimos, recordamos, atuamos, interpretamos, compomos, improvisamos ou lemos música.

Na mesma linha, relativamente à perceção de melodias tonais, um outro modelo foi construído. Nas suas pesquisas, Povel (2002) concebeu um modelo após ter percebido que, ao ouvirmos música tonal, se ativa um mapa mental que contém um esquema métrico e um esquema harmónico e estes criam o ambiente no qual a música ouvida é codificada.

As descobertas de Povel neste estudo indiciam que a estimulação de um quadro harmónico é um avanço, mesmo que pequeno, indispensável no processamento de sequências de tom e, o mais relevante, que uma melodia é configurada em termos das suas implicações harmónicas, ou seja, como um padrão de estabilidades, atrações entre tons e acordes e expectativas para novos eventos. Povel conclui, portanto, que uma melodia é entendida pelos ouvintes em consequência do seu 'significado musical' e não em termos do seu detalhe. Tal é em tudo semelhante a situações em que conseguimos parafrasear o significado de uma frase que ouvimos ou lemos, não a reproduzindo, contudo, *ipsis verbis*.

Já Mendonça & Wallace (2004) realizaram um estudo em que exploraram a criatividade e a noção de 'tempo' – atividades tidas como essenciais na improvisação –, analisando os respetivos processos cognitivos.

Nos processos cognitivos temporais, o raciocínio a cumprir pelos improvisadores em relação ao tempo tem de observar a conceptualização do que vai ser produzido de forma una, tomando como ponto de referência a lembrança do que já foi tocado. Esta feição conceptual poderá ser mais fácil para um *standard* de jazz, já que o caminho a seguir pelo improvisador é mais familiar. Surge, portanto, a hipótese de que é despendido menos esforço cognitivo pelos intérpretes em trazer à memória e projetar em antecipação uma improvisação de um *standard* do que de uma improvisação livre.

Partindo da conceção de que a criatividade é produção de ideias novas, as quais são determinantes para a improvisação, fazer música que já foi composta não é, de forma alguma, suficiente para os improvisadores. Eles têm de produzir um resultado acrescido que, pelo menos para eles próprios, seja novo. Daí que, no processo cognitivo criativo, o improvisador possa dedicar menos tempo a um *standard* de jazz do que a uma improvisação livre. É que, com um *standard* de jazz, o improvisador tem um maior ensejo para incrementar um pensamento divergente, uma vez que não tem de consumir mais tempo a recordar o tema. Contrariamente, a improvisação livre obriga a um maior dispêndio de tempo, não só a recordar o tema, como igualmente a tentar determinar a sua estrutura e conteúdo.

> A improvisação jazzística é uma questão à parte, porque se baseia na extração rápida de módulos musicais e gestos instrumentais a partir do reservatório de memória, e também é baseada na velocidade de reação a um parceiro e a si mesmo – é um pouco semelhante aos reflexos rápidos envolvidos no ato do discurso (Luciano Berio apud Pinho Vargas, 2002, p. 186).

Ao analisarem os casos de estudo com músicos de jazz profissionais, Mendonça & Wallace (2004) confirmaram alguns dos processos temporais. Foi durante a performance, numa situação de duo, que a estrutura do tema foi encontrada e resolvida, exigindo a manifestação de um pensamento claro sobre acontecimentos passados, presentes e futuros.
Por exemplo: por causa do sujeito A ter solado no início durante dois *chorus*, o sujeito B fez o mesmo; ou, porque uma finalização bem-sucedida do tema estava em parte dependente da ida para o *TAG* no final do tema, ambos os intérpretes se lembraram que tinham de ir para essa secção

no momento certo. Uma das grandes virtudes da realização deste estudo reside no facto da análise estatística evidenciar um grande grau de estabilidade na cognição criativa e temporal ao longo das diferentes variáveis.

Por seu turno, as pesquisas de Berliner (1994) e de Pressing (1984) revelam existir, como realidade de improvisadores experientes, a adaptação, durante a performance, de motivos de elevada resiliência, na fase do estudo/imitação. O uso desses motivos pode ser consciente, muito embora tal ainda não tenha sido rigorosamente testado.

Por outro lado, McPherson (1993) realizou testes de avaliação de aptidão improvisativa em instrumentistas de escolas secundárias, concluindo que a habilidade para improvisar não está significativamente correlacionada com o domínio técnico do instrumento na fase inicial de desenvolvimento. Conclui ainda que a escolha do instrumento em si parece ter uma maior influência na capacidade para improvisar.

Pelo contrário, nos músicos mais avançados, a capacidade de improvisar está significativamente correlacionada com a proficiência no instrumento e, além disso, o domínio da improvisação parece ser influenciado por exposição e interesse em cantar, pelo 'ensaio mental' e pela aprendizagem de outros instrumentos, particularmente o piano.

A prática frequente da improvisação também está significativamente relacionada com a competência na improvisação.

Vários investigadores têm desenvolvido métodos específicos de instrução para a improvisação de jazz. Muito embora o resultado desses estudos indique que a improvisação melhora com a instrução, certo é que ainda pouco está comprovado. Alguns desses resultados sugerem que a coordenação mão-ouvido pode ser melhorada através de treino e prática sistemáticos.

May (2003) no seu estudo laboratorial dos fatores e capacidades que influenciam a aprendizagem da improvisação jazz instrumental, concluiu que a destreza ajuda significativamente a performance de padrões melódicos, quando os padrões se assemelham à música clássica ocidental tonal. No

entanto, no caso dos padrões musicais gerados aleatoriamente, foram percecionadas poucas diferenças entre especialistas e iniciantes. Estes estudos chamam a atenção para a importância da imitação auditiva na progressão musical e levantam questões sobre a relação da imitação auditiva e a melhoria da consecução da improvisação instrumental jazz.

> À medida que o músico melhora o domínio de um instrumento e entra numa fase de desenvolvimento mais avançada, a proficiência de performance e a capacidade de improvisação tornam-se muito mais interligadas. É possível que a aprendizagem de outro instrumento, a prática do ensaio mental e a participação em vários tipos de atividades vocais, contribuam em conjunto para fortalecer a capacidade de 'pensamento no som' e de improvisar musicalmente (McPherson apud Azarra, 2002, p. 180).

Em 1996, McPherson examinou o grau de correlação e as diferenças de desenvolvimento entre cinco aspetos visuais, auditivos e criativos da performance. Os resultados revelaram que a capacidade de leitura à primeira vista se correlacionou mais fortemente com a capacidade de tocar de ouvido, tocar de cor e de improvisar, do que com a capacidade de executar música ensaiada. Além disso, os resultados indicaram, como moderada, a correlação entre a capacidade de tocar de ouvido e improvisar.

Para a improvisação tonal, Gordon (1999) recomenda que os alunos ouçam uma variedade de padrões tonais, imitem uma variedade de padrões tonais, '*audiem*' padrões tonais, produzam padrões tonais e improvisem padrões tonais.

Para a improvisação harmónica, recomenda que os alunos ouçam uma variedade de progressões harmónicas, imitem uma variedade de progressões harmónicas, '*audiem*' progressões harmónicas, produzam progressões harmónicas e improvisem progressões harmónicas.

Por sua vez, o programa Dalcroze e Schulwerk enfatizam a improvisação no processo de aprendizagem da música. O programa *Eurythmics* inclui 44 lições que incorporam treino auditivo,

exploração de movimento, movimento rítmico, jogos rítmicos, relaxamento, improvisação e o exercitar do andamento real de uma obra em 'tempo de concerto'.

Em *Eurythmics Dalcroze*, o movimento não é um fim em si, é um meio para intensificar a perceção musical e clarificar conceitos abstratos ao interligar o movimento físico com o movimento musical. Improvisação vocal e instrumental são a síntese do movimento rítmico e do treino auditivo; criatividade inata e as experiências acumuladas interagem para motivar o discurso musical pessoal (apud Azarra, 2002, p. 177).

Azzara no seu estudo de 1999 sugere que, para começar o processo de improvisação, as pessoas devem ouvir música improvisada, aprender um repertório de canções de ouvido, aprender melodias e linhas de baixo de ouvido, aprender harmonia e contraponto de ouvido, aprender o vocabulário do género musical de ouvido e, não ter receio de correr riscos (Azarra, 2002, p. 182).

Bailey (1993) aponta três estádios para aprendizagem de método em qualquer improvisação idiomática: escolher um mestre / absorver as suas competências através de imitação prática / desenvolver um estilo individual e uma postura a partir desses alicerces. O problema é o perigo de se ficar apenas pelos dois primeiros momentos, omitindo o mais difícil, o último.

Berliner (1994) delineia uma planificação para alguém que quer vir a ser um músico de jazz, incluindo a construção de um repertório de jazz;
– a interpretação de melodias escritas, transformando a melodia em padrões;
– a aprendizagem da base harmónica de temas;
– a distinção de protótipos harmónicos, como a forma Blues, Rhythm Changes, a sequência II – V – I, o ciclo de 5ªs, os Blocos da Forma, e a distinção auditiva de acordes (tríades maiores e menores, distinção da função de 7ª maior e da 7ª de Dominante).

A performance ao vivo é, no entanto, apontada como o momento por excelência em que o músico fortalece o que absorveu de uma nova peça. Também é na performance ao vivo que várias características deste estilo musical são exploradas como, por exemplo, a maleabilidade da forma -

os grandes mestres transformam as estruturas harmónicas de um tema com a mesma facilidade com que transformam as melodias.

Berliner (1994) acrescenta, como fundamental, a aprendizagem de *patterns*, que são pequenos trechos de solos, pequenas secções ou fragmentos melódicos, que podem ser absorvidos mais facilmente do que um solo inteiro. Aprender certas passagens é precioso para se perceber o que foi feito, como um solo foi construído e, perceber aquela abordagem específica aos acordes. Este tipo de análise musical explica as relações complementares entre as frases jazzísticas e os acordes.

> Se é possível o ensino deliberado da improvisação, a ênfase deverá ser colocada na necessidade de ouvir improvisadores qualificados e copiá-los - uma abordagem de 'domínio através da imitação' bastante semelhante ao modo como as técnicas de pintura eram adquiridas tradicionalmente. (...) O processo de aprendizagem (...) tem tendência a ser implícito em vez de explícito (Thompson & Lehmann, 2004, p. 153).

Da listagem que estes autores apontam para adquirir o conhecimento de base, destacam-se o conhecimento do estilo de música que deseja tocar e o não ter medo de pensar no que se vai tocar - uma improvisação original pode ser compatível com a consciência do que se quer tocar.

Um dos maiores desafios para o músico improvisador encontra-se no facto de este ter de prestar atenção a vários aspetos motores e musicais, simultaneamente, enquanto improvisa: harmonia, *patterns*, melodias, forma, expressão musical e ritmo: "Só depois de terem dominado a capacidade de controlar conscientemente cada um dos aspetos separadamente é que os improvisadores conseguem controlar todos os aspetos simultânea e inconscientemente com a capacidade acrescida de alternar entre os mesmos" (Kenny & Gellrich, 2002, p. 129).

> Quando o equilíbrio entre estas duas forças - consideração pela autenticidade da música e natureza intrinsecamente exploratória da improvisação - é perturbado, a consequência é o arrastamento da música para um lado ou para o outro, levando-a em direções puramente inovadoras ou conduzindo-

> a para uma auto-paródia inconsciente (Bailey, 1993, p. 53).

Kratus (1991) estabelece a diferença entre exploração e improvisação no sentido de que um indivíduo, ao improvisar, é capaz de prever os sons que resultam de determinadas ações, enquanto que na exploração não o consegue fazer.

> A improvisação musical tem sido ensinada quer como um comportamento intuitivo e natural que pode fazer parte do currículo de música pré-escolar, quer como um feito altamente sofisticado só alcançável pelos músicos mais avançados. O que está em falta no ensino da improvisação é uma abordagem que ligue os comportamentos iniciais de intuição musical com os mais maduros e musicalmente sofisticados (Kratus, 1995).

Este autor lista as características tidas em comum pelos diversos tipos de improvisação, bem como as que distinguem a improvisação de especialistas da de iniciantes, de modo a perceber e separar o que é comportamento improvisativo do que não é, indicando como determinantes as seguintes características:
1) todos os tipos de improvisação são o resultado de movimentos intencionais e propositados para criar sons musicais ao longo do tempo;
2) não é possível voltar atrás e rever o produto, como pode ser feito enquanto se compõe;
3) todas as improvisações permitem ao performer a liberdade de escolher alturas e ritmos dentro de certas limitações, sendo que estas limitações podem ser autoimpostas, podem ser inerentes ao instrumento (no sentido em que a estrutura da construção do próprio instrumento limita as alturas que podem ser tocadas) ou podem, ainda, ser ditadas pela prática comum num determinado estilo musical.

Rufus Read em entrevista a Berliner (1994) recorda que, na altura em que tocava trompete na escola, não conseguia relacionar o que sabia sobre acordes com a improvisação de uma melodia. A associação de uma parte à outra só aconteceu quando aprendeu contrabaixo e teve de lidar diretamente com progressões de acordes, pois, passou a tocá-los.

Há autores que defendem ser uma ajuda tátil e cinestésica valiosa para a perceção auditiva a forma como se apresenta e utiliza a dedilhação num instrumento. No estudo de McPherson (1994), a escolha do trompete e do clarinete permitiu comparar o sistema de dedilhação 'organizada' do clarinete com o sistema de dedilhação mais 'arbitrário' do trompete. Hargreaves (2012) afirma que o design de alguns instrumentos permite um *feedback* visual mais preciso e um *feedback* cinestésico mais categórico do que outros.

Na voz encontramos uma limitação ainda maior na existência de apenas duas pequenas pregas vocais, sem qualquer tipo de 'sistema de dedilhação' aplicável. Esta, de acordo com Hargreaves (2012), é uma possível razão que preside à consideração de que os vocalistas improvisadores são diferentes dos instrumentistas, no que respeita à 'seleção da fonte' para a criação de ideias.

De qualquer forma, todas as improvisações, da mais simples à mais sofisticada, partilham estas três características:
– sons propositados através do tempo,
– nenhuma intenção de revisão ou replicação e,
– liberdade para tomar decisões melódicas e de ritmo dentro de determinados condicionalismos.

Kratus (1995) avança, ainda, para a conceção de que há, pelo menos, cinco elementos que distinguem a improvisação principiante da experiente.

Em primeiro lugar, um improvisador experiente é capaz de ouvir interiormente, com significado, os sons que vai fazendo num instrumento ou com a voz, sendo esta característica o equivalente ao conceito de '*audiação'* de Gordon. Estas previsões ocorrem numa fração de segundo e são muitas vezes inconscientes. Se não se consegue '*audiar'* e fazer previsões sobre os sons que vão acontecer durante a improvisação, então não se conseguem estruturar os sons musicalmente de forma propositada.

Em segundo lugar, um especialista é mais voltado para a criação de uma improvisação, enquanto que o iniciante está envolvido no processo de improvisar *per se* (Kratus, 1991). Nestes casos, 'fazer algo' é mais importante do que 'conseguir algo'. Kratus define essa abordagem como uma

'focalização' no processo. Quando uma pessoa improvisa com uma focalização no processo, a música criada é idiossincrática e não segue regras sintáticas, como métrica e tonalidade, que poderiam permitir que um público organizasse e entendesse a música. Improvisar dentro de uma estrutura tonal, por exemplo, exige que o intérprete faça referência a um centro tonal previamente estabelecido. Da mesma forma, improvisar sobre uma melodia dada também exige a referência a um produto musical específico. Improvisadores experientes conseguem fazer isto e, portanto, têm uma focalização no resultado, ao improvisar.

Em terceiro lugar, os especialistas possuem a habilidade de manipular um instrumento ou a voz de um modo que parece ser automático (Hargreaves, Cork, & Setton, 1991; Sudnow, 2001), podendo assim, concentrar toda a sua atenção na música que está a ser criada.

Em quarto lugar, os especialistas são capazes de usar um repertório de estratégias para moldar as suas improvisações ao longo do tempo (Hargreaves et al., 1991). Relativamente a este ponto, Hargreaves (2012) argumenta que aos cantores está vedado este armazenamento de repertório, pelas limitações físicas do instrumento. Os acordes de jazz, por exemplo, criam um contexto no qual um performer pode tomar decisões sobre quais as alturas apropriadas a cada momento, numa improvisação. Uma boa improvisação, tal como a boa música, tem um início, um meio e um fim. Um especialista emprega estratégias apreendidas para conferir coesão, direção e interesse na improvisação. Os iniciantes normalmente carecem de tais estratégias.

Por fim, os especialistas são capazes de empregar um repertório de convenções estilísticas específicas. Estas convenções podem ser padrões de ritmo particulares ou acordes, ou efeitos de timbre, que se referem a um contexto mais amplo de práticas musicais. Mas, os especialistas interiorizaram convenções estilísticas muito específicas previamente aprendidas, sobretudo através do estudo da música improvisada por outros especialistas desse estilo. Estas convenções ou, *'clichés'*, permitem que um improvisador experiente pense e crie nesse estilo em particular. Além disso, um especialista é capaz de transcender o uso *cliché* de convenções estilísticas ao usar padrões estabelecidos de novas maneiras e por, ocasionalmente, desenvolver novas convenções e um novo estilo.

Kratus (1995) circunscreve, então, sete níveis de Improvisação, sendo o primeiro, a exploração, definida como uma atividade pré-improvisativa, pois não detém a intencionalidade e as restrições estruturais da improvisação. Um aluno que explora não consegue '*audiar'* os sons à medida que os cria. Os sons têm, por isso, pouca estrutura e não refletem as intenções do performer.

No segundo nível, a improvisação orientada para o processo em si. No decurso da exploração, o aluno começa a fazer conexões entre movimentos motores no instrumento ou na voz e os sons resultantes. Começa, assim, a controlar a música criada de uma forma rudimentar, a música criada começa a coincidir com as intenções do performer.

No terceiro nível, a improvisação é orientada para o resultado, no sentido em que o aluno toma consciência da música, no meio que o rodeia, e começa a estruturar as suas próprias improvisações, para soarem mais como a música que ele ouve. Consciencializa, também, que a música pode ser compartilhada com outras pessoas e dá maior ênfase à estrutura musical. Deste modo, permite que outros possam extrair significado dessa música. Começa o uso de uma tonalidade ou métrica, de um tempo constante, de frases ou referências a outras obras musicais ou traços estilísticos, de maiores estruturas sintáticas.

O quarto nível contempla a improvisação fluída. Neste estágio as atividades para melhorar a técnica já são conseguidas num contexto genuinamente musical e não como exercícios técnicos exaustivos. Para que possa tocar com fluidez, o aluno deve ter oportunidade de solar numa variedade de métricas, tempos, harmonias e tonalidades.

No quinto nível, que se pode denominar de Improvisação Estrutural, o aluno é capaz de utilizar uma variedade de estratégias, para moldar a estrutura global de uma improvisação. Neste momento, o que separa o aluno do perito é a compreensão e a aplicação de *nuances* estilísticas.

No nível seis, a que se atribui o nome de Improvisação Estilística - o aluno aprende a tocar como um mestre de um determinado estilo ou estilos. Este estágio exige uma compreensão detalhada da linguagem do estilo e uma capacidade de empregar, fluentemente, a linguagem na performance. A integração destes recursos estilísticos não é simplesmente uma questão de imitação, embora os

passos iniciais na aprendizagem da improvisação estilística exijam o estudo próximo e a aprendizagem a partir de modelos, mas é essencialmente o domínio da técnica, já interiorizado ou em processo avançado de interiorização.

O último nível, sétimo, o da Improvisação Personalizada, é aquele em que, ocasionalmente, um músico experiente leva tão longe (em extensão e intensidade) os limites de um estilo, que este deixa de ser reconhecível e um novo estilo emerge. A partir do novo estilo estabelecem-se outras conexões e convenções. Na linguagem deleuziana, poderíamos dizer que neste processo é alcançado um grande nódulo rizomático, constituído por um sem número de radículas que nele desembocam e dele partem.

Esta passagem por toda uma série de teóricos, teorias, conceptualizações e estudos mostra bem a complexidade dos processos de improvisação, as exigências que a sua preparação exige e a conjugação de factores e de estratégias que são requeridos para os potenciar. Dão-nos, por outro lado, pistas ricas para pensar as questões pedagógicas e toda uma série de questões relacionadas com o seu treino, nomeadamente o auditivo. É o que em seguida abordaremos, voltando a incidir em específico no músico de jazz.

4.3. Treino auditivo e improvisação jazzística

No âmbito da influência da prática vocal e do treino auditivo na boa consecução e desenvolvimento da improvisação jazzística instrumental, a improvisação pode ser vista de um outro prisma, ao colocar-se a seguinte interrogação: como conseguir um desenvolvimento equilibrado de capacidades auditivas, visuais e técnicas, especialmente importantes para o músico de jazz improvisador?

Donelian (2015), pianista e compositor, realça o papel fundamental do treino auditivo na formação completa do instrumentista de jazz improvisador: "capacidades auditivas podem ser desenvolvidas através de canto, marcação rítmica, solfejo, análise, transcrição, leitura e execução de uma série de exercícios musicais progressivamente mais desafiantes. (...) Esse é o início da verdadeira liberdade musical" (2015, p. 12).

Este autor defende que o treino auditivo merece ser ponderado da mesma forma que, habitualmente, é medida e considerada a técnica instrumental; destaca a reprodução vocal rigorosa, como chave para a melhoria da perceção auditiva. Realça, portanto, as relações entre ouvido, canto e performance instrumental. Através do canto, defende, conseguimos desenvolver vários aspetos auditivos, ao entender que cantar pode fortalecer a retenção de alturas, a capacidade do ouvido em fazer comparações de alturas, o controlo vocal e a memória auditiva.
Em consequência, a capacidade de cantar constitui o elo entre o ouvido e as habilidades performativas que se aprendem no instrumento.

Num pequeno estudo exploratório que realizei junto de alunos de anos avançados do conservatório, aplicando o princípio deste dispositivo para treino auditivo, em simultâneo com um outro de leitura à primeira vista para cantores de nível universitário, os próprios alunos (sujeitos do estudo) chegaram à conclusão de que o entendimento da linguagem musical seria muito mais rápido se se começasse a aprender música desta forma (Curso Profissional de jazz do Conservatório de Música de Coimbra, 2013). O dispositivo que utilizámos era composto por jogos e tarefas melódicas funcionais que desarmavam as estratégias convencionais de resistência às respostas auditivas,

levando à desmecanização do que é feito, por vezes, com a prática instrumentista durante anos consecutivos.

Sucede que, a educação musical na cultura ocidental continua a ser feita partindo da escrita para a oralidade, processando-se, por isso, à revelia do que é mais natural no ser humano, tal como indicam os estudos realizados e desenvolvidos a partir dos anos 60 por Kodaly, Orff, Suzuki, Gordon, Pierre van Hauwe, entre outros. Infelizmente estes 'tipos' de formação musical sempre foram considerados 'alternativos' e ainda não conseguiram penetrar nas grandes instituições do ensino da música, tanto em Portugal como na maioria dos países do mundo ocidental.

No contexto desta tradição ocidental, no jazz, é comum 'apressar' a fase do treino auditivo e passar diretamente para a fase da 'estratégia' digital, com a forte probabilidade de alguns alunos ficarem nesse estágio da 'estratégia' ou da 'padronização', sem conseguirem avançar para estágios musicais mais adiantados, que implicam audição interna antes de tocar, ou seja, que exigem um 'ouvido bem treinado'.

Por outro lado, os alunos de canto jazz, começando diretamente com o estudo da voz, não têm acesso à digitalização de um instrumento para auxílio do estudo da harmonia e da improvisação. Daí que, *ab initio,* fiquem inibidos de passar à fase de 'acumulação de repertório', através de 'estratégias' que permitissem um aprofundamento mais intenso da aprendizagem e que representariam um benefício para o aluno no desenvolvimento das suas capacidades musicais.

O modelo que Donelian (2015) propõe (idêntico a muitos outros, ao sugerir a leitura de acordo com a funcionalidade do grau da escala, em vez do nome de cada nota), pode ser implementado de forma simples e não onerosa, a partir do início da formação musical do aluno. Aliás, no estudo exploratório que conduzi com um segundo grupo, junto de jovens adultos sem qualquer tipo de formação musical, observei resultados mais rápidos na iniciação à leitura musical, ao qual apliquei precisamente este método (estudo que decorreu na Impruvisus Jazz School, Águeda, 2013). Aqui, com a fisicalização dos graus das funções harmónicas escalares, tanto através de desenho ou de pautas musicais simples, o aluno, respondia a cantar com as alturas correspondentes. Os momentos de fuga eram estimulados e as estratégias de resistência corporais, abandonadas.

A voz tem características muito diferentes das dos outros instrumentos. A ausência de feedback visual e tátil e um feedback cinestésico menos explícito podem implicar que a aprendizagem improvisativa do cantor tenha que passar obrigatoriamente pela fase do Treino Auditivo.

Por outro lado, sem suporte físico num instrumento, o cantor poderá estar limitado ao desenvolvimento da improvisação até determinado nível. A utilização de outro instrumento como auxílio de aprendizagem musical para os cantores, poderá apontar a digitalização instrumental como meio para um maior desenvolvimento improvisativo vocal.

4.4. À procura de uma definição de improvisação

Azzara, no seu estudo de 1992 sobre a capacidade de improvisar de instrumentistas no 5º ano de escolaridade, definiu improvisação como uma manifestação de pensamento musical. Nesta pesquisa, improvisação significa que um indivíduo interiorizou um vocabulário musical e é capaz de compreender e expressar ideias musicais espontaneamente, no momento da performance. Para este autor, a improvisação é ainda comparada à fala e à conversação numa língua: "a proficiência total de uma língua verbal inclui o domínio de um vocabulário considerável com facilidade equipolente aos níveis da leitura, da conversação e da intuição. O desenvolvimento de proficiência numa 'linguagem' musical envolve o mesmo tipo de processo" (Dobbins apud Azarra, 2002, p. 37). Por outras palavras,

> Boa improvisação é, de certa forma, a criação de algo novo dentro de restrições identificáveis. (...) Boa improvisação em qualquer género musical depende da compreensão e conhecimento profundo desse estilo. A improvisação é bem-sucedida devido à maneira como se relaciona com normas estilísticas estabelecidas. É, portanto, essencial que os performers sejam bem versados no estilo no qual desejam improvisar (Thompson & Lehmann, 2004, p. 150).

À discussão deste assunto subjaz, por conseguinte, a ideia de que, para uma improvisação 'bem-sucedida' acontecer, o intérprete tem de ter acesso a um *stock* alargado de conhecimento estilístico específico, na forma de *patterns* comuns e sequências, a partir do qual pode compilar uma base motora.

Segundo Berliner (1994), estes *patterns* (frases de 1 a 4 compassos) vão sendo adicionados aos 'armazéns de repertório' do músico, constituindo vocabulário, ideias, *licks*, truques, *clichés*, etc., a que o improvisador recorre quando fica sem ideias durante uma improvisação. Por outro lado, Kenny e Gellrich (2002), apontam o excesso de treino da aprendizagem de respostas previsíveis como a maior lacuna quando se quer aprender a improvisar. No jazz, improvisação implica:

> Trabalhar sobre material pré-existente, pré-composto e desenhá-lo em relação a ideias imprevistas,

> concebidas, moldadas e transformadas nas condições únicas da performance, desse modo adicionando características únicas a cada criação. (...) A performance de uma improvisação envolve conceber, articular e recordar uma partitura não escrita em processo evolutivo (Berliner, 1994, p. 32).

Em síntese, são vários os autores que, nas últimas décadas, têm dedicado o seu estudo à improvisação, contribuindo para a construção da sua definição e problematização. Azzara (2002), Berliner (1994), Gordon (1999), Kenny e Gellrich (2002), Kratus (1995), Thompson e Lehmann (2004), entre outros, são de um modo geral consensuais no estabelecimento de alguns pressupostos. Nestes encontramos, como elementos comuns às diferentes definições, a compreensão da sintaxe (aqui tomada como a compreensão da estrutura harmónica, melódica, métrica e rítmica — por analogia à compreensão da linguagem (Caspurro, 2006)), por vezes denominada de *'audiação',* uma intencionalidade e uma projeção de sentido musical (melódico, rítmico, harmónico, estrutural, frásico).

A realização de pensamento musical em tempo imediato à performance é uma ideia nuclear e das mais salientadas para a definição de improvisação. A questão da novidade ou originalidade, intricando-se desde logo com a temática da criatividade – uma das matrizes de observação do processo de improvisação empreendida por autores como Kratus (1995), Madura (1996), Ward-Steinman (2008) e Mendonça e Wallace (2004) –, é apontada como pertencente a um processo mais avançado. Isto é, quando o improvisador é capaz de quebrar regras ou códigos, de uma forma que não deixa dúvidas quanto ao processo de compreensão e entrosamento com a tarefa, nomeadamente ao nível auditivo e performativo, surge a novidade, cria o novo.

Neste sentido, são também investigados aspetos relativos ao desenvolvimento e aprendizagem da improvisação, através dos estudos citados de Kratus (1995), McPherson e Gabrielsson (2002), não só relativamente ao entendimento das relações entre as dimensões cognitiva e performativa da improvisação no decurso da sua gestação nos sujeitos, como, em simultâneo, no estabelecimento da diferença entre iniciados e peritos.

A capacidade de criar, gerar ou transformar ideias pré-concebidas em produtos e processos estilisticamente consistentes e quase 'personalizados' – uma espécie de linguagem com identidade própria que torna inconfundível a autoria da realização e interpretação – é uma das sínteses conclusivas a destacar, sobretudo a partir do modelo teórico de Kratus (1991), sendo certo que também foi sublinhada por Hallam (2006, p. 79). Outra das ilações que se retira é relativa à importância que a capacidade de pensar musicalmente assume com base num vocabulário pré-existente – um pressuposto insistentemente associado à capacidade de ouvir internamente, muitas das vezes relacionado com o conceito de *'audiação'* (Kratus, 1991; McPherson e Gabrielsson, 2002).

A importância da execução instrumental, concretamente enquanto dimensão de vocabulário de natureza motora ou digital, é dos aspetos mais destacados por Hargreaves (2012), Pressing (1988) e Sudnow (2001), porquanto afeta em grau muito elevado a improvisação, não apenas no que toca a questões de concretização e fluência técnica, como também ao próprio processo de pensar ou ouvir internamente (quase de forma dialética) e que, ao criar um ponto de maior significância na problemática da improvisação do jazz vocal, será alvo ainda de tratamento aprofundado no presente trabalho.

Por seu turno, a transferência, para o canto, dos métodos de aprendizagem de improvisação utilizados tradicionalmente pelos instrumentistas, sendo uma prática quase exclusiva para o desenvolvimento da improvisação também junto dos cantores de jazz, merece ser reequacionada à luz de estudos de Berliner (1994), Coker (2008), Hargreaves (2012), McPherson (1993), Pressing (1988) e Sudnow (2001).

A hipótese de que a resposta ao referido problema possa estar relacionada com possíveis constrangimentos, de um modo geral decorrentes de uma ausência de relação física do cantor com o seu próprio instrumento, parece plausível face ao enquadramento teórico realizado, merecendo, contudo, um estudo mais aprofundado, nomeadamente no que concerne a natureza e âmbito dos constrangimentos em causa.

É certo que a voz, dadas as suas peculiares características, só até determinado ponto pode ser comparável a qualquer outro instrumento – não será por acaso que existem peças ou exemplos decisivamente *'instrumentais'*, isto é, que musical e performativamente não são viáveis para a voz. Por estas mesmas razões, e no que respeita à improvisação instrumental e vocal, não nos parece adequado exigir-se que sejam atividades comparáveis, em termos de resultado ou produto performativo.

Ressalvando as devidas e inevitáveis diferenças, ficam, no entanto, por resolver as seguintes questões, que resumidamente indico:
– Por que razão no mundo do jazz e da improvisação a intervenção dos cantores (nesta mesma modalidade) é menos expressiva e efetiva?
– É possível que fatores como o contacto físico e digital com um instrumento possam explicar, a um determinado nível, alguns constrangimentos técnicos essenciais ao desenvolvimento da improvisação vocal, para se justificarem as eventuais dificuldades sentidas por alguns cantores?
– Qual a natureza ou âmbito destes constrangimentos e em que medida os próprios cantores descrevem ou se revêem nessa situação?

Em suma: será na natureza de um instrumento tão peculiar, como a voz – diferenciada, portanto, dos demais instrumentos – que repousa grande parte da explicação ao problema levantado?

Efetivamente, através da pesquisa exploratória que levei a cabo (e a que tenho vindo a fazer referência), é possível argumentar que a ausência de feedback visual e tátil pode, paralelamente a um feedback cinestésico menos explícito, aumentar o tempo que o cantor demora a atingir aquilo que alguns dos autores referidos identificam como 'redundância', condição que se tem por determinante, sob o ponto de vista cognitivo, para 'libertar' o processamento de ideias para um plano de pensamento 'superior', também este considerado essencial à prática improvisativa (Pressing, 1988).

A ideia de que a prática instrumental pode eventualmente ter repercussões no processo de desenvolvimento da improvisação vocal não deixa de ser aliciante e merecer maior reflexão e aprofundamento, uma vez que os estudos realizados sobre este problema não são conclusivos. O

que nos conduz das considerações acerca da noção de improvisação à questão à tentativa de procurar a melhor via de teorizar a improvisação.

4.5. À procura de um modelo teórico de improvisação

Apesar de ser um assunto a merecer, cada vez mais, o interesse de estudiosos, são pouco abundantes os estudos sobre os processos de improvisação jazzística, nomeadamente no domínio da voz e do canto. Dentro dos existentes, optei por apresentar uma síntese do primeiro modelo teórico de improvisação, formulado por Jeff Pressing (1988) e, também, o registo da experiência de autoscopia longitudinal de David Sudnow (2001), feito durante a sua aprendizagem de piano jazz.

Partindo destes dois autores – do modelo teórico do primeiro e da corroboração prática do segundo – em articulação com a formulação teórica de Wendy Hargreaves (2012), procurarei proceder à identificação de três fontes de geração de ideias na improvisação. Com efeito, Pressing (1988) afirma que a improvisação, ou qualquer tipo de performance musical, pode ser descrita e resumida fisiológica e neuro-psicologicamente por três componentes de processamento de informação do comportamento humano: *input* sensorial (órgãos dos sentidos), processamento cognitivo (sistema nervoso central) e *outputt* motor (sistema muscular e glândulas). Apesar de cada trato ter funções separadas, tudo aponta para a existência de processos de redundância que podem ser usados para facilitar a correção de erros e o refinamento motor.

Com base no seu modelo, Pressing (1988) formula uma primeira hipótese: os improvisadores hábeis podem, através da prática, desenvolver padrões de conexões neurológicas específicas de controlo motor improvisativo. Aos três componentes de processamento de informação, Pressing (1988) adiciona assim a noção de feedback – auditivo, visual, tátil ou propriocetivo[18].

Além disto, se o sistema motor humano é considerado um sistema não linear (ou seja, de tipo rizomático, na linguagem de Deleuze), então as propriedades características de grupos musculares e os padrões de coordenação dos membros motores vão surgir das limitações que determinadas tarefas impõem. Assim, a improvisação é uma capacidade complexa e minuciosa, com componentes tanto motoras como percetivas. Ela implica ações contínuas predominantes, embora

[18] Proprioceção: sensibilidade própria aos ossos, músculos, tendões e articulações, que fornece informações sobre a estática, o equilíbrio, o deslocamento do corpo no espaço etc.

contenha também aspetos motores discretos e em série, variando conforme a natureza do instrumento escolhido.

Sudnow (2001) regista uma perspetiva pessoal cognitiva, ao descrever todos os passos da sua aprendizagem de piano jazz, revelando, dessa forma, uma corroboração prática do modelo teórico de Pressing (1988). Explica a importância em dominar tarefas específicas de jazz e demonstra como a competência de tarefa está relacionada com o movimento do corpo, com o gesto, com acordes musicais complexos e com várias relações tonais na performance em jazz.

Na primeira parte do livro de Sudnow – *Beginnings* (2001), é explicado o desenvolvimento do vocabulário em harmonia jazz, a melhoria de capacidades motoras e o uso de *feedback* sensorial. O autor descreve a sua intenção de atingir a identificação total entre os níveis visual e auditivo.

O *feedback* é um componente essencial na improvisação, pois permite a correção de erros e a adaptação que, por sua vez, consiste num estreitamento da separação entre a intenção e os efeitos reais motores e musicais. A redundância do *feedback* promove este ciclo. Para um instrumentista improvisador, o *feedback* é auditivo, visual, propriocetivo (relacionado com as sensações táteis, cutâneas e de posição e orientação do corpo) e cinestésico (sentido do movimento) – os sentidos reforçam-se uns aos outros. No que se refere ao canto, o *feedback* propriocetivo e cinestésico, que no instrumento é reforçado através da performance, torna-se menos categórico, da mesma forma que o design de alguns instrumentos permite um *feedback* visual mais preciso e um *feedback* cinestésico mais explícito do que o de outros.

Pressing (1988) afirma que, muito provavelmente, é por esta razão que a improvisação 'sofisticada', ou seja, num estado mais avançado, é mais difícil no violino do que no piano e é extremamente desafiante para o vocalista: "para cada cantor de *scat* de primeira classe no mundo deve haver 500 saxofonistas de jazz talentosos" (1988, p. 135).

O Modelo de Improvisação de Pressing começa pela observação de que qualquer improvisação pode ser dividida numa sequência de secções não sobrepostas, ou seja, como se fosse composta por *estratos* ou *plateaus* na linguagem de Deleuze. Depois, em certas fases críticas, é caracterizada

por processos de redundância extensa. Esta redundância extensa significa que o controlo do evento é não hierárquico (portanto, de tipo rizomático), e pode, potencialmente, mudar rapidamente de uma área de controlo cognitivo para outra, tal como encontramos nos estudos de Kenny e Gellrich (2002, p. 129). Segundo Pressing (1988), esta é a estratégia mais eficaz para o desenvolvimento da improvisação.

No desenvolvimento da capacidade de improvisação, Pressing (1988) adiciona pelo menos mais duas componentes ao modelo teórico: a inventividade e a obtenção de coerência. A inventividade evita a repetição tanto quanto possível, enquanto a coerência só pode ser atingida com um certo grau de unidade estrutural, a qual só se atinge através da repetição.

A prática leva ao uso cada vez mais eficiente da informação, reduzindo o montante de informação através do reconhecimento de padrões de redundância no *input* sensorial. O improvisador foca cada vez mais a atenção na informação que é mais relevante para produzir uma improvisação bem-sucedida. Mesmo assim, a imprevisibilidade da improvisação exige que o foco de atenção permaneça alargado.

Segundo o autor, este modelo de aquisição de capacidade improvisativa é ao mesmo tempo redutor – no sentido em que as estruturas cognitivas de processamento e de controlo são divididas em vários aspetos (acústico, musical, motor, etc) –, mas também, sinérgico e capaz de comportamento de novidade – devido à extensa redundância das representações cognitivas e ao controlo de processos distribuídos e não lineares, par contribui a presença extensiva de *feedback* e de *feedforward*. Ou seja, a exposição permanente do músico a todos estes tipos de respostas, advindas dos mais variados tratos musculares, dá-lhe acesso a uma análise da própria improvisação em tempo real à performance, que lhe permite construir e desenvolver o raciocínio improvisativo, precisamente porque está num meio controlado ou que foi 'reduzido'. A longo prazo, a prática acumulada destas funções resulta em crescimento e evolução no domínio da arte de improvisar. Vale a pena, por isso, aprofundar e ampliar um pouco a nossa incursão pelo modelo que temos vindo a descrever.

4.6. Identificação de três fontes de geração de ideias na improvisação

Pressing (1988) afirma que a 'prescrição estrutural' é uma parte fundamental da aprendizagem e que, para se atingirem muitas competências básicas, as instruções devem ser mantidas simples e focadas em objetivos e princípios gerais de ação. Isto, aplica-se sem dúvida à improvisação.

Nos registos de Sudnow (2001) encontramos também a descrição sobre a enorme dificuldade que o autor sentiu em começar a improvisar melodias sobre os acordes de um tema. No início, sentiu-se completamente imóvel, pois 'as mãos não sabiam onde ir'. Descreve, ainda, como o seu professor de piano lidou com esse problema, ao dar-lhe 'caminhos a tomar': "Começou por fazer notar que sobre um acorde específico se pode obter um som de jazz característico ao tocar esta escala especificamente" (2001, p. 20).

Hargreaves (2012) explica que este método de estudo dá origem à primeira fonte de geração de ideias no ato improvisativo (2012, p. 6): é com base em estratégias que as ideias-frase são conscientemente formuladas e implementadas com um design intencional. As 'estratégias' permitem um design de um plano específico na resolução dos desafios apresentados pela composição. Este tipo de ideias pode ainda ser analisado, transferido e aplicado, razão pela qual este é, provavelmente, o sistema mais utilizado para o ensino da improvisação jazz.

Encontramos na literatura jazzística vários exemplos de métodos práticos que funcionam como manuais de instruções de estratégias a empregar na aprendizagem da improvisação. Entre os que mais se destacam estão os de Berg (1990), Coker (1964), Coker e Baker (1981), Coker, Knapp e Vincent (1997), Elliot (2009), Nettles (1997), Ricker (1975), Sabatella (2003) e Stoloff (1987). Aliás, Kenny e Gellrich (2002, p. 126) declaram mesmo que o método da 'fórmula acordes-escalas' é o mais praticado no ensino da improvisação na educação ocidental. Contudo, tanto Pressing (1988) como Hargreaves (2012) referem que os manuais de jazz são muito numerosos e também bastante repetitivos e que pouca pesquisa ainda foi feita sobre a otimização de técnicas de ensino de improvisação.

A característica principal das ideias criadas com base em estratégias é a ausência de audição interna prévia. A possibilidade de utilizar diretivas estratégicas sem a necessidade de prever consequências auditivas pode favorecer improvisadores em fase de iniciação e cujas capacidades de *'audiação'* ainda se estão a desenvolver (tal como podemos encontrar na descrição das primeiras tentativas de Sudnow para improvisar).

Michele Weir, pianista de jazz e professora de improvisação vocal, em entrevista a Wadsworth (apud Hargreaves, 2012, p. 7) revela que, por vezes, ao improvisar, toca fragmentos que não consegue ouvir previamente de forma clara, demonstrando uma utilização de estratégias sem *audiação*. Em Berliner (1994) também encontramos a referência ao recurso a pequenos *patterns*, quando vários músicos entrevistados pelo autor reconhecem que, em temas mais complexos, não basta confiar no ouvido (1994, p. 234).

Como cantora, Judy Niemack (apud Hargreaves, 2012, p. 7) afirma ter tido dificuldade em aprender a improvisar através da abordagem de 'estratégia', pois o treino desse tipo de fragmentos/ideias tornava-se inútil, uma vez que, se um cantor não consegue ouvir previamente, não consegue cantar.

De acordo com Hargreaves (2012), o texto de Sudnow (2001) vem acrescentar uma perspectiva de contribuição para o desenvolvimento do conceito de *'audiação'* à equação de Pressing (1988). Depois de um longo período de estudo, Sudnow finalmente consegue perceber, na prática, a orientação que vários músicos de jazz lhe teriam dado no passado: *"Canta ao mesmo tempo que tocas".* Percebe, então, que está a cantar enquanto toca, acompanhando os movimentos dos dedos, 'alcançando novos sons' com uma sincronicidade de duas partes do corpo diferentes – algo que antes lhe era impossível:

> Não cantar acompanhando os dedos, mas cantar com os próprios dedos? (...) Como é que isso é possível? Eu levo os meus dedos a lugares tão profundamente conscientes daquilo a que vão soar que consigo cantar as notas do piano ao mesmo tempo, exatamente no momento que faço contacto com o terreno (Sudnow, 2001, p. 129).

Aqui encontramos uma mudança interessante para o papel da *'audiação'* no conceito de Gordon (1999)[19]. Na progressão da experiência de Sudnow podemos observar inicialmente a seleção de um caminho analítico para a 'geração de ideia', sem saber como é que a mesma irá soar, seguindo-se-lhe a evolução para a fase de *'audiação'* de cada ideia, cantando todas as notas ao mesmo tempo que as toca.

Sudnow conclui que a análise consciente permite a imitação de expressões de jazz, mas acaba por se tornar insuficiente, pois 'não há nada para dizer' (2001, p. 20). Por outro lado, a sua procura de ideias *'audiadas'*, concebidas intencionalmente e de forma automática, acaba por se revelar um processo cognitivo chave na geração de ideias dos improvisadores avançados.

Esta será, então, a segunda fonte que Hargreaves (2012) identifica para a geração de ideias: ideias criadas a partir de uma audição interior prévia – a *'audiação'*. Em Berliner (1994) encontramos o mesmo conceito, quando este defende que, apesar de a prática do jazz mostrar que há um investimento deliberado pelos improvisadores ao depositarem no seu 'armazém mental' uma grande quantidade de *licks, patterns*, escalas e solos, a re-emergência de ideias na forma de fragmentos *'audiados'*, durante a improvisação, ocorre sem direção consciente (1994, pp. 95–105).

Outra característica das ideias *'audiadas'* é a de que a informação apresentada ao cérebro consciente é concebida em alturas relativas. A conversão inconsciente das ideias *'audiadas'* para alturas absolutas, curiosamente, é observável em improvisadores avançados. Neste processo as notas (*audiadas* em 'ouvido relativo') provocam uma resposta motora direta que é executada no instrumento em 'ouvido absoluto'.

Kratus (1991, p. 38) denomina a capacidade de ouvir *patterns* internamente como uma característica de um improvisador especialista. E, em Coker (2008) encontramos a opinião de que "o ponto no qual nos tornamos capazes de tocar aquilo que ouvimos na nossa cabeça é, com efeito, o ponto em que o nosso progresso aumenta dramaticamente" (2008, p. 45). Aqui, tal como

[19] Audiação, tal como proposto por Gordon (1999), pode ser definido como um processo cognitivo no qual o cérebro ouve mentalmente, compreende e processa música quando o som não está presente.

em Hargreaves, encontramos a confirmação de que as ideias *audiadas* pertencem a uma fase de desenvolvimento tardia (Coker, 2008, p. 11), o que corresponde também à experiência de Sudnow (2001) na sua auto-etnografia da aprendizagem de piano jazz:

> Se alguém disser o nome de uma nota, eu não a consigo cantar, nem consigo saber o nome de uma nota que é tocada, uma capacidade que é vagamente denominada de ouvido absoluto. Mas, se eu cantar um som, ou o ouvir numa gravação, eu consigo reproduzi-lo no piano instantaneamente, ao primeiro toque no instrumento, oitenta por cento das vezes. Portanto as minhas mãos, braços e ombros (...) têm quase ouvido absoluto. A minha mente, não (2001, p. 62).

Por fim, a terceira fonte de geração de ideias na improvisação – as ideias criadas a partir de coordenação motora (Hargreaves, 2012, p. 9) – são manifestadas em ações do corpo para produzir resultados musicais. Aqui, o posicionamento ou o movimento é o 'disparo' primário e inconsciente. Esta terceira etapa coincide com a fase final do modelo de Pressing (1988), em que as ideias surgem de forma automática e como consequência da prática extensa que desenvolve esse automatismo motor. O autor defende que o automatismo na improvisação pode ser frequente tanto em contexto *Free,* como em contexto altamente estruturado.

Nesta linha, a variabilidade das condições de estudo é fundamental para a improvisação. O estudo mental, sem instrumento, pode ser importante para os performers de música fixa, baseado na audição interna da partitura. Mas, parece não ter grande utilidade na improvisação, de acordo com as pesquisas de Pressing (1988). Isto, presumivelmente, acontece devido à ligação motora intrinsecamente vital entre performer e instrumento na improvisação.

As experiências de Sudnow (2001) na sua aprendizagem da improvisação comprovam as noções de Pressing (1988) quanto ao papel integral da aprendizagem motora, bem como a contribuição do *feedback* e da redundância. Sudnow (2001) dá mesmo vários exemplos de produção de ideias com origem na posição ou movimento do corpo e não num intento melódico consciente.

Numa das entrevistas a Berliner (1994), um músico de jazz ilustra: "Por vezes as ideias provêm da minha mente e eu tenho de as encontrar rapidamente no meu trompete (...) mas, outras vezes, parece que estou a tocar a partir de *padrões* dos dedos; os dedos é que te guiam" (1994, p. 190).

As ideias de origem motora, de acordo com a teoria de Hargreaves (2012), também não requerem *'audiação'* prévia. Em Berliner (1994) encontramos várias vezes declarações como esta: "A maior parte dos músicos de jazz podem deixar a técnica comandar quando a inspiração não acontece" (1994, p. 117).

À luz deste processo, podem ser explicados alguns fenómenos vivenciados pelos cantores que, de algum modo, parecem colocá-los em situação de desvantagem comparativamente aos instrumentistas. Quando, por exemplo, está em jogo uma diretriz de frequência, a ausência de *feedback* motor visual ou de um ponto de referência de altura fixa poderá trazer alguns problemas. Isto é, pedir a um cantor que execute uma sequência ascendente de intervalos de quarta, por exemplo, é um desafio totalmente diferente do que pedir o mesmo a um instrumentista (Hargreaves, 2012, p. 10).

Além disso, o canto utiliza os mesmos grupos musculares para a produção de qualquer nota e também o movimento dos músculos da laringe não é visível. Deste modo, provavelmente os programas motores utilizados pelos instrumentistas permitem o armazenamento de contornos melódicos específicos, aos quais o cantor simplesmente não consegue aceder. Tocar e treinar *patterns* em todas as tonalidades pode ajudar a esta 'programação' motora, sobretudo se o que estiver em causa for o desenvolvimento de fluência técnica dos instrumentistas. É provável, contudo, que este investimento de tempo não produza os mesmos resultados de programação em cantores, justamente pelo facto de não estarem em jogo esquemas ou programas motores como os que caracterizam os dedos.

Em síntese: por todas as razões apontadas, é possível sustentar, dando razão aos autores mencionados, que a prática de instrumento (nomeadamente do teclado) e, especialmente, a relação inerente e demorada do músico com um instrumento, possa favorecer o desenvolvimento e a expansão da capacidade de improvisação do intérprete.

Com os alunos que tive no Curso Profissional de Jazz do Conservatório de Música de Coimbra, confirmei alguns aspetos que já intuía. Por exemplo, o de que o tal 'armazém mental' de ideias, a que Berliner se refere, se pode transformar num depósito cristalizado, que não evolui diretamente e de forma fluida para a fase da audição interior prévia. As frases armazenadas podem permanecer intactas e prontas a serem usadas se permanecerem exatamente no mesmo contexto em que foram apreendidas e sem transmutação para novas frases. A perceção auditiva tonal e global do aluno não parece expandir-se, de modo significativo, ao longo da formação desse 'depósito de ideias'. Alguns destes alunos do 12º Ano, que pretendem concorrer ao ensino superior no ano letivo seguinte, não têm consciência mental e vocal de um intervalo de 2ª menor, por exemplo.

Como corolário, formulei uma proposta simples (que trabalhei com estes sujeitos ao longo de um ano): leitura melódica funcional e entoação de todos os graus de cada escala, partindo sempre do harpejo como ponto de referência. Este tipo de exercício mental e vocal obriga a uma centralização tonal durante todo o exercício, além de uma tomada de consciência da fisicalidade sonora do som interior através da voz – algo completamente novo para muitos destes alunos de instrumento de jazz.

Este género de exercícios e de jogos poderá evoluir para a apreensão de todo o tipo de intervalos, acordes de 7ª, 9ª e por aí adiante. Interessa, aqui, perceber o início da perceção tonal das escalas maior e menor, com possível transposição para os modos retirados de cada uma dessas escalas, tão comummente utilizados na improvisação jazzística, extrapolando de seguida para exercícios de ordem rítmica, com técnicas, frases e tempos, intencionalidade e intensidade para uma verdadeira improvisação.

Através destes dispositivos de descoberta de si próprios, estes alunos viram a sua própria voz como instrumento técnico para aprofundado treino auditivo. Tornaram-se capazes de formar redes rizomáticas, através da voz como instrumento musical, participando em cada aula em variados processos colaborativos.

4.7. Inacabamento de obra e técnicas de improvisação

A abordagem da temática da improvisação, que consiste numa forma específica de contínua desterritorialização e re-territorialização, por ser uma das competências a desenvolver nos estilos de música popular cantada – de que é exemplo especificamente o jazz – apresenta peculiaridades que importa abordar quer na sua especificidade técnica quer na forma como foi sendo entendida ao longo da história recente da música:

> Na história da musicologia, a improvisação – às vezes definida como a criação de música no decurso da performance – tem tido um papel menor. (...) Influenciados pelas tradições da pesquisa das artes visuais e da literatura, [os musicólogos] focaram-se na obra acabada, analisaram as inter-relações das suas componentes, e olharam para a sua história, mas raramente se preocuparam com as ordens variáveis de criatividade que podem ter levado ao produto final (Nettl & Russell, 1998, p. 1).

Na verdade, considerada a nível global, e entendida por referência às diversas culturas, a improvisação musical acaba por ser das atividades mais praticadas e das "menos reconhecidas e compreendidas" (Bailey apud Nettl & Russell, 1998, p. 5). Estes autores, entre outros, defendem "que a improvisação é central para a música, como um todo, e que a compreensão da música, em geral, depende de algum entendimento sobre a improvisação" (1998, p. 5).

Também, Pinho Vargas (2002), referindo-se à influência do jazz nos compositores americanos de música contemporânea, dá ênfase à circunstância da música de Coltrane ter ajudado Steve Reich na problemática do ensino nas universidades americanas, ao recolher do jazz um centro tonal e uma pulsação regular.

Já no século XIX, Ingarten advogava que a transformação inerente e própria da obra musical representava o seu núcleo vital. Com efeito, muito embora se mantenham obrigatórios os elementos relativos à criação, à interpretação, à partitura, é no movimento e mudança que reside a possibilidade de existir a obra musical. É evidente, que não se podem desvalorizar os outros

elementos que integram uma obra, como seja, a partitura. Esta, tem sempre um valor de reserva, determinante na hipótese de os demais faltarem, conferindo existência à música através do tempo, permitindo a sua interpretação e a sua audição com o sentido dado em cada época.

Dada a razão do devir da música, é perfeitamente aceitável a crítica que Jorge Correia (2002) faz relativamente ao ensino da interpretação, ao dizer: "o ensino tradicional parece ter a tendência para se focar sobretudo em aspetos técnicos da execução instrumental e parece não ter qualquer outra estratégia do que encorajar a imitação como meio de abordagem à interpretação" (Correia, 2002, p. 206).

Consequentemente, a improvisação, como um elemento fundamental da interpretação, cumpre a sua razão de existência ao permitir a recriação (transformação) da música, ultrapassando a imitação como mera repetição, ausente do que é novo.

Ainda hoje, o Jazz é, talvez, a forma musical que reconhece e valoriza a improvisação como um valor a acrescer ao sistema de signos concretizados em partitura. Contudo, mesmo nesta área encontram-se desníveis, verificando-se que a improvisação vocal tem tido um menor incremento do que a instrumental. De facto, os instrumentistas têm sempre uma participação mais ativa e de maior influência, no que diz respeito à improvisação. Mesmo num *ensemble* com um vocalista, esta característica é notória. Apesar desta realidade, são desconhecidos os seus fundamentos ou estes não são evidentes, mesmo quando se toma em linha de conta as diferenças da natureza do instrumento vocal em relação aos demais.

Não obstante a História nos ter dado grandes nomes no domínio da improvisação vocal, de que são exemplo Louis Amstrong, Ella Fitzgerald, Jon Hendricks, Bobby McFerrin e David Linx, todos improvisadores jazzísticos, constato que os cantores de improvisação não utilizam esta competência com frequência, relevância, influência e autoridade, por comparação à utilizada pelos instrumentistas propriamente ditos.

Este facto poderá estar associado a uma incapacidade para 'dominar' a tarefa, circunstância que levanta inúmeras questões, já que no desenvolvimento das capacidades vocais se interligam e reúnem aspetos de ordem biológica, psicológica, técnica, física e outras.
Constituindo um enigma, a diferente utilização das capacidades de improvisação por instrumentistas de instrumento tátil e instrumentistas vocais, foi sendo estudada e foram sistematicamente produzidos textos pertinentes para a reflexão sobre a improvisação vocal e jazzística. Efetivamente, estudos recentes sobre a forma como os instrumentistas 'tocam' ou 'pensam' enquanto improvisam, parecem contribuir para algumas possíveis respostas, cujo alcance pode tocar o próprio formato educacional da improvisação vocal e jazzística.

É, por isso, suspeito ter-se como certo que a opção pelo instrumento vocal possa, por si mesma, crivar ou predestinar para o desempenho da arte de improvisar, compreendendo esta atividade como construção ou transformação de ideias musicais em tempo real à performance, ou, como definem alguns autores, uma espécie de pensamento por analogia ao processo da linguagem.

Mas, por outro lado, a ideia de que a improvisação, enquanto elemento integrante no respetivo processo cognitivo, pode ser determinada por aspetos de ordem performativa, nomeadamente de natureza digital, propriocetiva e cinestésica, afetando o desenvolvimento e o próprio resultado da improvisação, levanta questões que, inclusive, poderão afetar a qualidade da obra musical, as quais necessitam ser objeto de estudo, em particular estudando possíveis implicações para a reflexão pedagógica do canto jazz.

Ou seja, a ser verdade o que autores como Pressing (1988) e Hargreaves (2012) defendem relativamente à influência dos processos performativos e propriocetivos no desenvolvimento e expansão da improvisação jazzística, de imediato se levantam questões quanto ao tipo, natureza ou extensão do impacto daqueles processos na improvisação vocal, assim como em relação às respetivas implicações na aprendizagem da improvisação dos cantores.

A constatação de que a realização da improvisação é menos efetiva no seio dos cantores de jazz, tal como já referi, obriga a uma análise e estudo em interligação com outros dados e elementos de outras áreas do conhecimento.

Levanto, pois, a hipótese de que a improvisação vocal, sobretudo no que respeita ao desenvolvimento e expansão da sua realização, pode efetivamente ser afetada por constrangimentos associados à sua própria natureza, apartada de relações físicas ou cinestésicas estabelecidas com o executante, resultantes do contacto digital ou tátil com um instrumento.

Por outro lado, este mesmo dado parece revelar-se determinante para o questionamento daqueles que constituem os processos mais comummente utilizados no âmbito do ensino e aprendizagem da improvisação vocal. Sabe-se que, neste domínio, o uso de métodos tipicamente dirigidos a instrumentos, isto é, demarcadamente 'digitais', constitui a prática mais generalizada e valorizada, inclusive pelos próprios cantores.

Na sequência do exposto, uma outra hipótese/questão, diretamente relacionada com a anterior, pode ser levantada: será que o tipo de ferramentas utilizadas no ensino-aprendizagem da improvisação do canto jazz, concretamente a réplica de métodos dirigidos a instrumentos, explica alguma ineficiência na consecução de resultados mais efetivos pelos cantores, dado estar-se perante um instrumento que não é 'digital', nem o poderá ser?

Sintetizando: são várias as razões para olhar a voz não apenas pela sua peculiaridade orgânica – um instrumento efetivamente longe de ser tangido pelos dedos -, mas também pelo facto de poder traduzir ou implicar o desenvolvimento efetivo de outras competências, como a improvisação.

Importa, portanto, examinar as várias premissas que influem e estão relacionadas com a educação jazzística. A conceção, que tem sido adotada nos cursos de jazz, de que a aprendizagem do processo de improvisação instrumental pode ser totalmente replicada no canto, carece, perante os pressupostos teóricos assumidos, de ser revista. Igualmente, merece renovado cuidado a reflexão metodológica a implementar, tendo em vista o desenvolvimento e aprendizagem da improvisação neste instrumento tão peculiar.

4.8. Investigação em educação em jazz vocal

Ward-Steinman (2008) fez um estudo com um grupo de cantores, questionando-os e testando-os de acordo com diversos parâmetros, por forma a determinar quais as experiências que podem prever a capacidade de improvisação vocal e a natureza da improvisação em si. Através de um questionário, Ward-Steinman avaliou também a experiência de jazz e de música clássica e a relação da mesma com a boa consecução da improvisação vocal.

Concluiu identificando três fatores subjacentes à improvisação vocal jazz: sintaxe jazz, dominada pelo ritmo; criatividade vocal e musicalidade tonal. Em consequência, definiu como aspetos primordiais para a boa consecução improvisativa: a imersão no estudo e prática de sintaxe jazzística e musical (linguagem e estrutura) e a musicalidade eficaz (entoação, controlo vocal e precisão na intonação).

Fredrickson (1994) indica uma outra forma intuitiva de aprendizagem de improvisação vocal. As estratégias formuladas por este autor têm como base a métrica dos compassos, isto é, tanto as alterações de sílabas como as de melodia, como as de ritmo, apresentando invariavelmente o suporte da melodia escrita e, especificamente, da métrica de cada compasso. Desta forma, o aluno vai visualizando as alterações que faz sempre em relação à estrutura harmónica do tema.

Por seu turno, Houston (2011) fez uma investigação etnográfica sobre as diferenças de conteúdo nas aulas de instrumento de alunos universitários de jazz instrumental e de jazz vocal. No seguimento da investigação, concluiu que o ritmo é o parâmetro mais importante, que a sofisticação harmónica e rítmica são fulcrais no jazz e que o 'sentido rítmico' (ou '*time-feel*') é fundamental para a autenticidade deste estilo. Esta autora sustenta que é da maior importância os cantores tornarem-se seguros harmónica e ritmicamente, devido à sofisticação inerente a este estilo musical. Alega, ainda, que o professor de canto se deve focar não só na técnica vocal mas, também, na teoria e no de treino auditivo.

Segundo a formulação teórica de Hargreaves (2012) e o modelo de Pressing (1988) — que atribuem a dificuldade de feedback do cantor especificamente à parte das alturas sonoras — a

prática do ritmo e do *groove* sobre a estrutura do tema, tal como sugerido por Houston (2011), e o tipo de aprendizagem da estrutura do tema (também com base na métrica), tal como apontado por Fredrickson (1994), poderão constituir um início prometedor para o estudo da improvisação vocal. Seja como for, uma questão reincidente se coloca quanto ao estudo da improvisação - até que ponto o cantor poderá evoluir com este tipo de métodos?

Houston (2011) nota que, para os vocalistas aprenderem as várias escalas, têm de treinar o ouvido, concordando com o modelo de Hargreaves (2012), quando declara que cantar escalas repetidamente não é suficiente; mas, a verdade é que acaba por não indicar nenhuma alternativa. Aponta também que, ao contrário das aulas de canto, nenhuma das aulas de instrumento observadas por ela incluíam exercícios de aquecimento, subentendendo-se que o aluno viesse já 'aquecido' para a aula e pronto a tocar. No entanto, de acordo com autores especialistas em ciência vocal, a especificidade técnica do canto pode justificar, de facto, uma abordagem diferente neste setor.

Além disso, tomando por base a minha própria experiência, relatos de experiências de colegas e a leitura de pesquisas efetuadas recentemente no âmbito da ciência vocal, infiro que a técnica e a fluência vocais podem interferir numa boa prossecução da improvisação para o cantor de jazz.

A particularidade vocal, segundo os estudos científicos de autores como Welch e Sundberg (2002), entre outros, confirmam a necessidade da aprendizagem de técnica vocal, mesmo em estádios avançados do estudo do canto. Isto, devido à automaticidade do uso da voz e à consequente acumulação de 'vícios'.

Os autores referidos anteriormente, defendem que as características centrais da voz são a emoção e o humor. Entendem, por isso, ser a voz extremamente útil como um instrumento musical e destacam um tópico a que muitas vezes não é dada a devida importância, nem pelos instrumentistas, nem pelos próprios cantores de jazz: certos cantores solistas, apresentam frequentemente hábitos vocais que podem ser um desafio para o respetivo professor de voz. Esse desafio coloca-se em diversas dimensões: desde o comportamento vocal (já que nele há muito de instintivo, habitual e de difícil acesso por processos conscientes), passando pela influência do modo

como nos sentimos no momento, até ao facto de não ser empiricamente observável a fonte do som no momento de fonação. Referimo-nos às pregas vocais, entre outros aspetos.

Com efeito, uma das maiores limitações físicas do instrumento vocal, por contraposição a outros instrumentos típicos no jazz, reside nas condições físicas do próprio instrumento: por exemplo, no facto das pregas vocais não terem uma única altura fixa pré-definida. Consequentemente, isso conduz a que, consciente ou inconscientemente, a voz seja tratada como um elemento à parte no jazz.

Ao longo dos tempos, a própria função do cantor numa banda de jazz foi sendo definida tendo também em conta os condicionamentos físicos apontados.
Apesar disso, a característica da palavra que distingue a voz de qualquer outro instrumento, pode ser uma mais valia, não só para o cantor, mas também para a própria banda de jazz, como condutor e facilitador da música relativamente ao ouvinte.

Outra das distinções que Houston (2011) encontra em relação às aulas de canto, é a de que os professores de instrumento utilizam as escalas do mixolídio e de blues em sessões de improvisação e passam bastante tempo experimentando com motivos rítmicos e com cromatismo para transições de acordes.

Segundo o modelo de Pressing (1988, p. 135), o tipo de trabalho repetitivo adotado pelos instrumentistas não surte o mesmo efeito nos cantores – o do 'armazenamento', focado também por Berliner (1994, p. 102). No entanto, poderá, talvez, contribuir para a compreensão mais profunda do tema e sua estrutura e para uma melhoria da interpretação estilística do mesmo, por parte do cantor.

Todo o percurso feito neste capítulo se debruçou sobre variados aspetos que caracterizam a improvisação. A procura pela descrição da sua especificidade, as potencialidades e as exigências com que ela confronta o músico e, em particular o cantor de jazz, as diferentes abordagens teóricas e conceptuais que são feitas da performance improvisativa e as propostas de estratégias para o

desenvolvimento das competências improvisativas, deixou-nos o terreno aberto para agora abordarmos de uma modo mais aprofundado e sistematizado a questão do ensino.

No capítulo que se segue, incluímos o ensino do jazz e da improvisação num universo maior que com ele comunga a ocorrência e a valorização de processos de subjetivação. Utilizamos, assim, o genérico "música popular" para designar a modalidade em que os processos de apropriação estão intimamente ligados a processos de criação, sejam estes interpretações em que ocorrem (deliberadamente ou não) processos de subjetivação que conferem um cunho inovador e singular ao que foi consumado por meio da transformação do já composto, sejam movimentos de improvisação gerados na espontaneidade dos atos performativos. A opção por recorrer à expressão "música popular", tal como anteriormente explanada e demarcada da música erudita, deve-se também ao facto da minha própria experiência — e respetiva travessia por vários géneros — me ter consolidado a intuição de que, sob essa conceptualização, podemos agrupar um conjunto de exigências similares no que diz respeito ao ensino do canto e da improvisação. Por outro lado, a expressão "música popular", tal como é utilizada no Brasil, onde atualmente ensino, vai também ao encontro deste âmbito alargado onde insiro o jazz vocal.

CAPÍTULO 5.

Sobre o ensino do canto popular

CAPÍTULO 5. Sobre o ensino do canto popular

5.1. A questão pedagógica

No início da minha vida adulta, em algumas situações anteriores à obtenção da licenciatura e de lecionar canto, fui professora de Formação Musical, Técnicas de Composição e Classes de Conjunto.

No curso de Licenciatura em Ensino de Música (1990-95), na Universidade de Aveiro, curso pioneiro no país[20], que completei há 22 anos, vim a perceber que a música se aprende a partir da música que já existe, composta por grandes génios da História da Música, ouvida em completa imersão. Esta nova realidade contrastou com aquilo que tinha aprendido em oito anos de Conservatório e, em parte, nos oito anos anteriores de Iniciação Musical vanguardista.

O atual regresso à vida académica fez-me perceber a importância de re-alicerçar conhecimentos, tendo em vista um entendimento aprofundado do sentido de todo o meu percurso como artista musical (cantora) e a consolidação do saber indispensável para o exercício das minhas funções como professora.

Com o regresso à vida académica adensei a consciência de que todo o tipo de criatividade musical, incluindo o ensino/aprendizagem, passa por tocar e fazer música, de forma intensa, muitas vezes compondo e improvisando, repetidamente, para obter um dado resultado específico.

O ato de compor pode ser sinónimo de combinar e relacionar elementos resultantes de uma ideia inicial, que se torna o motor gerador da obra. Bennett (1975) refere que cada uma dessas combinações pode suscitar novas e infinitas combinações, que terão de ser escolhidas e organizadas para se conseguir obter

[20] Este curso começou em 1990 com exigência, a nível técnico, equivalente ao das Escolas Superiores de Música de Lisboa e do Porto, apesar de ser um curso via ensino.

o universo sonoro pretendido. Ler e escrever música deve acontecer só depois de se estar bem à vontade no 'falar música', no criar e no improvisar. Para escrever alguma das suas composições, o aluno desejará depois aprender alguma 'gramática musical', que será a harmonia e o contraponto.

Deste modo, paralelamente à improvisação, como forma de expressão espontânea, deverá existir uma 'racionalização' da composição para que o aluno seja ajudado a 'combinar', isto é, a compor. É, essencialmente, um equilíbrio na orientação do aluno para que ele descubra o mundo dos sons, dos intervalos, dos acordes, do ritmo, descubra as estruturas (relações fixas) que há entre elementos de um conjunto. Só, assim, o aluno poderá estabelecer os seus próprios critérios e, pouco a pouco, formar um sentido crítico, fundamental para que possa distinguir e organizar sozinho os elementos, as combinações e as ideias que vão de encontro ao que faz nascer a obra.

O desafio pedagógico sempre acompanhou a minha vida, sempre fui professora, sempre tive que ensinar pessoas que sabiam ou não música, que sabiam ou não ler música, a projetar a voz, a descobrir o que fazer para cantar ou para se 'musicalizarem'. Apesar de uma dedicação maior aos espetáculos, fui mantendo sempre uma forte atividade nas áreas paralelas de estudo e de ensino, fosse através de aulas privadas ou de *Master Classes*, associadas às deslocações para os concertos.

Em 2012 regressei a Portugal (desta vez depois de dois anos de residência na Alemanha) para concorrer ao Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro e, em Novembro desse mesmo ano, integrei a turma de 2012/2013. Fui convidada para exercer o cargo de Diretora Pedagógica e Docente de Canto e de Treino Auditivo na *Impruvisus Jazz School*. No ano letivo seguinte (2013/2014), dediquei-me, ao curso profissional de jazz do Conservatório de Música de Coimbra, lecionando canto, técnica vocal e treino auditivo.

Em 2013 fui '*cabeça de cartaz*' no Funchal Jazz, tendo a honra de ser a primeira artista portuguesa com tal destaque nas 15 Edições deste festival e, em 2014, atuei como solista convidada da *Big Band Coimbra Jazz Ensemble*.
Desde Junho de 2014 que desempenho funções a tempo inteiro como professora de canto e de didática do canto e, presentemente, treino auditivo, na Universidade Federal do Piauí (Brasil), tendo,

ao mesmo tempo, sido "cabeça de cartaz" do Guaramiranga Blues & Jazz Fest 2015 e integrado o Projeto *Sophisticated Ladies,* em *duo* com a brasileira Mirna Rubim (soprano lírico - *spinto*), em 2015.

Nesta época, dei mais relevo à minha vida de docente, muito embora sem nunca deixar de performar nos estilos que tenho trabalhado e aprofundado há muitos anos – jazz e música popular. Simultaneamente vou observando em mim mesma mudanças no sentido de uma maior maturidade enquanto artista de palco, o que associo à dedicação, quer ao doutoramento, quer ao ensino do jazz. Esta maturidade revela-se, inclusivamente, no maior domínio dos temas que performo ao vivo e num sentido estético mais sólido, seguro, interiorizado.

Disciplinas como a música, o drama e a pintura, são tão importantes na formação da personalidade como a matemática, o português e a geografia. Ora, desde sempre, em muitos países do mundo ocidental, houve a tendência de considerar estas últimas mais importantes do que as primeiras, pondo em causa, na formação do indivíduo, a vertente humanista, e subordinando a opções de formação às questões materiais e económicas, desvalorizando-se profissionalmente o ensino das artes.

No sistema de ensino continua a verificar-se uma disposição para a 'maquinização' e 'despersonalização' do indivíduo que nele se insere. Há um real esquecimento – se não intencional, pelo menos negligente – de que o homem é um ser natural por cultura e cultural por natureza, produto e produtor de cultura, no qual a componente criativa e simbólica, irredutível ao cálculo, é fundamental. A criação e fruição artística é, com efeito, uma característica marcante do homem.

Read (2007), defende que o desenvolvimento artístico/estético, através de disciplinas de arte, forma nos indivíduos uma sensibilidade estética, com profundidade suficiente para que ela se transmita à lecionação ou educação de qualquer tipo de matéria e a quem quer que seja. Contudo, não se pode perder a noção de que é possível haver um currículo repleto de disciplinas de arte e não haver educação estética. Para que isto suceda, basta que essas disciplinas sejam dadas de forma hermética, meramente informativa, sem apelo à criatividade. Por seu turno, também no

ensino da matemática ou do português pode ser transmitida uma sensibilidade e uma abordagem estética na relação com o mundo e com a vida.

De acordo com Forquin (1973), a educação estética pode ser ensinada, transmitida e formada no indivíduo:

> A apreensão da obra de arte nunca é imediata, ela supõe uma informação, uma familiarização, uma frequentação, que são as únicas suscetíveis de dar aos indivíduos esquemas, sistemas de referência, o programa de perceção armada mais capaz do que o instantâneo, a intuição efémera e ilusória, mais capaz de criar no indivíduo o amor à arte (1973, p. 39).

Podemos concluir, pois, que é fundamental a educação com e pelas artes, não só para os artistas e professores da área artística, mas também para qualquer indivíduo. Articulando o que já refletimos neste trabalho sobre as dinâmicas de produção e consumo das Indústrias Culturais parece-nos que estamos chegados a um momento em que a criação de consumidores culturais deve ser cuidada através de uma educação artística que privilegie não só a informação mas a própria criatividade. Só, assim, se conseguirá formar públicos mais qualificados capazes de apreciar as diferentes artes e, acima de tudo, contribuir para uma formação mais completa do ser humano.

5.2. Entre a técnica e a espontaneidade

A ideia de que o domínio técnico vocal se pode apreender direta e simplesmente com a aprendizagem estilística do repertório continua a ser promovida por professores de canto, dos mais variados tipos, e por cantores profissionais de estilos não eruditos. A opinião de que o exercício do canto, próximo à voz falada, não utiliza técnicas vocais, como, por exemplo, o aquecimento vocal, e de que tal não é necessário antes de pisar um palco, é uma opinião equívoca, pois, por vezes, provoca até situações de rotura a nível fisiológico e performativo nos cantores, situações que ocorrem mesmo, e apesar, do acesso a estudos da ciência vocal e dos recursos de conhecimento de que hoje dispomos.

Mariz (2013) conclui, inclusive, que a prática vocal só pode ser realizada com a análise de determinadas características subjetivas da voz e que tanto o conceito, como o julgamento da qualidade vocal dependem de uma apreciação percetiva, bem como do contexto e das expetativas do sujeito avaliador (2013, p. 34).

É por isso que, por mais objetivo que um professor seja nas explicações anátomo-fisiológicas do aparelho fonador, para conseguir determinados ajustes vocais, o resultado sonoro pretendido estará sempre dependente das suas expetativas e, até, de opções estilísticas. A minha própria experiência, quer como aluna, quer como professora, comprova, com efeito, que a 'técnica vocal' é apreendida a partir do primeiro momento de fonação e está interdependente do tipo de sonoridade que se pretende atingir estilisticamente.

Por sua vez, vários estudos de Sundberg, em parceria com outros pesquisadores (1995, 1997, 2002), levantam a questão de a *colocação do som* ser fundamental para uma *produção vocal adequada* e, das vibrações sonoras dependerem do tipo de fonação. Os resultados obtidos por Sundberg comprovam que as sensações vibratórias de *colocação vocal* dependem do tipo de vogal e da frequência cantada, não tendo, por isso, referências fixas e generalizáveis a vários cantores. Estes resultados contrariam, assim, a prática corrente na pedagogia vocal que vai no sentido de se direcionar a voz e equalizar os registos como forma de desenvolver a aprendizagem da técnica vocal.

Em virtude do exposto, um dos argumentos que subscrevo é o que defende que a técnica vocal (ou aquilo que se entende por este conceito) deve iniciar todo e qualquer momento de fonação cantada e ser seguida, de imediato, e até fundida, posteriormente, com o repertório. Ao abordar primeiramente o repertório com os ajustes dos vocalizos, garante-se a segurança técnica criada através dos mesmos e, consequentemente, a manutenção da saúde vocal.

Por conseguinte, no âmbito desta reflexão, considero que técnica vocal é aquela que promove a saúde e longevidade vocais, o desenvolvimento da amplitude vocal e a utilização de toda a extensão vocal, sem esforço da musculatura extrínseca da laringe, nem danos para as pregas vocais.

De acordo com a literatura especializada, esta técnica é conseguida através do treino repetitivo de ajustes neuromusculares, similarmente ao que acontece com a prática desportiva, nas devidas proporções para o tamanho da musculatura envolvente da laringe e das próprias pregas vocais que têm cerca de 13mm de comprimento nos homens e 10mm nas mulheres.

Esta questão continua a ser polémica e debatida entre pedagogos, estudiosos e cantores profissionais, e particularmente, no âmbito dos estilos cantados não eruditos. A grande separação que ainda se mantém entre tipos de canto erudito e não erudito, promovida por vezes por um mesmo professor, é suscetível de gerar confusão e medos que podem destruir vozes, carreiras e cantores.

Acresce que, especialmente por quem vem dos estilos eruditos, se continua a difundir a ideia de que, havendo domínio sobre uma técnica vocal básica (supostamente a erudita), se pode manipular o trato vocal para qualquer estilo que se pretenda. Acontece que isto não se verifica na maioria dos casos (algo que é também corroborado pela minha experiência enquanto professora), pois a manipulação do trato vocal pode interferir, e muitas vezes alterar, o trabalho feito com a referida 'técnica vocal base'.

No extremo oposto a esta perspetiva, encontramos o argumento, por parte dos cantores populares, do receio de perda de genuinidade e veracidade no canto, ao temerem que as vozes possam ficar todas *standardizadas* quando se fala em técnica vocal base ou numa 'sistematização do ensino do

canto'. Ora, esta preocupação só faz sentido, e só se materializa, se se impuser uma técnica vocal que não permita a libertação do som natural e individual de cada voz, sem constrições no trato vocal ou na própria laringe. Algo que poderá acontecer, de facto, quando se defende uma 'técnica vocal' diferenciada para cada estilo, no âmbito do chamado 'canto popular'[21].

Na origem da diversidade de opiniões encontradas sobre esta matéria creio que poderá haver uma confusão entre os conceitos de 'técnica' ou colocação vocal e 'manipulação do trato vocal'.

Para uma melhor compreensão desta temática no âmbito deste trabalho, e seguindo a definição de técnica vocal já exposta, parece-nos útil convocar a imagem da 'máscara' e o tipo de respiração referenciados no *bel canto, a* frontalização do registo de peito idealizados no jazz, a localização do *Limiar de Pressão Fonadora* (LPF) e o tipo de apoio respiratório estudados no *belting*. Ou seja, propostas que viam a promoção de uma boa respiração, a localização do LPF e o apoio respiratório, condições essenciais para uma boa saúde e longevidade vocais e que, ao mesmo tempo, não são incompatíveis com a manipulação flexível do trato vocal para cada estilo pretendido.

Outras técnicas que sejam escolhidas sem promover estes parâmetros parecem oferecer apenas duas alternativas: ou o canto limitado à extensão da voz falada ou, então, o canto que causa lesões nas pregas vocais, a médio ou a longo prazo. Existem grandes intérpretes da música não erudita que enveredaram por estes caminhos sem quaisquer problemas, mas nem todos os cantores se conseguem adaptar a uma destas duas alternativas, pois isso se pode revelar bastante limitador.

Tenho como adquirido que, cada vez mais, é difícil a um cantor viver exclusivamente da performance. Esta circunstância poderá ser vista, até, como um dos maiores impedimentos para a sistematização do ensino do canto popular. Com efeito, quem se dedica ao ensino do canto, frequentemente nunca passou por um qualquer tipo de prática performativa consecutiva e em exclusividade, por longos períodos de tempo. Tendo de se dividir por outras atividades, um tal cantor não sente a necessidade de cuidados e de procurar soluções para não ter a sua voz afetada ou limitada, pois, por exemplo, a realização de meia dúzia de performances durante um ano exige

[21] Como é exemplo na prática do *Belting*, entre outras, onde se manipula o trato vocal, forçando-o a uma determinada impostação que, muitas vezes promove uma sonoridade específica em detrimento da fluição livre do som de cada voz.

muito menos esforço físico e preparação vocal do que manter uma vida de performance regular. Nesta situação, a saúde vocal torna-se algo prioritário para se cumprirem os compromissos contratuais com a qualidade mínima garantida.

Tomando por referência o 'canto popular' brasileiro (por ser uma realidade com que atualmente contacto com intensidade e regularidade), verifico que são poucos os professores das academias que tiveram acesso a outro tipo de práticas que não as eruditas, muito embora a sua escolha pessoal seja a de estilos não eruditos. Por outro lado, a falta de experiência cumulativa de performances não os expõe a situações de rotura. Dessa forma, as ferramentas que utilizam em sala de aula funcionam porque ocorrem em ambiente controlado. Esta ausência de situações de rotura consente a continuação da ideia propagada de que para os estilos cantados próximos aos da fala não é necessário robustecer a técnica vocal do aluno.

Mariz (2013) relata, a partir da análise de entrevistas realizadas junto de cantores — de canto dos mais variados estilos — que alguns professores de canto popular fizeram a sua formação através do repertório clássico e da manipulação do trato vocal respetivo, porque não havia nenhuma outra alternativa à sua disposição na época (Mariz, 2013, p. 232,247,249,272).

No contexto deste trabalho, a intenção não é aprofundar as relações entre música popular, *pop music* e jazz, mas sim tornar claro que estes três tipos de música, em termos de colocação vocal, se enquadram tecnicamente nos estilos 'não eruditos' e, o já referido, é nesta vertente a que me irei situar, quer quanto à música popular brasileira, quer quanto ao jazz. A necessidade de me referir a diversos estilos musicais deve-se também ao facto de eu própria os ter performado muitas vezes em razão das opções artísticas e musicais que fui fazendo, em negociação, por vezes tensa e difícil, com o mundo das indústrias culturais.

Com efeito, a partir do momento em que se começaram a desenvolver as indústrias musicais, com a invenção e utilização sistemática do microfone, da rádio e da gravação elétrica, nos finais da década de vinte do século XX, mais propriamente em 1927, constata-se que este novo dispositivo técnico tem um forte impacto no resultado final da performance, afetando diretamente a maneira como se canta e se toca. Ou seja, a possibilidade de reprodução ilimitada do objeto artístico, se é

certo que traz consigo resultados negativos para a arte e para o modo como passamos a utilizá-la ou a frui-la — como por exemplo a reificação da arte (Adorno, 1993 – original, 1944) — é também verdade que cria potencialidades nunca antes experimentadas, abrindo um manancial técnico que vai influenciar a própria criação artística, dando até origem a uma nova forma de cantar.

Desta forma, as Indústrias Culturais e a tecnologização crescente dos meios, não vêm apenas acrescentar técnica à arte, antes vêm modificá-la, pois a técnica revoluciona o que até aí se fazia, com implicações no próprio conteúdo e no modo de criação artística, abrindo possibilidades para novos estilos de interpretação e *nuance* sonora. O uso do microfone e da captação elétrica são elementos muitas vezes minimizados, não se compreendendo, assim, a importância "da conceção sobre a indústria da cultura: a falha em ver como as inovações tecnológicas transformaram a prática artística" (Hesmondhalgh, 2008, p. 50) e como tudo isso alterou todo o quadro do ensino, produção e transmissão de uma certa tradição musical:

> O processo de aprendizagem, de transmissão da herança do passado, foi no séc. XX simultaneamente oral e tecnológico, isto é, processou-se através de um meio tecnologicamente sofisticado: o gira-discos! Charlie Parker trazia sempre consigo discos de Lester Young, que ouvia permanentemente. A aprendizagem verificava-se desta forma *sui generis* face à música erudita europeia: por cima da escrita! (Pinho Vargas, 2002, p. 185).

Sobre a questão das relações entre a técnica e a espontaneidade que originou o título deste ponto, podemos pois concluir que não faz sentido cair em polarizações excessivas: se, por um lado, a dimensão técnica desempenha um papel essencial na formação (bem como o domínio das diferentes mediações tecnológicas que obrigam a constantes adaptações), por outro lado, a manutenção da dimensão da espontaneidade é o que mantém as portas abertas às potencialidades improvisativas e criativas do artista, evitando petrificações e, ao invés, libertando-o para o caminho de uma apropriação que busca realização. É esta dupla vertente, técnica e estilística, que agora iremos aprofundar.

5.3. A Técnica vocal - elemento controverso no canto popular

a) Aquecimento e arrefecimento vocal: porquê e para quê?

A importância fisiológica do condicionamento muscular nos procedimentos de aquecimento vocal é defendida, unanimemente, na literatura especializada, como essencial para a longevidade e saúde vocais. O cantor, como profissional da voz, deve tomar consciência de que as pregas vocais são músculos e, como tal, devem ser aquecidas antes de uma atividade mais intensa, para evitar sobrecarga, uso inadequado, fadiga vocal ou até formação de patologias.

Scarpel (1999) aponta a existência de investigação consolidada sobre o comportamento muscular na área do Desporto como assunto pertinente para o conhecimento aprofundado da voz enquanto instrumento musical. Há alguns estudiosos da voz a inspirarem-se nestas investigações para a formação de um modelo de aplicação na área vocal. Exercícios de aquecimento — como alongamentos, exercícios de contração, atividade curta e formal, colocando assim o corpo em prontidão para o esforço máximo e aumentos da amplitude de movimento ao redor de uma articulação, permitindo uma maior distância angular de posições e sendo, ao mesmo tempo, preventivos da laceração de fibras musculares e de tecidos conjuntivos — são propostos.

Na literatura desportiva, o tempo de aquecimento recomendado é de 15 minutos - 5 minutos de exercícios de alongamento e 10 de exercícios de contração.
Nesta mesma literatura é também aconselhada a prática do arrefecimento muscular após a atividade física: atividades semelhantes às atividades de aquecimento, mas realizadas em ordem inversa, pois os níveis sanguíneo e muscular de ácido láctico caem mais rapidamente durante o exercício-recuperação do que durante o repouso-recuperação. O arrefecimento promove, assim, uma recuperação mais rápida em relação à fadiga, previne a estagnação sanguínea nas extremidades e a possibilidade de contratura muscular.

Elliot, Sundberg e Gramming (1995), investigadores da ciência vocal, concluíram que, devido ao facto do aquecimento vocal tender a aumentar o fluxo sanguíneo nos músculos, este procedimento

pode levar à diminuição da viscosidade nas pregas vocais, à semelhança do que ocorre com o aquecimento do atleta e, consequentemente, à redução do limiar de pressão fonadora.

Behlau e Rehder (apud Scarpel, 1999), por sua vez, definiram aquecimento vocal como o conjunto de exercícios desenvolvidos para oferecer flexibilidade aos músculos responsáveis pela produção da voz, preparando a emissão para o canto. Especificam ser a voz aquecida mais aguda e mais intensa do que a voz falada. E recomendam também o arrefecimento vocal, com exercícios após o uso da voz cantada, com a finalidade de se retornar aos ajustes da voz falada.

Baxter (apud Scarpel, 1999) lista três passos para o aquecimento: o primeiro composto por exercícios respiratórios sem fonação associados ao relaxamento corporal; o segundo, por exercícios vocais, a começar lentamente e com exercícios simples, aumentando de seguida o grau de dificuldade até se chegar ao limite da tessitura e do volume, sem que haja esforço envolvido; o terceiro passo é o Canto — sentir e experimentar o som, perceber de que forma se consegue controlá-lo, cantando uma pequena parte ou todo do repertório sem esforço.

b) A respiração na técnica vocal

Oliveira (2006) elabora algumas classificações vocais, que considera transversais e aplicáveis ao canto popular, considerando a respiração na técnica vocal como um dos grandes "agrupamentos de vocabulário" para os estilos de canto não erudito. Afirma que a postura e a respiração estão interligadas e, com elas, a dicção e as emissões. Por isso, defende que uma postura bem alinhada é essencial para o desempenho do cantor e para uma voz saudável e identifica 'agrupamentos de vocabulário' para os estilos de canto não erudito (Oliveira, 2006, p. 28). De entre eles, destaco as características que promovem uma boa aplicação da respiração:

– uma boa postura no canto é pré-requisito para uma boa respiração;

– a respiração é a energia do ar que alimenta o som útil;

– através da expansão da caixa torácica e da contração do diafragma, um vácuo parcial é criado nos pulmões e o ar irá automaticamente encher esse vácuo;

– o controlo da respiração é um equilíbrio dinâmico, usando o fluxo aéreo e um apoio de caráter baixo;

– o controlo da respiração está diretamente ligado à exigência de cada frase musical;
– a respiração envolve uma libertação (Oliveira, 2006, p. 47).

Rubim (2000 apud Oliveira, 2006) expõe a opinião, de utilidade e do interesse dos pedagogos vocais ensinarem certas preferências sonoras com a intenção de atingir um som vocal uniforme ou uma equalização do som, concordando que sem postura e respiração coordenadas não é possível estabelecer uma relação adequada entre ressonância e dicção e defendendo que sem a participação do corpo como estrutura para a voz não se produz som vocal consistente.

c) O apoio respiratório

Sobre a importância do apoio respiratório no funcionamento de um aparelho que não foi concebido exclusivamente para a produção sonora, Gava (2010) refere que o apoio intercostal e diafragmático é apontado na literatura como o mais adequado para o canto. Há, no entanto, várias estratégias para conseguir uma proprioceção, a sensibilização muscular e o ajuste de postura.

Constatamos que ainda não existe consenso sobre o apoio respiratório no canto. Há discrepâncias em relação à utilização da contração abdominal, o uso de objetos de apoio, de imagens mentais e tipos de vocalizo.

Gava (2010) desenvolveu um *Programa de Apoio Respiratório Sonorizado para o cantor popular*, estruturando-o com exercícios repetitivos e cumulativos. O seu objetivo seria o de identificar e desenvolver a proprioceção da musculatura relacionada ao apoio respiratório, para além do controlo das cadeias musculares respetivas durante a emissão vocal.

Uma das suas bases teóricas é a da fisiologia do exercício, na qual se estabelece que o estímulo repetido pode promover a reorganização da fibra muscular. Define o apoio respiratório como uma ação muscular delimitada pela oposição de forças entre os músculos inspiratórios e expiratórios, estabelecida de modo intencional e que pode ser controlada em termos de intensidade, duração e frequência durante a emissão do som.

Gava (2010) defende também que o apoio respiratório pode dar estabilidade e suporte às notas longas e às notas limite da tessitura e ao fraseado musical, sem necessidade do uso da musculatura extrínseca da laringe.

Esta 'ação muscular contráctil', como a designa, é percebida como uma sensação de contração muscular, localizada na cinta abdominal, em direção ao centro do diafragma. Por seu turno, o diafragma — músculo com a participação mais relevante no processo — estabelece uma ação sinérgica com todos os outros músculos relacionados ao apoio respiratório na emissão vocal cantada:

> O diafragma interage diretamente com os músculos intercostais, pois está inserido na parte interna das últimas costelas; tem conexão pela sua parte inferior interna com o osso esterno. Está também inserido na coluna vertebral (...), na sua parte posterior. Com aderência em toda a base dos pulmões, torna-se o principal responsável pela abertura e fecho dos mesmos. Inspiração e expiração, respetivamente. Por esse motivo a ação do diafragma é considerada de fundamental importância na fisiologia da respiração (Souchard apud Gava Junior, 2010, p. 19).

Com base nestes estudos e na minha experiência pessoal, sou levada a considerar que a capacidade respiratória e o alargamento da caixa torácica são sempre importantes para o desenvolvimento do canto. Para isto, há exercícios respiratórios específicos. Todavia, com o uso do microfone, a técnica que se torna apropriada para a preservação das pregas vocais no canto popular é a do Apoio Respiratório, tal com acima a descrevemos.

5.4. Interpretação estilística no canto popular

No caso do canto popular, ao contrário da música erudita, quem determina o caráter da obra é, muitas vezes, o próprio intérprete, ao fazer variações na melodia, na divisão rítmica, na harmonia, na tonalidade e nos tipos de arranjo, andamento e dinâmicas a aplicar à canção. Também, de diferente modo do que acontece com a música erudita, a marcação do tempo é bastante rígida, mantendo muitas vezes uma pulsação constante; a interpretação contém improvisação livre; as regras de estilo existem, mas são, frequentemente, alteradas em favor de uma interpretação única.

Azevedo (2008) faz uma comparação entre o canto popular e o canto erudito, especificando algumas das principais diferenças entre os dois tipos. Por exemplo, a tradicional classificação vocal não faz grande sentido no canto popular, já que o cantor pode mudar a tonalidade da obra e adequá-la à sua tessitura. A emissão vocal não tem que ser sempre límpida e estável. No que respeita às posições da laringe, o cantor pode aproximar-se muito mais da fisiologia da voz falada, com a instabilidade e variedade que lhe são próprias.

O equilíbrio das ressonâncias vocais no canto lírico pode ser substituído pela extrema variedade de ressonâncias do canto popular. Ter características vocais singulares, é algo procurado neste estilo.

Ao nível da inteligibilidade e da articulação, no canto lírico podem não se entender as palavras cantadas na região aguda de uma ária, por exemplo, pois a primazia é dada à projeção e qualidade do som. Já no canto popular, a exigência maior é a inteligibilidade — a tessitura das cantoras foi baixando para regiões próximas às da fala e, por outro lado, a voz masculina no canto popular permitiu-se mostrar o seu 'lado feminino' ou mais emotivo, utilizando bastante o falsete (Azevedo, 2008, pp. 36–38).

Pode, deste modo, concluir-se que o canto popular é quase antagónico ao canto erudito em várias dimensões interpretativas, pois naquele, como objetivos estéticos, podemos elencar:
– a valorização do timbre pessoal, não havendo um 'ideal de emissão' inflexível;
– a emissão vocal pode ser variável, havendo incorporação de irregularidades, como marca pessoal;
– a possível exploração das diferenças e até das quebras entre registos (de peito e de cabeça);

– a ênfase no registo de peito nas mulheres e uso comum do falsete nos homens;
– a classificação vocal prescindível;
– a enunciação é mais importante do que a qualidade da emissão.

No século XX, o canto popular urbano passa a ser praticado, quase sempre, com o uso do microfone, pretendendo-se um registo coloquial. Não se utiliza o formante F3 da voz e faz-se uso do vibrato maioritariamente por razões de embelezamento e não para maior projeção sonora. Tudo isto, ao contrário do que acontece no canto lírico (Azevedo, 2008, p. 40).

A prática do canto popular urbano era, até agora, completamente intuitiva; porém, tem havido um interesse crescente na busca de conhecimentos sólidos, de explicações e de aperfeiçoamentos. Piccolo (2005) verificou que a procura pelo ensino do canto popular tem aumentado a cada ano desde a década de 1980. Pelo seu lado, Araújo (apud Azevedo, 2008) propõe um diálogo interdisciplinar que envolva a acústica musical, a fisiologia da voz e a etnomusicologia e, a partir da análise do canto de um sambista, faz uma "investigação das características interpretativas individuais que podem influenciar a elaboração de uma composição e, até mesmo, a constituição de um género" (Azevedo, 2008, p. 25) .

5.5. Sobre o ritmo e o Swing

Acerca das principais diferenças entre a linguagem da música erudita contemporânea e o jazz, Pinho Vargas (2002) destaca o ritmo: "um aspeto que, nos anos cinquenta, contribuía para manter a separação [entre esses dois tipos de linguagem musical] (...) ou, se quisermos, um fator de identidade, (...), é o ritmo" (2002, p. 188). Muita da música que associamos ao jazz caracteriza-se por ter uma métrica regular, pulsada. De acordo com Vargas,

> O swing consiste em colocar os valores rítmicos numa determinada relação com essa pulsação regular. Por isso a escrita usada hoje em dia no jazz tem em conta algumas convenções porque, de facto, um grupo de colcheias deve ser tocado com uma certa irregularidade próxima da tercina irregular (Pinho Vargas, 2002, p. 188).

Contudo, precisamente essa pulsação regular foi uma das características que os compositores modernos mais pretenderam desconstruir e substituir, juntamente com a funcionalidade tonal harmónica que dominou a música durante três séculos (Pinho Vargas, 2002). Apenas no minimalismo se voltaria a ouvir, dentro da tradição erudita contemporânea, "a pulsação regular como base das suas estruturas rítmicas" (2002, p. 188).
Desta forma, estas duas tradições musicais se apartaram cada vez mais. A música erudita cresceu muitas vezes num sentido de uma complexidade composicional que a tornou quase impossível de ser tocada e/ou ouvida, por oposição ao jazz que, em certas vertentes conseguiu desenvolver-se ao extremo de um improvisador hábil poder tocar longamente sobre uma harmonia de dois acordes apenas (caso das improvisações modais de Coltrane ou Davis).

'*Divisão Rítmica*' como estilo interpretativo

O solista de jazz ou de música popular faz a apreensão da canção como um todo, não só pela melodia, mas também pela forma, pela estrutura, pela harmonia, dando ênfase à métrica que a rege, ao balanço e ao swing. O cantor, além de todos esses elementos musicais a interagirem, tem ainda a considerar a letra da canção. Ora, uma das características que se destaca nestes músicos é

a maleabilidade ou autonomia da voz em relação ao acompanhamento, um elemento expressivo que Ulhôa (2006) denomina 'métrica derramada': "na canção popular, a noção de compasso está sempre presente, mas o mesmo é flexibilizado, tanto nos seus limites, quanto na sua estrutura interna, que é modificada em termos da hierarquia das pulsações" (Ulhôa, 2006, p. 1). A opinião desta autora vai de encontro à noção de Mário de Andrade[22] ao avaliar que esta expressividade, tipicamente brasileira, funde numa só textura as noções de tempo musical europeu e africano. Tal e qual como numa tentativa de definição do swing do jazz americano, como sendo a eterna luta do ritmo contra o tempo do próprio compasso, geradora de uma força elástica interminável, que propela o balanço dos dois.

Cantar *'on top'* ou cantar 'atrás do tempo', balanço, *swing* e domínio da forma do tema, são características interpretativas de tradição oral que nem sempre são passadas abertamente de cantor para cantor, de geração para geração.

Talvez devido à intangibilidade do instrumento vocal, estas técnicas interpretativas estão como que 'escondidas' ou 'resguardadas', acessíveis somente para alguns 'eleitos', que têm bom ouvido e que as absorvem intuitivamente através da exposição ao estilo. Ao contrário do que acontece nos *workshops* ou *Master Classes* de instrumentistas, os cantores de jazz não parecem valorizar a transmissão deste tipo de aprendizagem. Parece, até, que os professores de canto consideram que as abordagens características da transmissão oral são adquiridas automaticamente, ao longo do tempo e da experiência que o aluno vai acumulando.

Ulhôa (2006) defende, também, que parte da expressividade do cantor pode vir da interpretação dada às letras, ao assumir um papel de ator que interpreta as canções, trazendo para a voz uma 'gestualidade quase física' (2006, p. 1). Deste modo, o que acontece na tal 'métrica derramada' é a "combinação de duas lógicas: uma, musical, baseada em compassos regulares e padrões de acentuações isométricas e outra, prosódica, baseada na divisão retórica das palavras em esquemas rítmicos irregulares e variáveis" (Ulhôa, 2006, p. 8).

[22] Compositor e musicólogo brasileiro que, na primeira metade séc. XX, revolucionou a maneira de se olhar para a Música Popular.

Os tipos de expressividade encontrados em cantores como Elis Regina, João Gilberto, Shirley Horn, Chet Baker, entre outros, ilustram esta hipótese de o intérprete "flexibilizar os limites do compasso e deslocar os acentos dos tempos iniciais do mesmo" (2006, p. 8).

Esta capacidade interpretativa não é uma característica pontual numa única realização, mas um traço estilístico, que pode ser encontrado em vários intérpretes de alguns estilos de música popular, como sejam o samba brasileiro e o *medium swing* americano.

Pinho Vargas aponta a tendência de alguns compositores do cânone europeu em não gostarem e nem sequer conhecerem bem o jazz. Ao contrário de estilos mais fáceis como o *Pop* rock, o jazz é emotivo, passional e até irracional. Os compositores contemporâneos europeus parecem ter dificuldade em integrar esses elementos com a sua própria música. Pelo contrário, os compositores americanos não apresentam problemas em integrar "algo que pertence à sua cultura e se impõe naturalmente. (...) – a existência de um centro tonal e de uma pulsação regular" (2002, p. 189).

5.6. O Repertório: mudança de conteúdo pela mudança da forma?

O exemplo da canção popular brasileira urbana

Vários autores defendem que a passagem de um canto 'operático' para um canto mais coloquial começou com a substituição das gravações mecânicas pelas elétricas, em 1927. Machado (2012) advoga, no entanto, que essa passagem é possível de observar ainda antes dessa época, em gravações de cantores como Baiano, pela predominância de uma coloquialidade no canto, conseguida através do vibrato curto e da emissão frontalizada. Estas são características opostas às que se encontram em cantores com referências no *belcanto* como é exemplo Vicente Celestino, numa tradição que, no Brasil, veio a denominar-se de *Seresta*. Esta tradição vocal do *belcanto* manteve-se quase inalterada ao longo do século XX, coexistindo com a abordagem da busca da coloquialidade, que foi evoluindo e passando por diversas transformações, algumas até radicais, de que é exemplo a Bossa Nova (Machado, 2012, p. 21).

Luiz Tatit, músico e linguista brasileiro, descreve a abordagem do canto popular de forma clara e direta e faz quase um paralelismo antónimo ao da impostação da voz nos estilos eruditos:

> Reduzindo a duração das vogais e o campo (...) das frequências, o cancionista produz uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques insistentes das consoantes. (...) O centro de tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração de saliências, muito bem identificadas como temas. A aceleração dessa descontinuidade melódica privilegia o ritmo e a sua sintonia natural com o corpo. (...) A concentração de tensividade na pulsação, decorrente da reiteração dos temas, tende a um encontro com o género explícito: o xote, o samba, a marcha, o rock, etc. (Tatit, 1995, p. 10)

Após a época de ouro da canção brasileira, entre 1946 e 1957, o samba-canção vem a adotar as tensões harmónicas que já se ouviam no jazz americano e que tornam este estilo mais sofisticado. Machado (2012) identifica esse facto como o início das mudanças que se aprofundariam na Bossa Nova, a partir de 1958. É, neste contexto, que, tanto as mulheres quanto os homens, passam a

cantar em tessituras mais graves, aproximando-se do registo falado e dando uma maior dramaticidade à expressão das letras e das melodias — características que substituem, a partir desta época, a potência e a limpidez da emissão vocal.

No entanto, com o lançamento de *Chega de Saudade,* em 1959, dá-se uma grande viragem na interpretação vocal na canção brasileira, que vem influenciar todos os estilos a partir daí, incluindo, até, o jazz americano da época, dada a sua exposição direta e privilegiada no Carnegie Hall no início dos anos 60.

Pela primeira vez na história da canção, voz e guitarra são postas ao mesmo nível em termos de volumes de gravação e misturas, interagindo a nível rítmico-interpretativo. O cantor João Gilberto, despiu a voz de qualquer recurso de vibrato ou potência, aproximando-a ao máximo do registo falado. Isso criou um timbre seco, com espaço para todos os detalhes, exigindo maior rigor técnico na emissão, estabilidade e afinação das notas.

Machado (2012) sustenta que João Gilberto explorou e desenvolveu ao máximo o lado da 'voz falada' que surgiu com os cantores da época de ouro brasileira, como Mário Reis, Luiz Barbosa e Carmen Miranda, usando uma afinação precisa, sem vibrato e uma dicção perfeita, "relacionando o canto com a levada do violão, numa interação entre gesto rítmico e harmónico. Essa realização impactou profundamente as gerações seguintes" (Machado, 2012, p. 40).

Finalizo dizendo que, por tudo o que referi, defendo o ensino do canto popular através do conhecimento profundo do repertório e do percurso histórico da canção popular brasileira urbana, rejeitando os métodos da música erudita para o treino da técnica vocal e da prática estilística populares. Em sintonia com a autora mencionada, proponho acrescentar a esta premissa ou condição, as estruturas básicas das formas do choro, do jazz e do blues, como complemento harmónico de estudo para o cantor popular.

CAPÍTULO 6.

A articulação do ensino e da investigação

CAPÍTULO 6. A articulação do ensino e da investigação

A professora, hoje

Na minha atividade como professora e educadora, tenho dado destaque à implementação do estudo sistemático de uma sólida técnica vocal e do treino auditivo do cantor, centrado no jazz e na música popular brasileira. O estudo de *standards* de jazz, Bossa Nova e *Blues,* em simultâneo com o treino auditivo, marcaram os dois primeiros semestres que lecionei na Universidade Federal do Piauí (UFPI), Brasil.

No último Semestre de 2016, desafiei os meus 23 alunos de Canto a prepararem 10 canções cada um, dentro do universo da música popular urbana do eixo Rio–São Paulo, dos anos 20 ao início dos anos 70, tendo como principal foco o afro-brasileirismo e toda a história da música popular brasileira, que veio a influenciar mais tarde a música *pop*, de jazz e de fusão. Apesar de representar um território completamente desconhecido para quase todos eles, foi bastante motivador, pois os alunos responderam muito bem ao desafio proposto e os resultados obtidos foram muito satisfatórios, elevados, inclusive, se atentarmos ao facto de ter consistido numa primeira experiência do género.

Também para mim própria, este projeto tornou-se um desafio, ao exigir-me muito estudo e pesquisa, pois, sendo a única professora na área da música popular no curso de música da UFPI, a literatura e o repertório são inexistentes nas bibliotecas. Estas circunstâncias impuseram a aquisição de 25 *Song Books* de Samba, Bossa Nova, Choro, Jazz brasileiro e compositores incontornáveis da MPB. Para além disto, os alunos da disciplina de Didática também foram desafiados a fazer o levantamento e estudo da literatura disponível na *web* sobre canto popular e as várias formas da música popular brasileira – o que se revelou bastante útil e os envolveu, passando a ser um projeto conjunto e não um projeto imposto pelo professor.

Diz-se comummente que a música brasileira é um 'mundo', o que não deixa de ser verdade, porquanto a sua riqueza, quer em diversidade, quer em intensidade, num território tão extenso e amplo no que toca a vivências e culturas, é geradora de mobilidade, mudanças e gradações constantes.

Aquando da sua experiência de ensino no Brasil, o próprio Gumbrecht (2010) também se descobre. Iniciou a sua experiência com um propósito simples, embora repleto de sentido, tal como ilustram estas palavras:

> Só queríamos apontar para diferentes modalidades de fruição das coisas belas, sem tornar a experiência estética uma obrigação para os alunos (em outras palavras, pretendíamos dar aos alunos a oportunidade de descobrir se reagiam positivamente ao potencial da experiência estética) (...) Minha *primeira* preocupação, mais pessoal, com aquela classe era ser um professor suficientemente bom para evocar nos alunos e fazê-los sentir *momentos* específicos *de intensidade* (2010, p. 125).

Este autor acaba por consciencializar o regresso do sentido de presença e o seu intenso desejo, após o contacto e envolvimento na realidade musical brasileira:

> Com o destaque aos conceitos de epifania, presentificação e *dêixis,* nele aparecem novas maneiras, fundadas na presença, de pensar a estética, de reagir ao nosso fascínio pelo passado e de lidar com as nossas obrigações pedagógicas nas universidades. (...) Os efeitos da presença têm sido tão completamente banidos que agora regressam sob a forma de um intenso desejo de presença - reforçado ou até iniciado por muitos dos nossos meios de comunicação contemporâneos (Gumbrecht, 2010, p. 47).

Do mesmo modo, também, a minha experiência docente no Brasil tem proporcionado um inegável alargamento de horizontes.

6.1. Para além da técnica vocal – treino auditivo funcional

Em virtude da minha dedicação a tempo inteiro ao ensino, que recomeçou no meu segundo ano de doutoramento, tenho vindo a aproveitar a prática docente para experimentar as várias hipóteses levantadas na investigação e que são essenciais para este estudo. Realço, aqui, os dois cursos de Improvisação e Scat Singing que fiz no Studio Voce, que lecionei no Rio de Janeiro em 2014 e 2015, especificamente para um público de músicos clássicos, na sua maioria professores de canto erudito.

Com este naipe de participantes foi sobretudo interessante fazer a desconstrução da leitura horizontal própria do ensino clássico e levá-los a utilizar uma outra perspetiva de leitura: a vertical, a da estrutura do tema, do tempo, do swing, das progressões harmónicas e, por fim, do improviso, utilizando as mais variadas abordagens para que este começasse a despontar alicerçado nos patamares descritos.

Neste caso concreto, a desterritorialização dos sujeitos foi feita através da aceitação e de processos colaborativos, pois desejavam intrinsecamente sair da sua zona de conforto.

Como micro-dispositivos de potência, a observação dos outros elementos do grupo, a gravação áudio-visual e respetiva análise, facilitaram o despoletar de agenciamentos maquínicos do desejo de cada participante. Todos esses dispositivos facilitaram os pequenos momentos de subjetivação de cada um na sua performance individual ou em grupo.

Com os mesmos propósitos, pressupostos e buscas, tenho realizado Oficinas, Master Classes e Workshops, com destaque para os que tiveram lugar nas Universidades Federais do Rio Grande do Norte, do Piauí, do Rio de Janeiro (UniRio), na Universidade de Aveiro, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, na Escola Profissional de Jazz da Branca, sempre com as temáticas da técnica vocal, do treino auditivo e da improvisação como matérias nucleares.

Também tive a oportunidade de apresentar em Congressos alguns estudos de caso. Refiro, nomeadamente, a conferência Mulheres e Criação Artística – o caso de Lil Hardin Armstrong, no

Congresso Internacional Arte e Género (2012), da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e o estudo preliminar: Contributos da prática ao teclado para o desenvolvimento da improvisação vocal – Reflexões em torno de problemáticas e metodologia de estudo, no Congresso Performa 2013 da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

Com a Direção Pedagógica da Impruvisus Jazz School e depois, a Direção Artística da Oficina de Música de Aveiro em 2014/2015, ainda que parcialmente à distância, tive a possibilidade de desafiar grupos de docentes para um novo tipo de ensino, sobretudo, no que concerne à música popular, porquanto o estilo de ensino conserva-se cristalizado nos clichets e patterns do jazz dos anos 60 e 70, o que é limitador e não favorece o desenvolvimento de músicos verdadeiramente criativos, dada a grande preocupação com a imitação e o virtuosismo escalar, acabando por se cair no mesmo erro do ensino da música clássica, mas com modelos diferentes.

Precisamente, com essa preocupação, já no decorrer da minha pesquisa de doutoramento (2014/15) realizei um estudo, com um grupo focal da UFPI, sob a temática: Treino Auditivo Funcional e eficiência na afinação vocal — Contributos para o estudo dos processos de Leitura à Vista no seio dos alunos de canto. Com este grupo, testei vários métodos e procurei saber de que forma o Treino Auditivo Funcional ou uma mudança de abordagem na Formação Musical dos sujeitos para um 'tipo de pensamento harmónico', pode influenciar de forma rápida e eficiente a leitura melódica, sem acesso a um instrumento, em alunos de canto em idade jovem e adulta.

Aqui, a problemática específica foi a da leitura musical, por parte dos cantores e alunos de canto — que acaba por ser transversal a qualquer instrumentista no momento em que se vê impedido de aceder ao instrumento. O facto de o ensino musical tradicional estar voltado para a leitura horizontal de melodias, sem grande ligação com as suas funções harmónicas, descurando o lugar de cada trecho em relação à harmonia que lhe está subjacente, pode dificultar a própria leitura melódica, pois a melodia não é construída apenas horizontalmente. O compositor pensa originalmente num contexto harmónico, de acordo com o qual as alturas e o ritmo são inseridos, tornando assim essa melodia muito mais óbvia e com sentido métrico-harmónico, ou seja, de muito mais rápida e fácil assimilação e, por consequência, de muito mais rápida e fácil leitura.

O grupo focal foi dividido em dois, de acordo com o nível de leitura musical. Os resultados foram muito animadores, pois, num espaço de tempo curtíssimo e mesmo com fraca adesão ao trabalho de preparação em casa, cada aluno melhorava em cada aula, exponencialmente, a leitura à primeira vista, a afinação e a segurança harmónica.

Com base nas experiências descritas e nas pesquisas realizadas fui procurando elaborar uma metodologia que se aplicasse na prática aos objetivos do ensino de técnicas vocais e do improviso. É sobre esse pequeno contributo que agora me debruçarei, procurando explicá-lo em detalhe e assinalar as suas potencialidades.

6.2. Uma proposta prática

A literatura não é clara em relação à duração aconselhável do treino vocal, mas vários autores, fono-audiólogos ou professores de canto, referem que a prática da voz deve ser vista e comparada à de qualquer outro grupo de músculos ou a de um desporto, nas respetivas proporções, sendo por isso aconselhável fazê-la diariamente.

A parte da técnica vocal da rotina que proponho de seguida poderá e deverá ser feita gradativamente e com acompanhamento semanal de um profissional da voz. Uma vez acertados e apreendidos os conceitos de apoio e respiração do canto, esta rotina pode ser repetida diariamente e autogerida, sendo que o primeiro alerta de que alguma coisa não está bem é o aparecimento de dor na região das pregas vocais — nessas circunstâncias deverá retroceder-se no processo e retomar o acompanhamento profissional.

Breve explicação da rotina diária de estudo

Muito do que se aprende no canto, a nível técnico, é por imitação. Mesmo compreendendo os fenómenos fisiológicos que decorrem no momento, o facto de não se ter acesso ao aparelho fonador e restantes sistemas associados, obriga a que a aprendizagem seja feita à base de imitação. Imitação sonora, com ouvido muito atento, imitação de postura corporal, imitação da imagem e, em primeira mão, do professor de canto. A seguir à tomada de consciência da localização dos quatro pontos principais do apoio respiratório, a parte da execução dos vocalizos é, por assim dizer, o pilar de tudo o resto, pois é através destes vocalizos que, mais tarde, se aprende a fazer o apoio que se vai aplicar em todas as situações de canto.

Na fase de vocalizos começa-se pela suavidade do vocalizo mudo, com o palato mole levantado, precisamente para se ganhar consciência da ligação dessa região do palato com o lugar de grande ressonância que é o nariz. Utiliza-se, desde logo, a respiração diafragmática intercostal, mas com movimentos corporais, que a obrigam a acontecer de forma automática, sem o referir ao aluno.

As orientações dadas são, por exemplo e apenas: inspiração naso-bucal com elevação do braço ao mesmo tempo, para depois iniciar a sonorização com ligeira flexão dos joelhos e lançamento do braço. Estes gestos obrigam, de forma relaxada e inconsciente para o aluno, à abertura das costelas flutuantes e ao início da ação do diafragma, que é o que vai acontecer no sistema de apoio respiratório.

Na parte da rotina referente ao estudo melódico/harmónico da canção, os exercícios são auto-explanativos. O que se pretende neste aspeto, da parte do cantor, é um conhecimento profundo da canção, que não se fique apenas pela letra e pela melodia, mas avance também na aprendizagem da estrutura do tema, das harmonias, do estilo, da forma — só assim ele poderá ter, mais tarde, a verdadeira liberdade de interpretação e poderá improvisar com conhecimento de causa e sem medos.

Mesmo aos alunos que apenas leem cifra, aconselha-se a estudar sempre com a partitura completa, pois há muitos sinais musicais que se vão apreendendo mesmo não sabendo ler música, como por exemplo a forma e a estrutura da canção que, de outra maneira, demoram muito mais tempo a ser incorporados na aprendizagem.

Quem domina a notação musical pode transpor todos os temas para a sua tonalidade e trabalhar a partir daí, pois não só aprende muito mais rapidamente a canção em todas as suas facetas como, no caso de ser acompanhado por alguém com poucos ensaios, quanto mais clara estiver a partitura, menos dúvidas vão surgir na sua leitura, facilitando a musicalidade.

Para alunos avançados, neste exercício, além do baixo, poderão cantar também a 3ª de cada acorde, a 5ª e a 7ª, com e sem acompanhamento.

Na terceira parte, na aplicação da técnica vocal à melodia da canção, o aluno, vai, de pé, voltar a entrar no 'modo' dos vocalizos mas, desta vez, para primeiro recitar a letra como se estivesse numa peça de teatro, exagerando a dicção e a projeção sonora na zona da 'máscara'. Depois, vai juntar essa letra ao ritmo da canção, ainda sem música. A seguir vai aplicar exatamente a técnica que

aprendeu nos vocalizos, cantando a melodia sem letra, na vogal 'u' ou 'i', procurando ressonâncias, projeção indolor e sem esforço. Só depois vai juntar estas duas partes — letra e melodia projetadas.

Na parte da interpretação estilística evidenciamos a questão do *rubato*, já referido, e o 'cantar atrás do tempo' (como se denomina na linguagem jazzística), estilo interpretativo muito usado em todos os tipos de música popular, sobretudo no Samba e no *Medium Swing*, precisamente pelo enviesamento dos tempos do compasso, numa junção da noção do tempo europeu com o africano — o cantor, muitas vezes, flutua por cima de uma secção rítmica, que também está a fazer um acompanhamento com permanentes improvisações poli-rítmicas. Um bom exercício individual de preparação do cantor é a prática com metrónomo, com este marcando os tempos 2 e o 4, no caso do Rock e do Jazz ou os tempos 1 e o 2, nos casos da Bossa Nova e do Samba, obrigando, dessa forma, o cantor a *swingar*, jogando 'contra' essa marcação.

Pretende-se, desta forma, uma preparação sólida e segura dos cantores, para que possam participar em pé de igualdade, com os outros instrumentistas, qualquer que seja o desafio ou projeto em curso — seja em *ensembles*, seja como solistas ou como partes integrantes de naipes, onde se poderão misturar com outros instrumentos e assumir o mesmo tipo de papel.

A rotina diária que propomos para o cantor popular[23], é constituída por pequenos e simples exercícios físicos e musicais, a serem feitos diariamente, sem esforço e de forma prazerosa, consentindo ao cantor a criação natural de condições propícias e indispensáveis para o bom desempenho no momento da improvisação.

Cada uma das etapas, que discriminamos detalhadamente no Anexo 1, corresponde ao que se pretende para os objetivos explicados acima. O 'aquecimento muscular não fonador' consiste numa série de exercícios aplicados gradativamente, sobretudo à musculatura envolvida no canto, mas que acabam por aquecer todos os grupos musculares do corpo. Estes exercícios têm múltipla função. Além de aquecerem os músculos mais próximos da caixa vocal, também ativam outros, que são menos utilizados em atividades de repouso vocal. Igualmente, obrigam ao relaxamento de outros

[23] Para um aprofundamento e maior especificação destes aspetos cf Anexo 1 "Rotina Diária para o Cantor Popular".

grupos musculares que são sobre-utilizados em atividades do dia-a-dia e que, quando demasiado tensos ou enrijecidos, poderão prejudicar a livre produção fonadora.

A etapa seguinte, da coordenação fono-respiratória, é utilizada, principalmente, para a localização corporal dos quatro pontos de apoio da respiração na voz cantada. Estes exercícios vão utilizar jogos de tensão e distensão em partes muito específicas do tórax, do diafragma e do abdómen, por forma a ativar a musculatura mais apropriada para o desempenho do canto em alta performance. Tal como já descrevi no ponto sobre técnica vocal, é muito variada a tipologia de exercícios que foi e ainda é abordada por professores de canto em todo o mundo. Os exercícios desta proposta traduzem, apenas, uma reflexão minha em relação aos vários tipos de exercícios que se revelaram proveitosos para cantores populares de vários estilos, desde o jazz, à MPB e ao *Belting*. Refiro-me, nesta proposta, às qualidade e amplitude vocais, mantendo, em simultâneo a saúde das pregas vocais.

A etapa dos vocalizos que segue sequencialmente o aquecimento muscular e a coordenação fono-respiratória, valoriza ressonâncias altas e frontais, uma vez que, na maioria dos casos, o cantor popular tende a colocar a voz numa zona gutural, mostrando dificuldade acrescida e grande interesse na aprendizagem da 'subida da voz'.

A etapa seguinte, a da frontalização, vem na continuação deste tipo de vocalizos. Relevância particular é dada às ressonâncias nasais/frontais e, em particular, à determinação daquele que é chamado de *Limiar da Pressão Fonadora*. Esta etapa é de especial interesse para o cantor popular, que canta muitas vezes em condições acústicas adversas, como num local com má monição ou tendo de se fazer ouvir por cima de bateria ou guitarra elétrica, porquanto o treino para a localização do LPF vai impedir a sobre-utilização da voz, vulgo, 'berrar', evitando a disfonia quase instantânea[24].

[24] Entendo LPF ou Limiar de Pressão Fonadora como o limite mínimo de pressão exercida pelos pulmões na glote para que aconteça a fonação de um determinado som com as características pretendidas naquele momento.

Os vocalizos que são apresentados como 'extra' destinam-se ao alargamento da tessitura e à suavização das passagens entre 'registos vocais' ou posições do trato vocal na extensão inteira da voz de cada cantor.

Após estas etapas, destinadas ao exercício técnico vocal, seguem-se as que aliam a voz (agora aquecida e bem colocada) a exercícios de aprendizagem musical específicos da obra em estudo, nomeadamente, a nível melódico e harmónico, de dicção da letra e de aplicação direta da empostação vocal dos vocalizos à melodia.

As poucas diretrizes que são dadas na etapa da interpretação estilística, vão no sentido de que esta não deverá fazer-se em detrimento de todos os outros parâmetros da boa colocação vocal, como sejam, a respiração, a projeção sonora e a articulação.

O arrefecimento vocal deverá ser feito logo após o uso prolongado e intenso da voz — a seguir a um concerto ou a um ensaio intenso, por forma a voltar ao registo da fala no mais curto espaço de tempo.

Os esquemas sistemáticos que apresento no Anexo 1, resultam de uma fusão de métodos, sistemas e práticas da minha experiência, enquanto professora e com os alunos que já tive, tomando em linha de conta as suas características, seus desejos e os contextos em que se inseriam. Norteou-os também, como uma obrigação imprescindível, a busca da motivação para os alunos. Creio que os resultados são verdadeiramente positivos e que a sua prática contribuiu significativamente na abertura de novos caminhos a serem percorridos.
Tenho como certo que esta fusão, por mim obtida, faz jus ao provérbio português 'a necessidade aguça o engenho' – é o eterno retorno, criador do novo. A necessidade sentida, repetida, vivida.

CONCLUSÕES

CONCLUSÕES

A segmentarização do indivíduo e as multipolaridades a que está sujeito durante a sua formação foram objeto de análise aprofundada nesta pesquisa. Essa análise combinou o uso da experiência pessoal com a busca de apoio na literatura especializada e recorreu a um modelo conceptual – a que poderíamos chamar "a lógica do acontecimento", tal como é pensada por Deleuze e Guattari. Quando se trata de pensar o improviso na sua dinâmica criativa, as ideias propostas por estes autores revelaram-se muito fecundas.

No entanto, o plano diacrónico – que quisemos que fosse, também, uma das características desta investigação, até porque nela está presente o esforço de construção de uma narrativa de vida que acrescente enquadramento teórico à experiência vivida – levou inevitavelmente a uma série de interrogações sobre a questão da identidade.

Recorrendo aos Estudos Culturais e às suas formulações teóricas sobre a temática das identidades mutáveis de cada indivíduo e, no caso específico, do artista, analisei os processos de subjetivação que este assume e de que se apropria por forma a evoluir e a maturar a sua performance artística. Realizei esta análise em termos de fases, roturas e processos de crescimento rizomático, procurando tomar as minhas próprias carreira e formação artística e musical como algo de consonante com os quadros de leitura propostos e, até, deles ilustrativos em termos de exemplo concreto. Com efeito, as roturas ao nível físico, espelhadas e provocadas pelos tipos de formação musical tradicionalmente disponíveis ao aluno de música, foram analisadas de forma pessoal e à luz de teorias que lhes deram consistência e permitiram um entendimento mais amplo ao nível social e do tipo de quadro da profissão do músico de palco.

As Indústrias Culturais foram também convocadas para uma leitura da minha experiência pessoal, por forma a abrir alguma luz sobre um assunto que passa praticamente desapercebido na formação musical das escolas e dos músicos performers que entram no mundo profissional. Com efeito, nesta formação falta uma ponte que estabeleça a ligação entre as idealizações teóricas e as aplicações práticas, ou, dito de outra forma, entre as dimensões da aquisição de conhecimentos, da

mestria de técnicas e do refinamento (dimensões focadas na finalidade única da progressão do aluno) e todas as dimensões "impuras" que surgem no plano profissional e no qual a questão das competências, da criatividade e da cultura se veem confrontadas com o mercado e com o mundo dos negócios.

No entanto, como assinalei na introdução, o foco do presente trabalho foi – indo do mais genérico para o mais específico – a questão da improvisação, da improvisação no jazz vocal e do ensino da improvisação. Foi este foco que nos levou a fazer várias incursões para procurar a especificidade e as características da improvisação, dimensionar a sua importância nos atuais modelos de formação, averiguar as suas exigências particulares em termos técnicos, dialogar com teóricos que sobre este assunto se debruçaram e, ainda, para delinear uma metodologia prática que possa fornecer guias para o ensino da improvisação.

À medida que estas incursões foram realizadas, foi-se tornando clara a distinção entre música erudita e música popular, distinção que obriga também a diferenciar as linhas mestras do ensino desta última – na qual incluí o jazz vocal – e os cânones da primeira.

De uma forma muito sintética, podemos dizer que os processos de subjetivação são essenciais, e até mesmo definidores, da música popular; que, na sua vertente criativa mais qualificada está sempre presente o lidar-se com a singularidade, seja das potencialidades do artista, seja com a unicidade interpretativa. Dentro desta linha de raciocínio, podemos dizer que o ensino do improviso faz parte de uma rota de libertação do artista rumo à experimentação apropriante da sua própria roleta de identidades. Uma rota que se, por um lado, comporta um estado latente de tensão e de superação, permite, por outro, conviver também de uma forma saudável e produtiva com as possibilidades e limites de cada indivíduo na sua singularidade.

Com o que dissemos anteriormente não pretendemos afirmar que o artista se tem de descobrir a si próprio em termos de essência mas, sim, em termos de potência e da afirmatividade que esta possibilita. É por isso que assinalamos como essencial no ensino do improviso e das performances vocais o atentar na singularidade do ponto de partida (este aluno particular) e não o procurar

padronizar de cima para baixo. Vimos, aliás, as consequências nefastas, até do ponto de vista fisiológico, que esse modo de ensinar pode provocar.

No entanto, essa atenção à dimensão integral e singular de cada aluno não é incompatível, pelo contrário, com o uso de determinadas técnicas que permitam suportar e potenciar a expansão das possibilidades de cada um. Foi justamente a conjunção destas duas vertentes – na sequência de ter situado o artista entre a técnica e o estilo – que me fizeram propor a rotina diária para o cantor de música popular que anexei a este trabalho.

Espero, com a presente dissertação, ter equacionado as questões centrais mais pertinentes para quem quer refletir sobre diferentes abordagens da formação musical, sobre os caminhos e os dilemas que se colocam no percurso, sobre as questões que se levantam quando o artista se profissionaliza mas pretende, contudo, manter índices de autonomia que não diminuam o seu nível de exigência, e sobre as opções técnicas a realizar por quem se dedica ao ensino do improviso e à performance vocal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abramsom, R. (1980). Dalcroze-Based Improvisations. *Journal of Research in Music Education*, *66*(5), 62–68.

Adorno, T., & Horkheimer, M. (1993). The Culture Industry: Enlightenment as mass deception. *Dialectic of Enlightenment*, 120–167.

Aebersold, J. (2000). *Jazz Handbook*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.

Affreixo, R. (2001, March 27). Gaia blues Festival, do delta com ardor. *Jornal Blitz*, p. nº 856.

Água, M. D'. (1997). As Canções d' O Menino Jesus. Eduweb.

Allen, P. (2011). Artist Management for the Music Business (E-book, pp. 13–45). Burlington: Focal Press.

Almanaque. (2007, September). *Visão*.

Alves, D. (2009). Recomenda-se.

Alves Pereira, M. J., & Baptista, M. M. (n.d.). *Los Riesgos del Ocio: La influencia de la Música Pop y sus videoclips en los jóvenes*.

Azarra, C. (2002). Improvisation. In R. Colwell (Ed.), *Handbook of research on music teaching and learning* (pp. 171–187). Oxford: Oxford University Press.

Azevedo, G. (2008). *Proposta interpretativa com base na transição entre o canto erudito e o popular*. UNIRIO.

Bailey, D. (1993). Improvisation – its nature and practice in music. *Da Capo Press.*

Baptista, M. (2009a). Estudos Culturais: o quê e o como da investigação. In M. Baptista (Ed.), *Cultura: Metodologias e Investigação* (pp. 9–18). Ver o Verso e Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Baptista, M. (2009b). Introdução. In M. Baptista (Ed.), *Cultura: Metodologias e Investigação* (pp. 3–5). Ver o Verso e Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Baptista, M. (2014). Lusofonia, interculturalidade e globalização - a língua portuguesa como língua de ciência. In *Braga: II CONFIBERCOM-Congresso Mundial de Comunicação Ibero-americana*

de 13 a 16 de abril. Braga: Universidade do Minho: ICS/CECS.

Barker, C. (2008). *Cultural Studies - Theory and Practice* (3rd Ed). Los Angeles/London: Sage.

Barkin, E. (1979). Arnold Schoenberg's Opus 19/6. *Theory Only*, *4*(8), 18–26.

Barthes, R. (2004). A morte do autor. In *O rumor da língua, 2* (1 ed Trad., pp. 57–64). São Paulo: Martins Fontes.

Bauman, Z. (2005). *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. (T. Barcellos, Ed.). Rio de Janeiro: Relatório Potiguara.

Beardsley, M. (1969). Aesthetic experience regained. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *28*(1), 3–11.

Bell, C. (1914). Art as significant form. In R. Dickie, G.; Sclafani, R.; Roblin (Ed.), *Aesthetics: A Critical Anthology* (pp. 73–83).

Bell, C. (1969). Significant Form. In J. Hospers (Ed.), *Introductory Readings in Aesthetics* (pp. 87–89). New York: The Free Press.

Bennett, S. (1975). Learning to compose: some research, some suggestions. *The Journal of Creative Behavior*, *9*(3), 205–210.

Berg, S. (1990). *Jazz Improvisation: The Goal Note Method*. Evergreen: Lou Fischer Music Publishing.

Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.

Beukelaer, C. (2015). *Developing Cultural Industries: Learning from the Palimpsest of Practice*. Edinburgh & Leeds: Queen Margaret University, Edinburgh & University of Leeds.

Butler, J. (2015). *Senses of the Subject*. Fordham University Press.

Carrilho, M. (2014). O Ministério da Cultura: um Balanço... e Perspetivas depois do seu fim. In M. Baptista (Ed.), *Cultura: Metodologias e Investigação* (pp. 35–43). Ver o Verso e Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Caspurro, M. (2006). *Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação*. Universidade de Aveiro.

Coker, J., Knapp, B., & Vincent, L. (1997). *Hearin' the changes: dealing with unknown tunes by ear*.

Advance music.

Coker, P., & Baker, D. (1981). *Vocal improvisation: An instrumental approach*. CPP Belwin Incorporated.

Coker, J. (1964). *Improvising Jazz*. Prentice Hall.

Coker, J. (2008). *The creative nudge*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.

Cork, C. (1996). *The New Guide to Harmony with Lego Briks* (2008th ed.). Leicester, UK: Tadley Ewing Publications.

Correia, J. (2002). *Investigating musical performance as embodied socio-emotional meaning construction: finding an effective methodology for interpretation*. University of Sheffield.

Costa, T. da. (2009). Jacinta no BES. Retrieved September 6, 2009, from http://miranda.blogspot.com/jacintanobes

Curvelo, A. (2002). Notas (muito incompletas) sobre o jazz em Portugal – da pré-história aos tempos modernos. In F. Pernes (Ed.), *Século XX, Panorama da Cultura Portuguesa 3(2)* (pp. 47–95). Porto: Afrontamento.

Deleuze & Guattari. (1992). *O que é a filosofia*. Editora 34.

Deleuze & Guattari. (1995a). *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1*. São Paulo: Editora 34.

Deleuze & Guattari. (1995b). *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia Vol.2*. *Filosofia* (Vol. 2). São Paulo: Editora 34.

Deleuze & Guattari. (1996). *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia Vol.3*. São Paulo: Editora 34.

Deleuze & Guattari. (1997a). *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia Vol.4*. *Cogito*. São Paulo: Editora 34.

Deleuze & Guattari. (1997b). *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia Vol.5*. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição* (tradução O). Rio de Janeiro: Graal.

Donelian, A. (2015). *Training the Ear, Vol 1: For the Improvising Musician* (Book & CD). Advance Music.

Duarte, J. (2002, August). Portugal na Blue Note. *All Jazz: Revista de Jazz*.

Elliot, N., Sundberg, J., & Gramming, P. (1995). What happens during vocal warm-up? *Journal of*

Voice, *9*(1), 37–44.

Elliott, J. A. (2009). *Insights in Jazz: An Inside View of Jazz Standard Chord Progressions*. Londres: Jazzwise Publications.

Elola, N. (2017). *La permanencia de lo efímero - hacia una nueva compreensión de la performance a partir de su materialización*. Universidad de Deusto.

Endress, G. (2011). Recycle Swing. Stuttgart.

Ferrándiz, R. R. (2011). De industrias culturales a industrias del ocio y creativas: Los límites del «campo» cultural. *Comunicar*, *18*(36), 149–156. https://doi.org/10.3916/C36-2011-03-06

Ferro, A. (2002, March 18). II Gaia Blues. *O Primeiro de Janeiro*.

Forquin, J. (1973). Pourquoi l'éducation esthétique? In L. Porcher (Ed.), *L'éducation esthétique, luxe ou nécessité* (pp. 21–46). Paris.

Foucault, M. (1999). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.

Fredrickson, S. (1994). Teaching Beginning Vocal Improvisation: Using syllables, melody, and rhythm, you can teach your students how to improvise with their own vocal apparatus as the instrument. *Music Educators Journal*, *80*(4), 21–23.

Fuganti, L. (2013). Lição de abertura: Criação de si como obra de arte. In *Faculdade de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia*. Uberlândia. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE

Gaspar, M. (2002, August). Jacinta em Sintra. *All Jazz: Revista de Jazz*.

Gava Junior, W. (2010). *Programa de Apoio Respiratório Sonorizado: processo de aprendizado de cantores populares*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Goodman, N. (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett publishing.

Gordon, E. (1999). All about audiation and music aptitudes. *Music Educators Journal*, *86*(2), 41–44.

Greennagel, D. J. (1994). *A study of selected predictors of jazz vocal improvisation skills*. University of Miami.

Grossberg, L. (1986). On postmodernism and articulation: An interview with Stuart Hall. *Journal of Communication Inquiry*, *10*(2), 45–60.

Gumbrecht, U. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. (A. Soares, Trans.). Rio de Janeiro: Contraponto: PucRio.

Hall, S. (1980). Cultural Studies and the Centre: some problematics and problems. In S. et al Hall (Ed.), *Culture, media, language – working papers in Cultural Studies, 1972-1979*. London: Routledge, CCCS, University of Birmingham.

Hall, S. (1996). Identidade cultural e diáspora. *Revista Do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 24*, 68–76.

Hall, S. (2003). *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade* (tradução S). Rio de Janeiro: DP&A.

Hall, S. (2016). Cultural Studies 1983 – A theoretical History. In L. Slack, J. & Grossberg (Ed.). Duke University.

Hallam, S. (2006). *Music psychology in education*. Institute of Education, University of London.

Haraway, D. (2009). *Antropologia do ciborgue* (2nd ed.). Belo Horizonte: Autêntica Editora. https://doi.org/978-85-7526-395-2

Hargreaves, Cork, & Setton. (1991). Cognitive strategies in jazz improvisation: An exploratory study. *Canadian Journal of Research in Music Education*, *33*(1), 47–54.

Hargreaves, W. (2012). The Processing of Chords in Tonal Melodic Sequences. *International Journal of Music Education*, *30*(4), 354–367.

Heidegger, M. (2010). *Carta Sobre o Humanismo* (Vol. 88). São Paulo: Centauro Editora. https://doi.org/10.1111/j.1751-0813.2010.00624.x

Hesmondhalgh, D. (2008). Cultural and Creative Industries. In J. Bennett, T. & Frow (Ed.), *Handbook of Cultural Analysis*. Oxford and Malden: MA: Blackwell.

Hissa, C. (2013). *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Houston, G. (2011). Are we teaching jazz vocalists what they need to know? An analysis of the content of jazz vocal lessons compared to instrumental lessons. York.

Jansen, E., & Povel, D. (2002). The Processing of Chords in Tonal Melodic Sequences. *Journal of New Music Research*, *31*(1). https://doi.org/10.1076/jnmr.33.1.31.35396

Kant, I. (1911). *The Critique of Judgment*. Oxford: Oxford University Press.

Kenny, B., & Gellrich, M. (2002). Improvisation. In G. Parncutt, R., & McPherson (Ed.), *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning* (pp. 117–134). Oxford: Oxford University Press.

Kostelanetz, R., & Flemming, R. (n.d.). Writings on glass: Essays, interviews, criticism. In R. Kostelanetz, R., & Flemming (Ed.), *1999*. Berkeley and Los Angeles: Univ of California Press Schirmer Books.

Kratus, J. (1991). Growing with Improvisation. *Music Educators Journal*, *78*(4), 36–40.

Kratus, J. (1995). A developmental approach to teaching music improvisation. *International Journal of Music Education*, *26*(1), 27–38.

Latour, B. (2017). O objetivo da ciência não é produzir verdades indiscutíveis, mas discutíveis. Retrieved July 4, 2018, from http://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/2017/03/9647/entrevistabruno-latour-o-objetivo-da-ciencia-nao-e-produzir-verdades-indiscutiveis-mas-discutiveis/

Lebon, R. (2006). *The Versatile Vocalist: Singing Authentically in Contrasting Styles and Idioms*. Maryland e Oxford: Scarecrow Press.

Lee, D. (2013). Creative labour in the cultural industries. *Sociopedia.Isa*, 1–13. https://doi.org/10.1177/205684601181

Lourenço, E. (1998). *O esplendor do caos (Vol. 1)*. Gradiva.

Lundvall, B. (2009). Songs of Freedom. *JACINTA CD*. Lisboa: EMI Music.

Machado, R. (2012). *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Universidade de São Paulo.

Madura, P. (1996). Relationships among vocal jazz improvisation achievement, jazz theory knowledge, imitative ability, musical experience, creativity, and gender. *Journal of Research in Music Education*, *44*(3), 252–267.

Mariz, J. (2013). *Entre a Expressão e a Técnica: a terminologia do professor de canto - um estudo*

de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio - São Paulo. UNESP.

Martins, M. (2009). Para um "politeísmo metodológico" nos Estudos Culturais. *Cultura: Metodologias e Investigação*, 29–40.

Martins, M. (2011). *Crise no Castelo da Cultura – Das Estrelas para os Ecrãs* (Série Comu). Coimbra: Grácio Editor/CECS.

Martins, M. (2015). Os estudos culturais como novas humanidades. *Revista Lusófona de Estudos Culturais, 3(1)*, 341–361.

May, L. (2003). Factors and Abilities Influencing Achievement in Instrumental Jazz Improvisation. *JRME*, *51*(3), 245–258.

McPherson, G. & Gabrielsson, A. (2002). From child to musician: skill development during the beginning stages of learning an instrument. *Psychology of Music*, *33*(1), 5–35.

McPherson, G. (1993). Evaluating improvisational ability of high school instrumentalists. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*.

Medonça, D., & Wallace, W. (2004). Cognition in Jazz improvisation: An explanatory study. *Communication Présenté 26th Annual Meeting of the Cognitive Science Society*, *26*(26).

Nachmanovitch, S. (1990). *Free play*. New York: Penguin Putnam.

Nettl, B., & Russell, M. (1998). *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. (M. Nettl, B., & Russell, Ed.). University of Chicago Press.

Nettles, B., & Graf, R. (1997). *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance music.

Oliveira, L. (2006). *Das maneiras de se cantar na música popular e folclórica*. UNIRIO.

Pacheco, N. (2005, November 27). Fados do Jazz. *Jornal O Público*. https://doi.org/nº 5725

Peranzzetta, G. (2011). Recycle Swing. (M. J. Pereira, Ed.), *JACINTA CD*. Porto: Honey Bee Records.

Piccolo, A. N. (2005). O canto popular brasileiro e a sistematizaçao de seu ensino. *XV Congresso Da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Em Música (ANPPOM)*, 408–414.

Pinho, A., & Oliveira, J. (2013). O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Ex Aequo*, *27*, 56–76.

Pinho Vargas, A. (1989). JAZZ E MÚSICA CONTEMPORÂNEA. Amsterdam.

Pinho Vargas, A. (2002). *Sobre música – Ensaios, textos e entrevistas*. Porto: Afrontamento.

Pinho Vargas, A. (2010). *Música e poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Universidade de Coimbra.

Pressing, J. (1984). Cognitive Processes in Improvisation. In A. Crozier, W. & Chapman (Ed.), *Cognitive Processes in the Perception of Art* (pp. 345–363). Amsterdão: Elsevier Science Publishers B.V. (North-Holland).

Pressing, J. (1988). Improvisation: methods and models. In J. Sloboda (Ed.), *Generative processes in music* (pp. 129–178). Oxford: Oxford.

Rahn, J. (1979). Relating Sets. *Perspectives of New Music*, *18*(1/2), 483–498.

Read, H. (2007). *A educação pela arte* (Trad. Raba). Lisboa: Edições 70.

Reimer, B. (1991). Criteria for quality in music. In *Aesthetics and arts education* (pp. 330–338).

Ricker, R. (1975). *Pentatonic Scales for Jazz improvisations*. Indiana: Studio P/R.

Rodrigues, M. (Universidade F. de M. G. (2012). *Performance, Corpo e Ação na Composição Musical*. UFMG.

Rubio, A. (2001). Vibrante homenagem à cantora Bessie Smith. *Correio Da Manhã*.

Rubio, A. (2009). Concerto Lotado. *Correio Da Manhã*.

Sabatella, M. (2003). *The Harmonic Language of Jazz Standards*. Edgewater, CO: Outside Shore Music.

Scarpel, R. (1999). *Aquecimento e desaquecimento vocal no canto*. Salvador: CEFAC.

Simpson, A. (1985). The Usefulness of 'Aesthetic Education.' *Journal of Philosophy of Education*, *19*(2), 273–280.

Souza, I. (2017). *Os sonhadores das sombras: uma cartografia poética das micropolíticas de resistência da dramaturgia da luz opus lux*. Universidade de Aveiro.

Stim, R. (2001). *Music Law: How to Run Your Band's Business*. Berkeley: Nolo.

Stoloff, B. (1987). *Vocal Improvisation In The Be-Bop Idiom* (Vol. I). Framingham, MA: Tortoise Shell Press.

Sudnow, D. (2001). *Ways of the hand: A rewritten account*. Cambridge, MA: MIT Press.

Tatit, L. (1995). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.

Thompson, S., & Lehmann, A. (2004). Strategies for sight-reading and improvising music. In *Musical excellence* (pp. 143–159).

Tolstoy, L. (1960). The communication of emotion. In *A modern book of esthetics* (pp. 62–71).

Ulhôa, M. (2006). Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. Havana: Casa de las Américas.

Vasconcelos, A. (2016). O Ensino especializado de música entre diferentes mundos, complexidades e desafios. Retrieved July 4, 2018, from http://antonioangelovasconcelos.blogspot.com

Ward-Steinman, P. (2008). Vocal Improvisation and Creative Thinking by Australian and American University Jazz Singers. A Factor Analytic Study. *Journal of Research in Music Education*, *56*(1), 5–17.

Welch, G. & Sundberg, J. (2002). Solo Voice. In G. Parncutt, R., & McPherson (Ed.), *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning* (pp. 253 – 268). Oxford: Oxford University Press.

Werner, K. (1996). *Effortless Mastery. Liberating the master musician within* (Book and C). New Albany: Jamey Aebersold Jazz.

Xenakis, I. (1955). La crise de la musique sérielle. *Gravesaner Blätter*, *1*(1), 2–4.

ANEXOS

Rotina Diária para o Cantor Popular

Pequenos e simples exercícios físicos e musicais, feitos diariamente, sem esforço e podendo até ser prazerosos, consentem ao cantor a criação natural das condições propícias e indispensáveis que enraízam o bom desempenho do executante no momento da improvisação. Eis, a elencagem de alguns deles e a que estão direcionados:

❖ Aquecimento muscular não fonador

- Rodar os olhos para a direita, volta inteira 10x (repete para o lado esquerdo);
- cabeça puxada à frente e atrás 10x;
- cabeça virar para um lado e outro (queixo ao ombro) 10x;
- alongar o pescoço aos dois lados;
- lançar o peito aos joelhos e cabeça aos pés levantando devagar em 6 tempos (3x);
- queixo à clavícula – acenando "não";
- desenhar círculo com o queixo à frente do pescoço;
- rodar ombros para a frente 10x e para trás 10x;
- rodar coluna com as mãos à altura do peito 10x;
- rodar cinta direita 10x e esquerda 10x;
- mãos no chão mãos no teto 10x;
- com os pés à largura da bacia, pulsar para baixo 50x ("enraizando" todo o corpo ao centro da Terra).

❖ Coordenação fono respiratória

- localização dos 4 pontos de apoio:
  - peito em pose de imperador – sem colapsar: forte '*chhhhh*'_____ 2x

- costelas do cantor (costelas flutuantes abertas) – sem colapsar: forte '*chhhhh'*_____ 2x
- localização do "botão mágico" abaixo do esterno – '*ch* – *ch* – *ch'* – '*chhhhh'*_____ 2x
- baixo ventre – vem 'para dentro' durante a expiração nos exercícios seguintes

- vibração labial (1 – 5 – 3 – 8 – 5 – 3 –1) – baixo ventre para dentro
- "V" (1 ––– 9 ––– 1) – baixo ventre para dentro

❖ Vocalizos

- com os pontos de apoio em funcionamento + inspiração com retenção
  - em meio bocejo (5 – 4 – 3 – 2 – 1) – (levantamento do palato);
  - em "u" (5 – 4 – 3 – 2 – 1 – 8 – 5 – 3 – 1) – (ressonância topo da cabeça e máscara);
  - em "i" (5 – 4 – 3 – 2 – 1 – 8 – 5 – 3 – 1) – (ressonância nasal);

❖ Frontalização

- Localização do botão mágico + limiar da pressão fonadora – imitando o apito de um carro: *'pi-pi! pi-pi!'* – impedindo com os lábios a saída do ar do trato vocal:
  - Pi–pi pi-pi-pi–pi (8 – 8 – 8 – 5 – 3 – 1), Má–má má-má-má-má, Nei-nei nei-nei-nei-nei, Gá-gá Gá-gá-gá-gá
  - Agudo: Gu-gu-gu-gu… (1 – 3 – 5 – 8 – 10 – 12 – 11 – 9 – 7 – 5 – 4 – 2 – 1)

❖ Vocalizos Extra

- ressonância nasal / frontal com todas as vogais
  - Mmm – á – mmm – é –mmm – i – mmm – ó – mmm – u _____ (mesma altura)
- levantamento do palato / projeção e potência
  - Ió-ó-ó-ó (8 – 5 – 3 – 1) – imitando lançamento de peso

❖ Estudo melódico/harmónico da canção

- (sentado com instrumento harmónico)
  - ° tocar a melodia;
  - ° tocar as notas dos baixos dos acordes;
  - ° cantar as notas dos baixos, tocando ao mesmo tempo;
  - ° cantar as notas dos baixos apontando-as, mas sem as tocar no instrumento;
  - ° tocar baixos e cantar melodia;
  - ° cantar o tema acompanhando-se no instrumento com acordes de 7ª.

❖ Aplicação da técnica vocal à melodia da canção

- (de pé com partitura na estante)
  - ° recitar a letra;
  - ° dizer letra com o ritmo da música;
  - ° entoar melodia sem letra, nas vogais utilizadas nos vocalizos: u / i;
  - ° cantar a melodia com a letra controlando respiração.

❖ Interpretação estilística

- (de pé com *Play-Along* ou sentado ao piano ou guitarra)
  - ° cantar o tema com variações na interpretação, com letra ou *scat*;
  - ° ao cantar, manter consciência de: respiração, projeção sonora, articulação.

❖ Arrefecimento vocal

- 5 minutos de vocalizos e *Glissandos* descendentes com boca *chiusa.*

  O arrefecimento vocal deverá ser feito logo após o uso prolongado e intenso da voz — a seguir a um concerto ou a um ensaio intenso: Vocalizos leves, em voz de cabeça e *Glissandos* descendentes em boca *chiusa* para voltar ao registo da fala.

Um método instrumental de estudo de harmonia

No estudo de harmonia, não posso deixar de destacar o método de Cork (2008), que se pode considerar como inovador, apesar de não aparentar um novo conhecimento.

O método apresentado por Cork, denominado *Harmonia com blocos de Lego*, oferece uma nova e mais otimizada forma de confrontar e absorver o objeto. Relativamente ao aluno/músico de jazz, com este método, esperam-se benefícios úteis, tais como: o entendimento completo do repertório de jazz como um todo e a capacidade de se tocar qualquer coisa, que se conheça em qualquer tonalidade, sem esforço.

De acordo com este método (e igualmente com outros, no jazz), não vale a pena a pretensão de querer abarcar a aprendizagem em todos os níveis, ao mesmo tempo. É que, a abordagem à aprendizagem jazzística e improvisacional funciona de forma rizomática e não arborescente, podendo avançar no desenvolvimento das linguagens e técnicas do jazz. Este avanço, nunca fica vedado a um aluno, em qualquer nível de aprendizagem, em cada estágio, até que o mesmo esteja dominado. Desta forma, o aluno vai progredindo, em várias frentes e ao mesmo tempo: aprendizagem de leitura musical, aprendizagem técnica do instrumento, aprendizagem da harmonia, de repertório, de exercícios e técnicas de improvisação, e, simultaneamente, vai tendo momentos de improvisação intuitiva e/ou livre. Acontece que, infelizmente, no ensino tradicional e institucionalizado, este sistema continua a não ser praticado e, inclusive, não é permitido na maioria dos instrumentos/classes.

> Remove [este sistema de Cork], quase de um só golpe, um dos maiores obstáculos com que os intérpretes aspirantes de todos os níveis se confrontam – o conflito entre ter que saber harmonia integralmente, e a descoberta que a aplicação desse conhecimento, conscientemente durante a performance, limita o poder de expressão. (...) O teu conhecimento detalhado da harmonia vai ser imenso, tal como a tua visão do repertório. Mas não terás que pensar nisso de todo conscientemente enquanto estiveres a tocar, seja em que tonalidade for! (Cork, 2008, p. 3)

Cork desenvolveu o seu método, com base na criação de mapas dos *standards* de jazz, por forma a facilitar e otimizar a leitura harmónica de cada tema, fazendo assim uma análise comparada de todos os temas exemplificados, extrapolando-os para qualquer outro *standard* de jazz.
O intérprete/aluno, ao ler e ao automatizar o esquema harmónico disposto no mapa, está a desenvolver um 'piloto automático' pois, pelo processo de comparação harmónica e estrutural automatizado, pode entrar na fase motora e consequente exploração emocional.

Na exploração emocional desse contexto – o da 'grelha harmónica' no mapa do tema – entra o desenvolvimento melódico e a improvisação, que são feitos com base numa estrutura já mecanizada anteriormente, mas onde o intérprete explora o seu lado emocional, criando e resolvendo a interpretação da obra.

Elliott (2009) desenvolve e amplia este método, do qual se apresenta o exemplo que se segue.

They can't take that away from me

A	To II 'n' Back + dropback		Cadence approach		Dogleg	Cadence			Backslider	launcher		
	Eb / F- F#o	*EbΔ C7*	*F-*	*Bb7sus*		*Bb-*	*Eb7*	*AbΔ (C7)*		*F- Bb7sus*		
A	To II 'n' Back + dropback		Cadence approach		Dogleg	Cadence		+ backslider		+ Bauble launcher		
	Eb / F- F#o	*EbΔ C7*	*F-*	*Bb7sus*		*Bb-*	*Eb7*	*AbΔ Bb7*		*EbΔ / Aø D7*		
B	On-Off (V7)	On-Off (V7)	(on) POT			Body and Soul approach			(Down h.s.)	Nowhere	launcher	
	Gm D7	*%*	*Gm Eø*	*A- D7*		*Gm D7*	*G- C7*	*B7+11*		*Bb7*		
A'	To II 'n' Back + dropback		Cadence approach		Dogleg	Cadence		+ backslider		+ Highjump launcher		(Sideslip)
	Eb / F- F#o	*EbΔ C7*	*F-*	*Bb7sus*		*Bb-*	*Eb7*	*AbΔ Bb7*		*EbΔ / Ab- Db7*		
	Long cadence											
	G- C7	*F- Bb7*	*EbΔ*	*%*								

Sistematização pessoal para o estudo da improvisação

Com a aprendizagem e avanços no desenvolvimento das linguagens e técnicas, o intérprete/ aluno, mesmo que inconscientemente, vai organizando os dispositivos de que dispõe para o incremento e progressão da sua capacidade improvisativa.

Para ser possível a um cantor atingir o objetivo do desenvolvimento da capacidade improvisativa, dos dispositivos conhecidos, a organizar, faço a listagem, a seguir, referida:

I - Dispositivos rítmicos

1. Pensar em valores rítmicos ao praticar improvisação:

a) Tocar a melodia toda em semi-breves, começando em partes diferentes do compasso.

b) Depois, em mínimas, semínimas, tercinas de colcheia, etc. Organizar o solo e o ritmo em termos de valores:



- semi-breves e mínimas – desenho (*feeling*) de figuras melódicas longas.
- Decidir em que tempos tocar cada figura. Organizar o pensamento, mas num tempo mais rápido. Por exemplo: semi-breves e mínimas.
- Fazer 2 *chorus* em semi-breves, dois em mínimas, dois em semínimas, dois em colcheias, etc. Depois, misturar, fazendo 8 ou 4 compassos de cada. Trabalhar com o metrónomo e ver a que andamento é possível fazer a mistura das figuras.

2. Praticar compassos fora do comum

7/4 – juntar uma frase de 4/4 com uma de 3/4



a) Tocar melodias utilizando apenas esta frase rítmica como base: 4/4 + 3/4

b) Começar a cortar uma nota aqui, outra ali, para fazer algumas variantes.

c) Fazer o mesmo, mudando as duas semi-frases contra a secção rítmica: 3/4 + 4/4

d) Criar outras frases rítmicas para o mesmo tipo de compasso e fazer o mesmo processo no treino da improvisação.

7/4: 2/4 + 3/4 + 2/4



e) Uma escala diatónica tem sete notas. Se for tocada sem forçar o 8, temos sete colcheias:



4 + 3

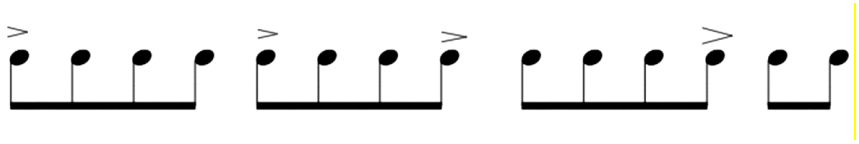
ou



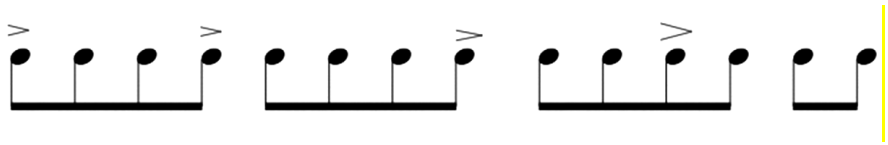
3 + 4

Pensar nelas separadamente ou em conjunto como um 7/4

f) Pegar num *pattern* de quatro notas e fazê-lo acentuando 4 + 3



Ou 3 + 4:



g) Depois treinar essa mesma frase em compasso de 4/4.

Após ser atingido este patamar, surge ao aluno um certo tipo de deslumbramento, o de ter alcançado "um mundo à parte".

3. Organizar o estudo da improvisação, começando ou acabando frases em partes específicas do compasso

a) Nos contratempos

- os contratempos do 2º e do 4º tempos têm sub-entendido um movimento para a frente (ou progressivo)
- os contratempos do 1º e do 3º tempos sub-entendem um tipo de síncopa mais estável

b) Ao improvisar, fazer inícios e finais de frase nas oito partes diferentes do compasso:

- Fazer 2 *chorus* com – todas as frases a começarem no 1º tempo
- Fazer 2 *chorus* com – todas as frases a acabarem no 4º tempo
- Fazer 2 *chorus* com – todas as frases a começarem no 'e' do 4, etc (*na segunda metade do 4º tempo)

Aplicar o mesmo conceito de tempos dentro de um compasso, mas pensando numa linha de 4 compassos como um único compasso e, começar a frase no segundo compasso (seria equivalente a começar no 2º tempo), etc.

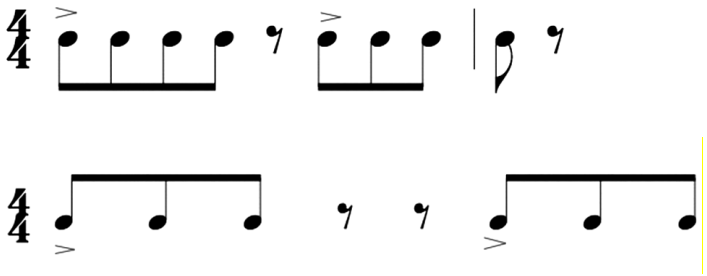
4. Praticar com grupos de semínimas

- de 2 e de 4 – métrica regular
- de 3, 5 ou 7 – métrica irregular
- não só com semínimas, mas agrupando-as em sítios diferentes criando diferentes frases:



4.1. Grupos de cinco

a) Pode ser um motivo de quatro com uma nota ou uma pausa no meio
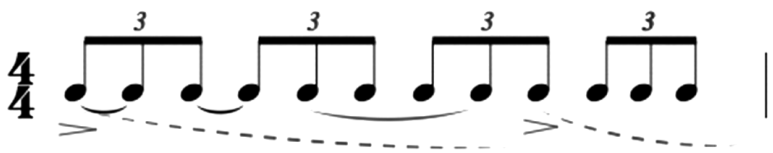


b) A escala pentatónica é um agrupamento de cinco notas. Escolher um grupo intervalar de 5 notas que possa repetir em sequência (num metro de 4/4)

4.2. Pensar em tercinas em grupos de 4, 2 ou 8

- ritmo em três, linha melódica em quatro



- ritmo em três, linha melódica repete ao fim de oito figuras



II – Ideias para estudo da harmonia

1. Numa sequência como || Gm C7 | F ||,
substituir ou super-impor a substituição de trítono no II – V:

a) || C#m F#7 | F ||

b) || C#m C7 | F ||

c) || Gm F#7 | F ||

d) || C#m/G C7 | F || , etc

- ° fazer improvisação sobre estes encadeamentos, em todas as tonalidades e em todos os andamentos.
- ° treinar sobre uma base de secção rítmica como o Livro II – V do Aebersold

A nível harmónico, há centenas de métodos – que ainda não se percebeu que tipo de efeito têm no cantor, em razão dos constrangimentos deste instrumento (Cf. Cap. 4).

III – Ideias a nível melódico

1. Sobrepor o ritmo de uma melodia sobre os acordes de outra canção
2. Citações
3. Imitar o fraseado numa melodia: imitar um cantor
4. Como cantor: dizer a letra, compreendendo o significado, contando a história da canção a outra pessoa. Depois cantar a melodia de acordo com o fraseado da letra, porquanto esta prática, normalmente, melhora muito a interpretação da melodia pois, muitas vezes, a melodia foi feita depois da letra e tem em conta a lógica e a métrica das palavras.

Muitos dos parâmetros rítmicos são também parâmetros melódicos.

IV – Ideias idiomáticas do próprio instrumento vocal

1. Sons feitos com palavras ou sílabas variadas
2. As linhas melódicas deverão ser frases melódicas claras que fluem como um diálogo entre elas mesmas e com a secção rítmica (isto porque a voz tem uma tessitura limitada e a impossibilidade de fazer muitas notas de seguida, em catadupa)
3. Recurso a sons rítmicos ou efeitos é comum (pelas razões acima indicadas)

V – Parâmetros Expressivos

1. Dinâmicas
2. Uma nota longa com variantes dinâmicas no seu decurso
3. Notas repetidas com sílabas diferentes, sons, palavras
4. Figuras rítmicas com variantes silábicas.

VI – Parâmetros Formais

Escolher o 'tema de estimação' do mês:

1. Fazê-lo em diferentes tonalidades
2. Fazê-lo em maior e em menor
3. Mudar de tonalidade a meio da canção, modulando
4. Criar formas diferentes, finais diferentes e introduções. Ex: começar rubato pela bridge e mudar para fast swing, na parte seguinte
5. Fazê-lo com métricas diferentes
6. Tocá-lo em tempos e grooves diferentes: como uma Bossa, como um Medium ou Fast Swing, como uma balada, como um latino afro-cubano, em rubato, etc.