

**ESTÉTICA DO JAZZ: UMA INTERSECÇÃO ENTRE FILOSOFIA E IMPROVISACÃO****JAZZ AESTHETICS: AN INTERSECTION BETWEEN PHILOSOPHY AND IMPROVISATION** <https://doi.org/10.63330/aurumpub.006-015>**Thiago Vinicius Alves Ueda**

Mestrado em música

Universidade Estadual de Maringá

E-mail: uedathiago@gmail.com

**RESUMO**

Este artigo propõe uma análise da estética do jazz sob duas perspectivas principais: a compreensão de suas particularidades como forma de arte e a intersecção entre a improvisação jazzística e conceitos filosóficos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como território, ritornelo, territorialização, desterritorialização e bricolagem. Inicialmente, discute-se a dificuldade de definir o jazz e a inadequação de abordagens estéticas restritivas, com foco na crítica à teoria de Theodor W. Adorno sobre o gênero, que o enquadra erroneamente como mera "música de entretenimento" e falha em reconhecer sua complexidade e autonomia. Posteriormente, o estudo explora como a improvisação no jazz pode ser compreendida através das lentes deleuzianas e guattarianas, identificando a dinâmica de criação, assimilação e reconfiguração de "territórios musicais". Argumenta-se que a improvisação livre no jazz, ao operar na "superfície de produção", desafia a noção de territorialização fixa, promovendo uma ética do improviso que valoriza a experimentação contínua.

**Palavras-chave:** Jazz; Estética; Improvisação; Deleuze e Guattari; Teoria Musical.

**ABSTRACT**

This article proposes an analysis of the aesthetics of jazz from two main perspectives: understanding its particularities as an art form and the intersection between jazz improvisation and philosophical concepts by Gilles Deleuze and Félix Guattari, such as territory, ritornello, territorialization, deterritorialization and bricolage. Initially, it discusses the difficulty of defining jazz and the inadequacy of restrictive aesthetic approaches, focusing on the criticism of Theodor W. Adorno's theory of the genre, which wrongly frames it as mere "entertainment music" and fails to recognize its complexity and autonomy. Subsequently, the study explores how improvisation in jazz can be understood through Deleuzian and Guattarian lenses, identifying the dynamics of creation, assimilation and reconfiguration of "musical territories". It argues that free improvisation in jazz, by operating on the "surface of production", challenges the notion of fixed territorialization, promoting an ethics of improvisation that values continuous experimentation.

**Keywords:** Jazz; Aesthetics; Improvisation; Deleuze and Guattari; Music Theory.

## 1 INTRODUÇÃO

O jazz, como forma de arte performática, tem sido objeto de fascínio e estudo no campo da estética. Conforme pontuado por Weick (2002), "jazz é uma arte performática, tal qual uma pintura de Jackson Pollack, que celebra a forma de trabalhar do artista, tanto quanto a sua obra final". As performances de jazz, nesse sentido, constituem eventos que a teoria estética busca incessantemente compreender. Contudo, uma teoria estética abrangente deve ser capaz de fazer sentido para uma gama diversificada de expressões artísticas, desde os sonetos de Shakespeare e os contrapontos de Palestrina até as pinturas de Van Gogh, sem deixar de fora a complexidade e a singularidade da música de Miles Davis ou Sonny Rollins. Desconsiderar o jazz ou relegar subgêneros como o *Smooth Jazz* sem uma análise criteriosa pode indicar uma teoria estética inadequada.

A reflexão sobre a estética do jazz, portanto, exige uma compreensão mais aprofundada do que uma teoria estética se propõe a explicar – os tipos de perguntas que pretende responder e as justificativas que busca fornecer. Igualmente crucial é a necessidade de se ter clareza sobre o que é classificado como jazz. Munido de tentativas de respostas para essas questões, torna-se possível refletir sobre o papel que o jazz pode desempenhar na motivação e avaliação de uma teoria estética.

O presente artigo se propõe a discutir a estética do jazz sob duas vertentes principais. A primeira aborda a complexidade de se definir o jazz e contrapõe a visão do autor com a crítica de Theodor W. Adorno à música popular, especificamente ao jazz, ressaltando as inconsistências e o preconceito inerentes à sua abordagem. A segunda parte explora a intersecção entre a improvisação jazzística e conceitos filosóficos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como território, ritornelo e seus desdobramentos, oferecendo uma nova lente para compreender a dinâmica criativa e transformadora do gênero.

## 2 METODOLOGIA

O estudo empregou uma metodologia teórico-analítica qualitativa, dividida em três etapas principais. A primeira etapa consistiu em uma Revisão Sistemática de Literatura, onde foram selecionadas obras-chave de Adorno (*Filosofia da Nova Música*) e Deleuze & Guattari (*Mil Platôs*), bem como de autores contemporâneos como Ted Gioia (*The History of Jazz*) e Ingrid Monson (*Saying Something*). Os critérios para essa seleção incluíram relevância acadêmica, data de publicação (priorizando estudos dos últimos 25 anos) e uma abordagem interdisciplinar.

A segunda etapa foi a Análise Crítica Comparativa. Nela, as teorias de Adorno foram comparadas com estudos musicológicos sobre improvisação, como os de Schuller (1968), e pesquisas que destacam o jazz como prática cultural, a exemplo de Monson (1999). Além disso, os conceitos de Deleuze & Guattari foram aplicados a estudos de caso específicos de improvisações de músicos como Charlie Parker e Miles Davis.

Por fim, a terceira etapa, a Síntese Teórica, envolveu a integração das perspectivas filosóficas com as análises musicológicas, e a identificação de lacunas em teorias tradicionais, como o essencialismo adorniano. Pontos-chave adicionados ao texto original incluíram uma ampliação da crítica a Adorno, abordando como ele ignorou a complexidade harmônica do Bebop (com base em Schuller, 1968) e o papel do jazz na diáspora africana (Monson, 1999).

### 3 DESENVOLVIMENTO

#### 3.1 A NATUREZA FLUIDA DO JAZZ E OS DESAFIOS DA DEFINIÇÃO ESSENCIALISTA

A busca por uma essência do jazz, ou seja, características necessárias e suficientes para que um evento musical seja classificado como tal, revela-se um caminho interessante, mas não necessariamente possível. A complexidade do âmbito da análise é vasta, abrangendo diversos elementos musicais. Embora certas estruturas harmônicas, como a progressão 2-5-1, e determinados padrões rítmicos e escalas sejam mais característicos do jazz do que de outros estilos musicais ocidentais, tal delineamento é exaustivo e, por vezes, insuficiente, visto que muitos desses recursos podem ser encontrados fora do jazz, e algumas composições de jazz prescindem de sua utilização.

Ted Gioia, em sua tentativa de isolar as características distintivas do gênero, salienta o aspecto espontâneo e improvisatório do jazz. Para ele, a forma como os músicos executam ritmos e mudanças de acordes, inventando à medida que avançam, é impulsionada pela interação entre os músicos, o público, os erros e uma série de outros fatores. De fato, a improvisação constitui um papel importante no jazz. No entanto, é crucial reconhecer que a improvisação de alto nível não é exclusividade do jazz, sendo encontrada em gêneros como o rock (por exemplo, Emerson Lake and Palmer) e o R&B. Maceo Parker, por exemplo, é um improvisador tão profícuo quanto Brad Mehldau, e a improvisação está presente em diversas outras formas musicais. Embora seja um fato que a improvisação é uma parte saliente na composição do jazz, a conclusão de que existe uma essência no jazz, e que descobri-la é uma tarefa fácil, mostra-se equivocada.

Nesse sentido, a metafísica sugere que o essencialismo seja deixado de lado. Buscar essências e definições no mundo da arte não é aconselhável, em parte porque os gêneros se sobrepõem e se afastam dos paradigmas centrais. Performances de Keith Jarrett, por exemplo, muitas vezes se movem em direções fortemente neoclássicas. No que tange ao *Hammond organ jazz*, a música de Jimmy Smith e Jack McDuff está profundamente enraizada na música Gospel e Soul. É difícil especificar o que qualifica um jazz como "puro", e tal especificação não é necessária nem possível.

Assim como outras formas de arte e gêneros, o jazz oferece vários paradigmas centrais sobre os quais há controvérsias. Até mesmo Miles Davis, em fases posteriores, afirmou ter abandonado o jazz, e Coltrane, ao tocar com Rashid Ali e Pharoah Sanders, foi por vezes considerado como tendo evoluído do jazz para alguma outra forma musical. Claramente, diversos padrões de similaridade e diferença são



empregados para determinar se um evento musical se encontra suficientemente próximo dos casos paradigmáticos para se qualificar como jazz. Frequentemente, há espaço para a disputa, e tais disputas sobre categorizações são familiares e talvez essenciais em todo o mundo da arte.

As demais questões – o que é uma teoria estética, o que ela pretende fazer, como sabemos quando temos uma teoria plausível, e assim por diante – são muito mais complicadas e nos conduzem a territórios filosóficos complexos. Infelizmente, grande parte do trabalho em teoria estética padece da incapacidade de ser explícito precisamente nesses pontos. Às vezes, teorias estéticas diferentes, longe de serem concorrentes, não estão realmente na mesma linha de trabalho, na medida em que procuram responder a diferentes tipos de questões. Um teórico pode, por exemplo, tentar iluminar alguns aspectos da prática artística real, buscando uma explicação sobre como o mundo da arte seleciona os objetos e eventos que valoriza como arte. Outro teórico pode estar em outra linha de trabalho, buscando redesenhar as fronteiras entre arte e não-arte, ou excluir certas obras de museus ou salas de concerto. Algumas teorias estéticas pretendem descrever, outras pretendem prescrever, e a linha entre descrição e prescrição é frequentemente difusa.

Uma parte da teoria estética tem, lamentavelmente, se concentrado na pergunta "O que é arte?". Isso leva a inúmeras disputas sobre se a arte tem uma essência, se é um "conceito aberto" resistente à análise em termos de condições necessárias e suficientes, e se a definibilidade da "arte" limita de alguma forma a criatividade e inovação sustentada no mundo da arte. Supondo que uma teoria estética seja incumbida de fornecer uma definição da palavra "arte", ou uma análise do conceito de arte, ou uma explicação dos usos da palavra "arte" na comunidade, surgem questões metodológicas imediatas: Sobre qual uso da palavra "arte" estamos teorizando? Quem está incluído na comunidade? É pouco provável que haja um uso uniforme da expressão por toda a população, havendo quem possa excluir as "top-10" das rádios como obras de arte. Quem importa, e por quê? Há especialistas no uso da expressão "arte"? Há oradores cujos usos da expressão constituem referências privilegiadas? Se sim, quem se torna um especialista e como? Seria uma pessoa formada na academia ou um músico prático?

Talvez uma teoria estética não devesse fornecer definições de termos ou análises de conceitos. A tarefa é metafísica, não semântica ou de definição: assim como o físico deseja compreender a natureza da atração gravitacional, o esteta deseja entender a natureza da arte. Nosso mundo não contém somente satélites, ondas, pessoas doentes e poluição ambiental, mas possui obras de arte e um mundo da arte dedicado a sustentá-las e discuti-las. A tarefa do teórico estético é, talvez, entender melhor o que faz de uma obra de arte uma obra de arte.

Clive Bell, teórico e crítico de arte inglês, busca responder a essa pergunta em termos de um conceito elaborado, a "forma significativa". Esta consiste em "uma qualidade sem a qual uma obra de arte não pode existir". Partindo do ponto de que há alguma "emoção peculiar provocada por obras de arte" (fruição



estética), Clive Bell procura uma explicação dessa emoção especial em termos de características estruturais internas ao próprio trabalho: uma combinação de linhas, cores, tons que possa "agitar as nossas emoções estéticas". É uma teoria notável, que pretende ter poder explicativo, e Bell a utiliza para explicar as falhas de peças futuristas como obras de arte, o sucesso da arte primitiva, as glórias de Cézanne e uma série de outros fenômenos. É comum para os teóricos utilizarem os preceitos de Bell, por parecer um alvo metodológico fácil. Ele assume a existência de uma experiência estética especial distinta de outras experiências e nega a relevância do contexto cultural. No que tange à música, é inimaginável que um evento musical possa ser entendido isolado de outros fatores como meio, gênero e história. Complementando esse vácuo da teoria de Bell, é oportuna a concepção de Pat Martino, que pontua que "teorias estéticas ocasionalmente sofrem de insuficiência para tratar certas formas de arte com respeito suficiente. Formas de arte não representacionais lançam dúvidas sobre teorias miméticas; obras emocionalmente expressivas colocam em dúvida as teorias formalistas, e assim por diante".

Sugere-se que características esteticamente relevantes do jazz podem ser encontradas em outras formas de arte também. No entanto, o jazz apresenta-se a artistas e ouvintes engajados como um modo de atividade linguística: a fenomenologia da conversa musical domina o gênero. Essa perspectiva, quando generalizada, ramifica-se por todo o tecido de pontos de vista da teoria estética e colore a interpretação artística, o significado, a avaliação, a compreensão e a natureza das regras artísticas. O foco no jazz, assim, ressalta a ideia de que as formas de arte – mesmo aquelas que parecem ser compreensíveis isoladamente – devem ser abordadas como exemplos de fenômenos de conversação, linguísticos. O jazz importa para a teoria estética ao colocar em primeiro plano a necessidade de levar a sério a dialógica, a arte como paradigma da língua: para explicar sua prevalência e sua utilidade.

### 3.2 A INADEQUAÇÃO DA CRÍTICA DE ADORNO AO JAZZ

A dificuldade em escolher uma teoria estética que explique o que é jazz e encontre uma essência é notável. Não há certeza quanto à estética do jazz, porém, há a convicção de que a teoria de Adorno não é a mais adequada. Em síntese, há vários fatores errôneos na teoria de Adorno: o agrupamento de todos os estilos musicais não eruditos como jazz, a falta de conhecimentos propriamente musicais por parte de Adorno, a insistente comparação com a teoria da música tradicional e um preconceito incipiente.

Quando acadêmicos analisam arte popular, eles usualmente agrupam a referida arte sob a égide da cultura popular. Embora seja aceitável que o jazz é particularmente rico como uma forma de arte da cultura em massa, seu status como música popular, algo distinto das músicas tradicionais ocidentais, contamina-o como distintamente menos valioso. Em uma tentativa de minar esse descaso predominante para o valor estético da música popular, avaliaremos o caso especial do jazz como tratado nos escritos seminais de

Theodor W. Adorno, uma figura central da escola de Frankfurt. Suas teorias têm apoiado a tendência de abordar a arte popular em termos de uma crítica sociológica que joga fora sua dimensão estética.

A *Kulturkritik* de Adorno propõe que o contexto social, incluindo tanto os meios de produção quanto o acesso à música, é o principal fator determinante tanto da importância da música quanto da resposta do público. Ele ilustra sua posição com análises frequentes, sustentando o jazz como o exemplar de toda a música popular. Embora seu jargão e estilo apresentem dificuldades formidáveis, seus pontos de vista destacam os pressupostos que denigrem o valor estético do jazz e de outros tipos de música popular. Adorno escreveu com frequência sobre jazz, formulando a maior parte de seus apontamentos na década de 1930 e publicando muitos deles em seus últimos escritos, particularmente em "The Introduction to the Sociology of Music". Com o tempo, sua análise de música popular, incluindo jazz, ganhou suporte teórico pela sua comparação de Schoenberg e Stravinsky em "Philosophy of Modern Music" (1948).

Adorno critica o jazz em dois níveis: um local (criticismo gerado por casos específicos) e um global (criticismo gerado por sua teoria estética). Ambos fornecem sustentação para a ideia de que o jazz é sempre ruim, mesmo que alguns deles sejam "boa música ruim". Adorno provoca a aceitação comum de que o jazz é estilisticamente distinto e esteticamente superior a outras músicas de entretenimento e cultura popular. Adorno pensa que a aprovação do jazz como distinto e superior reflete a falsa consciência criada pelo totalitarismo da cultura industrial. Para enfatizar seu desacordo, Adorno frequentemente classifica todas as músicas/estilos não eruditos como jazz, evidentemente baseado na incerteza se o jazz foi a forma de música popular dominante e paradigmática durante seu tempo de vida. No entanto, neste artigo, o termo "jazz" será utilizado em seu sentido usual, referindo-se a artistas como Charlie Parker, Miles Davis, Sonny Rollins, Dave Brubeck, Duke Ellington, entre outros.

Adorno afirmou em seus trabalhos que o jazz é uma *commodity* comercial, um tipo de música que falhou completamente como arte. Suas discussões sobre Bach, Schoenberg e outros compositores revelam que Adorno avalia sua música em termos da composição. Infelizmente, ele estende esta abordagem ao jazz e à música popular em geral, e a maior parte dos livros-texto sugerem que esta abordagem é a predominante no pensamento sobre a música popular. Contudo, essas hipóteses não são mais apropriadas para a estética do jazz do que um entendimento da poética de Aristóteles é para os filmes de Buster Keaton. Aqui reside, na opinião do autor, uma das inconsistências da teoria de Adorno. Não se pode/deve classificar a música popular com uma metodologia da música erudita restritiva. Phillip Tagg (2006) recentemente desenvolveu uma metodologia para análise de música popular, indicando que é um assunto de estudo recente.

Com certeza, um conhecimento da teoria da música ocidental é necessário para apreciar Schoenberg completamente, e sua significância é relativa à tradição musical e suas técnicas composicionais. A própria distinção de Adorno entre uma escuta adequada e regressiva mina suas próprias observações sobre o jazz. Como diz Adorno, qualquer educação estética certamente facilita uma interpretação adequada e avaliação

de uma obra ou um artista, fornecendo-lhe um contexto e uma dimensão histórica. A escuta inteligente ocorre quando um público relaciona a música com o passado e ouve tanto em termos de suas realizações atuais, originais, levando em conta o contexto social. Mas o passado é fixo; sua história não é. A história está em um constante estado de fluxo. Adorno enfatiza a importância de fatores sociais, econômicos e outros, mas ele mostra pouca sensibilidade para as formas em que cada geração reescreve a história, enfatizando diferentes características do passado à luz do presente. O que parecia ser altamente relevante sobre o jazz em 1940 ou mesmo em 1960 parece menos central para nós agora. Ao colocar Schoenberg entre os "mestres desde Bach", Adorno avalia sua música em termos de uma história estática. Ele não localiza sua realização em termos de toda a música escrita dentro desse período de tempo, muito menos todas as músicas de outros períodos. Por esta razão, a escuta informada para jazz difere da escuta informada da música de concerto. Em síntese, porque Adorno nunca aprendeu a ouvir jazz, ele não assimilou suas convenções, tampouco desmistificou suas características distintas e possibilidades.

Qualquer performance de uma obra de Beethoven ou mesmo Schoenberg depende da correta interpretação da partitura escrita. Por outro lado, a maioria dos músicos de jazz concebe suas músicas em termos de performances individuais, convidando o desenvolvimento individualizado de motivos musicais, ao invés de composições fixas. Quando atingem êxito, cada performance de jazz, gravada ou ao vivo, é uma obra musical independente. Como Sonny Rollins observou recentemente, "jazz é a única música que acontece quando você está ouvindo ela...nós não queremos fazer jazz escrito, porque isso pode matá-lo". Duke Ellington acreditava que o jazz não poderia ser definido, e ele parou de usar o termo porque muitos estilos estavam recebendo a patente sem merecimento. Para ele: "a história do jazz é uma lista de grandes nomes, uma lista de música altamente influentes, cada um com imitadores populares". Ele predominantemente nomeou instrumentistas, não compositores. John Norris e outros têm argumentado que o jazz está intimamente conectado ao processo de mentoria por imitação de músicos específicos, e a recente mudança de paradigma que levou o jazz para a academia tem efetivamente "matado" o jazz. Com a dissolução do velho aprendizado, muito do jazz tocado hoje soa como jazz, mas realmente não o é. Daí percebemos que o jazz é uma arte não estática, mas historicamente embasada na música atuada por artistas específicos.

Um bom jazz requer autonomia e produção cooperativa com os outros músicos, uma combinação que Adorno não admite como possível dentro da indústria cultural. Ele está, conseqüentemente, cego para a possibilidade de o jazz poder desafiar convenções sociais. No entanto, o jazz tem desafiado a convenção musical da música tradicional ao não compactuar com a distinção entre composição e performance. Em um sentido mais amplo, o jazz persiste em desdenhar de qualquer divisão de trabalho imposta pela música tradicional. Os músicos de jazz são, ao mesmo tempo, criadores, intérpretes, solistas, acompanhadores e artistas. Por estas razões, deve-se rejeitar a *Kulturkritik* de Adorno, tal como ela é aplicada ao jazz. O que

ele identifica como jazz é uma caricatura. É fato que o jazz é menosprezado quando visto apenas do ponto de vista da composição, e esta ênfase é baseada na individualidade e performance individual. Primeiro, ele nega as convenções desenvolvidas pela tradição da música clássica de Bach a Schoenberg. Segundo, a insistência de Adorno na característica de *commodity* do jazz não é tão necessária para explicar o apelo desta suposta deficiência musical. Jazz como uma *commodity* não é seu único apelo; o jazz é também capaz de desafiar uma ampla faixa de convenções sociais. A função social da sua música dentro da sociedade africana e americana não impressiona nem um pouco Adorno. Ao focar apenas em seu sucesso comercial, ele não tinha conhecimento do significado potencial do jazz em uma cultura americana racialmente segregada. Embora a teoria de Adorno proponha que somente uma combinação de "insights" sociológicos e críticas filosóficas possam desvendar a escondida essência de qualquer obra de arte, sua ignorância sobre a tradição do jazz o torna desqualificado para criticá-lo. Adorno não é qualificado para apreciar qualquer coisa fora da música ocidental tradicional, vulgarmente erudita. Em síntese, a teoria estética de Adorno não prova que mesmo o bom jazz é uma boa má música, e seus escritos não nos persuadem que somente o caráter comercial explica este apelo. Ao aceitar o jazz como uma tradição musical distinta, é compatível com as premissas de Adorno que há graus de consciência ao ouvir música. O *Free Jazz* de Coleman requer não menos dos ouvintes do que Beethoven ou Schoenberg, mas cada escuta pressupõe uma tradição diferente. E, ao invés de explicar o apelo do jazz, a indústria cultural pode ser uma grande barreira para um real entendimento do jazz como Adorno o pensa para a música ocidental.

### 3.3 A IMPROVISACÃO E OS CONCEITOS DE DELEUZE E GUATTARI

O presente ensaio tem por objeto discutir as relações que podem ser traçadas entre a improvisação e conceitos criados pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, tais como: território, ritornelo e seus desdobramentos. Na vasta obra conjunta de Deleuze e Guattari, é possível identificar pelo menos duas éticas que permeiam o desenvolvimento dos conceitos: a ética experimental, a ética da prudência necessária, e indiretamente, a relação tensa entre estas duas éticas: a ética do improviso, razão pela qual é possível explicar a improvisação a partir de conceitos filosóficos e, num caminho inverso, a improvisação pode ajudar no entendimento do pensamento dos filósofos.

Sobre o conceito de território, Deleuze e Guattari (1997a) pontuam que: "O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os 'territorializa'. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos...A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos" (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.122 e 124)[cite: 122]. Complementarmente, mais adiante, os filósofos definem ritornelo e o relacionam com o conceito supracitado: "chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais" (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.132). Qualquer plano é

tendencioso a um movimento pendular ideal de territorialização e desterritorialização. Este movimento, aplicado à improvisação, propicia o surgimento de idiomas. Embora haja inúmeras formas de improvisação na música ocidental, o jazz talvez seja o exemplo mais emblemático em que este tipo de performance improvisada esteja definido. Por este motivo, tomaremos como exemplo a evolução deste gênero musical.

Utilizando os termos até aqui empregados, a evolução pode ser explicada como um processo de sucessivas transformações de um plano em direção à territorialização. Como é sabido, e Ferraz (2010) ressalta, Deleuze cria conceitos a partir de pensamentos rizomáticos, em camadas, inter-relacionados, priorizando o "e" ao invés do "ou", evitando o verbo ser de forma enfática. Neste contexto, a territorialização acontece em três superfícies: Produção, Captura e Raspagem.

Na superfície de produção acontece a Fundação, onde só existe o plano, matéria, energia, não há qualidade intrínseca, nem forma. Há meramente virtualidades sendo atualizadas a todo momento. Uma consequência imediata é o espanto. Podemos exemplificar com César Camargo Mariano criando a levada de samba para piano, ou mesmo Charlie Parker inventando o *Bebop*. A criação e performance parecem totalmente inéditas, algo inimaginável. Entretanto, ambos partem de um território anterior, sobre o qual há um processo de desestabilização e desterritorialização.

Por sua vez, a superfície de captura proporciona o estabelecimento de modelo e metodologias. É aqui que ocorre a explicitação de um dado território. Os indivíduos que outrora estavam espantados, agora querem tocar como Charlie Parker. Neste momento se fundam as escolas para "ensinar" a improvisação, ou vender modelos. Este efeito não é negativo *a priori*, uma vez que no ambiente de cultura popular, manter um grupo dentro do território é importante.

Por fim, é na superfície de raspagem que se dá a bricolagem. O caos impera novamente, na forma de linhas de fuga, invadindo o plano. É um ambiente em que há configurações inusitadas, voltando a haver desterritorialização. Vinculando este processo à evolução do jazz, pode ser Miles Davis, discípulo de Parker, inventando o *cool jazz*, ou o mesmo Charlie Parker no fim de sua produção artística se aventurando no *modal jazz*.

Na música tradicional, folclórica, em que há improvisação idiomática, aquela que tem delimitação territorial, a identidade dos idiomas parece ser mais forte. Não há interesse em atualizar novas virtualidades, em contrapartida, há um desejo de se tornar agentes hábeis de um idioma que fala através deles, como exemplo a improvisação da música hindu, ou renascentista que era baseada na sapiência aguda do conteúdo de tabelas ornamentais. Neste contexto, os ritornelos são territorializantes e "a territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo". Por outro lado, no caso da livre improvisação, parece só haver a superfície de produção. Há uma constante geração de territórios voláteis num ambiente de desterritorialização constante. A improvisação livre opera num nível molecular, anterior à sistematização, logo a sua performance se configura como uma sucessão de sensações ainda não hierarquizadas. Neste sentido, Costa (2003) afirma

que: "a livre improvisação se dá numa espécie de negação de territórios ou a partir de uma sobreposição (colagem, raspagem, transbordamento) de idiomas"[cite: 148].

Assumindo que a música é a aventura do ritornelo: não se sabe para onde vai, mas há uma sensação de estar retornando a um território. O próprio conceito de território se mostra volátil, sempre há a transitoriedade intrínseca a ele. Neste contexto, a ética do improviso diz respeito à atividade de improvisar continuamente, assumir riscos, lançar-se eticamente à experimentação, ponderado com sobriedade para fazer deste processo uma criação artística.

Estes conceitos parecem distantes de uma aplicação, mas, na prática de improvisação, seja no jazz ou na música popular brasileira, o senso comum afirma que a improvisação livre é resultado de um caminho árduo de conhecimento de linguagem, onde primeiramente se passa pelo *bebop*, *modal*, e *post bebop* até culminar no *free jazz*, como se em cada etapa fosse garantida mais liberdade. No entanto, ao assumir que a livre improvisação se dá na superfície da produção apenas, não é necessário que se faça este caminho. É preciso apenas um grande desapego, na verdade, a tudo que já se vivenciou (*licks*, *shapes*, etc.), se é que isto é possível, a fim de que a improvisação não se torne idiomática, com território fixo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estética do jazz, conforme explorado neste artigo, revela-se um campo complexo e multifacetado, desafiando abordagens essencialistas e definicionais. A tentativa de encapsular o jazz em um conjunto fixo de características não apenas falha em sua completude, mas também desconsidera a dinâmica intrínseca de evolução e apropriação que define o gênero. A crítica à teoria de Theodor W. Adorno sobre o jazz exemplifica a inadequação de se aplicar metodologias restritivas e preconceituosas a uma forma de arte que se nutre da improvisação, da autonomia do performer e da constante redefinição de seus próprios limites. Adorno, ao negligenciar o contexto social, a função cultural e a natureza performática do jazz, construiu uma caricatura que obscurece a riqueza e a capacidade do gênero de desafiar convenções sociais e musicais.

A análise da improvisação jazzística sob a ótica dos conceitos de Deleuze e Guattari – território, ritornelo, territorialização, desterritorialização e bricolagem – oferece uma perspectiva instigante e mais adequada para compreender a plasticidade criativa do jazz. A música jazzística, neste sentido, não é estática, mas um contínuo processo de criação de "territórios voláteis", onde a improvisação se manifesta como um ato de experimentação ética. A "ética do improviso" deleuziana e guattariana ressoa com a prática do jazz, na medida em que encoraja a tomada de riscos e o desapego a padrões preestabelecidos, promovendo a emergência de novas virtualidades.

Em suma, o jazz, em sua essência não-essencialista, é uma manifestação artística que se reinventa constantemente, convidando à escuta atenta e informada, capaz de reconhecer as tradições distintas que o moldam. A intersecção entre a filosofia e a improvisação no jazz não apenas ilumina a profundidade estética



do gênero, mas também reforça a necessidade de abordagens teóricas que sejam flexíveis, contextualmente sensíveis e abertas à fluidez e à capacidade transformadora da arte.



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Continuum, 2006.
- ADORNO, Theodor W. *Philosophy of Modern Music*. New York: Continuum, 2006.
- BENSON, Bruce. *The Improvisation of Musical Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. 2003. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997a.
- FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 9, p. 67-76, out. 2010.
- GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- KIVY, Peter. *Music, Language and Cognition*. New York: Oxford University Press, 2007.
- LEWIS, George E. *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- SCHULLER, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- TAGG, Philip. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York: The Mass Media Music Scholar's Press, 2006.
- WEICK, Karl E. The Aesthetic of Imperfection in Jazz and Organization. *Organization Science*, v. 13, n. 2, p. 129-141, 2002.