



A interatividade musical em *Maiden Voyage*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL (ONLINE)

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Diogo Freitas de Oliveira
Universidade Estadual de Maringá
diogohocus@hotmail.com

José Roberto Imperatore Vianna
Universidade Estadual de Maringá
jrvianna@uem.com

Resumo. Neste artigo propomos um breve estudo, baseado em uma revisão bibliográfica, sobre a interatividade durante a prática musical em conjunto e como ela condiciona e estimula processos criativos. Esta interatividade pode ser fator gerador de estímulos no desenvolvimento de práticas criativas como a composição e a improvisação. Nos baseamos em conceitos e modelos apresentados por autores da psicologia, ciências sociais e teoria da performance, objetivando a construção de uma base teórica que servirá de estrutura para o trabalho de dissertação de mestrado em construção. Por fim, sugerimos uma breve análise sobre a performance realizada na gravação de *Maiden Voyage* de Herbie Hancock (1965), utilizando os conceitos e modelos apresentados.

Palavras-chave: Interatividade, Colaboração musical, Performance, Composição, Improvisação.

Title. Musical Collaboration in Maiden Voyage

Abstract. In this article we propose a brief study, based on a bibliographical review, on interactivity during musical practice and how its conditions and stimulates creative processes. This interactivity can be a stimulus-generated factor in the development of creative practices such as composition and improvisation. We start from concepts and models presented by different authors of psychology, social sciences and performance theory, aiming to build a theoretical basis that will serve as a structure for the master's thesis work in construction. Finally, we suggest a brief analysis of *Maiden Voyage* by Herbie Hancock (1965), utilizing the concepts and models presented.

Keywords. Interactivity, Musical Collaboration, Performance, Composition, Improvisation.

Introdução

Por meio de uma revisão bibliográfica, foram selecionados modelos de colaboração musical desenvolvidos por autores que abordaram o tema. O propósito foi buscar semelhanças

e diferenças entre os conceitos, dados empíricos e análises qualitativas apresentadas por tais modelos e com base nisto, estabelecer um referencial teórico para a análise de performance de *Maiden Voyage* (HANCOCK, 1965). Simultaneamente, também objetivamos complementar o referencial teórico de nossa dissertação de mestrado em construção, o trabalho de mestrado tem como objetivo analisar os processos interativos desenvolvidos pelo grupo Trio Curupira durante o ato da performance e como estes podem ter influenciado as práticas da composição e a improvisação. O Trio, em seu discurso musical, propõe uma apropriação e manipulação de matrizes rítmicas brasileiras, como o samba, forró, baião, frevo e maracatu, desenvolvendo sua prática criativa a partir deste contexto.

Assim, para este artigo, os dados aqui levantados (fundamentados na revisão bibliográfica) serão utilizados como base para uma breve análise dos aspectos interativos relevantes na performance da música *Maiden Voyage*, gravada em 1965, lançada no álbum homônimo pelo pianista Herbie Hancock. Destacamos, via transcrições (ver figuras) e apontamentos via minutagem do vídeo de *Maiden Voyage* (ver nota de rodapé), os momentos de interação e comunicação entre os músicos durante a performance e relacionamos o material identificado com os modelos pesquisados. Posteriormente, no trabalho de mestrado, associaremos os aspectos percebidos via análise de *Maiden Voyage* com os aspectos percebidos via análises de performances do Trio Curupira, apesar das diferenças de contexto, poderemos detectar processos de atuação e raciocínios semelhantes.

Com isso, esperamos contribuir para o desenvolvimento da pesquisa em performance e seus processos criativos, propondo uma discussão e reflexão com base nos dados apresentados.

Modelos colaborativos

Autores como Pierre Bourdieu (2003), Harold Garfinkel (2004) e Howard Becker (2012) contribuíram com linhas de pensamento sobre processos de interação social em uma direção oposta ao estruturalismo e o funcionalismo de Lévi Strauss (1950) e Talcott Parsons (1937). Bourdieu, Garfinkel e Becker sugerem que interações sociais não são fixas ou pré-determinadas, mas sim consequência de ações entre humanos envolvendo estímulos, respostas, práticas e intencionalidade. Seres humanos não são estáticos socialmente ou passivos, são indivíduos ativos e de acordo com Becker (2012), respostas oferecidas pelos indivíduos aos estímulos produzidos pelo ambiente sociocultural não são fatos isolados, são parte de uma linha de ação cujo processo passa por observar o ambiente entorno, considerar as respostas a esse

contexto e adaptar as respostas às situações ocorrentes, sendo que esse processo se repetiria em cada indivíduo de forma cíclica. É claro, existem situações em que é possível observar um automatismo nas ações desenvolvidas, por uma prática e expertise alcançadas ao longo de muito tempo de atuação, porém indivíduos também são incitados a todo instante por outros indivíduos, pelo ambiente sociocultural ou até mesmo por estímulos internos, e essa associação de fatores impossibilita que somente modelos preditivos de ação aconteçam (BECKER, 2012).

Dentro do contexto musical, a interação pode ocorrer de diferentes modos, de acordo com John Blacking (1973), a música é um sistema modular primário do pensamento humano e uma parte da infra-estrutura da vida humana. Ela não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto quanto sistema quanto como capacidade humana. Assim, focamos nossa atenção em modelos de interação desenvolvidos por músicos durante a performance em grupo, e nas informações que podem vir a ser geradas desse contexto.

Um modelo de colaboração usado por vários autores é o de Vera John-Steiner (2000), em seu livro, *Creative Collaboration*, a autora propõe quatro modelos colaborativos que podem ser associados a um desenvolvimento musical em grupo:

- 1- Colaboração distribuída: colaboração informal e involuntária em favor de um mesmo interesse;
- 2- Colaboração complementar: divisão de tarefas baseada no conhecimento, expertise e prática dos indivíduos participantes;
- 3- Colaboração familiar: colaboração dentro de um contexto familiar com ênfase em fatores emocionais;
- 4- Colaboração integrativa: quando um modo novo de pensar é proposto e trabalhado;

Autores como Seddon e Biasutti (2009) tratam a questão de cooperação e colaboração de maneira diferente, distinguindo, no âmbito musical, os dois contextos em:

- 1- Estratégias de comunicação cooperativas visando uma coesão de performance;
- 2- Estratégias de comunicação colaborativas resultantes em uma performance e interpretação criativa;

Os dois modelos abordam o desenvolvimento da criatividade na performance coletiva.

Durante a análise bibliográfica, destacamos diferentes aspectos influentes no ambiente de colaboração musical. Desde a manipulação individual de elementos musicais (com a qual cada músico contribui para a performance conjunta), passando por aspectos psicológicos (que

condicionam essa manipulação e atuação) e indo até fatores socioculturais externos, que acabam por condicionar todo o processo.

Nas últimas décadas alguns autores deram ênfase a fatores extramusicais que condicionam processos colaborativos, Caroline Waddington (2014) e Laura Bishop (2024) apresentam em seus trabalhos temas como empatia, união, recompensa e alinhamento de objetivos, argumentando como estes temas influenciam diretamente no processo criativo.

As autoras detectaram, por meio de estudos e entrevistas com participantes integrados a um ambiente de prática musical em grupo, como os músicos tendem a melhorar suas performances num ambiente coletivo em situações de bom relacionamento e com os objetivos alinhados. As sensações de recompensa, bem-estar e satisfação pessoal foram descritas pelos entrevistados. Os participantes se sentiram motivados a responder os estímulos e intenções dos outros participantes. Um estímulo antevia uma resposta que depois se tornava o próximo estímulo, proporcionando um aumento do nível de performance e incorporação do que estava sendo proposto e negociado entre os músicos. Em um contexto diferente, percebemos evidências sobre essa questão também em Berliner (1993), por meio de seu relato sobre como músicos de jazz admiram o sentimento de pertencimento a uma “classe” específica, dentro da qual ocorre fruição na comunicação. Neste contexto, os músicos compartilham de mesmos interesses, objetivos e habilidades. Há o engajamento bilateral entre os músicos e as concepções de significado dadas aos mecanismos e manipulações de elementos musicais, são compartilhadas. Há também o compartilhamento de concepções sociais providas pelo mesmo ambiente sociocultural no qual estão inseridos, por exemplo: onde cresceram, onde desenvolveram as habilidades musicais e onde enfrentaram as mesmas dificuldades sociais.

Análise de dados

Estudos com foco em resultados empíricos também vêm sendo realizados nos últimos anos, como é o caso do trabalho publicado na revista *Nature*, em 2019, pelos pesquisadores Ole Heggly, Ivana Kovalinka, Morten Kringleback e Peter Vuust. Nele, foi realizado um monitoramento com músicos participantes identificando comportamentos e recriando ambientes, na busca por resultados objetivos dentro de temas com diversos aspectos subjetivos. Um experimento com um modelo rítmico, que dava margem à dupla interpretação na característica de sua subdivisão, foi apresentado a pares de músicos selecionados. Mesmo com percepções individuais diferentes constatadas junto aos participantes durante a pesquisa, a maioria argumentou a necessidade e intenção de sincronização entre os pares. Resultados como

o compartilhamento de modelos musicais, engajamento mútuo e significação de elementos comumente compartilhados, foram detectados e uma comunicação entre os participantes reconhecida. Os indivíduos foram capazes de executar os ajustes necessários para que a sincronização rítmica acontecesse por meio de uma negociação e hierarquização momentânea. Detecta-se aqui uma apropriação e manipulação de um modelo rítmico que foi negociado pelos participantes.

O conhecimento musical adquirido e a expertise desenvolvida pelo músico são também de relevância para análise no fazer musical conjunto, sendo fator por vezes limitador ou expansivo, dependendo do contexto. Podemos exemplificar mencionando um contexto de um grupo de jazz, neste caso, se os músicos participantes não compartilharem um nível próximo em relação às habilidades adquiridas e entendimento sobre os mecanismos do gênero, a fruição do discurso musical pode ser prejudicada e afetar o processo colaborativo (BERLINER, 1993).

Barreiras estéticas são relevantes e merecem destaque, visto que elas podem induzir conceitos e mecanismos divergentes, por exemplo: um grupo que se dispõe a tocar forró ou samba vai provavelmente lidar com a necessidade de uma apropriação de elementos impostos pela estruturação rítmica, melódica e harmônica particular do gênero escolhido, além de toda a informação social particular agregada de cada estilo.

Nos exemplos supracitados notamos a importância do processo de apropriação, seja ele relacionado a pequenos mecanismos, ou grandes conceitos estéticos. Este parece ser um importante estágio da performance musical conjunta e um dos pontos de partida de um possível processo generativo criativo.

Colaboração criativa

Até aqui destacamos alguns modelos e estudos sobre colaboração musical e os associamos ao desenvolvimento da performance em grupo. Antes de identificarmos processos criativos gerados deste contexto, citaremos brevemente alguns modelos previstos de criatividade. Primeiro em um contexto individual, para posteriormente, efetuarmos a abordagem coletiva sobre o tema.

Autores como Fink (1982) e Ainsworth-Land (1986) propuseram diferentes estágios ocorrentes em processos criativos desenvolvidos por seres humanos, Fink propõe um modelo dividindo o processo criativo em duas fases:

- 1- Generativa- quando representações mentais são criadas;
- 2- Exploratória- quando ocorre a interpretação e manipulação dessas representações;

Dentro do processo de criação musical, essas representações podem ser exemplificadas por modelos e elementos musicais. Modelos rítmicos, harmônicos e melódicos combinados com base na experiência, conhecimento e expertise. Tais modelos seriam explorados e manipulados em segundo estágio.

Já Ainsworth- Land propõe quatro estágios no desenvolvimento criativo:

- 1- Habilidade primitiva de elaborar;
- 2- Estágio de replicação;
- 3- Estágio mutualístico com alto nível de combinações;
- 4- Transformações e invenções;

De acordo com este modelo, indivíduos são capazes de produzir fragmentos criativos incitados pelo envolvimento com o meio e com outros indivíduos. Estes fragmentos são manipulados e replicados de forma consciente e posteriormente associados à influências recebidas, para que invenções propriamente ditas ocorram, equilibrando espontaneidade e intencionalidade.

Outros autores também apresentam modelos criativos descritos em estágios, Jeff Pressing (1984) apresenta um modelo dividido em três estágios: as escolhas são aleatoriamente realizadas num primeiro momento, avaliadas e manipuladas no segundo estágio e externadas de maneira prática em um terceiro momento.

Os três modelos criativos, brevemente aqui descritos, abordam concepções técnicas e psicológicas envolvidas nos processos, apresentando concordância em uma proposta de desenvolvimento criativo processual que ocorre ciclicamente em cada indivíduo.

Estudos e pesquisas, como já mencionado, comprovam a dificuldade de se obter dados empíricos e quantitativos a respeito de práticas subjetivas, interpessoais e que normalmente são investigadas a partir de análises qualitativas. Vale citar como exemplo o estudo desenvolvido por Nicolas Donin e Jacques Theureau (2004) sobre o compositor Philip Lenoux, no qual os

pesquisadores simularam e monitoraram o ambiente de criação do compositor na intenção de retratar uma linha do tempo composicional com seus respectivos estágios. Bem como o estudo de Pamela Bernard (2012), no qual três compositores, oriundos de diferentes áreas de atuação, foram monitorados e entrevistados durante seu processo de criação com o propósito de que seus métodos, esquemas, decisões e escolhas fossem analisados e detectados.

Os dois estudos citados revelam, apesar das diferenças estéticas e de contexto, que os compositores apresentaram semelhanças na divisão de etapas no processo criativo sendo uma etapa preparatória, uma segunda de manipulação e outra etapa de escrita em direção a um objetivo.

Após essa breve exposição de modelos criativos individuais, discutiremos a associação entre criatividade e interação na música e para isso, além da abordagem técnica e psicológica, também destacamos questões socioculturais envolvidas.

De acordo com Heidegger (1997), o conhecimento e a significação de elementos pelo indivíduo surge da interação com o meio e com outros indivíduos e é com base neste contexto, que informações são criadas e compartilhadas. A psicóloga Teresa Amábile (2013) corrobora com Heidegger, sugerindo uma criatividade de natureza social e distribuída, a autora nos chama atenção para fatores como: ambiente social, tarefas, habilidades musicais (experiência, expertise, conhecimento), habilidades criativas (fluência, inspiração, flexibilidade) e recompensas, que atuam promovendo indivíduos ativos, incitando com suas ações uns aos outros a todo momento.

A prática musical em grupo não retrata um cenário interativo diferente do proposto pelos cientistas sociais, pelo contrário, demonstra ser um ambiente onde ações e respostas produzidas via interação são potencializadas (Heidegger, 1997).

Bourdieu (2003) nos sugere a ideia dos campos culturais e do “*hábitus*”, o autor define os campos como “universos sociais separados com suas próprias leis e funcionalidades” (p. 61), sendo uma área de atuação e produção constituída por suas formas de prática, métodos e princípios de avaliação, que irão condicionar todo o trabalho produzido dentro deste contexto. A ideia de ‘*hábitus*’ vem do desenvolvimento de práticas e ações condicionadas pelas particulares disposições, atitudes e regras relativas ao campo cultural, resultando em modelos de avaliação dos indivíduos integrados a tais situações.

Sendo assim, acreditamos que estas situações podem ser diretamente aplicadas ao contexto musical. Neste sentido, um campo cultural de atuação em música pode ser representado pelo meio no qual atua o músico, seja como integrante de orquestra, grupo de jazz, etc, todos são exemplos possíveis de campos culturais musicais de atuação. Obviamente, cada

contexto condiciona as formas de atuação, percepção e raciocínio musical com suas regras e imposições estilísticas. Esse meio molda o capital de recursos adquirido pelo músico ao longo do tempo, este capital será confrontado e aplicado dentro do contexto imposto pelo meio. Como capital de recursos nos referimos às habilidades, ferramentas técnicas de execução e expertise adquirida pelo músico.

Acrescentamos por fim em nossa discussão, o modelo de Csikzentmihalyi (1996). Neste caso, o autor destaca que um indivíduo ao propor uma nova ideia, esta será naturalmente submetida à percepção e avaliação dos integrantes pertencentes ao campo de atuação. O autor também sugere a ideia do *Flow*, que seria um estágio de interação alcançado durante a performance conjunta, quando os músicos atingem uma alta sintonia, com comunicação e fluência, potencializando a atuação individual através da troca de informações.

Todo este contexto previamente descrito irá condicionar a aplicação de elementos e produção de ideias pelos músicos, determinando também o entendimento mútuo e a fruição de discurso, o que pode vir a ser um gerador de práticas criativas durante a prática musical em grupo.

Por vezes associamos criatividade a trabalhos que nos apresentam algo inédito, mas não é o que ocorre necessariamente nos modelos descritos. Como exemplo, um compositor pode criar algo a partir de outras referências, não necessariamente inédito, mas que contribui e influencia outros atores. Margareth Bolden (2004) define essa questão como “criatividade psicológica”. A autora também destaca a “criatividade histórica”. Na c-histórica, a definição é de uma ideia apresentada realmente nunca verificada. Podemos entender a c-histórica como um desdobramento da c-psicológica (Bolden, 2004).

Nosso objetivo foi associar os modelos colaborativos aqui apresentados aos processos de atuação desenvolvidos durante a performance musical conjunta, para entender como esse contexto pode estimular práticas criativas.

Análise de performance- *Maiden Voyage*

Apresentamos agora uma breve análise de performance, a fim de verificarmos situações que possam ser relacionadas com os modelos e conceitos previamente descritos. Optamos por *Maiden Voyage*¹, música que integra o álbum homônimo lançado pelo pianista Herbie Hancock em 1965. O grupo de jazz em questão é formado por Herbie Hancock ao piano,

¹ Link para escuta da música *Maiden Voyage* <https://www.youtube.com/watch?v=EWc5x9G45vo>

Freddie Hubbard no trompete, George Coleman no saxofone, Ron Carter no contrabaixo e Tony Williams na bateria.

Em depoimento no vídeo “*How Herbie Hancock Wrote Maiden Voyage*”², o pianista revela os estágios de desenvolvimento na concepção da obra. Hancock declara ter iniciado com um modelo rítmico que permeia toda a música (Figura 1), ele revela estar com o modelo em seu subconsciente, não identificando a origem exata do fragmento. O pianista integrava o quinteto de Miles Davis na época e ouvindo faixas de um álbum que haviam acabado de gravar naquele mesmo ano, detectou ao final de umas das músicas o fragmento rítmico sendo executado pelo grupo. Hancock já havia interagido com o modelo rítmico sobre a influência da performance do quinteto de Miles Davis e ainda que de forma espontânea, se apropriou da ideia para depois desenvolvê-la. Vale ressaltar que o fragmento rítmico que dá origem a *Maiden Voyage* é semelhante à estrutura rítmica de um modelo de clave cubana, a Clave de Son, que utiliza uma proporção rítmica de 2:3, na mesma intenção do fragmento rítmico. Apesar de não podermos afirmar a real origem do fragmento, percebemos neste momento, como o ambiente de performance criado pelo quinteto de Miles Davis estimulou Hancock na criação e desenvolvimento do fragmento rítmico, mesmo que de forma randômica. Este processo de atuação corrobora com o que foi descrito anteriormente pelos modelos. Em um segundo estágio, o músico adiciona blocos harmônicos sobre a ideia rítmica pré-estabelecida e na sequência a melodia do tema é sobreposta sobre a estrutura rítmico-harmônica. Neste processo, a ideia inicial é explorada e complementada após ter sido concebida no estágio anterior.

Figura 1- Modelo rítmico de *Maiden Voyage*



Fonte: Do autor


Sinalizaremos os momentos destacados através da minutagem do vídeo de *Maiden Voyage*.

² Link para entrevista <https://www.youtube.com/watch?v=f69unUKW3Dc>

De início ocorre a apresentação do modelo rítmico-harmônico (Figura 2), do minuto 0:00 até 0:16, bateria, contrabaixo e piano trabalham na condução que antecede o tema.

Figura 2-Modelo rítmico com blocos harmônicos

D7sus4 (9) **F7sus4 (9)**



Fonte: Do autor

A partir do minuto 0:17 até 1:20, ocorre a exposição da melodia com as entradas do trompete e saxofone. Os músicos desenvolvem o tema explorando dinâmicas de intensidade, Hancock utiliza *voicings* mais agudos durante a parte B da música ao piano (Figura 3) e a seção rítmica de contrabaixo e bateria se intensifica. Neste momento a colaboração entre os músicos é perceptível.

Figura 3- Voicings agudos executados por Herbie Hancock na parte B de Maiden Voyage

Eb7sus4 (9,13) **C#7sus4 (9,13)**



Fonte: Do autor

No minuto 1:20, iniciam-se as improvisações, com situações de interação direta entre os solistas e os demais músicos. Elementos estéticos do jazz, como a aplicação de fragmentos melódicos (extraídos de escalas e arpejos) sobre a harmonia estabelecida, são utilizados pelos

músicos. Destacamos uma espécie de comunicação fraseológica desenvolvida. Um fragmento melódico sugerido por George Coleman (Figura 4), no início de seu solo de saxofone no minuto 1:28, é manipulado por Hubbard ao trompete no minuto 3:11 (Figura 5).

Figura 4- Fragmento melódico saxofone

F7sus4 (9)



Fonte: Do autor

Figura 5- Fragmento melódico trompete

F7sus4 (9)



Fonte: Do autor

Notamos este tipo de interação também no minuto 4:20, quando Hancock, desenvolvendo o acompanhamento (Figura 6), reproduz outro fragmento melódico sugerido pelo trompetista. (Figura 7).



Figura 6- Frase de piano acompanhando trompete

F7sus4 (9)



Fonte: Do autor

Figura 7- Frase de trompete

F7sus4 (9)



Fonte: Do autor

Em alguns momentos, ideias produzidas pelos solistas são correspondidas pelo baterista, destacamos o minuto 3:55, quando Williams (Figura 8) e Hancock (Figura 9) interagem diretamente com uma frase rápida e cíclica de Freddie Hubbard (Figura 10). O pianista busca replicar o efeito produzido por Hubbard através de arpejos e Williams intensifica sua condução rítmica correspondendo ao que é produzido. No minuto 4:50, também verificamos situação semelhante, durante o solo de piano Hancock utiliza uma abordagem harmônica, com blocos espaçados e no mesmo momento o baterista corresponde também espaçando notas e provocando vazios propositalmente.

Figura 8- Modelo rítmico- bateria



Fonte: Do autor

Figura 9- Acompanhamento piano

Eb7sus4 (9)



Fonte: Do autor

Figura 10- Frase trompete

Eb7sus4 (9)



Fonte: Do autor

Nos exemplos anteriormente citados, observamos situações de comunicação mútua entre os músicos durante as improvisações. Uma frase melódica sugeriu uma ideia que foi entendida, absorvida, replicada e desenvolvida, evidenciando o processo colaborativo instigando práticas criativas. A partir de um fragmento melódico, todo um discurso (rítmico, harmônico e melódico) foi construído.

Destacamos por fim a performance de Carter, que mesmo com todas as variações executadas pelos demais músicos, se mantém constante ao modelo rítmico original em sua linha de contrabaixo, também percebemos aqui a interação, mas com a finalidade de manter a estrutura rítmica firme e constante, contrastando as variações executadas e desenvolvendo uma abordagem cooperativa.

Figura 11- Linha de contrabaixo de Ron Carter



Com base neste recorte ilustrativo sobre alguns momentos da performance, foram detectadas situações em que os músicos desenvolveram entendimento em relação ao que era produzido um pelo outro durante a prática conjunta, a comunicação estabelecida durante a performance parece ter contribuído para a fruição do discurso musical.

Com isso, foi possível associarmos os mecanismos propostos pelos modelos interativos e criativos anteriormente apresentados com a análise aqui apresentada, como a ideia de campo cultural, capital e recursos empregados de Bourdieu (2003), os conceitos de colaboração de John-Steiner (2000), os modelos criativos sugeridos por Bolden (2004) e as hipóteses apresentadas pelos estudos empíricos, foi perceptível durante a performance a ocorrência de processos de apropriação, negociação, hierarquização e intencionalidade. O cenário de prática coletiva construído pelos músicos ocasionou e condicionou o desenvolvimento das ações.

Conclusão

A partir da breve análise realizada sobre *Maiden Voyage*, verificamos os estímulos criativos gerados e compartilhados. Nossa ideia foi comparar o que foi percebido e, com base nos dados verificados, inferir relações com os modelos descritos. No exemplo abordado, os músicos construíram a performance se relacionando, sugerindo, respondendo e reconhecendo ações realizadas uns pelos outros. Uma intenção sugerida por um músico se transformou em outra ideia a partir da interpretação e resposta de outro músico. Um estímulo criativo foi construído a partir da interação desenvolvida.

Obviamente, o contexto mencionado envolvia músicos que compartilham níveis aproximados de habilidades e expertise, todos pertencentes ao mesmo campo de atuação social e artístico, compartilhando dessa forma não apenas elementos musicais, mas também modos de pensar e conviver, ocasionando um entendimento e significação mútua durante a performance (BERLINER, 1993).

Por fim, notamos que os processos interativos são mais evidentes quando se trata da execução musical em grupo e menos evidentes por meio de processos internos dos indivíduos. Nos dois aspectos, a interação é necessária para que a música ocorra e sejam desencadeados estímulos às práticas criativas. As ideias de “*habitus*” e campos culturais de Bourdieu (2003) são percebidas no contexto mencionado, ou seja, um grupo de jazz com músicos aplicando suas habilidades e compartilhando entendimentos. Dentro desta esfera também percebemos os modelos colaborativos de John-Steiner (2000) e seus quatro estágios de colaboração ocorrendo (distribuída, complementar, familiar e integrativa) e também os modelos criativos de Bolden (2004), a criatividade psicológica e histórica. Evidenciamos tais situações nos exemplos descritos na análise e percebemos como uma ideia sugerida influenciou o desenvolvimento de outra ideia. O compartilhamento e entendimento mútuo de modelos musicais pelos músicos, foi perceptível e relevante.

Por meio do cenário de prática musical conjunta demonstrado, notamos o quanto os processos interativos desenvolvidos foram determinantes para a construção de todo o discurso empregado e também influentes em aspectos que podem ocasionar uma melhora de performance. Esperamos com este relato contribuir para a pesquisa da área da performance relacionada ao desenvolvimento de ações criativas.

Referências

AINSWORTH-LAND, V. Imagery and Creativity as Integration Perspective. *The Journal of Creative Behavior*. (v. 16), (n. 1), p 5-28, 1982.

AMABILE, T.M. Componential Theory of Creativity, In *Encyclopedia of Management Theory*. Thousand Oaks, CA: Sage Publication, 2013.

BAILEY, D. *Improvisation: in nature and practice in music*. Ashbourne, England: Da Capo Press, 1993.

BECKER, H. S. *Interaction: Some Ideas*. Grenoble: University Pierre-Mendes, 2012.

BERLINER, P. *Thinking in Jazz*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BISHOP, L. Togetherness in Musical Interaction. *Psychologic Music Collection*. Routledge Open Research, 2024.

BLACKING, J. *How Musical is Man?* Washington: University of Washington Press, 1973.

BODEN, M. A. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. Londres: Routledge, 2004.

- BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Ed. Zouk, 2006.
- BORDIEU, P. *Esboço de uma teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1983, p 46-81.
- COLLINS, D. *The Act of Musical Composition*. Londres: Ashgate Publishing Limited, 2012.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. *Flow and Psychology of Discovery and Invention*. Nova York, 1997, P 13-108.
- DONIN, N. Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes: Toward a cross fertilization. *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. Doncaster, UK, (v. 1), (n. 1), p. 1-27, 2012.
- FINK, R. A. *Imagery and Creativity as Emergent Structure, Consciousness and Cognition*. Londres: Mit Press, 1996. P 93-381.
- GARFINKEL, H. Ethnomethodology's Program, *Social Psychology Quarter*. Nova York: American Sociological Association, (v, 59), (n. 1), p 5-21, 1996.
- HEGGLI, A; KONVALINKA, I; KRINGLEBACK, M. L; VUUST, P. Musical interaction is influence by underlying predictive models and musical expertise. *Scientific Reports*. Nature Research. 2019. P. 0-13. Disponível em www.nature.com/scientificreports Acesso em 18/04/24.
- HEIDEGGER, M. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Nova York: Garland Publishing, Inc, 1977. P 34-35.
- JOHN-STEINER, V. *Creative Collaboration*. Nova York: Oxford University Press, 2000. P.198.
- PARSONS, T. *A Estrutura da Ação Social*. São Paulo: Editora Vozes, 2004.
- PRESSING, J. Cognitive Process in Improvisation. *Advances in Psychology*. Nova York: Elsevier B.V. (v. 19), (n. 1), p. 345-366, 1984.
- SEDDON. F. A; BIASUTTI. M. Models of Communication Between Members of a String Quartet. *Small Group Research*. (v. 40), (n. 2), p. 115-137, 2009.
- WADDINGTON C. Creativity in ensemble performance: A case of intense co-performer empathy. In 3rd Performance Studies Network International Conference. Cambridge University, 2014, p. 1-10.