



Reflexões iniciais sobre conceitos de Leonard Meyer e a improvisação jazzística

Caio Márcio Ferreira Chaves dos Santos¹

UNIRIO/ PPGM

SIMPOM: *Práticas Interpretativas*
caionamusica@gmail.com

Resumo: O projeto a seguir apresenta as reflexões iniciais sobre uma investigação do discurso musical em improvisação, através da qual pretendemos fornecer ao improvisador ferramentas específicas para a ampliação de seus recursos em performance. A partir de uma perspectiva interdisciplinar, do performer (práticas interpretativas) enquanto criador (linguagem e estruturação musical), procuraremos examinar instrumentistas e propor modelos de criação sob orientação da semiótica musical de Leonard Meyer. Nosso principal objetivo é levantar conhecimentos que sejam aplicáveis no âmbito prático da performance, respaldando e estimulando novas direções em improvisação, não pelo investimento em novos materiais (frases, incisos, etc.), mas por rearticulações direcionadas do que já se encontra sob domínio do improvisador.

Palavras-chave: Improvisação Jazzística; Semiótica Musical; Análise do Discurso; Leonard Meyer.

First Thoughts on Leonard Meyer's Concepts and Jazz Improvisation

Abstract: This proposal exposes the first thoughts of a research about musical discourse in improvisation, assuming it as a means to improve the improvisation performance. Through a dialogue between performance practice and musical language and structure perspectives, we shall analyze soloists as well as suggest creational patches of discourse articulation based on Leonard Meyer's musical semiotics. Our main goal is to survey knowledges that are applicable in the practical scope of performance, endorsing and stimulating new directions, not through the investment in new musical data (phases, figures, etc), but through directional rearticulations of what the improviser is used to.

Keywords: Jazz Improvisation; Musical Semiotics; Discourse analysis; Leonard Meyer.

1. Introdução

A improvisação é uma prática musical registrada em grande parte da história da música, desenvolvendo-se de inúmeras formas, estilos e características conforme o período

¹ Orientação de Luiz Otávio Braga.

observado, conquistando papéis mais ou menos relevantes. A partir do século XX, ela se reafirma como parte essencial do gênero 'Jazz', difundindo-se por inúmeras vertentes até os dias de hoje, quando então se apresenta como atividade amplamente documentada. Em seu contexto jazzístico, a improvisação contempla uma posição de protagonista, avançando para domínios cada vez mais técnicos e especializados, e, apesar de alguns traços estruturais persistirem à passagem das décadas, de uma maneira geral há uma forte tendência dinâmica de mutação. O presente estudo tem como objetivo levantar conceitos que podem contribuir para o aprimoramento da performance improvisada através de uma interface com outras disciplinas. Torna-se necessário a definição de alguns termos preliminares e essenciais para traçar nossa perspectiva.

O foco de nossa atenção é o gênero Jazz. É nele que encontraremos os solistas que serão nosso objeto de análise. Em primeira instância, a própria definição do gênero é um assunto problemático. Alguns comentadores se detêm em características estruturais, tais como os novos ritmos, swings e síncopes melódicas que se tornam recorrentes e formadores da nova linguagem, delineando um estilo Jazz incipiente que se consolida na primeira metade do século XX nos EUA como ascensão de uma expressão cultural afro-americana. Outros, enxergam com maior abrangência e descrevem o jazz como uma maneira de se fazer música que transpassa os limites de um estilo específico. Para Leonard Bernstein:

Jazz é um imenso mundo; ele abarca uma multiplicidade de sons, desde os primeiros Blues até bandas Dixieland, Charleston, Swing, Boogie-Woogie, e também 'crazy Bop', 'cool Bop', Mambo – e muito mais. É tudo Jazz...trata-se de uma forma original de expressão emocional, nunca inteiramente feliz ou triste...Ritmo é a primeira coisa que se associa ao mundo do Jazz...mas Jazz não pode ser Jazz sem suas entonações especiais...uma música popular não se torna Jazz até que haja improvisação, quando se revela o verdadeiro núcleo de todas as formas de Jazz: improvisação (BERNSTEIN, L., 1955.)

A improvisação será o foco deste estudo, para além de um subestilo específico dentro do gênero. Nossa intenção é identificar direcionalidades² dentro de discursos improvisados. A análise de discursos direcionados nos será útil para extração de modelos aplicáveis posteriormente em práticas improvisatórias. Além disso, servirá como suporte para a reflexão e composição de novas direcionalidades. Descartaremos, portanto, práticas jazzísticas adirecionais.

2 Direcionalidades são processos ou tendências que ocorrem em um ou mais parâmetros musicais

O *Grove Dictionary of Jazz* (1994) refere-se à improvisação como criação espontânea, e a divide em duas grandes categorias: variações sobre tema (denominada paráfrase) e criação inteiramente nova (formuláica ou motívica). Improvisação formuláica consiste na construção de material novo a partir de fragmentos melódicos (que podem remeter ao tema principal ou não), enquanto que a motívica consiste na escolha de um fragmento a ser variado progressivamente, configurando um desenvolvimento de material até sua transformação em um material completamente distinto. Analisando a prática dos improvisadores jazzistas e o método de ensino tradicional do Jazz, é importante frisar que o que é chamado de criação espontânea no Grove não significa uma criação inteiramente nova, com elementos e articulações sempre inéditas e construídas em tempo real. As performances Jazzísticas expõe uma série de conhecimentos, estruturas, escalas, modos de entonação, articulação, coordenação, harmonia, etc., já condicionados, e que compõe a paleta de recursos do improvisador. O uso de tais recursos é contingente, e eles podem ser utilizados de maneira literal ou de forma alterada (quando há edição do material em tempo real, a saber: alterações de nota, edições, aumentações, liquidações, inflexões, figurações, sequenciamentos, etc.).

Os grandes improvisadores sabem com maestria alternar estruturas condicionadas e edição de material pré-concebido de uma forma musical, adequando-os à sua vontade ou às inclinações do momento. O material pré-concebido pode ser mais ou menos extenso quando executado no decorrer de um solo, e o limite preciso que discerne uma improvisação de uma interpretação³ não existe de fato. Pode-se argumentar inclusive que a escolha instantânea de uma estrutura, mesmo que de grande extensão e pré-concebida (automatizada), ainda se configuraria como espontaneidade, portanto seria também improvisação. Esta primeira questão expõe-nos um terreno cujos limites ainda não estão bem esclarecidos. Nossa perspectiva será abrangente e aceitaremos essa maleabilidade sem maiores questionamentos, tratando a improvisação como um complexo jogo de forças interativas entre o não determinado e o previamente determinado (condicionado). Quanto maior as estruturas condicionadas usadas, menor frequência de escolha, quanto menor as estruturas, maior frequência de escolha.

Quais os objetivos em improvisação? Expressão, comunicação, interação, espontaneidade, surpresa, experimento, consistência, descoberta, são palavras do senso comum. Consideraremos, neste estudo, consistência e surpresa como fundamentais para a

³ Interpretação como a execução de uma música ou estrutura musical, portanto sem improvisação no parâmetro das alturas.

performance improvisada. Consistência (musical) será entendida num sentido bem amplo: técnica, fraseado, sonoridade, articulação, expressividade, conhecimento das estruturas harmônico-melódicas. A ideia de surpresa, por sua vez, remete ao ouvinte. Mais precisamente à maneira pela qual ele é surpreendido. O improvisador precisa conhecer técnicas discursivas para se conseguir surpreender o ouvinte, mesmo que esse conhecimento se acumule em sua experiência de forma não necessariamente consciente. É preciso a exposição clara de uma inclinação ou tendência, para em seguida se expor algo inesperado através de um evento desviante. Contudo, não basta dominar apenas um modelo de indução à surpresa, é preciso sempre buscar novas formas de articulação e remodelagem do discurso para que no solo seguinte não se reproduza o mesmo padrão anterior, garantindo à improvisação uma imprevisibilidade que pode ser apontada como essencial à prática: na medida em que o improvisador se torna mais previsível, enfraquece sua força.

Técnicas discursivas são pouco abordadas nos cânones tradicionais da disciplina, que reservam sua maior parte para a exposição de estruturas referentes ao parâmetro das alturas. Talvez por este motivo, dois problemas se tornam muito comuns em músicos diversos: 1) Perda de controle do discurso no decorrer de uma sessão improvisada. 2) Uso reiterado (e excessivo) de um mesmo modelo discursivo.

O primeiro problema pode ser notado, por exemplo, quando um improvisador estressa seu solo numa determinada direção⁴ atingindo um clímax precoce, a partir do qual fica explícita sua fragilidade para manter articulações interessantes. Ou ainda: quando utiliza vários clímaxes em um único solo, articulando progressões de forma pouco transparente, a-direcionalmente. Este problema está ligado à falta de noção do improvisador no que se refere à uma funcionalidade discursiva, ou seja, embora tenha consciência de técnicas diversas (escalas, arpejos, harmonia, etc.), não distingue as funções que estas técnicas passam a desempenhar quando articuladas em sequência, dispersando uma lógica discursiva. Por consequência sua improvisação expressará contornos demasiadamente irregulares, podendo resultar em uma sequência amorfa e revelar-se inconsistente. O segundo problema se refere a uma limitação criativa provocada por automações. Neste caso existe uma consciência funcional por parte do improvisador, porém, embora tenha de fato experimentado processos de estudo, de entendimentos e condicionamentos, há uma cristalização da prática em poucos

4 Cada parâmetro permite processos (direcionalidades) dentro de certos limites, dentro dos quais a música se desenvolve. Estes limites podem ser físicos (acústico ou características específicas de um instrumento) ou individual do performer (limitações do improvisador). Exemplos: limites de intensidade, de extensão, de densidade, de atividade rítmica, de caracterização tímbrica, de andamento na performance, etc.

modelos discursivos. Muitas vezes o quadro se agrava quando a improvisação tende ao atrelamento (aprisionamento) de uma determinada técnica a uma determinada função discursiva⁵, resultando em uma drástica redução das possibilidades criativas. Dessa forma, o solista pode tornar-se demasiadamente previsível (confinado em alguns poucos padrões de progressão), enfraquecendo o aspecto essencial da improvisação que corresponde à imprevisibilidade. Isto ocorre, por exemplo, quando o músico desenvolve sempre os mesmos contornos iniciais, emprega sempre as mesmas técnicas de progressão, articula clímax e desfecho (clausura) sempre da mesma maneira, etc. Seja de forma consciente ou não⁶, tal reiteração excessiva gera monotonia. Por mais variado e criativo que o improvisador se mostre na articulação de cada técnica empregada, o modelo estrutural de seu discurso (uma macroforma da improvisação), tende à saturação quando não demonstra variedade.

O objetivo geral em nossa perspectiva é encontrar formas para contornar, superar ou retardar problemas apontados, através da compreensão da improvisação enquanto discurso.

2. Desenvolvimento

Será preciso tomada de consciência sobre diversos processos musicais possíveis que revelam um tipo de dinâmica⁷. Estes processos (ou direcionalidades) podem ocorrer em níveis diferentes, simultaneamente a outras direcionalidades de maneira sobreposta ou imbricada, e com durações diferentes. Nossa proposição é entender esses processos como partes constituintes do discurso musical. Encontraremos no autor Leonard Meyer uma teoria contundente, cujos conceitos poderemos extrair para a composição de uma perspectiva analítica semiótica da improvisação. Nosso trabalho terá duas etapas: 1) Análise de direcionalidades observadas na performance de diversos artistas selecionados, orientada pela

5 É necessário a distinção entre funcionalidade discursiva (discurso é constituído de inúmeras funções: exposições de idéias, desenvolvimentos, contrastes, processos que ocorrem nos parâmetros musicais, clímaxes, clausuras, forma, etc) e arquétipo (evidências estruturais, técnicas diversas), para que em seguida se trace planos de “refuncionalização” dos arquétipos atrelados a determinadas funções pela força do hábito, ou seja, um plano para libertá-los de suas funções recorrentes, cristalizadas. A Idéia de multiplicidade funcional de arquétipos foi extraída de Fló Menezes (2002).

6 A opção por caminhos familiarizados poderá ocorrer de forma consciente (quando opta-se sempre pela reprodução de uma mesma progressão) ou não consciente (quando o próprio funcionamento da mente tende à inclinação a tais estruturas. O compositor e pesquisador Pauxy Gentil Nunes em dissertação de mestrado (1993) faz a ponte entre os princípios de Meyer e a atividade de criação, trazendo uma significativa clareza à perspectiva de Meyer relacionando-as com definições das relações entre memória e percepção de Freud. Uma importante concepção que esclarece o processo mental em atividade criadora é o de trilhamento, com base em que poderemos entender porque operações ou estruturas condicionadas tendem a emergir como traços esparsos (vícios) ou até mesmo como acentuada e indesejada recorrência. “Um trilhamento é uma trama de caminhos [no cérebro] facilitadores em certas direções e dificultadores em outras” (GARCIA-ROZA, 1991, p. 99).

7 Em *Structural Functions in Music* (BERRY, 1957) são apresentados três estados dinâmicos em música: estático (ausência de movimento), progressivo (expansivo) e regressivo (conclusivo).

perspectiva semiótica de Leonard Meyer. Observação de tendências diversas em solistas no Jazz, independente do sub estilo do qual é representante; 2) O apontamento de outras direções e articulações possíveis e potencialmente relevantes orientadas pelos princípios de Meyer.

Em 1956, Leonard Meyer apresenta uma combinação da teoria da Gestalt com teorias das emoções psicológicas propostas pelos autores John Dewey, J.T. MacCurdy e F. Paulhan. O resultado tende a uma visão absolutista expressionista⁸. Dois conceitos são determinantes na direção desenvolvida por Meyer, a saber: Sentido e Emoção em música. Ambos constam no título de seu livro *Emotion and Meaning* (1956), nossa principal fonte teórica. O **Sentido** musical é o resultado da comparação entre partes, entre estágios contrastantes da música, do entendimento de processos e recorrências. Emerge destas forças estruturais essenciais à compreensibilidade. Meyer distingue sentido hipotético, quando em estado de expectativa o ouvinte antevê várias possibilidades, sentido evidente, quando o ouvinte percebe eventos posteriores e os relaciona com anteriores, e sentido determinado, quando após a totalidade da peça o ouvinte conclui sua teia de relações, formando um todo significativo. **Emoção** em música é o resultado das expectativas de um ouvinte em reação a um discurso que demonstra direcionalidade(s). Tal reação, embora contingente, quando ocorre é provocada por certas características dos estímulos sonoros, e entendendo tais características, é possível antecipar padrões de reação, o que pode ser uma ferramenta valiosa nas mãos de um criador. Um trecho musical que não suscita expectativas é de certa forma menos efetivo musicalmente, por não ativar processos emocionais no ouvinte. Portanto a **Expectativa** é fundamental para uma escuta que resulta em uma experiência emocional, e se estabelece por uma relação entre estímulo musical (enquanto tendência) e a reação do ouvinte diante da completude ou interrupção das tendências percebidas. O desvio inesperado de uma tendência pode, pela ruptura do processo⁹, fazer aumentar a expectativa sobre eventos subsequentes.

Para que as recorrências (recurso importante na construção de discurso, na fixação de ideias e na conclusão de processos, o que veremos adiante sejam percebidas, Meyer faz uma distinção fundamental entre **Termos Sonoros e Estímulos Sonoros**. Ambos são tipos de relações que se estabelecem entre som e percepção. Estímulo sonoro é qualquer excitação sonora percebida pelo ouvido humano. Um termo sonoro é uma estrutura que se apresenta de forma discernível, destacada e delineada ao ouvinte, e além disto também apresenta algum

8 Absolutista porque reconhece o sentido na imanência musical, não o relacionando com nenhum conteúdo extramusical, e expressionista porque esta imanência musical suscita emoções.

9 Um processo enquanto tendência pode ser natural (cognitivo) ou condicionado (aprendido).

tipo de direcionalidade (incitando-o a esperar por um evento consequente mais ou menos provável). Uma vez que o sentido musical se consolida na teia de relações e comparações realizada pelo ouvinte entre as partes que compõe a totalidade da peça, termos sonoros são muito frequentemente utilizados na composição de um discurso. Um tema musical, por exemplo, deve possuir características rítmicas e intervalares próprias de um termo sonoro, caso contrário sua recorrência não se destacará ou nem será percebida. Além disso, ele deve ser discernível de articulações subsequentes, para que sua recorrência, após eventos mais ou menos contrastantes, desperte no ouvinte a imediata correspondência entre um estágio anterior e o presente.

A macroforma vigente por muito tempo no desenrolar histórico jazzístico foi “Tema e Variações”. As seções de improvisação no jazz incipiente (e em muitas derivações que se mantêm até hoje) não eram extensas o bastante para quebrar o fluxo e compreensão desta forma musical. Na medida em que a improvisação passa a ser o foco principal de vertentes mais vanguardistas desde os anos 60, e a extensão dos solos improvisados passa a ser muito maior que as partes de exposição temáticas, a consciência sobre uma possível construção de discurso próprio da seção improvisada, utilizando os conceitos de termo sonoro, desvios, desenvolvimentos, variações progressivas de material, edições, processos, recorrência, dentre outros, passa a ser assunto de maior relevância. Muitas vezes, quando a improvisação é longa e não pensada enquanto discurso, como já apontamos acima, a experiência recai em extremos: homogeneidade ou heterogeneidade. Em ambos não há possibilidade de discurso, uma vez que não há processo efetivo. Podemos destacar uma abordagem comum, o que o professor Hal Crook (Berklee School of Music) chama de “apontar, fogo, preparar” (1993): improvisação sem nenhum planejamento. Isto pode resultar, por exemplo, em ideias conectadas de maneira adirecional, sequencias intermináveis de semi-colcheias ou fusas, com pouca ou nenhuma respiração entre as frases e de maneira formuláica, incorrendo o improvisador simultaneamente nos dois extremos apontados: de um lado a heterogeneidade, já que a forma com que as ideias se conectam não revela nenhum processo, formando uma amálgama de fragmentos remotos justapostos da maneira que se configuram na mente e nos dedos no momento da improvisação; de outro lado, a monotonia, pela falta de variedade rítmica, falta de acentuação e demarcação de ideias, falta de pontuação, respiração. Portanto, a compreensão da improvisação enquanto discurso (enquanto coordenação de processos em diversos níveis) pode fundamentar uma performance mais consciente.

Torna-se necessário investigar quais as condições e os aspectos normativos de um discurso. A **Norma** geral de um discurso, para Meyer, é apresentação de uma continuidade entrecortada por desvios, após os quais pode-se ter um retorno à continuidade ou uma completa mudança de processo (o que é denominado reversão). Uma continuidade não é manutenção de um estado inerte, mas sim um processo coerente que opera numa determinada direção (uma direcionalidade). Investigaremos como se constroem discursos consistentes, quais as ferramentas disponíveis para esta construção. Veremos tipos distintos de processos dinâmicos (progressivos e regressivos) aplicáveis a diferentes parâmetros, possibilidades de disposição de materiais distintos, disposições de partes contrastantes e como se conectam estas partes (por transição ou por corte seccional). Veremos também repetições de material (motivos, partes, arquétipos, etc.) no decorrer do discurso, tipos de frases musicais, tipos de desenvolvimento de material, etc. Sobre a construção de frases, podemos destacar a importância dos **Pontos focais**. Trata-se de pontos de apoio em uma sequência musical demarcando etapas que compõe um todo, cuja articulação é nítida: composta por início, desenvolvimento e fim (ciclo). Uniformidades (linearidade) são progressões que, embora a mente possa prever seu modo de continuidade, não apresentam pontos focais, e uma estimativa do fim do processo não pode ser realizada. São, portanto, carentes de articulação interna, sem estabelecerem pontos de atividade e repouso (ex. marcha harmônica ou sequência). Tais características podem acrescentar instabilidades ao discurso musical, e, no ensino da composição erudita ocidental, as uniformidades são amplamente analisadas e muito utilizadas para fins específicos dentro do discurso. Nós pretendemos revisar os vários tipos de uniformidades (harmônicas, melódicas, rítmicas) a fim de emprega-las de uma forma consciente no discurso improvisado.

Meyer também apresenta outros conceitos gerais que podem ser explorados na construção de um discurso. O **Suspense**, por exemplo, é provocado pela exposição de um material dúbio, incerto, provocando uma reação de estranheza. A mente do ouvinte espera por uma seção posterior onde clareza e objetividade sejam introduzidas. No entanto, dada à falta de direcionalidade clara do material, o ouvinte não é capaz de antever resoluções futuras. Já o **Inesperado** é provocado por um desvio forte na direcionalidade discursiva. O ouvinte espera então que sejam apresentados eventos que justifiquem e contextualizem tal desvio, caso contrário, tenderá a rejeitar todo o trecho.

Para fechar este levantamento preliminar dos conceitos de Leonard Meyer aplicáveis em improvisação, notemos mais três conceitos: completude, closura e saturação.

Completo e clusura se devem ao fato de a música trabalhar com antecedentes e consequentes, com repetições literais ou variadas. São produtos da forma e organização musical. Clusura só ocorre quando está implícita na premissa (é o fechamento de uma inclinação, uma conclusão). A mente tende a reagir a uma repetição de fragmento (ou frase, parte, etc.) imediatamente após a execução deste, de forma a acentuar as diferenças entre modelo e repetições (reiteração: sucessiva comparação). Já quando há uma seção intermediária de desenvolvimento, a recorrência (lei do retorno) de um fragmento ou frase tende a ser percebida de modo a acentuar as semelhanças entre modelo e repetição (mais comum a repetição variada que a repetição literal). Uma recorrência será mais efetiva se realizada após alcançado um estado de instabilidade, seja na tensão harmônica, melódica, estrutural (uso de linearidades diversas), ou métrica (no jazz, ritmos irregulares, hemíolas ou rubatos são recursos tensionadores). **Saturação** ocorre quando há a interrupção da continuidade musical, quando estruturas são repetidas (reiteradas) a ponto de impedirem uma progressão, um processo. Estruturas primárias (que estão em primeiro plano) em música devem desenvolver algum tipo de processo, caso contrário incorrem em monotonia. Já estruturas secundárias (plano de fundo) tais como o ostinato podem repetir indefinidamente se estiverem servindo como auxiliares - como tensionadoras de uma narrativa que contenha direcionalidades aparentes. Meyer demonstra como um trecho musical pode estar bem articulado num determinado nível e mal articulado em outro. Entendendo porque determinadas estruturas saturam o discurso musical, e entendendo várias possibilidades de clusuras para uma improvisação, poderemos enriquecer nosso discurso improvisado.

Considerações finais

A apresentação dos conceitos acima descritos visou apresentar um panorama que ilustra a perspectiva semiótica do autor Leonard Meyer, e nossa premissa é de que um aprofundamento nesta direção pode levar o estudo da improvisação a resultados expressivos. Sua perspectiva é qualitativa (funcional) e poderá ser vinculada a uma perspectiva quantitativa para maior efetividade, como por exemplo, à quantificação de tensão (dissonâncias x consonâncias), quantificação de atividade rítmica, quantificação textural, etc.

Com base nestes conceitos de Meyer, podemos destacar algumas perguntas essenciais que guiarão nossa análise: em um determinado solo improvisado, existe algum tipo de condução progressiva, ou os eventos não configuram direcionalidades? Se existe, diz respeito a qual parâmetro? O solista expõe estruturas que funcionam como termos sonoros e se relacionam com recorrências posteriores? O solista desperta algum tipo de expectativa, ou

seja, articula algum tipo de material de maneira a incitar no ouvinte uma previsão de estágio posterior, algum tipo de inclinação? Utiliza suspense? Como estabelece o suspense? Expõe algum tipo de contraste seccional no decorrer de seu solo? Trabalha com pouco ou muito material? O material é homogêneo ou heterogêneo? O clímax do solo é bem delineado? Que tipo de progressão foi usada rumo ao clímax? Que tipo de evento foi utilizado como ponto culminante? Como realizou o desfecho do solo?

A partir do entendimento de diversas direcionalidades, funções e articulações discursivas, o improvisador ampliará sua paleta de recursos e poderá sustentar uma atmosfera de imprevisibilidade por mais tempo. As análises servirão como modelos discursivos que não tolhem a espontaneidade da improvisação, porque ocorrem em um nível superior de organização. Ou seja, as estruturações que orientam uma improvisação, ao contrário de limitá-las, configuram um conhecimento de estratégias diversificadas que auxiliarão no combate a uma tendência enrijecedora em performance improvisada.

Referências

- BERNSTEIN, Leonard. *The World of Jazz*. CBS Omnibus series, telecast Oct. 16, 1955 (série de TV)
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1957.
- CROOK, Hal. *How to Improvise*. Boston: Advance Music, 1993.
- GENTIL-NUNES, Paxy. *Programa, Feedback e Composição Musical*. Rio de Janeiro, 1993. 181 f. Tese (Doutorado) - Curso de Composição, Centro de Letras e Artes - Escola de Música, Ufrj, 1993.
- KERNFELD, Barry (Ed.). *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: St. Martin's Press, 1994.
- MENEZES, Flô. *Apoteose de Schoenberg*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning*. Chicago: The University Of Chicago Press, 1956.