

MUSICA

**IMPROVISAÇÃO LIVRE
DISTRIBUÍDA: UM ESTUDO DAS
DINÂMICAS INTERATIVAS NO
PROCESSO CRIATIVO À LUZ DAS
ABORDAGENS CULTURAIS DA
CRIATIVIDADE**

DIOGO SOUZA VILAS MONZO



(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MESTRADO E DOUTORADO EM
MUSICA

**TESE DE DOUTORADO
DEZEMBRO DE 2022**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

DIOGO SOUZA VILAS MONZO

**IMPROVISACÃO LIVRE DISTRIBUÍDA: UM ESTUDO DAS
DINÂMICAS INTERATIVAS NO PROCESSO CRIATIVO À
LUZ DAS ABORDAGENS CULTURAIS DA CRIATIVIDADE**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música.

Área de Concentração: Música

Orientador: Prof. Dr. Clifford Hill Korman

Coorientadora: Prof^ª. Dr.^a. Mônica Souza Neves-Pereira

**RIO DE JANEIRO
2022**

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

MM816 Monzo, Diogo Souza Vilas
Improvisação livre distribuída: um estudo das
dinâmicas interativas no processo criativo à luz das
abordagens culturais da criatividade / Diogo Souza
Vilas Monzo. -- Rio de Janeiro, 2022.
268

Orientador: Clifford Hill Korman.
Coorientadora: Mônica Souza Neves-Pereira.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2022.

1. Improvisação Livre. 2. Criatividade
Distribuída. 3. Psicologia Cultural. 4. Performance
Musical. I. Hill Korman, Clifford, orient. II.
Souza Neves-Pereira, Mônica, coorient. III. Título.

DIOGO SOUZA VILAS MONZO

**IMPROVISACÃO LIVRE DISTRIBUÍDA:
UM ESTUDO DAS DINÂMICAS INTERATIVAS NO PROCESSO CRIATIVO
À LUZ DAS ABORDAGENS CULTURAIS DA CRIATIVIDADE**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música.

Área de Concentração: Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Clifford Hill Korman (Orientador)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof^a. Dr^a. Mônica Souza Neves-Pereira (Coorientadora)
Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof. Dr. Alexandre Fenerich
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire
Universidade de Brasília – UnB

Prof^a. Dr^a. Maria Cláudia Santos Lopes de Oliveira
Universidade de Brasília – UnB

Prof^a. Dr^a. Angela Uchoa Branco
Universidade de Brasília – UnB

CONCEITO: APROVADO *cum laude*

DEZEMBRO de 2022

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

A toda a minha família, pelo apoio, em especial, a minha mãe, Rose, e minha esposa, Francis Monzo, por todo suporte, paciência e dedicação.

A Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

À Fundação CAPES, pelo auxílio da bolsa, fomentando a produção intelectual no Brasil.

À FAPERJ, pelo auxílio da bolsa doutorado nota 10, fomentando a produção intelectual no Brasil.

Ao meu orientador, Dr. Clifford Hill Korman, pela paciência, por tantos conselhos e por acreditar nessa pesquisa.

À minha coorientadora, Dr^a. Mônica Souza Neves-Pereira, por aceitar o desafio de se lançar em uma pesquisa que buscou uma aproximação entre as áreas de música e psicologia.

Aos músicos que aceitaram participar da pesquisa.

Ao meu amigo Celso Fortunato Sequeiros Martinez, por todo suporte em minha caminhada de vida.

Ao meu professor Rogério Toledo, por ter acreditado em mim no início da minha caminhada musical.

À Fernanda Quinderé, pela parceria e amizade.

Aos meus amigos Pablo Marquine e Roberta Mourim, que generosamente me incentivaram a prosseguir.

Ao meu amigo Alexandre Gama, pela cooperação e amizade de sempre.

Ao LABMIS, que fraternalmente me recebeu e proporcionou momentos de profunda discussão e reflexão, que por vezes foram necessários.

E a todos aqueles que fizeram parte direta ou indiretamente durante todo esse processo.

O meu muito obrigado.

MONZO, Diogo Souza Vilas. **Improvisação livre distribuída**: um estudo das dinâmicas interativas no processo criativo à luz das abordagens culturais da criatividade. 2022. 268 f. Tese de Doutorado (Pós-Graduação em Música) – Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

RESUMO

Esta pesquisa estuda a criatividade na improvisação livre. Ela examina como a interação entre os músicos acontece, estudando os processos criativos presentes em uma improvisação livre através da perspectiva da psicologia cultural da criatividade (Criatividade Distribuída). O trabalho investiga como as interações são mediadas em uma improvisação livre, construindo contextos facilitadores da emergência do novo. As bases epistemológicas e teóricas que orientam o referido projeto originam-se nos modelos culturais do desenvolvimento humano e da criatividade, áreas da pesquisa psicológica. Busca-se compreender a criatividade não somente a partir do material musical, mas como fenômeno social, gestado nas interações Eu-Outro, por meio de dinâmicas dialógicas e semióticas. A pesquisa foca em três aspectos: (1) Como se desenvolvem os processos criativos na improvisação livre quando analisamos este fenômeno a partir dos sujeitos que criam e não da seleção e filtragem do material musical. (2) Como os processos de significação dos sujeitos afetam os seus atos criativos no momento das performances de improvisação livre. (3) Concepções, crenças e valores dos músicos sobre seus processos criativos durante as performances de improvisação livre. A pesquisa foi realizada no laboratório de performance musical da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO no formato online, dentro da disciplina de TECIM 2. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e idiográfica. O serviço de comunicação por vídeo que foi usado é o Google Meet. Para a construção de dados, adotamos: a performance musical, relatos verbais, entrevistas semiestruturadas e o prontuário musical. Tudo foi gravado em vídeo e áudio, sendo que os relatos verbais e as entrevistas foram transcritos. Os relatos verbais foram analisados por meio da microgênese (análise microgenética) e a análise interpretativa foi aplicada às entrevistas e ao prontuário musical. Em termos metodológicos e conceituais, o trabalho procurou contribuir com: (a) a construção de um percurso metodológico inovador para o estudo de processos criativos em uma performance de improvisação livre que visa observar o fenômeno por meio de uma perspectiva psicológica com foco nos sujeitos; (b) o desenvolvimento de uma perspectiva teórica integrativa de processos criativos entre psicologia e música, que abre novas possibilidades para a compreensão das interações envolvidas na criação, durante a improvisação livre, necessitando posterior desenvolvimento em estudos futuros que articulem estas áreas.

Palavras chaves: Improvisação Livre. Criatividade Distribuída. Psicologia Cultural. Performance Musical.

MONZO, Diogo Souza Vilas. **Distributed Free Improvisation: a study of interactive dynamics in the creative process in light of cultural approaches to creativity.** 2022. 268 f. Tese de Doutorado (Pós-Graduação em Música) – Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ABSTRACT

This research studies creativity in free improvisation. It investigates how the interaction among musicians happens, by studying the creative processes present in a free improvisation through the perspective of the cultural psychology of creativity. The work investigates how interactions are mediated in a free improvisation, building contexts that facilitate the emergence of the new. The epistemological and theoretical bases that guide the project originate in cultural models of human development and creativity, areas of psychological research. We seek to understand creativity not only in a consideration of the musical material, but as a social phenomenon, generated in the I-Other interactions, through dialogical and semiotic dynamics. The research focuses on three aspects: (1) How creative processes in free improvisation develop when we analyze this phenomenon from the subjects who create and not from the selection and filtering of the musical material. (2) How the subjects' processes of signification affect their creative acts at the moment of free improvisation performances. (3) The musicians' conceptions, beliefs, and values about their creative processes during free improvisation performances. The research was carried out in the musical performance laboratory of the Federal University of the State of Rio de Janeiro – UNIRIO in an online format, within the discipline of TECIM 2. The research adopts a qualitative and idiographic approach. The video communication service used was Google Meet. For the construction of data, we adopted: musical performance, verbal reports, semi-structured interviews, and musical records. Everything was recorded on video and audio, and the verbal reports and interviews were transcribed. Verbal reports were analyzed using microgenesis (microgenetic analysis) and interpretive analysis was applied to interviews and musical chart. In methodological and conceptual terms, the work sought to contribute to: (a) the construction of an innovative methodological path for the study of creative processes in a free improvisation performance that aims to observe the phenomenon through a psychological perspective focused on the subjects; (b) the development of an integrative theoretical perspective of creative processes between psychology and music, which opens new possibilities for understanding the interactions involved in creation during free improvisation, requiring further development in future studies that articulate these areas.

Keywords: Free Improvisation. Distributed Creativity. Cultural Psychology, Musical Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Comparando os quatro <i>P's</i> e os cinco <i>A's</i>	84
Figura 2: <i>Creative action: A perspectival model</i>	93
Figura 3: Dimensões Interativas do Fluxo Criativo (DIFC) – A espiral na vertical.....	226
Figura 4: Dimensões Interativas do Fluxo Criativo (DIFC) – O corte longitudinal na espiral.....	229
Figura 5: Dimensões Interativas do Fluxo Criativo (DIFC) – O Fole do Acordeão.....	230

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IVL – Instituto Villa Lobos

DIFC – Dimensões Interativas do Fluxo Criativo

DM – Dimensões

PC – Computador pessoal

PE – Pesquisador

P1 – Participante 1

P2 – Participante 2

P3 – Participante 3

TECIM – Técnicas de Improvisação

TECIM 2 – Técnicas de Improvisação Avançada

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	15
2.1 A criação improvisada	15
2.1.1 Improvisação: um fenômeno tipicamente humano	15
2.1.2 Improvisação musical.....	18
2.1.3 Improvisação e Composição	21
2.1.4 Improvisação musical enquanto rede de processos, conexões e interações.....	24
2.1.5 Improvisação Idiomática	26
2.1.6 Improvisação Livre.....	32
2.1.6.1 <i>Características históricas</i>	33
2.1.6.2 <i>Obra, gênero ou prática musical</i>	45
2.1.6.3 <i>Habilidades requeridas</i>	46
2.1.6.4 <i>A performance de improvisação livre</i>	51
2.1.6.5 <i>A escuta</i>	58
2.1.6.6 <i>O Jogo</i>	63
2.2 A multiplicidade do olhar de quem cria: contribuições da psicologia cultural da criatividade	67
2.2.1 A sociogênese e os processos de desenvolvimento humano.....	67
2.2.2 Vygotsky e o sistema da Imaginação Criativa	71
2.2.3 Criatividade como modelo sociogenético e cultural	74
2.2.3.1 <i>Os paradigmas HE, I e WE</i>	74
2.2.3.2 <i>O paradigma HE (Ele)</i>	75
2.2.3.3 <i>O paradigma I (Eu)</i>	76
2.2.3.4 <i>O paradigma We (Nós)</i>	78
2.2.3.5 <i>A psicologia cultural da criatividade</i>	79
2.2.3.6 <i>O modelo dos cinco A's</i>	83
3 MÉTODO	95
3.1 Pressupostos metodológicos	95
3.2 Sobre a abordagem qualitativa	96
3.3 Abordagem idiográfica	104
3.4 Análise microgenética	107
3.5 Análise interpretativa.....	110
3.6 Entrevista semiestruturada.....	114
3.7 Sobre o relato verbal.....	117
3.8 Sobre o prontuário musical.....	120
3.9 Instrumentos	120
3.10 Participantes e <i>setting</i> da pesquisa.....	121
3.11 Laboratório de performance musical.....	121
3.12 Sobre as performances de improvisação livre	122
3.13 Procedimentos	123
4 RESULTADOS	126
4.1 Prontuário musical	127
4.2 Performance e relato verbal do tipo 1	129
4.2.1 Descrição da Performance do Tipo 1	129
4.2.2 Relato Verbal do Tipo 1	132
4.2.3 Transcrição e Análise dos Episódios – Relato Verbal do Tipo 1.....	133

4.2.4 Episódios.....	134
4.2.5 Considerações gerais	152
4.3 Performance e relato verbal do tipo 2.....	153
4.3.1 Descrição da Performance do Tipo 2.....	153
4.3.2 Relato Verbal do Tipo 2.....	155
4.3.3 Transcrição e Análise dos Episódios – Relato Verbal do Tipo 2.....	157
4.3.4 Episódios.....	158
4.3.5 Considerações gerais	175
4.4 Entrevistas semiestruturadas.....	177
4.4.1 Categoria 1: a Performance do Tipo 1.....	178
4.4.2 Categoria 2: a Performance do Tipo 2.....	180
4.4.3 Categoria 3: o processo de improvisação livre coletivo.....	182
4.4.4 Categoria 4: as interações entre os pares	187
4.4.5 Categoria 5: emoções que predominaram durante o processo de criação	190
4.4.6 Categoria 6: autoavaliação dos participantes nas performances.....	191
5 DISCUSSÃO	194
6 CONCLUSÃO.....	231
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	236
ANEXOS.....	250
ANEXO A - ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMI ESTRUTURADA	250
ANEXO B – ENTREVISTA DO PARTICIPANTE 1.....	251
ANEXO C – ENTREVISTA DO PARTICIPANTE 2	256
ANEXO D – ENTREVISTA DO PARTICIPANTE 3	262
ANEXO E - APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA.....	268

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propõe a estudar a criatividade na improvisação livre por meio de uma investigação sobre os processos interativos entre os músicos, com foco nos processos criativos presentes nessa prática através da perspectiva da psicologia cultural da criatividade. O trabalho investiga como as interações são mediadas em uma improvisação livre, construindo contextos facilitadores da emergência do novo. As bases epistemológicas e teóricas que orientam o referido projeto originam-se nos modelos culturais do desenvolvimento humano e da criatividade, áreas da pesquisa psicológica. Busca-se compreender a criatividade não somente a partir do material musical, mas como fenômeno social, gestado nas interações Eu-Outro, por meio de dinâmicas dialógicas e semióticas. A pesquisa foca em três aspectos: (1) Como se desenvolvem os processos criativos na improvisação livre quando analisamos este fenômeno a partir dos sujeitos que criam e não da seleção e filtragem do material musical. (2) Como os processos de significação dos sujeitos afetam os seus atos criativos no momento das performances de improvisação livre. (3) Concepções, crenças e valores dos músicos sobre seus processos criativos durante as performances de improvisação livre.

O meu interesse nesse tema surge a partir da minha curiosidade enquanto músico improvisador, ao me deparar com o questionamento levantado pelos pesquisadores Linson e Clarke (2017). Os autores acreditam que, em uma performance musical de improvisação livre, “os princípios ou restrições orientadoras podem estar primariamente relacionados aos tipos de interações entre os músicos e não à seleção e filtragem do próprio material musical¹ (LINSON; CLARKE, 2017, p. 56, tradução nossa²). A improvisação livre, pensada sob essa perspectiva, como um processo coletivo e colaborativo, nos leva a compreender que as formas de perceber, agir e construir significados, próprias de cada pessoa, acontecem em um ambiente compartilhado, gestado nas interações, repleto de contingências históricas e socioculturais.

¹ “Essa seleção e filtragem de material é uma das abordagens predominantes para investigar a improvisação usando modelos computacionais (por exemplo, Johnson-Laird 2002), e a maioria das pesquisas explicitamente psicológicas sobre improvisação se concentrou em seus recursos de produção, ignorando amplamente as questões de percepção e as relações entre os coartistas. Tais relatos tendem a se concentrar no porquê de uma nota ou acorde ser tocada em vez de outra, com a ênfase explicativa concentrando-se em regras harmônicas, previsões probabilísticas de sucessão de notas e outras formas de tomada de decisão estrutural” (LINSON; CLARKE, 2017, p. 56, tradução nossa). No original: *This ‘selection and filtering’ of material is one of the predominant approaches to investigating improvisation using computational models (e.g., Johnson-Laird 2002), and most of the explicitly psychological research on improvisation has focused on its production features, largely ignoring questions of perception and the relationships between co-performers. Such accounts tend to focus on why one note or chord is played rather than another, with the explanatory emphasis concentrating on harmonic rules, probabilistic predictions of note successions and other forms of structural decision-making.*

² No original: *the guiding principles or constraints may be primarily concerned with the kinds of interactions between players rather than with the selection and filtering of the musical material itself.*

Nesse contexto, a ênfase parece estar nas peculiaridades e singularidades das situações específicas, ocorridas em um contexto, por meio das quais o significado emerge.

A improvisação musical é hoje um importante campo de pesquisa acadêmica e, nos últimos anos, foi dividida em duas áreas: improvisação idiomática e improvisação livre (BAILEY, 1992; WALDUCK, 1997; NUNN, 1998; COSTA, 2003; PETERS, 2009; MENEZES, 2010; FALLEIROS, 2012; NEEMAN, 2014). O conceito de improvisação livre que adotamos em nossa pesquisa tem como base a proposta de jogo de Costa (2003). Segundo Costa, a improvisação livre possui uma relação com a ideia de jogo ideal, proposto pelo filósofo Gilles Deleuze: “um jogo ideal em que o que importa é a continuidade do próprio jogo” (COSTA, 2003, p. 36).

Com base no conceito de Huizinga, Costa (2003, p. 41) entende que: “o jogo está na origem da própria atividade do vivo (...) é através do jogo que se vive”. Para Huizinga, o jogo cria ordem e é ordem. Dessa forma, desobedecer a essa ordem danifica o jogo. Em contrapartida a essa ideia, Costa nos conduz ao conceito de jogo ideal, cunhado por Deleuze. No jogo ideal, não existem regras pré-estabelecidas, o jogo se forma no próprio ato de jogar. Não há proibições, restrições ou desobediências. As regras são inventadas durante o jogo, ao mesmo tempo em que são quebradas e novas regras surgem. Um jogo, que, segundo Costa, é como a improvisação livre, não é indiscutível, taxativo, pautado em hipóteses ou suposições; ele é, em sua visão: “um jogo dos problemas e da pergunta (...) como a realidade do próprio pensamento” (COSTA, 2003, p. 41). Nesse sentido, em uma improvisação livre, o que se estabelece é a noção de continuidade que vai além do previsto, não pode haver “sobreposições que hierarquizem outras ações, mas, apenas astúcia de englobar, de aglutinar um momento no seguinte e criar assim uma ideia de continuidade” (FALLEIROS, 2012, p. 20).

A improvisação livre parece ser resultado da soma de diversas ações que vão além de aspectos musicais. O desenvolvimento da ação é único para cada músico e ocorre por meio da experiência individual vivida no relacionamento em comunidade, no momento em que a performance acontece. É um tipo de interação que ocorre na relação com os seus semelhantes em um contexto de coletividade, sendo que o coletivo afeta a maneira pela qual o músico percebe e sente a improvisação. Nesse sentido, as especificidades de cada músico, do mundo social e material, operam em conjunto, gerando uma fonte abundante de possibilidades. Quanto mais essa interação acontece, mais o potencial da performance musical se expande. Durante a prática, os músicos vivenciam momentos de constante alteração, com um nível de imprevisibilidade muito agudo. É um processo constante de tensão e relaxamento, na busca de se manter o fluxo.

Mihaly Csikszentmihalyi, ao desenvolver sua teoria do fluxo, o descreve como: “o estado em que as pessoas estão tão envolvidas em uma atividade que nada mais parece importar” (CSIKSZENTMIHALYI, 1990, p. 4, tradução nossa³). Durante o fluxo, o corpo e a mente do indivíduo envolvido na experiência ótima (*optimal experience*) é desafiado a operar em seu limite. Motivado por estudar a felicidade e a criatividade, Csikszentmihalyi compreende que o indivíduo envolvido na experiência ótima o faz pelo prazer que esse processo da descoberta de novas formas de ser e fazer proporciona (CSIKSZENTMIHALYI, 1990). É esse estado que se experimenta ao criar que se denomina fluxo. Entretanto, Sawyer (2006, p.158, tradução nossa⁴), sobre a performance em grupo, argumenta que: “mesmo que os performers individuais estejam preparados e focados, um bom desempenho em conjunto nem sempre surge”. Nesse sentido, Sawyer entende que existe uma diferença entre um indivíduo que está atuando em seu auge e um grupo. O autor se refere a um grupo atuando em seu auge, como estando no fluxo do grupo⁵. A diferença do conceito de fluxo de grupo para a teoria de Csikszentmihalyi (1990) é que o estado de consciência não está no indivíduo sozinho. O fluxo do grupo é: “uma propriedade de todo o grupo como uma unidade coletiva” (SAWYER, 2006, p.158, tradução nossa⁶), é um estado em que os membros do grupo coexistem em “sincronia interacional” (SAWYER, 2006).

Este trabalho nasce do interesse de se investigar essas interações que ocorrem durante a improvisação livre coletiva. Nesse sentido, entendemos que estudar os processos criativos da improvisação livre a partir da perspectiva da Psicologia Cultural da Criatividade

³ No original: *the state in which people are so involved in an activity that nothing else seems to matter.*

⁴ No original: *even if the individual performers are prepared and focused, a good ensemble performance doesn't always emerge.*

⁵ “O fluxo do grupo é uma propriedade emergente do grupo. O fluxo do grupo pode inspirar músicos a tocar coisas que eles não seriam capazes de tocar sozinhos, ou em que não teriam pensado sem a inspiração do grupo; ‘Os pontos mais altos da improvisação ocorrem quando os membros do grupo tocam um ritmo juntos’ (Berliner, 1994: 388). Em um estudo de pick-up basketball games, Jimerson (1999) escreveu que o fluxo é causado por grupos quando é ‘um resultado de sua interação com outras pessoas, [que] cooperativamente mantêm seu fluxo e respondem uns aos outros de maneira diferente do que eles faziam antes’ (p. 35). O fluxo do grupo ajuda os executores individuais a atingir seu próprio estado de fluxo. Quando os músicos de jazz descrevem a experiência subjetiva de se apresentar em um grupo, eles frequentemente se referem ao importante papel desempenhado pelo fluxo emergente do grupo em impulsionar sua própria performance para níveis cada vez mais elevados” (SAWYER, 2006, p.157-158, tradução nossa). No original: *Group flow is an emergent property of the group. Group flow can inspire musicians to play things that they would not have been able to play alone, or that they would not have thought of without the inspiration of the group; ‘the highest points of improvisation occur when group members strike a groove together’ (Berliner, 1994: 388). In a study of pick-up basketball games, Jimerson (1999) wrote that flow is caused by groups when it is ‘a result of their interaction with other people, [who] cooperatively maintain their flow, and respond to each other differently than they did before’ (p. 35). Group flow helps the individual performers to attain their own flow state. When jazz musicians describe the subjective experience of performing in a group, they frequently refer to the important role played by the emergent group flow in propelling their own performance to ever higher levels.*

⁶ No original: *is a property of the entire group as a collective unit.*

(GLĂVEANU, 2014; 2015) é uma maneira de olhar para o fenômeno criativo de forma ampla. Tal caminho nos conduz a concepções sociogenéticas de desenvolvimento humano sob a ótica das abordagens culturais. Dentro dessas abordagens, as psicologias de Vygotsky e Valsiner e o modelo cultural da criatividade proposto por Glăveanu formam a tríade principal que sustenta nosso corpo teórico. As abordagens culturais valorizam a subjetividade do sujeito (afetos/emoções, sentimentos), reconhecendo que o processo de construção de significado é corporificado (único para cada indivíduo) ao mesmo tempo em que é um processo semiótico e social. O processo de construção dos significados acontece por meio de dinâmicas semióticas e dialógicas. Outro aspecto importante é que os processos de significação buscam examinar as qualidades instrumentais, funcionais, comunicativas e simbólicas dos objetos e eventos e as diversas formas pelas quais eles medeiam nossa ação no mundo.

Ao adotarmos tal perspectiva, fomos levados a uma visão inovadora dos processos criativos no contexto da improvisação livre. Tal visão nos levou à proposição de um novo olhar sobre os processos criativos na improvisação musical, por meio da qual buscamos apresentar e explicar as principais contribuições desta pesquisa. A Improvisação Livre Distribuída nasce da integração entre as áreas da Psicologia e Música e, ao desenvolvê-la, lançamos mão do conceito de criatividade distribuída proposto por Glăveanu, (2014, 2015). Nesse sentido, entendemos que, para uma compreensão ampla do processo criativo da improvisação livre, é preciso reconhecer que ele emerge das interações “entre pessoas, objetos e lugares no decorrer do tempo” (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020, p. 154).

Em vista disso, ao propormos a Improvisação Livre Distribuída como uma nova forma de olhar o fenômeno criativo no processo musical, a presente pesquisa apresenta uma novidade teórica e metodológica ao campo de investigação da improvisação musical, de modo geral. O nosso entendimento é que: o processo criativo da improvisação livre é fruto de uma prática musical que se desenvolve em comunidade, em contextos socioculturais, por meio de múltiplas interações, de onde emergem os sentidos e significados do que é produzido. Ela é formada por um acúmulo de artefatos durante o tempo e, ao lidarem com esses artefatos, os músicos o fazem por meio da ação mediada, sendo cada ato criativo, ao mesmo tempo, psicológico, sociomaterial e temporal. Sendo assim, ao adotarmos bases epistemológicas e teóricas que se originam nos modelos culturais do desenvolvimento humano e da criatividade, o fazemos sob o entendimento de que a criatividade deixa de ser compreendida como resultado apenas da mente individual e passa a ser fruto da integração entre o mundo social, material e subjetivo (VYGOTSKY, 2007; 2014; VALSINER, 2014). Nesse sentido, criatividade, desenvolvimento humano e cultura não

podem ser entendidos como unidades separadas, mas, pelo contrário, elas formam um sistema que é vivo, ativo, dinâmico, interativo, dialógico e integrado (GLĂVEANU, 2015).

No capítulo 2, apresentamos um panorama conceitual da improvisação musical e da psicologia cultural. Esse capítulo está estruturado em duas partes. Na primeira, dividimos em improvisação idiomática e livre. Decidimos construir esse caminho, pois entendemos ser importante mostrar como improvisação idiomática e livre se diferenciam e como elas vêm se desenvolvendo enquanto pesquisa acadêmica. Dessa forma, ao debatermos tais aspectos também apresentamos os conceitos que direcionam nossa pesquisa. Na segunda, busca-se expor as bases epistemológicas e teóricas culturais da pesquisa sob o desafio de construir diálogos teóricos entre Música e Psicologia Cultural, procurando compreender fenômenos musicais a partir de suas dimensões psicológicas. Sendo assim, são apresentadas as concepções sociogenéticas de desenvolvimento humano, privilegiando abordagens culturais, com destaque para as psicologias de Vygotsky e Valsiner, além do modelo cultural da criatividade proposto por Glăveanu.

No capítulo 3, explicamos o método proposto e as etapas da pesquisa. O nosso objetivo foi: na primeira parte, apresentar as questões teóricas e os “porquês” de nossa investigação. Na segunda, explicar detalhadamente a parte prática, o passo a passo, o como a pesquisa se desenvolveu.

No capítulo 4, apresentamos todo o nosso caminho de construção dos dados até os resultados. Nesse capítulo, é onde se encontram os nossos resultados obtidos através: do protocolo musical, das performances musicais, dos relatos verbais e das entrevistas semiestruturadas. O que buscamos foi organizar, analisar e, posteriormente, visualizar os resultados. Ao estruturarmos os resultados, o fizemos de modo a permitirem a melhor visão possível do nosso processo de construção de significados sobre o objeto deste estudo.

No capítulo da discussão, a nossa proposta foi olhar para os resultados, considerando os marcos analíticos a seguir: (a) os objetivos da pesquisa; (b) o método proposto; (c) o corpo teórico e epistêmico que sustentam o projeto. Nosso propósito foi desenvolver diálogos entre resultados, método e teoria a partir de movimentos de análise, problematização, compreensão e criação de novos saberes no campo do estudo de processos criativos na improvisação livre.

Na sessão de conclusão, pontuamos os caminhos e as descobertas que a pesquisa nos proporcionou e apresentamos um panorama dos aspectos que fazem parte das questões que nos instigaram a desenvolver este trabalho e que buscamos responder por meio do método que construímos. Por fim, destacamos que a pesquisa nos levou a assuntos e temas em relação ao objeto de estudo que precisam ser investigados com uma maior atenção em pesquisas futuras.

2 REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

2.1 A criação improvisada

2.1.1 Improvisação: um fenômeno tipicamente humano

Existem várias possibilidades pelas quais entendimentos sobre improvisação podem ser delineados. Bruno Nettl, ao escrever sobre o tema no *Grove Dictionary*, comenta que o termo “pode sugerir uma falha em planejar com antecedência ou se contentar com quaisquer meios disponíveis” (NETTL, 2001, p. 1, tradução nossa⁷), o que, na sua perspectiva, pode ter implicações negativas. Por outro lado, podemos pensar a improvisação como uma capacidade de criar algo (a partir de determinada ação) em tempo real. Uma ação espontânea que ocorre em lugar específico, na qual essa ação, essa decisão tomada, não é fruto de análise e reflexão, podendo ser resultado de um reflexo, de alguém que não está pensando detalhadamente para reagir rapidamente no momento que a situação está lhe imputando uma necessidade de ação (CANONNE, 2016). Contudo, Canonne (2016) reconhece que não estão excluídas todas as formas de intenção, já que reside na improvisação o desejo de o agente realizar a ação, o que ele chama de “ações voluntárias”. Outro aspecto é que a improvisação, enquanto resposta a uma necessidade do meio, ocorre através de uma negociação gradual entre o sujeito e as limitações e constrangimentos do ambiente (CANONNE, 2016).

Esse não é um fenômeno mágico ou raro e parece estar presente no ser humano e no cotidiano, na vida diária em sociedade. Dehlin (2008, p. 38, tradução nossa⁸) compreende a improvisação como: um traço fundamental da existência, um aspecto integrante da rotina diária”. Diversos gêneros verbais presentes na vida em sociedade, tais como: ritual, negociação, fofoca, rituais de saudação e conversação demandam improvisação (SAWYER, 2000). Moreira (2019, p. 18) reconhece que: “o ato de improvisar nos parece extremamente patente nos processos da vida com os afazeres diários do ser humano”. Lewis nos induz ao entendimento de que a improvisação é parte do comportamento humano ao sugerir que a improvisação pode ser vista como: “uma condição humana básica” (LEWIS, 2013, p. 2, tradução nossa⁹).

⁷ No original: *suggest a failure to plan ahead or making do with whatever means are available.*

⁸ No original: *a fundamental trace of existence, an integral aspect of daily routine*. - *improvisation as a simple human condition.*

⁹ No original: *improvisation considered as a fundamental human condition.*

Quando observamos nossa rotina, nossa vida em sociedade, a interação entre seres humanos, cultura, o meio ambiente, os objetos, os símbolos, os significados etc., percebemos que, por mais que façamos planos, o fluxo contínuo do dia a dia nos obriga a improvisar, a encontrar maneiras de lidar com diversas situações inesperadas, não planejadas, novas, que se apresentam e fogem do nosso controle em muitos aspectos.

Assim, a improvisação musical remonta aos primórdios de nossa existência como seres humanos, e alguns escritores, incluindo Stephen Nachmanovitch (1990), falam da improvisação como algo mais profundo do que a música e a arte. Nachmanovitch entende a improvisação como a essência do nosso ser; como a essência de todas as nossas interações naturais e espontâneas, algo com que nascemos e depois nos esforçamos para recapturar ao longo de nossas vidas. De acordo com Nachmanovitch, improvisar é uma função básica da vida (SCHROEDER, 2019, p. 5, tradução nossa¹⁰).

É comum no comportamento humano, na convivência em sociedade, buscarmos fórmulas e métodos que nos auxiliem em nossa vida diária, em nosso aprendizado, que possam nos fornecer maneiras comprovadas de prevenir ou solucionar problemas. O que destaco aqui é que somos inclinados a sermos mais cautelosos, menos arriscados, mais seguros na tarefa de viver a nossa vida, como bem coloca em seu livro *Improv Wisdom: Don't Prepare, Just Show Up*, a conselheira de autoajuda Patricia Ryan Madson¹¹. Essa busca está relacionada às muitas dificuldades que temos para lidar com o curso natural da vida quando ele nos oferece algo indesejado, algo novo, que está fora dos sistemas que colocamos em prática para nos mantermos seguros. Esse medo, contudo, produz em nós uma falsa impressão de segurança. A realidade nos mostra que, por mais que estejamos preparados para uma situação, nós não temos o controle total dela. Cobussen (2017, p. 191, tradução nossa¹²) compreende que: qualquer prática organizativa já está sempre permeada por um certo grau de imprevisibilidade [...] e a estabilidade e a ordem serão sempre provisórias, o improvisado é uma necessidade constante”. Por exemplo, Lynley Edmeads, em seu artigo “Intenção e (in) determinação: as 'palavras vazias' de John Cage e a ambiguidade do desempenho”, narra o seguinte fato:

¹⁰ No original: *Thus, musical improvisation dates back to the beginnings of our existence as human beings, and some writers, including Stephen Nachmanovitch (1990), speak of improvisation as running deeper than music and art. Nachmanovitch understands improvisation as the essence of our being; as the essence of all our natural, spontaneous interactions, something we are born with and then endeavour to recapture throughout our lives. According to Nachmanovitch, improvising is a basic life function.*

¹¹ A autora discute que, no âmbito dos negócios, tem-se buscado maneiras de solucionar problemas com base em fórmulas testadas e comprovadas, o que faz com que as pessoas se tornem mais precavidas e ajam com cautela em contextos de crises. Ela destaca 13 exemplos de como alguém pode (e deve) improvisar sua vida (Madson, 2005).

¹² No original: *states that any organizing practice is always already permeated by a degree of unpredictability [...] and stability and order will always remain provisional, improvising is constantly needed.*

Durante um simpósio recente na *Monash University* [...] enquanto a maioria dos participantes estava presente, um artigo foi apresentado por conexão remota. A Dra. Adriana Verdie, da *University of California State*, fez sua comunicação, 'Compor Rayuela: o elemento musical na escrita de Julio Cortazar', via Skype. Durante os vinte minutos de duração de seu texto, a sala de vinte e poucos palestrantes e membros da audiência assistiram Verdie falar conosco de sua casa em *Long Beach* dezessete horas antes [...] A conexão do Skype entre Melbourne e Long Beach era ruim a mediana, o que significa que a experiência do público com a comunicação tornou-se um engajamento aberto e indeterminado. Na verdade, a versão que recebemos foi um amálgama de *sound bites* e discurso quebrados: enquanto podíamos ver Verdie falando, havia uma quebra constante e repetitiva no som transmitido, distorcendo nossa recepção sonora e às vezes impossibilitando a compreensão do texto (EDMEADS, 2014 p. 120-121, tradução nossa¹³).

No caso da Dra. Verdie, uma palestrante que preparou todo o seu material não pode controlar a qualidade da conexão com a Internet. Suponhamos que a Dra. Verdi estivesse falando ao vivo, não pelo Skype, e tivesse preparado sua apresentação em Power Point, colocando-a em um pen drive e que, depois de testar todos os equipamentos, tudo estaria funcionando normalmente, sem problemas. Porém, quando ela inicia sua palestra, algum equipamento começa a apresentar problemas e a não funcionar; nesse caso, a Dra. Verdi terá que lidar com o inesperado. O sistema que antes era seguro parou de funcionar. Assim, ela terá que enfrentar o problema, seu medo e insegurança ou, como sugerido por Ryan Madson (2005), a Dra. Verdi terá que dizer sim” ao desconhecido e inesperado, terá que improvisar. A improvisação parece ser parte da maneira como atuamos em nossa rotina e obrigações diárias da vida social e cultural (CANONNE, 2016).

A improvisação também pode impulsionar novas descobertas, novas ações, novas atitudes, mudanças, nos levar a explorar o desconhecido, a encontrar novos caminhos. Cobussen descreve em seu livro, quando fala sobre seu ex-aluno, um homem de meia-idade, que certa vez disse graças às intensas aulas de improvisação de piano, ele ousou questionar e alterar a agenda e a disposição dos assentos na mesa de conferência de uma reunião de segunda-feira de manhã em seu escritório” (COBUSSEN, 2017, p. 175, tradução nossa¹⁴).

¹³ No original: *During a recent symposium at Monash University [...] While most participants were present, one paper was delivered by remote connection. Dr Adriana Verdie, from University of California State, gave her address, 'Composing Rayuela: the musical element in Julio Cortazar's writing', via Skype. For the twenty-minute duration of her paper, the room of twenty-odd speakers and audience members watched Verdie address us from her home in Long Beach seventeen hours earlier [...] The Skype connection between Melbourne and Long Beach was poor to middling, which meant the audience's experience of the paper became one of open and indeterminate engagement. In fact, the version we received was an amalgamation of sound bites and broken speech: while we could see Verdie speaking, there was a constant and repetitive break in the transmitted sound, distorting our sonic reception and at times rendering comprehension of the paper impossible.*

¹⁴ No original: *thanks to intensive lessons in piano improvisation, he dared to question and alter the agenda and seating arrangement at the conference table of a Monday morning meeting at his office.*

Esses exemplos de ajuste de comportamento nos permitem refletir sobre a vida moderna e tudo o que ela trouxe e traz e como tudo isso tem nos desafiado a enfrentar novas questões e mudanças, que acontecem cada vez mais rapidamente, transformando a vida em sociedade. Muitas vezes, temos a impressão de que estamos em um caos contínuo, como no atual momento, em que vivemos essa terrível pandemia causada pela COVID-19, quando a improvisação “pode nos ajudar a aceitar e lidar com uma existência cada vez mais imprevisível, complexa e às vezes caótica” (COBUSSEN, 2017, p.177, tradução nossa¹⁵). Além disso, talvez, a improvisação possa nos ajudar a “quebrar orientações arraigadas e, simultaneamente, nos ensinar a lidar melhor com a mudança, a complexidade e o caos.” (COBUSSEN, 2017, p.175, tradução nossa¹⁶).

2.1.2 Improvisação musical

Fora do contexto musical, a expressão de uma ação improvisada pode ser realizada sem requisitar habilidades específicas, pois o sucesso de seu resultado reside no âmbito da tentativa, ficando assim, sujeito às casualidades. Diferentemente, na esfera musical, as circunstâncias são bem mais específicas, envolvendo habilidades e procedimentos extensamente preparados ao longo dos anos de formação e atuação do músico. Desta maneira, o sentido de improvisação para a música se distancia do sentido dado às ações cotidianas. A força do engajamento coletivo para a improvisação musical vai além de uma solução provisória que se encerra em si (MOREIRA, 2019, p. 23).

A improvisação musical não é uma prática recente. Neeman (2014, p. 1, tradução nossa¹⁷) considera que: “a improvisação é a forma mais antiga de se fazer música; a primeira expressão musical da humanidade dificilmente poderia ter sido outra coisa”. A improvisação musical possui um amplo espectro em diversas culturas, em diferentes períodos históricos, gêneros e estilos (NETTL, 1974; NUNN, 1998; SAWYER, 2000; GUIDO, 2017). A prática já estava presente no canto de poemas épicos da tradição homérica, preservados no século 20 entre os cantores folclóricos da velha Iugoslávia. Na tradição francesa de improvisação de órgãos, com sua longa e contínua tradição de música improvisada no mundo, que, segundo David Maw (2017, p. 239, tradução nossa¹⁸), “pode ser datada da introdução de órgãos em edifícios religiosos durante a Idade Média, e continuou a partir de então sem interrupção séria, mesmo

¹⁵ No original: *it might help us in accepting and dealing with an increasingly unpredictable, complex, and at times chaotic existence.*

¹⁶ No original: *perhaps it can break up entrenched orientations and simultaneously teach us to better deal with change, complexity, and chaos.*

¹⁷ No original: *improvisation is the oldest form of music making; humankind's first musical utterance could scarcely have been anything else.*

¹⁸ No original: *It can be dated back to the introduction of organs into religious buildings during the Middle Ages, and it has continued from then without serious interruption even during the revolutionary period.*

durante o período revolucionário.” Nos períodos Renascentista e Barroco, a improvisação era: “a forma fundamental como a música era ensinada e aprendida” (GUIDO, 2017, p.1, tradução nossa¹⁹). A improvisação foi muito presente do período barroco até o romântico. Ela era uma habilidade que fazia parte da expertise dos músicos (COPE, 1993; NEEMAN, 2014). Os grandes compositores e performers, tais como: “Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, eram todos famosos por suas extemporizações²⁰” (NEEMAN, 2014, p. 8, tradução nossa²¹).

Contudo, assim como Malcolm Goldstein (1988) e Derek Bailey (1992), Sarah Walduck (1997), em sua tese de doutorado, relata que, durante o final do século XIX, houve um declínio considerável da improvisação nas performances musicais. Neeman (2014, p. 11, tradução nossa²²) reconhece que: “a improvisação caiu gradualmente em desuso no início do século XX”. O autor levanta alguns fatores que podem ter contribuído para esse declínio: 1) o florescimento da improvisação em culturas musicais onde a notação desempenhava um papel menos importante; 2) a confiança de performers e compositores na partitura impressa, em oposição à tradição oral, a qual passou a colocar ênfase na precisão textual que desencorajava a experimentação; 3) uma padronização da interpretação que desencorajou a espontaneidade, resultado da internacionalização, da produção de turnês de concertos e grandes lançamentos de discos; 4) a dificuldade para músicos clássicos de explorar a interação ao vivo com o público, o qual, em concertos improvisados, eram bastante participativos e uma fonte de onde fluía encorajamento e inspiração; 5) a especialização e as necessidades técnicas que recaíram sobre os performers que passaram a atingir um nível muito elevado, levando-os a necessitar de uma dedicação muito intensa de estudo e preparação, resultando, assim, em uma falta de tempo e de energia para se envolver no lado criativo da produção musical (NEEMAN, 2014).

Conforme Walduck (1997) expõe em sua pesquisa, foi no início do século XX, influenciada pelo Jazz e sua nova onda de músicos improvisadores que surgiram no cenário musical, que a improvisação retornou às apresentações de música pública e começou a romper as barreiras que antes a fizeram cair em desuso. Neeman (2014, p. 12, tradução nossa²³) nos informa que: “os músicos que atuavam nas tradições da música de concerto foram inspirados pela liberdade de seus colegas do jazz e procuraram recapturar essa espontaneidade em sua

¹⁹ No original: *Non-written improvised music in the Renaissance and Baroque periods is the sand deposited on the riverbed, sediments of which are to be found in written pieces and in writings of contemporary theoreticians. Improvisation is the fundamental way in which music was taught and learned.*

²⁰ “*The term extemporization is used more or less interchangeably with improvisation*” (Grove Music Online, 2001, p. 1).

²¹ No original: *Mozart, Beethoven, Chopin, and Liszt were all renowned for their extemporization.*

²² No original: *Improvisation gradually fell from esteem in the early part of the twentieth century.*

²³ No original: *Classical musicians were inspired by the freedoms of their jazz colleagues and sought to recapture that spontaneity in their own music.*

própria música”. Posteriormente, a improvisação voltou a fazer parte do processo composicional e das tradições da performance da música ocidental de concerto de diversos compositores americanos e europeus, vindo a ser incluída na “plataforma de concertos” em diferentes locais e audiências (WALDUCK, 1997). Lewis (1996, p. 110, tradução nossa²⁴) reconhece o fato de que: “um campo denominado “música improvisada” cresceu e veio a ter alguma proeminência no período desde 1970”.

A improvisação foi e é uma forma usada para se passar conhecimento musical e tem sido entendida como um instrumento valioso pelo qual um pesquisador pode reconstruir um determinado conhecimento musical do passado²⁵ (GUIDO, 2017). É muito improvável que exista um campo da música, uma única técnica musical ou forma de composição que não tenha sido de alguma forma afetada ou influenciada pela improvisação (SOLOMON, 1986). Todo tipo de performance musical²⁶ possui em alguma medida improvisação (NUNN, 1998; SAWYER, 2000; MONZO, 2016; COBUSSEN, 2017). Contudo, embora tenha influenciado as práticas interpretativas, a improvisação desconstrói o entendimento de que os performers são treinados como tradutores de um projeto, representado na maioria das vezes por uma partitura, a qual eles devem obedecer quase que “sob pena de morte” para que a execução musical possa ser apropriada²⁷ (SOLOMON, 1986). Ela se opõe ao entendimento da interpretação como a execução fidedigna da obra (CANONNE, 2016).

Em sua concepção clássica, o conceito de improvisação musical está diretamente conectado à criação no momento que uma performance musical acontece. Músicos e pesquisadores, na tentativa de definir esse fenômeno, vêm desenvolvendo conceitos e teorias

²⁴ No original: *a field termed "improvised music" has arisen and come to some prominence in the period since 1970.*

²⁵ "Jean-Yves Haymoz reconstrói a sua longa experiência como performer-acadêmico, conduzindo-nos por uma série de questões relacionadas com o canto improvisado em contraponto num conjunto vocal. Em sua contribuição, percebe-se o esforço inicial e o entusiasmo quando uma técnica difícil é finalmente apreendida por meio de muitas tentativas. A improvisação historicamente informada é uma história de recriação e realização artística" (GUIDO, 2017, p. 3). No original: *Jean-Yves Haymoz reconstructs his long experience as a scholar-performer, taking us through a number of matters related to singing improvised counterpoint in a vocal ensemble. In his contribution, one senses the initial effort and the enthusiasm when a difficult technique is finally grasped through many attempts. Historical improvisation is a story of recreation and artistic achievement.*

²⁶ Sloboda (1982) compreende a performance musical como “uma constelação de atividades”. A performance musical no contexto da música erudita, de acordo com Palmer (2000, p. 115), pode ser considerada como: “a execução formal de música escrita por outro que não o intérprete”. Sloboda ao olhar para a performance nessa perspectiva, entende, que mesmo com a música escrita, “ao se executar uma peça, o intérprete, ao replicá-la, nunca o faz de maneira idêntica” (SLOBODA, 1982, p. 480). Isso ocorre, segundo Gerling e Souza (2000, p. 115), pois, a individualidade que o intérprete possui pode ser “utilizada para modelar uma peça segundo ideias próprias e intenções musicais” (GERLING; SOUZA, 2000, p. 115).

²⁷ “Uma abordagem purista de uma execução musical “apropriada” de uma peça de época” (SOLOMON, 1986, p. 229). No original: *The purist approach to an "appropriate" musical performance of a period piece.*

seguindo essa linha de pensamento. Para Solomon (1986, p. 226, tradução nossa²⁸), improvisação envolve: “a tomada de decisões que afetam a composição da música durante sua execução”. De forma semelhante, Bruno Nettle (1986, p. 392, tradução nossa²⁹) refere-se à improvisação como: “a criação da música no decorrer da performance.” Segundo Sloboda (2008, p. 87), “a improvisação, uma prática de performance, é um exercício de composição em tempo real”, onde o performer não dá realidade a uma composição preexistente, mas, “é o criador da música”. Bjerstedt (2014, p. 14, tradução nossa³⁰) entende a improvisação como: “uma arte do momento presente”. Para Canonne (2016, p. 25, tradução nossa³¹), a improvisação é: uma criação em tempo real, que se sobrepõe ao tempo da criação e à manifestação sonora dessa criação”. Falleiros, de forma semelhante, sustenta que: “a criação no presente momento, sem intermediações temporais, é uma característica imprescindível da improvisação seja qual for a sua modalidade. O improvisador deve estar sozinho ou com outros improvisadores, criando no momento e não para depois” (FALLEIROS, 2012, p. 18).

2.1.3 Improvisação e Composição

Essa concepção clássica coloca a improvisação em uma “relação de comunhão e contraste com o fenômeno da composição” (AGUIAR, 2012, p. 17). Muitas das reflexões em torno da improvisação musical constroem sua base por meio de uma analogia com a prática da composição. Isso ocorre pelo fato de que ambos os processos são formas por meio das quais a criação acontece, a música ganha forma e produtos musicais são gerados (AGUIAR, 2012). Entretanto, essa discussão já se encontra bem avançada e é importante considerar que apesar dessas duas práticas terem a criação como um forte ponto em comum, no processo de composição anterior à performance musical, o compositor tem tempo de tomar decisões de estruturas e direcionamento. O compositor tem a possibilidade de: “parar e rever o que já foi criado e preservado por meio da notação” (SARATH, 1996, p. 31, tradução nossa³²). Ele pode voltar atrás em uma decisão e alterar toda e qualquer ideia. No entanto, suas mudanças influenciam mais o resultado final do que diretamente o processo de criação que ocorre no momento da performance.

²⁸ No original: *making decisions affecting the composition of music during its performance.*

²⁹ No original: *The creation of music in the course of performance.*

³⁰ No original: *as an art of the present moment.*

³¹ No original: *L'improvisation est une création en temps réel, qui superpose le temps de la création et de la manifestation sonore de cette création.*

³² No original: *to stop and review what has already been created and preserved through notation.*

Na improvisação, toda e qualquer decisão do improvisador influencia imediatamente o processo de criação da performance musical. Sawyer (1992), ao estudar esse processo, sugere duas características da criatividade na performance improvisada que a distinguem da criatividade composicional: 1) a presença de influências interacionais durante o processo criativo; 2) as tensões paralelas entre performance consciente — não consciente e performance estruturada — inovadora. Sarath (1996, p. 31, tradução nossa³³) considera que: “a improvisação envolve uma singularidade de performance e criação, de tocar e ouvir, e de uma gama de forças ambientais em um determinado tempo e lugar que afetam os comportamentos do artista e do público”. Em relação à composição, o entendimento é que ela “ocorre em uma estrutura temporal descontínua; a criação é separada da performance não apenas temporalmente, mas também espacialmente” (SARATH, 1996. p. 31, tradução nossa³⁴). Na visão de Solomon (1986, p. 228, tradução nossa³⁵), a improvisação é: “verdadeiramente efêmera e ela própria é a negação da repetibilidade. Não pode ser executada novamente; só pode ser preservada por meio de gravação de som — mas ao ser reproduzida não é mais improvisação”.

Aguiar (2012) considera que duas questões precisam ser consideradas: 1) é na relação com o tempo que composição e improvisação se desassocia; 2) improvisação, performance, mente e corpo ³⁶ são indissociáveis. Ed Sarath, ao abordar a relação do tempo entre improvisação e composição, tem como premissa central que: “o improvisador experiencia o tempo de uma maneira [...] onde o presente é intensificado e o passado e o futuro são perceptivamente subordinados” (SARATH, 1996. p. 1, tradução nossa³⁷). Sarath entende que, em um processo em que o performer está criando momento a momento, ele produz um “campo

³³ No original: *improvisation involves a singularity of performance and creation, of playing and listening, and of a range of environmental forces at a particular time and place affecting both artist and audience behaviors.*

³⁴ No original: *occurs in a discontinuous temporal framework; creation is not only temporally but also spatially separate from performance.*

³⁵ No original: *truly ephemeral and is itself the negation of repeatability. It cannot be performed again; it can only be preserved by means of sound recording-but upon replay it is no longer improvisation.*

³⁶ “Isto, partindo do princípio que um improvisador necessita de um veículo de produção sonora [...] e que para produzir som necessita desenvolver competências motoras que lhe permitam controlar o seu discurso. Na generalidade, o controle motor implica uma atividade física, isto é, um corpo. Esta relação não é exigida na composição, na medida em que o compositor não é obrigado a estar envolvido na execução da sua obra, mas a performance implica um corpo apto e hábil. E neste sentido, a improvisação é uma consciência de ação que “requer um corpo que atua no tempo e no espaço e não faz sentido sem ele” (Damásio, 1999, p. 175). No entanto, esta relação corpo/tempo na improvisação difere da relação observada na performance clássica porque sobre ela há o acréscimo de uma sobreposição das tarefas de decisão sobre a geração e o desenvolvimento do material musical. Isto é, o improvisador cria e executa no decorrer do tempo” (AGUIAR, 2012, p. 26).

³⁷ No original: *the improviser experiences time in an manner [...] where the present is heightened and the past and future are perceptually subordinated.*

de implicação³⁸ a cada momento, não fundamentado em um conceito de agregação, mas em que cada momento é percebido como *self* – contido e autônomo” (SARATH, 1996. p. 4, tradução nossa³⁹). Nesse tipo de criação, a consciência está mais orientada para o presente, já que o passado é imutável e o futuro não é evidente, indubitável, não se manifesta, sendo o presente, nesse processo criativo, “o último ponto manifesto” (SARATH, 1996). Iver argumenta que a experiência de ouvir música improvisada difere da música composta, pois: “o improvisador está trabalhando, criando, gerando material musical, ao mesmo tempo em que estamos coatuando como ouvintes” (IVER, 2004, p. 401, tradução nossa⁴⁰). Para Costa (2003), a diferença de um músico envolvido em uma prática de improvisação para um que realiza uma prática não improvisada é que a improvisação exige uma espécie de engajamento corporal integral⁴¹ por parte dos envolvidos. Assim, é fato que: “as restrições inerentes à improvisação – imediaticidade e fluência – tornam plausível que haja processos que a improvisação e a composição não compartilham” (SLOBODA, 2008, p. 136).

Gianmario Borio, no prefácio do livro *Studies in Historical Improvisation*, indica a existência de um cenário paradoxal, onde, “por um lado, a improvisação parece representar uma alternativa radical à composição em todos os níveis [...] e ainda, por outro lado, sentimos que improvisação e composição estão sempre de alguma forma conectadas” (BORIO, 2017, p.xii, tradução nossa⁴²). Canonne (2016) observa que a improvisação e a composição estão conectadas através da função reguladora que elas vêm desempenhando ao logo do tempo no

³⁸ “Talvez a principal razão para supor que a improvisação e a composição sejam o mesmo processo realizado em velocidades diferentes é que ambas envolvem a estruturação de ideias musicais em uma sequência temporal. Um evento é colocado após o outro e, a partir de cada ideia criada, um campo de implicações é gerado, contendo um ou mais possíveis sucessores para a ideia realizada. Com cada realização do que era anteriormente um sucessor implícito, um elo adicional é adicionado à cadeia acumulativa de eventos em uma peça. No entanto, quando investigamos as várias maneiras pelas quais os eventos podem ser concebidos em relação à sequência inteira, diferenças significativas na percepção temporal emergem, as quais fornecem uma estrutura para distinguir entre os tipos de processos criativos”. (SARATH, 1996. p. 4, tradução nossa). No original: *Perhaps the primary reason for assuming improvisation and composition to be the same process undertaken at different speeds is that both involve the structuring of musical ideas in a temporal sequence. One event is placed after another, and from each idea created, a field of implications is generated, containing one or more possible successors to the realized idea. With each realization of what was previously an implied successor, an additional link is added to the accumulating chain of events in a piece. However, when we probe the various ways, events may be conceived in relationship to the entire sequence, significant differences in temporal perception emerge which yield a framework for distinguishing between types of creative processes.*

³⁹ No original: *an implication field at each time point, not based in an aggregate conception, but one in which each moment is perceived as self-contained and autonomous.*

⁴⁰ No original: *the improviser is working, creating, generating musical material at the same time in which we are copperforming as listeners.*

⁴¹ “O corpo e a mente daquele que improvisa é diferente daquele que não improvisa” (COSTA, 2003, p. 27).

⁴² No original: *on one hand, improvisation seems to represent a radical alternative to composition on every level [...]; and yet, on the other hand, we feel that improvisation and composition are always in some way connected.*

estabelecimento das práticas musicais. Entretanto, é certo que o improvisador pode dispensar parte do trabalho que o compositor, que não está criando no momento da performance, teria.

2.1.4 Improvisação musical enquanto rede de processos, conexões e interações

Improvisação, de acordo com Guido (2017, p. 13, tradução nossa⁴³), “pode ser um termo ofuscante”, uma vez que pode vir a ser interpretado em um sentido “bastante ingênuo para descrever a licença performativa e a subjetividade” (GUIDO, 2017, p. 13, tradução nossa⁴⁴). A improvisação musical não é uma forma de criação que acontece simplesmente do nada, ao sabor do acaso. Não é nessa perspectiva que é entendida a essência do termo. A prática precisa ser estudada e compreendida de uma forma mais ampla e profunda (COSTA, 2003). No entendimento de Costa (2003, p. 27), a improvisação é entendida como um ambiente ou campo de operações – “que engloba muitos fatores, não somente musicais, mas também, sociais, culturais, pessoais e específicos do grupo que se engaja numa prática deste tipo”. O autor destaca a característica multidisciplinar da improvisação, na qual estão presentes fatores que vão além das questões musicais, propondo pensar a performance de improvisação como um fato musical. O autor propõe, com base no trabalho de Jean Molino, que: “uma performance de improvisação se insere necessariamente como um fato musical⁴⁵”. Durante o processo da performance, é estabelecida uma série de conexões em rede por meio de vínculos que ocorrem e se estabelecem nesse ambiente, de tal forma que: “ao mesmo tempo em que ela é manifestação do ambiente, ela é — enquanto um fato de cultura — um dos fatores que conferem a este ambiente sua identidade” (COSTA, 2003, p. 27).

É uma rede complexa de interação que possui processos conscientes e inconscientes (SAWYER, 1992). Durante a apresentação musical, “os músicos se movem ao longo de um continuum entre dois polos: em um extremo, eles dirigem conscientemente o solo e, no outro, tocam em um “estado de consciência elevado” em que a mente consciente parece removida do processo, e o solo parece vir de um lugar mais profundo” (SAWYER, 1992, p. 256, tradução

⁴³ No original: *Improvisation can be an obfuscating term.*

⁴⁴ No original: *Too often it is used in a rather naïve sense to describe performative license and subjectivity.*

⁴⁵ Molino define assim o fato musical: “Como tantos fatos sociais, a música parece carregar-se de elementos heterogêneos – e, aos nossos olhos, não musicais –, à medida que nos afastamos no espaço e no tempo [...] O próprio campo do fato musical, tal como é reconhecido e delimitado pela prática social, nunca recobre exatamente o que entendemos por música: de fato, a música está em toda a parte mas não ocupa nunca o mesmo lugar [...] o fato musical aparece sempre não apenas ligado mas estreitamente misturado com o conjunto de fatos humanos [...] Não há, pois, uma música, mas músicas. Não há a música, mas um fato musical” (MOLINO, p. 111 a 114).

nossa⁴⁶). Os músicos parecem lidar com esses “polos” durante a performance, movendo-se entre os processos conscientes e inconscientes, almejando um certo tipo de equilíbrio para a performance por meio da busca contínua de lidar com essa tensão.

Johnson-Laird (2002) observa-se que a improvisação insere no cérebro um excesso de estresse computacional, ocasionado pelo processo de internalização e automação de processos, sugerindo que, nesse tipo de prática, uma série de recursos podem ser acionados subconscientemente. O autor assegura que: “os músicos também têm em suas cabeças um conjunto de princípios inconscientes que controlam a improvisação melódica” (JOHNSON-LAIRD, 2002, p. 439, tradução nossa⁴⁷). Por exemplo: Hargreaves, com base no modelo teórico do pensamento improvisado de Pressing (1988) e no estudo sociológico de Sudnow (2001) sobre aprender a improvisar, entende que o processo cognitivo pelo qual o cérebro dá sentido aos sons musicais é um meio de geração de ideias na improvisação. A autora sustenta que: “ideias musicais geradas na audiação⁴⁸ podem parecer que são formuladas inconscientemente, no entanto, são apresentadas para a mente consciente de uma forma que o cérebro “escuta” mentalmente e processa (essa ideia musical) na ausência física do som” (HARGREAVES, 2012, p. 360, tradução nossa⁴⁹). Hargreaves infere que:

Parece que a conversão de *audiated ideas* de um grau relativo para um grau absoluto ocorre por meio de dois caminhos: consciente ou inconsciente. Na conversão consciente, o cérebro foca a atenção para identificar o grau usando métodos como o cálculo de intervalos ou “trabalhar” notas em um instrumento. A conversão inconsciente de *audiated ideas* em um grau absoluto — curiosamente — pode ser observada em improvisadores avançados. Nesse processo, as notas (*audiated in relative pitch*) acionam diretamente uma resposta motora que é executada em um grau

⁴⁶ No original: *musicians move along a continuum between two poles: at one extreme, they consciously direct the solo, and at the other, they play in a “heightened state of consciousness” in which the conscious mind seems removed from the process, and the solo seems to come from a deeper place.*

⁴⁷ No original: *Musicians also have in their heads a set of unconscious principles that control melodic improvisation.*

⁴⁸ De acordo com *Gordon Institute for Music Learning*: Audiação “não é a mesma coisa que a percepção aural, que ocorre simultaneamente com a recepção do som pelas orelhas. É um processo cognitivo pelo qual o cérebro dá sentido aos sons musicais. A audiação é o equivalente musical de pensar na linguagem. Quando ouvimos alguém falar, devemos reter na memória seus sons vocais por tempo suficiente para reconhecer e dar significado às palavras que os sons representam. Da mesma forma, ao ouvir música estamos a qualquer momento organizando em audiação os sons que foram ouvidos recentemente. Também prevemos, com base em nossa familiaridade com as convenções tonais e rítmicas da música que está sendo ouvida, o que virá a seguir. A audiação, então, é um processo de vários estágios” (GIML). No original: *Audiation is not the same as aural perception, which occurs simultaneously with the reception of sound through the ears. It is a cognitive process by which the brain gives meaning to musical sounds. Audiation is the musical equivalent of thinking in language. When we listen to someone speak we must retain in memory their vocal sounds long enough to recognize and give meaning to the words the sounds represent. Likewise, when listening to music we are at any given moment organizing in audiation sounds that were recently heard. We also predict, based on our familiarity with the tonal and rhythmic conventions of the music being heard, what will come next. Audiation, then, is a multistage process.*

⁴⁹ No original: *audiation-generated ideas appear to be unconsciously formulated but presented to the conscious mind in a manner that the brain mentally “hears” and processes without sound being present.*

absoluto. O processo ocorre de forma rápida ou simultaneamente e o músico não tem acesso consciente deste processo (HARGREAVES, 2012, p. 361, tradução nossa⁵⁰).

Segundo Costa (2003, p.42), a improvisação é: “um agenciamento muito complexo e diversificado. Uma rede de relacionamentos, uma cartografia, uma geografia que é desenhada a duas ou mais mãos dentro de um plano”. As influências durante a execução musical improvisada estão conectadas a processos interacionais que incluem o outro. De acordo com Sawyer, essas interações “refletem e amplificam as ideias musicais uns dos outros, e do público, proporcionando o contexto social da performance” (SAWYER, 1992, p. 255, tradução nossa⁵¹). Para Wilson e MacDonald (2017, p. 136, tradução nossa⁵²), “improvisação representa um processo único de criatividade social em tempo real”. Em uma improvisação, podem ocorrer conexões e interações por meio das tradições musicais, do jogo espontâneo, elementos do acaso, intuição, movimento físico-tátil, corporeidade, que, ao se entrelaçarem aos processos mentais, cognitivos, afetivos, sociais, culturais e psicológicos, atuam em rede por uma busca ativa de um equilíbrio momentâneo entre o caos e a ordem⁵³ (SOLOMON, 1986; BJERSTEDT, 2014; COBUSSEN, 2017).

2.1.5 Improvisação Idiomática

Enquanto campo de pesquisa acadêmica, observa-se que, nos últimos anos, pesquisadores de diferentes áreas têm se referido ao fenômeno da improvisação musical como: improvisação idiomática e improvisação livre (BAILEY, 1992; WALDUCK, 1997; NUNN, 1998; COSTA, 2003; PETERS, 2009; MENEZES, 2010; FALLEIROS, 2012; NEEMAN, 2014). Bailey (1992, p. xi, tradução nossa⁵⁴) se refere à improvisação idiomática como algo que: “preocupa-se principalmente com a expressão de um idioma – como jazz, flamenco ou

⁵⁰ No original: *It appears the conversion of audiated ideas from relative pitch to absolute pitch occurs via two pathways: conscious or unconscious. In conscious conversion the brain gives attentional focus to identifying pitch by using methods such as calculating intervals or “working out” notes on an instrument. Unconscious conversion of audiated ideas into absolute pitch – interestingly – is observable in advanced improvisers. In this process, notes (audiated in relative pitch) directly trigger a motor response that is executed in absolute pitch. The process occurs rapidly or simultaneously, and the musician does not have conscious access to it.*

⁵¹ No original: *reflect and amplify each other’s musical ideas, and the audience, providing the social context of the performance.*

⁵² No original: *Improvisation represents a unique process of social creativity in real time, practiced in widely varying musical contexts with different levels of experience.*

⁵³ Os músicos são parte de um processo contínuo de lidar com a complexidade através de gestos e respostas, uma prática que existe apenas no presente em evolução. É parte do processo improvisatório uma busca de se construir um sentido musical, de criar temporariamente a ordem a partir de um desdobramento dinâmico de uma situação particular e complexa (COBUSSEN, 2017).

⁵⁴ No original: *Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque – and takes its identity and motivation from that idiom.*

barroco – e sua identidade e motivação são frutos desse idioma”. Costa (2003, p. 42) descreve à improvisação idiomática como: “jogo com regras”. De acordo com Falleiros, essas regras realizam “o estopim de fluxo e de continuidade já que estas ações estão previstas em suas fórmulas. Mas, para isso, a improvisação idiomática sempre parte, remete e evoca suas próprias regras, realizando uma espécie de metaimprovisação” (FALLEIROS, 2012, p. 22).

Seria equivocado pensar que, em uma improvisação idiomática, o improvisador não precisa de preparação ou conhecimentos prévios. Sloboda, em seu livro *A Mente Musical: A Psicologia Cognitiva da Música* (2008), discute que uma improvisação musical está carregada, na maioria dos casos, de estilos, linguagens, formas, estruturas etc., fornecidas externamente pela cultura. Stapleton e Ramshaw (2018, p. 1, tradução nossa⁵⁵) entendem que: “a improvisação só é possível através de um conhecimento completo da tradição em que está ocorrendo, e muita prática ou dedicação são necessárias para aprender as habilidades”. Improvisações, em grande medida, ocorrem alicerçadas em planos (CANONNE, 2016). Sawyer (2000, p. 122, tradução nossa⁵⁶) destaca que: “mesmo as performances mais improvisadas envolvem estrutura e materiais pré-determinados”. Para se improvisar em determinadas linguagens e estilos específicos, é necessário conhecimento dos seus elementos musicais, seus processos e suas formas. Por meio da prática e da dedicação, o improvisador vai alcançando a consciência de tais estruturas, leis, ordens, gestos, clichês, fórmulas etc., que permeiam tais tradições. Boulez (1976) nos mostra que:

A improvisação encontrou sua expressão mais explícita em várias civilizações onde foi associada a regras básicas precisas aprendidas ao longo de inúmeras gerações, que deixam o caminho aberto para uma invenção espontânea que está basicamente ligada ao gesto. Uma vez que o gesto foi codificado, você pode ter improvisações de última hora, porque agora ele é baseado em algo. Isso acontece nas civilizações indianas, onde as qualificações e os regulamentos para improvisações são extremamente rígidos; o mesmo vale para Bali, onde os modelos são absolutamente fixos. A improvisação é, então, simplesmente uma espécie de variação de um modelo básico (BOULEZ, 1976, p. 115, tradução nossa⁵⁷).

Paul Berliner, em seu livro *Thinking in Jazz (1994)*, apresenta de forma minuciosa e detalhada diversos aspectos musicais, sociais, culturais e psicológicos do mundo do jazz. Sua

⁵⁵ No original: *improvisation is only made possible through a thorough knowledge of the tradition in which it is taking place, and much practice or dedication is required to learn the skills.*

⁵⁶ No original: *even the most improvised performances involve structure and pre-determined materials.*

⁵⁷ No original: *Improvisation has found its most explicit expression in various civilizations where it was associated with precise basic rules learnt over countless generations, that leave the way open for a spontaneous invention that is basically connected with gesture. Once gesture has been codified, you can have last-minute improvisation, because it is now based on something. This happens in Indian civilizations where the qualifications and regulations for improvisations are extremely strict; the same is true of Bali, where models are absolutely fixed. Improvisation is then simply a kind of variation on a basic model.*

publicação é uma fonte muito cristalina de como músicos que atuam dentro dessa tradição internalizam e desenvolvem uma série de materiais e processos musicais, os quais são usados no momento da improvisação. Esses materiais são aprendidos e internalizados por meio de exercícios desenvolvidos para que os músicos possam absorver diferentes perspectivas de improvisação e possam estar munidos de recursos para atuar de forma mais segura durante a performance musical (BERLINER, 1994; NORGAARD, 2016). A prática de improvisação no jazz nos mostra que existe um investimento profundo e intenso de tempo, em que os músicos (improvisadores) buscam adquirir uma série de habilidades que envolvem desde processos psicológicos, cognitivos, auditivos a aprender e internalizar uma grande quantidade de *licks*, padrões, motivos, clichês, sequências escalas, etc., adquirindo e desenvolvendo vocabulários e princípios estéticos que irão orientar a aplicação desse vocabulário, com o intuito de acumular em seu “depósito mental” o máximo de informação possível (BERLINER, 1994; HARGREAVES, 2012; NORGAARD, 2011; 2016). Diferentes métodos são frequentemente usados para o ensino e aprendizagem dessas ferramentas, tais como: 1) transcrição⁵⁸; 2) movimentos repetitivos por meio da execução de motivos e escalas em todas as 12 tonalidades⁵⁹, entre outros (BERLINER, 1994; HARGREAVES, 2012).

Outra forma de se atuar dentro desse contexto é por meio da criação de estratégias, em que os músicos, para superarem pontos musicais difíceis ou para construir uma base sólida para seu solo, estudam e elaboram diferentes movimentos e caminhos musicais, os quais, funcionam como fonte de ideias que ajudam a direcionar uma improvisação (BERLINER, 1994; HARGREAVES, 2012; NORGAARD, 2011; 2016). Wendy Hargreaves (2012) nos mostra algumas dessas estratégias em seu artigo: 1) sequenciamentos; 2) intervalos de salto; 3) repetição com variação; 4) descoberta de escalas e sua relação teórica com acordes; 5) o uso de quartas perfeitas; 6) deslocamento rítmico; 7) cromatismo. Norgaard (2011), investigando o pensamento improvisado de músicos de jazz em nível de artista⁶⁰, com a intenção de compreender como o material improvisado é criado, identificou quatro “estratégias generativas”: 1) banco de ideias; 2) prioridade harmônica; 3) prioridade melódica; 4) repetição (NORGAARD, 2011). Podemos destacar também a estratégia de se criar uma linha estrutural

⁵⁸ “Os alunos anotam ou imitam o solo de um mestre de jazz. As evidências sugerem que a escuta repetitiva exigida pela atividade embute ideias no ouvido interno” (HARGREAVES, 2012, p. 364, tradução nossa). No original: *where students notate or imitate a jazz master’s solo. Evidence suggests the repetitive listening required by the activity embeds ideas in the inner ear.*

⁵⁹ Esta atividade é frequentemente realizada com o propósito de dominar o desempenho motor, mas tem o efeito colateral de gravar o som no depósito mental (WENDY HARGREAVES, 2012, p. 364, tradução nossa). No original: *This activity is frequently undertaken for the purpose of mastering motor performance, but it has the side effect of imprinting the sound in the mental storehouse.*

⁶⁰ *artist-level jazz musicians*: implica uma expertise dentro do gênero.

a partir de alvos, notas alvos, por exemplo, as quais funcionam como um ponto de chegada, um objetivo a ser alcançado, o que proporciona ao improvisador uma direção, auxiliando-o a encontrar um caminho para se seguir, evitando que ele tenha que enfrentar um momento de indecisão, de não saber para onde ir (KORMAN, 2018).

De acordo com Hargreaves, ideias geradas por estratégia são: “aquelas formuladas e implementadas conscientemente com um design pretendido. As estratégias fornecem um plano específico de comportamento como meio de resolver a demanda composta de improvisação” (HARGREAVES, 2012, p. 359, tradução nossa⁶¹). O jazz também incorporou técnicas e procedimentos, como a atonalidade da música clássica de vanguarda e desenvolveu o virtuosismo instrumental através de técnicas de expansão e ampliação das possibilidades sonoras dos instrumentos (NUNN, 1998). Um improvisador precisa desses recursos para poder enfrentar momentos em que a inspiração ou o inconsciente não são suficientes e quando um “estado de consciência elevado”, como denominou Sawyer (1992), não é alcançado.

Em uma improvisação idiomática, é comum observar um foco maior na construção de melodias (frases). Johnson-Laird (2002, p. 415, tradução nossa⁶²), sob essa ótica, reitera que: “a improvisação depende da capacidade de criar no fluxo da performance novas melodias que se encaixem na sequência de acordes”. Sloboda (2008, p. 186) acredita que isso se deve ao fato de que: “o veículo original e prototípico do jazz é o conjunto de metais no qual a performance do solista é necessariamente melódica”. Berliner destaca que:

os artistas absorvem diferentes abordagens de improvisação e aprendem a criar frases [...] Um solista pode, em um momento, adotar uma abordagem de improvisação contemporânea personalizada, usando intervalos maiores como quartas como base de uma melodia de um solo [...] Mais adiante, na mesma linha melódica em evolução, o improvisador pode citar um solo de Louis Armstrong, prestando um tributo momentâneo a sua genialidade e aos valores do jazz de Nova Orleans e, em seguida, dobrar o ritmo, improvisando frases assimétricas estendidas que incorporam as convenções do período bebop” (BERLINER, 1994, pp. 481-1344, tradução nossa⁶³).

⁶¹ No original: *those that are consciously formulated and implemented with an intended design. Strategies provide a specific plan for behaviour as a means of solving the compositional demand of improvisation.*

⁶² No original: *improvisation depends on the ability to extemporize new melodies that fit the chord sequence.*

⁶³ No original: *artists absorb different approaches to improvisation and learn to create phrases based [...] a soloist may, at one moment, adopt a personalized contemporary improvisation approach, using large intervals like fourths as the basis for a solo's melody [...] Further along the same evolving melodic line, the improviser may quote from a Louis Armstrong solo, paying momentary tribute to his genius and to the values of New Orleans jazz, then double up on the rhythm, improvising extended asymmetrical phrases that embody the conventions of the bebop period.*

Isso é muito comum nesse tipo de improvisação, podendo-se destacar a improvisação parafraseada, formulada e motivica⁶⁴. Outra classificação pertinente, ao estudo da improvisação idiomática, diz respeito aos conceitos de improvisação vertical⁶⁵ e horizontal⁶⁶, de George Russell, registrado em seu trabalho *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Russell (2001) acredita que, em uma improvisação idiomática, são esses os dois principais caminhos que direcionam o pensamento do improvisador. Porém, é importante reconhecer algo que eu mesmo já disse em minha dissertação. Cada detalhe, cada gesto do improvisador está carregado de seus sentimentos, aspirações, convicções e produz significados, de tal forma que, mesmo em uma improvisação idiomática, ele pode transcender suas regras, estratégias e conceitos (MONZO, 2016).

Outro ponto de destaque em uma improvisação idiomática é a compreensão de que, no momento do solo, o músico tem a oportunidade de “contar uma história”, de “dizer algo”. (BERLINER, 1994; LEWIS, 1996; MONSON, 1996; IYER, 2004). Vijay Iyer ressalta que, apesar de essa diretiva ter se tornado um clichê, “sua legitimidade é indiscutível, pois tem sido reafirmada de várias formas por inúmeros artistas” (IYER, 2004, p. 393, tradução nossa⁶⁷). Alguns autores, ao investigarem a improvisação sob esse ponto de vista, vêm desenvolvendo pesquisas em torno do conceito de *storytelling* (BERLINER, 1994; BJERSTEDT, 2014; FRIELER, 2015; GONÇALVES; 2018). De acordo com Bjerstedt (2014, p. 28, tradução nossa⁶⁸), o termo é: “amplamente utilizado como palavra de prestígio no discurso sobre improvisação jazzística”. Nesse ambiente idiomático, o instrumento musical⁶⁹ pode vir a ser um meio que possibilite o músico a dizer algo, a construir uma narrativa. Costa (2008) acredita que o instrumento possui uma relação profunda com o corpo do improvisador. Na compreensão do pesquisador, “nesse tipo de prática em tempo real que parte de uma relação direta dos músicos com os seus instrumentos sem a mediação de uma partitura tem como ponto de partida

⁶⁴ Para mais informações, ler Kernfeld (2001).

⁶⁵ “Uma improvisação neste nível, ou seja, vertical requer que o músico projete a identidade harmônica de cada acorde com a melodia, definindo os tipos de acorde na medida em que eles aparecem dentro da música. Para esta definição, nota-se inicialmente uma construção baseada principalmente em terças e fundamentais dos acordes, e posteriormente, através da experimentação, outras notas além das estruturais do acorde também podem ser incorporadas, o que leva aos acordes estendidos ou alterados. Criar uma melodia que se encaixe em cada acorde dentro da respectiva progressão é o principal objetivo deste nível “vertical” (VALENTE, 2011, p. 164).

⁶⁶ “Nesta abordagem, a melodia é construída não com paradas e definições sobre cada acorde, e sim baseada em uma escala relacionada a mais de um acorde, ou seja, ao centro tonal daquela progressão. O músico não precisa necessariamente definir cada acorde identificando-os um a um, mas utiliza escalas comuns a mais de um acorde. Este tipo de abordagem não realiza paradas como a vertical, em cada acorde, e sim nos centros tonais” (VALENTE, 2011, p. 164).

⁶⁷ No original: *its validity is unarguable, having been restated in various forms by countless artists.*

⁶⁸ No original: *abundantly used as a prestige word in discourse on jazz improvisation.*

⁶⁹ A voz aqui é entendida como um instrumento musical.

inevitável o corpo⁷⁰ dos improvisadores envolvidos” (COSTA, 2008, p. 87). O instrumento⁷¹ pode vir a se tornar uma espécie de prolongamento da voz do músico (COSTA, 2008). Com base em sua experiência, Costa observa que: “todo aquele meu aprendizado físico no instrumento me habilita a participar, me dá uma voz para falar algo” (COSTA, 2008, p. 92). Gonçalves, em seu artigo sobre *storytelling*, argumenta que: “cada músico possui uma “voz interior” (*inner voice*), que é única e deve ser expressa através de sua arte” (GONÇALVES, 2018, p. 796). É uma busca por uma autenticidade pessoal, com o intuito de se desenvolver um discurso musical próprio (IYER, 2004; NILES, 2009; GONÇALVES; 2018).

A metáfora da narrativa no discurso sobre a música é norteadada pela perspectiva de que a música pode se comunicar de formas semelhantes às da linguagem (BJERSTEDT, 2015). Dentro dessa linha de pensamento, nota-se que: “em muitos aspectos, a investigação da improvisação musical idiomática pode ser semelhante à investigação do uso da linguagem⁷²” (BJERSTEDT, 2014, p.31, tradução nossa⁷³). Músicos aprendem a improvisar em diversas tradições através de sistemas musicais, processos, formas e fórmulas, que se assemelham fortemente com as ferramentas e regras da linguagem (BJERSTEDT, 2014). Por conseguinte, a construção de uma narrativa na improvisação idiomática vai envolver questões de continuidade e coesão no processo de se desenvolver um enredo (BERLINER, 1994). Bjerstedt, na tentativa de elencar características que compõem uma qualidade narrativa durante uma improvisação, sugere os seguintes conceitos: “coerência, semântica, retórica, memória intra e extramusical, interatividade musical, linearidade, temporalidade, som e corporeidade” (BJERSTEDT, 2014, p. 44, tradução nossa⁷⁴). Gonçalves (2018) destaca o recurso do arco narrativo musical⁷⁵ como uma ferramenta a ser utilizada. A construção da narrativa dos músicos envolvidos em uma improvisação idiomática envolve aspectos individuais (*inner voice*) e

⁷⁰ O corpo funciona tanto como um fator de reprodução de *possíveis* – refletindo os limites do próprio corpo (repetição) – quanto como um potencializador de produção de *virtualidades* – fundamentados numa expansão destes limites (diferença) (COSTA, 2008, p. 87).

⁷¹ Quando mencionamos o instrumento como prolongador da voz do músico, nos referimos à capacidade da fala no desenvolvimento de um discurso e não na produção de sons. Nesse sentido, a “voz” do músico enquanto fonte produtora de sons é compreendida por nós como um instrumento musical.

⁷² O autor se refere à linguagem falada e escrita.

⁷³ No original: *in many respects, inquiry into idiomatic musical improvisation may be likely to resemble inquiry into language use.*

⁷⁴ No original: *coherence, semantics, rhetoric, intra and extra-musical memory, musical interactivity, linearity, temporality, sound, and embodiment.*

⁷⁵ O arco narrativo musical é um esquema típico de produção de um improviso em que se começa o improviso com uma baixa intensidade musical, caminha-se a uma alta intensidade (no clímax), e termina-se em baixa intensidade. Esse esquema típico é usado não apenas em improvisação, mas em composição musical em geral, e também na literatura. Para mais informações, ver o trabalho de Gonçalves, 2017.

coletivos, que podem ser tanto musicais quanto extramusicais (IYER, 2004; BJERSTEDT, 2014; CHRYSOULAKIS, 2016). Segundo Iyer:

Os músicos contam suas histórias, mas não no sentido da narrativa linear tradicional; uma narrativa explodida é transmitida por meio de uma personalidade ou atitude musical holística. Essa atitude é transmitida tanto musicalmente, por meio da manipulação hábil, individualista e improvisada de parâmetros expressivos em combinação, quanto extramusicamente, no sentido de que esses símbolos sonoros “apontam” para um determinado comportamento físico, social e cultural, uma certa forma de ser corporificado. Cinestética, performatividade, som pessoal, temporalidade – todos esses traços de incorporação geram, refletem e refratam histórias em incontáveis estilhaços. Cada um desses fragmentos está “dizendo algo”. Os detalhes do que a música está dizendo e de como o faz são tão infinitamente variáveis quanto os indivíduos que a representam e a personificam (IYER, 2004, p. 401 e 402, tradução nossa⁷⁶).

2.1.6 Improvisação Livre

A improvisação livre não pode ser representada por meio de uma identidade idiomática. Neeman (2014) observa que o significado do termo improvisação livre é problemático, pois, em geral, ele é aplicado de duas maneiras: 1) indica nenhum planejamento; 2) indica nenhuma restrição estilística. O pesquisador reconhece que: “improvisadores livres” se referem a ela como uma improvisação não idiomática. Em sua pesquisa, ele utiliza o termo para: “significar nenhum planejamento prévio” (NEEMAN, 2014, p. 4, tradução nossa⁷⁷). Para Canonne (2016), a improvisação livre não tem por efeito manifestar-se por meio de um idioma, sendo, portanto, uma improvisação não idiomática. Na tese intitulada *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*, Nunzio (2017) investiga as Quartas de Improviso – QI⁷⁸ e mostra, em sua entrevista com Matthias Koole, que, para determinadas performances, alguns participantes são convidados na hora para participar da improvisação livre, não existindo nenhum planejamento prévio entre eles. Segundo Nunzio (2017, p. 145), “por vezes não há nenhum contato prévio, seja em termos pessoais [...] ou em termos artísticos [...] de modo que

⁷⁶ No original: *Musicians tell their stories, but not in the traditional linear narrative sense; an exploded narrative is conveyed through a holistic musical personality or attitude. That attitude is conveyed both musically, through the skillful, individualistic, improvisatory manipulation of expressive parameters in combination, as well as extramusically, in the sense that these sonic symbols “point” to a certain physical, social, and cultural comportment, a certain way of being embodied. Kinesthetics, performativity, personal sound, temporality – all these traces of embodiment generate, reflect, and refract stories into innumerable splinters and shards. Each one of these fragments is “saying something”. The details of what the music is saying, and of how it does so, are as infinitely variable as are the individuals who enact and embody it.*

⁷⁷ No original: *I use the term “free improvisation” to mean no preplanning.*

⁷⁸ “O QI configura-se como uma série de apresentações na qual seus idealizadores e organizadores, Henrique Iwao e Matthias Koole (ou, eventualmente, um deles sozinho, em casos esporádicos), convidam artistas de diversas áreas de atuação para interagir com eles e/ou uns com os outros. Principalmente música, mas também dança, vídeo, cinema, performance, teatro, matemática, desenho, poesia, acontecem durante os eventos” (NUNZIO, 2017, p. 143).

a interação se dá, quando de ocorrências deste tipo, exclusivamente no momento de apresentação”.

Para Costa (2003), a improvisação livre possui uma relação com a ideia de jogo ideal, proposta pelo filósofo Gilles Deleuze, onde as regras, os idiomas, os gêneros etc., ainda não foram estabelecidos, eles emergem do próprio ato de jogar. É uma prática permeada pela tentativa de “escapar da rigidez e formalismo dos backgrounds musicais” (COSTA, 2003, p. 20), na qual, existe a intenção de superar padrões pré-estabelecidos. Uma busca que visa transcender os idiomas musicais, as visões universais, os entendimentos comuns, globais, partilhados das relações humanas (SMALL, 1987). Nesse ambiente, no qual se constitui essa prática musical, busca-se, em princípio, não estabelecer sistemas ou linguagens prévias, respeitando a autonomia criativa dos músicos que fazem parte desse processo (COSTA, 2003). A improvisação livre imputa-se a não necessidade de predeterminar-se musicalmente e propõe-se a ser uma prática espontânea, sem preparação prévia da tarefa a ser realizada (CALLINGHAM, 2007; CANONNE; GARNIER, 2011).

É um campo fértil, onde improvisadores de diferentes culturas podem representar e se expor (criar) de diferentes e divergentes maneiras; mais do que fazer música sem forma, é criar música (BORGO, 2002). Conforme ressalta Falleiros (2012, p. 23), em uma improvisação livre “as regras não são capazes de estabelecer o fluxo [...] o que o estabelece é a própria interação entre os participantes e o desejo de criar música”. Nesse tipo de prática, não existe um “ato fundador” proporcionando um arcabouço de informações ao grupo (CANONNE; GARNIER, 2012). A improvisação livre seria, então, um lugar onde: “as membranas – linguísticas, culturais, sociais – e as fronteiras, devido à intensa interação, eventualmente se dissolvem ou ao menos perdem sua rigidez” (COSTA, 2003, p. 28). Devido a essa característica de ser permeável, maleável, a improvisação livre oportuniza inúmeros caminhos e diversas formas de interação por onde a criação pode acontecer, possibilitando aos improvisadores um trânsito por “contextos improvisacionais” diversificados (MOREIRA, 2019).

2.1.6.1 Características históricas

O que aqui denominamos como improvisação livre é uma prática musical que possui uma tradição rica, com raízes nos Estados Unidos e na Europa, que surgiu no final da década de 1950 e início da década de 1960 e que evoluiu principalmente do Free Jazz e da música ocidental contemporânea (WALDUCK, 1997; NUNN, 1998; SANSOM, 2001; BORGO, 2002; BURROWS, 2004a; CALLINGHAM, 2007; MENEZES, 2010; NEEMAN, 2014;

CANONNE; GARNIER, 2015). Apesar de todas as discordâncias nas quais ela possa estar envolvida, o movimento de desenvolvimento da improvisação livre contou com músicos, grupos e associações, tais como: AMM, *Spontaneous Music Ensemble*, Joseph Holbrooke, *New Music Ensemble*, Ornette Coleman, Don Cherry, Cecil Taylor, Albert Ayler, Derek Bailey, Cornelius Cardew, Pharoah Sanders, Henry Grimes, Archie Shepp, Sunny Murray, Muhal Richard Abrams, Wadada Leo Smith, Paul Bley, John Tchicai, Charlie Haden, Albert Ayler, Anthony Braxton, Eddie Prevost, Misha Mengelberg, Davey Williams, LaDonna Smith, Vinko Globokar, John Zorn, Fred Frith, Eugene Chadbourne, Elliott Sharp, Shelley Hirsch, David Moss, Ikue Mori, Jim Staley, Zeena Parkins, Bob Ostertag, FLUXUS, GINC, *Scratch Orchestra*, *Musica Electronica Viva* (MEV), *The Grateful Dead*, A.A.C.M de Chicago, o *Jazz Composer's Guild*, os *Collective Black Artists* de Nova York e a *Underground Musician's Association* em Los Angeles, entre outros (BAILEY, 1992; LEWIS, 1996; NUNN, 1998; BORGIO, 2002; BURROWS, 2004a; CALLINGHAM, 2007; MENEZES, 2010; NEEMAN, 2014).

A improvisação livre nasceu do desejo dos músicos de transcenderem os tipos de estruturas musicais que estavam ocorrendo na década de 1950 no jazz e na música clássica de vanguarda (SANSOM, 2001; MENEZES, 2010). Ocorreu uma mudança de atitude que, além de se distanciar das regras, formas, padrões musicais, estruturas, clichês e normas musicais, se afastava da mentalidade histórica que separava o compositor do intérprete, um movimento que estava determinado a romper com as tradições musicais, suas regulamentações e seu conservadorismo (NUNN, 1998; CALLINGHAM, 2007; HOON HONG NG, 2018). Entretanto, Bailey (1992, p. 83, tradução nossa⁷⁹) acredita que: “duas confusões regulares que obscurecem sua identificação são associá-la à música experimental ou à música de vanguarda”.

Com o surgimento do free jazz, o que se observou foi que, além da busca em se libertar da linguagem musical que estava ocorrendo no jazz na época, os músicos empenhavam-se em desconstruir restrições historicamente estabelecidas na música e o papel que um músico tradicionalmente exercia dentro de um conjunto (SCHROEDER, 2019). Em sua pesquisa, Nunn nos mostra que:

Por volta de meados do século, o jazz experimentou uma evolução radical [...] As expressões radicais do jazz que se desenvolveram, no entanto, evidenciam uma mudança de uma orientação harmônica / melódica tão forte em direção ao timbre – o próprio som – ouvido como massas densas de som complexo, multifônicos e outras técnicas instrumentais especiais, processos rítmicos extremamente complicados, tempos múltiplos etc. [...] À medida que o improvisador de jazz se move em direção à improvisação livre para explorar novas possibilidades estilísticas e composicionais,

⁷⁹ No original: *Two regular confusions which blur its identification are to associate it with experimental music or with avant-garde music.*

a base teórica tradicional da música se torna cada vez menos aplicável, enquanto conceitos mais gerais, como gesto, identidade, relações de grupo inconstantes, técnicas instrumentais estendidas, transições espontâneas, etc., tomam seu lugar (NUNN, 1998, pp. 11-12, tradução nossa⁸⁰).

Os improvisadores britânicos⁸¹ foram pioneiros em desenvolver uma prática de improvisação livre influenciada pelo free jazz e pela música de vanguarda, que pouco a pouco culminou em novos referenciais (MOREIRA, 2019). Moreira (2019), tendo como fonte a pesquisa de Callingham (2007), argumenta que, no início, a improvisação livre britânica se estabeleceu como uma espécie de herdeira direta dos avanços desbravados pelo free jazz e pela composição indeterminada (aberta), herdando do free jazz: “um virtuosismo expandido da técnica instrumental, interação criativa igualitária e autodeterminação expressiva” e da composição indeterminada: “o acesso irrestrito ao mundo dos sons como fonte de materiais musicais legítimos” (MOREIRA, 2019, p. 36).

⁸⁰ No original: *As mentioned above, around mid-century, jazz experienced a radical evolution [...] The radical expressions of jazz developing over the last three or four decades, however, evidence a shift away from a such a strong harmonic/melodic orientation toward timbre – sound itself – heard as dense masses of complex sound, multiphonics and other special instrumental techniques, extremely complicated rhythmic processes, multiple tempi, etc [...] As the jazz improviser moves in a direction toward free improvisation to explore new stylistic and compositional possibilities, the traditional theoretical basis of the music becomes less and less applicable, while more general concepts such as gesture, identity, shifting group relationships, extended instrumental techniques, spontaneous transitions, etc., take their place.*

⁸¹ Este é um termo cunhado da tese de Callingham (2007). O termo é usado para se referir a um círculo particular de músicos que fizeram parte da cena de improvisação livre britânica. Callingham relata que: “a cena de improvisação livre britânica originou-se em Londres e Sheffield em meados dos anos 1960. Em grupos como AMM, o Spontaneous Music Ensemble e Joseph Holbrooke, desenvolveu-se uma musicalidade distinta e ambiciosa [...] No entanto, uma consistência de princípio e prática também era aparente que definia a improvisação livre britânica como única. Em alguns aspectos, o gênero lembrava seus equivalentes alemães, holandeses e americanos, e também o jazz e as vanguardas clássicas que os inspiraram. No entanto, tanto conceitual quanto praticamente, diferenças claras permaneceram. Os improvisadores livres britânicos refinaram um método e uma estética da criatividade musical, que sugeria uma perspectiva íntima e uma análise detalhada daquilo que aceitamos como 'música'. Suas técnicas e resultados não eram convencionais, mas permaneceram consistentes com os conceitos e experiências definidores da música. Como tal, a improvisação livre britânica sugeria um modelo de musicalidade mais inclusivo do que o comum, e implicava uma ampla crítica dos valores culturais que definem a música” (CALLINGHAM, 2007, p. ii). No original: *The British free improvisation scene originated in London and Sheffield during mid 1960s. In groups such as AMM, the Spontaneous Music Ensemble and Joseph Holbrooke, a distinctive and ambitious musicality [...] Nonetheless, a consistency of principle and practice was also apparent that defined British free improvisation as unique. In some respects, the genre resembled its German, Dutch and American counterparts, and also the jazz and classical avant-gardes that had inspired them. Both conceptually and practically, however, clear differences remained. The British free improvisers refined a method and an aesthetic of musical creativity, which suggested an intimate perspective and a detailed analysis of that which we accept as 'music'. Its techniques and results were unconventional but remained consistent with music's defining concepts and experiences. As such, British free improvisation suggested a more inclusive model of musicality than is common and implied a broad critique of the cultural values that define music at all.*

Moreira também destaca a importância dos compositores Russolo⁸², Varèse⁸³, Schaeffer⁸⁴ e Cage⁸⁵, os quais, inspirados por um forte desejo de desenvolver novas formas de compreensão e utilização dos sons, contribuíram de maneira direta para novos desdobramentos de improvisação, dentre eles, a improvisação livre (MOREIRA, 2019). No entendimento de Nunn (1998), esses desenvolvimentos foram análogos a acontecimentos semelhantes ao free jazz e ambos levaram à improvisação livre como praticada hoje.

Lucas Foss foi particularmente ativo no desenvolvimento da improvisação no contexto da música de vanguarda, com seu *Improvisational Chamber Ensemble* em Los Angeles no final dos anos 50. Mas também deve-se reconhecer que alguns compositores contemporâneos, que não utilizaram improvisação em suas músicas, contribuíram muito para a consciência musical que influenciou diretamente a improvisação livre. Charles Ives (n. 1874) nos mostrou por volta da virada do século que ouvir duas músicas diferentes ao mesmo tempo não é um coisa ruim! Harry Partch (n. 1901) reintroduziu as ideias da microtonalidade e da entonação justa à história da música e estabeleceu uma base sólida (junto com Lou Harrison) para a exploração atual de instrumentos musicais originais e experimentais. Essas influências combinaram-se com as de John Cage para criar uma circunstância de consciência

⁸² “Relevante nome a ser lembrado dentre os compositores que indicaram movimentos contrários à fidelidade a procedimentos composicionais já canonizados, destacaríamos Luigi Russolo (1885-1947). Avesso às limitações da música melódica e atento aos avanços tecnológicos de seu tempo, como proeminente membro do Movimento Futurista Europeu, lança, em 1913, o manifesto “L’Arte dei Rumori” (A Arte do Ruído), no qual inspirado pelos sons e pela rítmica do mecanicismo industrial, propõe a incorporação do ruído como material sonoro a ser utilizado em composições” (MOREIRA, 2019, p. 24).

⁸³ “Considerado um vanguardista, provocador de novos rumos no fazer musical, Edgar Varèse (1883-1965), compositor francês, personagem importantíssimo nos primórdios da música eletrônica, como autor se manteve atrelado ao conceito de obra, na qual uma organização sonora proposta em pauta, entendida como planejamento acabado, deveria ser passível de reprodução. Ainda assim, Varèse nos parece inovar ao considerar que o formato pretendido para uma composição não deveria ser um ponto de partida, e, sim, o resultado de um processo composicional. Sob sua perspectiva, a ignição de tal processo se daria a partir da utilização do material sonoro em si” (MOREIRA, 2019, p. 24).

⁸⁴ “Nascido na França, o engenheiro, musicólogo e compositor, Pierre Schaeffer (1910-1995), tem seu nome associado a musical experimental e principalmente pela proposta, no final dos anos 40 do século passado, do formato musical denominado *Musique Concrète* (*Música Concreta*). Ao ouvirmos os sons do cotidiano, quase que automaticamente, buscamos delimitar a origem daqueles que ressaltam como mais relevantes a fim de mentalmente conceituá-los. Origem e conceito se apresentam como complementares. Em sua proposta composicional, Schaeffer buscou instituir um fazer musical que tivesse como ponto de partida o concreto e não mais abstrações sonoras representadas por notas e grafadas em partitura. Como concreto considerou o som em si, a ser percebido tal qual como tenha sido gerado e não mais guiado pela acepção do contexto em que tenha sido originado. Desprovido de significados, ao terem sua conceitualização e representação inibidas, todo e qualquer som passa a figurar como possível elemento composicional, independente de sua origem” (MOREIRA, 2019, p. 26).

⁸⁵ “O americano John Cage (1912-1992), um dos precursores da utilização de partituras gráficas, apesar de seu posicionamento contrário à música majoritariamente improvisada, ainda assim, é tido como um dos mais influentes compositores da música experimental. Segundo ele, a improvisação estaria sempre impregnada de elementos coletados ao longo da trajetória do improvisador. Funcionaria, portanto, a partir de sua memória e de suas preferências pessoais, não manifestando desta maneira, nada que já não estivesse em seu subconsciente. Em suma, não evidenciaria nada de novo. Para Cage, o indeterminismo e o acaso, elementos centrais de sua estética composicional, de certa forma, seriam os procedimentos que conseguiriam driblar a memória. Na busca por resultados de características inesperadas, proclama também, a sua maneira, uma liberação dos sons” (MOREIRA, 2019, p. 29).

sobre a música madura para o eventual aparecimento da improvisação livre (NUNN, 1998, p. 11-12, tradução nossa⁸⁶).

Bailey (1992) chama a atenção para algumas características que atuaram como forças propulsoras para a improvisação livre: 1) diversidade; 2) sem compromisso estilístico ou idiomático; 3) ausência de um som idiomático prescrito; 4) sem estruturas pré-determinadas; 5) estabelecida pela identidade sonoro-musical da pessoa ou pessoas que a tocam. O que Bailey nos mostra está relacionado com a sua crença de que: “grande parte do ímpeto para a improvisação livre veio do questionamento da linguagem musical. Ou, mais corretamente, o questionamento das regras que regem a linguagem musical” (BAILEY, 1992, p. 84, tradução nossa⁸⁷).

Entretanto, a história nos mostra que esses não foram os únicos aspectos que levaram ao estabelecimento da improvisação livre. Olhando para o passado, a década de 1960 foi marcada por revoluções políticas, comportamentais, por movimentos civis, culturais, movimentos antiguerras, experiências com drogas, revolução sexual, uma subcultura experimental e emancipação feminina. A improvisação livre absorvia e representava muito desses valores, estando inserida nessa era da contracultura (CALLINGHAM, 2007). Ela exercia uma função artística de resistência à cultura, uma frente “contra a objetificação da arte” (NEEMAN, 2014, p. 42, tradução nossa⁸⁸). Em seu início, havia nela um esforço social, político e estético que possibilitou novas formas de organizações sociais e culturais que desafiaram estruturas hierárquicas tradicionais e sistemas políticos (SCHROEDER, 2019). Conforme essas formas tradicionais e rígidas iam perdendo espaço para aquelas mais flexíveis, uma improvisação livre ia se estabelecendo e se configurando (MOREIRA, 2019).

Enquanto performance musical, era entendida como “um local cultural no qual novas ideias podiam ser expressas e exploradas” (BORGIO, 2002, p. 185, tradução nossa⁸⁹). Havia nela uma profunda consciência da importância da diversidade e da igualdade, não só para a música, mas, principalmente para a sociedade, uma prática “onde todos podem coexistir”

⁸⁶ No original: *Lucas Foss was particularly active in the development of improvisation in the context of avant garde music, with his Improvisational Chamber Ensemble in Los Angeles in the late 1950's. But it should also be recognized that some contemporary composers, who have not utilized improvisation whatsoever in their music, have nevertheless contributed much to musical consciousness that has directly influenced free improvisation. Charles Ives (b. 1874) showed us around the turn of the century that hearing two different musics at once is not a bad thing! Harry Partch (b. 1901) reintroduced the ideas of microtonality and just intonation to the history of music and laid a firm foundation (along with Lou Harrison) for the current exploration of original and experimental musical instruments. These influences combined with that of John Cage to create a circumstance of consciousness about music ripe for the eventual appearance of free improvisation.*

⁸⁷ No original: *much of the impetus toward free improvisation came from the questioning of musical language. Or more correctly, the questioning of the 'rules' governing musical language.*

⁸⁸ No original: *against the objectification of art.*

⁸⁹ No original: *a cultural site in which new ideas may be expressed and explored.*

(NUNN, 1998, p. 6, tradução nossa⁹⁰). A improvisação livre possuía em seu DNA uma espécie de igualitarismo social alicerçado na igualdade e na confiança (SCHROEDER, 2019). Além disso, é importante ressaltar que alguns músicos, grupos e movimentos de improvisação livre focaram o seu trabalho especificamente em questões políticas e sociais. A *Scratch Orchestra*, fundada por Cornelius Cardew, com base na ideologia comunista, socialista, e o MEV⁹¹, os quais eram, de acordo com Nunzio (2017), inspirados pelo *Living Theater*, assumiram de forma mais intensa um ativismo e engajamento político, sendo exemplos de trabalhos com esse foco (NUNN, 1998; NUNZIO, 2017). Lewis argumenta que: “novos estilos de improvisação e composição são frequentemente identificados com ideais de avanço racial [...] como respostas resistentes à oposição percebida à expressão social negra e ao avanço econômico pela cultura americana branca dominante.” (LEWIS, 1996, p. 94, tradução nossa⁹²). O pesquisador entende que: “a expressão musical improvisada, como qualquer música, pode ser interpretada com referência a contextos históricos e culturais⁹³” (LEWIS, 1996, p. 93, tradução nossa⁹⁴). Nesse sentido, Menezes (2010, p. 19, tradução nossa⁹⁵) nos mostra que: “a abordagem afro-americana ao *Free Jazz* foi muito informada por questões de raça e expressão social negra”. No entendimento de Nunn (1998), a improvisação livre teria muitas dificuldades de acontecer em uma sociedade com direitos e liberdades limitados, pois ela é fruto de uma sociedade democrática que respeita os direitos e as liberdades individuais de seus cidadãos, “um produto da democracia” (NUNN, 1998, p. 9, tradução nossa⁹⁶).

A improvisação livre é frequentemente associada por alguns pesquisadores, historiadores, autores, escritores, críticos, músicos e compositores a uma prática que sofreu

⁹⁰ No original: *a neutral place where all can coexist*.

⁹¹ “Musica Elettronica Viva, grupo formado em Roma majoritariamente por músicos estadunidenses lá residentes, do qual fizeram (ou fazem) parte Frederic Rzewski, Alvin Curran, Jon Phettenplace, Richard Teitelbaum, Allan Bryant, Carol Plantamura, Ivan Vandor e Steve Lacy” (NUNZIO, 2017, p. 44).

⁹² No original: *New improvisative and compositional styles are often identified with ideals of race advancement [...] as resistive ripostes to perceived opposition to black social expression and economic advancement by the dominant white American culture*.

⁹³ “A história das sanções, segregação e escravidão, impostas aos afro-americanos pela cultura americana branca dominante, indubitavelmente influenciou a evolução de um sistema de crenças sociomusicais que difere em aspectos críticos do que emergiu da própria cultura dominante [...] Essas diferenças abrangem não apenas a música, mas áreas que antes eram consideradas "extramusical", incluindo raça e etnia, classe e filosofia social e política”. (LEWIS, 1996, p. 93, tradução nossa). No original: *The history of sanctions, segregation, and slavery, imposed upon African Americans by the dominant white American culture, has undoubtedly influenced the evolution of a sociomusical belief system that differs in critical respects from that which has emerged from the dominant culture itself [...] These differences encompass not only music but areas once thought of as "extra-musical", including race and ethnicity, class, and social and political philosophy*.

⁹⁴ No original: *Improvisative musical utterance, like any music, may be interpreted with reference to historical and cultural contexts*.

⁹⁵ No original: *The African-American approach to Free Jazz was very much informed by issues of race, of black social expression*.

⁹⁶ No original: *a product of democracy*.

influências do: *free jazz*, experimentalismo, indeterminismo, aleatoriedade, surrealismo, expressionismo abstrato, a composição estendida, *noise music*, *experimental rock*, música contemporânea, improvisação eletrônica livre, improvisação eletroacústica a filosofia do zen-budismo, a filosofia europeia, estética da poesia chinesa, o I Ching e até mesmo do atonalismo (BAILEY, 1992; NUNN, 1998; SANSOM, 2001; CALLINGHAM, 2007, CANONNE, 2009). Um ponto levantado por Lewis (1996), por meio da declaração do compositor Anthony Braxton, que estudou as rejeições das formas Afrológicas⁹⁷ no mundo da arte, é que: “tanto aleatório quanto o indeterminismo são palavras que foram cunhadas [...] para contornar a palavra improvisação e, como tal, a influência da sensibilidade não branca” (BRAXTON, 1985, p. 366, apud LEWIS, 1996, p. 99, tradução nossa⁹⁸).

É provável que outras associações em relação a essas influências possam ser feitas, pois a improvisação livre, suas influências e seus significados estão profundamente relacionados ao indivíduo e ao grupo que se dispõem a se envolver nessa prática, que para alguns pode ser profundamente emocional, por transcender a materialidade e a explicação racional. Borgo nos mostra que improvisadores livres consideram a possibilidade de estados de atuação espiritual, extático ou de transe, ou mesmo um total desaparecimento das faculdades críticas e racionais durante a performance (BORGO, 2002). Segundo Borgo:

Músicos enfatizam objetivos de performance que variam de relaxamento completo ou catarse a um sentimento transcendental de perda do ego ou consciência coletiva. A

⁹⁷ “Afrológico e Euroológico. Esses termos referem-se metaforicamente a sistemas de crenças musicais e comportamento que, em minha opinião, exemplificam tipos particulares de “lógica” musical. Ao mesmo tempo, esses termos pretendem historicizar a particularidade da característica perspectiva de dois sistemas que evoluíram em ambientes culturais tão divergentes [...] assim, minha construção de sistemas Afrológicos e Euroológicos de musicalidade improvisativa refere-se à localização social e cultural e é teorizada aqui como historicamente emergente ao invés de etnicamente essencial, respondendo assim pela realidade da comunicação transcultural e transracional entre os improvisadores. Por exemplo, a música afro-americana, como qualquer música, pode ser executada por uma pessoa de qualquer “raça” sem perder seu caráter como historicamente afrológico, assim como uma execução de música vocal cárnica de Terry Riley não transforma a raga em um Forma de música euroológica. Minhas construções não possuem nenhuma tentativa de delinear etnia ou raça, embora sejam projetadas para garantir que a realidade do componente étnico ou racial de um grupo sociomusical historicamente emergente seja encarado de forma direta e honesta” (LEWIS, 1996, p. 93, tradução nossa). No original: *Afrological" and "Eurological". These terms refer metaphorically to musical belief systems and behavior which, in my view, exemplify particular kinds of musical "logic". At the same time, these terms are intended to historicize the particularity of perspective characteristic of two systems that have evolved in such divergent cultural environments [...] Thus, my construction of "Afrological" and "Eurological" systems of improvisative musicality refers to social and cultural location and is theorized here as historically emergent rather than ethnically essential, thereby accounting for the reality of transcultural and transracial communication among improvisers. For example, African-American music, like any music, can be performed by a person of any "race" without losing its character as historically Afrological, just as a performance of Karnatic vocal music by Terry Riley does not transform the raga into a Eurological music form. My constructions make no attempt to delineate ethnicity or race, although they are designed to ensure that the reality of the ethnic or racial component of a historically emergent sociomusical group must be faced squarely and honestly.*

⁹⁸ No original: *Both aleatory and indeterminism are words which have been coined [...] to bypass the word improvisation and as such the influence of non-white sensibility.*

pura energia e densidade do som, às vezes experimentadas na improvisação livre e coletiva, podem potencialmente criar um estado de hiperestimulação à beira da sobrecarga sensorial. A ideia de possessão de espírito também aparece na comunidade improvisadora. O saxofonista Jameel Moodoc descreve um momento em que “a música ficou tão intensa que os espíritos entraram na sala, pairando ao redor, e em um aspecto foi incrivelmente assustador. Era quase como se estivéssemos chamando os ancestrais, e eles vieram” (citado em Gershon 2001, 15). Outros descrevem uma forma voluntária e autoinduzida de transe – mais parecida com as práticas xamânicas – ao guiar o ouvinte em uma jornada espiritual (Borgo, 1997) (BORGO, 2002, p.175, tradução nossa⁹⁹).

A prática de improvisação livre começou a desenhar a sua história em espaços específicos¹⁰⁰, onde pequenas apresentações musicais começaram a acontecer e pequenas comunidades de músicos, ouvintes e admiradores começaram a se desenvolver (CALLINGHAM, 2007; NEEMAN, 2014). Músicos repartidos em pequenos grupos, muitas vezes isolados, ao optarem por uma prática musical improvisada, em que eles poderiam colocar as suas crenças, suas visões, sua maneira de pensar de forma livre, acabaram desenvolvendo uma conscientização bilateral entre si, o que permitiu que a improvisação livre saísse desses pequenos espaços para um intercâmbio musical, organizacional, teórico e social, gerando com isso o estabelecimento de uma “cena” da improvisação livre (CALLINGHAM, 2007). Nos anos iniciais, os músicos envolvidos na improvisação livre encontraram nos festivais de jazz, de música experimental e festivais alternativos, um lugar para a prática, porém, nesse período, ainda não existiam festivais dedicados exclusivamente à improvisação livre (NEEMAN, 2014). Tais festivais começaram a acontecer mais tarde. De acordo com Neeman:

Derek Bailey's Company foi um dos primeiros festivais de improvisação livre, começando em 1976. Nos Estados Unidos, a *International Society for Improvised Music* tem eventos anuais desde 2006, realizados em campi universitários em todo o país. Outros festivais incluem o *Seattle Improvised Music Festival* e o *IMPfest* em Seattle, the *Improvisation Summit in Portland*, Oregon, the *No Idea Festival* em Austin, e o *Boise Creative and Improvised Music Festival*. Na Europa, a Alemanha é um grande centro de improvisação, embora haja festivais importantes em outros lugares, como o *dOek anual festival* em Amsterdam (NEEMAN, 2014, p. 34-35, tradução nossa¹⁰¹).

⁹⁹ No original: *Musicians stress performance goals ranging from complete relaxation or catharsis to a transcendental feeling of ego loss or collective consciousness. The sheer energy and density of sound at times experienced in free and collective improvisation can potentially create a state of hyperstimulation verging on sensory overload. The idea of spirit possession also appears in the improvising community. Saxophonist Jameel Moodoc describes a time when "the music got so intense that spirits came into the room, just hovering around, and in one aspect it was incredibly scary. It was almost like we were calling the ancestors, and they came" (quoted in Gershon 2001, 15). Others describe a voluntary, self-induced form of trance-more akin to shamanic practices as they guide the listener on a spiritual journey (Borgo 1997).*

¹⁰⁰ Por exemplo: “*The Little Theatre Club*, em *Garick Yard, Trafalgar Square*” (CALLINGHAM, 2007, p. 23).

¹⁰¹ No original: *Derek Bailey's Company was one of the first free improvisation festivals, beginning in 1976. In the United States, the International Society for Improvised Music has had yearly events since 2006, held on university campuses across the country. Other festivals include the Seattle Improvised Music Festival and the IMPfest in Seattle, the Improvisation Summit in Portland, Oregon, the No Idea Festival in Austin, and the Boise Creative and Improvised Music Festival. In Europe, Germany is a major center for improvisation, although there are important festivals elsewhere, such as the annual dOek festival in Amsterdam.*

No século passado, a improvisação livre encontrou lugar na academia, quando muito material sobre a prática começou a ser publicado em escritos acadêmicos e periódicos musicais e diversos músicos livre improvisadores começaram a escrever sobre suas experiências e filosofias (NEEMAN, 2014). No século XXI, podemos reconhecer que a improvisação livre é um importante campo de pesquisa, estando muito presente nos meios acadêmicos. Moreira assegura que a improvisação livre se dispersou pelo mundo e, nos dias de hoje, pode ser considerada “um fenômeno internacional e transcultural” (MOREIRA, 2019, p. 12). Atualmente, grupos dedicados à improvisação livre estão presentes na: “Inglaterra e Estados Unidos, em países como Nova Zelândia, África do Sul, Japão, entre outros, o que acaba também por incluir o Brasil” (MOREIRA, 2019, p. 12).

No Brasil, atualmente, existem espaços e séries onde ocorrem apresentações, encontros, festivais, além de selos e ferramentas digitais para produções sonoras e audiovisuais (NUNZIO, 2017). Entretanto, essas atividades, em sua grande maioria, acontecem de modo “independente e autogerido” (NUNZIO, 2017, p. 79) e não são lucrativas. Muitas delas não possuem suporte financeiro, exceto aquelas que estão vinculadas a universidades ou as que são contempladas em algum edital cultural, e a grande maioria dessas atividades é organizada por pessoas que estão diretamente envolvidas na atuação artística, fazendo com que elas acumulem outras funções, tais como: técnico de som, engenheiro de gravação, produtor, curador, ações de marketing, entre outras (NUNZIO, 2017).

De acordo com Neeman (2014, p. 37, tradução nossa¹⁰²), “quando os grupos começaram a aparecer na década de 1960, o movimento estava à margem do estabelecimento. Cinquenta anos depois, ainda faz parte da orla, embora seja muito maior”. A improvisação livre da atualidade permanece em uma cena *underground*, embora tenha ocorrido nos últimos anos uma crescente visibilidade (NEEMAN, 2014; NUNZIO, 2017; SCHROEDER, 2019). Neeman (2014) acredita que existem razões para se estar otimista com relação à mudança desse cenário para a próxima década. Em sua visão, é provável que a prática “encontre maior valorização e aceitação” (NEEMAN, 2014, p. 37, tradução nossa¹⁰³)

Seguindo a linha de pensamento de Costa (2018), temos uma visão das contradições que envolvem a improvisação livre nos dias de hoje. Por se tratar de uma prática permeada por tantas questões, ela pode ser vista por diferentes perspectivas. O pesquisador, ao problematizar

¹⁰² No original: *when groups started appearing in the 1960s, the movement was on the fringe of the establishment. Fifty years later, it is still part of the fringe, albeit a much larger one.*

¹⁰³ No original: *may allow it to find greater appreciation and acceptance.*

esses paradoxos, nos mostra algumas vertentes pelas quais podemos nos guiar na tentativa de melhor compreendê-la. Ele argumenta que a improvisação livre pode ser vista como uma prática subversiva, a qual se opõe às normas engessadas, às regras, aos conhecimentos inerrantes, aos cânones, e como uma prática que questiona estruturas de poder e amplia as potencialidades criativas¹⁰⁴ (COSTA, 2018). De outro ponto de vista, a improvisação livre “pode refletir uma sociedade fragmentada, que enfatiza o indivíduo e sua autonomia, refletindo de forma sub-reptícia, uma lógica neoliberal que mina a ideia de uma prática artística baseada em uma “linguagem” compartilhada” (COSTA, 2018, p. 180). Em um panorama mais otimista, devido à característica interacional, colaborativa (fruto do coletivismo) e não hierarquizada da improvisação livre, a prática, ao tornar os indivíduos alheios às ideologias universais, permite que eles construam uma visão crítica e mais criativa, que possibilita o diálogo e, conseqüentemente, a superação dos idiomas e da intolerância (COSTA, 2018).

Falleiros (2018), em diálogo com Bailey (1993), constrói uma linha de pensamento que nos conduz a um debate atual ao considerar que a improvisação livre possui semelhanças expressivas com a improvisação idiomática na maneira pela qual a prática vem sendo desenvolvida. Falleiros chama essa aproximação de “limites identitários” da improvisação livre e apresenta o seguinte pressuposto:

Para Bailey (1993, p. 19), o improvisador idiomático não pensa a improvisação como uma atividade autônoma, em separado, mas ele está absolutamente preocupado e comprometido em expressar o idioma. Nesta empreitada, Bailey (1993, p. 53) afirma que a maneira mais usual de se abordar a música idiomática é pelo aprendizado a partir da escolha de *mestres* no estilo particular que forneçam um modelo para serem emulados. A emergência dos métodos, o surgimento exponencial de grupos que se dedicam a esta música, as advertências e restrições referenciais que fornecem os limites identitários da Improvisação Livre hoje trazem uma aproximação incontestável a estes processos descritos como idiomáticos [...] A Improvisação Livre como observamos hoje, inclusa como disciplina de faculdades, temática de festivais, motivo para engajamento criativo de músicos, com comunidades internacionais de troca de informações, como parte da expressão às críticas sociais, com um enorme *corpus* referencial que circunscreve suas particularidades sonoras etc.; apresenta as mesmas características das músicas idiomáticas que se referenciam historicamente, estilisticamente e que são antes mais fortemente denominadas a partir do estilo que as representam do que pelo termo *improvisação* em si. A Improvisação Livre, por estas características particulares, já se incluiria sem grande alarde – ainda que exclusivamente segundo os próprios preceitos estabelecidos por Bailey – na esfera das músicas idiomáticas (FALLEIROS, 2018, p. 191).

¹⁰⁴ Segundo Costa, isso se deve ao fato de que a improvisação livre “favorece a interação e a criação coletiva e não se submete às lógicas da produtividade, da comodificação, dos direitos autorais, da noção de obra, da hierarquização (compositor, intérprete e público), da especialização, da competência técnica, das ideias de música hegemônicas (molaridades, idiomas, linguagens etc.), das territorialidades e das restrições” (COSTA, 2018, p. 180).

Por outro lado, em pesquisas recentes, a improvisação livre tem sido entendida a partir das seguintes características: 1) uma improvisação livre de referentes; 2) não idiomática; 3) coletiva; 4) com o foco no processo; 5) experimental (potencializa a manifestação do imprevisível) (CANONNE, 2016). Outros aspectos destacados por Moreira (2019, p. 39) são: “busca pelo novo – intensificação do presente – não adequação a estilos identificáveis – construção interativa”.

Para Falleiros (2018), a improvisação livre é hoje uma prática historicamente estabelecida e vinculada a uma corrente histórica ou até mesmo a uma tradição¹⁰⁵. Para o autor, embora a improvisação livre busque a desterritorialização e o desprendimento dos idiomas, existem certos delineamentos pelos quais a prática se constitui (FALLEIROS, 2018). Assim sendo, Falleiros sugere que músicos que desejam se envolver nesse tipo de prática poderiam buscar uma performance que reflita mais um “estilo vanguardista”, a fim de ser condizente com o que já se corroborou historicamente, para que não ocorra a possibilidade de ser entendida como representativamente inadequado (FALLEIROS, 2018).

Nesse sentido, o uso do termo livre, na prática, nos dias hoje, pode ser questionável. O argumento do pesquisador é que existe um paradoxo pairando ao redor do termo. Em seu argumento, Falleiros (2018, p. 192) discute que: “se uma música intitulada livre [...] se define muito mais por seus preceitos estilísticos e regulações explícitas e implícitas do fazer, trará constrangimento no uso do termo”. Isso pode ocorrer porque esses preceitos e regulações nos remetem mais aos processos criativos de uma prática de improvisação idiomática. Nesse caso, para Falleiros (2018), a ideia de liberdade na qual a prática está envolta estaria destinada a rejeitar alguns modelos de criatividade. Todavia, ele acredita que: “este constrangimento no uso do termo poderia vir acompanhada de uma crise em sua prática, no entanto, talvez para nossa sorte, a emergência dos fazeres criativos prescinde muitas vezes as denominações” (FALLEIROS, 2018, p. 192).

Apesar de a improvisação livre já ser uma prática estabelecida, ela ainda parece estar em busca de uma legitimação e segue se institucionalizando, o que vem tornando o termo cada vez mais utilizado (FALLEIROS, 2018). Nesse processo de legitimação e institucionalização, segundo Falleiros, é preciso estar atento às formas de utilização do termo para que: “em tempos

¹⁰⁵ “uma vez que, se ela existe, ela já conta com fundadores pioneiros, um corpo teórico referencial, um processo de institucionalização e uma comunidade musical que sustenta a prática – da Improvisação Livre. Neste sentido é que entendemos a ideia de liberdade como pertencimento, uma vez que improvisadores e grupos de improvisação desenvolvem suas práticas, não apenas em relação aos motes de “quebra das regras”, “inovação”, “catarse coletiva” e outros do tipo – em forma de ativismo sempre presente, recorrente e abusado; e inclusive cooptado pelas mídias de consumo – mas também pelo acesso às vultosas referências e a velocidade na dinâmica de troca de experiências sem precedentes na era digital em que vivemos” (FALLEIROS, 2018, p. 195).

de apropriações desvirtuadas, o mesmo não seja cooptado de forma a ser obrigado a rescindir daquilo que lhe foi mais caro: suas relações horizontais de criatividade coletiva” (FALLEIROS, 2018, p. 192).

Em suma, quando olhamos para o processo criativo da improvisação livre no qual o ser humano está atuando, podemos observar que ele possibilita: “fomentar a escolha, a coletividade, a construção da comunidade¹⁰⁶, a descoberta (de si e do outro), o diálogo, a interconexão, a escuta, o questionamento (de si e do outro) e a responsabilidade” (SCHROEDER, 2019 p. 3, tradução nossa¹⁰⁷). Como um “empreendimento social”, a improvisação livre busca, através da cocriação, promover e respeitar a diversidade de vozes e significados que existem na cultura, permitindo que a criação se manifeste sem os anseios e as imposições de um resultado, um produto (SCHROEDER, 2019).

Nesse sentido, nos parece que, embora a improvisação livre seja uma prática historicamente estabelecida, como nos mostrou Falleiros, por meio dessas diferentes vozes e significados culturais, ela está sempre lidando com diferentes tradições¹⁰⁸, o que parece proporcionar para a prática um aprendizado contínuo e um caminho para ressignificar-se e questionar-se a si mesma a cada momento em que a criação está acontecendo, sendo capaz de romper as barreiras estabelecidas pelas tradições. Hoon Hong (2018) compreende a improvisação livre como um esforço sociocomunicativo e acredita que é por meio das interações de cada ser humano envolvido no processo criativo que a música encontra o seu caminho e que os significados sociomusicais são determinados. Sendo assim, a ênfase dessa prática estaria nas interações e são elas que impelem a criatividade, as experiências sensoriais, sociais, musicais e, conseqüentemente, as novas descobertas (HOON HONG, 2018). Assim, nos parece que, para o processo criativo da improvisação livre, é mais interessante valorizar as interações que podem surgir durante a performance do que buscar uma performance que seja

¹⁰⁶ Hoon Hong com base nas pesquisas de Wright e Kanellopoulos (2010) e Lave e Wenger, (1991), argumenta que: “a improvisação coletiva livre, como a aprendizagem situada, coloca em primeiro plano a situação da construção do conhecimento que está ligada a contextos socioculturais e fornece um meio para que os improvisadores se envolvam em práticas de aprendizagem informal”. Sob esta luz, aprender por meio da improvisação coletiva livre tem semelhanças com a participação em comunidades de prática, onde aprender, pensar e saber são “relações entre pessoas em atividade no, com e surgindo do mundo social e culturalmente estruturado” (Lave & Wenger, 1991, p. 51) (HOON HONG NG, 2018, p. 3, tradução nossa). No original: *collective free improvisation, like situated learning, foregrounds the situated-ness of knowledge construction that is bound within sociocultural contexts and provides a means for improvisers to engage in informal learning practices. In this light, learning through collective free improvisation bears similarities to participating in communities of practice, where learning, thinking, and knowing are “relations among people in activity in, with, and arising from the socially and culturally structured world”* (Lave & Wenger, 1991, p. 51).

¹⁰⁷ No original: *Free improvisation aims to foster choice, collectivity, community-building, discovery (of self and other), dialogue, interconnection, listening, questioning (of self and other), and responsibility.*

¹⁰⁸ Por exemplo: tradições familiares, religiosas, musicais, entre outras.

representativamente adequada, nos termos do que já possa ter sido corroborado historicamente. Contudo, sem ignorar a importância da sua história (“tradição”).

2.1.6.2 *Obra, gênero ou prática musical*

Outro ponto de debate ponderado por nós é se uma improvisação livre pode ser entendida como uma obra, gênero ou uma prática. Em termos musicais, artísticos e comerciais, a improvisação livre apresenta uma mudança no processo de fazer música; o foco não está no produto (resultado final) e sim no processo; é no processo que ela se revela e ganha forma (SANSOM, 2001; COSTA, 2003; CALLINGHAM, 2007; FALLEIROS, 2012; LINSON; CLARKE, 2017; NUNZIO, 2017; SCHROEDER, 2019).

Nesse tipo de performance musical, nada precisa ser predeterminado; o material, os recursos emergem e são desenvolvidos imediatamente no momento da performance, não existe uma ideia pronta de design ou de resultados, ela abre mão de qualquer responsabilidade, precaução ou cuidado com o produto final (CALLINGHAM, 2007; MENEZES, 2010; FALLEIROS, 2012; NEEMAN, 2014; NUNZIO, 2017). Nesse sentido, a improvisação livre parece renunciar ao padrão atribuído ao termo “obra de arte”, o qual, em geral, é muitas vezes usado tanto com sentido avaliativo quanto classificatório (GOEHR, 1992).

Para Falleiros (2012), com base no trabalho de Umberto Eco (1976), a improvisação livre enquanto obra¹⁰⁹, é aberta¹¹⁰ e fechada¹¹¹. Na visão de Neeman (2014), a improvisação livre não pode ser definida em questões de gênero, por exemplo, popular ou erudito; ela parece ter se tornado um gênero específico dentro do que se pode chamar de música improvisada. Nas palavras de Nunn (1998, p. 14, tradução nossa¹¹²), a improvisação livre “pode ser considerada uma categoria separada, por si só”.

¹⁰⁹ “A improvisação contemporânea é aberta, e é fechada. Fechada porque no limite, se uma improvisação admite outra interpretação ela torna-se de fato outra criação totalmente independente da primeira. É aberta porque a determinação da forma é ligada a um delineamento temporal único, improvável e intrinsecamente dependente das biografias operantes. São nestes espaços definidos temporalmente que o artista de execução determina, pela tendência de seu trajeto, com operações musicais complexas, aquilo que se costuma denominar de obra: a representação de um esforço direcionado. Mas, para o artista de execução o que se denomina como obra seria antes a indicação de seu trajeto do que a demonstração de um trabalho acabado” (FALLEIROS, 2012, p. 61).

¹¹⁰ “Esta categoria pretende indicar certos trabalhos artísticos que perderam a sua forma rígida dada pelo caráter de “congelamento irretocável”, e apresentaram, na participação do intérprete ou do público dentro do curso da criação da obra, a possibilidade de resultados múltiplos e não previamente definidos” (FALLEIROS, 2012, p. 56).

¹¹¹ “Aquele que não deveria ser alterada, que não se dispõe a versões, é indisponível a ser desfeita de seus contextos” (FALLEIROS, 2012, p. 56).

¹¹² No original: *might be considered a separate category, itself.*

Com base no conceito de troca aberta¹¹³ de Feyerabend (2011), Nunzio (2017) acredita que parece ser plausível pensar em um “ideal de improvisação livre” enquanto prática. O autor está partindo da perspectiva de uma improvisação livre na qual a criação não acontece por meio de demarcações, acordos prévios ou formas pré-estabelecidas. Ela se constitui com o foco no processo que ocorre durante a prática, alheia à concepção de idealização de um projeto artístico, de uma obra ou gênero musical e busca manter-se deliberadamente sem desígnios prévios ou demarcações categóricas, indiscutíveis (NUNZIO, 2017). O que ocorre, nesse sentido, é: “um processo coletivo que, baseado na disposição dos participantes, tomará um determinado rumo” (NUNZIO, 2017, p.195). Contudo, Nunzio reconhece a natureza controversa do termo improvisação livre ao argumentar que: “o fato de ser possível recentemente conceber improvisação livre como um “gênero¹¹⁴ [...] no lugar de concebê-la como uma prática, é outro claro indicativo da problemática terminológica” (NUNZIO, 2017, p. 42).

Canonne e Gardiner, com base no trabalho de Sawyer (2003), sugerem que é melhor pensar a improvisação livre como resultado da “emergência colaborativa”, isto é, uma prática na qual um grupo constrói resultados e desdobramentos que não são frutos apenas de contribuições individuais ou das convenções de um gênero e sim das interações que ocorrem durante o processo (CANONNE; GARNIER, 2015). Contudo, essa dificuldade relacionada à identidade da improvisação livre parece fazer parte da sua essência em resistir às tentativas de rotulação.

2.1.6.3 Habilidades requeridas

Canonne (2016) argumenta que a improvisação livre pode ser praticada por músicos iniciantes, músicos que não possuem uma formação musical tradicional, que sejam autodidatas, que não dominam tradições, estilos ou linguagens específicas. Nunzio, ao falar sobre as práticas investigadas em sua pesquisa, dentre elas a improvisação livre, observa que: “elas ocorrem num contexto em que o saber especializado não tem, necessariamente, uma posição dominante em relação a outros tipos de saberes” (NUNZIO, 2017, p. 230). Para Solomon (1986, p. 232,

¹¹³ “Pareceria apropriado que um ideal de improvisação livre enquanto prática seja descrito de modo plausível pela ideia de “troca aberta” de Feyerabend: não se parte de pressuposições, não há obrigatoriedade de quaisquer delimitações prévias para que ela se dê. Nesse caso, estabelece-se uma boa distância da ideia de um projeto artístico detentor de intencionalidades prévias, com delimitações assertivas: não há uma prefiguração, de modo que não há como haver uma conformação autoral. Há um processo coletivo que, baseado na disposição dos participantes, tomará um determinado rumo” (NUNZIO, 2017, p. 195).

¹¹⁴ “Ou seja, como algo com um percurso histórico que definiu contornos relacionados às suas características” (NUNZIO, 2017, p. 42). Para mais informações ler (WOLFF, POLANSKY, DONG, ASPLUND E HICKS, 2007).

tradução nossa¹¹⁵), “músicos não escolarizados costumam ser menos limitados do que se poderia esperar e costumam ser bons improvisadores”. O entendimento do autor é que tais músicos não tiveram sua imaginação frustrada e estão livres de pré-conceitos que são muitas vezes adquiridos durante o desenvolvimento musical de um músico mais avançado, os quais, conseqüentemente, são, em sua maioria, mais desinibidos (SOLOMON, 1986).

Costa (2008), ao estudar a importância da ideia de corpo para a reflexão sobre o ambiente da improvisação musical, em seu artigo, argumenta que o músico, durante o processo de desenvolvimento do instrumento, por meio do estudo e da vivência, desenvolve um tipo de relação com seu instrumento, que produz o que ele chama de uma espécie de “máquina musical”. Essa máquina musical seria: “um tipo de acoplamento: homem – instrumento” (COSTA, 2008, p. 92). Na perspectiva do autor, o corpo do músico “está marcado por todas estas delimitações inevitáveis, complexas e diversificadas (...) a expressividade acontece no âmbito das linguagens sistematizadas” (COSTA, 2008, p. 94). O instrumentista que é um expert no seu instrumento o faz “dentro de um determinado território ou idioma” (COSTA, 2008, p. 93). Nesse sentido, Costa sugere que: “talvez não seja tão bom tocar bem um instrumento se queremos escapar dos territórios idiomáticos, se queremos uma improvisação livre voltada para as virtualidades imprevisíveis ausentes dos sistemas devido à sua própria estabilidade” (COSTA, 2008, p. 95).

A improvisação livre desconstrói o culto ao gênio criativo, o ser superior, dotado de um dom único, o escolhido de Deus (VELASCO-PUFLEAU, 2016). Nesse tipo de prática, todos ocupam um lugar de igualdade; não existem decisões centralizadas, ela consegue se organizar sem liderança, embora algum músico possa conquistar essa posição durante a performance (MENEZES 2010; HOON HONG NG, 2018). Nesse sentido, é importante proceder de forma cautelosa para não sermos conduzidos a uma realidade “como se a interação musical pudesse ser desprovida de relações de poder” (FURLANETE, 2019, p. 2), ou seja, nesse ideal de “igualdade” não estão excluídas as relações de poder que emergem durante uma performance de improvisação livre (CIACCHI, 2019; MAZULA; FURLANETE, 2020).

A improvisação livre não faz acepção de pessoas, não há uma exigência de habilidades musicais, habilidades instrumentais¹¹⁶, anos de prática, idade, nenhum tipo de conjunto especial de técnicas ou conhecimentos prévios; os músicos ou não músicos envolvidos estão autorizados a experimentar de tudo, qualquer coisa (BAILEY, 1992; BURROWS, 2004; FALLEIROS,

¹¹⁵ No original: *Unschooling musicians are often less limited than one would expect and often make fine improvisers.*

¹¹⁶ Me refiro à intimidade do músico com o seu instrumento musical.

2012). Trata-se de: “uma proposta de criação e interação que abraça qualquer som e quaisquer técnicas instrumentais” (DIAZ, 2016, p. 55), de tal forma que: “o improvisador não precisa de “autorizações”, ou conhecimentos altamente especializados para a ação criativa” (FALLEIROS, 2012, p. 16). No momento da criação, o improvisador pode executar a ação criativa com qualquer ferramenta, técnica, habilidade que lhe esteja disponível ou que seja possível naquele momento em que a improvisação está acontecendo (HOON HONG NG, 2014). Ao estudar esse aspecto da prática, Nunn compreende que ela “oferece a qualquer pessoa a oportunidade de fazer música com qualquer som de qualquer maneira, não importa quão estranho, não importa o quão comum, não importa o que seja! A oportunidade está sempre lá” (NUNN, 1998, parte 2, p. 29, tradução nossa¹¹⁷).

No entanto, Nunn (1998, p.7, tradução nossa¹¹⁸) reconhece que: “é importante aqui e agora destruir o mito de que a improvisação livre é fácil, que erros não podem ser cometidos ou que tudo dá certo”. Essa não é uma afirmação simples de ser entendida, pois ela levanta, talvez, uma das questões mais difíceis de serem respondidas em uma prática de improvisação livre: o que é um erro nesse contexto? Embora eu não tenha a pretensão de responder tal questionamento, parece que, para se conseguir identificar erros, é preciso considerar o contexto e o grupo que está realizando a performance musical. Por exemplo, Costa (2003) argumenta que, em uma performance musical de improvisação livre, pode haver o estabelecimento de um roteiro anterior à performance. As pesquisas de Canonne e Garnier (2012), Nunzio (2017) e Falleiros (2018) nos mostram que, na improvisação livre, pode haver, além de roteiros, planejamentos, ensaios, estratégias ou propostas de atuação musical. Nesse sentido, falhar em executar um roteiro, uma estratégia ou planejamento poderia ser considerado um erro. Entretanto, nesse tipo de prática, isso pode ser positivo e favorecer o processo, pois “é essencial que o improvisador esteja preparado para reagir a uma mudança de planos” (FALLEIROS, 2018, p. 199).

Por outro lado, outros autores acreditam que a improvisação livre pode apresentar em momentos específicos uma “estrutura formal” nítida e perceptível, indicando que músicos, mesmo sem planejamentos prévios, através de suas individualidades e interações, podem influenciar o grupo e coletivamente construir tais estruturas durante a performance

¹¹⁷ No original: *provides anyone with the opportunity to make music with any sound in any way, no matter how strange, no matter how ordinary, no matter how anything! The opportunity is always there.*

¹¹⁸ No original: *it is important here and now to destroy the myth that free improvisation is easy, that mistakes can't be made, or that anything goes.*

(CANONNE; GARNIER, 2015). Isso ocorre porque nem toda decisão é tomada a partir de um roteiro, estratégia, planejamento. Canonne e Garnier (2012) demonstram que:

As decisões mais comuns de um músico são feitas com base na lógica musical (vista pelo músico) de seu discurso individual e do resultado coletivo. Nesse caso, o foco principal do músico está nos aspectos musicais de seu sinal e na maneira como esses aspectos musicais satisfazem os requisitos de consistência interna com o que foi tocado anteriormente e consistência externa com o que é tocado simultaneamente. Outras decisões são baseadas em fatores mais cognitivos, principalmente a carga cognitiva (às vezes, um improvisador decide “parar de prestar atenção” a um dos outros improvisadores porque “não consegue mais segui-lo”) e a lassidão (às vezes, um improvisador apenas fica entediado com a própria ideia ou “não acredita mais nela” e decide fazer outra coisa) (CANONNE; GARNIER, 2012, p. 201, tradução nossa¹¹⁹).

Um fato que ocorreu em nosso laboratório na UNIRIO foi o seguinte: um músico propôs uma ideia, o grupo aceitou essa ideia, ela veio para a performance, um músico específico tentou interagir com essa ideia, porém, segundo ele, falhou nessa tentativa (MONZO, 2020). Nesse caso, o que se percebeu foi que apenas o músico que falhou foi quem considerou o erro e não o grupo. Contudo, “erros” podem ser uma nova oportunidade para se construir algo original e inesperado. De acordo com Menezes (2010, p. 57, tradução nossa¹²⁰), “erros são adotados por todos os entrevistados como um elemento criativo cuja resolução pode ser um motor do comportamento criativo”.

Para Canonne (2009), a “noção de erro” pode ser mais pertinente em improvisações que ocorrem a partir de “referentes” específicos, seja por um suporte escrito (por exemplo: uma *lead sheet*¹²¹) ou oral, onde existem idiomas, sistemas e regras que podem ser quebrados. Talvez, um caminho a se considerar seja a ideia de: “noção de acidente” proposta pelo próprio Clément Canonne. Em sua proposta, o acidente está conectado à ideia de ausência de planejamento e ao imprevisto, sendo ele uma eventualidade inesperada e irreversível, que surge no momento da improvisação (CANONNE, 2009). O acidente é tudo o que foge do controle, seja uma intenção, um ruído, uma nota, um gesto, uma falha motora, uma falha do equipamento,

¹¹⁹ No original: *Most common decisions of a musician are made based on the musical logic (as seen by the musician) of both his individual discourse and the collective result. In this case, the primary focus of the musician is on the musical aspects of his signal, and the way these musical aspects satisfy the requirements of both internal consistency with what has been previously played, and external consistency with what is played concurrently. Other decisions are based on more cognitive factors, especially the cognitive load (sometimes, an improviser decides to “stop paying attention” to one of the other improvisers because he “cannot follow him anymore”) and the lassitude (sometimes, an improviser just get bored with his own idea or “does not believe in it anymore” and then decides to do something else).*

¹²⁰ No original: *errors are embraced by all the interviewees as a creative element whose resolution can be a motor of creative behaviour.*

¹²¹ “o tipo de partitura mais comum na música popular, geralmente inclui apenas a melodia e os acordes simplificados na forma de cifras e, algumas vezes, detalhes rítmicos (convenções) ou de instrumentação” (FABRIS; BORÉM, 2006, p. 5).

entre outros. Canonne (2009) o considera como um “marcador formal”, pois ele provoca uma descontinuidade do discurso, um “ponto de diferenciação”, oferecendo ao improvisador a oportunidade de assumir uma nova direção para as ações musicais que estão ocorrendo.

Moreira (2019) faz uma consideração interessante: a improvisação livre está para além das imposições das regras musicais, dos idiomas, das estruturas pré-estabelecidas e suas obrigatoriedades e, por isso, possui um lado profundamente positivo que permite que a prática possa estar aberta a uma infinidade de possibilidades e a receber músicos de diversas culturas e dos mais variados níveis. Entretanto, ele alerta para os riscos e as consequências de se adotar “uma postura simplista e preconceituosa, que considere que este tipo de improvisação, por ser livre, possa comportar qualquer coisa, poderia colocar o sucesso desta prática em risco” (MOREIRA, 2019, p. 41).

Talvez o que a prática possa requerer do músico envolvido na performance seja o que os pesquisadores Costa (2003), Falleiros (2012) e Martins (2020) chamam de estado de prontidão, o qual envolve prontidão auditiva, visual, tátil e sensorial. O músico precisa estar preparado para agir sem demora, de acordo com as exigências que se apresentam. Para Falleiros (2012, p. 17), o estado de prontidão é: “formado por uma escuta, a mais atenta que for possível para o improvisador e uma ação controlada e no intuito de realizar concretamente ao seu instrumento a imagem sonora de tal forma que não haja diferença entre o pensar e o tocar”. Dessa forma, o ato humano que se manifesta como consequência da necessidade de “ouvir os sons” vai exigir um estado de prontidão do músico, fruto da inevitabilidade das configurações que se estabelecem em uma realidade acústica específica (COSTA, 2003). A escuta de prontidão está sempre focada em encontrar-se com o desconhecido, é atenta, seletiva e fundamental para o processo de criação da performance (MARTINS, 2020). Martins acredita que:

a improvisação livre, quando inserida numa proposta artística e de prática de performance, precisa romper as membranas das línguas, dos sistemas, dos idiomas ao mesmo tempo que necessita promover sua consistência, sua própria existência. Sair da completa entropia para cair logo ali, segundos depois, no profundo silêncio, onde o desejo de tocar é substituído pelo temor de erros e acertos ou de expor através de novos materiais, requer um desejo de ação muito forte, uma potência bastante proeminente de prontidão, ativa, pronta para agir. Se o desejo e a prontidão não forem consistentes, não haverá uma performance. Não basta jogar um material qualquer [...] qualquer instrumentista que já se colocou nesta situação sabe disto. Sem um real desejo de intervenção, de criação e experimentação, você terá apenas um amontoado de sons. E nada mais (MARTINS, 2020, p. 154).

O fato de o improvisador em uma improvisação livre estar manipulando os sons que surgem no momento da performance faz com que esse estado de prontidão seja ainda mais

decisivo e necessário (FALLEIROS, 2012). Quando todos os envolvidos na performance estão atentos, de prontidão para perceberem e incorporarem as ideias que se apresentam, pode se dizer que: “a interação se eleva para um nível construtivo, ou criativo, e não apenas relacionado às convenções e clichês” (FALLEIROS, 2012, p. 209). E, embora, em nossa visão, a prática não seja limitada, fadada a existir apenas se este estado de prontidão for alcançado, esse me parece um fator crucial para a manutenção do fluxo e para expandir os níveis de interações e as potencialidades criativas, o que leva os músicos a produzirem uma gama de possibilidades musicais em um nível que outra prática dificilmente conseguiria. Entretanto, o que também nos parece é que esse estado de prontidão é uma qualidade que precisa ser adquirida e desenvolvida por meio da experiência vivida, não bastando apenas o desejo ou a consciência dele. Isso nos leva a supor que apenas músicos com experiência em improvisação livre conseguem desenvolver esse estado de prontidão em um nível satisfatório, sendo ele, conseqüentemente, algo que a própria improvisação livre potencializa no músico improvisador.

2.1.6.4 A performance de improvisação livre

A improvisação musical está diretamente ligada à performance musical e, quando olhamos para as práticas de música improvisada, observamos diversas formas de se construir este tipo de performance. Dentre elas, de acordo com Walduck (1997, p. 22, tradução nossa¹²²), a improvisação livre “parece ser o mais puro e imprevisível dos gêneros de improvisação”. O músico que se envolve nesse tipo de performance vai ter que lidar com um alto grau de imprevisibilidade (WALDUCK, 1997; NUNN, 1998; COSTA 2003; MENEZES 2010; FALLEIROS, 2012).

Talvez quando assistimos ou ouvimos uma performance de improvisação livre gravada, ou seja, em seu resultado final, podemos ser levados ao engano de achar que, por conta das diversas influências e dos processos ali presentes, os músicos envolvidos sabiam ou tinham total controle deles, de suas ações, de tudo o que estava acontecendo. Entretanto, mesmo que se possa prever uma próxima ação ou parte dela, não é possível ter 100% de certeza de tudo que vai acontecer e os músicos que atuam durante a performance enfrentam essa realidade.

A performance de improvisação livre “não é uma prática interpretativa” (COSTA, 2018, p. 177). Nesse sentido, músicos que estão habituados com a música escrita, os quais atuam como intérpretes, podem encontrar maiores dificuldades para se adaptarem. Entretanto, com

¹²² No original: *it is seems to be the purest, most unpredictable of improvisation genres.*

base em nosso laboratório na UNIRIO, observamos que, mesmo o músico que já está habituado com a prática de improvisação idiomática, enfrenta dificuldades e desconfortos (MONZO, 2020). O laboratório mostrou que isso acontece porque o músico que atua em uma improvisação idiomática precisa conhecer os idiomas específicos da linguagem na qual ele se propõe a ser um agente do processo, o que lhe proporciona um conjunto de conhecimentos iniciais para a performance, reduzindo consideravelmente as ocorrências que possivelmente se apresentariam com esse aspecto da imprevisibilidade (MONZO, 2020).

O imprevisto é um momento único que não irá se repetir; o improvisador possui milésimos de segundos para decidir e a sua decisão vai influenciar na continuidade da performance que é formada por uma sequência de momentos imprevisíveis. Esse é um momento no qual não se tem uma ideia real, exata, de para onde as coisas irão, de qual será o final, o seu resultado. O imprevisto é indomável, impossível de ser controlado, tendo a pessoa que lidar com ele, se acostumar, se adaptar, criar formas para enfrentá-lo momento a momento.

Por outro lado, Menezes (2010, p. 14, tradução nossa¹²³) discute que: “se na raiz da palavra improvisação reside a noção de imprevisto, nem todas as ações de um improvisador são totalmente imprevisíveis”. Menezes está se referindo às influências e aos processos que fazem parte do ser humano enquanto indivíduo e do indivíduo que interage com o outro, com o ambiente, os objetos e tudo mais que envolve uma performance de improvisação livre. Além disso, não se pode desconsiderar que, nesse tipo de prática, “a mente ou o intelecto consciente desempenham um papel” (NUNN, 1998, p. 5, tradução nossa¹²⁴). Nesse sentido, existe na improvisação livre “um certo nível de previsibilidade” (NUNN, 1998, p. 19, tradução nossa¹²⁵). Contudo, o improvisador não consegue prestar a atenção, se manter focado em tudo o que está ocorrendo, podendo, em determinados momentos, vir a ficar desorientado diante da abundância de materiais e possibilidades de criação que podem se apresentar disponíveis durante a performance (MARTINS, 2020). Em um fenômeno complexo como esse, podem emergir na consciência dos improvisadores outros fenômenos cognitivos e “percepções perceptivas”, o que leva ao entendimento de que: “mesmo os improvisadores mais experientes não conseguem alcançar o controle racional total do que estão fazendo” (LINSON; CLARKE, 2017, p. 61, tradução nossa¹²⁶). Para Martins (2020, p. 163), “mesmo improvisadores com bastante

¹²³ No original; *if in the root of the word improvisation lies the notion of “unforeseen”, not all the actions of an improviser are entirely unanticipated.*

¹²⁴ No original: *the conscious mind or intellect plays a part.*

¹²⁵ No original: *attest to a certain level of predictability.*

¹²⁶ No original: *even the most experienced improvisers cannot achieve total rational control of what they are doing.*

experiência podem vivenciar momentos em que tanto seu estado de prontidão quanto sua escuta atenta e seletiva ficam “confusas” ou “nubladas”.

Para Costa, a performance de improvisação livre é um organismo “vivo e instável¹²⁷”, no qual, através dos seres humanos, se encontram os diversos saberes, os diversos códigos, as diversas formas de ver e compreender o mundo, as quais, por meio da multiplicidade das relações, da potencialidade das ações interativas durante a performance, estabelecem realidades diversas e “manifestam uma visão de mundo enquanto multiplicidade e complexidade” (COSTA, 2003, p. 47). Esse é um momento em que: “a música atua como processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros” (MONZO, 2016, p. 18). É uma forma de viver experiências.

Em sua essência, a performance não é excludente, não estabelece limites e caracteriza-se por um ambiente proativo, por meio de múltiplos movimentos e das relações, proporcionando para os improvisadores um campo aberto (disponível) de múltiplas possibilidades a serem definidas por meio de suas escolhas. Essas escolhas acontecem simultaneamente e vão desenhando uma série de estados provisórios e transitórios. Porém, é necessário observar que: “cada performance é uma atualização possível (...) uma espécie de *'action/reaction music'*¹²⁸ coletiva, de resultados sempre imprevisíveis” (COSTA, 2003, p. 55). Os improvisadores estão, momento a momento, desenhando e unindo os detalhes e cada ponto durante a performance. Entretanto, faz-se necessário levar em consideração a afirmação de Martins, que nos alerta para o fato de que: “essa pretensa liberdade é complementemente subjetiva. Livre de tudo, de fato, a improvisação nunca é” (MARTINS, 2020, p. 125).

Jean Yves Leloup (2015), na contracapa do seu livro “O corpo e seus símbolos”, compreende que: “o corpo é nossa memória mais arcaica. Nele, nada é esquecido. Cada acontecimento vivido [...] deixa no corpo sua marca profunda [...] no corpo está toda a memória de sua existência”. Nesse sentido, cada músico possui suas marcas e sua maneira de

¹²⁷ “A performance em si, em pleno devir, é como o agora do indivíduo físico sempre em processo de individuação. O pré-individual ou virtual são as potências, tudo o que pode acontecer e que, durante uma performance se individua. No pré-individual estão os desejos, o projeto, as disposições individuais dos performers, as técnicas, o conhecimento de base, as características espaço-temporais etc. Para Simondon, é importante que se aborde as configurações topológicas do vivo a partir do próprio espaço em que ele se desenvolve e em função da relação que existe entre um meio interior e um meio exterior. O vivo se define topologicamente, num “lugar” de conexões” (COSTA, 2018, p. 186 e 187).

¹²⁸ “Fazemos aqui referência à *action painting* do artista norte americano Pollock que trabalhava a pintura em tempo real”. (COSTA, 2003, p. 55).

atuar durante a performance, todavia, tudo o que o ele é, toda a sua biografia¹²⁹, atua como força dentro desse ambiente e confere a ele formas. Não obstante, Falleiros esclarece que:

Nesta proposta a negação dos idiomas que podem vir a fazer parte da biografia musical de cada improvisador não precisa ser vigiada ou vetada. Flutuar sobre o que está predito é também não se submeter prontamente, é desviar. Flutuar permite que um improvisador não seja retido pelas violências e pelas leis, assim as interações ramificadoras continuam a articular seus elementos (FALLEIROS, 2012, p. 28).

O coletivo é um aspecto essencial para a improvisação livre, pois a performance tem suas formas e contornos modelados nas decisões, que são frutos das relações e interações que ocorrem em tempo real (CANONNE, 2016). Os músicos que estão improvisando não estão subordinados a estruturas pré-estabelecidas; eles estão criando e manipulando os sons que estão emergindo no momento da performance por meio da habilidade de ouvir e criar enquanto executam. Essa é uma capacidade que envolve percepção, ação e significado e parece correto considerar que, para cada músico, “o som pode ser percebido diferentemente e assim permitir ações diferentes dependendo de seu contexto e dos interesses e capacidades dos indivíduos”. (LINSON; CLARKE, 2017, p. 57, tradução nossa¹³⁰). Nesse ambiente, “a liberdade reside, antes de mais nada, na oportunidade de fazer uma escolha consciente a partir de um material sem limites” (CANONNE; GARNIER, 2015, p. 146, tradução nossa¹³¹). Essa característica torna qualquer pré-planejamento muito impreciso e o ambiente profundamente imprevisível e, embora o desenvolvimento da performance dependa dessas contribuições e decisões individuais, os significados são gerados coletivamente, são resultados da interação do grupo (CANONNE; GARNIER, 2015; CANONNE, 2016).

Os improvisadores produzem ações que refletem, na sua essência, uma resposta a uma circunstância imprevista; eles precisam reagir a propostas de seus pares, as quais não podem ser antecipadas em sua totalidade (CANONNE, 2016). Apesar de os improvisadores não possuírem compromissos rígidos pré-estabelecidos, Canonne e Garnier (2011, p. 2, tradução nossa¹³²) reconhecem que: “é claro que sua produção é determinada por várias restrições

¹²⁹ A biografia é um conceito desenvolvido pelo Rogério Costa (2003) em sua tese. Entende-se que a biografia é onde está toda a história acumulada daquele ser humano, no nosso caso, o músico. Para Costa (2008, p. 88), “o músico enquanto parte deste ambiente, [...] enquanto meio a que nos referimos é seu próprio corpo”. A biografia é o local onde estão guardados os “idiomas, os sistemas, os repertórios vivenciados e interiorizados, as concepções estéticas, filosóficas, os significados pessoais, culturais, sociais” (COSTA, 2003, p. 61), suas memórias, suas frustrações, suas preferências, tudo está marcado em seu corpo e dá forma àquele indivíduo.

¹³⁰ No original: *sound may be differently perceived and thus afford different actions depending on its context and on individuals interests and capacities.*

¹³¹ No original: *freedom lies, first and foremost, in the opportunity to make a conscious choice from boundless material.*

¹³² No original: *his production is of course determined by several self-imposed restrictions, even stylistic restrictions, but he can modify these restrictions at any time.*

autoimpostas, até mesmo restrições estilísticas, mas ele pode modificar essas restrições a qualquer momento”. Os improvisadores estão lidando constantemente com o caos, em uma busca contínua de encontrar maneiras para enfrentar a realidade de que eles precisam tocar, criar juntos, em um ambiente ausente de “regras comuns” pré-estabelecidas (CANONNE E GARNIER, 2012). Por outro lado, nesse tipo de ambiente não parece existir um nível de cobrança excessiva, sendo mais: “receptivo a trocas de experiências e criação, com uma cobrança relativamente baixa em termos de resultados artísticos e uma postura de abertura” (NUNZIO, 2017, p. 146).

Linson e Clarke (2017) argumentam que muitos desses processos pelos quais a performance de improvisação livre passa estão relacionados à ação perceptivamente guiada (*perceptually guided action*) e, juntamente com a própria ação, todos são influenciados pela experiência anterior e pela atenção. Sendo assim, a capacidade de perceber, pensar e agir em uma determinada situação pode ser limitada pela atenção, pela experiência anterior, ou simplesmente por fatores contingentes que perpetuam uma perspectiva sobre a qual nós decidimos (“*frame lock*”¹³³). Mas, permanecendo abertos a novas perspectivas, podemos ser capazes de perceber de maneira única, através de nossa interação com os outros, e “essas novas perspectivas podem, por sua vez, fornecer diferentes respostas e possibilidades imaginadas para o futuro” (LINSON; CLARKE, 2017, p. 64, tradução nossa¹³⁴).

Uma performance de improvisação livre pode nos levar a vê-la como efeito de um controle globalmente coordenado (uma visão comum), dando a entender que os indivíduos que fazem parte desse grupo compartilham um conjunto de ideais, ideologias, acordos ou objetivos únicos estabelecidos para um propósito específico a um objeto musical comum. Sawyer (2006) nos desperta para esse tipo de compreensão ao destacar que: “muitos improvisadores de Chicago referem-se ao fluxo de grupo¹³⁵ usando o termo *groupmind* (SAWYER, 2006, p. 159,

¹³³ “This term, used here to describe low-level perceptual-cognitive processes, is borrowed from Charles Bernstein (1999), who in turn bases it on Goffman (1974) (LINSON; CLARKE, 2017, p. 319). This narrowing of possibilities may be due to a subjectively driven focus of attention, or a serendipitous initial perceptual orientation that persists by feed-forward influence on subsequent perceptual processes, the equivalent of hysteresis in physics and control engineering. If there are two or more competing interpretations of ambiguous source material, the one initially settled on may block the others in a kind of “frame-lock”, though alternating between competing interpretations may also be possible, depending on the specific circumstances” (LINSON; CLARKE, 2017, p. 62).

¹³⁴ No original: *these new perspectives may in turn afford different responses and imagined possibilities for the future.*

¹³⁵ “Quando um grupo está atuando em seu auge, eu me refiro a ele como estando no fluxo do grupo, da mesma forma que um indivíduo com desempenho em seu auge muitas vezes experimenta uma sensação subjetiva de fluxo. O conceito de fluxo de grupo está relacionado à teoria do fluxo de Csikszentmihalyi (1990), mas com uma diferença crítica. Csikszentmihalyi pretendia que o fluxo representasse um estado de consciência dentro do executor individual, enquanto o fluxo do grupo é uma propriedade de todo o grupo como uma unidade coletiva [...] Tanto no jazz quanto na improvisação, descobrimos que os grupos que atuam em seu auge estão em um estado

tradução nossa¹³⁶). *Groupmind* é: “todo o grupo trabalhando intuitivamente junto com os mesmos objetivos” (SAWYER, 2006, p. 159, tradução nossa¹³⁷). Entretanto, faz sentido reconhecer que há divergências entre as perspectivas dos participantes durante a performance, pois cada improvisador possui uma percepção própria de seu processo criativo que se desenvolve por dinâmicas dialógicas, onde o divergente impera. Para que ocorram trocas ricas e dialógicas, é fundamental um nível de diferença no entendimento compartilhado do grupo, para que a prática não caia na estagnação e para que possa existir sempre uma renovação no fazer musical (HOON HONG NG, 2018).

Nesse sentido, Linson e Clarke (2017) argumentam que, segundo termos de Ed Hutchins (1990), seria mais apropriado pensar que as ações em uma prática onde pessoas se dedicam à realização de um mesmo trabalho irão se manifestar por meio das interações locais dos membros, entre eles, com os objetos, os símbolos, as tecnologias, as ferramentas e todos os aspectos e significados que fazem parte desse ambiente, de tal forma que: um conjunto de dependências comportamentais é configurado e “essas dependências moldam o padrão de comportamento do grupo” (HUTCHINS, 1990, p. 209, tradução nossa¹³⁸). A ação é situada e acontece em um contexto (GLĂVEANU, 2013). Essa realidade nos permite entender mais profundamente as relações emergentes e em constante mudança entre o organismo e o meio ambiente. Em uma performance de improvisação livre, qualquer organismo, objeto, ferramenta, software, hardware etc., capaz de mediar o som pode ser usado para a construção da ação.

Nesse tipo de improvisação coletiva, os improvisadores propõem ideias entre si com o desejo de se alcançar de forma indireta um resultado sonoro e reside em suas ações a intenção de promover alterações no fluxo da performance (FALLEIROS, 2012). Essas alterações são

de fluxo de grupo semelhante ao fluxo de Csikszentmihalyi (1990). O fluxo do grupo é uma propriedade emergente do grupo e não é a mesma coisa que o estado psicológico do fluxo. Depende da interação entre os performers e emerge desse processo. O grupo pode estar fluindo mesmo quando os membros não estão; ou o grupo pode não estar fluindo mesmo quando os membros estão. O estudo do fluxo do grupo, portanto, requer uma psicologia fundamentalmente social e deve prosseguir examinando a dinâmica de interação entre os membros durante a performance” (SAWYER, 2006, p. 158-159 – tradução nossa). No original: *When a group is performing at its peak, I refer to it as being in group flow, in the same way that an individual performing at his or her peak often experiences a subjective feeling of flow. The concept of group flow is related to Csikszentmihalyi's (1990) flow theory, but with a critical difference. Csikszentmihalyi intended flow to represent a state of consciousness within the individual performer, whereas group flow is a property of the entire group as a collective unit [...] In both jazz and improv, we find that groups performing at their peak are in a state of group flow akin to Csikszentmihalyi's (1990) flow. Group flow is an emergent group property and is not the same thing as the psychological state of flow. It depends on interaction among performers, and it emerges from this process. The group can be in flow even when the members are not; or the group might not be in flow even when the members are. The study of group flow thus requires a fundamentally social psychology and must proceed by examining the interactional dynamics among members during performance.*

¹³⁶ No original: *Many Chicago improvisers refer to group flow using the term groupmind.*

¹³⁷ No original: *Groupmind is the entire troupe working intuitively together toward the same goals.*

¹³⁸ No original: *these dependencies shape the behaviour pattern of the group.*

necessárias, pois, através delas, os improvisadores estão atuando para evitar o estabelecimento de territórios, os quais podem levar ao enrijecimento da performance (MARTINS, 2020). Segundo Martins, caso essa “desestratificação”, “desterritorialização” não ocorra, a performance deixa de lado “a potência inicial de ser criada a partir do som e suas características intrínsecas” (MARTINS, 2020, p. 132).

Para Canonne e Garnier (2012, p. 201, tradução nossa¹³⁹), os improvisadores “esperam ou antecipam algum tipo de resposta ou reação dos outros improvisadores, com base no conteúdo semântico implícito de seu sinal”. Eles visam provar entre si que estão interagindo e que os sinais propostos estão sendo percebidos, deixando claro que existe um compromisso com a improvisação que está ocorrendo, uma espécie de estado intencional que permite ao improvisador executar as suas ações no tempo da performance (CANONNE; GARNIER, 2012; CANONNE, 2016).

Em suma, para além da renúncia, da negação, do desejo de escapar dos territórios, de princípios reguladores etc., esse tipo de performance parece acontecer sob uma espécie de ética da criação em grupo, onde se permite, sem julgamentos, toda e qualquer ação em uma exploração conjunta, que assume os riscos de criar a partir do caos¹⁴⁰ e da imprevisibilidade. Uma prática que está sempre disposta a negociações, renegociações, esquecimentos, novos caminhos e recomeços. As relações interpessoais aparentam estar firmadas sobre o princípio do

¹³⁹ No original: *they expect or anticipate some kind of response or reaction from the other improvisers, based on the implied semantic content of their signal.*

¹⁴⁰ “Caos, em seu uso cotidiano, é sinônimo de desordem ou mesmo aleatoriedade. Logo aprendi, entretanto, que o caos em seu sentido científico descreve uma desordem ordenada em que comportamentos extraordinariamente intrincados e imprevisíveis podem surgir de regras dinâmicas extremamente simples. Como muitos, meu primeiro vislumbre dos diagramas fractais agora tornados famosos pela teoria do caos produziu uma resposta estética profundamente sentida. Mas não é sua complexidade – ou não apenas sua complexidade – que é fascinante. Em vez disso, é sua simplicidade extraordinariamente ordenada e estranhamente familiar – ou é simplexidade? – que os torna cativantes e provocantes. As descrições de Waldrop da ciência da complexidade falam de sistemas posicionados “à beira do caos”, nunca se fixando no lugar nem se dissolvendo em turbulência completa; sistemas que podem se auto-organizar e se adaptar a um ambiente em constante mudança. “A borda do caos”, escreve ele, “é onde novas ideias [...] estão sempre mordiscando as bordas do status quo, e onde até mesmo a velha guarda mais arraigada acabará sendo derrubada [...] O limite do caos é a zona de batalha em constante mudança entre a estagnação e a anarquia, o único lugar onde um sistema complexo pode ser espontâneo, adaptativo e vivo”. Não consigo pensar em nenhuma definição melhor de música improvisada” (BORGO, 2005, p. xvii – tradução nossa). No original: *Chaos, in its everyday usage, is synonymous with disorder or even randomness. I soon learned, however, that chaos in its scientific sense describes an orderly-disorder in which extraordinarily intricate and unpredictable behaviors can arise from extremely simple dynamical rules. Like many, my first glimpse at the fractal diagrams now made famous by chaos theory produced a deeply felt aesthetic response. But it is not their complexity – or not only their complexity – that is fascinating. Rather it is their remarkably ordered and eerily familiar simplicity – or is it simplexity? – that makes them captivating and provocative. Waldrop’s descriptions of the science of complexity spoke of systems poised on “the edge of chaos, ”never quite locking into place nor dissolving into complete turbulence; systems that could self-organize and adapt to a constantly shifting environment. “The edge of chaos, ”he writes, “is where new ideas [...] are forever nibbling away at the edges of the status quo, and where even the most entrenched old guard will eventually be overthrown [...] The edge of chaos is the constantly shifting battle zone between stagnation and anarchy, the one place where a complex system can be spontaneous, adaptive, and alive. ”I can think of no better definition of improvised music.*

respeito ao próximo e da liberdade individual, mas sem perder de vista a solidariedade com o ser humano envolvido na performance e a importância da fusão das interações musicais, sociais, culturais, dialógicas e polifônicas.

2.1.6.5 *A escuta*

O som é a matéria-prima de uma performance musical de improvisação livre. No entendimento de Nunn (1998, parte 2, p. 21, tradução nossa¹⁴¹), ele “é o ponto de partida”. A improvisação livre a qual me refiro aqui é fruto de músicos que começaram a se mover em direção a novas possibilidades e a explorar novos sons. Tais músicos adotaram uma postura de abandonar uma base em estilo, idiomas, gêneros, estruturas pré-estabelecidas etc., e seguiram para uma base focada em som, na manipulação do som (BAILEY, 1992). Falleiros compreende que: “na livre improvisação as propostas de criação musicais são dadas pelos sons realizados pelos próprios improvisadores, em um fluxo de realimentação de estímulos e intenções” (FALLEIROS, 2012, p. 40). Para Nunn, a improvisação livre possui uma “dependência essencial do som como base da música” (NUNN, 1998, p. 17, tradução nossa¹⁴²).

De acordo com Costa (2003), isso ocorre porque a improvisação livre não é construída no âmbito de um idioma específico, e sim confeccionada por um conjunto de elementos que fazem parte da história e da geografia da música. Costa se refere a ela como uma espécie de negação de territórios, que só é possível quando o improvisador amplia sua memória auditiva, explorando o que ele chama de novas formas de escuta (COSTA, 2003). Caso contrário, o improvisador ficará preso aos velhos sons (territórios) com os quais está acostumado.

Seria o caso, segundo Costa (2003), de se pensar os sons somente como sons, ou seja, o elemento sonoro em si, o que poderia gerar formas inesperadas e inéditas. A improvisação livre vem a ser uma prática rica e interessante, pois os músicos envolvidos na criação estão “potencialmente liberados a dispor um nível alto de desafio e a utilizar habilidades ao extremo, como a necessidade imediata de criar sonoridades que não foram estudadas ao longo da história musical de um improvisador” (FALLEIROS, 2012, p. 29). Entretanto, em qualquer que seja o contexto, cada som inserido na performance por meio das ações interativas dos músicos produz uma intenção, é um ato de vontade (COSTA, 2003).

Enquanto uma performance colaborativa, ela é um campo de comunicação de consciências individuais, com visões únicas de pensar e de enxergar o mundo, que se

¹⁴¹ No original: *starting point*.

¹⁴² No original: *an essential reliance on sound as a basis of the music*.

relacionam e se estabelecem de maneira recíproca. Essas interações, aliadas à presença do som, proporcionam diferentes experiências perceptivas e consequências de ação que variam desde o micro e momentâneo para o macro e global, colocando em xeque a visão de que: “a improvisação colaborativa depende de uma visão consistentemente compartilhada do processo contínuo de produção musical” (LINSON; CLARKE, 2017, p. 63, tradução nossa¹⁴³). Os músicos nesse tipo de performance musical precisam desenvolver a habilidade de escutar o outro enquanto executam uma ação (por exemplo ao mesmo tempo que tocam um instrumento), um tipo de atuação que ocorre por meio de uma escuta focada no som que é produzido durante a performance. Falleiros (2012, p. 22) argumenta que: “não há certo ou errado em relação às regras, mas há fluxo pela interação através da escuta ou nenhuma concatenação de elementos: uma espécie de “escuta ou morte”. No entendimento de Costa, para uma improvisação livre de idiomas, “é necessário almejar uma intenção de escuta voltada para o objeto sonoro” (COSTA, 2003, p. 39).

A escuta voltada para o objeto sonoro nos remete ao trabalho de Schaeffer (1966). Ao pensarmos sobre tal proposta, podemos ser levados, ainda hoje, a alguns questionamentos como os que foram levantados por Chion (1998): (a) teria Schaeffer suprimido a antiga hierarquia entre som e ruído e substituído por uma nova?; (b) a tipologia de Schaeffer estaria escolhendo os objetos convenientes e colocando em segundo plano os objetos não convenientes?; (c) Schaeffer não teria feito nada além de ampliar uma fronteira?; (d) imaginar tal proposta nos parece uma utopia? Aguilar-Salgado (2005), ao abordar tais aspectos em sua pesquisa, destaca que:

Hoje em dia, pelo contrário, somos cientes de que foi a proposta schaefferiana a que propiciou a redescoberta da experiência de escuta como parte fundamental da experiência musical e podemos concordar com Chion (1999) quando explica que o que faz a teoria de Schaeffer (1966) interessante é seu empenho por colocar e estudar o sonoro como objeto, independentemente dos artificios que tal empenho implica. Por outro lado, se bem que Schaeffer (1966) introduz essa fronteira do ‘conveniente’, que aliás, só diz respeito da inteligibilidade de um tipo de música particular e que, portanto, ‘pode ser considerada mais como uma referência do que como uma proibição’ (Chion, 1999, 346), essa fronteira não foi uma justificativa para eludir a tentativa da descrição de objetos muito longos ou complexos. Muito pelo contrário, seu projeto foi até as últimas consequências e se atualmente não usamos mais do que poucas referências do seu quadro tipo-morfológico, é justamente pela complexidade resultante da preocupação pelos mais mínimos detalhes descritivos (AGUILAR-SALGADO, 2005, p. 63-64).

¹⁴³ No original: *collaborative improvisation depends on a consistently shared view of the ongoing process of music-making.*

A sugestão de Aguilar-Salgado (2005) é reconhecer o legado deixado por Schaeffer e encontrar maneiras de aproveitá-lo na música que foi e tem sido feita posteriormente. O pesquisador reconhece que Schaeffer foi eficiente em propor ferramentas que possibilitam o desenvolvimento de uma escuta que elimina a carga referencial dos recursos tradicionais e possibilita assim novos caminhos de exploração da experiência musical (AGUILAR-SALGADO, 2005). Nas palavras de Aguilar-Salgado (2005, p. 64), tais ferramentas podem ser entendidas como: “o legado de uma empresa que pretendeu reabilitar a experiência musical como experiência sonora”. Nesse sentido, a questão central para nós seria: o músico em uma improvisação livre consegue desenvolver uma escuta voltada para o objeto sonoro?

Barry Truax (1984), ao discutir diferentes tipos de escuta, argumenta que escutar é um esforço consciente. Ele está se referindo ao fato de que, mesmo que a audição seja uma habilidade que aparenta exercer sua função sem um esforço consciente, isso não acontece com a escuta, pois escutar envolve diversos níveis de atenção. Esses níveis podem variar entre casual, distraído, a um estado de prontidão ou com o foco em uma determinada fonte. Contudo, seja qual for o nível, existe sempre a possibilidade de a escuta ser controlada conscientemente.

Costa (2003) entende o músico enquanto meio dentro desse ambiente e assume que a participação do ser humano (músico) na performance, através de sua biografia, implica em uma técnica, a qual, através da improvisação livre, está constantemente passando por um processo de descontextualização por meio de uma “escuta específica”. Com base no trabalho de Pierre Schaeffer, Costa (2003) sugere que em uma improvisação livre o músico precisa desenvolver uma intenção de escuta semelhante ao *enténdre*¹⁴⁴, já que ela visa não se submeter a um idioma, um território, ou, mesmo, se opor a eles. Entretanto, Costa reconhece o fato de que o músico enquanto ser humano carrega consigo a sua biografia e, portanto, está condicionado a ela, de tal forma que o músico que se envolve em uma improvisação livre já possui uma memória auditiva. O ouvido desse músico foi sendo formado, treinado, a partir das experiências musicais vivenciadas por ele por meio da prática e da escuta musical, acumulando, assim, em sua memória auditiva, uma série de referências sonoras. Dessa forma, seria necessário para “sustentar esta proposta – [...] uma disciplina ou uma intenção de escuta” (COSTA, 2003, p. 38), o que possibilitaria ao músico expandir sua memória auditiva.

¹⁴⁴ “Uma intenção de escuta dirigida às características pré-musicais do som descontextualizado de sistemas abstratos ou idiomas e tomado como um objeto em si mesmo. Neste sentido, a livre improvisação se dá mais propriamente num ambiente de escuta reduzida que é, segundo Schaeffer uma escuta que busca escapar tanto de uma intenção de compreender “significados” (semânticos, gestuais ou mesmo musicais no sentido de estar inserida em algum idioma) quanto de uma identificação de causas instrumentais. Ela é dirigida aos atributos do som em si, ou seja, ao objeto sonoro” (COSTA, 2003, p. 38).

Contudo, Aguilar-Salgado (2005) faz uma observação. Segundo ele, para desenvolver uma escuta reduzida nos termos propostos por Schaeffer (1966), é necessário o “conhecimento de um vasto arcabouço teórico que permita penetrar nas sutilezas da linguagem descritiva correlata” (AGUILAR-SALGADO, 2005, p. 45). O autor ainda argumenta que, nesse caso, é imprescindível “um condicionamento para uma escuta tão especializada como qualquer outra, sem que ela conte com a adaptação que permitem o tempo e a necessidade” (AGUILAR-SALGADO, 2005, p. 45).

Em uma improvisação livre, a escuta, diferentemente das práticas interpretativas, precisa ser pensada de forma ampla (COSTA, 2018). Ou seja, é preciso considerar não só a escuta “coclear, mas também visual, tátil, olfativa, emocional – que o ambiente se ativa” (COSTA, 2018, p. 181). Para Costa (2018), a escuta que se configura por meio das interações que ocorrem no ambiente é um tipo de pensamento musical. É uma escuta que busca não estabelecer expectativas e que tem como exigência apenas a “atenção e concentração”, pois ela ocorre em um ambiente onde o músico por meio dela atua em coletividade, onde nada foi rigidamente pré-estabelecido (COSTA, 2018). Trata-se de: “uma escuta desejante, inventiva e aberta para o imprevisível (mas que se deixa surpreender), múltipla (porque polifônica, resultante de uma simultaneidade de linhas de escuta) e heterogênea (porque aceita que todo som pode se tornar musical)” (COSTA, 2018, p. 181).

A escuta determinada pelos significados dos sons já selecionados, fruto das tradições e dos referenciais teóricos musicais, deixa de ser central¹⁴⁵ (MOREIRA, 2019). Um novo paradigma de escuta, que se afaste desses significados sonoros já estabelecidos, se faz necessário e se estabelece porque, através dele, ocorre uma ressignificação do som, possibilitando, assim, uma maior abrangência conceitual, em que qualquer som pode ser matéria prima para a criação (MOREIRA, 2019). Deste modo, durante o momento de criação, “cada músico que toca, abstrai-se a fonte produtora de sons (instrumento) e foca-se inteiramente na sonoridade produzida pelos parceiros de grupo, como estímulo para a reação que propicia e mantém o fluxo sonoro” (MOREIRA, 2019, p. 40). Isso permite que o improvisador esteja a todo momento “consumido pela escuta de novidades incessantes e tendo que lidar com elas de forma criativa” (FALLEIROS, 2012, p. 35). Costa compreende que durante esse processo:

¹⁴⁵ “A partir das contribuições de Varèse e Schaeffer e do distanciamento do som dos sistemas culturais linguísticos e musicais, as expressões sonoras passam a se apresentarem envoltas por um certo anonimato. A identificação imediata ou o pronto entendimento de sua origem, propiciados pela facilidade da escuta cultural e dos referenciais teóricos musicais já não se apresentariam mais como relevantes. Protagonizar-se-ia então, a partir daí, a acuidade de escuta como imprescindível ferramenta para a interatividade criativa nas práticas de improvisação livre. Ao considerarmos este outro paradigma de escuta, percebe-se que a tensão entre o que pode ser considerado música e o que pode ser entendido como barulho, gradativamente, se dissolve [...]” (MOREIRA, 2019, p. 43).

a improvisação livre lida ao mesmo tempo com uma atitude de intensificação da escuta (que foca nas interações e nas potências verticais, singulares de cada som ou combinação de sons) e com uma organização instantânea da continuidade. O delineamento do tempo se dá por ressonância e se desdobra passo a passo através de um tipo de memória curta. A memória longa, mais ligada às práticas interpretativas, remete às categorias de idioma, sistema, família, raça, sociedade ou civilização. A memória curta, própria da improvisação livre [...] A memória curta convive com o devir do presente enquanto a longa está estruturada e cristalizada no passado. A memória longa se relaciona com os conhecimentos de base relacionados às técnicas, aos gêneros, estilos e idiomas musicais que estabelecem procedimentos padronizados, critérios de certo e errado, caminhos corretos etc. Já a memória curta é mais selvagem, corporal e intuitiva (COSTA, 2018, p. 183-184).

Nesse sentido, Costa (2018, p. 184) acredita que: “o tempo da improvisação seria, portanto, como um presente múltiplo, intensificado e espesso, alimentado pelo passado e apontado para o futuro”. O pesquisador entende que, na performance de improvisação livre, estão envolvidas as percepções e sensações do momento e as duas formas da memória, sendo “a de longo prazo, relacionada à biografia dos performers (pessoal, musical, corporal, emocional etc.); e a de curto prazo, que tem a ver com o próprio desdobramento da performance” (COSTA, 2018, p. 184).

Martins (2020) discute em sua pesquisa o uso de uma escuta atenta e intensificada do momento na improvisação livre. Para o pesquisador, esse tipo de escuta busca não se submeter às formalidades de formas ou procedimentos sonoros delineados pelas tradições musicais e estaria propensa a promover um fluxo contínuo para a performance (MARTINS, 2020). Com base em sua experiência enquanto improvisador, Martins (2020) nos revela que, no momento da performance de improvisação livre, ele desenvolve uma forma de escuta a partir do que ele sente, planeja, reage, manipula e toca. Ele afirma que cria com base em uma escuta que é: “em alguns momentos, atenta, intensificada, focada; em outros, dispersa, centrada no todo, ruidística, abrangente, que engloba outras potências além daquelas relacionadas com a fatura sonora” (MARTINS, 2020, p. 128).

Essa forma de escuta de Martins possibilita uma flexibilidade positiva que vai de encontro ao pensamento de Nunn (1998). No entendimento de Nunn (1998), conforme a habilidade de bloquear sons é desenvolvida, a sensibilidade ao som vai diminuindo e prejudicando outras possibilidades de escuta. Nesse sentido, estar focado apenas nos sons que os improvisadores estão produzindo no momento da performance pode gerar efeitos negativos. Na perspectiva do autor, o músico que consegue ampliar sua audição e passa a perceber as ramificações sonoras do ambiente consegue potencializar o processo criativo da improvisação livre (NUNN, 1998).

Contudo, Falleiros faz um alerta: “a escuta também aponta os seus limites” (FALLEIROS, 2012, p. 29). Ele argumenta, que escutar, em uma improvisação livre, envolve um “campo de intenções e interações” para além das qualidades morfológicas do som, não sendo possível que as percepções e interpretações dos sons produzidos no momento da criação sejam compreendidas todas elas da mesma forma (FALLEIROS, 2012). Nesse sentido, o autor acredita que: “é possível que um improvisador não encontre o *fluir* apenas pela escuta dirigindo a sua ação, mas também por lançar aos outros suas ideias, a fim de construir um ambiente em que suas habilidades possam se dirigir ao pico” (FALLEIROS, 2012, p. 29).

Apesar das possíveis discordâncias relacionadas à escuta, dentre tantas coisas que a prática desenvolveu e vem desenvolvendo, a transformação da escuta musical por meio da improvisação livre parece ter representado uma mudança de paradigma. As exigências que se apresentaram em termos de escuta podem sugerir que os músicos que se aventuraram na improvisação livre expandiram as suas formas de ouvir para um nível até então não experimentado em outras práticas de performance musical. Apesar de fazermos aqui apenas uma suposição, essa hipótese nos parece muito interessante. Entretanto, reconhecemos que ela não será o foco dessa pesquisa.

2.1.6.6 O Jogo

Na improvisação livre, por outro lado, não há critérios de julgamento estético já que o objetivo é instaurar um campo de jogo democrático e não hierarquizado, um ambiente fértil de experimentação que se sustente a partir do desejo, da escuta e da interação, e onde o que importa é a continuidade do jogo (COSTA, 2018, p. 179)

Ao traçar um paralelo da improvisação com a fala, tendo como base o trabalho de Barthes (1975), Falleiros (2012, p. 19) argumenta que: “a fala, assim como a improvisação tem a qualidade de ser irreversível: ela só mostra o seu engenho deste tempo presente em diante”. Durante uma improvisação livre, não é possível visualizar ou prever em sua totalidade o que está sendo produzido e nem fazer correções; ela não permite voltar atrás, por conta da sua característica de ser uma junção de momentos que só podem ser vistos integralmente quando o processo termina. Por possuir esse estado de ser contínua, que não pode ser previsto, é que se estabelece esse paralelo do jogo e por onde se idealiza o jogo da improvisação livre (FALLEIROS, 2012).

A ideia de continuidade é fundamental para o processo, de tal forma que, durante o jogo da improvisação livre, o que se busca são ações que favoreçam essa continuidade, esse fluxo contínuo, o que permite ao jogo estar sempre vivo. É um jogo onde “não pode haver

sobreposições que hierarquizem outras ações, mas apenas astúcia de englobar, de aglutinar um momento no seguinte e criar assim uma ideia de continuidade” (FALLEIROS, 2012, p. 20). Nesse jogo, as jogadas não são estabelecidas previamente e sim construídas durante o processo, as ações são direcionadas momento a momento pelo jogar. À vista disso, a ideia de continuidade é delineada pelos músicos envolvidos na criação, os quais, através das interações, constroem os caminhos que possibilitam a manutenção do jogo e a sua existência.

Com base no conceito de Huizinga, Costa entende que: “o jogo está na origem da própria atividade do vivo (...) é através do jogo que se vive (COSTA, 2003, p. 41). Para Huizinga, o jogo¹⁴⁶ cria ordem e é ordem; dessa forma, desobedecer a essa ordem danifica o jogo. Em contrapartida a essa ideia, Costa nos conduz ao conceito de jogo ideal de Deleuze, o qual não se concebe por regras pré-determinadas (essas regras ainda não se formaram), um jogo que é ideal, pois é construído pelo próprio ato de jogar. Segundo Deleuze (2015, p. 63): “ele só pode ser pensado e, mais ainda, pensado como não-senso [...] ele é a realidade do próprio pensamento”. Nesse jogo, não existem vitórias ou derrotas; ele torna-se inviável fora do pensamento e não pode existir fora da obra de arte (DELEUZE, 2015). Ele é, nas palavras de Deleuze: “o jogo reservado ao pensamento e à arte, onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso [...] é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade” (DELEUZE, 2015, p. 63). Um jogo que, segundo Costa, é como a improvisação livre. Em sua visão:

Na proposta de Deleuze, para instaurar este jogo ideal é preciso imaginar outros princípios, aparentemente inaplicáveis, mas graças aos quais o jogo se torna puro. Ao contrário do jogo menor, neste não há regras preexistentes. Todas as jogadas são possíveis pois cada lance inventa suas regras. Sem a intenção de dividir o acaso em um número de jogadas distintas, o conjunto de jogadas afirma todo acaso e o ramifica em cada jogada. No jogo ideal portanto, as jogadas não são numericamente distintas. Elas têm qualidades distintas, “todas são as formas qualitativas de um só e mesmo lançar ontologicamente uno” (LS, p. 62). Assim, parece que o jogo ideal é o próprio jogar em que ainda não se formalizaram regras. Ele é, nas palavras de Deleuze, um ritornelo primordial de territorialização anterior à própria territorialização (COSTA, 2003, p. 41).

Dessa forma, a improvisação livre é a exteriorização do jogo (COSTA, 2003). Os músicos, enquanto criadores, são jogadores envolvidos em um jogo que se revela na criação em tempo real, no momento que as ações e interações acontecem e estão sempre expostos a

¹⁴⁶ “Para um mundo imperfeito e para a confusão da vida, ele traz uma perfeição temporária e limitada. O jogo exige uma ordem absoluta e suprema. O menor desvio dela “estraga o jogo”, rouba seu caráter e faz com que valha menos” (HUIZINGA, 1993, p. 16, tradução nossa). No original: *Into an imperfect world and into the confusion of life it brings a temporary, a limited perfection. Play demands order absolute and supreme. The least deviation from it "spoils the game", robs it of its character and makes it worth less.*

correrem riscos incessantemente, já que cada detalhe vai sendo revelado, construído, determinado tão somente no momento da sua incidência.

Essa perspectiva do jogo é semelhante à conversa (COSTA, 2003; FALLEIROS, 2012). Assim como em um jogo, em uma conversação o desenrolar se dá “de maneira livre e, onde a intervenção de cada participante, ao mesmo tempo que a constrói, a modifica e vai assim desenhando seus rumos” (COSTA, 2003, p. 42). Dessa forma, o caminho vai se construindo não com estruturas pré-estabelecidas ou regras, mas sim com o próprio caminhar, onde os assuntos surgem na maneira com que se proponha o jogo da improvisação, refletindo atitudes constantes de relacionamento entre vários elementos e componentes (COSTA, 2003; FALLEIROS, 2012).

Monson (1996) chamou de conversa musical¹⁴⁷ o momento em que um músico, a partir de uma ideia proposta por algum músico do grupo, completa essa ideia ou a interpreta a partir da informação sonora, ou seja, de como ele recebe e decodifica esse som (informação). Portanto, segundo Monson (1996, p. 78, tradução nossa¹⁴⁸), “a conversa acontece em fragmentos e vem de diferentes partes, diferentes vozes”.

Costa divide a conversa em dois momentos distintos, os quais ele define como: “o momento do pensamento (considerado aqui como uma linha de força¹⁴⁹), interiorizado, e o momento da expressão em que se dá a interação” (COSTA, 2003, p. 42). A conversa pensada pelo autor é um ato construído por relacionamentos; é preciso ter mais de uma pessoa interagindo, senão, o que temos é um discurso. A interação é uma força que move e abastece esse processo, a qual vai proporcionando novos caminhos, transformações e, por vezes, resultados imprevisíveis. Os relacionamentos possibilitam interações diversas e, sobre essas interações, Costa acredita que existem as que estão no “território da linguagem verbal, do discurso, da representação e outras que estão no território dos afetos, das sensações e das emoções” (COSTA, 2003, p. 43). Cada participante se envolve dentro dos seus limites, com suas expectativas, seu temperamento, seu estado emocional, “suas características pessoais e na medida da sua relação com o meio – meio este que inclui todos os outros participantes” (COSTA, 2003, p. 43).

A conversa, assim como a improvisação livre, se sustenta enquanto há interação, de forma que cada participante entende e vive esse processo de maneira diferente e única. Se não

¹⁴⁷ “*musical conversation*” (MONSON, 1996, p. 78).

¹⁴⁸ No original: *the conversation happens in fragments and comes from different parts, different voices.*

¹⁴⁹ “se refere a um escopo de forças atuando e interagindo que definem e dão forma ao devir de cada indivíduo” (COSTA, 2003, p. 61).

houver interesse por parte dos participantes, não há continuidade, o fluxo cessa e o processo se encerra. Segundo Costa: “só esta conjunção específica¹⁵⁰, esta qualidade de interação que é capaz de gerar esta forma de devir¹⁵¹” (COSTA, 2003, p. 44). Um tipo de racionalização¹⁵² que atualiza uma potência ao estabelecer em uma matéria sonora relações humanas. A improvisação livre pode ser, portanto, de acordo com Costa, “este processo de racionalização específico que se dá enquanto conversa num determinado plano de consistência¹⁵³” (COSTA, 2003, p. 44).

O fator limitador desta analogia para Costa é que em uma conversa estão presentes os elementos codificados e representativos de uma linguagem, a sua gramática que nos endereça aos significados da língua. Contudo, em uma improvisação livre, Costa (2003, p. 44) acredita que: “não há este predomínio do elemento semantizado”. Outros pesquisadores, como Ingrid Monson (1996), Nunn (1998), Menezes (2010), Falleiros (2012), entre outros, também fazem esse paralelo da conversa com a improvisação. Porém, para uma explicação psicológica de uma performance de improvisação livre que envolva funções perceptivas, cognitivas, motoras e afetivas, Linson e Clarke (2017, p. 59, tradução nossa¹⁵⁴) acreditam que: “por mais atraente que isso possa ser como um modelo, ele minimiza a escuta simultânea durante a execução que ocorre em paralelo entre os músicos [...] e apresenta como abstrata e conceitual uma situação que na realidade é dinâmica, corporificada e material”. Contudo, a conversa pensada em uma improvisação livre pode ser entendida como um meio por onde as trocas e as alternâncias do jogo ocorrem (FALLEIROS, 2012).

Por fim, concordamos com Costa (2003) de que a improvisação livre é uma espécie de jogo ideal. Não existem regras pré-estabelecidas, o jogo se forma no próprio ato de jogar. As regras são inventadas durante o jogo ao mesmo tempo em que são quebradas e novas regras surgem. Não há proibições, restrições ou desobediências. O ambiente desse jogo se sustenta

¹⁵⁰ “Segundo Châtelet, citado por Luiz B.L. Orlandi no livro de Deleuze sobre a filosofia de Châtelet, o devir ativo, singularizado (o caso, o acontecimento ou configuração de acontecimentos - no nosso caso, o plano de consistência específico de cada atividade de livre improvisação musical) e originado na potência - *eu sou na medida em que exerço a minha potência*” (COSTA, 2003, p. 44).

¹⁵¹ Devir no sentido de que não se configura enquanto um objeto ou uma representação, mas sim enquanto um processo, um “vir a ser” (COSTA, 2003, p. 44).

¹⁵² “na medida em que racionalização significa “instaurar relações humanas numa multiplicidade qualquer” (PV, p.13, 14) [...] um processo [...] resultado de uma interação humana” (COSTA, 2003, p. 44).

¹⁵³ “o plano é, no caso da livre improvisação, um bloco de espaço-tempo indefinível em seus contornos onde acontecem as atuações – agenciamentos – dos improvisadores e onde, por conseguinte, coexistem diferentes energias, atitudes singulares, pensamentos, conexões, histórias pessoais e coletivas. Ele é o “horizonte de acontecimentos” da livre improvisação que emerge enquanto resultado (em movimento pois a performance é uma prática, um processo) de lances livres e casuais, de interações e conexões paralelas (polifônicas), a-paralelas (melodias acompanhadas), transversais (memórias curtas, médias e longas), verticais (harmônicas) e horizontais (melódicas). O plano é que possibilita o movimento da performance” (COSTA, 2003, p. 52).

¹⁵⁴ No original: *but however attractive this may be as a model, it underplays the simultaneous listening-while-performing that takes place in parallel among players [...] and presents as abstract and conceptual a situation that in reality is dynamic, embodied and material.*

com base no desejo, na escuta e na interação, visando sempre a continuidade do jogo (COSTA, 2018). Nesse processo, o músico enquanto criador é resultado de seu tempo, de seu ambiente e, nesse sentido, a ação criativa é “contínua com o passado e com o que a cultura tem a oferecer” (GLĂVEANU, 2014, p. 24, tradução nossa¹⁵⁵) e projeta para o futuro novas perspectivas, as quais fornecem diferentes respostas e possibilidades (LINSON; CLARKE, 2017). Sendo assim, através das diversas interações sociais disponíveis na cultura, a criação na improvisação livre pode se manifestar das mais variadas formas.

2.2 A multiplicidade do olhar de quem cria: contribuições da psicologia cultural da criatividade

Um projeto de pesquisa nasce do interesse de investigadores em conhecer determinados fenômenos a partir de bases epistemológicas e teóricas específicas. Ao assumirmos que este trabalho integra duas áreas de investigação distintas – a música e a psicologia – e que o desafio aqui proposto é o de construir diálogos teóricos entre estas áreas, buscando compreender fenômenos musicais a partir de suas dimensões psicológicas, entendemos ser necessário apresentar as estruturas conceituais psicológicas que irão sustentar a investigação. Nesse sentido, abordaremos, neste capítulo, concepções sociogenéticas de desenvolvimento humano privilegiando abordagens culturais, com destaque para as psicologias de Vygotsky e Valsiner, além do modelo cultural da criatividade proposto por Glăveanu. Ao discutirmos como sujeitos humanos se desenvolvem psicologicamente, como constroem suas visões de si mesmos e do mundo em que vivem, quais dinâmicas e processos organizam estes movimentos, pretendemos construir pontes com o campo musical da improvisação livre para olhar performances e seus significados e seus resultados/produtos a partir dos sujeitos agentes destes atos de criação.

2.2.1 A sociogênese e os processos de desenvolvimento humano

A psicologia de Vygotsky tem início com o conceito de sociogênese, que estrutura suas ideias sobre o desenvolvimento psicológico humano. Para este autor, o ser humano se relaciona com o mundo mediado pela cultura, em uma relação de mão dupla e mútua constituição: sujeito constrói cultura, que, por sua vez, organiza os modos de funcionamento mental do homem (VYGOTSKY, 2007). Para Vygotsky (1994, p. 59, tradução nossa¹⁵⁶), “a cultura, em geral, não

¹⁵⁵ No original: *creative action is, in this sense, continuous with the past and with what culture has to offer.*

¹⁵⁶ No original: *culture, generally speaking, does not produce anything new apart from that which is given by nature. But it transforms nature to suit the ends of man.*

produz nada de novo além do que é dado pela natureza, mas transforma a natureza para se adequar aos fins do homem”. Para Vygotsky, cultura é tudo o que é produzido pelo homem (VYGOTSKY, 1994; 2007).

A concepção de mente social de Vygotsky (2007), em uma perspectiva ontogenética, emerge à medida que os seres humanos passam a se organizar e viver em grupos e a desenvolver sistemas semióticos em suas comunicações. Concomitante, os homens primitivos iniciam a produção e uso de instrumentos, que lhes permitem modificar seu entorno e encontrar condições de sobrevivência. Um instrumento, para Vygotsky, é um recurso semiótico, pois ele constrói uma relação de vida entre o sujeito e o mundo natural. Do uso do instrumento (seja a ferramenta em si ou um signo, que tem função instrumental mental), surge a cultura humana e os significados que ela vai assumir para cada grupo social. Ao produzir cultura, o processo de desenvolvimento das funções psicológicas humanas foi alçado a um nível superior (VYGOTSKY, 2007; VYGOTSKY, 1994; VYGOTSKY; LURIA, 1994). Nas palavras de Vygotsky (1994, p. 352, tradução nossa¹⁵⁷), o homem é: “uma criatura social, que sem interação social nunca pode desenvolver em si mesmo qualquer um dos atributos e características que se desenvolveram como resultado da evolução metódica de toda a humanidade”.

O homem, ao se relacionar com o mundo, o faz por meio de processos de mediação, isto é, a sua relação com o mundo é mediada pelo Outro, por instrumentos e símbolos (VYGOTSKY, 2007; VYGOTSKY; LURIA, 1994). Vygotsky destaca que os símbolos atuam como um dispositivo da atividade psicológica análoga aos instrumentos. Isso significa que eles não são semelhantes. Segundo Vygotsky:

A função do instrumento é servir como um condutor da influência humana sobre o objeto da atividade; ele é orientado externamente, deve necessariamente levar a mudanças nos objetos. Constitui um meio pelo qual a atividade humana externa é dirigida para o controle e domínio da natureza. O signo, por outro lado, não modifica em nada o objeto da operação psicológica. Constitui um meio da atividade interna dirigido para o controle do próprio indivíduo; o signo é orientado internamente. Essas atividades são tão diferentes uma da outra, que a natureza dos meios por elas utilizados não pode ser a mesma (VYGOTSKY, 2007, p. 55).

Contudo, eles podem ser colocados na mesma categoria de mediadores, pois são, acima de tudo, instrumentos de interação social (VYGOTSKY, 1991; 2007). Os símbolos e os instrumentos possuem a capacidade de mudar radicalmente as condições existenciais e psíquicas do homem (VYGOTSKY, 2007; LURIA, 1994), mediando e transformando sua trajetória de desenvolvimento (LURIA, 1994; VYGOTSKY 1994; 2007). Sob o olhar de

¹⁵⁷ No original: *man is a social creature, that without social interaction he can never develop in himself any of the attributes and characteristics which have developed as a result of the methodical evolution of all humankind.*

Vygotsky, a atividade simbólica desempenha um papel organizacional, o qual invade o processo do uso do instrumento, levando à produção de novas formas de comportamento. Estas novas formas de comportamento foram denominadas “funções psicológicas superiores”, típicas da espécie homo sapiens, organizadoras do funcionamento mental do homem e, gradativamente, ao longo da ontogênese, apta a ser controlada pelo sujeito. São estas funções que nos diferenciam do reino animal e nos atribuem o status de “humanos”.

Ao desenvolver a capacidade de criar e usar instrumentos e símbolos, o homem se diferenciou dos animais em seu caminho filogenético de desenvolvimento e transformou sua ontogênese em uma trajetória desenvolvimental muito particular. Por meio de processos de internalização e externalização, o sujeito traz para si os significados e valores de uma cultura, ressignificando-os e devolvendo-os ao seu contexto cultural como novas representações de si e do mundo, novos objetos, símbolos, significados, artefatos culturais, emoções etc. É por meio desta dinâmica dialética que sujeito e cultura se coconstituem (BRANCO, 1993; 2018; MORAN; JOHN-STEINER, 2003, NEVES-PEREIRA, 2004; VYGOTSKY 1994; 2008).

A psicologia histórico-cultural, desenvolvida por Vygotsky e seus associados, se refere ao desenvolvimento do funcionamento mental humano, a partir da construção das funções psicológicas superiores. A mediação semiótica é o mecanismo central de desenvolvimento das funções psicológicas superiores, pois elas só passam a existir no sujeito através da relação com o outro, que representa o mundo exterior, ou seja, é nas interações sociais que as funções mentais superiores se originam. As mensagens culturais, ao serem mediadas pelos Outros sociais, são internalizadas e assumem novas formas que irão compor os novos significados que o sujeito devolverá para o mundo social. É por meio da fala interior que o sujeito humano encontra o mecanismo que eleva as funções mentais a um nível superior (SMOLUCHA, 1992). Tudo que é dado culturalmente é devolvido para a cultura. Esse é um ciclo do desenvolvimento que retrata a forma como as mensagens são recebidas e internalizadas através de um processo de desconstruir e reconstruir as mensagens em novos padrões intrapsíquicos (VALSINER, 2014).

No entendimento de Vygotsky (1994), essa reconstrução interna de uma operação externa é um processo que ocorre internamente na psique humana, mediado por fatores externos e internos à subjetividade do sujeito. Os processos de desenvolvimentos e aprendizagem possuem sempre sua história interna. Em seus estudos com crianças, Vygotsky e Luria (1994) e Leontiev (1994) observaram que a criança, durante seu processo de aprendizagem e desenvolvimento, domina os elementos externos de uma situação, controlando e organizando a si mesma internamente e, posteriormente, transforma os signos externos em internos. Esse

caminho de aprendizagem e desenvolvimento passa sempre pelo Outro, pois trata-se de um processo alicerçado nas interações entre história individual e história social. Vygotsky detalha as funções psicológicas que considera superiores, a saber: memória mediada, atenção voluntária, linguagem, pensamento, imaginação, criatividade, dentre outras.

Ao atribuir um papel central à cultura na construção da psiquê, as psicologias de base socioculturais destacaram a relevância desta instância na constituição do sujeito (COLE, 1996). Sob essa abordagem, a cultura pode ser compreendida na seguinte perspectiva: 1) ela não tem agência, pois a capacidade de agir e atuar é sempre humana; 2) a cultura é produção do homem e o constitui em um processo bidirecional (VALSINER, 2014). A cultura existe nas ações dos seres humanos, nós é que construímos e a destruimos, ela é um processo, não um indivíduo, um ser, um alguém, uma entidade (VALSINER, 2014). São os sujeitos em desenvolvimento que produzem cultura. O homem nasce biológico, mas tudo vai se transformando em cultural a partir do momento que ele vai internalizando a cultura e, ao longo do seu desenvolvimento ontogenético, a cultura e o sujeito se coconstituem, estabelecendo as formas de funcionamento psicológico. A psicologia cultural reconhece que a mente é coconstruída e surge da atividade mediada entre as pessoas (COLE, 1996).

Em suma, sob a perspectiva da psicologia cultural, o sujeito humano não é definido pela cultura, pela sociedade e a história e nem sofre determinismo de nenhuma ordem (LOPES DE OLIVEIRA, no prelo). Oliveira argumenta que essas instâncias coexistem mutuamente e de modo bidirecional, colaborando com essa estrutura sistêmica na forma “como os sujeitos se percebem, agem, relacionam-se e se transformam no curso da vida, tendo em conta a dupla condição de indivíduos singulares (Eu/*self*/identidade pessoal) e membros de grupos e coletivos (Nós/identidade social)” (LOPES DE OLIVEIRA, no prelo). Sob essa concepção, o desenvolvimento humano ocorre por meio da relação do indivíduo consigo mesmo (processos internos – intrapessoal), com o Outro (grupos – comunidades), com o mundo externo (processos interpessoais), com o passado (acúmulo da história) e o futuro (possibilidades) (VALSINER, 2014). O homem é, acima de tudo, um ser cultural, histórico. O passado traz a percepção de tempo como um marcador do desenvolvimento a ser considerado ao longo da trajetória de desenvolvimento do sujeito. No tempo irreversível, embora os sinais e signos possuam um impacto instantâneo, alterando o próximo futuro imediato em um novo presente, eles são sempre orientados para o futuro (VALSINER, 2014). A interação desses elementos ocorre no momento que a ação está ocorrendo, o presente, gerando processos de significação do Eu(*self*) com o Outro no mundo. Esse é um processo dialógico, vivo, multifacetado, complexo e intenso, o qual é profundamente influenciado pelas exigências e condições que se apresentam em função

das relações, inter-relações, do ambiente, da história cultural, dos significados, de expectativas projetadas para o futuro e de um sujeito que está em busca de compreensão de si mesmo e do mundo. É uma particularidade do desenvolvimento e do comportamento humano em geral que: “os próprios homens medeiam suas relações com a cultura e, através da cultura, transformam seu comportamento, colocando-o sob seu controle” (VYGOTSKY, 2007, p. 50).

2.2.2 Vygotsky e o sistema da Imaginação Criativa

Para Vygotsky, a criatividade é uma função psicológica superior, a qual só os humanos desenvolvem, e, como tal, se origina e se desenvolve por meio de processos de mediação em um domínio sócio-histórico-cultural (SMOLUCHA, 1992; LINDQVIST, 2003; VYGOTSKY, 2007; 2014). Vygotsky não desenvolveu uma teoria da criatividade, mas sugeriu em suas pesquisas e investigações que a criatividade é um fenômeno social e histórico e não apenas individual (VYGOTSKY, 1999a; 2014). Nesse sentido, a cultura vai desempenhar um papel fundamental na produção criativa. Os processos criativos são coconstituídos pelo sujeito imerso em contextos socioculturais. É ato social, dialógico, semiótico. Nunca é ato individual. Mesmo que de forma anônima, reside nela sempre uma coparticipação, é no encontro do Eu(*self*) do Outro e da socialização que ela se constitui.

Vygotsky associou a criatividade à imaginação. A sua compreensão é que a habilidade criativa vai emergir da imaginação, é ela quem vai dar origem à criatividade (SMOLUCHA, 1992; NEVES-PEREIRA, 2004). As duas, entendidas como funções psicológicas e em interação, vão formar um sistema, o qual ele chamou de “Imaginação Criativa¹⁵⁸”. A “Imaginação Criativa” é retratada como uma amálgama entre pensamento e emoção (VYGOTSKY, 2014). Para Vygotsky, a emoção integra tanto o pensamento quanto a imaginação e, ao relacionar linguagem, emoção e imaginação, entende que elas atuam dialeticamente, de modo interdependente e em cooperação, embora possam atuar de formas isoladas também (VYGOTSKY, 1991; 2007; 2008; 2014). Com a criatividade não é diferente; ela também se relaciona com tais funções psicológicas de forma dialética, de modo interdependente e em cooperação (VYGOTSKY, 2014).

¹⁵⁸ “A imaginação criativa torna-se uma junção mental superior dirigida pela fala interior e, na adolescência, pode ser usada junto com o pensamento conceitual. O pensamento criativo atinge seu auge na idade adulta como inovações artísticas, científicas e tecnológicas” (SMOLUCHA, 1992, p. 49). No original: *Creative imagination becomes a higher mental Junction directed by inner speech, and in adolescence it can be used together with conceptual thought. Creative thinking reaches its peak in adulthood as artistic, scientific, and technological innovations.*

O conceito da “Imaginação Criativa” foi desenvolvido com base no que se pode julgar criativo, como: brincadeiras de faz-de-conta, fantasia, produtos criativos, ou seja, atividades que fazem parte do desenvolvimento e do dia a dia da vida dos seres humanos. Vygotsky compreendia a criatividade não como uma capacidade determinada geneticamente que está presente em alguns poucos indivíduos iluminados, mas, pelo contrário, ao se tornar parte do repertório das funções psicológicas superiores, passa a ser entendida como uma possibilidade disponível para todo ser humano (SMOLUCHA, 1992; LINDQVIST, 2003; MORAN; JOHN-STEINER, 2003; VYGOTSKY, 2014). A criatividade muda de patamar e deixa de ser compreendida como uma particularidade de alguns poucos indivíduos especiais e passa a ser considerada como uma capacidade que pode ser desenvolvida, aprendida e aprimorada por todos, do mais simples ao mais genial (VYGOTSKY, 1987). A criatividade passa a ser reconhecida nas coisas simples, na rotina, no dia a dia, em pequenos atos criativos, não só em grandes obras (VYGOTSKY, 2014).

No entendimento de Vygotsky (2014), a criatividade acontece por meio das inter-relações entre as pessoas, os fenômenos e seus aspectos sociais e históricos. É no mundo real – na cultura – que a imaginação e a criatividade capturam os materiais que irão compô-las. A criatividade, em uma perspectiva Vigotskiana, tem a capacidade de transformar a experiência do sujeito humano e de transformar sua psiquê, “tanto o criador, por meio da experiência pessoal do processo, quanto outros, pelo impacto de novos conhecimentos e artefatos inovadores disseminados pela cultura” (MORAN; JOHN-STEINER, 2003, p. 72, tradução nossa¹⁵⁹). Através da “Imaginação Criativa”, o sujeito pode:

imaginar aquilo que ele nunca viu, poderá, a partir da descrição do outro, representar para si também a descrição daquilo que na sua própria experiência pessoal não existiu, o que não está limitado pelo círculo e fronteiras estritas da sua própria experiência, mas pode também ir além das suas fronteiras, assimilando, com a ajuda da imaginação, a experiência histórica e social de outros (VYGOTSKY, 2014, p. 15).

Esse processo imaginativo se desenvolve nas interações com o Outro, mediado por sua história, experiências e emoções, dos significados e materiais disponíveis social e culturalmente (VYGOTSKY, 1936; 1999a). Isso ocorre dentro de um processo interconectado com as influências pessoais (experiências subjetivas), em interação e diálogo com o meio (ambiente sociocultural), o qual está repleto de símbolos e artefatos existentes e por onde a criação (externalização) ocorre, mediante uma negociação intersubjetiva de significados (JOHN-STEINER, 2000; MORAN; JOHN-STEINER, 2003). Por meio desses processos de

¹⁵⁹ No original: *both the creator, through the personal experience of the process, and others, through the impact of new knowledge and innovative artifacts disseminated through culture.*

internalização e externalização, a imaginação e a criatividade podem ressignificar os processos de desenvolvimento humano, permitindo que se possa olhar para uma determinada situação em um contexto histórico e social mais abrangente, além de, alterar e modificar o meio em que vivemos. A ação criativa tem, portanto, a capacidade de alterar em pequena escala, desde o micro e momentâneo, como um instrumento musical, uma música, um móvel no quarto, uma parede de uma sala, e, em grande escala, o macro e global, como as inovações no campo tecnológico. A criatividade está associada à realidade, ela é fruto de sentimentos reais e, portanto, interfere no desenvolvimento da sociedade (LINDQVIST, 2003).

Vygotsky fez uma distinção entre imaginação reprodutiva e imaginação combinatória. A imaginação reprodutiva é aquela que está conectada a memória, sendo que, ao lançar mão dela o indivíduo apenas reproduz processos, em outras palavras, ele copia. A imaginação combinatória não é uma reprodução, uma cópia, ela é resultado de formas de combinações criativas, as quais transformaram elementos de experiências anteriores em novos, sejam eles novos comportamentos ou novos produtos (SMOLUCHA, 1992). Neves-Pereira (2004, p. 25) destaca que imaginação combinatória é: “uma ação eminentemente de origem social, pois corresponde aos anseios humanos de projeção no futuro, buscando soluções para situações do presente ou atendendo a desejos de produtividade pessoal”. É esse tipo de imaginação que Vygotsky declarou fazer parte da criatividade artística, científica, técnica, entre outras. Ela está presente em toda a vida cultural (SMOLUCHA, 1992). As pessoas envolvidas na ação criativa compartilham histórias, momentos, significados, ideologias, crenças, tradições, emoções, e, ao compor em conjunto, ressignificam o que já existe e confeccionam o novo em formas sociais, contribuindo, assim, para a renovação cultural (MORAN; JOHN-STEINER, 2003).

Na busca de investigar e estudar a criatividade, sob a perspectiva sociogenética, Vygotsky desenvolveu seus métodos tendo como foco estudar o fenômeno criativo em sua gênese e desenvolvimento, ou seja, em seu processo, no momento que a criação está acontecendo. Tal abordagem permitiu o exame do fenômeno criativo em desenvolvimento, em contextos socioculturais específicos, possibilitando, assim, maior clareza e precisão sobre o ato de criar (VYGOTSKY, 1997b; SMOLUCHA, 1992; MORAN; JOHN-STEINER, 2003). Os estudos de Vygotsky sobre a criatividade inspiraram e serviram como referencial para diversos pesquisadores, os quais decidiram seguir caminhos semelhantes, reconhecendo o papel da cultura e propondo uma dependência mútua entre o indivíduo e a cultura no processo criativo

em suas abordagens. Moran e John-Steiner (2003, p. 86, tradução nossa¹⁶⁰) destacam que: “o trabalho de Vygotsky nos inspirou a trazer à luz e sintetizar tensões, a manter e mover-se entre diferentes perspectivas e a construir sobre a dinâmica do individual e do social na construção do novo”.

As abordagens sociogenéticas do desenvolvimento humano passam a ser consideradas para a compreensão da criatividade e seus processos, sob uma perspectiva psicológica, através de autores que decidiram seguir por esse caminho e adotaram uma discussão com base na gênese social da criatividade dentro do campo da psicologia e buscaram uma visão holística e sistêmica, reconhecendo o fenômeno criativo como fruto de fatores diversos que vão além da dimensão individual. Dentre estas abordagens, destaca-se o trabalho de Glăveanu (2010; 2014; 2015), que propõe um modelo sociogenético de criatividade distribuída por dimensões de sociabilidade, materialidade e temporalidade. Esta perspectiva teórica tem se destacado nos últimos 10 anos, reconfigurando o campo de investigação da criatividade e promovendo inovações metodológicas nas pesquisas. Na próxima sessão, apresentaremos este modelo teórico com detalhes.

2.2.3 Criatividade como modelo sociogenético e cultural

2.2.3.1 Os paradigmas HE, I e WE

A noção de criatividade distribuída propõe uma abordagem do fenômeno criativo como fundamentalmente relacional e de desenvolvimento, destacando que não podemos olhar para o processo criativo como resultado apenas de um momento quase instantâneo e centralizado na mente individual (GLĂVEANU, 2015). Nessa perspectiva, compreender a criatividade significa reconhecer que ela emerge das interações entre o “Eu–Outro (dimensão da sociabilidade), o simbólico – material (dimensão da materialidade), e o passado – presente – futuro (dimensão da temporalidade), que a transformam em um ato social, corporificado e temporal” (GLĂVEANU, 2015, p. 3, tradução nossa¹⁶¹). A criatividade é aqui distribuída em três linhas que, embora distintas, operam em rede: sociabilidade, materialidade e temporalidade (GLĂVEANU, 2014).

¹⁶⁰ No original: *Vygotsky's work has inspired us to bring to light and synthesize tensions, to hold and move among different perspectives, and to build on the dynamics of the individual and the social in the construction of the new.*

¹⁶¹ No original: *self – other, symbolic – material, and past – present – future relations that turn it into a social, embodied and temporal act.*

Glăveanu, ao propor o conceito de uma criatividade distribuída, sustenta seus argumentos utilizando paradigmas que expressam muito bem as distintas visões e concepções de criatividade, ao longo da história. Os paradigmas *He, I e We* (em português, Ele, Eu, Nós) configuram um “recurso analítico” que possibilita estabelecer as trajetórias epistemológicas da psicologia cultural da criatividade (NEVES-PEREIRA, 2018). Nesta sessão, vamos discutir os três paradigmas propostos pelo referido autor.

2.2.3.2 O paradigma HE (Ele)

O paradigma *He*, com raízes no pensamento pré-psicológico, põe em destaque a figura do gênio criativo. A criatividade é entendida como produção de indivíduos únicos e geniais. O ponto principal que dá origem ao paradigma *He* está no estudo do grande homem, aquele capaz de criar por meio de suas características biopsicológicas, suas qualidades e particularidades, independentemente de seu contexto sociocultural. A conceituação da criatividade nesse paradigma possui um caráter fortemente individualista, do gênio que altera, remodela, modifica a sociedade através de sua criação (GLĂVEANU, 2010b; NEVES-PEREIRA, 2018).

Segundo Glăveanu (2010b), na história da humanidade, a figura do gênio representa uma das concepções mais duradouras e permanentes. Ela possui os seus primórdios na antiguidade grega e romana (genialidade e inspiração divina – escolhido de Deus). Com o passar dos séculos, o seu significado foi se alterando, sofrendo uma mudança crucial no período da história conhecido como o Renascimento. Os renascentistas, por estarem convictos de que a razão era o único caminho para se chegar ao conhecimento, começaram a substituir a influência de Deus pela herança genética, vindo a moldar a concepção atual do gênio. Essa visão individualista do gênio se seguiu em duas áreas: “as artes e a exaltação da imaginação durante o Romantismo, e as ciências e a exaltação da razão durante o Iluminismo (GLĂVEANU, 2010b, p. 2-3, tradução nossa¹⁶²). Com Francis Galton (considerado o pai do *He* moderno), em seu estudo “*Hereditary Genius*”, de 1869 (o primeiro estudo científico sobre o gênio criativo¹⁶³), a genialidade muda de patamar, ela abandona a dimensão divina e migra para uma justificativa concreta: “a biologia humana” (GLĂVEANU, 2010b; 2014).

Nesse paradigma, o criador excepcional é único (são poucos os detentores da criatividade) e desconexo (*ex-nihilo* – não está conectado aos outros nem ao conhecimento

¹⁶² No original: *arts and the exaltation of imagination during Romanticism and sciences and the exaltation of reason during Enlightenment.*

¹⁶³ Para mais informações ver Galton (1874), Simonton (2003) e Glăveanu (2010b).

existente), o que se sobressai é a sua capacidade genial e inigualável. As conexões com as comunidades, com o contíguo sociocultural são de interdependência, não são observadas as convivências sociais, as interações, o diálogo com outro (GLĂVEANU, 2014; NEVES-PEREIRA, 2018). Somente os gênios produzem obras que introduzem o novo no contexto humano, que “geram novas escolas de pensamento e constituem marcos na história de um domínio, muitas vezes, na história da humanidade” (GLĂVEANU, 2010b, p. 3, tradução nossa¹⁶⁴).

Para Glăveanu (2010b), o paradigma *He* possui um aspecto positivo, ele exalta os avanços criativos e dá destaque à criatividade, colocando-a entre as capacidades humanas mais estimáveis. Entretanto, por causa das características do gênio ¹⁶⁵, esse é um modelo essencialista, exclusivista e elitista que: “busca compreender a criatividade pura e genial de alguns homens (e raras mulheres), desconsiderando a criatividade ordinária, que organiza nossa experiência cotidiana” (NEVES-PEREIRA, 2018, p. 10). O paradigma *He* também reflete o fato de que: “historicamente, a criatividade masculina era a norma ideológica” (GLĂVEANU, 2014, p. 7, tradução nossa¹⁶⁶). Esse modelo além de separar o criador da comunidade, anula a criatividade comum e as experiências criativas comuns e deixa de fora o papel da cocriação. Ao considerar a figura do gênio, este paradigma traduz questões ideológicas e políticas, pois, de acordo com Glăveanu: “raramente é a criatividade que decide quem é um gênio, mas as estruturas institucionais que refletem as relações de poder entre e dentro dos grupos sociais” (GLĂVEANU, 2010b, p. 4, tradução nossa¹⁶⁷).

2.2.3.3 O paradigma *I* (Eu)

O paradigma *I* lança sua luz sob o indivíduo regular, focando sua expressão cotidiana da criatividade (GLĂVEANU, 2010b; 2017). Nessa abordagem, a criatividade é universal, todo ser humano possui a capacidade de ser criativo e de desenvolver esse potencial (GLĂVEANU, 2014). Esse paradigma substitui a figura do gênio pela do sujeito criativo, a criatividade deixa de ser privilégio de poucos e passa a ser uma capacidade de todos, tornando-se assim, muito

¹⁶⁴ No original: *generate new schools of thought, and constitute landmarks in the history of a domain, sometimes even the history of humanity.*

¹⁶⁵ “Temidos e reverenciados ao mesmo tempo, os gênios carregam a marca da individualidade, insight, capacidade extraordinária e enorme produtividade” (Mason 2003, p. 111, tradução nossa). No original: *Feared and revered at the same time, geniuses bear the mark of individuality, insight, outstanding ability and enormous productivity.*

¹⁶⁶ No original: *historically, male creativity was the (ideological) norm.*

¹⁶⁷ No original: *it rarely is creativity alone that decides who is a genius but institutional structures reflecting power relations between and within social groups.*

mais democrática, desconstruindo o uso do termo gênio e abrindo espaço para noções como talentoso e criativo (GLĂVEANU, 2010b; 2017; NEVES-PEREIRA, 2018).

O surgimento desse paradigma tem relação com forças de dentro do campo da psicologia e de fora dele. Glăveanu afirma que: “o contexto sociopolítico nos EUA¹⁶⁸ após a Segunda Guerra Mundial foi o pano de fundo de uma sociedade individualista que deu o contexto perfeito para o surgimento do paradigma *I*” (GLĂVEANU, 2010b, p. 4, tradução nossa¹⁶⁹). De dentro do campo da psicologia, impulsionados pelo famoso discurso de Guilford, ao tomar posse como presidente na APA, em 1950, os psicólogos começaram a se concentrar na criatividade como um recurso e a estudá-la cientificamente. A partir desse discurso, Neves-Pereira e Fleith reiteram: “as investigações sobre a criatividade receberam apoio institucional de peso” (NEVES-PEREIRA; FLEITH, 2020, p. 5). Nas décadas seguintes, uma série de pesquisas que buscavam compreender os atributos pessoais dos indivíduos emergiu, inspirada pela agenda sugerida por Guilford¹⁷⁰ (GLĂVEANU, 2010a; 2010b).

Com o paradigma *I*, diversas abordagens que tinham o intuito de associar a criatividade a aspectos da psicologia do ser humano produziram estudos que localizam “a criatividade no inconsciente, nos atos de sublimação ou mesmo na patologia do indivíduo” (GLĂVEANU, 2010b, p. 5, tradução nossa¹⁷¹). De acordo com Glăveanu: “talvez a manifestação mais proeminente do paradigma *I* possa ser encontrada em estudos cognitivos que analisam processos de “cognição criativa” (GLĂVEANU, 2010b, p. 5, tradução nossa¹⁷²). Para Neves-Pereira (2018, p. 10): “este modelo frutificou e gerou estudos inumeráveis, todos apoiando uma visão intrapsíquica de criatividade”. A metodologia de pesquisa se beneficiou com o florescimento das abordagens psicométricas, com testes de criatividade projetados para medir o pensamento divergente e as habilidades de solução de problemas. Entretanto, por se

¹⁶⁸ Para mais informações, ver Slater (1991), Glăveanu (2010b).

¹⁶⁹ No original: *the socio-political context in the US after the Second World War [...] It was the background of an individualistic society that gave the perfect context for the emergence of the I-paradigm.*

¹⁷⁰ “Ao chamar a atenção dos psicólogos para o tópico da criatividade, ele também lhes deu uma agenda clara: “o problema do psicólogo é o da personalidade criativa” (p. 444) e “os atos criativos podem, portanto, ser esperados, não importa quão fracos ou pouco frequentes, de quase todos os indivíduos” (p. 446). E a mensagem de Guilford foi ouvida (GLĂVEANU, 2010b, p. 4, tradução nossa). No aguardo: *While calling the attention of psychologists to the topic of creativity, he also gave them a clear agenda: “the psychologist’s problem is that of creative personality” (p. 444) and “creative acts can therefore be expected, no matter how feeble or how infrequent, of almost all individuals” (p. 446). And Guilford’s message was heard.*

¹⁷¹ No original: *creativity not in the individual’s personality but in his/her unconscious and acts of sublimation or even in pathology.*

¹⁷² No original: *perhaps the most prominent manifestation of the I-paradigm though can be found in cognitive studies looking at processes of “creative cognition”.*

concentrar em “processos intrapsíquicos”, descartando outros níveis, contribuiu para promover o “reducionismo metodológico¹⁷³” (GLĂVEANU, 2010b).

A democratização conquistada pelo paradigma *I* não resultou em uma socialização adequada da criatividade. Neves-Pereira nos mostra que: “os contextos socioculturais permaneceram como elementos influentes ou impeditivos da criatividade situados “ao redor do sujeito, sem fazer parte das análises” (NEVES-PEREIRA, 2018, p. 10). Glăveanu reconhece que, em termos de expressão criativa, tal paradigma pode ser considerado mais democrático; entretanto, “permanece altamente individualista e, nesse sentido, não rompe a fascinação por habilidades individuais específicas para o paradigma *He*” (GLĂVEANU, 2017, p. 5, tradução nossa¹⁷⁴). A orientação focada no indivíduo foi predominante; a maioria dos pesquisadores decidiu focar apenas na personalidade dos criadores, conceituando a criatividade como uma qualidade do indivíduo solitário, refletindo apenas seu potencial ou sua expressão criativa, não sendo capaz de sustentar uma visão mais abrangente e sistêmica da criatividade (GLĂVEANU, 2010a; 2010b).

2.2.3.4 O paradigma *We* (Nós)

O paradigma *We* surge da crítica da visão descontextualizada do paradigma *I*. Nesse paradigma, busca-se, em partes, rejeitar posições atomísticas e positivistas e passa-se a usar formas mais sistêmicas e holísticas para lidar com a criatividade (GLĂVEANU, 2010b; NEVES-PEREIRA, 2018). Os modelos holísticos e sistêmicos surgem “com o objetivo de recuperar o papel constitutivo da dimensão social na gênese e desenvolvimento da criatividade” (NEVES-PEREIRA, 2018, p. 10-11). Criar deixa de ser dependente do talento ou da genialidade (NEVES-PEREIRA; FLEITH, 2020). A visão na qual esse paradigma se apoia busca recuperar e valorizar a importância da dimensão social para se compreender a criatividade, observando as relações entre o eu, os outros e o meio ambiente (GLĂVEANU, 2014). Neste paradigma, os trabalhos de pesquisadores como Csikszentmihalyi, Gardner, Gruber, Simonton e Amabile se destacam ao considerarem perspectivas sociais e sistêmicas do fenômeno criativo, e “pondo xeque” o foco exclusivo no indivíduo (GLĂVEANU, 2014).

¹⁷³ “Isso gerou modelos teóricos parciais que exploram a cognição individual e a personalidade em um vácuo social e conceituam a criatividade como uma qualidade do indivíduo solitário” (GLĂVEANU, 2010b, p. 5, tradução nossa). No original: *This generated partial theoretical models that explore individual cognition and personality in a social vacuum and conceptualize creativity as a quality of the lone individual.*

¹⁷⁴ No original: *it remains highly individualistic and, in this sense, does not break from the fascination with individual abilities specific for the He-paradigm.*

Entretanto, por mais que a dimensão social tenha conquistado um lugar de destaque no desenvolvimento da criatividade, ela permaneceu separada do indivíduo, ocupando uma posição de “instância reguladora da criatividade”, sem ser parte do sujeito que cria (NEVES-PEREIRA, 2018). A criatividade “continuou sendo fenômeno individual orquestrado pela dimensão social” (NEVES-PEREIRA, 2018, p. 11). Para Glăveanu (2014, p. 8, tradução nossa¹⁷⁵): “essas concepções sofrem de suas próprias deficiências [...] uma separação e visão tão estritas do social, como principalmente um fator condicionante, não explicam a interdependência entre pessoa e contexto”.

2.2.3.5 A psicologia cultural da criatividade

Segundo Glăveanu e Neves-Pereira (2020, p. 141), a “psicologia cultural da criatividade talvez seja a mais recente novidade no campo dos estudos da criatividade”. Tendo início nas duas últimas décadas, é considerada a representante da “terceira onda¹⁷⁶” neste movimento de estudos sobre criatividade. Buscando desenvolver abordagens psicológicas culturais sobre a criatividade, a partir de teorias socioculturais¹⁷⁷, a psicologia cultural da criatividade vem atribuindo novas definições no vocabulário da criatividade e em suas principais questões teóricas¹⁷⁸ (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020). Os pesquisadores nos mostram, em seu artigo, que tal abordagem, compõe-se por uma série de princípios:

- 1) A criatividade é um processo fundamentalmente social e colaborativo, 2) A criatividade também é um processo material, 3) A criatividade também é um processo simbólico, 4) As ações criativas são, sempre, marcadamente situacionais e/ou contextuais, 5) A criatividade é processo desenvolvimental, 6) A criatividade é parte

¹⁷⁵ No original: *such a strict separation and view of the social as mainly a conditioning factor fails to account for the interdependence between person and context.*

¹⁷⁶ “A primeira onda de pensadores socioculturais que considerou o fenômeno da criatividade viveu e produziu durante a primeira metade do século XX, mesmo não se percebendo ou se autodefinindo como investigadores da área. Essa primeira onda inclui nomes eminentes como Sigmund Freud, John Dewey, George Herbert Mead, Lev Vygotsky e Mikhail Bakhtin. A segunda onda, aqui definida como a geração das teorias sociais, está frequentemente associada ao trabalho realizado nas décadas de 1970, 1980 e 1990 pelos primeiros estudiosos da criatividade que desafiaram os modelos individualistas de criatividade resultantes da revolução cognitiva, como: Teresa Amabile, Dean Keith Simonton, Mihaly Csikszentmihalyi, Howard Gardner, Howard Gruber e Vera John-Steiner. Enquanto a primeira onda caracterizou-se por sua heterogeneidade, com seus colaboradores pertencendo a diferentes escolas teóricas (psicanálise, pragmatismo, teoria histórica cultural, e dialogismo), a segunda onda assume um caráter mais social do que cultural. O que as teorias socioculturais da terceira onda têm em comum é: a) um reconhecimento da criatividade como um fenômeno distribuído e ao mesmo tempo psicológico, social, material, temporal e cultural; b) a ênfase na interdependência entre a cultura e a criatividade; e c) uma agenda explícita de desenvolvimento, que retrata a criatividade como um recurso central para a transformação e o crescimento pessoal e coletivo” (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020, p. 146-150)

¹⁷⁷ “como por exemplo, o pragmatismo, a dialogicidade, as representações sociais, a psicologia cultural e histórica, a teoria da atividade ou a psicologia ecológica” (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020, p. 142).

¹⁷⁸ Tais como: “posições e perspectivas, dialogicidade, *wonder* e *affordances*” (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020, p. 142).

de nossas vidas cotidianas, 7) A criatividade contribui para com a sociedade e sua transformação (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020, p. 143-144).

A psicologia cultural da criatividade emerge da proposição de que: “o social do paradigma *We* geralmente falha em ir além de um modelo de influência externa e em ver como a criatividade ocorre nas relações” (GLĂVEANU, 2010b, p. 8, tradução nossa¹⁷⁹). O objetivo não é substituir a psicologia social da criatividade, mas revelar “o trabalho social e cultural de dentro da pessoa e dos processos criativos” (GLĂVEANU, 2010b, p. 8, tradução nossa¹⁸⁰). Ela parte do entendimento de que a origem de todo ato criativo é simultaneamente sociocultural, psicológico, social, material, temporal e cultural (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020).

Para a psicologia cultural da criatividade, todo ser humano possui a capacidade de ser criativo. A criatividade é entendida como recurso humano; o sujeito e a dimensão sociocultural são colocados aqui em posição de “alteridade”, os quais, por meio das interações e tensões, geram um mundo cheio de símbolos, novos significados e artefatos (NEVES-PEREIRA, 2018). A cultura é entendida como um acúmulo de artefatos durante o tempo por onde o ser humano se desenvolve. Nesse sentido, “criar depende de coisas fora do corpo de organismos individuais” (GLĂVEANU, 2014, p. 20, tradução nossa¹⁸¹). O ser humano é entendido como um indivíduo “em-culturado”, que se desenvolve ao imergir nas instâncias socioculturais, onde se coconstitui sujeito por meio de interações sociais (NEVES-PEREIRA, 2018). Nesse contexto, os indivíduos constroem identidade, alteridade e internalizam a cultura por meio de processos de mediação, os quais possuem um efeito “recursivo e bidirecional”, capaz de modificar ao mesmo tempo o ambiente e o sujeito (COLE; ENGSTRÖM, 1993).

Entretanto, a psicologia cultural da criatividade não é “anti-individual”, ela reconhece o papel de fatores intrapessoais e interpessoais (GLĂVEANU, 2010a). Não há uma intenção de diminuir o papel do indivíduo e sim, oferecer uma representação mais humana e democrática da criatividade (GLĂVEANU, 2010a). A estrutura proposta insere o “Eu(*self*)”, porém, um Eu(*self*) que não cria sozinho, mas em diálogo com um Outro, ambos imersos nos sistemas socioculturais existentes” (GLĂVEANU, 2010a, p. 156, tradução nossa¹⁸²). Zittoun, sobre esse aspecto, alerta para o risco de se focar apenas na “criatividade compartilhada” ou na “criatividade situada”. De acordo com ela, com o tempo, isso pode levar ao desaparecimento

¹⁷⁹ No original: *the “social” of the We-paradigm often fails to go beyond an external-influence model and to see how creativity takes place within relations.*

¹⁸⁰ No original: *the social and cultural working from within the creative person and process.*

¹⁸¹ No original: *depend on things outside the body of individual organisms.*

¹⁸² No original: *Self, but a Self that does not create alone but in dialogue with an Other, both embedded within existing socio-cultural systems.*

do indivíduo da investigação sociocultural. Zittoun (2015, p. 129, tradução nossa¹⁸³) afirma que: “também precisamos de uma psicologia cultural da criatividade para explicar o fato de que indivíduos sozinhos¹⁸⁴ podem ser criativos”.

A área possui três momentos importantes: 1) as primeira menções a uma psicologia cultural da criatividade realizada por Vlad Petre Glăveanu, no ano de 2010, por meio dos artigos: “*Principles for a cultural psychology of creativity*” e “*Paradigms in the study of creativity: Introducing the perspective of cultural psychology*”; 2) o livro *Rethinking creativity: Perspectives from cultural psychology*, editado em 2015 por Vlad Petre Glăveanu, Alex Gillespie e Jaan Valsiner; 3) o *Palgrave Handbook of Creativity and Culture Research*, editado em 2016 por Vlad Petre Glăveanu (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020). Desde a primeira menção à psicologia cultural da criatividade, a área, em seu crescimento e desenvolvimento, vêm discutindo e contribuindo acerca de questões conceituais e teóricas sobre tópicos antes ignorados (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020). Também, há uma busca em criar um diálogo “entre distintas maneiras de entender e estudar a cultura na psicologia da criatividade, destacando temas como: abordagem cultural, transcultural, criatividade na população indígena, estudos multidisciplinares, e assim por diante” (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020, p. 149).

A psicologia cultural da criatividade não só promove uma mudança na abordagem do estudo da criatividade como também repensa a definição de criatividade. A criatividade em sua definição “padrão” foca nos produtos criativos e suas qualidades. Essa definição, de acordo com Glăveanu e Neves-Pereira (2020, p. 150), nos leva a duas conclusões: “1) ela reduz processos dinâmicos aos seus resultados estáticos; 2) considera que os produtos criativos são novos e originais, além de valiosos ou apropriados para a tarefa a ser executada”. Em resumo,

¹⁸³ No original: *we also need a cultural psychology of creativity to account for the fact that individuals alone can be creative.*

¹⁸⁴ “Minha preocupação é que, com ênfase apenas na criatividade compartilhada ou na criatividade situada, reproduziremos no campo da psicologia da criatividade o mesmo erro encontrado na psicologia educacional: por anos, a ênfase na natureza socialmente situada do pensamento e da aprendizagem levou ao gradual desaparecimento do indivíduo da investigação sociocultural; havia aprendido, mas ninguém, ninguém, para sentir, esperar, temer ou apreciar seu significado. Tanto a compreensão da criatividade de Vygotsky (1931) quanto a de Winnicott (1971) tentam justamente abordar esse momento ou aspecto interno de ser criativo/criativo, mantendo um foco sociocultural. Ambos também reconhecem plenamente que ser criativo sozinho é sempre também e já cultural” (ZITTOUN, 2015, p. 129, tradução nossa). No original: *My worry is that, with an emphasis on shared creativity alone, or situated creativity, we will reproduce in the field of creativity psychology the same mistake found in educational psychology: for years, the emphasis on the socially situated nature of thinking and learning led to the gradual disappearance of the individual from sociocultural enquiry; there was learning but no one, no person, to feel, hope, fear or enjoy its meaning. Both Vygotsky (1931) and Winnicott’s (1971) understanding of creativity tries precisely to address this internal moment or aspect of being creative/creativity, whilst still retaining a sociocultural focus. Both of them also fully acknowledge that being creative alone is always also and already cultural.*

os autores nos mostram que, ao associar a criatividade à inovação e à originalidade, o que está sendo levado em conta são as práticas humanas que levam a novos resultados em detrimento das que não conduzem. Argumentam, ainda, que, ao associar à utilidade ou ao valor, reconhece-se somente a criatividade vinculada, ligada às ciências, às invenções, à resolução de problemas, excluindo, assim, diversas manifestações que fazem parte do cotidiano¹⁸⁵ (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020). Glăveanu e Neves-Pereira (2020, p. 150) argumentam que: “o fato de que as definições visam a incluir algumas instâncias e a excluir outras não é a questão em si. O que mais importa, para a perspectiva sociocultural, é que: o que estamos excluindo, é, na verdade, algo essencial para o fenômeno que queremos investigar”.

Sobre a definição padrão da criatividade, Glăveanu e Neves-Pereira (2020, p. 152) apontam dois importantes questionamentos feitos pela psicologia cultural: “1) o sentido da criatividade, tanto na ciência como para o senso comum, é social e culturalmente construído e, por isso, depende do seu contexto; 2) A inovação, a originalidade e a utilidade, entre outros atributos, só podem se referir a pessoas ou coisas, mas não a processos”. Os argumentos dos autores se baseiam no fato de que o significado da criatividade é socialmente construído através de grupos específicos e em recortes temporais. O que é criativo para um grupo pode não ser para outro e o que não é considerado criativo hoje pode ser considerado criativo no futuro. Ao medirmos a criatividade partindo do pressuposto de atributos como inovação, originalidade e utilidade estamos nos referindo a pessoas ou coisas e ignorando os processos (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020). A psicologia cultural da criatividade fundamenta-se em:

processos, o que nos leva a pensar sobre: o que significaria considerar a criatividade como a qualidade dinâmica da nossa relação com o mundo? Como algo que surge a partir do “encontro” entre um sujeito (*self*), os outros e a cultura? Esse tipo de entendimento pede um novo tipo de definição, que, de forma preliminar, apresentamos da seguinte maneira: criar significa agir no e sobre o mundo de maneiras a gerar novidades significativas que possam transformar a pessoa que as cria e o seu contexto de formas que são apreciadas como criativas pelos envolvidos (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020, p. 152).

O modelo teórico proposto pela psicologia cultural da criatividade tem a sua base na ação, nas relações e interações. Ele oferece uma nova perspectiva contrária às perspectivas mentalistas ou psicogenéticas, sendo que a mente humana passa a ser considerada como uma “extensão dentro do mundo” e os produtos passam a ser compreendidos como objetos que criam continuamente em conexão com seus processos criativos (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA,

¹⁸⁵ “tais como as brincadeiras das crianças, da esfera da criatividade tomada no sentido estrito (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020, p. 151).

2020). Nesse modelo teórico, a “criatividade começa não no pensamento e sim na ação [...] a criatividade é acima de tudo uma forma de fazer ou realizar, e uma forma de se relacionar com o mundo” (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020, p. 154). Entendida como um fenômeno distribuído, a criatividade passa a ser estudada como um fenômeno que ocorre “entre pessoas, objetos e lugares no decorrer do tempo” (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020, p. 154).

2.2.3.6 O modelo dos cinco A's

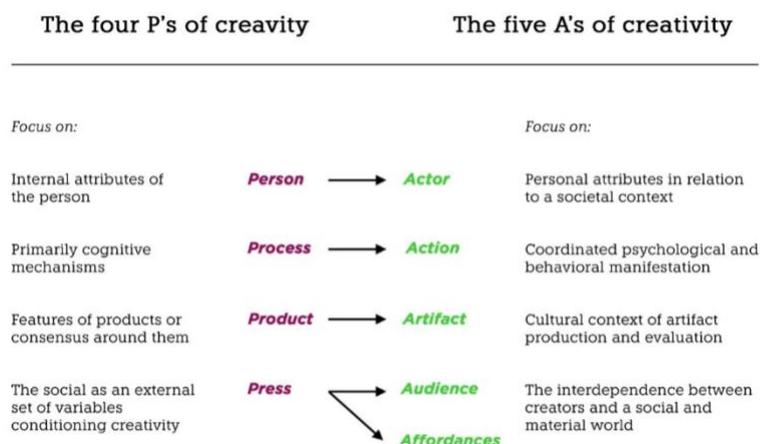
O modelo dos *cinco A's*, parte da abordagem cultural à criatividade, surge da intenção de reescrever o que se denomina “linguagem fundamental”, usada pela psicologia no estudo da criatividade. Segundo o autor, nas décadas anteriores, os estudos da área foram fortemente influenciados pelo trabalho de Rhodes (1961) e sua estrutura, a qual ficou conhecida como os *quatro P's*, a saber: pessoa (*person*), processo (*the process*), produto (*the product*) e ambiente (*the press*) (GLĂVEANU, 2013). Glăveanu concluiu que a estrutura dos *quatro P's*, proporcionou a base de sustentação da teoria e da pesquisa da criatividade nas últimas décadas, vindo a ser equiparada por alguns autores com a tabela periódica de elementos, de tal forma, que se tornou a estrutura mais usada por pesquisadores em seus estudos sobre criatividade. (GLĂVEANU, 2013). No entanto, segundo Glăveanu (2013, p. 69, tradução nossa¹⁸⁶), tal estrutura “também apoiava uma visão individualista, estática e muitas vezes desarticulada da criatividade”.

Sendo assim, visando acompanhar as mudanças e os novos desenvolvimentos de uma psicologia da criatividade que se posiciona contrária a uma visão individualista e reconhece a relevância dos “modelos sociais, sistêmicos, ecológicos e culturais do fenômeno” (GLĂVEANU, 2013, p.70, tradução nossa¹⁸⁷), Glăveanu propôs o modelo dos *cinco A's*, composto pelas instâncias, a saber: os atores (*actor*), as ações criativas (*action*), os artefatos (*artifact*), as audiências (*audience*) e as *affordances* (GLĂVEANU, 2013; GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020). O autor entende que: “defender esse novo “modelo” de criatividade envolve não apenas renovar as tipologias existentes, mas, também, mudar radicalmente as lentes através das quais teorizamos e estudamos os atos criativos” (GLĂVEANU, 2013, p. 70, tradução nossa¹⁸⁸).

¹⁸⁶ No original: *it also supported an individualistic, static, and oftentimes disjointed vision of creativity.*

¹⁸⁷ No original: *social, systemic, ecological, and cultural models of the phenomenon.*

¹⁸⁸ No original: *advocating for this new “model” of creativity involves not only renewing existing typologies but also radically changing the lenses through which we theorize and study creative acts.*

Figura 1: Comparando os quatro *P*'s e os cinco *A*'s.

Fonte: GLĂVEANU, 2013, p. 71.

O modelo dos *cinco A's* reescreveu a linguagem da criatividade – de pessoa para atores, de processo para ações criativas, de produto para artefatos, de ambiente (*press*) para audiências e *affordances*, gerando uma mudança não somente de terminologia, mas, de posição epistemológica (GLĂVEANU, 2013; 2014). Nesse novo modelo, “as ações criativas emergem das relações atores–audiências que produzem e são mediadas pela geração e uso de novos artefatos (objetos, sinais, símbolos etc.) em um ambiente físico, social e cultural (GLĂVEANU, 2013, p. 71, tradução nossa¹⁸⁹). Além disso, o modelo dos *cinco A's* se inspira em: “fontes socioculturais, desenvolvimentos recentes na ciência cognitiva e no legado da psicologia ecológica para restituir o criador – o ator em nossa formulação – em um contexto mais amplo de fenômenos materiais, sociais e culturais e relações” (GLĂVEANU, 2013, p. 76, tradução nossa¹⁹⁰). O modelo concentra-se na interrelação dos cinco elementos e é fundamentado na ideia de diferença¹⁹¹, além de apresentar uma integração dinâmica dos *cinco A's*, que possibilita

¹⁸⁹ No original: *creative action emerges out of actor–audience relations that both produce and are mediated by the generation and use of new artifacts (objects, signs, symbols, etc.) within a physical, social, and cultural environment.*

¹⁹⁰ No original: *sociocultural sources, recent developments in cognitive science, and the legacy of ecological psychology to resituate the creator – the actor in our formulation – in a broader context of material, social, and cultural phenomena and relations.*

¹⁹¹ “Por exemplo, o fato de que atores e audiências ocupam posições sociais (até físicas) diferentes. Para entender melhor, considere um cenário em que o eu (*self*) e o outro não se diferenciam. Nesta situação, não há possibilidade de diversidade de ação ou opinião. Além disso, não haveria necessidade de apreciar resultados criativos, pois as visualizações nunca divergiriam. A ação criativa e sua distribuição social são, portanto, facilitadas por esse confronto com a alteridade. Curiosamente, o outro não desaparece quando o criador está sozinho” (GLĂVEANU, 2014, p. 44, tradução nossa). No original: *For instance, the fact that actors and audiences occupy different social (even physical) positions. To understand this better consider a scenario in which self and other are not*

uma transformação do ambiente de acordo com os formatos locais, os quais integram o ciclo criativo (GLĂVEANU, 2013; 2014). Glăveanu e Neves-Pereira, (2020, p. 155-156), destacam quatro objetivos do modelo: “1) ele reconhece a natureza social e cultural da criatividade; 2) ele traz, para o primeiro plano, a natureza material da criatividade; 3) ele aponta para a ligação intrínseca entre os cinco elementos; 4) ele considera essa dinâmica de conexão”. Nesta sessão, vamos comentar cada A componente deste modelo, conceituando-os e discutindo suas funções e dinâmicas nos processos criativos.

2.2.3.6.1 Atores (*Actor*)

Ao reconhecer que a mente humana é social, entende-se que a criação é resultado de processos de desenvolvimento humanos sistêmicos, semióticos e dialógicos, que ocorrem dentro e fora da pessoa. Os atores estão, a todo momento, incorporando diversas vozes, as quais influenciam e transformam a sua ação criativa e a dos outros. Dessa forma, as ações dos atores são resultado de um sistema de relações sociais e tradições culturais regulando essas relações e interações (GLĂVEANU, 2013). Eles criam porque foram socializados para isso. O que Glăveanu está salientando é que os atores “são moldados por um contexto sociocultural e agem a partir dele, em coordenação com os outros, para mudar e moldar esse contexto de maneira adequada” (GLĂVEANU, 2013, p. 72, tradução nossa¹⁹²).

Isto nos mostra que é preciso tempo para aprender e praticar as “ações esperadas”, antes que eles consigam produzir contribuições significativas para a prática e conhecimentos do grupo (GLĂVEANU, 2013). Nesse contexto sociocultural, os atores, ao mesmo tempo em que estão aprendendo, estão colocando em prática roteiros sociais e atuando como “agentes ativos” sobre esses roteiros e a outros atores e só são capazes de selecionar as ideias mais promissoras e transformá-las em ações quando incorporam as regras do domínio e as opiniões do campo (GLĂVEANU, 2013; CSIKSZENTMIHALYI, 1999). Os atores possuem habilidades, tais como: imaginar alternativas, serem reflexivos, persuasivos, seletivos, construtivos com qualquer material cultural com que estejam envolvidos e sempre reformular o que a cultura disponibiliza (GLĂVEANU, 2013). Eles atuam em “relação a outras pessoas, usam ferramentas

differentiated from each other. In this situation there is no possibility for diversity of action or opinion. Moreover, there would be no need to appreciate creative outcomes since views would never diverge. Creative action and its social distribution are, therefore, facilitated by this confrontation with otherness. Interestingly though, the other does not disappear when the creator is alone.

¹⁹² No original: *are shaped by a sociocultural context and act from within it, in coordination with others, to change and mold this context in suitable ways.*

e sinais culturais e recorrem ao passado para antecipar o futuro” (GLĂVEANU, 2014, p. 26, tradução nossa¹⁹³).

2.2.3.6.2 Ação criativa (*Action*)

O modelo dos *cinco A's* compreende que a criatividade possui uma natureza dupla, ou seja: “uma dimensão psicológica interna e outra externa” (GLĂVEANU, 2013, p. 73, tradução nossa¹⁹⁴). De acordo com Glăveanu, essas duas dimensões de constituição do *self* criativo estão interconectadas e não podem ser entendidas de forma separada uma da outra. O entendimento do autor parte da constatação de que, ao mantermos o foco apenas em processos psicológicos, em especial cognitivos, só conseguiremos reter uma parte da manifestação criativa, entendendo o fenômeno de forma desconectada (GLĂVEANU, 2013).

Glăveanu argumenta que: “a ação é psicológica e material, interna e externa, direcionada a objetivos, estruturada e simbólica ou significativa” (GLĂVEANU, 2013, p. 73, tradução nossa¹⁹⁵). A ação é sempre mediada por outras pessoas, não acontece isoladamente. Quando um ator cria, essa ação nunca é individual, fruto de uma única pessoa; mesmo que de forma anônima, reside nela sempre uma coparticipação (VYGOTSKY, 1999a; 2014; GLĂVEANU, 2014). A ação possui duas importantes características: 1) é situada; 2) acontece em um contexto (GLĂVEANU, 2013). Outro aspecto importante dessa perspectiva considerado pelo autor é que: “um estudo da ação criativa exige que prestemos mais atenção ao domínio da criação, às características do criador e às características da situação” (GLĂVEANU, 2013, p. 73, tradução nossa¹⁹⁶).

2.2.3.6.2 Artefatos (*Artefacts*)

Ao abordar os artefatos, Glăveanu parte da perspectiva tradicional de Vygotsky (2014) sobre a atividade humana. Para Glăveanu, “o que a psicologia ocidental considera ser criatividade é em grande parte o processo de externalização em uma estrutura Vigotskiana” (GLĂVEANU, 2013, p. 74, tradução nossa¹⁹⁷). O autor argumenta que a afirmação de Moran

¹⁹³ No original: *creators act in relation to other people, use cultural tools and signs and draw on the past to anticipate the future.*

¹⁹⁴ No original: *action is both psychological and material, internal and external.*

¹⁹⁵ No original: *an internal, psychological dimension and an external.*

¹⁹⁶ No original: *a study of creative action requires us to pay increased attention to the domain of the creation, the characteristics of the creator, and features of the situation.*

¹⁹⁷ No original: *what Western psychology takes to be creativity is largely the externalization process in a Vygotskian framework.*

e John-Steiner¹⁹⁸ (2003), ao relacionar artefatos e produtos criativos, falha ao não considerar a distância conceitual que existe entre eles. Produtos são vistos isolados do processo, do contexto sociocultural e da pessoa que cria, enquanto um artefato, a partir de uma epistemologia sociocultural, é resultado de todo ato criativo, – um produto da participação cultural (GLĂVEANU, 2013). De acordo com Glăveanu (2013, p. 74, tradução nossa¹⁹⁹) “os artefatos não são apenas materiais, mas também podem ser conceituais e, às vezes, podem até tomar a aparência de uma ação ou performance”. Os artefatos, são resultados de criações que surgem dessa rede sociocultural composta de pessoas e suas relações, objetos, crenças, instituições etc. O mundo no qual vivemos e existimos é composto de artefatos acumulados por meio do qual a qualidade da ação mediada emerge, de tal forma que nunca rompemos completamente com o passado quando criamos (GLĂVEANU, 2013).

Os artefatos estão disponíveis na cultura e um “ato humano de criação” é capaz de ressignificar esses materiais, sejam eles físicos ou mentais, gerando novos objetos e novas formas de significados – um novo artefato com base em um antigo (BARRON, 1995; GLĂVEANU, 2013). Jovchelovitch (2015, p. 136, tradução nossa²⁰⁰) afirma que: “toda novidade surge de uma plataforma estabelecida de tradições que fornece a estrutura para nosso pensamento e nossas ações”. Glăveanu destaca que: “há muito tempo se aceita que a criatividade não vem do nada” (GLĂVEANU, 2010a, p. 153, tradução nossa²⁰¹).

Os artefatos estão impregnados de significados que vão além da sua fisicalidade e atuam como objetos na criação de novos significados (GLĂVEANU, 2013; 2014). Eles possuem a característica de estarem em um estado “permanente de inacabamento”, possibilitando sempre (re)interpretações na construção de significados (GLĂVEANU, 2014). Os artefatos são, na perspectiva de Glăveanu, uma parte fundamental que compõe a cultura. Para Glăveanu (2013, p.74, tradução nossa²⁰²) “todo objeto cultural é um produto da criatividade”. O autor, ao reescrever o conceito de produto para artefato, o faz com o seguinte entendimento: “uma noção

¹⁹⁸ “Uma vez expressos, esses significados e símbolos são traduzidos em artefatos culturais – produtos criativos – que perduram com o tempo para serem usados pelas gerações futuras” (MORAN; JOHN-STEINER, 2003, p. 63 apud GLĂVEANU, 2013, p. 74, tradução nossa). No original: *Once expressed, these meanings and symbols are embodied in cultural artifacts – creative products – that endure over time to be used by future generations.*

¹⁹⁹ No original: *artifacts are not only material but can also be conceptual and, at times, can even take the appearance of an action or performance.*

²⁰⁰ No original: *all novelty comes out of an established platform of traditions that provides the framework for our thinking and for our actions.*

²⁰¹ No original: *it has long been accepted that creativity does not come from nowhere (ex nihilo).*

²⁰² No original: *every cultural object is a product of creativity.*

relacional capaz de conectar criadores e públicos, resultados criativos e ações criativas” (GLĂVEANU, 2013, p. 74, tradução nossa²⁰³).

2.2.3.6.4 As audiências (*Audience*)

O conceito de audiência reflete uma imagem menos abstrata para se referir às formas sociais de ambiente. Ele traz a imagem “de várias outras pessoas ajudando, contribuindo, julgando, criticando ou atuando no ato criativo e/ou artefato (s) resultante (s) (GLĂVEANU, 2013, p. 74, tradução nossa²⁰⁴). A audiência é a ampliação das relações *Eu(self)*–Outro que, dialogicamente, constituem todos os processos criativos existentes. As audiências, nessa abordagem, possuem diversos aspectos: 1) são extensas²⁰⁵; 2) são determinantes tanto quanto o criador; 3) possuem o papel vital de avaliador; 4) são ativas e múltiplas²⁰⁶ (GLĂVEANU, 2013).

Outro aspecto importante desse conceito, é que ele considera o fato de que os atores criativos fazem parte das audiências de terceiros (Outros), em outras criações, atuam como membros dessa audiência, internalizando essa posição, absorvendo conhecimento e experiência e os transformando em recursos durante o seu processo de conceber “artefatos adicionais” (GLĂVEANU, 2013; 2014). Todo ator já foi audiência em alguma oportunidade. Essas informações se somam aos conhecimentos e às experiências vividas em audiências de terceiros e, da soma dessas perspectivas, as ações acontecem. Esse é um processo de produção que dá “uma forma material às ideias em um ciclo contínuo de fazer e sofrer os resultados da ação de alguém” (GLĂVEANU, 2014, p. 28, tradução nossa²⁰⁷).

Existe ainda, por parte dessa conceituação, o entendimento de que, mesmo quando um ator criativo trabalha sozinho, em solidão, ele adota o papel de observador e enxerga os resultados de suas ações criativas sob a lente do outro (é o que Glăveanu nos mostra ao abordar

²⁰³ No original: *a relational notion able to connect creators and audiences, creative outcomes and creative actions.*

²⁰⁴ No original: *multiple others assisting, contributing, judging, criticizing, or using the creative act and/or resulting artifact(s).*

²⁰⁵ “variando de colaboradores em potencial e membros da família a oponentes e colegas e, finalmente, em alguns casos, ao público em geral que finalmente receberá, adotará ou rejeitará a criação”. (GLĂVEANU, 2013, p. 74, tradução nossa). No original: *they range from potential collaborators and family members to opponents and colleagues and finally, in some cases, to the wider public that will ultimately receive, adopt, or reject the creation.*

²⁰⁶ “Isso significa, por um lado, que os criadores interagem com uma diversidade de pessoas no desempenho de suas atividades e, por outro, que essas pessoas estão sempre envolvidas no surgimento de novos artefatos” (GLĂVEANU, 2013, p. 75, tradução nossa). No original: *This means on the one hand that creators interact with a diversity of people in performing their activity and, on the other, that these people are always involved in the emergence of new artifacts.*

²⁰⁷ No original: *a material form to ideas in a continuous cycle of doing and undergoing the results of one’s action.*

*perspectivism and reflexivity in painting*²⁰⁸ em seu artigo *Creativity as a sociocultural act*), de tal forma que as audiências continuam a se fazer presentes. Para a expressão criativa, a existência de múltiplas perspectivas, representadas na figura dos outros, é condição indispensável para a criatividade (GLĂVEANU, 2014).

2.2.3.6.5 Affordances

As vantagens do ambiente (*Affordances*) são o que ele oferece ao animal, o que ele fornece ou provê, para o bem ou para o mal. O verbo fornecer (*afford*) é encontrado no dicionário, mas o substantivo *affordance* não. Eu inventei. Quero dizer com isso algo que se refere ao meio ambiente e ao animal de uma forma que nenhum termo existente faz. Implica a complementaridade do animal e do meio ambiente (GIBSON, 2015, p. 119, tradução nossa²⁰⁹).

Glăveanu aposta que a criatividade e a dimensão sociocultural são cogenéticas. Esta coconstituição se expressa em sua visão de criatividade distribuída, dialógica, sociogenética, pragmática e sistêmica. Dentro deste arcabouço teórico, o modelo dos *cinco A's* emerge como uma topografia adaptada, que permite visualizar as dinâmicas interativas e elementos participativos do ato criativo. Ao apresentar o último elemento (*Affordances*), o autor argumenta que: “a criação não é apenas uma função psicológica, mas também uma forma de ação profundamente enraizada no mundo material” (GLĂVEANU, 2013, p. 75, tradução

²⁰⁸ Nesse artigo, Glăveanu coleta dados do processo de criação de um artista de meia-idade, morador da cidade de Londres na Inglaterra. Sobre um dos relatos do artista, é possível observar as mudanças de perspectivas. “Neste trecho, temos uma ilustração de como a ação criativa e os significados associados a ela são construídos no processo de mover-se entre as posições de pintor e observador (ator e público/plateia) quando, como observador, o artista está desenvolvendo novas perspectivas sobre o que está sendo feito. Esse processo não seria possível sem afastar-se (física e simbolicamente) da tela. O episódio específico mencionado acima descreve o momento em que um “erro” é detectado durante o trabalho; no entanto, essa não é a única função de ver a pintura através dos olhos de um observador externo. Nesse caso, o movimento entre posições é rápido, mas, como o participante mencionado na pré-entrevista, ele também permite tempo por longos períodos de simplesmente olhar a tela entre os episódios de adicionar camadas estratificação. É nesse período que novas coisas e orientações se tornam salientes e disponíveis para interagir com o artista em futuras sessões de trabalho” (GLĂVEANU, 2015, p. 11-12, tradução nossa). No original: *In this passage we have an illustration of how creative action and the meanings associated with it are constructed in the process of moving between the positions of painter and observer (actor and audience) when, as an observer, the artist is developing new perspectives on what is being done. This process would not be possible without taking distance (both physically and symbolically) from the canvas. The particular episode referred to above depicts the moment in which a ‘mistake’ is spotted during the work; however, this is not the only function of seeing the painting through the eyes of an external observer. The movement between positions is in this case quick but, as the participant mentioned in the pre-interview, he also allows time for extended periods of simply looking at the canvas between episodes of layering. It is during this time that new things and directions become salient and acted upon in future work sessions.*

²⁰⁹ No original: *The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill. The verb to afford is found in the dictionary, but the noun affordance is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does. It implies the complementarity of the animal and the environment. The antecedents of the term and the history of the concept will be treated later; for the present, let us consider examples of an affordance.*

nossa²¹⁰). Em sua afirmação, também estão incluídos processos considerados aparentemente mais mentais; “até os poetas dependem de um ambiente físico para serem estimulados, inspirados e capazes de escrever” (GLĂVEANU, 2013, p. 75, tradução nossa²¹¹). A construção desse conceito tem a influência dos trabalhos de Bruner (1962) e de Boesch (2007), os quais, além de reconhecerem a importância dos objetos para o trabalho criativo, também reconhecem que eles são capazes de restringir ou permitir a ação criativa.

As *Affordances* são mensagens culturais – uso simbólico construído para as coisas – ela traz uma mensagem cultural sobre um objeto. Os objetos, segundo Glăveanu (2013, p. 75, tradução nossa²¹²), “estruturam nosso mundo e a ação dentro dele [...] servem a uma variedade de propósitos”. Outra influência é a concepção de Richard Shweder (1990), o qual propôs a noção de mundos intencionais²¹³ (*intentional worlds*). Glăveanu define o mundo intencional como: “um mundo organizado como tal para fornecer às pessoas significados e recursos prontos para serem apreendidos e usados de maneiras particulares” (GLĂVEANU, 2013, p. 75, tradução nossa²¹⁴). O significado de um objeto é culturalmente construído e a sua existência é fruto de determinadas necessidades humanas, as quais, são capazes de trazer à realidade objetos necessários para a realização de atividades específicas (GLĂVEANU, 2013).

A teoria das *affordances* possui um papel importante nos estudos sobre a relação entre um sujeito e os objetos circundantes do ambiente material (GLĂVEANU, 2013). Segundo Glăveanu, a compreensão de Gibson é que: “o que é proporcionado por um objeto em termos de ação humana é uma característica relacional [...] o que percebemos em nosso ambiente são recursos e não qualidades, prestamos atenção primeiro ao que pode ser feito com um objeto, e não como ele é” (GLĂVEANU, 2013, p.76, tradução nossa²¹⁵). O ambiente é uma fonte preciosa, que emana recursos para a criação. Entretanto, por mais que esses recursos estejam disponíveis, atores criativos precisam desenvolver a capacidade de explorar plenamente todo

²¹⁰ No original: *that creation is not only a psychological function but also a form of action deeply embedded in the material world.*

²¹¹ No original: *even poets rely on a physical environment to be stimulated, inspired and capable to write, edit, and publish their work.*

²¹² No original: *structure our world and action within it [...] they thus serve a variety of purposes.*

²¹³ “Para este autor, “um ambiente sociocultural é um mundo intencional” (p. 2) e “psicologia cultural é o estudo de mundos intencionais” (p. 3). Dentro de tudo isso, os objetos têm um significado construído culturalmente (GLĂVEANU, 2013, p. 75, tradução nossa). No original: *For this author, “a sociocultural environment is an intentional world” (p. 2) and “cultural psychology is the study of intentional worlds” (p. 3). Within it all, objects have a culturally constructed meaning.*

²¹⁴ No original: *a world arranged as such to provide people with meanings and resources ready to be seized and used in particular ways.*

²¹⁵ No original: *what is afforded by an object in terms of human action is a relational feature [...] what we perceive in our environment are affordances and not qualities, we pay attention first to what can be done with an object rather than how the object is.*

esse potencial disponível. De forma semelhante, o uso de um objeto em uma ação criativa, também possui uma variedade de possibilidades nas quais pode ser usado, tanto de forma mais convencional, como mais criativa (GLĂVEANU, 2013).

O que Glăveanu sugere é que: “o potencial para o uso criativo de objetos, portanto, não é uma realidade predefinida, mas transformadora, mudando à medida que os atores descobrem novas potencialidades em seu ambiente e as moldam da maneira desejada” (GLĂVEANU, 2013, p. 76, tradução nossa²¹⁶). O resultado dessa relação do ator criativo com o objeto é a forma como o objeto vai moldar suas capacidades de desenvolvimento, à medida em que ele se transformar em um indivíduo expert dentro do seu ambiente.

2.2.3.6.6 Perspectiva e Reflexividade

Glăveanu foi guiado pela concepção Vygotskiana de processos de internalização e externalização em sua tentativa de teorizar a relação entre o *Eu(self)* e o Outro, como vimos anteriormente. Porém, ele vai discutir que o que está sendo internalizado é o conteúdo cultural e a perspectiva dos Outros em relação ao *Eu(self)*. Para o autor, as perspectivas possuem a característica de orientar as ações e atuar dentro de uma situação. Elas são uma espécie de capacidade que os indivíduos desenvolvem do relacionamento com o mundo exterior (GLĂVEANU, 2015).

Glăveanu compreende a perspectiva a partir da concepção de George Herbert Mead, para quem a perspectiva é: “o mundo em sua relação com o indivíduo e o indivíduo em sua relação com o mundo” (MEAD, 1938, p. 115, tradução nossa²¹⁷). Para Glăveanu, a natureza relacional da perspectiva reúne dois polos: (1) indivíduo e ambiente, que pode se traduzir em individual e outro (s); (2) objetos e momentos temporais distantes (GLĂVEANU, 2015, p. 5). Enquanto seres sociais, a nossa existência pode ser entendida como: “um processo de diferenciação e coordenação de perspectivas em (inter)ação” (GLĂVEANU, 2015, p. 5, tradução nossa²¹⁸). A nossa voz interior é na verdade o resultado de uma multiplicidade de outras vozes que interagem entre si em diferentes perspectivas (BAKHTIN, 1981).

Dessa forma, a própria realidade é naturalmente perspectiva, de tal forma que: “cada um de nós habita uma certa perspectiva (de primeira pessoa) dentro dela, mas, e isso é de importância crucial, não estamos presos dentro desta perspectiva. Pelo contrário, passamos a

²¹⁶ No original: *the potential for creative use of objects therefore is not a preset reality but a transforming one, changing as actors discover new potentialities in their environment and shape it in desired ways.*

²¹⁷ No original: *the world in its relationship to the individual and the individual in his relationship to the world.*

²¹⁸ No original: *a process of differentiating and coordinating perspectives in (inter)action.*

desenvolver um “eu” (*self*) com múltiplas perspectivas” (GLĂVEANU, 2015, p. 5, tradução nossa²¹⁹). Um processo interativo, reflexivo e dialógico, o qual é simultaneamente vivo e tenso fruto do encontro dos múltiplos sujeitos que compõem os discursos e os significados (BAKHTIN, 1988). Por meio das perspectivas, atores possuem um caminho para perceber possibilidades antes não vistas, uma vez que elas possibilitam o surgimento de novos significados e novos usos de objetos (GLĂVEANU, 2015).

Os cinco *A*'s representam um campo de forças em integração, é uma tentativa de imaginar, mentalmente, as instâncias operativas do processo criativo. Eles correspondem a dinâmica constitutiva dos processos criativos de modo distribuído nas instâncias da sociabilidade, materialidade e temporalidade. O modelo não foi criado para induzir a respostas prévias. Ele possui a característica de não “especificar nenhuma relação exata entre atores, ações, artefatos, audiências e *affordances*. Estes são feitos para serem descobertos em pesquisas, não postulados com antecedência” (GLĂVEANU, 2013, p. 78, tradução nossa²²⁰).

Na visão de Glăveanu, tal modelo possui as seguintes características: 1) fornece mais unidade conceitual para o estudo da criatividade e uma melhor integração de seus elementos fundamentais; 2) enfatiza claramente a natureza distribuída da criatividade e sua articulação em contextos socioculturais concretos; 3) está bem equipado para capturar diferentes níveis de expressão criativa, de realizações de destaque à experiências cotidianas; 4) é capaz de teorizar sobre cada um dos cinco elementos em diferentes níveis; 5) pode ser uma ferramenta metodológica útil; 6) pode ser aplicado diretamente a uma série de domínios como arte, ciência, organizações, educação e assim por diante; 7) a perspectiva sociocultural e sistêmica que ele apoia é útil para esclarecer argumentos teóricos de grande importância prática; 8) pode auxiliar a integrar descobertas passadas e presentes em nossa disciplina (GLĂVEANU, 2013). Em resumo:

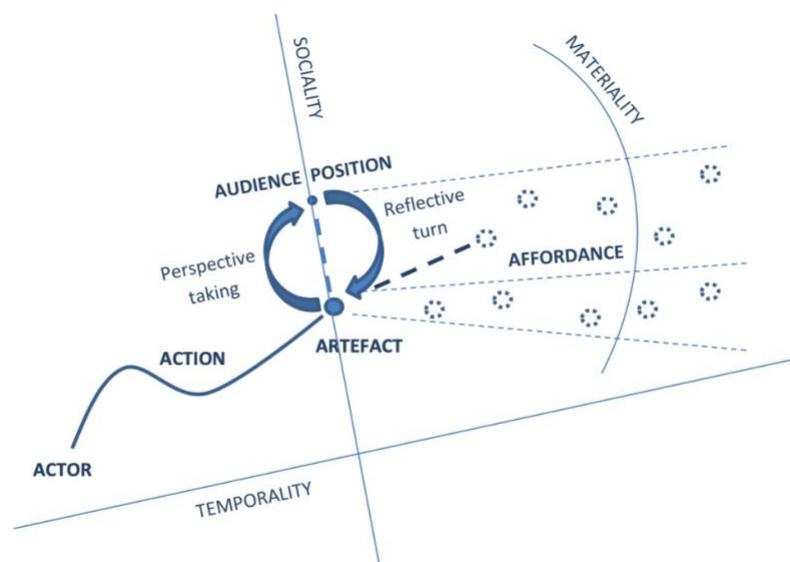
essa estrutura conceitual o processo criativo como uma forma de ação pela qual os atores, materialmente e/ou simbolicamente, sozinhos e/ou em colaboração com outros, se movem entre diferentes posições (do público) e, nesse processo, constroem imaginativamente novas perspectivas em seu curso de ação (e seus artefatos resultantes) que proporcionam maior reflexividade e o surgimento de novidades (GLĂVEANU, 2015, p. 2, tradução nossa²²¹).

²¹⁹ No original: *each one of us inhabits a certain (first-person) perspective within it but, and this is crucially important, we are not trapped within this one perspective. On the contrary, we come to develop (multi) perspectival selves.*

²²⁰ No original: *it does not specify any exact relations between actors, actions, artifacts, audiences, and affordances. These are meant to be discovered in research, not postulated in advance.*

²²¹ No original: *this framework conceptualises the creative process as a form of action by which actors, materially and/or symbolically, alone and/or in collaboration with others, move between different (audience) positions and, in this process, imaginatively construct new perspectives on their course of action (and its resulting artefacts) which afford greater reflexivity and the emergence of novelty.*

Figura 2: *Creative action: A perspectival model.*



Fonte: GLĂVEANU, 2015, p. 9.

Esse modelo é uma representação da estrutura dos cinco *A*'s, orientada na estruturação temporal da ação criativa. A linha contínua relaciona o ator e o artefato a todo momento. O modelo mostra a interdependência da interação entre as diferentes audiências (*audiences*) e o ambiente material²²², que levam à ação criativa. Nesse esquema, o autor destaca três linhas de distribuição: 1) temporalidade; 2) socialidade; 3) materialidade. Ou seja, a ação criativa possui o tempo irreversível como um marcador do desenvolvimento a ser considerado ao longo da trajetória de desenvolvimento do sujeito. Ela é fruto de um homem que é um ser cultural e histórico, ela nunca é resultado só do momento presente. Ela está repleta de valores culturais no qual cada indivíduo está inserido e está sempre carregada de história, de significados e de expectativas projetadas para o futuro. Nela, o social fomenta as perspectivas entre ator, audiência e artefato. Ela está repleta de polifonia, imersa em um caldeirão cultural que está cheio de mensagens culturais em um processo que é sempre dialógico. Por meio dessa dupla perspectiva de si mesmo e do outro presente na ação criativa o ator criativo se envolve, tanto física quanto simbolicamente, com a materialidade do mundo e vai coconstruindo e potencializando sua ação ao descobrir formas de acessar e usar os recursos culturais disponíveis por meio das relações pessoa–objetos.

²²² Sobre o ambiente, Glăveanu entende que o que ele tem a oferecer está relacionado em termos de ação atual e futura (GLĂVEANU, 2015).

uma forma de ação pela qual os atores, materialmente e/ou simbolicamente, sozinhos e/ou em colaboração com outros, se movem entre diferentes posições (*audiences*) e, nesse processo, constroem imaginativamente novas perspectivas sobre seu curso de ação e seus artefatos resultantes que proporcionam maior reflexividade e o surgimento de novidades (GLĂVEANU, 2015, p.9, tradução nossa²²³).

É importante reconhecer que a psicologia cultural da criatividade proporcionou e vêm proporcionando avanços no estudo da criatividade. Entretanto, como qualquer abordagem teórica, ela possui limitações. Por adotar uma visão mais ampla e profunda, que reconhece o contexto e a natureza sistêmica da criatividade, ela abarca para si desafios complexos (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020). Atentos a essa realidade, os pesquisadores Glăveanu e Neves-Pereira destacam alguns desses desafios a serem trabalhados em pesquisas e melhor entendidos com o tempo:

1) Como podemos estudar a criatividade como um fenômeno distribuído? 2) Como devemos articular o modelo dos Cinco A's e as relações entre suas instâncias? 3) Como decidir, em meio à multiplicidade de posições e perspectivas disponíveis, quais são as mais favoráveis para a criatividade? (GLĂVEANU; NEVES-PEREIRA, 2020, p. 163).

²²³ No original: *a form of action by which actors, materially and/or symbolically, alone and/or in collaboration with others, move between different (audience) positions and, in this process, imaginatively construct new perspectives on their course of action and its resulting artefacts which afford greater reflexivity and the emergence of novelty.*

3 MÉTODO

Neste capítulo, apresentamos o método proposto. O estudo investiga como a interação entre os músicos acontece, estudando os processos criativos presentes em uma improvisação livre através da perspectiva da psicologia cultural da criatividade. O trabalho investiga como as interações são mediadas em uma improvisação livre, construindo contextos facilitadores da emergência do novo. Busca-se compreender a criatividade não somente a partir do material musical, mas como fenômeno social, gestado nas interações Eu–Outro, por meio de dinâmicas dialógicas e semióticas. A pesquisa foca em três aspectos: (1) Como se desenvolvem os processos criativos na improvisação livre quando analisamos este fenômeno a partir dos sujeitos que criam e não da seleção e filtragem do material musical. (2) Como os processos de significação dos sujeitos afetam os seus atos criativos no momento das performances de improvisação livre. (3) Concepções, crenças e valores dos músicos sobre seus processos criativos durante as performances de improvisação livre.

3.1 Pressupostos metodológicos

Nesta pesquisa, os processos criativos da improvisação livre serão estudados sob a perspectiva das bases culturais e sociogenéticas que investigam processos de desenvolvimento, onde a criatividade se insere como função psicológica superior. Este “corpus” teórico agrega distintas contribuições, desde a psicologia cultural de Vygotsky e de Valsiner, o dialogismo de Bakhtin, a semiótica de Peirce e a psicologia cultural da criatividade de Glăveanu. Os caminhos que serão configurados na pesquisa partem do entendimento de que os processos criativos na improvisação livre são gestados nas interações Eu–Outro, por meio de dinâmicas sistêmicas, dialógicas e simbólicas. Tal compreensão nos conduz à escolha de uma abordagem qualitativa e idiográfica para delinear e sustentar o caminho metodológico. Estudos qualitativos, que buscam investigar gênese e desenvolvimento de fenômenos humanos, demandam um tratamento metodológico inovador, capaz de capturar os fenômenos psicológicos em movimento, em processo de constituição de si mesmos, envolvendo os sujeitos em ação, seus contextos, seus processos de significação e seus movimentos no tempo irreversível. Nesta pesquisa, vamos construir dados orientados por epistemologias qualitativas e processuais, em busca de compreensão do desenvolvimento dos processos criativos em ações de improvisação livre, no campo da música. Considerando que a música é produção humana, não é possível desvencilhá-la dos processos de constituição de si mesmo, do outro e da produção criativa. A

opção por esta escolha metodológica visa dar conta de um escopo maior da prática musical, envolvendo em suas análises o sujeito, suas ações, seus processos de significação de si mesmo/do seu fazer musical e sua criatividade.

3.2 Sobre a abordagem qualitativa

A pesquisa qualitativa em si é um termo abrangente para uma ampla gama de práticas e produtos de pesquisa [...] é um campo metodológico amplo e em constante evolução, que abrange uma ampla gama de abordagens de pesquisa, bem como várias perspectivas sobre a natureza da própria pesquisa (LEAVY, 2014, p. 2, tradução nossa²²⁴).

A escolha de um método de investigação não depende só de um fenômeno a ser pesquisado, mas também da forma como se deseja investigar e explicar tal fenômeno. Pelo fato de esta pesquisa lidar com sujeitos que interpretam os contextos sociais de modo diferenciado, entendemos que a pesquisa qualitativa é o melhor caminho por onde podemos construir as bases que irão atender as necessidades investigativas, já que improvisação musical, criatividade e performance musical envolvem lidar com uma série de significados que são sociais, culturais e musicais, fruto das experiências vividas em coletividade pelos seres humanos.

No âmbito das ciências humanas e sociais, as investigações qualitativas são orientadas para a captura e análise de fenômenos humanos (e sociais) em movimento, em desenvolvimento, por meio de processos e dinâmicas. Elas partem de bases epistemológicas que compreendem as funções psicológicas humanas como processos emergentes nas interações sociais Eu(*self*)–Outro, que ocorrem nos contextos socioculturais onde os seres humanos vivem (VALSINER, 2017). A qualificação de um fenômeno representa a oportunidade de compreender os “por quês” da origem e do desenvolvimento de determinadas rotas desenvolvimentais, as motivações, crenças, valores e processos de significação que medeiam os sujeitos para determinadas ações. O foco, no âmbito das epistemologias qualitativas, é compreender as razões que motivam ações, criações, comportamentos, escolhas, falas e demais fenômenos humanos em desenvolvimento. Esse tipo de pesquisa considera os contextos “sociais, econômicos, culturais e históricos e deve ser entendida em relação a eles” (BRINKMANN; JACOBSEN; KRISTIENSEN, 2014, p. 33, tradução nossa²²⁵). Os homens são seres de desejos, motivações, vontades, imaginação, e por isso, em um estudo que envolva

²²⁴ No original: *Qualitative research itself is an umbrella term for a rich array of research practices and products [...] is an expansive and continually evolving methodological field that encompasses a wide range of approaches to research, as well as multiple perspectives on the nature of research itself.*

²²⁵ No original: *social, economic, cultural, and historical contexts, and must be understood in relation to these.*

a vida humana, é importante que se considerem as diferenças metodológicas e suas adequações. Em uma abordagem qualitativa, a vida humana é vista como uma atividade interativa e interpretativa, realizada pelo contato das pessoas, levando em conta que o ser humano interpreta continuamente o mundo em que vive.

Embora o termo “qualitativo” possa ser associado à teoria das cores de Goethe²²⁶ (1910), é nas décadas de 1960 e 1970 que a “pesquisa qualitativa” se estabelece como um campo autodefinido (BRINKMANN; JACOBSEN; KRISTIENSEN, 2014). A década de 1960, foi um período marcado por mudanças paradigmáticas, revoluções e transformações sociais, o que levou ao questionamento da ciência natural tradicional e os modelos de pesquisa da época, os quais se mostravam incapazes diante da necessidade e do desafio de se estudar as novas formas de vida social que se apresentavam. Estavam diante da sociedade novas práticas culturais, visões de mundo e maneiras de se viver a vida bastante diferenciadas, um cenário inovador que exigia uma nova maneira para se estudar e compreender o ser humano e sua relação com o mundo (BRINKMANN; JACOBSEN; KRISTIENSEN, 2014).

Ainda que a pesquisa qualitativa seja, na grande maioria das vezes, definida em comparação com a pesquisa quantitativa, Leavy (2014) sugere compreender a pesquisa qualitativa através de sua própria tradição e em seus “próprios méritos”. Nesse sentido, Leavy acredita que as dimensões-chave que formam a base na qual a pesquisa qualitativa está fundamentada podem ser subdivididas em três categorias gerais: filosófica, práxis e ética. A proposta da pesquisadora é a seguinte:

A subestrutura filosófica da pesquisa consiste em três elementos: paradigma, ontologia e epistemologia. No nível da práxis, existem quatro elementos-chave de pesquisa: gênero, métodos, teoria e metodologia. A bússola ética (que combina dimensões filosóficas e práxicas) inclui três elementos principais: ética, valores e reflexividade (LEAVY, 2014, p. 2, tradução nossa²²⁷).

A partir dessa subestrutura filosófica, a pesquisa qualitativa é entendida como multiparadigmática, ou seja, ela comporta diversas formas de se compreender o ser humano no mundo (LEAVY, 2014; VALSINER, 2017). Por meio dessa interação paradigmática, a pesquisa desenvolve uma perspectiva holística para direcionar o processo e filtrar o conhecimento (BRANCO; VALSINER, 1997; LEAVY, 2014; ALASE, 2017). A ontologia é

²²⁶ “pode-se ler sua teoria como um estudo qualitativo inicial da fenomenologia das cores” (BRINKMANN; JACOBSEN; KRISTIENSEN, 2014, p. 19, tradução nossa). No original: *can read his theory as an early qualitative study of the phenomenology of colors.*

²²⁷ No original: *The philosophical substructure of research consists of three elements: paradigm, ontology, and epistemology. At the level of praxis there are four key elements of research: genre, methods, theory, and methodology. The ethical compass (which combines philosophical and praxis dimensions) includes three main elements: ethics, values, and reflexivity.*

entendida como: “um sistema de crenças filosóficas sobre a natureza da realidade social, incluindo o que podemos aprender sobre essa realidade e como podemos fazer isso” (LEAVY, 2014, p. 3, tradução nossa²²⁸). A pesquisa qualitativa, como uma maneira de investigar e aprender sobre as realidades sociais, o faz por meio do entendimento de que o conhecimento é gerado e construído no processo indivíduo-coletivo que envolve exploração e especulação (ROSSATO; MARTÍNEZ, 2017). Ela é um campo de investigação múltiplo que suporta diferentes posições teóricas e visões de mundo, estando firmada no discernimento de que a verdade não é absoluta (ROSSATO; MARTÍNEZ, 2017). Nesse sentido, uma abordagem qualitativa possui dois aspectos: (1) o reconhecimento e a valorização da subjetividade; (2) a ressignificação da objetividade e não sua negação (GONZÁLEZ REY, 2005a; LEAVY, 2014). Epistemologicamente ela é entendida como uma atividade corporificada, na qual o pesquisador e os participantes operam por meio de um sistema de igualdade na cocriação do conhecimento, o qual engloba posições epistemológicas diversas e distintas (BRANCO; VALSINER, 1997; LEAVY, 2014). É um processo científico, reflexivo, dialógico e maleável, que permite que ocorram diversos ajustes na tarefa de se adaptar aos imprevistos do fenômeno que se está investigando (NEVES-PEREIRA, 2019).

A Práxis é o processo de se fazer pesquisa e é durante esse processo que os métodos e teorias são construídos e aplicados (BRANCO; VALSINER, 1997; NEVES-PEREIRA, 2004; LEAVY, 2014). Gêneros são um grupo conceitual diversificado que possibilitam múltiplas maneiras de se desenvolver uma pesquisa (LEAVY, 2014). O gênero viabiliza a investigação de um fenômeno específico oferecendo uma pluralidade de métodos para serem utilizados na coleta, análise e representação de dados. Alguns gêneros acabam sendo mais usados do que outros. Dentre os mais usados, Leavy (2014, p. 3, tradução nossa) destaca: “a pesquisa de campo, entrevista, teoria fundamentada, abordagens discretas, pesquisa participativa, pesquisa baseada na comunidade, pesquisa baseada em artes, pesquisa na Internet e abordagens de métodos múltiplos e mistos²²⁹”. Cada gênero faz uso de métodos específicos. Os métodos são ferramentas de construção de dados que funcionam interligados à metodologia e não separados dela (VALSINER, 2017). Existe uma variedade de métodos, tais como: “a etnografia, autoetnografia, duoetnografia, investigação narrativa, entrevista em profundidade, entrevista semiestruturada, entrevista de grupo de foco, história oral, análise de documentos, análise de

²²⁸ No original: *a philosophical belief system about the nature of social reality, including what we can learn about this reality and how we can do so.*

²²⁹ No original: *field research, interview, grounded theory, unobtrusive approaches, participatory research, community-based research, arts-based research, internet research, and multimethod and mixed-method approaches.*

conteúdo [...]” (LEAVY, 2014, p. 3, tradução nossa²³⁰). Nas palavras de Leavy (2014, p. 4, tradução nossa²³¹), “uma teoria é uma descrição da realidade social baseada em dados empíricos, mas que se estende além desses dados” É característica de uma abordagem qualitativa a existência de várias teorias operando interativamente e direcionando o processo de pesquisa. Um estudo qualitativo também pode, a partir de seus resultados, construir uma nova teoria (GONZÁLEZ REY, 2019). A metodologia é um planejamento pelo qual se desenham os traços gerais para o desenvolvimento da pesquisa, proporcionando meios para que métodos e teorias operem conjuntamente (BRANCO; VALSINER, 1997; VALSINER, 2017; NEVES-PEREIRA, 2019). A metodologia pode sofrer ajustes e adaptações no desenvolver da pesquisa. Essa característica de ser flexível, ajustável, adaptável, maleável é inerente à abordagem qualitativa (NEVES-PEREIRA, 2004; VALSINER, 2017).

A ética, em uma pesquisa qualitativa, se refere a questões como: “prevenir danos às pessoas ou ambientes envolvidos no estudo” (LEAVY, 2014, p. 3, tradução nossa²³²). De acordo com Leavy (2014), nessa bússola ética estão envolvidos os aspectos filosóficos e práxis da pesquisa e o sistema de valores do pesquisador (instâncias ontológicas, epistemológicas e práticas). A reflexividade nessa tríade, diz respeito às formas de poder e de preconceito, como elas atuam e impactam o processo da pesquisa (LEAVY, 2014). Ela é sugerida tanto como: “uma perspectiva filosófica quanto uma maneira de fazer ou agir dentro do contexto da pesquisa, do início ao fim” (LEAVY, 2014, p. 5, tradução nossa²³³).

Lüdke e André (2014) argumentam que, no começo da pesquisa qualitativa, existe um excesso de questões ou focos de interesses exagerados. O(a) pesquisador(a) olha para o objeto de forma intuitiva e muito ampla e só com o tempo, durante o processo de investigação, conforme a pesquisa vai se desenvolvendo, é que esses focos vão sendo reduzidos e mais direcionados (LÜDKE; ANDRÉ, 2014). Segundo Valsiner (2017), a investigação começa a partir da intuição do(a) pesquisador(a), pois é a partir dela que se delinearão as questões a serem investigadas. Ele faz um paralelo entre o cientista e o artista, ao considerar que eles atuam de forma semelhante na emergência de trazer à tona uma ideia que “está oculta em algum lugar do infinito interno de nossa mente” (VALSINER, 2017, p. 21, tradução nossa²³⁴). Na tarefa de

²³⁰ No original: *ethnography, autoethnography, duoethnography, narrative inquiry, in-depth interview, semistructured interview, focus group interview, oral history, document analysis, content analysis.*

²³¹ No original: *a theory is an account of social reality that is grounded in empirical data but extends beyond that data.*

²³² No original: *preventing harm to the people or settings involved in the study.*

²³³ No original: *a philosophical perspective and a way of doing or acting within the context of research, from start to finish.*

²³⁴ No original: *is hidden somewhere in the internal infinity of our mind.*

compreender as particularidades do ser humano na sua relação com o outro e com a cultura, ambos precisam da intuição para obterem avanços que possibilitem a construção e a existência de um novo conhecimento (VALSINER, 2017). Essa subjetividade proporcionada pela intuição é uma característica fundamental para que isso ocorra. Por se tratar de processos de natureza subjetiva do ser humano, esse tipo de pesquisa torna-se uma tarefa complicada, que exige do(a) pesquisador(a) um esforço físico, mental e criatividade, já que: “em boa parte dos estudos, as estratégias de investigação têm que ser continuamente criadas e adaptadas aos objetivos e contextos específicos da pesquisa” (NEVES-PEREIRA, 2004, p. 56). Tal tarefa também exige do(a) pesquisador(a) “um sério compromisso com os critérios que definem a cientificidade de uma investigação” (NEVES-PEREIRA, 2004, p. 56).

Embora a subjetividade seja reconhecida e valorizada na pesquisa qualitativa, Lüdke e André (2014) ressaltam que o(a) pesquisador(a) precisa estar atento a ela, tendo cuidado para que seus valores pessoais e julgamentos não venham a interferir diretamente na coleta e análise de dados. As autoras ainda argumentam que é importante que o(a) pesquisador(a) seja honesto para reconhecer, caso ocorram interferências e se a pesquisa o afetou de alguma forma, sendo importante, nesse caso, admitir e externar as possíveis mudanças em seus valores e julgamentos (LÜDKE; ANDRÉ, 2014). Sobre a atuação do(a) pesquisador(a), Neves-Pereira argumenta que:

uma investigação dessa natureza exige que o pesquisador atue de modo conjunto com os sujeitos no processo de investigação de seu objeto de estudo, que é reconstruído continuamente, ao longo das interações processadas entre os indivíduos envolvidos no empreendimento científico. Ao mesmo tempo, é necessário que o investigador se afaste para poder analisar e interpretar seus dados com maior precisão, reconstruindo seus achados com o rigor conceitual e teórico, e a clareza e consistência, exigidos no processo de construção científica do conhecimento. Por tais exigências, o momento da coleta de dados necessita de espaços de flexibilidade que permitam a entrada e/ou saída, tanto do pesquisador como dos sujeitos, para que os processos de interação possam ocorrer do modo o mais natural possível e, assim, revelarem os fenômenos que buscamos compreender e que têm origem nas interações humanas (NEVES-PEREIRA, 2004, p. 63).

Outro aspecto importante, na tentativa de retratar o fenômeno da maneira mais completa possível, é a busca por uma multiplicidade de informações, o que demanda construir os dados em situações e momentos diversos (LÜDKE; ANDRÉ, 2014). Nesse sentido, o(a) pesquisador(a) precisa lançar mão da criação de diferentes métodos de construção de dados, os quais, possibilitarão olhares diversos sobre o objeto de pesquisa, todavia, tendo o cuidado para que esses métodos “não venham a violar aspectos relevantes dos fenômenos” (VALSINER, 2017, p. 27, tradução nossa²³⁵). Esse é um processo que exige: “inovação, criatividade, intuição,

²³⁵ No original: *cannot violate relevant aspects of the phenomena.*

flexibilidade e capacidade de resposta (adaptação a novos aprendizados ou problemas práticos) [...] permitindo que os pesquisadores experimentem, joguem, adaptem, aprendam e cresçam ao longo do caminho” (LEAVY, 2014, p. 6, tradução nossa²³⁶).

Sobre o uso da pesquisa qualitativa na Psicologia, Neves-Pereira (2004, p. 56), nos informa que: “historicamente, as pesquisas em psicologia têm adotado opções metodológicas quantitativas, com ênfase no tratamento estatístico dos dados de pesquisa”. Para Valsiner (2017), essa tentativa de reduzir a complexidade da psique, desconsiderando que os fenômenos psicológicos consistem das relações com outros fenômenos, levou a ciência psicológica, nos últimos dois séculos, a fracassar na construção de “uma versão da psicologia como uma ciência que capta adequadamente as complexidades da psique humana” (VALSINER, 2017, p. 1, tradução nossa²³⁷). Essa realidade também se reflete no campo de investigação da psicologia da criatividade, o qual, de forma semelhante, “tem-se caracterizado, prioritariamente, por investigações orientadas por um tratamento quantitativo e estatístico dos dados, destacando a grande dificuldade que representa a medida em ciência, especialmente para as áreas que buscam compreender o fenômeno humano” (NEVES-PEREIRA, 2004, p. 61).

Glăveanu, quando estabeleceu as trajetórias epistemológicas da psicologia cultural da criatividade, o fez através de um exame dos paradigmas *He* (Ele), *I* (Eu) e *We* (Nós). Por meio desses paradigmas, o autor nos revela a imensa variedade de domínios nos quais a criatividade foi aplicada, desde “abordagens comportamentais ligando-a ao reforço e à modelagem [...] às abordagens cognitivas dominantes discutindo-o em termos de estilo cognitivo [...] ou resolução de problemas” (GLĂVEANU, 2010b, p. 2, tradução nossa²³⁸). As áreas onde existiu um maior empenho em se estudar e teorizar a criatividade foram: ambientes educacionais e organizações voltadas para os estudos de liderança e desempenho em equipes (GLĂVEANU, 2010b). Contudo, em grande parte dessas áreas, o indivíduo foi estudado e analisado fora do seu contexto social e as dimensões coconstitutivas da sociedade e da cultura foram deixadas de lado (GLĂVEANU, 2010b). Esse predomínio teórico voltado para um pensamento individualista dos processos criativos, acarretou uma falta de compreensão verdadeiramente sociocultural da criatividade (GLĂVEANU, 2012). Neves-Pereira (2004) observa indicativos que podem nos levar a um consenso de que os pesquisadores da área por muito tempo optaram por uma

²³⁶ No original: *innovation, creativity, intuition, flexibility, and responsiveness (adapting to new learning or practical problems) [...] allowing researchers to experiment, play, adapt, learn, and grow along the way.*

²³⁷ No original: *a version of psychology as a science that adequately captures the complexities of the human psyche.*

²³⁸ No original: *from behavioral approaches linking it to reinforcement and modeling [...] to the dominant cognitive approaches discussing it in terms of cognitive style [...] or problem solving.*

metodologia quantitativa e psicométrica do fenômeno criativo. Outros métodos utilizados também são destacados pela pesquisadora, tais como: o método experimental, a investigação historiométrica, estudos biométricos, a abordagem biográfica e o estudo de caso. Para Neves-Pereira, fica claro o desafio que:

nos apresenta um projeto de pesquisa que almeja identificar concepções e práticas relacionadas à criatividade [...] em distintos contextos socioculturais, a partir de uma metodologia que busca privilegiar uma análise qualitativa na tentativa de compreensão dos fenômenos interativos que são as fontes de significação de concepções, visões e crenças de pessoas a respeito de um dado fenômeno (NEVES-PEREIRA, 2004, p. 63).

Linson e Clarke (2017), em sua pesquisa sobre improvisação musical, nos mostram uma realidade similar, ao destacar como o trabalho do linguista Noam Chomsky e a teoria da informação atuaram como forças condutoras na emergência da psicologia cognitiva, ao influenciar uma série de psicólogos. Essa influência gerou uma profunda mudança na maneira de se observar os processos mentais e suas representações, desenvolvendo uma linha de pensamento de que esses processos estariam implícitos ao comportamento (LINSON; CLARKE, 2017). Foi adotado o mesmo raciocínio de Chomsky em relação à linguagem, a qual, segundo ele, mesmo governada por um conjunto de regras gramaticais, é infinitamente criativa (LINSON; CLARKE, 2017). Psicólogos adotaram essa perspectiva para diversos aspectos do comportamento humano, entendendo que uma abordagem com base em regras seria uma maneira eficaz para compreender visão, habilidades motoras, memória, criatividade e música (LINSON; CLARKE, 2017). A música possui essa similaridade com a linguagem, de tal forma que a adoção dessa perspectiva foi uma maneira reconhecida como eficaz de entender os diversos tipos de fenômenos na psicologia da música, valorizando assim a relação entre estrutura musical e processos psicológicos (LINSON; CLARKE, 2017).

Essa fase, considerada estruturalista-cognitiva da psicologia musical, conseguiu desenvolver um modelo robusto e produtivo na busca de compreender a percepção e a cognição musical. Entretanto, ela se mostrou insuficiente por possuir uma característica não-situada e por desconsiderar os componentes experimentais e afetivos da experiência musical (LINSON; CLARKE, 2017). No início dos anos 90, iniciou-se uma importante mudança na maneira de se observar o envolvimento com a música (LINSON; CLARKE, 2017). Influenciada pelas pesquisas sobre performances musicais, nas quais músicos e musicólogos adotavam um caráter corporificado e situado da atividade musical, e atentando para os etnomusicólogos, que alertavam para a necessidade de se considerar comportamentos e discursos dos músicos em

suas próprias culturas, a psicologia começou a adotar perspectivas mais corporificadas, sociais e de desenvolvimento (LINSON; CLARKE, 2017).

O que Neves-Pereira (2004) relata é que, de início, o modelo quantitativo foi capaz de satisfazer o que historicamente era demandado pelas pesquisas psicológicas para que elas pudessem atender ao rigor científico exigidos pelos padrões da época, tais como: “a fidedignidade, o controle, a predição, a replicabilidade e a neutralidade do pesquisador diante de seu objeto de estudo” (NEVES-PEREIRA, 2004, p. 56). Contudo, com o passar do tempo e o desenvolvimento de novas pesquisas e tecnologias, tornou-se possível ousar observar o que antes não era possível, por questões históricas da própria ciência psicológica, que ainda insiste em paradigmas positivistas na pesquisa. O desenvolvimento das ciências, de modo geral, foram permitindo alterações paradigmáticas na concepção de métodos e análise de dados, colocando em debate métodos tradicionais, já consagrados, levando à necessidade de se rever tais métodos e de se avançar diante dos novos desafios (NEVES-PEREIRA, 2004).

Embora a pesquisa sobre criatividade tenha favorecido tradicionalmente os estudos quantitativos na última década, essa realidade vem mudando e a pesquisa qualitativa na criatividade vem crescendo (NEVES-PEREIRA, 2019). Isso parece ser reflexo da renovação epistemológica e teórica de parte dos modelos psicológicos que vem trazendo novos olhares sobre a psiquê humana. Estas mudanças levam, cada vez mais, à necessidade de se desenvolver novos modelos e métodos que possibilitem novas formas de enxergar, refletir e analisar o homem e seus processos psicológicos (NEVES-PEREIRA, 2004).

Nesse sentido, a Psicologia Cultural da Criatividade emerge como uma abordagem inovadora, uma nova forma de olhar para os processos criativos, que busca abrir o escopo da investigação e da ação dos atos criativos, visando ir além da pessoa ou grupo, “rumo a contextos sociais, materiais e culturais mais amplos” (ZITTOUN, 2015, p. 133, tradução nossa²³⁹). A Psicologia Cultural da Criatividade é hoje uma área que tem buscado se reconciliar com a realidade sistêmica aberta dos fenômenos psicológicos, procurando “alternativas metodológicas que levem em consideração as perspectivas sistêmicas, dinâmicas e integradas do desenvolvimento humano” (NEVES-PEREIRA, 2019, p. 146, tradução nossa²⁴⁰). Na perspectiva cultural, busca-se entender o desenvolvimento do ser humano sob uma perspectiva sistêmica, dinâmica e integrada que considera o tempo histórico e a capacidade do sujeito de, por meio da ação, alterar os rumos durante o seu trajeto desenvolvimental (NEVES-PEREIRA,

²³⁹ No original: *towards the wider social, material, cultural settings.*

²⁴⁰ No original: *methodological alternatives that take into account systemic, dynamic and integrated perspectives on human development.*

2004). O fenômeno psicológico em sua existência é compreendido na dimensão da imprevisibilidade, que está sempre operando em movimento e desenvolvimento, como parte de um todo e dependente das relações com esse todo, proporcionando assim, uma profunda imersão nos processos psicológicos humanos e seu desenvolvimento (VALSINER, 2017; NEVES-PEREIRA, 2019).

A presente pesquisa vai investigar as interações no processo criativo da improvisação livre à luz das teorias psicológicas sociogenéticas sobre a criatividade com o intuito de compreender tais processo durante a performance musical. Na seção dos Procedimentos, os caminhos metodológicos serão descritos, com a identificação de cada passo do processo de construção dos dados, a definição dos instrumentos a serem utilizados, a estrutura das sessões que compõe as etapas da pesquisa e a descrição de seus participantes. Ao trabalharmos com uma pesquisa qualitativa e idiográfica, é indispensável refletir sobre as modalidades de análises dos conhecimentos construídos, considerando-se a necessidade de adequação desta análise ao Ciclo Metodológico (BRANCO; VALSINER, 1997; 2022; VALSINER, 2017). A escolha pelas análises microgenéticas e interpretativas serão justificadas abaixo, assim como considerações sobre as entrevistas semiestruturadas e demais caminhos de construção de dados. O diálogo entre teoria, método e resultados (que são os dados analisados) compõe o “corpus” de um projeto de pesquisa. Por esta razão, é imprescindível que as modalidades de análise sejam apresentadas, discutidas, problematizadas e justificadas.

3.3 Abordagem idiográfica

Contra a oposição simplificada generalizada entre abordagens idiográficas e nomotéticas, precisamos fazer uma distinção entre singularidade e imanência da construção de sentido. Imanência significa que todo processo de criação de sentido é um produto dinâmico autorregulado de si mesmo [...] portanto, só pode ser estudado no caso único e individual – que ocorre apenas uma vez, mas o conhecimento derivável desse evento único é geral. O conhecimento idiográfico genérico é um dispositivo para esforços de adaptação preventiva a novas circunstâncias. A generalização é necessária antes que qualquer evidência possa ocorrer, não depois (SALVATORE; VALSINER, 2010, p. 11-12, tradução nossa²⁴¹).

²⁴¹ No original: *Against widespread simplified opposition between idiographic and nomothetic approaches, we need to make a distinction between uniqueness and immanence of the sense-making. Immanence means that every sense-making process is an auto-regulated dynamic product of itself [...] Hence it can only be studied in the unique, individual case – that occurs only once, yet the knowledge derivable from that one-time event is general. Generic idiographic knowledge is a device for pre-emptive adaptation efforts to new circumstances. Generalization is needed before any evidence can occur, not after.*

Ao buscarmos olhar para o músico (sujeito) e suas interações durante o processo criativo em uma improvisação livre, entendemos ser necessário uma investigação que leve em conta questões relativas à representação da criação de sentido. Ao nos lançarmos sobre tal questão, estamos lidando com o fato de que a criação de sentido é simultaneamente uma matriz das diferenças entre os sujeitos e um eixo de compartilhamento da ligação social (SALVATORE; VALSINER, 2010). Um tipo de quebra-cabeça no delineamento entre um processo de reprodução de construção de sentido de um sujeito que está permeado por sua individualidade, porém é afetado pelo socioambiental (SALVATORE; VALSINER, 2010).

Nesse sentido, Giuseppe argumenta que uma abordagem idiográfica busca lidar com a pessoa como um sistema de atribuição de sentido, o qual é: “intrinsecamente único, singular, local, inserido em um contexto de construção de sentido, mas que é tão profundamente compreensível que os princípios gerais podem ser percebidos” (GIUSEPPE, 2010, p. 255, tradução nossa²⁴²). Uma abordagem idiográfica busca lidar com eventos de atribuição de sentido, os quais decorrem de um momento específico, investigando os fenômenos em sua singularidade com objetivos de generalização (GIUSEPPE, 2010; SALVATORE; VALSINER, 2010). Isto é, ao examinar instâncias individuais visando alcançar sua compreensão, entende-se ser possível encontrar regularidades de seu desenvolvimento que possibilite explicar os processos dos quais esses fenômenos resultam (ROSA, 2010). Sendo assim, ao estudarmos trajetórias de processo de mudança dos sujeitos ao longo do tempo durante esses fenômenos (eventos de vida, vidas individuais, performances artísticas ou momentos particulares da história), é possível produzir conhecimentos gerais sobre o funcionamento desses sistemas (ROSA; TOISE, 2010). Na visão de Alberto Rosa:

Quando se opta por estudar processos, é possível observar fenômenos que ocorrem no funcionamento de um determinado sistema ao longo do tempo. Este sistema é um sistema individual, mas também pode incluir um ou vários organismos, objetos ou dispositivos individuais. E é assim, porque o que interessa é como o sistema funciona ao longo do tempo e esse funcionamento envolve a relação dos diferentes elementos que compõem o sistema. Os sistemas podem ser de natureza muito diferente. Existem sistemas humanos individuais, sistemas sociais, sistemas homem-máquina, sistemas ecológicos ou sistemas mecânicos, para citar apenas alguns. Isso faz com que o tipo de fenômeno em cada caso seja de naturezas muito diferentes. Às vezes são fenômenos que acontecem em uma pessoa individual, na interação de uma díade individual formada por duas pessoas diferentes, ou nas produções discursivas que surgem de um diálogo contínuo entre um par de indivíduos. De qualquer forma, o interesse é estudar

²⁴² No original: *that is intrinsically unique, singular, local, embedded in a sense-making context, but that is so deeply understandable that the general principles can be grasped.*

um determinado sistema, independentemente do número de indivíduos ou objetos envolvidos no funcionamento do sistema (ROSA, 2010, p. 96-97, tradução nossa²⁴³).

A questão destacada aqui é que: “a expressão dos fenômenos psicológicos como um processo idiográfico gera conhecimento científico de forma singular.” (MOLINA; RIO; 2010, p. 75, tradução nossa²⁴⁴). Isto porque a abordagem idiográfica está pautada na natureza dialógica do fenômeno psicológico, no encontro do eu e do outro e da socialização na exploração do sentido, onde cada contexto está sendo mediado por uma rota de desenvolvimento única com muitas dimensões de imprevisibilidades (MOLINA; RIO, 2010; MOLENAAR; VALSINER, 2010).

A percepção do tempo como um marcador do desenvolvimento a ser considerado ao longo da trajetória de desenvolvimento do sujeito é fundamental, pois nos mostra que tudo possui um tempo histórico. Dessa forma, o sujeito lida com o desconhecido abstrato com base nos significados que foram sendo construídos no passado. Valsiner (1997) destaca que isso ocorre porque tentamos dar sentido às experiências através de formas de conhecimentos gerais que podem nos proporcionar alguma estabilidade e reduzir as imprevisibilidades na tarefa de vivermos novas experiências.

Uma abordagem idiográfica nos permite filtrar o desconhecido abstrato pelo conhecido real, ao investigar as sinuosidades das generalidades nos particulares por meio de comparações intraindividuais e interindividuais²⁴⁵, o que possibilita chegar a generalizações, por exemplo,

²⁴³ No original: *When one chooses to study processes, one samples phenomena going on within the working of a particular system along time. This system is one individual system, but it may also include one or many individual organisms, objects, or devices. And this is so, because what is of interest is how the system works throughout time and that working involves the relationship of the different elements which make out the system. Systems may be of very different nature. There are individual human systems, social systems, man-machine systems, ecological systems, or mechanical systems, to mention just a few. This makes the kind of phenomena in each case to be of very different natures. Sometimes they are phenomena that happen in an individual person, in the interaction of an individual dyad made of two different persons (see Molenaar & Valsiner, this volume), or in the discursive productions appearing from an on-going dialogue between a pair of individuals (Salvatore et al., this volume). In any case, the interest is in studying a particular system, irrespectively of the number of individuals or objects involved in the functioning of the system.*

²⁴⁴ No original: *the expression of psychological phenomena as an idiographic process generates scientific knowledge in a unique manner.*

²⁴⁵ Uma questão chave aqui é que a Variação Intraindividual (IAV) destaca a natureza temporal da expressão humana como a principal característica da metodologia idiográfica. Aponta para a variabilidade do fenômeno psicológico. Por outro lado, a natureza cultural dos fenômenos psicológicos se expressa por meio de regularidades que são compartilhadas pelas comunidades e podem ser avaliadas por meio de comparações interindividuais. Parte da cultura se expressa de forma idiossincrática, mas também parte dela imprime os indivíduos permitindo a expressão de semelhanças (MOLINA; RIO; 2010, p. 77-78, tradução nossa). No original: *A key issue here is that Intraindividual Variation (IAV) highlights the temporal nature of human expression as the main characteristic of the idiographic methodology. It points out at the variability of the psychological phenomenon. On the other hand, the cultural nature of the psychological phenomena expresses itself through regularities that are shared by communities and can be assessed through inter-individual comparisons. Part of culture expresses itself in an idiosyncratic way, but also a part of it imprints individuals allowing the expression of similarities.*

sem a necessidade do uso da noção de amostra ou população (MOLINA; RIO; 2010; GIUSEPPE, 2010; SALVATORE; VALSINER, 2010). Isto é possível porque, ao reconhecer a natureza sistêmica e complexa dos fenômenos psicológicos, das manifestações comportamentais e do cotidiano, a abordagem idiográfica lida tanto com sua expressão de variabilidade quanto de regularidade (MOLINA; RIO; 2010). Nesse sentido, tais noções possibilitam enxergar a “experiência pessoal a partir de um paradigma de estabilidade, mas também consideram a variabilidade, pois o encontro cultural entre o indivíduo e o contexto social gera uma permanente construção e reconstrução” (MOLINA; RIO; 2010, p. 77, tradução nossa²⁴⁶).

Por fim, a abordagem idiográfica compreende que o conhecimento científico é constituído por experiências pessoais e moldado em discursos socialmente construídos, o que possibilita abordar tanto a experiência quanto o discurso em instâncias individuais e/ou por meio de um exame das regularidades de seu desenvolvimento para compreender os processos dos quais esses fenômenos resultam (MOLINA; RIO; 2010; GIUSEPPE, 2010; ROSA, 2010; TOISE, 2010; SALVATORE; VALSINER, 2010).

3.4 Análise microgenética

No presente trabalho, optou-se pela utilização da análise microgenética para nos auxiliar na compreensão dos fenômenos psicológicos a partir de uma imersão nos processos criativos da improvisação livre. Por meio desta abordagem acreditamos ser possível melhor descrever, explicar e compreender os movimentos e as transformações específicas dos processos criativos em seu desenvolvimento, no momento que a criação está acontecendo.

A análise microgenética permite ao pesquisador estudar um fenômeno na sua origem e no seu desenvolvimento, ao longo de um período de tempo. Esse tipo de abordagem visa investigar processos em desenvolvimento, possibilitando uma análise aprofundada das origens e dinâmicas desenvolvimentais em sua ocorrência. O termo *microgênese*²⁴⁷ foi desenvolvido

²⁴⁶ No original: *personal experience from a paradigm of stability but also consider variability as the cultural encounter between individual and social context generates a permanent construction and reconstruction.*

²⁴⁷ O termo é: “uma extensão da palavra alemã *Aktualgenese* usada por Sander (grupo de psicólogos da Gestalt de Leipzig) para descrever uma técnica experimental concebida para evocar a gênese e o desenvolvimento de percepções em ambiente de laboratório, rendendo assim o desenvolvimento como objeto de observação do pesquisador (CATAN, 1986). Werner compartilhava do mesmo interesse em evocar experimentalmente fenômenos de desenvolvimento para observá-los de perto” (LAVELLI; PANTOJA; HSU; MESSINGER; FOGEL, 2005, p. 43, tradução nossa). No original: *an extension of the German word Aktualgenese used by Sander (Leipzig group of Gestalt psychologists) to describe an experimental technique devised to evoke the genesis and development of percepts in the laboratory setting, thus yielding development as an object of observation for the*

por volta da metade da década de 1920, por Werner (LAVELLI; PANTOJA; HSU; MESSINGER; FOGEL, 2005). Segundo Lavelli et al (2005, p. 43, tradução nossa²⁴⁸) Werner usou pela primeira vez o termo “microgênese” para descrever os processos extremamente curtos de desenvolvimento que ocorrem durante a execução de uma única tarefa (Werner, 1940), com o objetivo de reconstruir a microgênese²⁴⁹ do fenômeno, Werner “concebeu um conjunto de técnicas para reduzir os fenômenos de desenvolvimento de diferentes extensões no tempo e em diferentes níveis de desenvolvimento”. As ideias de Werner foram consideradas por Lev Vygotsky, que compreendia que as mudanças no macrodesenvolvimento eram fundamentais para observar os processos de mudanças que ocorrem através das interações sociais no microdesenvolvimento (LAVELLI; PANTOJA; HSU; MESSINGER; FOGEL, 2005).

Vygotsky, ao conceber a criatividade como função psicológica humana, reconheceu que os processos criativos se desenvolvem atendendo às mesmas dinâmicas das outras funções, ou seja, nela se reconhecem os mesmos princípios das outras funções (NEVES-PEREIRA; BRANCO, 2015). O sujeito se relaciona com o mundo mediado, semioticamente, pela cultura (VYGOTSKY, 1991; VALSINER 2014). É na imersão do sujeito na cultura que os modos de funcionamento da mente se organizam. Ao nascer, o sujeito é um organismo biológico, já tocado pela cultura (vivenciada no período pré-natal), mas, assim que respira, o homem inicia sua migração de ser biológico a sujeito cultural. Nesta jornada, cada indivíduo constrói uma visão de si mesmo (*self*) a partir de suas interações sociais, canalizadoras de mensagens culturais que são internalizadas em forma de cultura individual e cultura coletiva, ao mesmo tempo (VALSINER, 2017). Nos tornamos sujeitos a partir do outro, pelo outro, com o outro. As dinâmicas do desenvolvimento humano são dialéticas, dialógicas, polifônicas, canalizadoras de mensagens culturais que habitam as relações de alteridade que vivenciamos em nossa existência.

A ação criativa é um fenômeno fundamentalmente relacional e de desenvolvimento, ou seja, é função psicológica que atende aos mesmos critérios desenvolvimentais de outras funções, como a linguagem, o pensamento, a cognição etc. (GLĂVEANU, 2015). Ela

researcher (Catan, 1986). Werner shared the same interest in experimentally evoking developmental phenomena to closely observe them.

²⁴⁸ No original: *devised a set of techniques to scale down developmental phenomena of different extensions in time and at different developmental levels.*

²⁴⁹ Inicialmente, o que foi entendido como “microgênese” por Werner (1948) era “a ativação e o processo de desenvolvimento de uma competência particular de forma miniaturizada e acelerada” (LAVELLI; PANTOJA; HSU; MESSINGER; FOGEL, 2005, p. 43, tradução nossa). No original: *the activation and the developmental process of a particular competence in a miniaturized, accelerated form.*

representa a expressão humana construída na relação com o outro e acontece por meio da negociação dos significados, em relações de alteridade (NEVES-PEREIRA, 2018). Nessa perspectiva, a criatividade, ao manifestar-se como produção/artefato, o faz “por meio das rotas desenvolvimentais construídas pelos sujeitos e a ela é devolvida na forma de resultados criativos” (NEVES-PEREIRA; BRANCO, 2015).

Uma análise microgenética viabiliza o estudo da criatividade como processo, pois possibilita olharmos momento a momento do fenômeno, permitindo, assim, a compreensão do processo durante a sua construção (ALLESSANDRINI, 2003). Para Alessandrini (2003, p. 273), o que se busca com uma análise microgenética é: “compreender detalhadamente o processo em suas diferentes etapas, tanto no nível da ação em si, como com relação a algumas intervenções que ocorrem”. Ao olharmos essas microestruturas, é possível compreender a composição de uma ação maior e desvendar esse diálogo interativo entre pesquisador/sujeito/objeto/ação, sendo possível observar como essas vozes dialogam durante o processo criativo e, deste modo, realizar uma análise mais abrangente. De acordo com Lavelli et al (2005), são duas premissas principais que embasam esse tipo de análise: (1) são nos detalhes microgenéticos que os conhecimentos são capturados, analisados e generalizados para se compreender os processos de mudança; (2) uma compreensão das mudanças em um nível macro requer analisá-las, em tempo real, em nível micro.

Esses processos de desenvolvimento, sob a ótica da análise microgenética, conseguem ser observados e coletados em sua gênese e desenvolvimento. Isso permite uma observação mais complexa e profunda do fenômeno investigado. Neves-Pereira (2019, p. 149, tradução nossa²⁵⁰) esclarece que isso ocorre porque, em uma abordagem desse nível, os processos são observados “à luz dos sentidos e sentimentos compartilhados entre as pessoas e seus contextos, por meio de ações, diálogos, comunicação e processos de mediação semiótica intersubjetiva” A pesquisadora argumenta que:

Para as abordagens sociogenéticas, a microgênese é indissociável da matriz sócio-histórica e serve de metodologia justamente por considerar as dimensões conceituais muito valorizadas por esse modelo teórico, tais como: (1) a construção social de funções psicológicas superiores; (2) interações humanas predominantemente mediadas; (3) o desenvolvimento humano como um processo complexo, sistêmico, bidirecional, dialógico e dialético; e (4) uma ênfase nas interações sociais (NEVES-PEREIRA, 2019 p. 149, tradução nossa²⁵¹).

²⁵⁰ No original: *in light of meanings and feelings shared among persons and their contexts, by means of actions, dialogues, communication and inter-subjective semiotic mediation processes.*

²⁵¹ No original: *For sociogenetic approaches, microgenesis is inseparable from the socio-historical matrix and serves as a methodology precisely because it considers the conceptual dimensions highly prized by this theoretical model, such as: (1) the social construction of higher psychological functions; (2) predominantly mediated human*

É justamente porque uma abordagem microgenética não se afasta da visão sociogenética do sujeito que é possível analisar o processo de desenvolvimento da criatividade (GÓES, 2000). Góes (2000) destaca que, nesse tipo de análise, o conhecimento emerge das minúcias, dos detalhes. Em suas ponderações, a autora destaca três particularidades da abordagem microgenética: (1) eleger episódios típicos ou atípicos; (2) é centrada na intersubjetividade e no funcionamento enunciativo-discursivo dos sujeitos; (3) se guia por uma visão indicial e interpretativo-conjetural (GÓES, 2000, p. 21). De forma semelhante, Lavelli et al (2005), ao definir características, sustenta que, em projetos microgenéticos: (1) a análise está fundamentada no indivíduo em mudança; (2) observam-se os indivíduos antes, durante e depois que a mudança ocorre; (3) as observações são conduzidas mais intensamente durante o período de transição, ocorrendo mais vezes, porém em períodos mais curtos; (4) os comportamentos observados são analisados intensivamente, tanto qualitativa quanto quantitativamente.

Em suma, ao adotarmos a perspectiva das abordagens culturais a à criatividade, entendemos ser necessário estudar esse fenômeno na improvisação livre durante a performance musical, no momento que a criação acontece, ou seja, durante a sua gênese e desenvolvimento. Nesse sentido, a abordagem microgenética, por ter como preceito estudar as mudanças que ocorrem em um determinado fenômeno no decorrer das interações em tempo real (LAVELLI et al, 2005) e por concentrar-se nas negociações que acontecem durante o fluxo interativo, é fundamental para se estudar as dinâmicas interativas de processos criativos “coconstituídas” (BRANCO; VALSINER, 1997).

3.5 Análise interpretativa

A análise das entrevistas e do protocolo musical será realizada mediante análise interpretativa. A escolha ocorre do entendimento de que essa pesquisa estuda diversos aspectos subjetivos. Nesse sentido, acreditamos que para melhor compreender tais dados a pesquisa precisa ser desenvolvida por meio de um processo comunicativo e dialógico, o qual busca observar as singularidades da produção do conhecimento científico através de um processo construtivo-interpretativo.

O mundo social é construído pelos seres humanos que se relacionam entre si e, embora, ao viverem suas vidas cotidianas, eles não o façam em sua totalidade sob condições determinadas por eles mesmos, não deixam de ser afetados pelo que acontece (GASKELL,

interactions; (3) human development as a complex, systemic, bi-directional, dialectical and dialogical process; and (4) an emphasis on social interactions.

2003; BRINKMANN; JACOBSEN; KRISTIENSEN, 2014). Gaskell entende que o mundo social não é um dado natural e que: “essas construções constituem a realidade essencial das pessoas, seu mundo vivencial” (GASKELL, 2003, p. 64). O processo de desenvolvimento de um fenômeno que envolva os seres humanos e suas relações são formados por um conjunto de fatos que nos levam a realidades repletas de múltiplos significados subjetivos, ambíguos e contraditórios (BRINKMANN, 2014). Nesse sentido, sob um olhar qualitativo, para compreender um determinado fenômeno em seu processo de desenvolvimento, as relações, as interações e suas características, é necessário adotar uma postura interpretativa para a análise dos dados (GASKELL, 2003; BRINKMANN; JACOBSEN; KRISTIENSEN, 2014). Brinkmann, Jacobsen e Kristiansen, com base nos hermenêuticos Heidegger e Hans-Georg Gadamer e no filósofo Charles Taylor, argumentam que:

compreender não é algo que fazemos ocasionalmente – por exemplo, seguindo certos procedimentos ou regras. Em vez disso, o entendimento é, do ponto de vista hermenêutico, a própria condição de ser humano (Schwandt, 2000, p. 194). Sempre vemos as coisas como algo, o comportamento humano como atos significativos, as cartas em um livro como uma transmissão de uma narrativa significativa. Em certo sentido, isso é algo que fazemos, e os escritores hermenêuticos argumentam que todo esse entendimento deve ser pensado como interpretação, e é exatamente nesse processo que a ciência social interpretativa visa se engajar. Estudar cultura é, nas palavras de Clifford Geertz, estudar “um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meios dos quais se comunicam, perpetuam e desenvolvem seus conhecimentos e atitudes em relação à vida” (Geertz, 1973, p. 89). O pesquisador interpreta membros de uma cultura, que já operam com autointerpretações mais ou menos implícitas de suas próprias ações (BRINKMANN; JACOBSEN; KRISTIENSEN, 2014, p. 21, tradução nossa²⁵²).

Em psicologia cultural, o uso de entrevistas em conjunto com a observação no processo de capturar a ação situada e sua organização é algo costumeiro (GLĂVEANU, 2012). Elas são ferramentas importantes do processo interpretativo, pois permitem uma análise da perspectiva dos participantes (GLĂVEANU, 2012). Segundo Gaskell (2003, p. 85), o objetivo da análise interpretativa é: “procurar sentidos e compreensão. O que é realmente falado constitui os dados, mas a análise deve ir além da aceitação deste valor aparente”. Para a análise interpretativa, é

²⁵² No original: *understanding is not something we occasionally do for example, by following certain procedures or rules. Rather, understanding is, from the hermeneutic perspective, the very condition of being human (Schwandt, 2000, p. 194). We always see things as something, human behavior as meaningful acts, letters in a book as conveying some meaningful narrative. In a sense, this is something we do, and hermeneutic writers argue that all such understanding is to be thought of as interpretation, and it is exactly this process that interpretative social science aims to engage in. To study culture is, in Clifford Geertz words, to study “a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes toward life” (Geertz, 1973, p. 89). When seeking to understand the cultural symbolic system, the qualitative researcher should engage in “thick description”, Geertz said, that captures the contextual features that render any individual action or event meaningful. The researcher interprets members of a culture, who already operate with more or less implicit self-interpretations of their own actions.*

necessária uma descrição densa do processo investigativo para auxiliar na tarefa de se compreender o sistema simbólico cultural que integra o fenômeno estudado (BRINKMANN; JACOBSEN; KRISTIANSEN, 2014). Nesse tipo de análise, o referencial teórico ou conceitual da pesquisa é quem estabelece as diretrizes da investigação e interpretação. Não existem respostas prontas, exatas ou corretas; o que se busca é observar os dados e explorar os diferentes pontos de vistas dos participantes envolvidos no processo do fenômeno estudado, procurando filtrar os benefícios ou não para a investigação (GASKELL, 2003). Por exemplo, as experiências dos participantes são compartilhadas em coletividade; elas não são frutos apenas das mentes individuais. Nesse sentido, dados produzidos e coletados, ao serem interpretados sob um olhar individual, podem, em um primeiro momento, parecer sem sentido, mas com uma mudança para um olhar coletivo, ao serem comparados e interpretados, podem ser de fundamental relevância (GASKELL, 2003).

Para Gaskell (2003), o pesquisador precisa ter sensibilidade e ser capaz de identificar discrepâncias durante o processo de análise relacionado a aspectos importantes que compõem o sujeito que está construindo as informações, para que ele não venha a fazer suposições falsas. O autor recomenda que o pesquisador não fique apenas focado na transcrição das entrevistas e sim que ele esteja atento durante o processo interativo de se entrevistar, por exemplo, à entonação da fala, à conotação de termos (um mesmo termo pode ter significados diferentes em grupo), ao fato de que o participante pode julgar quais dados são importantes fornecer e omitir detalhes relevantes além de poder fornecer informações fictícias, que não são possíveis de serem verificadas, entre outros.

O pesquisador precisa estar em constante inquietude e lançar mão de sua intuição para sondar acuradamente e com o máximo de profundidade detalhes para além do que os participantes estão fornecendo (GASKELL, 2003; VALSINER, 2017). A análise interpretativa não é puramente mecânica ou formada por um conjunto de fórmulas, uma vez que a subjetividade presente na intuição é fundamental para se compreender as particularidades que compõem a existência humana (VALSINER, 2017). Valsiner, ao falar sobre a intuição, compara os processos do artista e do cientista e entende que:

Um artista sem essa subjetividade penetrante talvez pudesse criar outdoors publicitários, e um cientista sem intuição poderia escrever artigos de revisão com sucesso. É muito improvável que uma pessoa com total conhecimento do que outros fizeram em determinada ciência possa chegar a avanços para chegar a um novo conhecimento. Para que a construção de um novo conhecimento seja acionada, é

necessário que haja “buracos” ou tarefas inacabadas (VALSINER, 2017, p. 28, tradução nossa²⁵³).

Nesse sentido, para uma compreensão mais abrangente dos dados, se faz necessária uma análise interpretativa capaz de olhar nas entrelinhas, para além dos aspectos meramente descritivos e informativos, tendo o cuidado de não considerar dados que são vivos, frutos das funções psicológicas humanas, que estão em constante movimento e mudança, como algo estático, que se resume a um momento específico de gravação ou a um texto transcrito, sejam eles musicais ou falados. Nessa perspectiva, a análise interpretativa pode ser vista como: “um sistema contraditório, vivo e em desenvolvimento, e não como uma sequência regular de categorias e de momentos harmoniosos entre si” (GONZÁLEZ REY, 2013, p. 4).

Em termos práticos, a análise interpretativa dos dados demanda tempo, paciência, esforço, atenção, dedicação, método, imaginação e criatividade. Ela reivindica uma imersão profunda do pesquisador no corpo dos dados. É um processo de ler e reler as transcrições das entrevistas e as anotações feitas pelo pesquisador durante o processo de coleta e produção dos dados, de assistir e ouvir várias vezes as gravações, sejam em vídeos ou áudios. Gaskell destaca que essa é uma parte essencial do processo de análise, pois isso ajuda o pesquisador a reviver os momentos trazendo à memória diversos aspectos “que vão além das palavras” (GASKELL, 2003, p. 85), no nosso caso, também, além da música e das improvisações. Sobre as técnicas tradicionais empregadas no processo de ler e reler, Gaskell faz as seguintes orientações:

em geral com um lápis ou outros recursos simples (canetas que realcem o texto), incluem: marcar e realçar, acrescentando notas e comentários ao texto, cortar e colar, identificação da concordância no contexto de certas palavras, formas ou representação gráfica dos assuntos, fichas de anotações ou fichários de notas, e finalmente análise temática (GASKELL, 2003, p. 85).

Conforme o pesquisador vai revisando seu corpo de dados, é importante que ele vá registrando as ideias que possam surgir em sua mente e as questões e os objetivos da pesquisa precisam estar sempre em primeiro plano, conduzindo a investigação (GASKELL, 2003). É importante estruturar os dados. Nesse sentido, Gaskell recomenda “construir uma matriz com os objetivos e finalidades da pesquisa colocados como temas no título das colunas, e o que cada entrevistado diz, como se fossem as linhas [...] em uma coluna final se acrescentam notas e interpretações preliminares” (GASKELL, 2003, p. 85). Durante a análise o pesquisador precisa

²⁵³ No original: *An artist without such penetrating subjectivity could perhaps devise advertising billboards, and a scientist without intuition may successfully write review articles. It is very unlikely that a person with full knowledge of what others have done in the given science could arrive at breakthroughs to arrive at new knowledge. In order for new knowledge construction be triggered, there need to be “holes”, or unfinished tasks, in it.*

buscar as contradições e os passos que compõem o caminho no qual as ações interativas e as racionalizações se desenvolvem (GASKELL, 2003).

À medida que a análise interpretativa vai se desenvolvendo e o pesquisador vai revisitando seus dados, suas anotações e considerações, novos significados podem ser descobertos e conseqüentemente alterar a forma de olhar para o fenômeno ou, por outro lado, corroborar a análise que está sendo feita (GASKELL, 2003). Esse é um processo em constante construção onde método e fenômeno não são estáticos, pelo contrário, estão em posição de alteridade, eles se movem durante as ações investigativas (NEVES-PEREIRA, 2004; NEVES-PEREIRA; BRANCO, 2015). Contudo, é imprescindível que a análise interpretativa possua um alicerce teórico consistente e esteja profundamente enraizada no corpo de dados coletados, criando, assim, uma base forte para sustentar as discussões e conclusões da pesquisa (GASKELL, 2003).

3.6 Entrevista semiestruturada

Optamos pela aplicação da entrevista semiestruturada e o uso de perguntas abertas pois acreditamos que o pesquisador constrói os dados em conjunto com os participantes dialogando, construindo, interpretando e confrontando informações. Em nossa perspectiva, o participante possui um papel importante nesse processo de construção dos dados e acreditamos que por meio dessa abordagem ele pode contribuir de forma mais enriquecedora para a pesquisa.

Brinkmann (2014) argumenta que as pessoas, ao conversarem entre si, o fazem como uma forma de aprendizado, buscando entender como os indivíduos vivenciam, pensam, agem e se desenvolvem no mundo. Essa é uma ferramenta fundamental para alcançar esse tipo de conhecimento, que, ao ser refinado, passou a ser abordado como entrevista qualitativa (BRINKMANN, 2014). A entrevista como técnica de coleta de dados vem sendo muito utilizada em pesquisa qualitativa e tem sido empregada para “a compreensão parcial de uma realidade multifacetada concernente a tempo e contexto sócio-histórico específicos” (FRASER; GONDIM, 2004, p. 147). No tocante a formas de estrutura de entrevistas, elas podem ser: estruturadas, semiestruturadas ou não estruturadas (LIMA; ALMEIDA; CAUDURO-LIMA, 1999; FRASER; GONDIM, 2004; MANZINI, 2004; BONI; QUARESMA, 2005; BRINKMANN, 2014).

A entrevista semiestruturada permite perguntas abertas e fechadas, mas, em geral, “as perguntas são abertas” (MARCONI; LAKATOS, 2017). Ela é uma realização colaborativa onde o entrevistado e o pesquisador participam na produção do conteúdo da pesquisa

(TRIVIÑOS, 1987; BONI; QUARESMA, 2005; BRINKMANN, 2014). Nessa perspectiva, o papel do entrevistado é ampliado e a entrevista é compreendida como um espaço relacional, dialógico, sociocultural, interativo, onde, por meio dessas negociações entre pesquisador, ambiente, cultura e participante, os dados são construídos (FRASER; GONDIM, 2004; MORÉ, 2015; BRINKMANN, 2014). O indivíduo se desenvolve na relação com o outro inserido em um contexto social específico, ou seja, em comunidades, construindo significados e discursos com base em processos de comunicações que são plurais, pois envolvem outros indivíduos, com os quais as crenças, opiniões, ideologias, cultura e valores são compartilhados (FRASER; GONDIM, 2004; GLĂVEANU, 2014; NEVES-PEREIRA, 2018). Nesse sentido, a entrevista semiestruturada, por possuir essas características, não é totalmente previsível, existindo nela um grau de imprevisibilidade. Ela também pode potencializar e enriquecer a coleta de dados fornecendo informações ricas, múltiplas, contraditórias e inesperadas que não estavam no radar do pesquisador, além de estar aberta a permitir que, durante o processo, os envolvidos reflitam sobre si, podendo vir a ser transformados e a questionar-se (FRASER; GONDIM, 2004; BRINKMANN, 2014).

Nesse tipo de entrevista, busca-se um certo protagonismo do participante; não existem respostas corretas ou erradas, qualquer fala do participante, qualquer coisa que ele venha a descobrir é considerado como uma informação em potencial. A entrevista vai se configurando na medida em que ela acontece. Isso não significa sustentar que toda a verdade seja subjetiva ou relativa, mas sim “reconhecer que as visões de mundo de grupos humanos se sustentam nos níveis de compartilhamento vivenciados por eles: época, lugar, processos de socialização, nível de desenvolvimento da ciência e da sociedade, hábitos e costumes culturais, língua, ambiente etc.” (FRASER; GONDIM, 2004). A entrevista semiestruturada valoriza a presença do investigador, porém, visando enriquecer a investigação, ela “oferece todas as perspectivas possíveis para que o informante alcance a liberdade e a espontaneidade necessárias” (TRIVIÑOS, 1987, p. 146). Por meio dessa técnica, é possível olhar o fenômeno e o contexto por ângulos diferentes, possibilitando uma compreensão mais abrangente do processo (MORÉ, 2015). Segundo Triviños, ela pode ser entendida em geral como:

aquela que parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante. Desta maneira, o informante, seguindo espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal colocado pelo investigador, começa a participar na elaboração do conteúdo da pesquisa (TRIVIÑOS, 1987, p. 146).

Em uma entrevista semiestruturada, o entrevistador não trabalha para condicionar ou padronizar as respostas; por meio da formulação de um roteiro, ele direciona a entrevista em um contexto mais informal (MANZINI, 1990; 1991; BONI; QUARESMA, 2005). Sobre o roteiro, Moré argumenta que ele não tem o objetivo de precisar as respostas e sim “o de provocar a narrativa e, por sua vez, controlar o fluxo de um diálogo, em torno do foco principal de investigação” (MORÉ, 2015, p. 129). Para Manzini (2003), a função principal do roteiro é auxiliar o pesquisador na condução da entrevista. Contudo, ele entende que o roteiro também pode: “1) ser um elemento que auxilia o pesquisador a se organizar antes e no momento da entrevista; 2) ser um elemento que auxilia, indiretamente, o entrevistado a fornecer a informação de forma mais precisa e com maior facilidade” (MANZINI, 2003, p. 13).

As questões que fundamentam um roteiro não nascem do nada, por dedução ou por suposição; elas são fruto da teoria que sustenta a pesquisa e das informações que o pesquisador já levantou sobre o fenômeno estudado, por exemplo, através de um estudo bibliográfico ou um estudo piloto (TRIVIÑOS, 1987). Nesse sentido, o roteiro precisa “garantir, por meio das perguntas a serem feitas na entrevista, a abrangência total dos conceitos a serem estudados” (MANZINI, 2003, p. 13). Boni e Quaresma (2005) ressaltam que, durante a entrevista, o pesquisador precisa estar atento para não se perder, sendo necessário à sua direção nos momentos em que for imprescindível tornar claro e compreensível as questões fundamentais da pesquisa ou quando o participante perder o foco, sendo indispensável, nesse caso, recompor o contexto da entrevista. Deste modo, o roteiro vai ajudar nesses aspectos e a não deixar de fora itens e conceitos importantes, além de auxiliar a interação social durante a entrevista (MANZINI, 2003). Embora para a entrevista seja desenvolvido um roteiro, Marconi e Lakatos (2017, p. 213) argumentam que: “o pesquisador tem a liberdade de fazer as perguntas que quiser, sondar razões, motivos, dá esclarecimentos, não obedecendo a uma estrutura formal”. A duração da entrevista também é flexível e vai depender da interação do pesquisador com o participante e de como os assuntos serão delineados (TRIVIÑOS, 1987). Entretanto, uma entrevista muito longa pode se tornar cansativa e improdutiva.

Em uma pesquisa que envolva improvisação musical e criatividade, o uso dessa técnica parece ser necessário para se obter uma visão profunda do processo sob a ótica dos sujeitos envolvidos nele. Primeiro, porque em uma entrevista semiestruturada o pesquisador é também um participante e, junto com os outros participantes, atua na busca das informações para se compreender o fenômeno estudado. Nessa perspectiva, ambos “são vistos como construtores conjuntos ativos do discurso, guiados pelas restrições culturais sobre a interpretação do evento

da entrevista” (BRANCO; VALSINER, 1997. p. 46, tradução nossa²⁵⁴). Segundo, porque a entrevista semiestruturada é uma abordagem que ambiciona compreender uma realidade, um fenômeno particular, através do processo, por meio do entendimento de que o ser humano se desenvolve no relacionamento com o outro, mediados por uma série de fatores não humanos e são nesses relacionamentos que parecem estar as informações que podem nos levar a uma compreensão mais profunda dos processos criativos.

3.7 Sobre o relato verbal

Durante a pesquisa, usaremos o relato verbal retrospectivo. Ele será realizado em grupo de forma reflexiva e dialógica, como se fosse uma conversa, sendo seu resultado fruto de um processo interativo colaborativo entre os participantes. Entendemos que o uso do relato verbal em conjunto com outras ferramentas de coleta dados vai nos auxiliar na busca por informações substanciais do processo criativo da improvisação livre relativos às questões teóricas desta pesquisa.

Essa técnica tem sido utilizada há bastante tempo nas áreas de psicologia experimental e psicologia cognitiva (ERICSSON; SIMON, 1980; TARTAROTTI; DAL’EVEDOVE; FUJITA, 2017). Entretanto, a técnica não se restringe somente a essas áreas, podendo ser adaptada ao estudo de questões sociais, motivacionais e/ou comportamentais e também pode lançar mão de dados observacionais e de vídeo, não apenas estritamente verbais. (CHI, 1997). Os relatos verbais podem ser utilizados como dados primários ou de apoio, com a finalidade de registrar os processos de externalização dos sujeitos envolvidos na realização de uma tarefa (KASPER, 1998; COHEN, 1996; TARTAROTTI; DAL’EVEDOVE; FUJITA, 2017).

Por meio da externalização, é possível obter descrições dos processos mentais dos participantes durante a realização de uma atividade (CAVALCANTI, 1989). Através dos relatos verbais, os participantes fornecem informações de seu processo mental, permitindo assim a observação dos “conhecimentos declarativo, procedimental e metacognitivo sobre a atividade realizada” (FUJITA; RUBI, 2007, p. 143). Nesse sentido, o foco é capturar esses dados mentais que envolvem a tomada de decisão como uma forma de investigação para trazer à tona elementos desses processos que estão submersos, buscando, dessa forma, o máximo de informações, para se obter uma visão mais ampla e detalhada dos sujeitos durante a realização da tarefa.

²⁵⁴ No original: *are viewed as active joint constructors of the discourse, guided by the cultural constraints upon the interpretation of the interviewing event.*

De acordo com Tartarotti, Da'avedove e Fujita (2017), a opção pela técnica decorre da viabilidade de serem ampliados os estudos de observação em sua maioria relacionados aos processos mentais e criativos dos sujeitos. Embora existam diferentes maneiras de se aplicar os relatos verbais, pelo caráter desta pesquisa, que tem como objetivo investigar a interação e os processos criativos em uma prática musical coletiva, eles serão aplicados em grupo, pois entendemos que, dessa forma, o relato “viabiliza a coleta de dados oriundos da interação entre os sujeitos participantes na construção de possíveis significados, impressões e novas indagações e conhecimentos sobre um determinado objeto/fenômeno em análise/discussão” (TARTAROTTI; DAL'EVEDOVE; FUJITA, 2017, p. 44). Os relatos verbais incluem dados que refletem: (1) autorrelato; (2) auto-observação; (3) autorrevelação (COHEN, 1996, p. 7).

Com base no trabalho de Ericsson e Simon (1980), Afflerbach e Johnston (1984) nos mostram duas maneiras de fazer os relatos: (1) simultâneos; (2) retrospectivos. Os relatos simultâneos ocorrem durante a execução da tarefa (AFFLERBACH; JOHNSTON, 1984). Segundo Souza e Rodrigues (2008, p. 5), os sujeitos verbalizam “o que lhes vier à cabeça durante a realização de uma determinada atividade”. Nos relatos retrospectivos, os participantes o fazem após o término da tarefa, relatando tudo o que eles lembram sobre o processo (ERICSSON; SIMON, 1980; AFFLERBACH; JOHNSTON, 1984). Em um relato retrospectivo, os participantes também podem ser “solicitados a teorizar sobre suas ações na tarefa” (AFFLERBACH; JOHNSTON, 1984 p. 311, tradução nossa²⁵⁵). Nesse tipo de relato, o que se recomenda é fazê-lo logo após o término da atividade, evitando intervalos longos entre o término e o relato para não comprometer a qualidade das informações coletadas (ERICSSON; SIMON, 1980; SOUZA; RODRIGUES, 2008).

Embora os relatos verbais sejam registros orais dos processos de pensamentos dos sujeitos envolvidos na tarefa, eles não conseguem revelar de forma instantânea esses processos (KASPER, 1998). O entendimento de Kasper (1998, p. 358, tradução nossa²⁵⁶) é que: “eles representam (um subconjunto de) as informações atualmente disponíveis na memória de curto prazo, em vez dos processos que produzem as informações”. Para melhorar a confiabilidade e validade dos dados, Cohen, com base no trabalho de Greene e Higgins (1994), nos indica quatro sugestões:

- (1) minimizar o tempo entre o processo e o relatório obtendo um relatório imediatamente após [...] concluir uma tarefa, (2) projetar *prompts* que podem ajudar [...] a melhor acessar informações detalhadas de sua memória de curto e longo prazo

²⁵⁵ No original: *asked to theorize about their actions on the task.*

²⁵⁶ No original: *they represent (a subset of) the information currently available in short-term memory rather than the processes producing the information.*

(por exemplo, através do uso de exemplos concretos e dicas contextuais), (3) deixar claro para os entrevistados o propósito dos relatos retrospectivos e (4) relatar as descobertas de uma pessoa de forma que permita aos leitores ver como as conclusões foram derivadas dos dados (por exemplo, incluindo dados suficientes em um relatório para que os leitores possam fazer suas próprias avaliações sobre o valor da pesquisa com base na retrospectão) (COHEN, 1996, p. 10, tradução nossa²⁵⁷).

Sobre a obtenção dos dados, Afflerbach e Johnston (1984) nos alertam para o fato de que participantes menos verbais podem produzir relatos com menos informações, enquanto participantes mais verbais podem produzir relatos mais completos. Isso pode ser ainda mais acentuado em grupo, onde um participante pode acabar inibindo o outro. Nesse sentido, o pesquisador precisa certificar-se de que todos se sintam confortáveis e estar atento para tentar equilibrar a atuação dos participantes durante o relato, vindo a estar preparado, caso seja necessário, para estimular aqueles menos verbais. Outro alerta feito por Afflerbach e Johnston (1984) é que os participantes podem vir a relatar o que acham que deveriam e não o que realmente fizeram. Dessa forma, pode-se fazer experimentos antes dos relatos oficiais da pesquisa, por meio de tarefas experimentais, visando habilitar melhor os participantes para os relatos (AFFLERBACH; JOHNSTON, 1984).

Por se tratar de produções orais, recomenda-se que os relatos verbais sejam gravados e transcritos literalmente (AFFLERBACH; JOHNSTON, 1984; KASPER, 1998; TARTAROTTI; DAL'ÉVEDOVE; FUJITA, 2017). Entretanto, devido à quantidade de dados que podem surgir nos relatos, pode-se optar por transcrever apenas partes para reduzir o volume de dados (CHI, 1997). Chi (1997, p. 8, tradução nossa²⁵⁸) sugere três heurísticas gerais para redução de dados: “(a) amostragem aleatória, (b) escolher um subconjunto com base em algum critério de “não conteúdo” e (c) fazer alguma codificação preliminar no conteúdo de todo o conjunto e, em seguida, uma codificação mais detalhada em um subconjunto selecionado”. Chi alerta para o fato de que a transcrição pode vir a apresentar problemas “se as diferenças inerentes ao discurso falado (relato verbal) e escrito (transcrição do relato verbal) não forem consideradas”. A pesquisadora acredita que: “ao dar relatos verbais, os sujeitos fazem grande uso dos recursos do discurso falado que podem se perder na transcrição”. Sendo assim, ao transcrever os relatos, o pesquisador precisa ser capaz de trazer para o texto escrito as

²⁵⁷ No original: (1) minimizing the time between the process and report by obtaining a report immediately after a writer completes a task, (2) designing prompts that can help writers better access detailed information from their short and long-term memory (e.g., through the use of concrete examples and contextual cues), (3) making clear to the respondents the purpose of the retrospective accounts, and (4) reporting one's findings in ways that enable readers to see how the conclusions have been derived from the data (e.g., by including enough data in a report so that readers can make their own assessments about the value of research based on retrospection).

²⁵⁸ No original: (a) random sampling, (b) choosing a subset on the basis of some "noncontent" criterion, and (c) doing some preliminary coding on the content of the entire set and then more detailed coding on a selected subset.

características do discurso falado, tais como: entonação, pausas, sarcasmo, questionamentos retóricos etc. (CHI, 1997).

3.8 Sobre o prontuário musical

O termo surge inspirado no prontuário médico. Segundo Prestes Jr e Rangel (2007, p. 154), o prontuário médico é: “o acervo documental do paciente, organizado e conciso, referente ao registro dos cuidados médicos prestados, assim como todas as informações, exames, procedimentos e quaisquer documentos pertinentes a essa assistência”. Para nós, o prontuário musical não possui a finalidade de obter um acervo documental. O que denominamos aqui de prontuário musical é a soma das informações musicais a respeito do músico envolvido na pesquisa, sendo o próprio músico responsável por preencher o seu prontuário. O prontuário para pesquisa possui as seguintes características: (1) fonte de informação biográfica; (2) ferramenta de produção e coleta de dados; (3) serve para saber a expertise dos participantes; (4) auxilia no delineamento do perfil musical de cada participante.

O prontuário musical possui as seguintes informações: (1) e-mail; (2) nome; (3) idade; (4) escolaridade; (5) em qual área realiza ou realizou a outra formação; (6) quais instrumentos você toca; (7) dentre esses, qual é o principal instrumento; (8) estilos musicais que escuta; (9) estilos musicais com os quais trabalha profissionalmente; (10) quais os tipos de linguagens musicais fazem parte da sua prática; (11) participa de algum grupo, orquestra etc.; (12) de qual grupo ou orquestra participa; (13) qual repertório estuda atualmente; (14) como você vê a música; (15) como você se define como músico; (16) um resumo da biografia musical.

3.9 Instrumentos

Foram utilizados na investigação os seguintes instrumentos: (1) gravação de vídeo e áudio das performances musicais; (2) entrevistas semiestruturadas com os participantes; (3) relatos verbais dos participantes; (4) prontuário musical dos participantes. Os relatos verbais foram analisados microgeneticamente. As entrevistas foram trabalhadas por meio de análises interpretativas e o prontuário musical foi integrado, de modo interpretativo, ao corpo de dados.

3.10 Participantes e *setting* da pesquisa

Foram selecionados para essa pesquisa 4 alunos da graduação (Bacharelado ou Licenciatura) em música, no Instituto Villa-Lobos – IVL da UNIRIO. A seleção dos participantes ocorreu através da disciplina de improvisação avançada (TECIM 2 – Técnicas de Improvisação Avançada), lecionada no Instituto Villa Lobos – IVL, sob a coordenação do professor Dr. Clifford Hill Korman.

3.11 Laboratório de performance musical

O laboratório físico de performance musical é localizado no Instituto Villa Lobos – IVL na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Nessa pesquisa ele aconteceu no modelo online pelo Google Classroom, com encontros pelo Google Meet. O laboratório é o local onde foram feitas as performances e produzidos os dados para essa pesquisa. Os músicos tocaram e, através da performance musical, por meio dos seus processos criativos, observamos e estudamos como eles constroem a performance através da interação uns com os outros, aplicando as ferramentas de coleta de dados selecionadas para o projeto. A decisão de se pesquisar por meio do laboratório, focando a atenção nos músicos e suas ações no momento da performance e não por gravações de vídeos ou fonográficas, foi porque acreditamos que um “documento gravado, seja visual ou auditivo, nunca é improvisação, porque é uma relíquia de uma atividade passada; a improvisação refere-se apenas ao ato de criação espontânea e não a quaisquer consequências desse ato” (NEEMAN, 2014, p. 40, tradução nossa²⁵⁹).

A presente pesquisa reconhece que é possível “tratar a improvisação desconsiderando a ação criativa no momento que ela ocorre” (FALLEIROS, 2012, p. 87). Nesse sentido, é possível observar a criatividade e seu processo criativo através do produto finalizado, em seu resultado final, como ocorre em uma improvisação registrada em uma gravação, transcrição, tablatura, partitura, etc. Nesse sentido, entendemos que: “a observação do caminho criativo desenvolvido na improvisação não mais se tratará de possibilidades (ou ainda, se mais próximo do contexto da improvisação idiomática, de probabilidades)” (FALLEIROS, 2012, p. 87). Contudo, não é esse tipo de perspectiva que adotamos. Em nosso laboratório, buscamos observar o processo

²⁵⁹ No original: *a recorded document, whether visual or auditory, is never “improvisation”, because is a relic of a past activity; improvisation refers only to the act of spontaneous creation and not to any consequences of that act.*

criativo da improvisação livre no momento da performance musical, ou seja, em sua gênese e desenvolvimento.

Uma performance improvisada é radicalmente diferente, porque os atores não partem de um texto. Não há nenhum produto criativo sendo *performed* ou executado. Em vez disso, o processo criativo ocorre no palco, entre os atores, na frente do público. O objetivo desse processo criativo coletivo não é gerar um produto criativo; não há produto resultante, como ocorre com o processo criativo de indivíduos como pintores, compositores e dramaturgos. Em vez disso, o objetivo da performance é o próprio processo; o processo é o produto. Consequentemente, os estudos de performance de improvisação devem ser fundamentalmente focados em suas qualidades processuais emergentes (SAWYER, 2003, p. 37, tradução nossa²⁶⁰).

3.12 Sobre as performances de improvisação livre

Foram elaborados dois tipos de performance musical: (1) performance de improvisação livre sem nenhum planejamento prévio (NEEMAN, 2014). Nesse tipo de performance, os participantes tocaram sem nenhum direcionamento, planejamento, orientação ou indicação. O único significado que estava implícito era o do próprio termo improvisação livre e; (2) Performance de improvisação livre após os estudos teóricos e sonoros (COSTA, 2003; 2006; 2018). A segunda performance de improvisação livre ocorreu após a contextualização histórica, por meio das aulas teóricas e de apreciação musical.

O primeiro tipo de performance ocorreu no primeiro encontro com os participantes. Eles foram convidados a tocar pensando apenas no termo improvisação livre. Nenhuma outra direção lhes foi dada. O segundo tipo de performance aconteceu após as aulas. Nessas aulas, apresentamos para os participantes abordagens históricas sobre improvisação livre tratados por meio do referencial teórico e dos referenciais sonoros. A etapa de preparação para o segundo tipo de performance só iniciou após a finalização das gravações do primeiro tipo de performance.

²⁶⁰ No original: *An improvisational performance is radically different because the actors do not start with a text. There is no creative product that is being performed or executed. Instead, the creative process occurs on stage, between the actors, in front of the audience. The goal of this collective creative process is not to generate a creative product; there is no resulting product, as there is with the creative process of individuals such as painters, composers, and playwrights. Instead, the goal of the performance is the process itself; the process is the product. Consequently, studies of improvisational performance must be foundationally focused on its processual, emergent qualities.*

3.13 Procedimentos

A pesquisa foi desenvolvida no laboratório de performance da UNIRIO, com dados construído em formato online, devido à pandemia da Covid-19. As atividades da pesquisa foram realizadas dentro do formato com que os alunos já estavam acostumados e que vinham ocorrendo nas aulas online no período da pandemia. Participaram do laboratório alunos de graduação em música no Instituto Villa-Lobos – IVL da UNIRIO e que se inscreveram na disciplina de TECIM 2 (Técnicas de Improvisação Avançada). O serviço de comunicação por vídeo usado foi o Google Meet. Para a construção de dados, adotamos: a performance musical, relatos verbais, entrevistas semiestruturadas e o prontuário musical. Tudo foi gravado em vídeo e áudio, sendo que os relatos verbais e as entrevistas foram transcritos. As atividades de construção dos dados ocorreram ao longo dos encontros de pesquisa, em momentos distintos e por meio de diferentes configurações, a saber: (1) performance musical dos tipos 1 e 2; (2) relatos verbais dos tipos 1 e 2; (3) entrevistas semiestruturadas; (4) prontuário musical.

ETAPA 1: foi aberto um período de inscrição. Após as inscrições, os alunos passaram por uma entrevista online para serem selecionados para o projeto. Só após a seleção é que o aluno foi confirmado ou não na pesquisa. A seleção se fez necessária pois o aluno pôde optar por não participar da pesquisa.

ETAPA 2: apresentação do projeto para os participantes e preenchimento do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, da autorização para utilização de imagem, som e performance musical para fins de pesquisa e do prontuário musical.

ETAPA 3: realização das performances do tipo 1 e construção dos relatos verbais do tipo 1. Os alunos receberam as instruções de como iríamos proceder. Essas instruções continham as seguintes informações: para a gravação da primeira performance os alunos seriam divididos em dois grupos de dois e as gravações aconteceriam em encontros distintos. Isto é, cada grupo gravaria em dias diferentes. Antes de iniciarem as gravações, cada grupo recebeu informações para o relato verbal e para a performance musical. No que diz respeito aos relatos verbais, eles receberam informações sucintas do que é um relato verbal e de como procederíamos em relação à configuração desse relato, o qual, no nosso caso, aconteceu após a performance, como se fosse uma conversa, onde cada aluno pôde falar e fazer inserções no momento e da forma que achou pertinente. Sobre a performance musical, eles foram orientados a tocar apenas pensando nessas duas palavras: “improvisação livre”. Não foi dado nenhum referencial musical ou qualquer outra orientação que pudesse influenciar o momento da performance. Após essa instrução, os alunos iniciaram a tarefa. Quando a performance

terminou, imediatamente demos início ao relato verbal. Após cumprimos esse ciclo com os dois grupos, encerramos a terceira etapa.

ETAPA 4: estudos teóricos e dos referenciais sonoros. Essa etapa se iniciou após a gravação da performance e do relato verbal do tipo 1. Aqui, iniciamos os estudos teóricos que foram uma contextualização histórica da área. Foi dada uma aula para os alunos, dividida em dois momentos. No primeiro momento, iniciamos os estudos do contexto histórico no qual a prática surgiu. Estudamos os seguintes aspectos: (1) o surgimento da prática; (2) gêneros musicais que influenciaram; (3) contexto político e social. No segundo momento, abordamos o conceito de improvisação livre enquanto “jogo ideal”. Cada momento teve a duração de uma hora e o tempo foi dividido da seguinte forma: (a) primeiro momento: 35 minutos de duração de aula, 15 minutos de discussão e 10 minutos de intervalo; (b) segundo momento: 35 minutos de duração de aula, 15 minutos de discussão. Após cumprimos esse ciclo com os alunos, eles receberam instruções para o próximo encontro, que foi: (a) ler os artigos: a improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas (COSTA, 2018) – Roteiros, Propostas e Estratégias: por uma poética mosaica da Improvisação Livre (FALLEIROS, 2018); (b) ouvir os referenciais sonoros que foram disponibilizados para eles pelo Google Classroom. Após essas instruções finais, deixamos aberto para que todos pudessem falar e se expressar e, em seguida, encerramos o encontro.

No encontro seguinte, a aula foi dividida em dois momentos. Cada momento teve a duração de uma hora e o tempo foi dividido da seguinte forma: (a) primeiro momento: 35 minutos de duração de aula, 15 minutos de discussão e 10 minutos de intervalo; (b) segundo momento: 35 minutos de duração de aula, 15 minutos de discussão. No início do primeiro momento, fizemos uma revisão rápida dos artigos, abrimos para discussão e esclarecimento de dúvidas. Em seguida, iniciamos o estudo com a amostra dos referenciais sonoros, o qual seguiu para o segundo momento. Esse estudo dos referenciais sonoros foi uma aula de apreciação musical, na qual foram estudados e apresentados trabalhos de grupos de improvisação livre, tais como: *The Spontaneous Music Ensemble*, *AMM*, *The Joseph Holbrooke Trio*, *John Zorn*, *The New Music Ensemble*. A aula incluiu ouvir algumas performances selecionadas e informações históricas de como esses artistas proporcionaram uma mudança na forma de se fazer música que levou a novos referenciais sonoros, abrindo o caminho e influenciando a prática de improvisação livre. Após cumprimos esse ciclo com os alunos, eles receberam instruções para o próximo encontro. Após as instruções finais, deixamos aberto para que todos pudessem falar e se expressar e, em seguida, encerramos o encontro.

ETAPA 5: realização das performances do tipo 2 e construção dos relatos verbais do tipo 2. Gravamos as performances finais de improvisação livre e os últimos relatos verbais. Para a gravação da performance, os alunos foram divididos em dois grupos de dois e as gravações aconteceram em encontros distintos. Isto é, cada grupo gravou em dias diferentes. O que se esperava aqui era realizar uma performance que sofresse influências do material teórico e sonoro estudados nos encontros anteriores. No início do encontro, os alunos receberam as instruções de como iríamos proceder. Essas instruções continham as seguintes informações: para a gravação das performances e dos relatos verbais, os alunos seriam divididos em dois grupos de dois. Quando a performance terminou, imediatamente iniciamos o relato verbal. Após cumprimos esse ciclo com os dois grupos, encerramos a quinta etapa.

ETAPA 6: realização das entrevistas semiestruturadas. A entrevista foi individual. Cada entrevista foi preparada para ter a duração de uma hora. Por conta disso, o tempo da entrevista foi controlado pelo pesquisador para que não ultrapassasse o tempo previsto. A entrevista teve um roteiro, mas os participantes e o pesquisador tiveram a liberdade de abordar questões fora do roteiro, que surgiram durante a entrevista.

ETAPA 7: transcrição dos relatos verbais e das entrevistas.

ETAPA 8: análise dos dados.

4 RESULTADOS

Em nossa pesquisa, os processos criativos da improvisação livre foram estudados sob a perspectiva das bases culturais e sociogenéticas. Os caminhos que foram configurados no estudo partiram do entendimento de que os processos criativos, na improvisação livre, são cogestados nas interações Eu–Outro–objeto/materialidade–Audiência, por meio de dinâmicas dialógicas e simbólicas.

Nesta sessão, serão apresentados os resultados dos dados construídos e analisados. Em se tratando de um estudo qualitativo e idiográfico, os resultados serão estruturados de modo a permitir a melhor visão possível de um rico processo de construção, composto por vários momentos de imersão no campo e diferentes estratégias metodológicas em sua produção. É importante destacar que o processo de construção dos dados foi afetado pela pandemia de COVID 19, tendo que ser todo readaptado para o ambiente virtual. No ambiente virtual, nos deparamos com a dificuldade de realizar a performance em grupo por conta do nível acentuado de *delay* presente nas gravações, o que inviabilizava a continuidade da pesquisa. A solução que encontramos para diminuir tal ocorrência e tornar possível a realização da pesquisa foi modificar o desenho dos grupos de participantes que realizariam as performances. Inicialmente, planejamos trabalhar com quatro (4) participantes (P1, P2, P3 e P4) realizando as performances, distribuídos em duplas. Sendo assim, tivemos a seguinte estrutura de performances realizadas e gravadas:

Performance do Tipo 1: duas duplas participaram desta performance, em momentos diferentes, gerando os eventos (a) dupla P1 e P2; (b) dupla P3 e P4.

Performance do Tipo 2: duas duplas participaram desta performance, em momentos diferentes, gerando os eventos: (a) dupla P2 e P4; (b) dupla P1 e P3.

A decisão de gravar esses quatro eventos relacionou-se à busca de gravações de qualidade das performances, com menor *delay*. A disponibilidade e compatibilidade de horários também foram considerados nessa etapa da construção dos dados. A seleção dos alunos foi feita através da disciplina de TECIM 2 (Técnicas de Improvisação Avançada). Entretanto, as gravações das performances aconteceram fora do horário das aulas, pois a pesquisa não poderia atrapalhar o desenvolvimento da disciplina e a vida acadêmica dos alunos.

Após a transcrição de todos os dados, optou-se por trabalhar com apenas duas duplas, participantes de dois eventos, a saber: na Performance do Tipo 1, selecionamos a dupla P1 e P2; na Performance do Tipo 2, escolhemos a dupla P1 e P3. Estas escolhas foram pautadas pela qualidade sonora das performances dessas duas duplas, eliminando muito o efeito do *delay* na

produção musical. Ao tomarmos esta decisão, o participante P4 ficou de fora da análise dos dados e, portanto, da pesquisa, enquanto o participante P1 vivenciou os dois tipos de performances (do Tipo 1 e 2).

Os resultados serão apresentados na seguinte ordem:

I – Prontuário Musical

II – Performance e Relato Verbal do Tipo 1

A. Descrição da Performance do Tipo 1

B. Relato Verbal Tipo 1

- i. Transcrição e Análise dos Episódios – Relato Verbal do Tipo 1;
- ii. Considerações gerais.

III - Performance e Relato Verbal do Tipo 2

A. Descrição da Performance do Tipo 2

B. Relato Verbal Tipo 2

- i. Transcrição e Análise dos Episódios – Relato Verbal do Tipo 2;
- ii. Considerações gerais.

IV – Entrevistas semiestruturadas

A. Categorias de análise das entrevistas.

4.1 Prontuário musical

Os dados construídos via Prontuário Musical apresentam informações biográficas dos participantes, com destaque para sua formação e vivência musical teórica e prática. O instrumento foi composto por duas sessões. A primeira com perguntas que necessitam de respostas curtas e diretas, a saber: (1) e-mail; (2) nome; (3) idade; (4) escolaridade; (5) em qual área realiza ou realizou a outra formação; (6) quais instrumentos você toca; (7) dentre esses, qual é o principal instrumento; (8) estilos musicais que escuta; (9) estilos musicais com os quais trabalha profissionalmente; (10) quais os tipos de linguagens musicais fazem parte da sua prática; (11) participa de algum grupo, orquestra etc.; (12) de qual grupo ou orquestra participa; (13) qual repertório estuda atualmente. A segunda visa obter respostas mais complexas, com

um volume maior de informações, a saber: (1) como você vê a música; (2) como você se define como músico; (3) um resumo da biografia musical. A Tabela 1 apresenta os resultados da primeira sessão:

Tabela 1: Resultados do Prontuário Musical

Prontuário Musical						
Participantes	Idade	Instrumentos que os participantes tocam	Principal instrumento musical	Área de atuação	Atuação musical	Estilos musicais
P1	23	Piano, violão, flauta, baixo e bateria	Piano	Músico clássico e popular	Compositor e pianista	Música instrumental brasileira, Jazz, MPB, Neo-soul, música clássica, gêneros latino-americanos
P2	21	Sanfona, flauta e piano	Sanfona	Músico popular	Sanfoneiro e flautista	Forró e samba
P3	33	Baixo acústico, baixo elétrico, violão e piano	Baixo acústico	Músico clássico e popular	Contrabaixista, professor, arranjador, compositor	Gêneros afrolatinos, Jazz manouche, música nordestina

Fonte: elaborado pelo autor.

As informações que seguem abaixo foram construídas com base na segunda sessão do Prontuário Musical:

Participante 1: entende a música como uma vocação, uma necessidade, uma profissão, uma aposta. Em sua percepção, acredita que foi induzido a crer que seu futuro seria na área do Direito, onde poderia ter uma vida profissional mais estável do que na música. Entretanto, enquanto cursava a faculdade de direito decidiu trocá-la pela faculdade de música popular brasileira. A sua decisão tardia de se dedicar integralmente a música se deu pelo fato de que não encontrou em boa parte da sua família o suporte necessário para tal. Desde então, vem se dedicando integralmente à música, estudando, participando de projetos e realizando trabalhos

como profissional autônomo. Não possui experiência e/ou vivência em práticas de improvisação livre. Porém, em suas práticas de improvisação idiomática é comum improvisações mais livres.

Participante 2: começou na música desde cedo, iniciando seus estudos em piano aos sete anos. Aos 18, começou a estudar sanfona, instrumento no qual se especializou e passou a trabalhar juntamente com a flauta. Entende a música como um processo de aprendizado constante no qual tem muito a aprender. Não possui experiência e/ou vivência em práticas de improvisação livre. Entretanto, toca nas aulas de dança contemporânea de sua mãe tendo como base uma improvisação mais livre.

Participante 3: compreende a música como trabalho e passatempo. Egresso da Escola Portátil de Música, em sua trajetória de desenvolvimento musical estudou contrabaixo, violão e piano com músicos renomados e participou de oficinas de música em festivais. Vem desenvolvendo pesquisas musicais em gêneros afrolatinos e jazz manouche e acumula experiências tanto em música popular quanto em erudita e eletroacústica, e atua há dez anos como contrabaixista em concertos, shows e peças teatrais. Possui experiência e/ou vivência em práticas de improvisação livre.

Esse instrumento trouxe para a análise dos dados informações que nos ajudaram a visualizar aspectos da história de vida musical de cada participante. Tais dados possibilitaram obter uma visão do desenvolvimento musical de cada um durante seus anos de formação e em qual fase deste processo estão vivendo atualmente, quais suas experiências musicais passadas e atuais, como tem sido o processo de construção de suas memórias auditivas, como cada um tem atuado no mercado profissional, ou seja, um panorama do perfil musical dos participantes.

4.2 Performance e relato verbal do tipo 1

4.2.1 Descrição da Performance do Tipo 1

A Performance do Tipo 1 consiste em um encontro musical, onde os participantes do estudo foram convidados a improvisarem livremente. Essa sessão musical foi videogravada para fins de análise. Esse foi um momento no qual os participantes foram convidados a improvisar sem terem recebido nenhum direcionamento, planejamento, orientação ou indicação prévia por parte dos pesquisadores. Cada participante se envolveu a partir dos significados que

carrega em si sobre o termo improvisação livre e criou, a partir das interações sociais vivenciadas na performance em curso.

A ideia de nenhum planejamento prévio atribuída ao termo improvisação livre não é algo exclusivo da presente pesquisa. Ao olharmos para os anos de existência desta prática, podemos observar que diversos músicos envolvidos nela reconhecem tal significado no uso do termo, sendo muito comum ocorrerem performances ao vivo nas quais participantes são convidados para a improvisação livre naquele momento, sem saber que iriam participar, sem qualquer planejamento prévio entre eles e sem o propósito de predeterminar-se musicalmente (CALLINGHAM, 2007; CANONNE; GARNIER, 2011; NEEMAN, 2014; CANONNE 2016; NUNZIO, 2017).

Todas as improvisações livres foram realizadas no laboratório de performance musical do Instituto Villa Lobos – IVL da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. A intenção inicial era de gravarmos as performances presencialmente. Porém, por conta da pandemia de COVID-19, as performances ocorreram no formato online pelo serviço de comunicação por vídeo, Google Meet.

A Performance do Tipo 1 aconteceu no dia 24 de janeiro de 2022 e consistiu em uma performance de improvisação livre entre dois participantes, os quais foram denominados de P1²⁶¹ e P2²⁶². Os participantes foram selecionados e divididos em duplas no primeiro encontro para pesquisa, que ocorreu na semana anterior à atividade. Foi solicitado aos participantes que no dia da gravação estivessem preparados com um instrumento musical de sua escolha. Não foi dito aos participantes qual instrumento usar, sendo a escolha uma decisão exclusivamente individual. No dia anterior à atividade, foi enviado para cada participante um link de acesso para o encontro no Google Meet e, no dia, um lembrete, dez minutos antes.

Os participantes P1 e P2 entraram na sala do Google Meet praticamente ao mesmo tempo. No início, houve uma conversa aleatória, entre participantes e pesquisador. Foi um momento de descontração para deixar todos mais à vontade. O P1 entrou na sala através do seu iPhone e o P2, usando o seu PC. O P1 logo decidiu mudar o seu acesso do iPhone para o PC. Essa mudança levou alguns minutos para acontecer. Em seguida, o P1 voltou já logado pelo PC. Nesse início, foi necessário rever com os participantes toda a documentação exigida pela Plataforma Brasil. O P1 já havia preenchido todas elas; o P2, não. Por isso, antes de iniciar, foi necessário esperar o P2 completar essa etapa e preencher a documentação. Enquanto o P2

²⁶¹ Participante 1

²⁶² Participante 2

preenchia os documentos, ficamos conversando e, em alguns momentos, o P1 ficava tocando piano.

Com tudo resolvido, seguimos para o início da atividade: a gravação da performance. Não foi preparado nenhum material para esse momento. O que se buscou com essa atividade foi registrar os músicos atuando durante a improvisação livre sem nenhum direcionamento, planejamento, orientação ou indicação. Em outras palavras, apenas juntamos os músicos para uma improvisação livre e registramos tudo em áudio e vídeo. O P1 decidiu usar para a gravação um piano acústico de armário e o P2, uma sanfona. O áudio foi coletado pelo microfone do PC dos participantes e o vídeo, pela câmera ligada ao PC.

No início, antes de começarem a tocar, os participantes estavam inseguros de fazer a performance online por conta do *delay*. Existia uma expectativa com um misto de ansiedade por não saber como seria tocar simultaneamente online e como lidar com esse ambiente. Em nossa conversa, ficou claro que, mesmo antes de começar, esse já era um ponto de tensão para a performance.

Os participantes não começaram do nada. Antes de começarem a tocar, foi encerrada toda a conversa e iniciou-se um momento de concentração e foco para a atividade. Nesse momento, eles receberam as seguintes informações: nós vamos gravar vocês em uma performance de improvisação livre e, em seguida, ao término da performance, vamos gravar um relato verbal²⁶³.

Após receberem essa informação, iniciou-se uma conversa sobre o tema “Improvisação Livre”. O P2 nos informou que já tinha participado de improvisações “mais” livres e relatou que sua mãe trabalhava com dança contemporânea e ele improvisava livremente nas aulas, para os alunos. Ele também destacou que costuma fazer esse tipo de improvisação com uma clarinetista. O P2 ainda relatou que tinha assistido o P1 ao vivo em uma improvisação livre. Entretanto, o P1 argumentou que aquela não era uma improvisação livre e o P2 finalizou dizendo que, para ele, parecia ser. Após esse pequeno diálogo, seguiu-se para a gravação da performance. O vídeo da Performance do Tipo 1 está disponível no link na tabela 2. Abaixo, temos a duração da sessão.

Tempo da sessão: 00:36:27’

Tempo gasto com a gravação da performance: 00:14:15’

²⁶³ Eles já sabiam o que era um relato verbal e como iríamos proceder, pois falamos sobre isso no primeiro encontro, o qual ocorreu na semana anterior à gravação.

Tempo gasto com a gravação do relato verbal: 00:22:12

4.2.2 Relato Verbal do Tipo 1

O Relato Verbal do Tipo 1 foi realizado logo após o término da Performance do Tipo 1. A nossa intenção foi capturar informações dos processos mentais dos músicos sobre a improvisação livre que tinham acabado de fazer. O relato fluíu normalmente como se fosse uma conversa. Os músicos falaram sobre seus processos mentais, sobre o processo de criação e como perceberam a si mesmo e ao outro atuando. Porém, conforme temas específicos que despertavam o interesse do pesquisador surgiram, perguntas que buscavam aprofundar o que estava sendo relatado foram feitas.

A análise se deu por meio de microgênese, com auxílio de episódios que tiveram o objetivo de auxiliar na compreensão dos significados construídos durante as narrativas sobre a experiência vivida. Os 16 episódios que compõem o Relato Verbal do Tipo 1 serão apresentados na Tabela 2, a seguir.

Os episódios foram divididos e nomeados a partir dos significados produzidos nos diálogos entre os participantes, em relação à Performance do Tipo 1. Na análise, buscou-se construir o fluxo de episódios a partir dos significados centrais identificados nos diálogos entre P1 e P2 que pudessem configurar unidades de análise microgenética. Ao capturarmos as micro interações, abrimos caminho para uma compreensão do processo durante a sua construção, pois, assim, conseguimos olhar momento a momento a improvisação livre.

A Tabela 2 apresenta o fluxo dos episódios criados para fins de análise da Performance do Tipo 1.

Tabela 2: Episódios do Relato Verbal do Tipo 1

RELATO VERBAL DO TIPO 1		
FLUXO DOS EPISÓDIOS		
Episódios	Temas	Início do Episódio
1	Uma dificuldade técnica com o instrumento	00:14:16'
2	O diálogo	00:15:44'
3	Porque eu ouvi, eu reagi a você	00:19:17'

4	Interpretando gestos	00:22:33'
5	Superando uma dificuldade técnica inicial no instrumento	00:23:46'
6	Pensando em texturas sonoras	00:24:41'
7	Idiossincrasias em diálogo	00:25:33'
8	Um processo cumulativo	00:27:41'
9	Essas coisas tronchas	00:27:57'
10	Criando em cima dos tropeços	00:29:14'
11	O alívio da despreocupação	00:30:22'
12	Improvisação livre remota	00:30:54'
13	Os embaraços durante o processo criativo	00:31:24'
14	Definindo improvisação livre	00:33:54'
15	Sendo mais “troncho”	00:35:30'
16	Encerrando o Relato Verbal do Tipo 1	00:36:00'

Tempo de gravação do relato verbal do Tipo 1: 00:22:12

Link da Performance do Tipo 1:

https://drive.google.com/file/d/1mNZ_L-kp4UA9i4PJO2dDJAWXDEWb69gc/view?usp=sharing

Fonte: elaborado pelo autor.

4.2.3 Transcrição e Análise dos Episódios – Relato Verbal do Tipo 1

Toda a sessão de gravação foi conduzida pelo pesquisador. Foi gerado um arquivo de áudio/vídeo que contém a Performance do Tipo 1 e o Relato Verbal do Tipo 1, totalizando trinta e seis minutos e vinte e sete segundos de gravação, divididos da seguinte forma: (a) parte 1 (performance); (b) parte 2 (relato verbal). Todo o Relato Verbal do Tipo 1 foi transcrito e analisado. Na transcrição do Relato Verbal do Tipo 1, os participantes são identificados como

participante 1 (P1), participante 2 (P2) e pesquisador (PE). O P1, durante a Performance do Tipo 1, tocou piano acústico e o P2, sanfona. Embora o PE participe do Relato Verbal do Tipo 1, durante a improvisação livre, ele não participou tocando, apenas observou.

4.2.4 Episódios

Episódio 1: Uma dificuldade técnica com o instrumento

Duração do Episódio: 00:14:16' a 00:15:43'

Tempo Total do Episódio: 1 minuto e vinte e sete segundos

Após o término da Performance do Tipo 1, a minha reação enquanto pesquisador foi de surpresa. Eu logo expressei aos participantes que a performance tinha superado as minhas expectativas tanto em relação ao *delay*, quanto em relação às ações interativas. Tudo pareceu funcionar muito bem. Os participantes, ao escutarem essa minha fala, ficaram animados e começaram a rir e a brincar entre si, pois estavam surpresos e felizes também. Em seguida, eu (PE) rapidamente os trouxe para o relato verbal, pois não queria que eles se distraíssem, sob o risco de perderem o foco. Então, logo iniciei o relato e perguntei: *Mas então gente, o que vocês, vocês conseguem trazer para gente assim? Como é que foi essa ideia de tocar livre? Hoje, né? Porque vocês já tocam... Essa experiência?* O P2, já em sua primeira participação, nos relatou uma dificuldade que teve com seu instrumento: *cara, na sanfona assim, teve... meio no começo assim, eu me senti bem meio preso no que fazer nos baixos assim, né? Porque... sei lá... eu acho, eu acho mais difícil, tipo essa questão, né, do instrumento mais assim. De como, também por tá com alguém, tipo de eu senti menos liberdade no que fazer nos baixos assim, né? Isso foi uma coisa que eu senti no começo assim. Então acabou que, sei lá, uns momentos eu meio que fiquei meio que sustentando um pedal assim, né? Mas às vezes não sei como é que tava de ouvir ai, né? Tô com fone aqui que tá mais do lado dos teclados. Mas, sei lá, aí também uns momentos eu só tirei assim o baixo mesmo pra ... sei lá, foi uma dificuldade de primeira assim que eu achei.* Eu (PE), buscando esclarecer a fala do P2, que de início me pareceu um pouco confusa, decidi confirmar e perguntei: *do seu instrumento, né? A dificuldade técnica.* O P2 respondeu: *É. Exatamente.* O P1, que até então só nos escutava, decidiu participar: *é... Eu tava... teve alguns momentos em que parecia que dava aquela abaixada de volume que dá quando faz barulho alto, saca, em chamada, mas pouco. De um modo geral deu para ouvir sempre e deu para dialogar em alguma medida, por incrível que pareça, fazer algo do tipo perguntas e*

respostas. Pelo menos eu tentei. Acho que o... nesse momento o P2 o interrompeu com uma afirmação: você tentou mesmo!

Comentários (Episódio 1)

No início, o P2 sentiu dificuldades para lidar com aspectos técnicos do seu instrumento. A situação que se apresentou para o P2, nesse momento da improvisação livre, fez com que ele lidasse com uma situação inesperada. Ele precisou de um tempo para se adaptar e encontrar maneiras de se manter no fluxo inicial da performance. O P1 sentiu um pouco a realização da performance online, mas não considerou que tenha existido uma interferência muito acentuada ao ponto de afetar a performance. No caso do P2, essa dificuldade com o instrumento afetou diretamente nas suas ações e conseqüentemente na continuidade da performance. Os dois participantes demonstraram uma preocupação desde o início da performance com questões relacionadas ao ouvir o som²⁶⁴. A preocupação era tanto com o que se estava produzindo e como esse som era recebido pelo outro quanto com o como cada um individualmente recebia, ou seja, escutava esse som. E, a partir desse processo, iniciou-se uma espécie de diálogo por onde a criação começou a acontecer.

Episódio 2: O diálogo

Duração do Episódio: 00:15:44' a 00:19:16'

Tempo Total do Episódio: 3 minutos e 44 segundos

O termo dialogar foi trazido pelo P1 e ficou claro que essa foi uma proposta sugerida por ele durante a performance de forma consciente. Durante a fala do P1, isso rapidamente me chamou a atenção e eu (PE) argumentei: *ah, legal esse lance do diálogo que você trouxe! Eu reparei isso também quando vocês estavam fazendo. E, como é que você... como é que vocês entendem esse diálogo assim, né? Por que a gente tá falando de música, né? Não necessariamente de conversa, né?* O P1 prontamente respondeu: *eu acho que tem mais de uma forma e rolou de mais de uma forma que pode ser um cita a melodia do outro, dialogar no sentido de “estamos aqui falando alguma coisa e a gente se entendeu e aí vamos falar essa coisa juntos”, aí repetir uma ideia, fazer umas coisas assim. Ou diálogo no sentido de eu faço*

²⁶⁴ Aqui estamos nos referindo as questões técnicas relacionadas ao momento da performance. Por exemplo: o *delay*, o volume de saída do som do computador e no fone de ouvido, entre outros.

uma coisa, aí eu paro e ele faz outra coisa, aí ele para e eu faço... e assim tipo rolou essas duas coisas. Mas essa segunda foi um pouco mais difícil, talvez até por causa da latência, mas eu senti que rolou. Escutando a resposta do P1, eu (PE) quis esclarecer se eles estavam se entendendo nesse diálogo, se existia um diálogo por parte de ambos, um entendimento claro dos dois participantes ou se essa era uma percepção apenas do P1. Então, ao término da fala do P1, eu decidi questionar os dois: *e vocês se entendem assim nesse diálogo? Tipo você entende, tipo, que o P2 tá te falando alguma coisa? Ou o P1 tá falando alguma coisa pro P2?* O P1 logo me questionou: *não verbal, né? Talvez com mais contato visual, eu fiquei meio de lado, então não fiquei olhando muito para a cara do P2. Talvez se eu tivesse olhando entendesse mais até nesse sentido. Mas sim, em alguma medida, sim.* O P2 completou: *é, eu acho que esse negócio da conversa é muito tipo, você tá com fone aí você pesca assim o momento interessante, ou tipo uma... meio que uma provocação que outro faz, aí você tenta imitar aqui, né? Mesmo que você não... tente fazer exatamente o que ele fez, mas você meio que já tenta, meio que propondo alguma coisa nova assim... Então meio que tem uns momentos meio que tipo você ouve uma coisa do outro, aí você meio que imita até porque não dá tempo de você tocar exatamente, né...* O P1, nesse momento, interrompeu o P2 e disse: *é... às vezes então, não cai direto na nota, né?* O P2 imediatamente retomou sua fala e argumentou: *é. Mas isso que é legal também, né? Tipo de pescar o que ele fez, mas não tentar fazer igual e já propondo outra, outra... já indo... tentando entender o que o P2 quis dizer com “pescar”, eu logo questionei: vocês acham então que tem aquela coisa assim de alguém dar uma ideia e de repente você... quando você fala no diálogo de pegar assim, é no sentido de você estar aceitando aquela ideia que ele trouxe. Seria mais ou menos isso?* O P2 respondeu: *uhum* e o P1 concordou: *sim*. Porém, em seguida, o P2 acrescentou: *é, tipo às vezes um tem uma ideia que chama mais atenção que a outra, né? Aí meio que...* o P2 é interrompido pelo P1, que disse: *e isso é uma das formas que o diálogo se dá. Mas também pode se dar pelo contraste, né? Principalmente quando você tá fazendo a, a... coisa de movimentar de maneira intercalada. E aí pode ser ideias bem diferentes...* O P2, de forma direta, completou: *sim*, e o P1 indagou: *e até propositalmente contrastante, né?* A palavra “contrastante” parece ter feito sentido nesse contexto para o P2, que respondeu: *é, senti que teve momentos disso, da gente dialogando só que não com a mesma língua, né? Falando tipo... um outro vocabulário, né? Até porque a gente tem, tipo... a gente tem escolas bem diferentes assim, né?* Em seguida, o P1 fez uma observação direta para o P2: *é, você tá puxando uma parada brazuca também, né?* O P2 concordou e argumentou: *é, mas isso que eu acho legal também porque aí cria esse com... o diálogo nesse contraste, não tipo, fazendo todo mundo igual, fazendo do mesmo jeito assim. Aí, acho que assim, pra... pra tornar mais assíduo, né,*

esse diálogo, às vezes eu tentava ficar fazendo tipo uns “ostinatos” assim, tipo repetindo a mesma coisa. O P1 concordou e expôs sua opinião sobre os ostinatos: é... eu acho bem maneiro os ostinatos. A conversa entre eles continuou e o P2, interessado em saber mais sobre a opinião do P1, perguntou: para você tipo, tipo, é... criar justamente esse contraste então, como se fosse então, tipo, sei lá, uma cama pra... O P1, sem esperar o P2 terminar de falar, respondeu: é. E eu fico rearmonizando também, às vezes, quando eu sinto que você fica parando em alguma nota ou algum ostinato. Eu gosto...

Comentários (Episódio 2)

O diálogo sonoro (não verbal) durante a Performance do Tipo 1 nos pareceu ser construído por meio da habilidade de ouvir o que o outro “tinha a dizer” e, a partir disso, os acordos foram sendo firmados. Uma característica desse diálogo foi que ele aconteceu, em sua maior parte, por meio da escuta. O contato visual foi muito limitado. Isso se deu pelo fato de estarmos trabalhando em uma plataforma online e devido à posição do P1, que estava tocando piano de lado para câmera, dificultando as interações visuais.

Todavia, as interações foram constantes. Sempre que uma nova informação entrava na performance, ela era absorvida e logo uma outra era introduzida. Em alguns momentos, os músicos pareciam avaliar as informações ao mesmo tempo em que estavam propondo outras, sendo que diversas vezes o diálogo ocorreu através de ideias análogas, o que proporcionou à performance resultados variados. Em um primeiro momento, parecia que os P1 e P2 não estavam se entendendo, mas, durante o relato verbal, ficou claro que eles estavam agindo conscientemente.

O ostinato desempenhou um papel importante na música improvisada ao longo dos anos. O seu uso foi muito comum em estilos que fazem uso da improvisação, tais como: jazz, jazz modal, jazz latino, entre outros. Na performance, podemos ver tais significados atuando. Por fim, as estruturas musicais melódicas e harmônicas usadas na improvisação livre são fruto da formação e vivência dos P1 e P2. Eles optaram por usar tais padrões musicais e seguir esse caminho e não o negar.

Episódio 3: Porque eu ouvi, eu reagi a você.

Duração do Episódio: 00:19:17' a 00:22:32'

Tempo Total do Episódio: 3 minutos e 15 segundos

O ambiente remoto aliado à posição dos participantes em frente à câmera limitou o contato visual. Essa limitação levou os P1 e P2 a colocarem um foco maior na escuta. Foi necessário uma escuta mais atenta para poder compensar a falta do contato visual e da presença física. Nesse sentido, observou-se que os músicos buscaram equilibrar o som, tendo como referência as “alturas” do som e sua disposição nos instrumentos musicais. O P2 disse: *é esse lance do... dos graves e dos agudos, eu acho que funcionou benzão. Tipo teve uma vez que você tava no agudo e eu tava aqui bem no (exemplificou tocando no acordeão) ... E casava, né? Tipo... poxa, aí teve uns momentos que a gente tocou sei lá, junto, assim sei lá às vezes tipo um... (exemplificou tocando no acordeão).* O P1, ao terminar de escutar o relato do P2, indagou: *e é engraçado que certamente o que eu ouvi e o que você ouviu foi completamente diferente, né?* O P2 respondeu: *com certeza.* O P1, em seguida, destacou que: *porque eu ouvi eu reagindo a você.* O P2 concordou: *Aham, é verdade.* Entretanto, o P1, que não tinha terminado o seu raciocínio, acrescentou: *e você... Na verdade não, eu ouvi você reagindo a mim também.* O P2 novamente concordou: *sim.* O P1 acrescentou: *mas o tempo que cada coisa tava rolando era completamente diferente, né?* O P2 novamente concordou: *Aham.* Focado nesse raciocínio, o P1 me (PE) inseriu na discussão: *e o Diogo (PE) também, provavelmente diferente de nós dois.* Eu (PE) prontamente me dispus a participar e expus o meu ponto de vista de quem participou apenas assistindo: *pra mim tava ótimo cara, eu tava... Eu fiquei impressionado na verdade porque é... Eu não sabia como ia ser online, né? E tava bonito, né? Tava assim, muita... muita coisa acontecendo que... que é positiva, né? Coisas boas assim. Tanto musicais quanto de o som tá rolando, vocês tavam conseguindo dialogar, se conectar.* Tal reflexão me trouxe alguns questionamentos e decidi expor aos participantes: *E aí, o P1 falou uma coisa e o P2 falou outra, que eu fiquei pensando aqui agora. Primeira coisa é... o P1 falou que não tava é... vendo o P2, né? Então, você tava mais pela questão da audição mesmo, né? Como é que é essa coisa de você tá numa improvisação livre, né, que a gente não tem assim... coisas combinadas, né? Exatamente, né? Tipo uma linha harmônica que a gente vai seguir ou tal. A gente não tem nada assim muito pré combinado. Como é que é ouvir nesse ambiente? Quando você fala ou... quando você falou que não tava vendo, que tava mais ouvindo. Como é que é ouvir nesse ambiente?* O P2 interrompeu e pediu licença: *é. Eu vou no banheiro rapidinho, galera.* PE:

Beleza. P1: fechou. Após a interrupção do P2, o P1 retomou a discussão: é o mais importante de qualquer jeito, né? Então, assim, olhar é bom, mas eu acho que olhar, eu senti... Eu acho que de modo geral se a gente tivesse com contato visual o som teria saído diferente. Não necessariamente melhor ou pior. É... Mas diferente. Abre outras possibilidades e talvez gere um contato... eu acho que o contato humano pelo olhar é algo muito significativo. Assim, uma maneira de, de se conectar com as pessoas em qualquer contexto, muito importante. Mas, mas quando você está fazendo música, o essencial mesmo é ouvir. E acaba que dá uma importância maior para a audição, né? Que nem assim, é... você para no escuro muito tempo você pode ficar com a percepção auditiva mais aguçada, acho que assim. Mas, assim, na hora de terminar, eu acho que faz uma falta. O... o contato visual. Não existe e acabou. Enquanto o P1 falava, não ficou claro para mim (PE) o que ele estava escutando na hora da improvisação livre, o que me levou a perguntar: é. Mas esse “ouvir” você acha que é mais o que? Você tá ouvindo melodias? Tá ouvindo notas? Tá ouvindo mais harmonia específico, um acorde, mais texturas? O P1 respondeu: eu acho que é mais texturas, melodias, é... alturas, né? Dinâmicas, gestos. Não sei.

Comentários (Episódio 3)

Podemos observar que, ao falarem sobre suas interações, P1 e P2 estão fazendo uma referência às “alturas” do som. Ao se referirem a esse momento da performance, fica claro que as interações ocorreram, prioritariamente, a partir das percepções sonoras (escuta), tendo como base o que o “ouvido” de cada participante possui internalizado. A forma como a escuta de cada um permitiu perceber as diferenças durante o processo criativo foi algo que despertou o interesse e a reflexão dos participantes. O P1, ao falar sobre as limitações do contato visual, se referiu a uma realidade que foi específica da nossa performance realizada virtualmente pela plataforma Google Meet. Em uma performance ao vivo com os músicos tocando no mesmo local, o contato visual está muito presente e interfere diretamente na performance. Essa realidade exigiu dos músicos uma escuta mais atenta e uma consciência dos atrasos (*delay*) na recepção do som por conta da latência. A referência do P1, ao dizer que, para terminar, o contato visual faz falta, se dá, porque essa foi uma dificuldade encontrada na performance: como terminar a improvisação livre.

Episódio 4: Interpretando gestos**Duração do Episódio:** 00:22:33' a 00:23:45'**Tempo Total do Episódio:** 1 minuto e 12 segundos

O P1, ao ser questionado por mim (PE) sobre o que seria esse “ouvir”, ficou um pouco confuso em sua resposta. Durante sua resposta, a palavra “gestos” me saltou aos ouvidos e eu (PE), como quem pensou em voz alta, automaticamente disse: *Gestos?* e o P1 enfatizou: *é*. E eu (PE) completei: *sonoros, né? Isso é interessante!* E o P1 concordou: *é*. Como anteriormente tínhamos falado sobre a falta do contato visual, eu quis esclarecer com mais detalhes o que seriam esses gestos e logo questionei: *nunca ouvi falar assim, necessariamente nisso. Ou, quando me falam gestos, eu acho que tem essa coisa visual, da gente tá tocando junto e tal. Esses gestos sonoros seriam tipo o que pra você?* O P1 respondeu: *tipo um ostinato por exemplo*. A resposta dele logo fez sentido para mim (PE): *uhm, entendi*. O P1 acrescentou: *que ele fez...*, lembrando dos ostinatos usados pelo P2 durante a performance. Eu (PE) realmente gostei dessa percepção e disse: *entendi. Caramba isso é interessante hein? Você usar a palavra gestos para...* O P1, me interrompendo, disse: *Eu já vi o Cliff usando essa palavra: gestos...*, fazendo uma referência ao meu orientador e professor da turma de TECIM 2. Eu (PE), em seguida, argumentei: *é, já vi também, mas eu pensava que era uma coisa mais assim quando a gente tá tocando visual, saca?* O P1 completou: *É, acho que no sentido que ele usou foi até meio motor, né, não sei, foi uma coisa de “ah, você estuda essa coisa até ela ficar tão internalizada que ela vira um gesto”*. Mas eu acho que dá para entender um gesto como algo sonoro. Talvez ele também..., nesse momento, o P2, que tinha ido ao banheiro, retornou à sala e eu (PE), buscando atualizá-lo sobre o que estávamos falando, disse: *P2, a gente tava falando aqui que... dessa coisa que o P1 falou, né? Que ele tava mais ouvindo, né, não vendo muito. E eu tava perguntando para ele como é ouvir nesse ambiente, né?* O P2 sinalizou ter entendido: *Uhum...* e eu (PE) continuei: *e ele acabou trazendo essa coisa que eu achei interessante de gestos sonoros, né? Ele deu um exemplo do ostinato que você fez e tal. Como é que você vê isso?* O P2 pareceu não se interessar ou não entendeu o que estávamos discutindo e rapidamente mudou o tópico do relato.

Comentários (Episódio 4)

É recorrente em música o emprego do termo gestos tanto em análises como em descrições de performers (músicos). Nesse sentido, faz-se uma espécie de analogia com o gesto físico. O P1, ao fazer uso do termo, parece estar se referindo a qualquer configuração sonora através da qual se planifique uma energia na interação entre músico e o instrumento musical. O corpo do músico, com os anos de prática passa a ter uma relação íntima com o instrumento musical. Conforme o músico vai internalizando esses processos referentes à técnica de tocar o instrumento, eles vão sendo absorvidos (internalizados) e passam a fazer parte do “corpo” do músico, deixando de lado (superando) as dificuldades e limitações cognitivas iniciais e produzindo resultados sonoros que podem ser identificados como “gestos”.

Episódio 5: Superando uma dificuldade técnica inicial no instrumento

Duração do Episódio: 00:23:46’ a 00:24:40’

Tempo Total do Episódio: 54 segundos

Quando o P2 voltou do banheiro, ele não estendeu o assunto sobre “gestos” que estava sendo discutido e quis falar sobre o momento em que sua dificuldade técnica em lidar com os baixos da sanfona tinha sido superada. O P2 disse: *É... cara, fiquei olhando bastante assim pra ele. Acabei olhando porque tava aqui de frente, né? Mas, enfim, eu acho que lá pro final... Agora lembrei de uma coisa interessante, que eu meio que olhei assim pela janela e fiquei meio que... dei uma desligada assim. Aí eu acho que foi o momento que eu me senti mais livre nos baixos. Depois eu posso até conferir na gravação assim. É... revendo e tal.* Eu (PE) tinha percebido esse momento da performance e reforcei ao P2: *eu (PE) vi quando você fez isso. Saca?* O P2 acrescentou: *É... aí eu meio que fui tendo essa, essa liberdade nos baixos foi meio que por aí que a gente foi acabando, né? Também, nesse sentido. Mas, senão ficava muito tipo nessa coisa, tipo do “ah ele tá no agudo agora e eu meio que faço os médios, aí depois intercala”, só que tipo isso não tão certinho, mais na doidera ali do momento assim, mas...* Eu (PE), tentando estender o debate sobre o tópico, disse: *É uma coisa da...* mas fui interrompido pelo P2, que já mudou novamente o rumo do relato.

Comentários (Episódio 5)

O P2 estava sentado com seu instrumento de frente para a câmera do computador. Por essa razão, ele conseguia ver o P1 pela tela e obter contato visual. No início, o P2 relatou que sentiu dificuldades para lidar com aspectos técnicos do seu instrumento. Ele estava sentindo dificuldades para usar os baixos da Sanfona (Acordeão). O que nos pareceu é que no início o P2 estava tenso, ansioso durante esse processo de se envolver e se adaptar à improvisação livre. Contudo, observamos que, durante a Performance do Tipo 1, ele conseguiu aliviar essa tensão e experimentar um momento de maior liberdade e assim superar essa limitação técnica com seu instrumento. Isso aconteceu de forma natural.

Episódio 6: Pensando em texturas sonoras.

Duração do Episódio: 00:24:41' a 00:25:32'

Tempo Total do Episódio: 51 segundos

Eu tinha feito uma intervenção durante o relato com o intuito de continuarmos falando sobre a forma como o P2 superou sua dificuldade com os baixos da sanfona, mas pareceu que minha intervenção fez com que o relato mudasse de direção. Eu (PE) disse: *É uma coisa da...* e o P2 quase que simultaneamente completou: *desse campo das texturas assim...* Ao ouvir a palavra texturas eu (PE), me interessei e continuei: *você deu esse exemplo assim, uma coisa do lugar do som, né? Tipo som mais grave, médio, agudo. Que seria... seria mais ou menos isso que você quer dizer? Por exemplo, o P1 tava no agudo e você vai mais pro médio, para limpar um pouco o som, né?* O P2 respondeu: *é... exatamente é. A gente ficava tentando muitas vezes dar essa... dar esse equilíbrio assim. Mas acho que... Ah... sei lá, é meio que um instinto assim, eu acho que às vezes eu tenho, né? Quando eu tô tocando com outra pessoa que tipo tem um instrumento harmônico, sei lá, tinha uma guitarra ou um piano, né, como foi o caso. Mas sempre tenta... acaba não fazer, né, a mesma coisa, né...* Complementando, o P1 disse: *na mesma região.* O P2 continuou: *na mesma região assim fica mais completo. Mas também acho que tiveram momentos que a gente tipo... dialogou assim, né, tipo... os dois na boa... sei lá, agora tem que rever, agora não lembro.* O P1, concordando, disse: *é.*

Comentários (Episódio 6)

O P2, ao usar o termo “texturas”, estava se referindo às “alturas” do som e às regiões (grave, média e aguda) nas quais elas estão divididas nos seus instrumentos. Ele expressou uma preocupação em “limpar o som”. Essa preocupação aconteceu, pois tanto ele quanto o P1 estavam tocando instrumentos harmônicos. Isso fez com que o P2 tivesse essa preocupação com o equilíbrio do som. Olhando o relato do P2, essa parece ser uma preocupação recorrente em sua prática musical quando ele está tocando junto com outros instrumentos harmônicos.

Episódio 7: Idiossincrasias em diálogo

Duração do Episódio: 00:25:33’ a 00:27:40’

Tempo Total do Episódio: 2 minutos e 7 segundos

Seguimos com o relato e eu internamente estava refletindo sobre algo que tinha sido dito anteriormente. Nesse momento, aproveitando uma pequena pausa na fala dos participantes, eu (PE) decidi externar e retomar o que havia sido dito: *“você falou ah... ahh... antes, depois do P1 tinha falado esse negócio da... do visual, você falou que “ah, você tem uma escola, né, o P1 tem outra, e você, vocês acham que essas escolas, elas se juntam”, né? Essas formações, que esse momento de livre, também é um momento de compartilhamento, seria isso? Vocês podem compartilhar também diferentes escolas. Não. Não é... Tipo...* O P1 disse: *“você junta inclusive na, na... no Rio de Janeiro. A gente se encontra, faz som, volta e meia com as mesmas pessoas.* O P2 interrompeu: *Sim.* O P1 retomou sua fala: *“é... e na verdade, por exemplo, um moleque que eu acho que tu faz muito som, né? Que é o xxx (nome ocultado propositalmente), ele é um moleque que eu tive minhas primeiras bandas com 15 anos até 18, 20 anos, que foi assim a pessoa que mais me encheu o saco para sair da faculdade de Direito. A única pessoa que ficou me enchendo o saco até um ano e dois meses depois de eu estar na faculdade de Direito, ele realmente enchia o saco para eu sair. E, enfim. Responsabilizo ele muito por eu fazer música hoje em dia.* O P2, em seguida, argumentou: *“quando eu falo esse negócio de escola tipo... É porque na real eu acho que é muito próximo assim o meio que a gente vive.* O P1 interrompeu concordando: *“é muito próximo.* O P2 retomou seu pensamento e acrescentou: *“é mais a questão do que a gente estuda no nosso dia a dia, né?”* A fala do P2 soou como se ele quisesse uma resposta do grupo. O P1 respondeu: *“é... e eu (PE): Uhum.* Vendo que o grupo concordou, o P2 retomou sua fala e disse: *“com certeza são coisas completamente diferentes.* O P1 acrescentou:

é mais repertório, talvez referências. O P2 disse: tipo antes de... um dia eu tava tipo tocando sei lá, uma banda de frevo assim, que... eu aprendi a tocar frevo. O P1 interrompeu e disse: pois é. Em seguida, o P2 continuou: é, exatamente. Mas daí é legal perceber isso assim. Eu (PE), querendo saber mais, perguntei: aí você acha então que, que nesse momento tem o espaço para isso, né? O repertório influencia o que vocês estão tocando. O P2 respondeu: é, isso acaba acontecendo naturalmente, né? Tipo... É isso, se eu for tocar um, um... sei lá... um jazz, for dar uma canja lá no jazz, que vocês fazem, eu vou acabar tipo com a minha linguagem não é... não entra... O P1, atento ao que estava sendo dito, acrescentou: a linguagem aparece. E se der uma canja... O P2, emendando sua fala na do P1, disse: a linguagem, tipo, tá na cara assim... O P1, concordando, continuou: exato. E não tem por que não estar também, né? E o P2 argumentou: é, exatamente. Isso que é bom também, tipo você trazer novidade. Tipo tanto eu pro campo dele e ele no meu campo. Aprendendo mesmo, né? O P1 finalizou: idiossincrasias.

Comentários (Episódio 7)

O P1 relatou um pouco da realidade que existe no Rio de Janeiro entre estudantes de música, os quais se encontram para tocar e compartilhar música. O P2 e o P1, além de estudarem na mesma universidade, estão inseridos em um meio musical (comunidade) onde ambos trabalham com música popular brasileira. Nesse sentido, o P2 observa que há muito em comum nos processos de se fazer música entre eles. O P1 e P2, embora concordem com essa proximidade em seus processos de se fazer música, reconhecem que existe uma diferença no repertório com o qual cada um se envolve em seu dia a dia. Nesse sentido, a prática musical de cada um acaba se diferenciando e cada músico encontra maneiras particulares e pessoais de construir seu caminho musical. Eles vão desenvolvendo formas particulares de tocar. Durante a Performance do Tipo 1, essas particularidades, ao se encontrarem, se tornaram um caminho por onde as interações ocorreram.

Episódio 8: Um processo cumulativo

Duração do Episódio: 00:27:41' a 00:27:56'

Tempo Total do Episódio: 15 segundos

Pensando sobre essas idiossincrasias, eu (PE) perguntei: *e o que que influencia mais na hora que vocês tão criando aí? Igual vocês estavam agora? O repertório atual ou a formação*

que vocês tiveram com o tempo? Que que vocês acham? Difícil de saber, né? O P1 enfaticamente respondeu: ah, o cumulativo, né? Com certeza cumulativo!

Comentários (Episódio 8)

O “cumulativo” diz respeito à história de vida musical de cada participante, sua cultura individual e coletiva, seus processos, os significados pessoais etc. Durante a performance de improvisação livre, o “cumulativo” parece ter sido um processo que ocorreu de duas maneiras: (1) a soma da história musical de cada participante; (2) a soma das ações que ocorreram durante a performance.

Episódio 9: Essas coisas tronchas

Duração do Episódio: 00:27:57' a 00:29:13'

Tempo Total do Episódio: 1 minuto e 16 segundos

O relato seguiu com o P1 e o P2 conversando sobre como manipularam determinados materiais musicais. O P2 disse: *mistura de tudo, né? Tipo... é... o que é interessante que eu percebi assim que muitas vezes eu ficava meio que... não, não preso numa tonalidade, mas eu sempre ficava tipo tocando porque eu tava... a linha que eu tava fazendo é sempre esperada tipo... bem num tom, assim. E percebi às vezes que o P1 fazia umas paradas muito mais tronchas assim, muito mais tortas assim. E... Eu acho... Achei isso legal assim, tipo... Às vezes eu tinha dificuldade de fazer esse, tipo, achar, né, lugar desses voicings, ainda mais na sanfona, porque acaba que o que eu toco é muito mais de repertório de música cantada, né? Eu tô meio que afastado assim da música instrumental. Assim, eu estudo, mas o que eu toco mesmo, assim pra valer, é mais música com letra mesmo, né e tal. Só que aí é legal, porque quando eu tava improvisando eu ficava meio que tipo... fazendo ali num tom mas já terminava no outro e indo pro outro, e isso não me fazia ficar assim tão careta assim. Eu ficava passeando entre os voicings assim. Eu lembro disso assim. Em seguida, o P1 nos revelou que: *e essas coisas tronchas, eu tava sempre tentando basear no que você tava fazendo assim, melodicamente, nas alturas, e tal, tentando...* O P2 concordou: *sim. Pode crer...* e o P1 encerrou, esclarecendo: *não sempre, sempre é foda. Tem hora que era gratuito mesmo.**

Comentários (Episódio 9)

Percebe-se que o P1 e o P2 interagiram a partir de processos musicais melódicos e harmônicos, o que, em determinados momentos, serviram como uma espécie de fundação que sustentou suas ações. Contudo, observa-se que eles não ficaram presos a esses processos o tempo todo. O P1 enfatizou que não se prendeu a tocar apenas pensando dessa forma, pois se permitiu tocar em alguns momentos mais livre. Tal argumentação deu a impressão de que esse “tocar mais livre” tinha alguma relação com a possibilidade de fugir de estruturas musicais pré-estabelecidas ou tocar sem se guiar por elas.

Episódio 10: Criando em cima dos “tropeços”

Duração do Episódio: 00:29:14’ a 00:30:21’

Tempo Total do Episódio: 1 minuto e 7 segundos

Seguindo nessa linha de reflexão sobre aspectos musicais presentes na performance, eu (PE) indaguei: *mais duas perguntas. A primeira é: E essa questão técnica agora, musical, de tocar tanto um instrumento, quanto tocar na hora. Como é que vocês tentaram resolver essas questões? O P2 falou que no início teve um pouco de, de dificuldade com a questão dos baixos... Como é que foi essa questão técnica pra vocês? O P2 respondeu: é... é aquilo, né? Às vezes você vai tentar fazer uma coisa que você não... completou o P1: que não sai... O P2 continuou: que você não tá com agilidade pra aquilo para aquilo, né. Você vai fazer (“exemplificou tocando na sanfona”), só que aí não sai. Só que aí em cima desse tropeço tu vai criando outra coisa, né, tipo... O P1 argumentou: é, às vezes eu vou tentar pegar um voicing, sei lá, um quartal de quartas justas na esquerda com um quartal de trítone, quartas justas na direita, começando uma quarta justa acima e aí fica transpondo isso em vários lugares e tipo, não tô com isso tão debaixo do dedo assim. Então acaba saindo umas coisas diferentes, e... e é o que é, né? E a ponta importa mais. O P2, em seguida, disse: e aí é isso, tipo acho que gente tem na cabeça que quando a gente tiver improvisando livre que não vai ter erro, né? O P1 concordou: pois é... e o P2 continuou: do tipo, você pode tropeçar numa coisa, sair outra...*

Comentários (Episódio 10)

Os P1 e P2, durante a performance em seu processo criativo, não consideraram a ideia de “erro”. Isto é, ao falharem em uma ação (uma tentativa de se criar algo com uma expectativa – um resultado que se espera alcançar um objetivo específico), consideraram isso uma oportunidade para criar. Ao estarem abertos a aceitarem os “tropeços” como uma oportunidade para se criar, os P1 e P2 encontraram caminhos que possibilitaram a eles obterem resultados musicais inesperados e uma forma de manter o fluxo da performance.

Episódio 11: O alívio da despreocupação

Duração do Episódio: 00:30:22’ a 00:30:53’

Tempo Total do Episódio: 31 segundos

Os desafios que se apresentaram durante a tarefa de se manter o “fluxo”, um aspecto tão caro para uma performance de improvisação livre, foi tratado pelos participantes de uma forma tranquila. Nas palavras do P1: *despreocupação*. O P2 acrescentou: *disso que saiu, né...* O P1, para sua pergunta retórica, respondeu: *como lidei com isso? De maneira despreocupada*. O P2 acrescentou: *a gente tem que dar um outro caminho, né?* O P1 disse: *a resposta mais curta*. O P2 continuou: *porque se você falar porra, merda, errei, não rola, né?* O P1, concordando, disse: *é...* em seguida, o P2 argumentou: *você tem que... Não é essa a proposta. Legal você ir criando em cima dos tropeços também assim. Tem bastante disso*. Eu (PE) questionei: *isso é legal, né? Aproveitar o erro sem... transformar o erro numa oportunidade criativa, né? Mas...* o P2, antes mesmo de eu (PE) terminar, completou: *aí não vira mais um erro, né?* Eu (PE) respondi: *Exato....* e o P2 concluiu: *a gente não trabalha com isso*.

Comentários (Episódio 11)

A ausência da preocupação parece ter diminuído o peso do resultado musical. Os P1 e P2 estavam tocando sem as exigências habituais das práticas musicais com as quais estão envolvidos. Cada momento do processo criativo foi visto como uma oportunidade para criar. Os momentos foram se aglutinando uns aos outros e cada ação foi recebida como uma oportunidade para manter a continuidade da performance. Os participantes não consideraram a

possibilidade do “erro”. Dessa forma, eles reduziram o sentimento de frustração, o qual é resultado de tentar executar uma ação e não conseguir. Todas as ações foram bem recebidas.

Episódio 12: Improvisação livre remota

Duração do Episódio: 00:30:54’ a 00:31:23’

Tempo Total do Episódio: 31 segundos

A improvisação livre realizada em um ambiente remoto é substancialmente diferente da realizada em um ambiente físico, onde todos estão com os corpos físicos presentes no mesmo local. E isso foi destacado pelos participantes. Eu (PE) perguntei: *Mas vocês acham que tem alguma coisa nesse ambiente que limita mais do que ajuda? Apesar de ser bem livre?* O P2 não entendeu minha pergunta e indagou: *limita mais do que ajuda?* Eu (PE), achando que ele já estava respondendo, apenas disse: *é*. Em seguida, o P2 perguntou: *Tipo?* Percebendo que ele não havia entendido, eu (PE) tentei esclarecer: *alguma coisa que limita vocês mais no instrumento ou que pode atrapalhar... Se fosse um outro tipo de performance...* O P2, ainda inseguro, disse: *é... então...* Percebendo sua insegurança, eu acrescentei: *por exemplo, como o P1 falou a questão das quartas, se fosse um outro tipo de performance, de repente isso poderia estar mais firme, né?* Nesse momento, o P1 questionou: *mas esse tipo de performance quer dizer “improvisação livre” ou “improvisação livre remota”?*

Comentários (Episódio 12)

O termo “improvisação livre remota” surgiu pela primeira vez nesse momento. O contexto de uma improvisação livre onde todos estão com seus corpos físicos no mesmo local possui aspectos diferentes de uma improvisação livre remota e os músicos sentiram essas dissemelhanças. Por estarem participando de uma improvisação livre remota pela primeira vez, os participantes não tinham muito claro todos os aspectos desse contexto. Eles estavam vivendo uma experiência inédita. Nesse sentido, foi importante fazer esse ajuste para trazer mais clareza durante o relato verbal.

Episódio 13: Os embaraços durante o processo criativo

Duração do Episódio: 00:31:24’ a 00:33:53’

Tempo Total do Episódio: 2 minutos e vinte e nove segundos

Após o P1 trazer o termo “improvisação livre remota”, eu (PE) disse: *tem isso também, né? Interessante, isso é uma novidade. Então não tem essa, essa... resposta. Mas nesse tipo de improvisação que a gente fez, livre, que é remota, que aspectos vocês acham que limita? Que pode ter atrapalhado um pouco? Que pode ter sido um empecilho? Alguma coisa que vocês tiveram que...que superar. Tem isso ou não?* O P1 foi o primeiro a responder: *eu acho... eu acho que assim, por um lado tem muito mais liberdade, com certeza, sem a menor dúvida, assim, inclusive pra... pra questões de dinâmicas, textura, tem muita liberdade. E que também tem quando você tá improvisando sobre uma forma. É... talvez o que tenha limitado pra mim, mas não sei se é uma limitação ou simplesmente que eu não fui lá, é a questão de “pô, quando você tá com uma banda improvisando aí tem a forma, tem um maluco fazendo baixo e tal”, você acaba amassando mais, né? Aí tem o batera lá (“sons”), acaba chegando a certos climaxes. Mas é uma questão da... da formação, da proposta. A gente tá fazendo um negócio de teclado... de piano e acordeão, é diferente de você estar fazendo pô um negócio com... com um quarteto, com piano elétrico envenenado com delay e não sei o que... Tipo... O tipo de climax... de climax que se chega é diferente, né? Não que não chegue, e tal. E também não que não pudesse chegar mais ainda se a gente fosse mais violento, por escolha, né?* Eu (PE) disse: *entendi.* O P1 completou: *falando em termos de dinâmica, né? Não sei. Eu não fritei tanto aqui, melodicamente...* O P2 concordou e acrescentou: *é, exato, eu acho que tem uma coisa assim que também o remoto dificulta assim é tipo da gente... eu acho que a gente podia ter explorado mais assim e tipo ter chegado nos lugares mais interessantes tipo desses contrastes que gente fez, né? Que a gente trabalhou só que eu acho que se a gente tivesse cara a cara talvez tipo...* O P1 se antecipou ao P2 e disse: *o diálogo fluiria mais.* O P2 continuou: *...podendo propor um ritmo, né?* O P1 concordou e reforçou: *exato. Poder propor um ritmo.* O P2 continuou o seu raciocínio e acrescentou: *propor um ritmo, para depois quebrar ele, e poder sentir melhor as texturas, nuances...* O P1 destacou que: *eu tentei propor o ritmo uma hora, eu senti que deu certo.* O P2 disse: *é.* O P1 acrescentou: *eu comecei a fazer um baiãozinho...* e eu (PE) me lembrei desse detalhe durante a performance e disse: *foi, foi.* O P2 argumentou que: *seria bom se a gente tivesse cara a cara tipo...* e o P1 apoiou: *pois, com certeza seria muito mais fluido.* O P2, em tom de aprovação, enfatizou: *a gente ia pitar muito mais assim.* E o P1 concordou: *É.* Encerrando, o P2 disse: *é isso, fica aí um gostinho de quero mais.*

Comentários (Episódio 13)

Observa-se que o P1 sentiu o desconforto da imprevisibilidade acentuada, uma característica do contexto da improvisação livre. Os P1 e P2 sentiram falta do contato visual e da presença física. A corporeidade é um aspecto que afeta a construção de significados durante o processo criativo da improvisação livre.

Episódio 14: Definindo improvisação livre

Duração do Episódio: 00:33:54' a 00:35:29'

Tempo Total do Episódio: 1 minuto e 25 segundos

Já caminhando para o final, eu (PE) perguntei: *e... E o que é livre improvisação para vocês, gente?* O P2 respondeu: *é você... Pra mim é você não tá preso a um tema assim, né? E eu... sei lá... eu fiquei meio que até na dúvida agora, tipo se eu tô improvisando tipo, aí eu meio que crio um tema nesse improviso, aí ele deixa de ser livre? Eu tenho meio que...* Discordando do P2, o P1 disse: *é... Eu acho que não.* Interessado na discussão que se iniciou, eu (PE) perguntei: *O que vocês acham?* O P2 argumentou: *não sei por que meio que tem... pra mim tipo, porque eu não sei, eu nunca estudei essa... essa área... eu acabo tipo... como eu falei, eu acabo tocando, só que sei lá eu não... para mim é sei lá, primeiro contato que eu tô tendo é agora, contigo mesmo nesse...* O P1 respondeu: *o que resume a concepção que eu tenho de improvisação livre é uma frase do “Hermeto de Pascoal”, do Hermeto de Pascoal é foda, do Hermeto Pascoal naquela música “Chapéu de Baeta: Não vou premeditar nada! É isso. E aí acaba que eu faço essas coisas de harmonia funcional pra caraca, porque aí dá para pensar “Pô então, eu vou tentar fazer um negócio super dodecafônico e não sei o que e tal”. E eu... Por ser uma proposta de improvisação livre, eu senti que a gente foi mais até para esse lado. Mas não sei. Na concepção que eu tenho de improvisação livre, se for uma coisa super... pode ser funcional, pode ser um tema, desde que nada seja premeditado. Eu já... eu já me sinto livre. Eu me sinto livre inclusive para escolher seguir estruturas hegemônicas.*

Comentários (Episódio 14)

O P2 não soube dizer com clareza o que seria improvisação livre. Ele não tinha um conceito claro em mente naquele momento. O P1 pareceu compreender a improvisação livre de

duas formas: (1) como um processo criativo onde os caminhos musicais não são premeditados, ou seja: estabelecidos antes da performance começar; (2) uma oportunidade de fazer escolhas a partir de qualquer material musical.

Episódio 15: Sendo mais “troncho”

Duração do Episódio: 00:35:30’ a 00:35:59’

Tempo Total do Episódio: 29 segundos

Caminhando para o final da discussão sobre o que seria improvisação livre, eu (PE) perguntei: *Então era isso, era mais ou menos dentro disso que vocês tavam pensando nessa performance do livre? O P2 respondeu: É. Eu tava pensando nisso, de tipo não me abster de tocar progressões harmônicas quando eu tava afim, mas ao mesmo tempo por, não sei, eu tinha uma ideia pré-concebida de que existia uma expectativa de ser mais troncho assim.* O P2 concordou: *é. Sim.* A palavra “troncho” já havia aparecido anteriormente e, nesse momento, eu decidi saber mais sobre e questioneei: *troncho seria mais o quê?* O P1 disse: *seguindo menos harmonia funcional.* Eu (PE), querendo ser mais preciso, completei: *menos tonal.* O P1 concordou: *é menos tonal.*

Comentários (Episódio 15)

Os músicos não tocaram focados em uma visão de negação, eles se permitiram criar usando estruturas musicais pré-estabelecidas e/ou mesmo vocabulários de idiomas musicais distintos. “Troncho” foi um termo usado para se referir ao uso de materiais musicais menos tonais.

Episódio 16: Encerrando o relato verbal

Duração do Episódio: 00:36:00’ a 00:36:27’

Tempo Total do Episódio: 27 segundos

Eu (PE) disse: *entendi.* Percebendo que os participantes já estavam cansados, eu (PE) encaminhei o relato para o fim: *mais alguma coisa, gente? Que vocês queriam falar sobre?* O P2 respondeu: *Acho que não.* Após a resposta do P2, eu (PE) me mantive em silêncio. Como ninguém mais se manifestou, eu (PE) perguntei ao P1 e ao P2: *não? Não?* Em seguida, encerrei

o relato: *beleza. Gente, muito obrigado, foi ótimo, vocês foram sensacionais, foi muito melhor do que... eu esperava porque a gente tem essa coisa do estar ao vivo, né? De tá junto, então eu tinha muito medo. Mas foi incrível mesmo.*

4.2.5 Considerações gerais

Os músicos começaram a Performance do Tipo 1 cautelosos. Eles tinham calma ao tocar e não prevaleceu uma liderança, alguém que tomasse as “rédeas” da performance e a conduzisse. As interações foram surgindo de forma coletiva por meio de uma escuta atenta e pausada. Existiu um respeito de ouvir as ideias individuais de cada um. No início, a performance foi se desenvolvendo com um músico tocando apenas após o outro, o que possibilitou o desenvolvimento de um diálogo contínuo, mas sem um se sobrepor ao outro.

A performance alternou entre um clima mais etéreo com menos som e momentos mais intensos com um volume sonoro maior, e, embora não tenha existido um pré-planejamento para a performance, os músicos exploraram bastante os aspectos técnicos e expressivos em seus respectivos instrumentos, o que fez parecer que existiu um certo entrosamento. Outro aspecto durante a improvisação livre foi um “jogo” de sonoridades que envolveu momentos mais relaxados e outros mais tensionados.

Quatro momentos pareceram terem se formado durante a performance: uma improvisação livre (1) com sons mais espaçados; (2) com um preenchimento sonoro mais intenso usando uma quantidade maior de materiais musicais e explorando mais as possibilidades sonoras dos instrumentos; (3) tendo como base uma levada que lembrava um espécie de “baião”; (4) um retorno ao uso de sons mais espaçados, com menos materiais musicais e explorando menos as possibilidades sonoras dos instrumentos como se tivessem construindo um caminho para finalizar a performance.

Os músicos não encontraram dificuldades para começar a performance. Esse início fluiu naturalmente. A dificuldade que existiu foi para finalizá-la. O P1 tentou finalizar uma vez e não conseguiu, pois o P2 continuou propondo ideias. Contudo, não ficou claro se o P2 não entendeu a sugestão do P1 ou, se por meio de uma decisão consciente, optou por não o fazer. O P1, vendo que o P2 continuou, decidiu seguir na performance por um tempo. Porém, a partir daí, o P1 pareceu assumir uma espécie de liderança e foi, a cada interação, conduzindo a performance para o fim, até que de forma enfática e um pouco “enérgica sonoramente” deixou claro sua intenção de não mais continuar e a improvisação livre se encerrou.

A Performance do Tipo 1 foi em muitos momentos imprevisível. Para que ela se sustentasse, foi necessário manter um fluxo contínuo de interações no momento da performance. Durante a improvisação livre, os improvisadores não estavam olhando exatamente para o resultado, o foco deles estava no processo criativo. As ações foram se aglutinando uma nas outras durante a tarefa de manter o fluxo ativo. O fluxo girou enquanto teve interação e, quando a interação cessou, a performance acabou.

Os músicos entraram nesse processo trazendo sua biografia musical, suas experiências, suas influências/seus significados, suas habilidades, suas tradições etc. Porém, eles não tinham esses roteiros criativos pré-estabelecidos. Foi durante a performance que eles foram construindo esses caminhos. Foi no decorrer da improvisação livre que vimos os músicos e a criação se desenvolvendo.

Todo o processo ocorreu sempre com base nas informações que estavam sendo recebidas, momento a momento, aliadas a toda a bagagem que cada músico trouxe. Um processo criativo fruto de uma sequência de ações contínuas com as ações anteriores e simultaneamente aberto às circunstâncias em constante mudança no presente, afetado a todo momento pelos artefatos, objetos, ferramentas, processos de significação dos sujeitos, concepções, crenças, afetos/emoções e valores construídos e desenvolvidos ao longo do tempo de suas vidas e ao longo do tempo da performance.

4.3 Performance e relato verbal do tipo 2

4.3.1 Descrição da Performance do Tipo 2

A Performance do Tipo 2 consiste no segundo evento de improvisação livre que compôs, junto com a Performance do Tipo 1, o contexto em que ocorreram os processos de desenvolvimento humano investigados nesta pesquisa. Trata-se de um evento igual à Performance do Tipo 1, porém acrescido de uma nova experiência: os participantes, antes de realizarem a performance, tiveram duas aulas que totalizaram quatro horas, nas quais foram trabalhadas abordagens históricas sobre improvisação livre e referenciais sonoros ligados à prática.

Diferentemente da Performance do Tipo 1, a Performance do Tipo 2 não tinha como objetivo apenas juntar os participantes para tocarem. Para essa última performance, buscou-se colocar os participantes em contato com diferentes abordagens sobre improvisação livre e em contato com grupos que fizeram parte do desenvolvimento desta prática. Ao estudarem sobre e

com esses grupos e músicos, os participantes tiveram acesso a novas referências sonoras e novas formas de manipulação do som utilizadas pelos respectivos grupos musicais.

Foi apresentado aos participantes o conceito de “jogo ideal²⁶⁵”, proposto por Costa (2003). Durante o período de estudo até a gravação da Performance do Tipo 2, foram trabalhados os seguintes textos: (1) A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas (COSTA, 2018); (2) Roteiros, Propostas e Estratégias: por uma poética mosaica da Improvisação Livre (FALLEIROS, 2018). O objetivo foi de colocar os participantes em contato com aspectos relacionados a improvisação livre.

A ideia de apenas juntar os músicos e tocar é um tema debatido por Costa. Segundo o pesquisador, o ambiente da performance de improvisação livre precisa ser preparado (COSTA, 2003/2006). Em sua visão, colocar músicos das mais diferentes práticas musicais, sejam elas abertas à improvisação ou não, para fazerem uma improvisação livre, pode resultar em uma experiência decepcionante e, como consequência, pode levar o músico a se sentir frustrado (COSTA, 2006). Segundo Costa (2006, p.7): “o insucesso é a consequência da ausência de interação”. Nesse sentido, o músico, ao não interagir, prejudica o fluxo da performance e a continuidade, um aspecto tão caro para a prática, não se estabelece. Consequentemente, a performance não se sustenta.

Outro aspecto presente em nosso caminho até a gravação da Performance do Tipo 2 foi o reconhecimento de que a improvisação livre é hoje uma prática historicamente estabelecida (FALLEIROS, 2018). Ao assumirmos tal entendimento, buscamos identificar e nos familiarizar com certos delineamentos pelos quais a prática se constitui.

Todas as Performances do Tipo 2 foram realizadas no Laboratório de Performance Musical do Instituto Villa Lobos – IVL da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. A intenção inicial era a de gravarmos as performances presencialmente. Porém, por conta da pandemia de COVID-19, as performances ocorreram no formato online, pelo serviço de comunicação por vídeo Google Meet.

A atividade da Performance do Tipo 2 aconteceu no dia 15 de fevereiro de 2022 e consistiu em uma performance de improvisação livre entre dois participantes, os quais foram denominados de P1²⁶⁶ e P3²⁶⁷. Os quatro participantes foram selecionados e divididos em duplas ao final da última aula sobre improvisação livre, antes da gravação. Foi solicitado aos participantes que no dia da gravação estivessem preparados com um instrumento musical de

²⁶⁵ Esse conceito é trabalhado no capítulo 2 no tópico: o Jogo.

²⁶⁶ Participante 1

²⁶⁷ Participante 3

sua escolha. Não foi estipulado qual instrumento cada participante deveria usar, sendo a sua escolha uma decisão exclusivamente pessoal. No dia anterior à atividade, foi enviado para cada participante um link de acesso para o encontro no Google Meet e, no dia, um lembrete, dez minutos antes da performance.

O P3 entrou primeiro na sala do Google Meet. Enquanto aguardávamos o P1, ficamos conversando um pouco sobre todo esse processo de construção dos dados. Após alguns minutos, o P1 entrou na sala. Com ambos na sala, conversamos um pouco sobre como seria realizada essa performance e falamos de alguns aspectos que foram estudados durante esse processo. Os participantes compartilharam que todo o processo de construção de dados foi muito enriquecedor e acrescentaram que poder experimentar esses momentos teóricos aliado à prática de improvisação livre foi algo transformador para eles como músicos.

Após esse momento de conversa e compartilhamento, seguimos para o início da atividade: a gravação da performance. Os músicos foram orientados a se envolverem nesse processo a partir do material teórico e sonoro trabalhados nos encontros anteriores, em sala de aula. O P1 decidiu usar para a gravação um piano digital e o P3, um contrabaixo acústico. O áudio foi coletado pelo microfone do PC dos participantes e o vídeo pela câmera ligada aos respectivos PC.

Após as instruções, os participantes decidiram checar o som antes de começar. O P3 achou o som do P1 muito alto e pediu para ele diminuir o volume. Com o som equilibrado, seguimos para a gravação. Eu (PE) informei que iria iniciar a gravação da performance e que eles poderiam começar quando e como quisessem. Após a minha orientação, os músicos começaram a tocar. Assim que a performance terminou, começamos o relato verbal. O vídeo da Performance do Tipo 2 está disponível no link na tabela 3.

4.3.2 Relato Verbal do Tipo 2

O Relato Verbal do Tipo 2 foi realizado logo após o término da Performance do Tipo 2. O nosso objetivo foi, por meio dele, obter informações dos processos mentais dos músicos sobre a improvisação livre que tinha acabado de acontecer. Os músicos comentaram sobre seus processos de criação, processos mentais e sobre as interações com seus pares. O relato foi um momento de muito diálogo, em que os músicos falaram abertamente, como se fosse uma conversa. Entretanto, existiram momentos em que o pesquisador fez perguntas sobre assuntos que estavam sendo relatados.

Com a finalidade de estudarmos o processo criativo, decidimos lançar mão da análise microgenética. Dessa forma, nosso intuito foi capturar as micro interações que ocorreram momento a momento durante a Performance do Tipo 2, pois, assim, entendemos ser possível compreender o fenômeno criativo em sua gênese e desenvolvimento.

Os episódios foram divididos a partir dos micros eventos definidos por grupos de significados relevantes para o estudo dos processos criativos em uma perspectiva desenvolvimental. Na seleção e nominação de cada episódio, procurou-se abarcar os sentidos dos diálogos ocorrentes naquele momento. Cada episódio diz respeito a um momento específico da Performance do Tipo 2 e traduz significados também específicos, consistindo, dessa forma, na unidade de análise microgenética.

A Tabela 3, a seguir, apresenta os episódios construídos para análise microgenética, que refletem as sequências interativas da Performance do Tipo 2, identificadas durante o Relato Verbal do Tipo 2, entre o P1, o P3 e o pesquisador. No total, foram criados 18 episódios.

Tabela 3: Episódios do Relato Verbal do Tipo 2

RELATO VERBAL DO TIPO 2		
FLUXO DOS EPISÓDIOS		
Tempo da sessão: 00:37:10'		
Tempo gasto com a gravação da performance: 00:08:39'		
Tempo gasto com a gravação do relato verbal: 00:28:31'		
Episódios	Temas	Início do Episódio
1	<i>O delay</i>	00:08:40'
2	Explorando diferentes registros sonoros	00:10:47'
3	Criando por motivos	00:11:16'
4	<i>O groove</i> desestabilizado pela latência	00:11:56'
5	Adaptando a escuta	00:14:36'
6	Explorando as possibilidades do instrumento	00:15:40'
7	Juízo de valor	00:16:28'

8	Uma frustração momentânea	00:17:01'
9	Sempre olhando para frente	00:17:56'
10	O poder do contato visual	00:19:20'
11	Improvisação idiomática e/ou livre	00:20:00'
12	A dificuldade de abandonar as influências pessoais	00:24:36'
13	Sendo limitado pelo instrumento musical	00:26:08'
14	Vivendo a experiência com mais fluência	00:27:13'
15	Definindo improvisação livre	00:29:19'
16	O “material captado a partir da audição se torna a própria obra”	00:31:25'
17	O desafio do <i>delay</i> para a escuta	00:33:54'
18	Encerrando o relato verbal	00:34:41'

Link da Performance do Tipo 2:

https://drive.google.com/file/d/1TY_YZ3w6V7CzlFmXDIUiw2mjb3TTI1Xt/view?usp=sharing

Fonte: elaborado pelo autor.

4.3.3 Transcrição e Análise dos Episódios – Relato Verbal do Tipo 2

Nesta sessão, foi produzido um arquivo de áudio e vídeo que contém a Performance do Tipo 2 e o Relato Verbal do Tipo 2, totalizando trinta e sete minutos e dez segundos de gravação, divididos da seguinte forma: (a) parte 1 (Performance do Tipo 2); (b) parte 2 (Relato Verbal do Tipo 2). Todo o Relato Verbal do Tipo 2 foi transcrito e analisado. Na transcrição, os participantes são identificados como participante 1 (P1), participante 3 (P3) e pesquisador (PE). O P1, durante a improvisação livre, tocou piano digital e o P3, contrabaixo acústico. Embora o PE participe do Relato Verbal do Tipo 2, durante a Performance do Tipo 2, ele não

participou tocando, apenas observou. Toda a sessão de gravação foi conduzida pelo pesquisador.

4.3.4 Episódios

Episódio 1: *O delay*

Duração do Episódio: 00:08:40' a 00:10:46'

Tempo Total do Episódio: 2 minutos e 6 segundos

Ao final da performance, eu (PE) destaquei: *ô, o som ficou bom hein cara, curti*. O P3 perguntou: *dá pra pegar os harmônicos, o microfone pega? Esses harmônicos aqui...* Ele tocou no seu instrumento para demonstrar ao que ele estava se referindo. Eu (PE) respondi: *pega!* O P3 disse: *pega*. Eu (PE), falando sobre a performance, acrescentei: *bem legal, cara! Interessante quando você... alguém tava batendo o pé, acho que era o P3, e deu um efeito legal na... na performance*. O P3, sabendo sobre do que eu (PE) estava falando, confirmou: *naquele groove, né? (tocou no contrabaixo para exemplificar)*. Eu (PE) disse: *é. Ficou... Ficou legal para caramba. Bem, mas eu não... eu que vou falar não, vocês. Vai lá gente, como que foi essa interação?* O P3 perguntou: *Quer começar, P1?* O P1 respondeu: *começar, como preferir*. Essa conversa de quem deveria começar continuou. O P3 novamente perguntou: *você prefere que eu comece?* O P1 respondeu: *prefiro um pouco, mas eu posso começar também*. Após esclarecerem essa questão, o P3 começou: *como preferir, mas tudo bem. É. Eu gostei bastante, assim. Eu acho que... é uma coisa que, no sentido que eu tava comentando, até no dia que eu toquei com o P4, assim. Com exceção dos momentos de mais groove assim, mais, né? é... eu acho que o tempo vai se tornando um pouco menos uma questão, assim o delay, né? Quando tem groove, sempre quem groove, né? tipo, o outro tá tocando junto, né? mas vem um pouco... mas isso também dá um barato na verdade. Porque esse delay as vezes dá uma ideia assim de uma coisa fora, tipo fora do chão também, não sei. É... eu queria fazer isso ao vivo lógico!* Eu (PE) disse: *é*. Em seguida o P1 destacou que: *quando eu peguei a função do groove no pedalzão, que tava rolando um (exemplificou tocando no piano digital)... uma coisa assim, eu senti uma certa dificuldade de manter, porque aí também, você tava batendo o pé e aí tava num lugar diferente, tava no lugar que você tava ouvindo saca?* O P3, sinalizando com a cabeça, disse: *uhum*. O P1 continuou: *e ali eu senti que eu não tava conseguindo desassociar o suficiente pra... pra ser esse pilar, tá ligado?* O P3 acrescentou: *aham. Sim! É, em alguns momentos eu que tava... quando eu tava fazendo o groove também deu uma: “opa, onde é que eu tô?”, por*

isso até que eu acabei batendo pé assim, pô, não vou deslizar tanto assim, porque senão vai somar os deslises de um lado e do outro, e... com o delay, mas...

Comentários (Episódio 1)

No início do relato, começamos falando sobre o *delay*. *Delay* são pequenos atrasos no som que estavam ocorrendo durante a performance online. O P3 argumentou que nos momentos em que a música estava mais solta, em um clima mais etéreo, sem um *groove*²⁶⁸, o *delay* foi sentido de forma bem leve, afetando bem pouco o desenvolvimento da performance. Contudo, quando eles estavam buscando manter um ritmo contínuo ou como no caso do *groove*, o *delay* afetou as ações, dificultando a continuidade da performance. Entretanto, o P3 destacou um fato que foi positivo e se somou ao seu processo criativo. Quando o P3 estava tocando o *groove*, ele sentiu que o *delay* estava deslocando o *groove* do tempo forte, o que lhe possibilitou desenvolver uma espécie de *swing* ao aproveitar esse aspecto do *delay*. Já o P1, quando estava tentando desenvolver o *groove*, sentiu dificuldade em manter a ideia, por conta desses atrasos. Isso ocorreu porque o P3 e o P1 começaram a ficar muito descontraídos nesse aspecto do tempo. Tal desencontro criou uma sensação de que cada um estava tocando em um tempo diferente. Esse desencontro, ocasionado pelo ambiente virtual, foi um fator limitante para o P1, porque ele não conseguiu desassociar-se dele. O P3 também se sentiu afetado por esse desencontro, chegando a se sentir perdido, razão pela qual ele começou a bater o pé. Ao bater o pé, o P3 estava tentando estabelecer uma pulsação com o intuito de alguma forma tentar recuperar essa unidade temporal.

Episódio 2: Explorando diferentes registros sonoros

Duração do Episódio: 00:10:47' a 00:11:15'

Tempo Total do Episódio: 28 segundos

O P1 mudou o tópico que estava sendo discutido e destacou: *mas eu achei maneiro que, apesar de você tá tocando baixo a gente conseguiu fazer um diálogo de... de em cada momento um explorar um registro, né? Tipo tem momentos que eu segurei o grave, e você foi mais pro agudo, e vice-versa. E... você também fazendo às vezes um pedalzão e você às vezes fazia*

²⁶⁸ A compreensão do termo *groove* está associada a padrão rítmico e/ou a um ciclo de notas em movimento (FELD, 1994; CÂMERA; DANIELSEN, 2018).

(imitou som de notas rápidas na boca) e eu achei maneiro. O P3 concordou: É! Deu várias histórias, assim.

Comentários (Episódio 2)

Quando P1 e P3 abordaram regiões sonoras, eles estavam se referindo às alturas do som. Os músicos, durante o processo criativo, transitaram em regiões sonoras diferentes. O P1 e P3, ao evitarem tocar no mesmo registro, pareciam querer evitar choques entre os sons e buscar um tipo de contraste sonoro.

Episódio 3: Criando por motivos

Duração do Episódio: 00:11:16' a 00:11:55'

Tempo Total do Episódio: 39 segundos

Eu (PE) retomei a conversa com os participantes falando sobre o *groove*, mas o P1 interrompeu: *com relação ao groove que vocês falaram. Não, fala P1, vai lá.* O P1 disse: *Eu ia falar que... é... eu tava tentando em termos de partir, jogar com as ideias que o P3 tava colocando bem num sentido de... disso que eu falei de... revezar quem vai pros agudos quem vai pros graves, de intervalos e teve umas horas que ele tava fazendo os motivos e aí eu tava tentando fazer a retrógrada, só que eu acho que não saiu. Mas eu acho que deu pra captar minimamente mesmo assim.* O P3 concordou: *sim, sim. É eu acho teve alguns momentos que a gente conseguiu trocar motivos, né? Isso. Foi bacana.*

Comentários (Episódio 3)

O P1 tentou criar a partir das ideias do P3. Ele tentou pegar esses pequenos motivos que o P3 criou e tentou criar melodias com essas mesmas notas tocando-as em seu movimento retrógrado. Fica claro que eles estavam pensando melodicamente e desenvolvendo ideias com base nessas estruturas. O movimento retrógrado²⁶⁹ é um recurso de criação muito usado em práticas musicais e foi um dos assuntos trabalhados durante as aulas da turma de TECIM 2, na qual o P1 e o P3 foram alunos.

²⁶⁹ O movimento retrógrado foi aqui entendido da seguinte forma: é quando o que foi dito aparece falado ao contrário. No caso de uma melodia, o músico toca partindo da última nota e retornando para o primeira.

Episódio 4: O groove desestabilizado pela latência**Duração do Episódio:** 00:11:56' a 00:14:36'**Tempo Total do Episódio:** 2 minutos e 40 segundos

Retomando o tema *groove*, eu (PE) argumentei: *O que eu ia falar do groove é que é... Como o P3 falou né, quando vocês tão tocando assim mais livre, e o tempo tá livre e tal, e aí quando começa o groove começa, né? por conta do... ta on line, né? a gente começa a perder o chão e tal, como você falou, né? Tempo forte e tal. E, quando então vocês acham que quando entra o groove isso de alguma forma estabelece uma regra, um fluxo, e aí conforme começa a ser quebrado isso, vocês acham que isso faz vocês quererem sair do groove porque vocês não conseguem manter ou de repente vale a pena explorar... A minha questão é mais no seguinte: vira uma regra que vocês acham que se, se ela não se impor vai, vai atrapalhar a performance, como é que vocês vêm isso? O P1 questionou o P3: você quer responder isso antes, P3? O P3 argumentou: é... pode ser, não sei. Você já tá com alguma coisa formulada? O P1 continuou: mais ou menos. Eu acho que assim. Nenhum... em nenhum momento que a gente fez groove se tornou uma regra suficiente pra que ela não pudesse ser abandonada a qualquer segundo, sabe? Então, de certa forma, quando se cria uma expectativa de que determinada nota vai cair em determinado tempo porque nos últimos quatro compassos ela caiu, e você erra sem querer, isso, porque você se desestabilizou com a latência e tal... É... Isso pode gerar ao performer, né? uma certa “putz, errei”, mas que é algo que, no contexto da improvisação livre, eu acho que acaba não sendo um erro na verdade. Eu acho que é uma questão de, de lidar com isso como não sendo um erro, assim como espera-se que quem vai consumir esse tipo de manifestação artística não vá encarar isso como um erro também. O P3, em seguida, disse: massa. É, eu acho que a questão do groove eu concordo muito com o que o P1 disse, assim, né? que, enfim mesmo que se estabeleça uma coisa rígida ali, né? por uma parte, né? No caso, sei lá, se eu tô segurando um groove, esse groove se mantenha, tem uma certa rigidez, mas ele pode discordar, né? Ou se ele já estiver concordando, ele pode, ele tem caminhos de sair, eu tenho caminhos de sair também, né? Não, não se torna uma coisa mandatória, assim. Tão passagem quanto outras situações, eu acho. A gente tá explorando uma narrativa, né? que cada, cada tipo de situação vai... é... proporcionar uma narrativa diferente assim, uma forma diferente de contar historinhas. Pelo menos eu penso por aí. E aí o lance da latência, né? Do erro.*

Comentários (Episódio 4)

Quando o *groove* surgiu na performance, os P1 e P3 passaram a trabalhar e a desenvolver essa ideia em conjunto. Os músicos atuaram tendo o *groove* como uma espécie de padrão. Contudo, eles não entenderam o *groove* como uma ideia dominante que deveria prevalecer durante a performance. No entendimento do P3, eles estavam explorando narrativas. Nesse sentido, eles desenvolveram o *groove* enquanto eles tinham algo a dizer através dele e mudaram quando precisaram acrescentar novos elementos a seus discursos. Além disso, o *groove* foi um dos momentos em que os participantes mais sentiram a latência. O atraso no som, causado pela latência, fez com que os músicos perdessem a pulsação durante o *groove*. Contudo, isso não foi visto pelos músicos como um erro. Eles entenderam que essa era uma realidade da performance e lidaram com isso sem grandes frustrações ou julgamentos. Eles aceitaram e seguiram em frente.

Episódio 5: Adaptando a escuta

Duração do Episódio: 00:14:36' a 00:15:39'

Tempo Total do Episódio: 1 minuto e 3 segundos

Enquanto falávamos do *groove*, o P3 destacou: *mas acho que a questão... A pergunta era mais com o groove, né? Mas por conta do groove. Eu acho que o que pega é só isso, assim, né? Tipo eu tô ouvindo ele em, em... se eu tô segurando lá o... aquele, aquela pedalção de “mi” ali. É... eu tô ouvindo ele deslocado, né? nem sempre eu consigo fazer abstração de ouvir tipo, e reencaixar assim às vezes o que tá fora eu vou ouvir como se estivesse fora mesmo.* O P1, ao ouvir o P3, acrescentou: *é. E eu acho que também tem isso sobre o groove nessas circunstâncias, a música, e sobre a música de modo geral, o que eu tava escutando, o que o P3 tava escutando e que você (PE) tava escutando certamente são coisas completamente diferentes assim, não tenho a menor dúvida disso. Porque eu... da forma que tá o... eu tô me escutando aqui com zero latência, e escutando o P3 com alguma latência. O P3 tá se escutando com zero latência, e me escutando com alguma latência. E você (PE) tá escutando nós dois com alguma latência. Então, certamente a música foi diferente nos três lugares.* O P3 concordou: *com certeza.*

Comentários (Episódio 5)

Os participantes adaptaram a forma de escutar as ações musicais durante a busca de manter o fluxo da performance. Eles não estavam se escutando precisamente, ao mesmo tempo. Para que essa alteração na escuta ocorresse, foi necessária a compreensão de que o som de cada músico estava sempre chegando com algum atraso. Foi preciso desenvolver uma capacidade perceptiva auditiva para observar o que isso estava causando na performance e encontrar formas de lidar com esse ambiente.

Episódio 6: Explorando as possibilidades do instrumento

Duração do Episódio: 00:15:40' a 00:16:27'

Tempo Total do Episódio: 47 segundos

O P1 trouxe para o relato um dos aspectos que foi trabalhado durante as aulas que antecederam a performance do tipo 2, ao citar o conceito de técnicas estendidas. O P1 disse: *preservando características com certeza na medida em que a gente conseguiu estabelecer diálogos e momentos e, e horas que a gente resolveu partir para técnicas estendidas, né? Que a gente ainda não falou aqui, mas esse teclado que eu tô usando aqui, ele não tem muitas, é... muitos recursos, né? Eu até tô com um nord aqui que eu pensei em plugar, mas aí eu cheguei meio em cima da hora, que aí podia brincar com xxx (não foi possível identificar a palavra), delator, chorus, trêmulo, fazer umas coisas mais doidas, que aí é cheio de efeito, mas aí eu pensei “ah, já que eu tô com esse teclado aqui, vou botar os seis timbres que ele tem e fazer alguma coisa”, peguei aquele negócio do cabo, porque não exatamente tem como eu enfiar a mão na corda num piano digital, né?*

Comentários (Episódio 6)

O P1 buscou explorar o máximo de recursos que o seu instrumento disponibilizava e utilizou, durante a performance, diferentes timbres. Ele ainda tentou criar sons utilizando o cabo P10, em uma tentativa de desenvolver alguma forma de técnica estendida em seu instrumento. O conceito de técnica estendida foi apresentado aos músicos durante as aulas que antecederam a gravação da Performance do Tipo 2.

Episódio 7: Juízo de valor**Duração do Episódio:** 00:16:28' a 00:17:00'**Tempo Total do Episódio:** 32 segundos

Buscando esclarecer o que eles pensavam sobre o erro nesse tipo de performance, eu (PE) perguntei: *bem, vocês trouxeram a palavra erro aí, né? Mas apesar de que o P1 falou que... que de repente não se considera um erro, né? Considera ou não hein? O que vocês acham? Em algum momento essa coisa de é... juízo de valor? Que não seria necessariamente erro, né?* O P3 respondeu: *acho que não.* O P1 destacou que: *não, não entrou pra mim. Eu falei de erro mais no sentido de não cumprimento de uma possível expectativa.* O P3 concordou: *é.*

Comentários (Episódio 7)

Durante a performance, não existiu entre os participantes um juízo de valor sobre os resultados que as ações produziram no fluxo da performance. O que existiu foi uma expectativa de realizar a ação e o reconhecimento de que a ação não saiu como se planejou. Contudo, cada nova ação foi considerada uma nova oportunidade.

Episódio 8: Uma frustração momentânea**Duração do Episódio:** 00:17:01' a 00:17:55'**Tempo Total do Episódio:** 54 segundos

Querendo entender mais sobre como eles estavam lidando com esse aspecto: “o não cumprimento de uma possível expectativa”, eu (PE) questioneei: *e aí não cumprir essa expectativa... se acaba sendo uma frustração ou não? Tipo “bola pra frente, não rolou”?* O P1 respondeu: *bola pra frente, mas talvez, em uma fração muito pequena, no momento em que eu, pelo menos, tentei fazer alguma coisa e não saiu o que eu tentei, em alguma medida muito pequena vai haver a frustração, mas mesmo isso independe de estar tentando sustentar um groove. Por exemplo, se eu vou tentar fazer um pattern cromático aqui (exemplificou tocando no piano digital), uma coisa assim, e aí eu esbarro e aí, não sai, sei lá, da forma que eu quero, vai rolar uma micro “ops”, mas que é algo que é descartado imediatamente, porque não é relevante pro gênero, né?* O P3 acrescentou: *a gente tá sempre olhando pra frente.* Em seguida, o P1 argumentou que: *de um modo geral, eu acho que deve ser encarado dessa forma em*

qualquer tipo de performance que não seja tudo escrito assim. O P3 concordou: *sim*. O P1 finalizando seu argumento disse: *porque melhora a performance se você não liga.* O P3 acenando com a cabeça concordou: *uhum*.

Comentários (Episódio 8)

O P1 reconheceu que, apesar de não estar tocando considerando o conceito de erro, isso não anulou o sentimento de frustração quando ele falhou em executar uma ação. Contudo, essa frustração foi momentânea, porque ele logo seguiu em frente, buscando a continuidade da performance. Os músicos, durante o processo criativo, precisaram lidar com diferentes estados emocionais que se apresentaram de diferentes maneiras durante a performance.

Episódio 9: Sempre olhando para frente

Duração do Episódio: 00:17:56' a 00:19:19'

Tempo Total do Episódio: 1 minuto e 41 segundos

Esse aspecto levantado pelos participantes me chamou a atenção. Querendo saber mais sobre, eu (PE) questionei: *Isso é legal, P3! Vocês estão sempre olhando pra frente, né? Fala um pouco mais assim. Que que você entende disso?* O P3 respondeu: *é... Não, acho que como o P1 falou assim, né? A gente tem que sempre estar olhando pra frente, né? Mas, eu acho que aqui, por olhar pra fre... que dizer... por não ter nenhuma obrigação, né? A gente não tem um ideal do que é essa música, né? Que tá surgindo, então ela pede mais presença, né? Mas, sei lá, você vai tocar música careta também vai te pedir presença. Mas essa é diferente eu acho. São lugares diferentes que a gente ocupa assim, talvez.* O P1 disse: *eu acho que esse lance de olhar pra frente é uma forma de pensar que melhora a performance mesmo em música careta assim.* O P3, interrompendo o P1, concordou: *sim! Exatamente.* O P1 continuou: *tipo que o erro é um erro em determinado contexto, é... mas se você ficar remoendo esse erro você vai se fuder.* O P3 argumentou: *ferrar, vai continuar errando, é. Mas é bem isso assim. É como quem não tem apego ao... acho que talvez o resto seja mais leve assim, talvez, né?* Debatendo com o P3, o P1 disse: *é porque nesse caso não tem o erro porque não tem a expectativa de que seja algo, né?* O P3 acrescentou: *que vai acontecer, né? Tirando a sua própria.* O P1 concordou: *é, tirando a sua própria, exato.*

Comentários (Episódio 9)

Os músicos estavam focados em manter a continuidade da performance. Isso foi uma prioridade em comum entre eles. Eles destacaram que, pela característica da improvisação livre, uma prática tão imprevisível, você não pode perder tempo focando no erro, sob pena de acabar não conseguindo tocar e interromper o fluxo da performance. A prática exigiu deles: (a) uma capacidade de se absterem das consequências que as frustrações podem causar; (b) uma capacidade de se superarem rapidamente e seguir em frente. A improvisação livre pareceu desconectar dos músicos a concepção de erro, muito comum em práticas interpretativas. Esse modo de fazer improvisação livre se difere de outros tipos de performances. Nesse sentido, os processos criativos, nessa modalidade de performance, se apresentam sob aspectos diferentes. Isto ocorreu, porque os músicos criaram isentos do medo de errar e do compromisso de produzir algo que possua uma forma estabelecida.

Episódio 10: O poder do contato visual

Duração do Episódio: 00:19:20' a 00:19:59'

Tempo Total do Episódio: 39 segundos

Seguindo em frente no relato, eu (PE) perguntei: *e vocês falaram em construção de diálogo, né? Como é que se deu essa construção de diálogo? Que que vocês conseguem lembrar e trazer assim? P1 falou um pouco, né? da questão da região, dos instrumentos, que vocês tocaram e tal.* O P1 respondeu: *e de motivos e intervalos.* Querendo saber mais, eu questionei: *e o que mais vocês conseguem trazer? Acho que nesse caso a questão visual talvez não rolou muito, né?* O P1, refletindo, disse: *eu até... talvez, né? Não sei.* Eu (PE), com a intenção de provocar uma reflexão, disse: *é...* Eu (PE) estava iniciando uma pergunta, mas logo fui interrompido pelo P1, que continuou: *eu acho que em alguma medida influencia sim.* O P3 concordou: *em alguns momentos influencia sim, né?* Em seguida, o P1 destacou: *mas acho que não rolou “deixa” visual tipo (fez gesto exemplificando o que seria uma deixa visual).* O P3 disse: *é.* O P1 acrescentou: *poderia ter rolado, mas não rolou.* O P3 finalizou: *sim.*

Comentários (Episódio 10)

O P1 e o P3 construíram seus diálogos musicais através do uso de motivos, intervalos e pelo trânsito em regiões sonoras diferentes. Por exemplo: enquanto um tocava no grave, o outro tocava no agudo. O aspecto visual também exerceu alguma influência. Os músicos estavam tocando de frente para a câmera do computador. Assim, eles conseguiram se ver durante a performance e, em alguma medida, se comunicar não-verbalmente.

Episódio 11: Improvisação idiomática e/ou livre

Duração do Episódio: 00:20:00' a 00:24:35'

Tempo Total do Episódio: 4 minutos e 35 segundos

Escutando o relato dos participantes, eu (PE), perguntei: *essa ideia de diálogo, vocês que também fazem parte de uma prática que é mais idiomática, né? Não necessariamente a vida de você é improvisação livre. Vocês acham que essas influências que vocês trazem do diálogo elas tão muito presas ou carregadas dessa história da improvisação idiomática? Ela tem esse, isso como referência, você acha? Porque por exemplo, P1 falou em motivo, né? Isso parece muito dentro de uma visão idiomática por exemplo, né? Onde você tem uma melodia que você... você pode fazer uma, um... aquela questão retrógrada dela e tal...* O P1, ao falar sobre este tema, relatou: *nesse, hoje eu tava encarando essa coisa de motivos pela explicação de um daqueles tipos de improvisação livre que você falava que era pequenos motivos (exemplificou tocando no piano digital), tipo de uma nota ou menos, mas aqui a gente acabou fazendo motivos até um pouco maiores de, sei lá, quatro ou cinco notas, uma coisa assim. É, mas com certeza, é... na minha vida, é... eu faço muita performance de música improvisada, mas que não é improvisação livre, mas que invariavelmente acaba rolando momentos que chega a parecer assim, que todo mundo liga o foda-se, é muito comum, na minha prática assim, com... mas em alguma medida rola uma expectativa de voltar. Isso é quando rola um momento mais desapegado, mais troncho por assim dizer, mais sem harmonia funcional, sem necessariamente levada, todo mundo dialogando, talvez dialogando com pequenos motivos (exemplificou tocando no piano digital), umas coisas assim, é em contraste a uma parte já idiomática, né? Saindo DE com a expectativa de voltar PARA, né? Então, mas, mas com certeza também rola muito diálogo dentro de um contexto de improvisação idiomática, né? Ah, você tá tocando um samba jazz e aí o baixista faz um... uma frase (exemplificou a frase musical*

fazendo som na boca) de umas coisas assim, de ouvir e responder. Mas eu não sei se isso, por ser... com certeza em alguma medida influencia, mas por ser aprendido num contexto idiomático é... seja necessariamente menos idiomático quando pensado de uma forma com menos amarras, assim. Mas não sei. Porque eu tendo a achar, sem nenhum estudo no assunto, baseado... nenhum não! Com apenas o estudo que a gente teve aqui nessa disciplina, que a improvisação livre em alguma medida é um idioma assim. Eu fiquei um pouco com essa impressão. É... do tipo de sonoridade que se busca e aí tem tipos e tem meio que a ausência de regras, não comprar nenhum... não assumir nenhum gênero, esse tipo de coisa, acaba se tornando uma espécie de gênero. Eu até cheguei a falar disso na aula, né? Mas enfim, falei várias coisas meio desconexas, né? E eu acho que eu vou deixar vocês falarem um pouco. O P3 acrescentou: é eu acho que a coisa do... a relação do motivo com a música idiomática, eu acho que... eu acho que o motivo aqui ele funciona mais como um átomo ali, não sei. Uma célula, né? O P1 disse: é, alguma coisa vai ser, né? O P3 argumentou: eu acho que não necessariamente a presença do motivo torna a presença do idiomático tão, tão, tão enfática assim. Não acho que seja por aí. Eu acho se eu tocar um motivo diatônico e, e, né, e for repetindo aquele motivo por graus diatônicos vai soar idiomático sim. Mas se eu tô fazendo algo cromático, glissando né, aí vai soar idiomático de improvisação livre. É... mas... o que eu trago, né? da improvisação idiomática, olha eu não me considero um grande improvisador idiomático não. E, eu acho que na verdade eu devo tá no mesmo lugar nos dois assim, se é que existem dois, não é um lugar só, enfim. Mas...

Comentários (Episódio 11)

Quando o P1 disse que estava desenvolvendo sua improvisação com base em motivos, ele esclareceu que isso não ocorreu por influência da música idiomática. Na verdade, ele estava tentando criar com base no modelo desenvolvido pelo *The Spontaneous Music Ensemble*, estudado durante o processo de preparação da performance do tipo 2. O grupo desenvolveu uma forma de tocar durante uma improvisação livre, tendo como recurso pequenos motivos com pouca duração e tocados em staccato, e o P1 tentou fazer algo similar. O P1 também destacou que, em sua prática diária, ele se envolve quase que exclusivamente com improvisação idiomática. Nesse sentido, os materiais musicais que ele trouxe são mais influenciados pelos idiomas musicais. Entretanto, ele fez uma observação a respeito da improvisação livre. Em sua perspectiva, existe uma estética presente nesse tipo de prática que dá formas à performance. Para ele, a improvisação livre parece ser um gênero específico dentro do campo da

improvisação. O P3 não associou o uso de motivos a uma linguagem idiomática. Para ele, os aspectos idiomáticos estavam mais ligados a se esses motivos estavam dentro de uma estética tonal ou atonal. Ele pareceu assimilar a improvisação idiomática ao tonalismo e a improvisação livre ao atonalismo.

Episódio 12: A dificuldade de abandonar as influências pessoais

Duração do Episódio: 00:24:36' a 00:26:07'

Tempo Total do Episódio: 2 minutos e 31 segundos

Pensando em todo o processo pelo qual passamos na construção dos dados da pesquisa, eu (PE) perguntei: *não, legal. Gente, e pensando assim, a gente fez a primeira performance, né? que era mais livre, e depois a gente, no caso vocês, receberam um monte de informações, conheceram um pouco da história da prática, a gente ouviu muita coisa, né? Muito referencial sonoro, é... técnicas estendidas e uma série de questões que a prática desenvolveu... a prática de improvisação livre desenvolveu ao longo dos anos, então, como que vocês vêm essa performance comparando à outra? Que que vocês acham que mudou? Teve essa influência? Não teve? Vocês acham que fazer a aula, né? participar da aula influenciou bastante agora ou não? Que que vocês podem dizer?* O P1 respondeu: *eu acho que eu tentei fazer diferente, mas eu acabei fazendo meio parecido, com exceção da, da parte de tentativa de técnicas estendidas assim que eu não fiz na outra performance, mas, até ia comentar uma coisa que eu acho que eu acabo trazendo sempre de muito idiomático, é esse lance de, o tipo de voicing que eu faço que é bem específico de certos gêneros assim, que é algo que acaba soando idiomático mesmo assim. Quando toca você fala “ah essa pessoa aí tem um vocabulário de determinado gênero, né?” (exemplificou tocando no piano digital) Se a pessoa faz isso, acaba soando de um gênero, né? Em alguma medida (exemplificou tocando no piano digital). Não sei, isso nem tanto, mas... mas eu fugi um pouco da pergunta, né?*

Comentários (Episódio 12)

O P1, ao comparar a sua atuação na Performance do Tipo 1 com a Performance do Tipo 2, destacou que, apesar de ele ter tentado tocar tendo como foco as informações recebidas durante a preparação da Performance do Tipo 2, ele não conseguiu fugir muito de seus saberes, processos e aprendizados musicais, frutos da sua história de vida.

Episódio 13: Sendo limitado pelo instrumento musical**Duração do Episódio:** 00:26:08' a 00:27:12'**Tempo Total do Episódio:** 1 minuto e 8 segundos

Dialogando com o P1, que achou ter desviado da pergunta, eu (PE) disse: *não, eu acho que não. Eu acho que você falou bem dessa questão que você tentou as técnicas estendidas, né? Dá pra perceber que é uma influência da, da própria prática, né? Você falou também que você tentou motivos pensando mais no que a gente viu de improvisação livre, né? Como aqueles motivos bem, é... pequenos, né? Estacatos e tudo o mais, e tal...* O P1 acrescentou: *o que eu acho que eu não consegui, e que eu pensava em fazer nessa performance, o que talvez é até meio errado de dizer, é fazer aquele tipo de performance mais de tipo, segurar uma nota e dando texturas e tal, porque esse teclado que eu tô realmente tem muito poucos recursos, assim. Se eu tivesse com outro teclado eu ia tentar fazer isso pra já pegar dessas outras referências, né? Que fica um pedalzão às vezes, e aí vai uns negócios. Mas eu acho que rolou algo mais no sentido de pouca atividade, muita atividade, mas... que nem teve numa das referências... mas, enfim. Tô falando, tô monopolizando aqui.*

Comentários (Episódio 13)

O P1 teve suas decisões e ações afetadas pelo piano digital. Durante as aulas que antecederam a gravação da Performance do Tipo 2, os participantes estudaram sobre diferentes técnicas desenvolvidas por grupos de improvisação livre. Durante a performance, o P1 estava interessado em tentar desenvolver uma dessas técnicas. Entretanto, ele sentiu dificuldades para explorar novas formas de tocar por conta do seu instrumento.

Episódio 14: Vivendo a experiência com mais fluência**Duração do Episódio:** 00:27:13' a 00:29:18'**Tempo Total do Episódio:** 2 minutos e 5 segundos

Percebendo o P3 um pouco distante no relato, eu (PE) perguntei: *e você, P3?* O P3 respondeu: *é... Eu acho que à medida que eu... que a gente foi fazendo essas práticas assim pelo conteúdo em aula, pela forma de lidar com o delay, né? O que eu acho da, da, da... da*

proposta de hoje é que eu pelo menos senti que a gente conseguiu explorar mais cada situação do que em outras gravações, assim, mas também não sei, peculiaridade de cada músico, cada momento, né? Acho que tudo contribui, né? Mas acho que isso foi gradualmente assim, sabe? Eu me senti, quando eu fiz com você eu me senti mais procurando coisa pra fazer, sabe? É. Mas já com o P4 eu senti isso dele, né? É... E agora eu acho que... não sei, rolou uma coisa de ficar mais tempo mesmo explorando cada ideia. É, é, intercalar, né? tipo uma ideia que tá acontecendo com uma, tipo a história do groove que vai um barulhinho aqui, né? tipo, sem perder uma, uma, um elemento e conseguir colocar outro, né? e essa transição e ser, é, e menos radical assim talvez, né? Às vezes o radical, né? os dois querem quebrar uma expectativa ali, concordam em quebrar uma expectativa e pum, rolou uma mudança radical, né? individualmente. Mas eu acho que... não sei, que gostei de ter conseguido explorar assim, né? É... com mais minúcia mesmo cada situação que ia surgindo. Refletindo sobre a fala do P3, eu (PE) acrescentei: teve um diálogo mais profundo agora, né? Vocês conseguiram... eu acho que passa um pouco por isso também. O P3 concordou: sim. Em seguida, eu (PE) disse: Eu acho que, que, que eu... como que eu vi essas duas últimas performances, eu acho que realmente agora foi um momento de você mais conseguiu é... interagir assim, né? E ter essa troca, né? vocês dois. Eu acho que tem a ver também com a, a forma como vocês lidam com a música já de vocês também um pouco. Acho que tem uma... algo aí que, que combina mais sabe? Eu acho que isso é legal.

Comentários (Episódio 14)

O P3 destacou que, durante essa performance, ele conseguiu desenvolver melhor as ideias que se apresentaram. O que parece é que o P3 conseguiu ter um diálogo mais fluido com o P1. Eles aparentaram ter encontrado “coisas” em comum quando estavam criando, o que facilitou as interações. Durante o processo criativo da Performance do Tipo 2, o P3 potencializou as interações e explorou em mais detalhes o que estava sendo proposto. Ele pareceu estar mais à vontade e seguro de seus atos.

Episódio 15: Definindo improvisação livre

Duração do Episódio: 00:29:19' a 00:31:24'

Tempo Total do Episódio: 2 minutos e 5 segundos

Pensando nesse processo de desenvolvimento dos participantes, eu (PE) perguntei: *gente, e aí pensando no... depois de todo esse processo que a gente passou, essa nossa performance online, a última, né? que a gente gravou, se vocês fosse conceituar improvisação livre agora, né? porque vocês já fizeram isso no início, depois de passar por todo esse processo? O P1, com dúvida, perguntou: se for conceituar no sentido de dar uma definição? Esclarecendo ao P1, eu disse: é, o que que seria agora improvisação livre para você, hoje? Depois dessa performance, depois de passar por esse processo todo? O P1, sinalizando que havia entendido, respondeu: hã... Eu acho que eu diria que é uma tradição musical que tenta romper com, com amarras que vieram antes, é, ao máximo definir as regras, né? as convenções a serem adotadas no momento. Ao máximo tirar isso de antes da performance e passar pra dentro da performance. Não sei. Acho que algo nesse sentido. O P3, ao falar sobre, disse: é... Sei lá, pensei num monte de coisa. Pensei no... o que é... é uma conversa, né? onde o elemento que tá sendo conversado não pertence a nenhuma, quer dizer, não pertence às outras tradições, né? Pertence a tradição da música de improvisação mesmo assim, né? É... ou pertence, mas não, não compõe, né? uma tradição, porque não é da própria improvisação livre. Mas é, é abstração assim do tocar junto, né? Não sei. É o tocar junto e mais nada.*

Comentários (Episódio 15)

O P1 compreendeu a improvisação livre como uma espécie de “gênero”, dentro da improvisação musical, que possui uma tradição e características específicas. O P3 discutiu a improvisação livre de três formas: (1) um processo de criação que se desenvolve através de um diálogo entre os improvisadores; (2) uma prática que pertence à tradição da música improvisada; (3) é o tocar junto e mais nada. É importante destacar que essa compreensão foi formulada após os músicos passarem pelas seguintes etapas da pesquisa: a Performance do Tipo 1, o Relato Verbal do Tipo1, as aulas, a Performance do Tipo 2 e o Relato Verbal do Tipo 2.

Episódio 16: O “material captado a partir da audição se torna a própria obra”

Duração do Episódio: 00:31:25’ a 00:33:53’

Tempo Total do Episódio: 2 minutos e 5 segundos

Caminhando para o final do relato, eu (PE) perguntei: *última pergunta para gente encerrar. A questão da audição, o que que vocês conseguem dizer para gente nesse relato da*

audição. Desse momento que vocês tiveram. Como é esse processo auditivo? Até porque vocês têm referências de outras práticas, né? Mas, nesse contexto? O P1 respondeu: eu acho que a audição, em todas as práticas pra mim, é algo primordial, é... deve vir antes de qualquer coisa, assim, de, deve vir antes de “a gente combinou de fazer assim” tipo “não”. Se na hora você ouviu, você vai fazer, né? Tipo o “yes and” da improvisação, é... teatral, que é um termo que eles usam, né? nos Estados Unidos, sei lá, Inglaterra essas paradas. Mas eu acho que no caso da improvisação livre o material captado a partir da audição se torna a própria obra, né? Não uma interpretação da obra. Pelo menos no caso do tipo de performance que a gente fez agora. Talvez no caso daquela, daquele lá que tinha as placas e tal, aí a obra pode ser o conjunto de regras e não a forma como os músicos interagem. Mas no caso do tipo de performance que a gente fez agora, eu acho que o que você escuta e como você responde ao que você escuta, se torna a obra, né? Em seguida, eu (PE) questionei o P3: e você, P3? O P3 disse: é... Não, eu acho que eu concordo com o P1, assim, né? É, é... Muito do que vai ser tocado é o que o teu colega tocou ali, né? E, e pra dialogar a gente tem que escutar, né, senão são só dois falando sozinho, né? Eu acho que a audição é esse, esse... faz esse meio de campo assim, né? É a faculdade que a gente ouve pra poder conversar, né? No que a gente ouve aqui. O P1 disse: é, é...

Comentários (Episódio 16)

O P3 destacou a importância da escuta para o fazer musical. Segundo ele, a escuta deve ser colocada em primeiro plano e, mesmo que existam acordos e estruturas pré-estabelecidas antes da performance, o músico precisa estar sensível ao que está escutando e aberto para explorar novos sons, novas possibilidades, novos caminhos, para os quais a escuta possa levá-lo durante a performance. No caso da prática de improvisação livre, o P1 argumentou que o som que a escuta está recebendo é material para o processo criativo.

Em sua visão, muito do resultado da performance é fruto da escuta. O P3 concordou com o P1. No seu entendimento, as ações musicais são influenciadas, em sua maioria, pela relação entre o Eu-Outro. É por meio do saber escutar o outro que os diálogos são construídos. Caso contrário, o diálogo não existe.

Episódio 17: O desafio do *delay* para a escuta

Duração do Episódio: 00:33:54' a 00:34:40'

Tempo Total do Episódio: 46 segundos

Ao falar sobre o *delay*, o P3 disse: *eu acho que aqui tem o desafio, né? do delay e tal, que eu acho que, esse termo lá da psicoacústica, tem esse negócio do momento, enfim. São momentos diferentes, assim, tem todo, tudo que isso traz, assim, de, de obstáculo assim, obstáculo não, mas é tipo aqueles pesinhos de cinco quilos que bota na perna pra correr na praia. É, que isso traz pra, pra performance, né? o que a gente espera da performance, e pro que a gente precisa fazer com a nossa audição dentro da performance, né? Mas é isso, tem que se ouvir, senão são dois falando sozinho, cada um na sua via.*

Comentários (Episódio 17)

O P3, ao falar sobre a escuta, destacou que na nossa performance foi preciso lidar com o *delay*. Por termos feito a performance em ambiente virtual, essa foi uma característica desse ambiente que exigiu dos participantes uma adaptação. Foi necessário encontrar formas para lidar com o *delay*, que causou desconfortos durante a performance, pois tornou o diálogo mais difícil.

Episódio 18: Encerrando o relato verbal

Duração do Episódio: 00:34:41' a 00:37:10'

Tempo Total do Episódio: 2 minutos e 29 segundos

Finalizando o relato, eu (PE) disse: *gente, maravilha. Pra mim aqui eu acho que já deu, tem bastante tempo já. Vocês queriam dizer mais alguma coisa? Tem alguma coisa a acrescentar? A gente pode encerrar?* O P3, em seguida, disse: *é, oficial.* O P1, falando sobre todo o processo pelo qual eles passaram, destacou que: *acho que só agradecer mesmo a... os ensinamentos aí. Eu achei uma prática instigante assim em termos de criatividade e de conhecimento de práticas que existem, né? eu sei lá. Acho que a curiosidade está aí para ser estimulada com novas informações. E, e enfim, sinto que eu aprendi bastante sobre... sobre esse... sobre essa prática apesar de ter... não ser... não ter sido um semestre inteiro sobre isso e tal. E... e a possibilidade de fazer um som assim com a galera da turma também, eu achei*

muito irado assim. Primeira vez que eu e o P3 fazemos um som. E enfim, achei maneiro também, essa experiência de fazer um som remotamente e tal. O P3 acrescentou: podemos fazer mais, eu vou tá... vou tá indo pro Rio aí esses dias. O P1, falando sobre a turma de TECIM 2, disse: façamos. Sexta a gente vai fazer. O P3, fazendo suas considerações finais, argumentou: é. Aí... o que que eu penso assim, de considerações finais. É, é... foi interessante, assim estimulante, né, esse momento assim de, de tudo caótico, de poder fazer isso assim, né? Tinha um tempo que eu não fazia esse tipo de prática. Assim, a gente tinha um encontro num estúdio de um camarada lá em Laranjeiras que aconteceu algumas vezes e parou e voltou, mas já desde muito antes da pandemia que não rolava, e que eu já não tinha mais contato com esse tipo de prática, né? E tá participando... Querendo saber mais sobre essa experiência do P3, o P1 perguntou: mas era de improvisação livre isso, em Laranjeiras? O P3 respondeu: é. Era, inclusive de músicos com não músicos, né? Era tipo um evento. Então, se você quisesse pegar um instrumento lá e... sei lá, se... Vou tocar piano, cara. Rolava, né? É... mas... é isso! Agradecer também a oportunidade de poder, de poder fazer esse lance aí. Em seguida eu (PE) encerrei o relato verbal: maravilha gente. Também agradeço demais. Eu vou interromper aqui a gravação.

Comentários (Episódio 18)

No final do relato, os participantes agradeceram a oportunidade de participarem e destacaram que acharam esse tipo de prática muito instigante em termos de criatividade. Foi uma oportunidade de os alunos tocarem entre eles e uma oportunidade de desenvolverem aspectos relacionados a tocar nesse ambiente virtual somado à oportunidade de conhecerem e se desenvolverem na prática de improvisação livre. Foram momentos também de alívio, pois estávamos no meio da pandemia e poder estar junto e fazer música em conjunto ajudou a passar por esse período caótico.

4.3.5 Considerações gerais

A iniciativa de começar a Performance do Tipo 2 foi do P3. No início, os músicos deram a impressão de estarem se conhecendo. As propostas foram sendo sugeridas com cautela. Enquanto um músico tocava, o outro esperava, como se fosse um jogo de perguntas e respostas. Eles não estavam tocando ao mesmo tempo. Nesse momento inicial, a criação pareceu estar acontecendo por meio de um estado de observação aliado a uma escuta muito atenta.

Conforme os músicos foram desenvolvendo intimidade e ficando à vontade, eles começaram a entrelaçar um som no outro e a diminuir os espaços de espera. O fluxo de ideias e diálogos foi aumentando e novas propostas sonoras surgiram. Eles buscaram evitar as mesmas regiões sonoras. Por exemplo: nos momentos em que o P1 tocava em regiões mais graves, o P3 tocava em regiões mais agudas. O P1 explorou diferentes timbres do piano digital e experimentou transitar pelo conceito de técnicas estendidas, quando utilizou a ponta do cabo P10 para criar texturas sonoras. O P3, de maneira semelhante, em alguns momentos utilizou o corpo do contrabaixo acústico como se fosse um instrumento de percussão.

A performance teve oito momentos distintos. No primeiro, os músicos estavam criando em uma espécie de jogo de perguntas e respostas. No segundo, o P3 estabeleceu um baixo pedal, enquanto o P1 criou utilizando materiais como: *voicings*²⁷⁰, escalas²⁷¹, arpejos²⁷² e notas tocadas simultaneamente dispostas em intervalos de b9. O P1 parecia fazer uso de gestos musicais buscando criar sensações, cores diferentes e não aprofundar algum desses materiais musicais. No terceiro, o P1 inverteu com o P3, passando a fazer o baixo pedal, enquanto o P3 desenvolvia melodias.

No quarto momento, o P3 propôs um *groove* e o P1 aceitou a sugestão, começando a desenvolvê-lo junto com o P3. No quinto, o P3 retornou para um baixo pedal com pequenas variações, enquanto o P1 explorou novos timbres do piano digital. No sexto, o P1 desconectou o cabo P10 do piano digital e começou a bater na ponta do cabo e o P3 passou a tocar usando o corpo do contrabaixo de percussão. No sétimo, eles retornaram para uma ideia similar à do início, de perguntas e respostas. No oitavo, eles tocaram uma série de gestos musicais de forma mais agressiva, criando um ambiente mais tenso e energético, que foi diminuindo para um pianíssimo e, depois, entraram em uma espécie de *fade out* até que finalizaram a improvisação.

Os músicos tocaram tendo que lidar com a latência do áudio, que em determinados momentos foi sentida de forma mais acentuada. O P1 e o P3 atuaram durante a performance através de uma escuta muito atenta e conseguiram estabelecer contato visual devido às suas posições para a câmera. Ambos estavam de frente para o computador. O contato visual foi importante para a comunicação e auxiliou no final da performance, possibilitando que eles

²⁷⁰ O termo *voicing*, nesse contexto, foi entendido como um conjunto de duas ou mais notas tocadas simultaneamente, que estão sempre em movimento e possuem a capacidade de representar múltiplos significados e de exercer diferentes funções (BERGAMINI, 2005; PACHECO JÚNIOR, 2010).

²⁷¹ Quando usamos o termo escalas, estamos nos referindo a um conjunto de notas tocadas sucessivamente dentro de um padrão de intervalos.

²⁷² Ao usarmos o termo arpejos, estamos fazendo referência a notas tocadas simultaneamente, sendo que essas notas não representam, necessariamente, um acorde específico.

terminassem através de uma decisão conjunta e sem dúvidas de que aquele era o momento em que a improvisação deveria se encerrar.

Os músicos chegaram para a Performance do Tipo 2 com uma visão mais ampla dessa prática do que tinham quando realizaram a Performance do Tipo 1. Eles tinham novos conhecimentos ligados à área e o ambiente virtual não era mais “uma caixa de surpresas”. Diversos aspectos ligados a esse ambiente já eram de conhecimento dos músicos e eles conseguiram se preparar para ter um desempenho melhor. Como no caso do participante 1, que mudou o seu instrumento e a sua posição na câmera para ter o contato visual melhorado.

Durante a improvisação livre, os músicos foram muito afetados pela sua história de vida e experiências na área musical e, embora não tivessem roteiros criativos pré-estabelecidos, eles estavam olhando para o que foi estudado nas aulas e buscando reproduzir muito desses aspectos. Contudo, foi durante a performance que eles foram experimentando o que absorveram durante as aulas na turma de TECIM 2 (Técnicas de Improvisação Avançada). Da soma desses saberes com o que estava sendo proposto no momento da performance, os músicos foram construindo seus caminhos criativos. Foi no decorrer da improvisação livre que vimos os músicos e a criação se desenvolvendo.

4.4 Entrevistas semiestruturadas

Foram realizadas entrevistas com os participantes P1, P2 e P3. Esses dados foram analisados qualitativamente, de modo interpretativo, gerando seis (6) categorias de significados que agruparam os principais elementos discursivos emergentes na entrevista. O pesquisador realizou essa etapa da construção dos dados, que foi audiogravada. Para fins de análise da entrevista, as seguintes categorias emergiram, a saber: (1) a Performance do Tipo 1; (2) a Performance do Tipo 2; (3) o processo de improvisação livre coletivo; (4) as interações entre os pares; (5) emoções que predominaram durante o processo de criação; (6) autoavaliação dos participantes nas performances. O roteiro²⁷³ foi composto por 10 questões que abordaram temas como: a vivência do processo, os aspectos da criação coletiva, o papel de cada músico, o desenvolvimento das interações durante a prática e os aspectos afetivos/emocionais.

As entrevistas foram realizadas individualmente, após o Relato Verbal do Tipo 2, em formato online pelo Google Meet. As entrevistas ocorreram nos seguintes dias e tiveram as seguintes minutagens: (1) Participante 1 – 10/03/2022 – vinte e dois minutos e trinta e sete

²⁷³ O roteiro da entrevista encontra-se em anexo.

segundos; (2) Participante 2 – 29/03/2022 – vinte e quatro minutos e onze segundos; (3) Participante 3 – 09/03/2022 – vinte e seis minutos e cinquenta e dois segundos. Os participantes assinaram o Termo de Consentimento autorizando a audiogravação das entrevistas.

Segue a descrição das categorias de análise construídas a partir das entrevistas e apresentadas por participante:

4.4.1 Categoria 1: a Performance do Tipo 1

Participante 1

O P1 deu bastante ênfase ao fato de termos realizado a performance em ambiente virtual. Ele fez questão de reforçar: *eu não tenho, eu não fiz muitas vezes na vida som remotamente com uma pessoa, sabe? Isso foi uma coisa particularmente marcante assim sobre a experiência (linhas 45-47)*. Na sua opinião, o fato de os músicos terem sentido pouco a latência foi porque era uma performance de improvisação livre. O P1 disse: *então... Do que eu me lembro, eu acho que as coisas que mais marcaram pra mim foram o lance de ser uma performance remota, com outra pessoa. É... E eu senti que funcionou, e talvez isso tenha a ver o próprio lance de ser uma improvisação livre, porque aí não tem essa preocupação de pulso, não tem essa preocupação de erro, e tal. Então acaba fazendo com que o efeito da latência não seja tão prejudicial (32-36)*.

Durante a improvisação, o P1 teve o seu contato visual limitado e esse foi um aspecto físico que afetou de forma considerável a performance. Segundo ele: *É... Nessa primeira... Na primeira performance eu não tive contato visual, né? Porque eu tava com o computador do meu lado, então isso influenciou em alguma medida (37, 38)*. O P1 destacou o fato de ter tocado com outro instrumento harmônico e que inclusive possui os baixos, assim como o piano. Esse encontro dos dois instrumentos fez o P1 sentir a necessidade de fazer adaptações em sua maneira de tocar. Outro aspecto levantado por ele foi um vocabulário característico de processos associados à música nordestina que o P2 trouxe para a performance. O P1 disse: *e... foi com outro instrumento de harmonia também, né? Foi com o acordeão, e o P2, ele traz umas coisas, alguns elementos de uma linguagem mais regional também que é interessante. E... mas que também não... não ficou, não assumiu, né? Só... apareceu (38-41)*.

Participante 2

O P2 gostou muito da interação entre ele e o P1. Ele estava se sentindo bem. No seu entendimento, as possibilidades criativas foram ampliadas pelas possibilidades sonoras desse encontro entre piano e sanfona (acordeão). O P2 disse: *cara, o... me senti bem à vontade assim na primeira. Tipo e... foi uma que até durou bastante tempo assim, né, eu acho, que eu me lembre assim. Foi com o P1, né, e eu lembro de... daquela questão de ter... acho que até pelos dois instrumentos serem bem vastos de possibilidades, né? A gente conseguiu criar várias texturas e várias coisas interessantes assim. Mesmo que a gente não tivesse estudado nada previamente, mas eu senti que os dois tavam muito a vontade assim e bem na escuta também e tal, né? Um como o outro. Rolou maneiro assim (18-24).*

Ao falar sobre essas interações, sobre os instrumentos, o P2 destacou: *ahhh, sei lá se... por exemplo muitas horas ele ficava bastante... fazendo pedal no baixo, assim. Eu posso não tá lembrando muito bem, mas eu lembro de bastante, vários momentos ele bem aproveitando os baixos assim e eu ficando mais livre assim, né? [...] Mas em questão de sei lá de possibilidades, não vou falar harmônicas, né, porque a gente não tava pensando. Mas tipo de sonoridades assim, né? Eu acho que a gente, pô, passou bem assim e foi bem proveitoso assim (26-35).*

O P2 argumentou que ele usou o instrumento de forma mais tradicional, dentro do que ele já estava habituado, por exemplo, sem o uso de técnicas estendidas. Ele fez essa referência, porque esse foi um dos aspectos trabalhados durante a preparação para a Performance do Tipo 2. Nesse sentido, o P2 pareceu se envolver na Performance do Tipo 1 a partir de suas referências, fruto da sua vivência musical. Segundo ele: *Porque na primeira, na primeira improvisação com o P1 era tipo, ah, sei lá, meio que eu não tinha nenhuma referência. A minha referência era a minha vivência musical, então eu fui a partir dela, só que meio que “pierando” mais, né? Dando uma saída (74-78).* Por conta desse aspecto, o P2 conclui que: *e... É, acabou que eu acho que também não teve muito aquela coisa de sair muito... tipo, aproveitar o instrumento de outra maneira assim. Acho que ainda... ainda não tava com essa... um pouco essa sacada, então talvez até tenha ficado talvez num padrão assim do que a gente já tá meio que já acostumado de como tocar o instrumento, né? (29-33).* O P2 também ressaltou um aspecto no uso do seu instrumento com o qual enfrentou dificuldades. De acordo com ele: *bom, teve a dificuldade que eu... falei na... já falei anteriormente da... dos baixos assim na sanfona, né? De improvisar nos baixos assim, eu achei, eu tive dificuldade, né? É... mas... sei lá, foi bem legal (35-38).*

Na fala do P2, observamos que, durante o processo criativo, existiu uma preocupação com a manipulação do som. Isso se refletiu na forma como o P1 e o P2 transitaram pelas regiões sonoras. O P2 disse: *mas tipo agora eu não lembro assim quando, eu lembro que a gente aproveitou, tipo, sei lá, eu ia às vezes para o agudo e ele ficava aqui fazendo uma massaroca no grave às vezes e aí mudava. Às vezes meio que dava a louca e ele tacava vários blocos de acordes e eu tinha que tipo escutar e meio que responder a parada (38-42).*

Durante a performance, os músicos deram a impressão de estarem criando através de uma espécie de diálogo, o qual pareceu estar pautado na escuta, em ouvir o que o outro tinha a dizer. Segundo o P2: *era muito jogo de pergunta e resposta eu acho ainda, né? Tipo também, um dá uma ideia o outro responder e a gente ficar caminhando através de perguntas e respostas, né? Claro que também não é retinho assim, né? Tipo ele fez uma coisa e eu respondi e vice-versa. E isso vai se confundindo, né? Mas, mas a gente tinha bastante esse jogo. De um fazer uma coisa e outro meio que emendar na resposta e emendar na resposta da resposta e... Sei lá, eu senti bem esse clima, assim com P1, né? Tentando surfar um na onda do outro. Tipo um absorver um pouco o que o outro tá... tem para oferecer e vice-versa assim, tipo. Rolou bastante isso, tipo achei (42-49).*

4.4.2 Categoria 2: a Performance do Tipo 2

Participante 1

Nessa performance, o P1 aparentou ter se sentido mais confortável. Ele tocou piano elétrico, o que lhe possibilitou ficar de frente para a câmera e ter contato visual. Ele também reconheceu que as aulas de preparação para a performance afetaram o seu processo criativo. Ele estava tocando com um contrabaixista (o P3). Essa configuração instrumental permitiu ao P1 tocar de forma cômoda. Isso ocorreu porque o contrabaixo não é um instrumento harmônico como o piano. O P1 disse: *sobre a performance do tipo 2 já foi diferente, porque bom, a gente tava... tinha uma influência já das aulas, eu tava num ambiente diferente, né? Eu tava aqui na casa do meu pai, toquei com piano digital, foi com um baixista, é... e... E eu tava conseguindo enxergar ele bem, né? Que eu tava com o computador na frente. Então... E isso influenciou certamente (50-54).* Ao dar mais detalhes, o P1 falou sobre como ele e o P3 manipularam o som: *é... eu gostei é... com o P3 às vezes eu assumi o papel dos graves e ele mais pros agudos, a gente fazia essa divisão de... de que... de qual faixa de frequência cada um tava ocupando com as suas ideias e dando uma trocada (54-56).*

O P1 sentiu que, apesar de a preparação para a Performance do Tipo 2 ter afetado o seu processo criativo, as informações recebidas não exerceram uma diferença considerável. Nas palavras dele: *então... É... Eu assisti às aulas prestando atenção, achando interessante para caramba, só que na hora de aplicar e talvez por ser no piano digital, é... eu me achei meio indo para lugares similares assim de... de ideia aos que eu fui na primeira assim. Certamente houve diferenças, mas... mas eu não senti (61-64)*. Ele acabou fazendo comparações da sua forma de tocar com a dos músicos que estudamos antes da performance acontecer e, ao falar sobre isso, argumentou que: *senti que eu não fui muito capaz de emular o tipo de sonoridade que tava sendo feito nos improvisos... nas improvisações livres que a gente estudou, né? (64-66)*.

O P1 destacou que acabou optando por desenvolver ideias convencionais que estão sob seu domínio (internalizadas). Sobre suas ações criativas ele disse que optou por: *coisas muito mais pedal, e de ideias pequenas, essas texturas, talvez por ser menos gente, né? Por ser dois instrumentos, e talvez pela... pelas questões... as limitações do instrumento mesmo sim. Mas não sei, eu também dei uma “marolada”, né? Eu peguei o... o P10 e fiquei batucando no P10, né? (66-70)*. Porém, o P1 destacou que não observou uma evolução considerável da primeira performance para a segunda. Ao fazer essa comparação, ele foi direto: *em alguma medida assim, eu acho que harmonicamente assim eu fiz coisas muito parecidas (70, 71)*.

Participante 3

O P3 considerou que, na Performance do Tipo 2, embora tenha sido afetado pelo que foi trabalhado nas aulas sobre improvisação livre, ele não foi muito direcionado por essas informações. Nesse sentido, para ele, foi semelhante à Performance do Tipo 1: *é, com certeza. Até porque a gente já teve, teve... direção, direcionamentos, assim, né? Apontamentos ali que foram feitos por você, e pelo Cliff de, de coisas para orientar lá, quando a gente ‘tava fazendo no IVL. É... É... coisa que quando eu fiz com o P1 foi mais da mesma maneira que aconteceu as outras. Não teve uma, é... Regras de um jogo mais definido. Assim, a gente manteve um grau de abertura. Mas eu acho que é isso (101-106)*. Entretanto, ele deixa claro que as informações recebidas para a Performance do Tipo 2 o afetaram em alguma medida durante o processo criativo da improvisação livre. Ao ser questionado sobre isso, ele respondeu: *“sim” (109)*.

No entendimento do P3, as aulas que os participantes tiveram acesso para a preparação da Performance do Tipo 2 despertaram formas de criação, as quais não aconteceram na Performance do Tipo 1. Quando estávamos conversando sobre isso, o P3 concordou que essa

preparação afetou o processo criativo da Performance do Tipo 2. O P3 disse: *é... pra nossa prática de improvisação livre eu acredito que sim. E é aquele negócio, né? Dentro do fio discursivo ali que vai se estabelecendo, né? Teve momento lá que o P1 pegou e começou a batucar o cabo, né? E eu fiquei catando harmônico antes da pestana do instrumento, né? Coisas desse tipo, ou depois do cavalete. É... ou batendo, né? Sons não convencionais (211-215).*

4.4.3 Categoria 3: o processo de improvisação livre coletivo

Participante 1

Ao falar sobre esse processo coletivo, o P1 destacou que esse foi um processo em que a junção das ideias produziu um resultado artístico original. Ele também destacou que esse foi um processo que possuiu uma intencionalidade e, portanto, mesmo sendo “livre”, existiu uma direção. Para o P1: *tudo teve um sabor de ineditismo, assim. Não só pelo lance de ser remoto, mas pelo lance de ser uma improvisação livre, chamando de improvisação livre mesmo, assim, falando “vamos fazer uma improvisação livre”, e não simplesmente acontecer por doideira da cabeça dos presentes, né? Ser uma... Ter uma intencionalidade, né? (81-86).*

O P1, ao passar por todo esse processo, concluiu que, para atingir determinados aspectos estudados sobre a improvisação livre, é preciso desenvolver certas habilidades e se envolver nessa prática. Não basta juntar os músicos e tocar. Segundo o P1: *então, eu senti que para fazer uma improvisação livre, seguindo a... a tradição (talvez seja até meio contraditório, rs), mas, dos modelos de sonoridade, atingir aquele tipo de sonoridade que a gente escutou nas aulas, é preciso ter competências ou experiências que me faltam, né? Assim, talvez por eu não ter praticado isso muito (90-93). Por não estar envolvido nesse tipo de prática a fundo, o P1 sentiu que: a minha linguagem aplicada a improvisação livre leva pra, sei lá, fica muito com uma cara de... de estilos que eu gosto de tocar assim [...] e eu não, talvez me falte um pouco essa habilidade de esconder mais isso assim (94-97).*

Contudo, apesar desse entendimento, ele fez uma ressalva: *mas, fora isso, eu acho que é um tipo de improvisação que qualquer pessoa pode fazer. Inclusive uma pessoa que não tem uma educação musical formal, ou informal. Mas que não tenha formação avançada, mas que tenha uma musicalidade, e todo mundo tem uma musicalidade, eu acho que todo mundo consegue contribuir, né... para uma improvisação livre se prestar atenção e... e seguir o... a música, né? (97-102).* O P1 parece acreditar que: (1) o processo criativo da improvisação livre

é capaz de abarcar qualquer pessoa pela sua característica de aglutinar momentos, buscando sempre a continuidade da performance; (2) fazer uma improvisação livre, que considere os seus anos de existência e desenvolvimento, implica estar envolvido nessa prática e em sua história.

Ao comparar o processo coletivo entre a Performance do Tipo 1 e a Performance do Tipo 2, o P1 observou que existiram realidades diferentes afetando suas ações. De acordo com o P1: *as diferenças foram quanto a instrumentação, que na primeira vez eu toquei com o P2, que tava no acordeão, e na segunda vez que eu toquei com o P3 que tava no baixo, isso faz uma baita diferença, né? Porque é informação harmônica e uma diferença também de registro né, das informações. Rolou a diferença da primeira vez eu toquei num piano acústico e na segunda vez eu ter feito num piano digital o que também abriu a possibilidade de técnicas estendidas do piano digital que eu usei o P10 e eu acabei não utilizando técnicas estendidas no piano acústico. É... e rolou a diferença de posicionamento da câmera, que na segunda me permitiu ter contato visual com o colega com o qual eu tava tocando (116-124).*

Participante 2

O P2, ao falar sobre esse processo, salientou que ele não é fruto só daquele momento no qual a performance está acontecendo. Em sua visão: *é que nem você está falando teria todos os fatores que tã por trás. Porque não é só chegar, ou tocar ali, tem o antes, tem o depois. Então eu acho que é muito positivo essa troca de ideias. Principalmente depois, né? A gente ouvir o que o outro tem a falar, o que que... eu acho que isso muito importante assim. Falar o que o... o outro falar, né, o que que ele achou, como é que ele tava pensando na hora, né? Porque com certeza vai vir coisas que você não imaginava, né? Eu achei isso muito positivo assim, né? Essa... o feedback depois assim (94-100).*

Para o P2, um dos fatores que foi primordial para o desenvolvimento desse processo foi o diálogo. Uma pré-disposição em ouvir o que o outro estava dizendo. O P2 disse: *a disposição do que o outro tá tocando e... e interagir em conjunto assim, né, principalmente (102, 103).* Foi necessário pensar em ações que potencializassem o todo da performance. De acordo com P2: *é, eu acho que tem menos compromisso tipo... É isso, né? Sempre quando a gente tá tocando junto, não é tipo a minha performance, é a performance de nós dois assim, então tipo [...] ah é... sim, sim. É isso, tá a disposição do outro e construir uma... os dois se preocupa... ter a preocupação de construir algo junto, né? E não só sair tocando e... (105-112).*

Um processo criativo focado na escuta possibilitou o P2 observar o que estava sendo proposto e, a partir dessa observação, desenvolver ideias que se somaram aos seus pares. O P2

disse: *mas... mas acho que a princípio foi essa da escuta, de criar novas possibilidades, né, em conjunto. Senti bem essa... é... foi por esse caminho assim, né? (120-122)*. Durante esse processo de observação, houve momentos em que o P2 se motivou e contribuiu para o desenvolvimento das ideias que estavam sendo propostas e outros em que ele sugeriu uma mudança de rumo. Foi importante ser respeitado e saber respeitar o outro. Nas palavras do P2: *eu acho que sempre apa... você sempre tem momentos que você se inspira na ideia do outro, ou você às vezes, você acha que aquilo já... já desgastou, já... tipo, já tá demais naquela ideia, ou você também tem uma liberdade, né, de propor novos rumos também, né? Tem que respeitar o outro mas... sempre ficar, né?... porque senão também como é que ele vai tá, ele vai te respeitar também. Tem que ter uma proposição dupla, né? (127-132)*.

Para o P2, foi imprescindível uma sensibilidade de saber como se colocar, de saber como ir intercalando entre o momento de ouvir e o de propor. Em sua opinião: *Tem que ter sempre um propondo pro outro. Aí essa que é a dificuldade da escuta e de tocar junto, né? É você saber os momentos de escutar, os momentos de propor e isso vai se misturando também, né? Nada muito certo assim, né? Coisa que vai se misturando assim. Mas achei é... das duas performances, a escuta ótima, né? Do... Tanto do P4 quanto do P1 acho que foi bem... tava todo mundo muito atencioso um com o outro, né? Mas também sem se inibir. Enfim (134-139)*.

O P2 participou da improvisação sob o entendimento de que todas as ações foram válidas e trouxeram novidades que afetaram diretamente na performance. Ele disse: *porque era um desafio, né? E eu tava muito na cabeça que é... todas as informações de improvisação livre novas e tal, então tipo, eu tava meio que... não tava tão na função de... dessa coisa de... “ah, repetir o motivo, tocar a frase que ele tocou”. Eu tava menos apegado a isso também. Tem essa questão, né? Então, até por isso que não devia também durar tanto essas perguntas e respostas, né? Porque aí a gente já tentava fazer uma doideira diferente com o instrumento assim. Foi bem mais experimental, né? Assim, o P4, eu achei. Questão de massa sonora talvez assim (210-216)*.

Ao falar especificamente sobre o processo criativo, o P2 esclareceu que: *explorar bastante esse... essas frases cheias de cromatismo que tem um fundo tonal só que nesse contexto do laboratório eu ia viajando nelas e acabava que não virava, né? Tipo, uma cadência tipo dois cinco um, era tipo um emendada no outro, então tipo rolava bastante isso no começo de... é... essa coisa dos cromatismos de alguns choros que eu toco. Então o repertório influencia bastante, que eu acho que a gente acaba nesse tipo de vivência que você propôs, a gente acaba... Não tem jeito, né? A gente toca o que a gente tá sempre tocando no dia a dia, tá dentro da gente, né? Então, a gente vai meio que tocando isso e... levando para outros lugares, né,*

tentando expandir em cima dessa... às vezes de uma mini ideia que tem numa parte daquela música às vezes. Sigo bastante isso assim (269-279).

Participante 3

O P3 começou falando sobre o fato de termos feito a performance virtualmente. Ele destacou que, além de todos os aspectos que envolvem uma improvisação livre, a nossa performance tinha mais esse, que era um fato novo e exigiu uma adaptação. O P3 disse: *Ok. É... Bom, eu acho que, pra além, né? Eu acho que é que é uma coisa que a gente sempre fala, assim, é... para além, para além do... do repertório, da linguagem da improvisação, a gente ainda está lidando, né? Com o fator internet aí. É... Eu acho que é uma coisa a se acostumar também, né? (28-31).*

Para o P3, esse processo coletivo de criação foi enriquecedor para o desenvolvimento da escuta do músico. A prática, para ele, despertou o ouvido para uma escuta mais abrangente. Os músicos estavam criando em um contexto extremamente imprevisível e sem acordos prévios. Nesse caso, escutar o que estava sendo feito pareceu ter sido essencial para a continuidade da performance. Na avaliação do P3: *É... Acho que é uma atividade positiva, né? No sentido de orientar a gente pra escuta, né? Pra uma escuta ativa, assim do que, do ambiente sonoro que a gente 'tá envolvido ali, né? Que eu acho que é uma coisa que enfim é mais uma das milhares de faculdades que a gente necessita para o nosso ofício, né? Para o nosso laboro. Assim, é... Me parece uma boa forma de "estudar" esta escuta ativa assim. Essa escuta do todo e de como se colocar no todo. É... Ou com relação a outro músico somente. Também não necessariamente precisa ser um músico, pode ser um performer da dança, né? (116-123).* Em nossa discussão, o P3 ainda acrescentou que essa "escuta ativa" foi uma das habilidades fundamentais para a prática de improvisação livre. *Sim. Eu acho que este é o lugar da escuta ativa que a gente vinha falando assim. É, é... Do, do... do colocar-se em relação, né? Com o que tá acontecendo a nossa volta pra então a gente se colocar, né? Musicalmente. E fazer isso mais com o ouvido do que com os dedos, né? Eu acho que seria essa... o foco principal, né? O... a benesse, assim que fala, o presente que esta prática nos dá (152-156).*

Esse ambiente coletivo de criação, segundo o P3, também favoreceu a interação entre linguagens musicais diferentes. Para ele: *se a gente tá falando de improvisação, a gente pode trocar de linguagens também. É... Me parece um processo interessante assim com dispositivos também quanto a gente volta para citação de performance de música popular, que a gente tem que lidar com ambiente que tem um colega solando, tá dando uma interpretação x ou y para*

*um tema, né? Eu acho que tudo isso são ganhos da gente praticar a improvisação livre. Essas influências que cada músico trouxe para a performance foi um recurso necessário para que não faltasse material para o desenvolvimento das ideias, para que o músico não ficasse sem ter o que falar. Sobre isso, o P3 argumentou: *porque é o escutar e dizer assim sem pensar muito, levado à enésima potência assim tirando o recurso de... de vocabulário, né? De... de estrutura, né? Ou da estrutura convencional no caso (123-130).**

Ao falar sobre as diferenças entre esse processo coletivo da Performance do Tipo 1 para a Performance do Tipo 2, o P3 entendeu que a diferença passou mais pelo acúmulo da experiência e do direcionamento, já que, na Performance do Tipo 2, eles já tinham feito uma improvisação e ainda tiveram aulas direcionadas a esse tipo de prática. Sobre isso, o P3 disse: *É... Eu acho que a diferença é no quanto cada integrante já 'tava versado nessa linguagem, né? Tanto pelo acúmulo de experiências quanto pela parte da orientação mesmo, da aula propriamente, né? É, eu acho que a diferença é mais essa assim, cada um já carrega ali de... de prática, né? Naquele... Naquele tópico (164-167).*

Para o P3, o desenvolvimento desse processo coletivo esteve muito atrelado ao diálogo e como cada músico envolvido na performance reagiu ao que estava sendo proposto por seus pares. Ele acredita que: *eu acho que pô... se... enfim... tudo vai, vai depender do que está sendo dito ali. Mesmo, mais uma vez esse exemplo da discordância, né? Quando tu tiver ali improvisando com uma flauta e tu tiver fazendo um negócio super legato, lindo, sublime, e começar a dar porrada no contrabaixo assim (desculpe, pancada) é no instrumento, eu tô discordando assim até em como eu tô tocando, né, em como tocar, mas isso pode se encaixar, né? Dentro do que tá sendo dito ali na peça, ou na performance né (peça eu acho que é muito a rigor assim). Mas, eu acho que é meio por aí assim (215-222).*

Embora esteja implícito no termo improvisação livre um entendimento de que nesse tipo de prática existe uma certa fuga das estruturas, o P3 argumentou que: *tem um caráter estruturante aí, né? Que a gente não pode negar. Mas que é muito diferente do usual, do que a gente tem como referência do nosso ambiente de trabalho, nosso ambiente de estudo, nosso de performance mesmo. Acho que um pouco assim (256-259).*

Por se tratar de um processo coletivo, parece ser difícil julgar o que cada participante considerou “livre”, o que levou o P3 a questionar que, apesar de estarmos em um processo coletivo desempenhando uma tarefa com o mesmo propósito, como podemos julgar o entendimento sobre liberdade. Em sua fala, o P3 disse: *Ah, de maneira mais poética assim, a gente pode associar, com certeza. É aquela questão, né? “o que é livre, o que não é livre, o*

que é discurso, o que não é discurso, o que é estrutura, o que não é estrutura, quantas estruturas... (252-254).

4.4.4 Categoria 4: as interações entre os pares

Participante 1

O P1 considerou que nessa criação coletiva sem uma base pré-estabelecida que direcionasse os passos da performance, é fundamental ter um foco maior na escuta. Ouvir o que os seus pares têm a dizer e desenhar suas ações com base nessa negociação. O P1, falando sobre isso, destacou: *eu... achei importante nesse processo uma escuta muito atenta e eu pratiquei isso igualmente em relação aos dois, e os dois tinham muita ideia para botar para jogo (158-160).* Ao falar sobre suas interações com o P2 e o P3, o P1 comparou com sua vivência em outras práticas musicais. O P1 disse: *então, é... Eu interagi com eles de uma maneira parecida com a qual eu interajo nas minhas práticas musicais cotidianas, né, profissionais. Que é uma coisa que eu faço muito é quando eu tô escutando que alguém tá segurando uma nota longa no agudo, eu boto essa nota na ponta e fico re-harmonizando, então eu fiz bastante esse tipo de coisa. Fiz muito paralelismo, né, com voz e reagi a gestos, né, responder, imitar. Imitar um fragmento melódico ou tentar responder com uma retrógrada. Ou tentar, é... responder com contraste, enfim e realizar texturas juntos, né e dinâmica. Eu acho que tudo isso, em alguma medida (147-152).*

Falando mais sobre as características que cada um dos pares trouxe, o P1 disse: *então, eu acho que quando eu fiz com o P2 a gente desempenhou papéis bem parecidos, mas talvez eu tenha tido um papel mais de harmonizar, né? E “re-harmonizar” e ele mais melódico, apesar dele também ter feito harmonias e... e baixos e tal. É... eu acabo focando muito nisso. Então... Mas, mas talvez eu acho... eu acho que os papéis de cada um foram bem definidos pelos tipos de instrumentos que tava tocando. Então eu acho que eu e o P2 tivemos papéis mais parecidos do que eu e o P3, por exemplo. Que o P3 acaba tendo um papel mais melódico, seja no grave e eu no agudo. E ritmo, né? Mas... no improviso com o P2 também rolou esse ritmo que eu não lembro agora quem trouxe, mas que foi um lado bem regional que certamente... Mesmo se eu tiver puxado o ritmo certamente foi por causa dele (135-144).*

Participante 2

O P2 se sentiu mais à vontade com o P1 porque ele conseguiu escutá-lo melhor. O P2 associou isso ao piano, mas pode ter sido por questões de conexão também. O outro aspecto foi que o piano ofereceu a ele outras perspectivas sonoras características do próprio instrumento. O P2 disse: *então, na performance 1, eu fiquei muito mais livre assim para tipo improvisar várias paradas até pela questão do... como eu falei do ganho, o piano tava alto ali, tava fazendo uma grande massa que às vezes eu podia, né? Já na 2, não tinha tanto esses momentos de ter um grande espaço de tempo pra... viajar, improvisar, né? É... E também era outra... a gente tava numa outra proposta ali, né? (142-146).*

Sobre como os instrumentos afetaram a criação, o P2 argumentou que: *é... é aquilo, né? O piano, ele vai te dar muito mais base, né, para você... Muito mais estrutura eu acho, né, para você viajar, né? É... aí o cavaco até tipo, pode te dar também, né? a base para você viajar, só que ele não tava tocando convencionalmente, né? Se ele tivesse tocando a base convencional, uma harmonia, aí... aí eu taria improvisando e tal. Mas como ele também tava nessa busca de novas texturas foi mais difícil também de eu... ah de eu criar em cima disso, né? Era um outro tipo de criação. Enfim, né? (166-172).*

O P2 sentiu uma liberdade maior durante as interações na Performance do Tipo 1. Isso parece ter acontecido pelo fato de não ter existido uma preparação para a primeira performance. Nela, apenas colocamos os músicos para tocarem juntos. Na Performance do Tipo 2, o P2 direcionou suas ações no intuito de reproduzir o que havia sido estudado. O P2 disse: *na primeira rolou muito mais esse jogo de pergunta e resp... não, nas duas rolou um grande jogo de pergunta e resposta, sim. Só que na primeira eu, tipo, teve um momento de mais liberdade, né? De se soltar, e... de... tipo ir embora mesmo, colocar várias notas, tocar muito. E na... na outra, eu senti mais ... eu tava mais com o papel de... de criar novas texturas, né? Tanto que eu tinha visto o show do BB (uma referência ao músico Bebê Kramer) aí... aí eu fiquei tentando imitar um negócio que ele tocava a mão, botava a mão em todas as teclas e fazia um “resfolengo” e ia subindo, né? Então, aí já foi uma... uma coisa que eu tinha visto, um show que eu tinha visto e eu fui tentar adicionar nessa questão de tocar o instrumento de uma maneira não convenci... convencional, né? Então tava muito mais nessa preocupação de... explorar outras maneiras, né, de tocar o instrumento. E também... (150-161).*

O P2 destacou que, com o P1, ele sentiu que o diálogo e a busca de se manter o fluxo da performance se desenvolveram melhor. O P2 disse: *eu sinto que com o P1 esse negócio de pegar um a ideia do outro foi exponencialmente assim, sabe? Ele durou muito mais. Tipo, isso*

até rolava com o P4 também só que era uma coisa mais tímida. Tipo, a gente fazia um pouquinho isso, vamo pegar a ideia do outro só que a gente não conseguia desenvolver muito, não conseguia andar muito nisso, né? (204-208).

Participante 3

Ao conversarmos sobre como o P3 se sentiu em relação aos P1 e P4 durante esse processo, ele disse: *eu acho que a performance com o P1, assim, foi a que eu... Eu considerei mais... que os dois estavam mais afiados ali naquele... Naquela troca e já... para entender, né? A dinâmica do computador da ligação, tanto que eu já, enfim, né? Ter tido contato aí com o material que chegou, é, é... de referência que você trouxe. É... Mas em relação à performance que foi presencial, já é outra coisa, assim, são outros... (95-99).* O P3 pareceu considerar a interação com o P1 mais fluida pelo fato de eles já terem passado por todo o processo proposto por nós antes da Performance do Tipo 2. Sendo assim, eles já tinham acumulado uma bagagem e estavam mais à vontade, mais seguros sobre o processo, o que pode ter beneficiado as interações.

O P3 também acrescentou que esse processo relacional foi melhorando com o tempo. Nas palavras dele: *é... Eu acho que isso gradualmente vai também tendo melhorias assim, né? É... Que é do quanto eu proponho, assim, né? Tipo... Às vezes eu tô... eu propus uma coisa ou eu recebi algo e propus a partir daquilo. Mas.... tem momentos que esses... que esses elos se rompem assim. Eu acho que isso foi pelo menos da minha parte assim, né? De... de sentir o fio mais conexo assim entre os momentos da sessão. É... entre o que eu tô dizendo, né? Dentro do que eu tô dizendo eu fui sentindo isso com o tempo assim. Eu fui cada vez mais sentindo que a conversa, mas a parte que eu tô colocando vai ficando mais fluida também, né? A gente vai se entendendo mais (170-177).* Finalizando o seu raciocínio sobre esse tema, o P3 acrescentou que não se trata de uma interação ser melhor que a outra ou de uma performance ter mais interações que a outra, porque cada músico foi afetado de formas diversas. Segundo ele: *Não sei se tem mais ou tem menos. Eu acho assim que cada pessoa é... interfere de maneiras diferentes assim, tendeu, é... (185, 186).*

4.4.5 Categoria 5: emoções que predominaram durante o processo de criação

Participante 1

Ao falar sobre suas emoções, o P1 começou falando sobre frustrações. Em seguida, equilibrou esse aspecto ao destacar que nesse tipo de performance existe uma certa leveza. Essa leveza é fruto de uma sensação de despreocupação em comparação a outras práticas musicais, nas quais a performance é bem mais direcionada e controlada. O P1 disse: *Eu acho que sempre tem alguma... algum grau de frustração quando você tenta fazer alguma coisa e ela não sai exatamente como você pensou, né? Mas, nesse contexto isso acaba sendo muito mais leve. E... eu acho que a gente até já falou sobre isso em algum... em alguma outra conversa dessas, talvez até gravado. É... mas é isso, eu acho que essa... esse julgamento estético é algo que fica muito mais brando num cenário de improvisação livre. Fica algo muito mais sobre “ah, eu queria fazer isso e não saiu exatamente como eu pensei”. Mas... mas eu nem sei o quanto isso aconteceu nas improvisações. Deve ter sido pouco (196-203).*

Participante 2

O P2 destacou que teve uma imersão profunda nesse processo da improvisação livre. Ele conseguiu em um determinado momento se desligar do ambiente virtual e viver uma espécie de “transe”. Esse “transe” pareceu ser fruto de uma conexão intensa com os sons que estavam sendo produzidos naquele momento em conexão com seu ambiente físico. O P2 disse: *é... Cara, eu lembro de uma hora ali que tipo que eu me desliguei completamente da tela. Isso que eu achei interessante assim, uma hora assim. Eu tava tocando com o P1, eu meio que ficava meio que olhando para tela, porque é o nosso impulso, né? Tando aqui nesse ambiente online, mas eu lembro de uma hora que eu tava tão integrado assim com... a gente tava tão já viajando, já dentro da proposta assim, que aí eu comecei assim, só aqui... meu estúdio é um pouquinho... dá pra ver aqui, né, que tem um feixe de luz vindo daqui, e daqui é meio... Então eu só fiquei aqui olhando para lá e tal, e fiquei. Sério eu me deixei entregue mesmo. Fiquei olhando o visual aqui, fiquei aproveitando. Que é uma coisa que o... que a grande massa sonora do piano te proporciona assim, né, tipo... Aquela coisa da cama mesmo, de te deixar... bem à vontade assim. É... tava mais, não sei qual que é a palavra certa pra isso... tava levitando (184-198).* O P2 pareceu ter experienciado um momento de prazer intenso, uma espécie de satisfação aliada à calma, leveza e despreocupação.

Participante 3

O P3, ao falar sobre suas emoções, relatou que, no início, antes da Performance do Tipo 1, existiu um nervosismo causado pelas incertezas que cercavam a performance. Para o P3, nesse momento ele estava: *“nervoso, preocupado não. Assim, é um desafio, né? Que ‘tá, ‘tá no nosso alcance, que ‘tá na nossa frente, assim (66, 67)*. Existiram muitos aspectos fora da realidade musical do P3 em torno desse início que o desafiavam. O P3 também destacou a importância de ter empatia, estar aberto a ouvir e receber as ideias do outro. O P3 disse: *“... Seria de buscar o entendimento, entendeu? De... de estar presente no diálogo. Presença... presença no afeto (181-182)*.

Existiu também uma sensação de liberdade que trouxe uma certa leveza. Uma despreocupação de poder tocar sem os julgamentos estéticos, sem estar preso às regras das teorias, das técnicas, das estruturas musicais etc. O P3 falou sobre isso: *“... é um pouco... é libertário em alguns momentos, né? Até para depois poder voltar para um discurso estruturado, né? Pro discurso que tem a preocupação técnica, que tem um objetivo a ser alcançado ali, né? Um objetivo do discurso a ser alcançado. E quando a gente volta, depois da... de ter experimentado um pouco da improvisação livre eu acho que essas coisas ficam mais leves também (203-207)*.

A curiosidade, o prazer da experimentação e a satisfação da descoberta também foram destacados pelo P3. Ao ser perguntado, ele respondeu: *“... deixa eu pensar. Acho que tem lugar da curiosidade, né? Esse despertar, pô, esse som aqui, esse movimento que eu nunca faria na vida real, que que ele faz? Qual o som dele, né? É... nesse ambiente profissional, nesse ambiente pegar e fazer um (som/improvisado), né? (231-233). Mas, eu acho que tem esse lugar, essa, essa coisa da exploração mesmo do, do, da vontade de explorar mesmo, dos recursos expressivos ali que muitas vezes, nem sempre a gente consegue alcançar, né? (237-239)*.

4.4.6 Categoria 6: autoavaliação dos participantes nas performances

Participante 1

O P1 considerou o seu desempenho abaixo do que ele poderia ter feito. Segundo ele: *“... então, é... Um pouco dessa forma que eu falei, né? De... eu sentir que... que eu poderia ter “deschavado” melhor a minha linguagem, poderia ter... principalmente no segundo, eu*

gostaria de ter atingido um resultado mais parecido (164-166). Essa referência ao “mais parecido” foi uma menção aos exemplos musicais que usamos durante a preparação para a performance do tipo 2. O P1 gostaria de ter alcançado resultados sonoros similares a esses exemplos. O P1 afirmou: *eu gostaria de ter atingido um resultado estético mais parecido com a música que a gente escutou na aula (176-177).* Em seguida, o P1 complementou, esclarecendo que: *eu acho que eu acabei indo para um lugar parecido com o que eu fui na primeira. Mas... mas de um modo geral eu acho que eu soube escutar bem e criar na hora e me livrar do... da pressão de erro e acerto (178-180).*

Na perspectiva do P1, a improvisação livre, embora busque se desassociar desse conceito de gênero, parece ser um gênero dentro dos gêneros de música improvisada. O P1 disse: *eu fiquei com a sensação um pouco, apesar da improvisação livre partir do preceito de que não se deve assumir nenhum gênero, eu fiquei com a impressão de que a improvisação livre tem uma cara de gênero, sabe? De gênero improvisação livre. Tem uma sonoridade de improvisação livre e que... e que eu acho que assim, quanto mais você pratica isso, mais você consegue atingir isso. E... no meu caso eu pratiquei muito pouco, né? (107-112).* O P1 concluiu que: para que o seu desempenho tivesse sido melhor, era necessário ter praticado mais improvisação livre antes das performances.

Participante 2

Ao falar sobre esse tópico, o P2 disse: *cara, isso é muito subjetivo, né? Porque... Eu acho que é essa mesma coisa que eu falei que quando eu tinha 18 anos. Eu ficava indo nas aulas de dança improvisar... a mesma coisa eu sinto agora (259-261).* Quando o P2 fala sobre aos seus 18 anos, ele está se referindo ao momento em que começou a experimentar uma improvisação mais livre nas aulas de dança contemporânea ministradas por sua mãe.

O P2, ao falar sobre esse período, relatou que: *eu meio que queria que... meu inconsciente queria aplicar tudo aquilo que era meio novo pra mim, que era improvisação, era tocar forró, eu queria aplicar no piano. Então eu meio que... eu ia um pouquinho a partir da minha vivência mesmo, né? Fora daquilo. Mas, eu sei lá, tinha momentos que eu ia embora mesmo, assim, explorava bem assim a harmonia. E... era sempre livre, assim. Mo... Às vezes eu tocava uma música ou outra, mas era muito raro assim. A maioria das vezes era tudo livre mesmo e... só que eu percebia que sempre partia muito, ahh... essa improvisação sempre era muito baseada no que eu tava estudando fora dela, na faculdade, na sanfona ou uma música que eu tinha acabado de tirar. Sabe, era aquele ambiente harmônico, ritmo, melódico, era tudo*

muito esperado assim, eu conseguia ver claramente assim no... no que eu estudava, quando eu tava realmente estudando, né? Dava pra perceber bastante isso (240-249).

Participante 3

O P3 avaliou sua participação como sendo: *uma coisa assim mais despreocupada no nível técnico, né? Menos rigorosa talvez. É... Menos cerebral, e mais gestual mesmo, né? Menos... eu acho que não tem o rigor da perfeição técnica (198-201).* Ele ainda considerou a experiência proveitosa e superpositiva. Ao responder tal questionamento, o P3 disse: *eu acho que positivamente em todos, todos os casos. É sempre uma troca engrandecedora assim (226, 227).*

A entrevista semiestruturada possibilitou um olhar diferenciado do processo. Isto é, pelo fato de ela ter ocorrido dias após a gravação da última performance, os participantes tiveram tempo de refletir sobre todo o processo e as experiências vividas. Isso possibilitou ao pesquisador e aos participantes olharem o processo por ângulos diferentes e obterem informações mais específicas sobre o fenômeno e sobre si mesmos (FRASER; GONDIM, 2004; MORÉ, 2015; BRINKMANN, 2014).

5 DISCUSSÃO

Este capítulo vai discutir os resultados construídos nesta pesquisa, considerando os marcos analíticos a seguir: (a) os objetivos da pesquisa; (b) o método proposto; (c) o corpo teórico e epistêmico que sustentam o projeto. Nosso objetivo, como pesquisadores, é o de construir diálogos entre resultados, método e teoria, a partir de movimentos de análise, problematização, compreensão e criação de novos saberes no campo onde atuamos, que é o estudo de processos criativos na prática de improvisação livre. Será uma discussão alicerçada por um entendimento da criatividade como fenômeno psicológico, inserida em uma perspectiva que se orienta por modelos culturais do desenvolvimento humano, em especial a psicologia cultural da criatividade. Simultaneamente ao percurso de análise e discussão, apresentaremos a principal contribuição deste projeto, que se expressa por meio da proposição de uma nova visão teórica-conceitual do fenômeno musical, que denominamos de Improvisação Livre Distribuída.

A pesquisa teve como objetivo responder a três questões: (1) Como se desenvolvem os processos criativos na improvisação livre quando analisamos este fenômeno a partir dos sujeitos que criam e não da seleção e filtragem do material musical. (2) Como os processos de significação dos sujeitos afetam os seus atos criativos no momento das performances de improvisação livre. (3) Concepções, crenças e valores dos músicos sobre seus processos criativos durante as performances de improvisação livre. Levando em conta que nossas trajetórias de construção de dados geraram um grande volume de informações detalhadas sobre o processo criativo dos músicos envolvidos na improvisação livre, optamos por destacar os principais resultados obtidos relacionados com nossas questões de pesquisa, como pode ser verificado no presente capítulo.

Em nossa performance do tipo 1, os músicos foram convidados para participar de uma improvisação livre, mas nenhuma conceituação sobre o termo ou a prática foi feita. Os músicos tocaram a partir dos significados que eles tinham e a criação aconteceu através das interações que foram propostas durante a performance.

Para a performance do tipo 2, os participantes passaram por um período de aulas em que eles foram colocados em contato com diferentes abordagens sobre improvisação livre e com grupos que fizeram parte do desenvolvimento desta prática. Somente após passarem por essas etapas, foi que eles realizaram a performance do tipo 2.

Vygotsky, ao desenvolver seus estudos, nos mostrou que a relação entre homem e mundo é sempre mediada pelo Outro, por instrumentos e símbolos (VYGOTSKY, 2007; VYGOTSKY; LURIA, 1994). Sob essa perspectiva, observa-se que a nossa relação com o

mundo não é direta, sendo os significados simbólicos construídos por meio da mediação, ou seja, da interação com o Outro. O mundo é interpretado e internalizado pela interação entre o Eu-Outro no mundo, por meio de processos de canalização cultural que migram os signos culturais do Eu para o Outro, em diferentes direções, intensidades e intencionalidades. Eu internalizo e externalizo a partir da minha interação com o outro em um processo bidirecional, que vai modificando os instrumentos, os símbolos e o sujeito (COLE; ENGSTRÖM, 1993, VALSINER, 2014). Por meio da mediação, o indivíduo desenvolve suas funções psicológicas superiores, ao longo do seu curso de vida, sofisticando suas ações.

Com a criatividade não é diferente. Como fenômeno “social”, a criatividade pode ser compreendida com uma função psicológica, que vai se desenvolver por meio dos processos e dinâmicas que caracterizam as outras funções, como a memória, a cognição, a atenção etc. Entretanto, a criatividade tem especificidades em sua trajetória desenvolvimental, o que deve ser conhecido por pesquisadores semiótico-culturais. A ação criativa se estende ao mundo de outras pessoas, ou seja, ela é sempre informada por discursos sociais e requer interações sociais (GLĂVEANU, 2014; NEVES-PEREIRA, 2018). Estudar processos criativos implica em uma visão holística e ampla do fenômeno, que é atravessado por todas as instâncias constitutivas do humano e do social. Criar não é só um fenômeno psicológico. É, acima de tudo, uma voz que se lança no mundo e que, além de produzir cultura (em sua perspectiva bidirecional), pode mudar contextos socioculturais de modo intenso e urgente, transformando a vida humana no planeta. A investigação da criatividade, desde o princípio, implica o pesquisador na direção de uma postura ética e responsiva em relação a si, ao outro e ao mundo. Estas características configuram um diferencial na pesquisa nesta área.

Ao observarmos os músicos criando dialogicamente durante as improvisações livres, podemos perceber o processo criativo em desenvolvimento, apresentando a forma como as mensagens são recebidas e internalizadas em um movimento de desconstruir e reconstruir os significados e de transformar as mensagens em novos padrões intrapsíquicos (MORAN; JOHN-STEINER, 2003; VYGOTSKY, 1994; 2008; VALSINER, 2014).

O som, enquanto mediador, exerceu um papel crucial nesse processo, porque, durante as performances, não existiu um diálogo verbal; os músicos desenvolveram um diálogo com base nos sons que estavam sendo produzidos no momento. As sessões de improvisação livre realizadas em nosso laboratório foram desenvolvidas em uma relação de dependência do som (NUNN, 1998). O P3, ao falar sobre isso, disse: *“é mais uma questão sonora mesmo, o som”* (P3, Entrevista, 80, 81). Foi por meio de uma intenção de manipular o som, que os músicos

atuaram, buscaram construir sonoridades e dar forma à criação (COSTA, 2003; FALLEIROS, 2012).

As sessões de improvisação livre realizadas em nosso laboratório foram desenvolvidas em uma relação de dependência do som (NUNN, 1998). O P3, ao falar sobre isso, disse: “*é mais uma questão sonora mesmo, o som*” (P3, Entrevista, 80, 81). Foi por meio de uma intenção de manipular o som que os músicos atuaram, buscaram construir sonoridades e dar forma à criação (COSTA, 2003; FALLEIROS, 2012).

Na performance do tipo 1, uma das características do diálogo entre eles foi: “*eu faço uma coisa, aí eu paro e ele faz outra coisa, aí ele para e eu faço...*” (P1, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 2). A palavra “faço” é uma referência aos sons que estavam sendo produzidos. Entre os P1 e P2 não existiu pressa em falar algo, em concluir uma ideia. Cada movimento foi fruto de se ouvir, ouvir os sons que estavam surgindo, considerar e avaliar a opinião do outro, em uma espécie de jogo de pergunta e resposta. Como dito pelo P1: “*de um modo geral, deu para ouvir sempre e deu para dialogar em alguma medida, por incrível que pareça, fazer algo do tipo perguntas e respostas*” (P1, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 1).

Os músicos, ao falarem sobre como esse diálogo se desenvolveu na Performance do Tipo 1, destacaram dois aspectos. O primeiro está relacionado à aceitação do que o outro estava propondo, isto é, estarem de acordo com uma ideia e dispostos a desenvolvê-la juntos, como podemos observar na fala do P1: “*estamos aqui falando alguma coisa e a gente se entendeu e aí vamos falar essa coisa juntos*” (P1, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 2). O segundo aspecto diz respeito a, de alguma forma, inspirar-se no outro, no que o outro está criando naquele momento e tentar reproduzir a mesma ideia. Uma tentativa de imitar que serve como caminho para se construir algo novo. Em sua fala, o P2 argumenta que: “*eu acho que esse negócio da conversa é muito tipo, você tá com fone, aí você pesca assim o momento interessante, ou tipo uma... meio que uma provocação que outro faz, aí você tenta imitar aqui, né? Mesmo que você não... tente fazer exatamente o que ele fez, mas você meio que já tenta, meio que propondo alguma coisa nova assim*” (P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 2).

As interações sonoras entre P1 e P2, durante a Performance do Tipo 1, e depois, ao longo do Relato Verbal do Tipo 1, mostram as dinâmicas dialógicas e semióticas em construção a partir das negociações que vão surgindo na troca sonora e, posteriormente, na fala interpretativa sobre o que aconteceu nas performances. O som, como mediador inicial, não opera sozinho, pois emerge das mãos de um sujeito que, ao mesmo tempo, constrói significados e os compartilha durante sua ação não verbal de produção musical.

Na Performance do Tipo 2, resguardadas suas peculiaridades, em sua essência, o processo não foi diferente. Os participantes estabeleceram um diálogo focado na escuta (percepção) e na observação do que o outro estava sugerindo através de um processo que se desenvolveu de forma cautelosa, em que cada músico construiu o seu caminho criativo incorporando as ações do outro. O P1 disse: *“eu tava tentando em termos de partir, jogar com as ideias que o P3 tava colocando bem num sentido de...”* (P1, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 3). Na visão do P3, foi um empenho de: *“tá o tempo inteiro buscando entender o que o outro lado tá tentando dizer ali, né?”* (P3, Entrevista, 57, 58). A escuta emerge, neste momento, como elemento central da criação. Uma vez que não há criatividade na monologia (NEVES-PEREIRA; PINHEIRO, 2022), o diálogo se impõe não só como dinâmica de construção de processos semióticos, mas como contexto privilegiado de negociações, escuta, fala, pausas, silêncios, concordâncias e discordâncias que caracterizam a canalização cultural e os processos bidirecionais de coconstituição de si, do outro e da cultura.

Durante esse processo de construção e desenvolvimento da Performance do Tipo 2, os músicos lançaram mão de recursos que fazem parte de seus aprendizados e experiências musicais, como se fossem tópicos a serem debatidos e desenvolvidos nesse diálogo. Vejamos o relato: *“revezar quem vai pros agudos quem vai pros graves, de intervalos e teve umas horas que ele tava fazendo os motivos e aí eu tava tentando fazer a retrógrada, só que eu acho que não saiu. Mas eu acho que deu pra captar minimamente mesmo assim”* (P1, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 3). O P3 concordou: *“sim, sim. É, eu acho teve alguns momentos que a gente conseguiu trocar motivos, né? Isso foi bacana”* (P3, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 3). Nesse sentido, outro tópico que surgiu foi o *groove*. O P3 propôs o *groove* inicialmente, o que foi aceito pelo P1. Em seguida, os músicos, tendo o *groove* como referência, passaram a desenvolver uma conversa em conjunto. Contudo, durante a improvisação, eles não consideraram alguma ideia e/ou assunto como dominante, algo que deveria prevalecer na performance. Segundo o P1: *“em nenhum momento que a gente fez groove se tornou uma regra suficiente pra que ela não pudesse ser abandonada a qualquer segundo, sabe?”* (P3, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 4). No entendimento do P3, isso ocorreu porque eles não estavam criando subordinados a estruturas pré-estabelecidas e sim explorando narrativas: *“a gente tá explorando uma narrativa, né? que cada, cada tipo de situação vai... é... proporcionar uma narrativa diferente assim, uma forma diferente de contar historinhas”* (P3, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 4). Assim sendo, eles trabalharam cada assunto enquanto eles tinham algo a dizer através dele e, quando perceberam o esgotamento do assunto, eles seguiram em frente.

Ao reconhecermos que a mente humana é social, entendemos que os músicos, enquanto atores que criam, são resultado de um sistema de relações sociais e tradições culturais, as quais exercem um papel de mediadoras das interações no processo criativo (VYGOTSKY, 1999a; VALSINER, 2014; GLĂVEANU, 2013). Eles estão, a cada momento da criação, lidando com processos de desenvolvimento humano de si e do outro, além de internalizarem diversas vozes que vão transformar a sua ação criativa, já que essa polifonia se apresenta repleta de múltiplos significados (GLĂVEANU, 2013; 2014; CSIKSZENTMIHALYI, 1999).

Nesse processo de incorporação do outro na sua própria voz, os participantes deram origem ao novo por meio de um processo de reinterpretação e reposicionamento das ideias entre eles. Vejamos esse aspecto na Performance do Tipo 1: *“mas isso que é legal também, né? Tipo de pescar o que ele fez, mas não tentar fazer igual e já propondo outra, outra... já indo...”* (P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 2). Segundo o P2, os músicos buscaram: *“absorver um pouco o que o outro tá... tem para oferecer”* (P2, Entrevista, 48, 49). Conforme uma ação era processada, os significados ganhavam novos contornos e nutriam a ação seguinte. Um processo criativo composto por atos de cocriação, que muitas vezes se originavam a partir do que o outro estava fazendo no momento que a criação estava acontecendo. O P3, ao falar sobre a Performance do Tipo 2, disse: *“um ‘tá propondo uma coisa, que o outro pega pra si, e transforma e isso volta, né? Com outro”* (P3, Entrevista, 74, 75). Podemos observar que os atos de criação foram mediados e significados por meio de uma escuta atenta, observação e análise do que cada um estava propondo em termos de manipulação sonora. Esse diálogo sonoro, não verbal, inicialmente cauteloso, proporcionou uma dinâmica rica e potente no fluxo criativo. A cada momento, as performances ganharam intensidade e as ideias ficaram mais claras e consistentes.

Como vimos anteriormente²⁷⁴, a improvisação livre, com a qual lidamos aqui, não é fruto de idiomas, gêneros, estilos, estruturas pré-estabelecidas etc. Historicamente, ela é resultado da ação de músicos que buscaram novos trajetos, novas possibilidades e caminharam para uma prática musical com uma base focada no som, em novas formas de manipulação dos sons (BAILEY, 1992; NUNN, 1998). Nesse sentido, as ações dos músicos durante o processo criativo são consequências dos sons produzidos durante a performance, sendo que o som é a “matéria prima” da improvisação livre (NUNN, 1998; FALLEIROS, 2012). O processo criativo da improvisação livre está aberto a incorporar qualquer som e quaisquer técnicas instrumentais (NUNN, 1998; DIAZ, 2016). Esta possibilidade de criar sem limites pré-estabelecidos constrói

²⁷⁴ Esse aspecto da improvisação livre é trabalhado no capítulo 2 no tópico: a Escuta.

contextos de “oásis criativos”, onde o medo de errar ou se frustrar opera com menos vigor sobre os atores da criação. Os campos de possibilidades e de potência criativa se expandem significativamente, ampliando a emergência de múltiplos resultados. A improvisação livre apresenta-se como um espaço de criação único, no campo da música e, certamente, em outras áreas do conhecimento.

Por possuir tais características, a prática exige do músico uma escuta muito atenta, a mais atenta que ele conseguir (FALLEIROS, 2012). Nesse sentido, a escuta vai mediando o som entre os músicos. Contudo, essa é uma escuta bem específica, que difere de outras formas de escuta. No caso da improvisação livre, o músico necessita desenvolver uma escuta voltada para o objeto sonoro em si, a qual busca ser descondicional dos sistemas musicais pré-estabelecidos e dos idiomas, um tipo de escuta que não possui a intenção de ser determinada pelos significados dos sons delineados pelas tradições musicais (COSTA, 2003; MOREIRA, 2019).

Os participantes logo sentiram esse aspecto da improvisação livre. Eles destacaram uma preocupação de atuarem durante as performances com uma escuta muito atenta. O P1 argumentou que: “*eu... achei importante nesse processo uma escuta muito atenta e eu pratiquei isso*” (P1, Entrevista, 158, 159). Uma escuta que busca uma amplitude maior, para além das formalidades de formas ou procedimentos sonoros delineados pelas tradições musicais. O P3, falando sobre isso, destacou que: “*eu acho que este é o lugar da escuta ativa que a gente vinha falando assim. É, é... Do, do... do colocar-se em relação, né? Com o que tá acontecendo a nossa volta pra então a gente se colocar, né? Musicalmente. E fazer isso mais com o ouvido do que com os dedos, né?*” (P3, Entrevista, 152-156). Essa escuta, aparentemente, exigiu que o músico atuasse em um estado de atenção contínua, pois ele precisava saber filtrar os momentos em que estivesse focado em detalhes específicos dos sons que estavam sendo produzidos e os momentos nos quais ele precisou buscar escutar o todo.

Nesse caso, escutar o que estava sendo produzido foi fundamental para a continuidade da performance e para a construção de diálogos. Por exemplo, podemos observar o diálogo se desenvolvendo a partir do som mediado pela escuta no episódio 3 da Performance do tipo 1. O P2, ao perceber o encontro dos sons em uma mesma região, começou a tocar em uma região diferente, com o intuito de separar os sons e permitir que cada elemento sonoro transitasse em espaços próprios. Aqui estamos nos referindo às alturas do som e às regiões nas quais o som estava sendo tocado nos instrumentos musicais. Vejamos a fala de P2: “*eu lembro que a gente aproveitou, tipo, sei lá, eu ia às vezes para o agudo e ele ficava aqui fazendo uma massaroca no grave às vezes e aí mudava. Às vezes, meio que dava a louca e ele tacava vários blocos de*

acordes e eu tinha que tipo escutar e meio que responder a parada” (P2, Entrevista, 38-42). O P2, em conversa com o P1, argumentou: “é esse lance do... dos graves e dos agudos eu acho que funcionou benzão. Tipo, teve uma vez que você tava no agudo e eu tava aqui bem no (nesse momento o P2 usa o som no acordeão para exemplificar que estava tocando em uma região mais grave)” (P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 3). Os músicos procuraram tocar em regiões sonoras diferentes, tentando reduzir esses choques que pareciam causar um certo desconforto.

Durante todas as performances, existiu uma pré-disposição em desenvolver um diálogo sonoro focado na escuta e em ouvir o outro. Uma criação fruto de um processo coletivo e dialógico. Ao falar sobre isso, o P2 destacou que: *“sempre quando a gente tá tocando junto, não é tipo a minha performance, é a performance de nós dois assim, então tipo [...] ah é... sim, sim. É isso, tá à disposição do outro e construir uma... os dois se preocupa... ter a preocupação de construir algo junto, né? E não só sair tocando” (P2, Entrevista, 105-112). De acordo com o P3, é um desejo de “estar presente no diálogo. Presença... presença no afeto” (P3, Entrevista, 181, 182). Para o P3, essa “presença de afeto” foi essencial para permitir que o diálogo fluísse.*

Quando olhamos para esses atos de colaboração e cocriação, observamos que neles estão intermisturados (VALSINER, 2014) traços de um diálogo interno que é fruto de diversas outras vozes (BAKHTIN, 1981; GLĂVEANU, 2014; VALSINER, 2014). Isso ocorre porque os músicos estão vivendo durante a performance de improvisação livre um processo de desenvolvimento e aprendizado (VYGOTSKY, 1997b, 2008, 2014). Eles estão aprendendo e construindo novas formas de atuarem durante a improvisação livre através de aprendizados, os quais não são resultados só daquele momento e sim da trajetória de desenvolvimento de suas histórias de vida pessoal e musical (GLĂVEANU, 2014; VALSINER, 2014). Eles compartilham seus saberes, os quais são fruto dos saberes de outros sujeitos; eles compartilham experiências, as quais foram vividas em interação com outras pessoas em contextos diferentes; eles compartilham mensagens culturais (*affordances*) que estão disponíveis socialmente (VYGOTSKY, 1936; 1999a; GLĂVEANU, 2014; VALSINER, 2014). Quando olhamos para tais aspectos dos participantes dessa pesquisa atuando na improvisação livre, podemos ver a mente social refletida no momento em que a criação está acontecendo.

Na compreensão de Glăveanu (2014), uma questão crucial que diz respeito à criatividade e a sociabilidade é: “entender como é possível articular a ação criativa e sua avaliação sem torná-los dois momentos distintos ou considerando-os sempre realizados por duas pessoas diferentes: atores criativos de um lado e públicos de outro” (GLĂVEANU, 2014,

p. 46, tradução nossa²⁷⁵). Nesse sentido, Glăveanu (2014), ao propor o conceito da criatividade distribuída, o fez sob o entendimento de que a ideia de distribuição surge para auxiliar na interação dessas duas faces: atores criativos e audiências. Ela ainda possibilita a observação das continuidades na posição social e no discurso entre indivíduo, grupo e sociedade (GLĂVEANU, 2014). Pensando nesses aspectos, ao propor o conceito de audiência²⁷⁶ em seu modelo, Glăveanu (2013) amplia as relações Eu–Outro e torna menos abstratas as formas sociais do ambiente. O conceito nos permite vislumbrar a multiplicidade de perspectivas que operam durante o processo criativo e nos oferece a imagem de várias outras pessoas atuando durante o ato criativo (GLĂVEANU, 2013; 2014). Essa multiplicidade de olhares se reflete na mente, que é social (VYGOTSKY, 2007). Um ator, durante o processo criativo, opera de perspectivas distintas em relação ao mesmo trabalho e explora as diferenças entre si e dos outros que fazem parte dos processos de pensamento e do mundo social do criador.

As perspectivas são experimentadas e desenvolvidas sob o reconhecimento da existência da diferença ou, em termos mais dinâmicos, diferenciação. Segundo Glăveanu (2015, p. 4, tradução nossa²⁷⁷), o que uma perspectiva faz é: “efetivamente superar a diferença e trazer dois polos anteriormente separados em relação um ao outro”. Glăveanu (2015) argumenta que existem pelo menos três tipos de diferença que são fundamentais para a expressão criativa: (1) a diferença entre o eu e o outro; (2) entre símbolos e objetos; (3) entre passado, presente e futuro. Contudo, essas diferenças, embora necessárias, não são suficientes para a criatividade. O argumento de Glăveanu (2015) é que o que define a ação criativa não é apenas a percepção da diferença entre as posições, mas sim a capacidade de se mover entre elas e integrá-las ou coordená-las na criação de um novo entendimento ou de um novo objeto que seja significativo no momento em que a criação acontece. O que Glăveanu está sugerindo é que a ação realizada na posição de um ator criativo não exclui o fato de que também esse ator será audiência para a criação de outros e de si mesmo. Nenhum ato criativo pode ser completo sem sua apreciação, avaliação e chancela sociocultural. É aí que reside um dos argumentos fundamentais que sustentam à tese da criatividade socialmente distribuída (GLĂVEANU, 2015). Nesta perspectiva: “a produção cultural de criatividade não requer campos totalmente formalizados, depende apenas da existência de públicos para considerar o novo artefato, interpretá-lo e usá-

²⁷⁵ No original: *how it is possible to articulate creative action and its evaluation without making them two separate moments or considering them always performed by two different people: creative actors on the one side and audiences on the other.*

²⁷⁶ Esse conceito é trabalhado no capítulo 2 no tópico: As audiências.

²⁷⁷ No original: *What a perspective does is effectively ‘bridge’ difference and bring two previously separate poles in relation to each other. This is why, before defining perspective itself, we need to start from the concept of difference.*

lo” (GLĂVEANU, 2014, p. 45, tradução nossa²⁷⁸). E os atores, no momento que a criação está acontecendo, estão ajudando, contribuindo, avaliando, julgando, criticando e interpretando enquanto criam.

Enquanto a criação estava ocorrendo em nossas performances, era possível observar os participantes olhando para esse momento a partir de múltiplas perspectivas. Essa atuação, sob diferentes olhares, possibilitou a cada participante compreender e perceber os seus processos e os processos uns dos outros de uma maneira particular. O que tal realidade nos mostra é que, embora eles estivessem ouvindo os mesmos sons, a forma de interpretá-los não foi a mesma, pois eles não olhavam sob a mesma ótica. Os participantes nos dão vestígios desse processo em suas falas. Ao falar sobre a Performance do Tipo 1, o P1 argumentou que: *“é engraçado que certamente o que eu ouvi e o que você ouviu foi completamente diferente, né? [...] e o PE também, provavelmente diferente de nós dois”* (P1, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 3). O P2 concordou: *“com certeza”* (P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 3). Ao se referir ao seu processo de escuta, o P1 argumentou que, durante o seu momento de criação, ele observou o P2 sob a perspectiva de alguém que está olhando de fora. Ele se moveu da posição de criador (ator) para a posição de audiência com o intuito de avaliar suas próprias escolhas a partir da reação do P2. Ele relatou: *“na verdade não, eu ouvi você reagindo a mim também”* (P1, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 3).

Na Performance do Tipo 2, também observamos os participantes transitando tanto na perspectiva do ator (quem está criando) quanto da audiência (quem constrói valores sobre a criação). Por exemplo, nos minutos 4:04 aos 4:21²⁷⁹. Nesse momento, o P1 parou de tocar e observou o que o P3 estava fazendo. Em seguida, o P1 passou a criar tendo como referência a ideia do P3. Isto é, ao se mover para a posição de audiência, o P1 conseguiu observar e identificar o que estava sendo feito pelo P3 e, ao assimilar essa informação, ele definiu a sua próxima ação. Essa capacidade de se mover em diferentes posições, aliada à habilidade de integrá-las e ou coordená-las durante a criação, possibilitou aos participantes um caminho para se obter um novo entendimento de suas próprias ações e das ações de seus pares.

Isso ocorreu porque, durante a Performance do Tipo 2, os participantes compreenderam que os recursos utilizados para a criação se desenvolveram a partir de uma manipulação do som, o qual foi observado e assimilado pela escuta durante a performance e não pré-

²⁷⁸ No original: *The cultural production of creativity does not require fully formalised fields, it just depends on the existence of audiences to consider the new artefact, interpret and use it.*

²⁷⁹ https://drive.google.com/file/d/1OwpdGX25vbgSS9NL3X6COdoEEZ-AF8dQ/view?usp=share_link

estabelecido antes. Segundo o P1: “*eu acho que no caso da improvisação livre o material captado a partir da audição se torna a própria obra, né? Não uma interpretação da obra*” (P1, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 16). O P3 acrescentou que: “*muito do que vai ser tocado é o que o teu colega tocou ali*” (P3, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 16). Vejamos a o que o disse o P1:

“eu interagi de uma maneira parecida com a qual eu interajo nas minhas práticas musicais cotidianas, né? Profissionais. Que é uma coisa que eu faço muito é quando eu tô escutando que alguém tá segurando uma nota longa no agudo, eu boto essa nota na ponta e fico rearmalizando, então eu fiz bastante esse tipo de coisa. Fiz muito paralelismo, né, com voz e reagi a gestos, né, responder, imitar. Imitar um fragmento melódico ou tentar responder com uma retrógrada. Ou tentar, é... responder com contraste, enfim e realizar texturas juntos, né e dinâmica” (P1, Entrevista, 147-153).

Ao se mover para a posição de audiência, o P1 conseguiu observar e identificar o que o P3 estava tocando e, ao assimilar essa informação, ele definiu a sua próxima ação. Nesse sentido, ao transitarem por diferentes perspectivas (audiências), os músicos estavam, a todo momento, ouvindo, identificando, interpretando e reinterpretando materiais e significados, avaliando e reavaliando a sua ação e a ação do outro e promovendo novas ações.

O que observamos é que os músicos, durante o processo criativo das performances, foram criadores (ator) ao mesmo tempo em que foram parte das audiências uns dos outros. Eles atuaram como membros dessa audiência, internalizando diferentes posições, absorvendo conhecimento e experiência e os transformando em recursos durante o seu processo de criação. Essas informações se somaram aos seus conhecimentos e suas experiências vividas e, da soma dessas perspectivas, as ações aconteceram. Esse é um processo de criação que dá “uma forma material às ideias em um ciclo contínuo de fazer e sofrer os resultados da ação de alguém” (GLĂVEANU, 2014, p. 28, tradução nossa²⁸⁰). Ao se permitirem transitar livremente por diferentes posições na linha da sociabilidade, os participantes experimentaram ser autores musicais, avaliadores, audiência e experts, sem o peso de chegarem à conclusão final de que o resultado da performance foi um erro. Essa situação especial diante do ato de criar é algo que somente a improvisação livre certamente pode oferecer a uma pessoa em processo criativo.

Essas múltiplas audiências são fruto de um sujeito que se constitui na relação com o outro e, por mais que os músicos fossem direcionados pelo que estava sendo proposto e produzido no momento da performance, a história de vida musical de cada um deles exerceu impacto durante suas produções criativas. Isso ocorre porque cada sujeito envolvido na criação traz seus significados, suas vivências, suas experiências, em outras palavras, os aspectos que

²⁸⁰ No original: *a material form to ideas in a continuous cycle of doing and undergoing the results of one's action.*

compõem o seu mundo. Tudo o que o músico é, como sujeito, afeta seu processo criativo e cada ação que ele produz se estende ao mundo do outro.

Vejamos as falas do P1 e do P2 durante o Relato Verbal 1: *“você junta inclusive na, na... no Rio de Janeiro. A gente se encontra, faz som, volta e meia com as mesmas pessoas”* (P1, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 7). Em seguida, o P2 argumentou: *“quando eu falo esse negócio de escola tipo... É porque na real eu acho que é muito próximo assim o meio que a gente vive”* (P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 7). Quando o P2 falou das escolas, ele estava se referindo à história de vida musical e às diferentes linguagens musicais de cada um deles. Por exemplo, o P1 trabalha com estilos musicais tais como: música instrumental brasileira, jazz, mpb, neo-soul, música clássica, gêneros musicais latino-americanos e o P2, com forró e samba. Embora possam existir semelhanças, eles possuem escolas musicais diferentes. Tocar forró é diferente de tocar neo-soul; tocar samba é diferente de tocar jazz. Esse conceito de linguagens está relacionado com o conteúdo “literário-musical” utilizado durante a performance. Cada escola musical possui suas especificidades.

Durante o Relato Verbal do Tipo 1, o P2 disse: *“é, senti que teve momentos disso, da gente dialogando só que não com a mesma língua, né? Falando tipo... um outro vocabulário, né? Até porque a gente tem, tipo... a gente tem escolas bem diferentes, assim, né?”* (P2, Relato Verbal do tipo 1, Ep. 2). Em seguida, o P1 fez uma observação: *“é, você tá puxando uma parada brazuca também, né?”* (P2, Relato Verbal do tipo 1, Ep. 2). O P1 tocou, durante a Performance do Tipo 1, em determinados momentos, com um vocabulário característico de processos associados com o jazz norte americano e, em outros momentos, mais associado a um vocabulário característico de processos associados à música clássica de vanguarda, enquanto o P2 estava tocando com um vocabulário característico de processos associados à música nordestina ou, como dito pelo P1: *“o P2, ele traz umas coisas, alguns elementos de uma linguagem mais regional”* (P1, Entrevista, 39-41) Sobre esse encontro de mundos musicais diferentes, o P2 argumentou: *“é, mas isso que eu acho legal também porque aí cria esse com... o diálogo nesse contraste, não tipo, fazendo todo mundo igual”* (P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 2).

O uso de *voicings*, como formas de manipulação sonora usadas pelos músicos durante a construção dos diálogos, foi recorrente. Os *voicings* que foram desenvolvidos durante a performance foram resultado das ações que ocorreram naquele contexto, o que estava acontecendo naquele momento, somado ao conhecimento, às experiências adquiridas ao longo do tempo de vida musical de cada participante. Podemos observar isso através da fala do P1 no Relato Verbal do Tipo 1: *“é, às vezes eu vou tentar pegar um voicing, sei lá, um quartal de*

quartas justas na esquerda com um quartal de trítone, quartas justas na direita, começando uma quarta justa acima e aí fica transpondo isso em vários lugares e tipo, não tô com isso tão debaixo do dedo assim. Então, acaba saindo umas coisas diferentes, e... e é o que é, né?” (P1, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 10). Um processo criativo, fruto dessa relação entre o conhecimento adquirido, aquilo que o P1 estava praticando e estudando em seu dia a dia, e o fazer, no momento que a criação está acontecendo, em que o P1 tenta lançar mão daquilo que ele estava estudando. Porém, ele é afetado pelas interações que estavam ocorrendo naquele momento.

Os *voicings* representaram uma espécie de signos sonoros: (1) cada *voicing* causou no músico uma sensação diferente; (2) esse conjunto de notas foi resultado de um conjunto de significados absorvidos por cada músico durante sua história de vida musical e durante a performance e possui uma relação direta com as formas sonoras que cada músico absorveu. Vejamos a fala do P2 durante o Relato Verbal do Tipo 1: *“percebi às vezes que o P1 fazia umas paradas muito mais tronchas assim, muito mais tortas assim”* (P2, Relato Verbal do tipo 1, Ep. 9). Essas coisas tronchas tem a ver com o processo de significação sonoro que essas estruturas usadas pelo P1 representam para o P2. Para o P1, esses acordes não pareceram ser “tronchos” ou “tortos”. Segundo o P1: *“essas coisas tronchas eu tava sempre tentando basear no que você tava fazendo assim, melodicamente, nas alturas, e tal”* (P1, Relato Verbal do tipo 1, Ep. 9). Em suas vivências musicais, o P2 e o P1 lidam com sonoridades de *voicings* diferentes. Por exemplo: no caso citado acima, o P1 se referiu ao uso de *voicings* em intervalos de quartas justas sobrepostas. Para o P1, esse tipo de sonoridade não soa “troncha” ou “torta”, porque faz parte do seu desenvolvimento, mas, para o P2, vai soar diferente, pois ele não possui essas referências sonoras internalizadas. Quando o P2 se refere aos *voicings* usando a palavra “tronchas”, ele está se referindo ao seu próprio processo de significação.

O P1 e P3 também falaram sobre isso na Performance do Tipo 2: *“o tipo de voicing que eu faço, que é bem específico de certos gêneros, assim, que é algo que acaba soando idiomático mesmo, assim”* (P1, Relato Verbal do tipo 2, Ep. 12). De forma semelhante, o P3 destacou que: *“se a gente tá falando de improvisação, a gente pode trocar de linguagens também”* (P3, Entrevista, 123, 124). Esse foi um momento em que as diferentes linguagens, fruto dos diferentes campos de atuação, se encontraram. Cada participante possui um campo de atuação musical específico, repleto de suas singularidades e particularidades. Durante a performance, os músicos não conseguiram não ser afetados por elas. O que ocorreu foi o encontro desses campos, como podemos ver na fala do P2 durante o Relato Verbal do Tipo 1: *“é, exatamente. Isso que é bom também, tipo você trazer novidade. Tipo tanto eu pro campo dele e ele no meu*

campo. Aprendendo mesmo, né?” (P2, Relato Verbal do tipo 1, Ep. 7). Os campos, ao se encontrarem, trouxeram suas especificidades ou, como dito pelo P1 (Relato Verbal do tipo 1, Ep. 7), suas: “idiossincrasias”, proporcionando para a improvisação livre o surgimento de novos caminhos.

O processo de desenvolvimento musical dos participantes é fruto do acúmulo da experiência de vida musical de cada um. Nesse sentido, o repertório que cada participante estava estudando, o que ele estava escutando, com quais estilos de música estava trabalhando, suas referências artísticas, seus professores de música, entre outros, afetaram o processo criativo da performance. O P2, falando sobre a Performance do tipo 1, disse: “*é mais a questão do que a gente estuda no nosso dia a dia, né?*” (P2, Relato Verbal do tipo 1, Ep. 7). A fala do P2 soou como se ele quisesse uma resposta do grupo e o P1 respondeu: “*é*”. Vendo que o grupo concordou, o P2 retomou sua fala e disse: “*com certeza são coisas completamente diferentes*”. O P1 acrescentou: “*é mais repertório, talvez referências*” (P1; P2, Relato Verbal do tipo 1, Ep. 7). Durante a entrevista, o P2, falando sobre esse aspecto, disse:

Ai... Ah... Eu sei lá, tipo, se eu tiro umas músicas do Dominginhos, aí eu vou tocar com o P1 e aí vou ficar tentando explorando esses cromatismos que faz, que tem na... numa música tonal mas tentar explorar eles do tipo a mil, né? Explorar bastante esse... essas frases cheias de cromatismo que tem um fundo tonal só que nesse contexto do laboratório eu ia viajando nelas e acabava que não virava, né? Então, o repertório influencia bastante, que eu acho que a gente acaba nesse tipo de vivência que você propôs, a gente acaba... Não tem jeito, né? A gente toca o que a gente tá sempre tocando no dia a dia, tá dentro da gente, né? Então, a gente vai meio que tocando isso e... levando para outros lugares, né? tentando expandir em cima dessa... às vezes de uma mini ideia que tem numa parte daquela música às vezes (P2, Entrevista, 267-279).

Outro aspecto que podemos observar é que, durante a Performance do Tipo 1, os improvisadores compartilharam mais do que interações musicais momentâneas. Quando o P2 relata que eles “volta e meia” tocam com as mesmas pessoas”, ele está fazendo referência ao meio (comunidade) no qual eles vivem sua prática musical e nos mostrando que essas mensagens culturais (*affordances*) compartilhadas durante as improvisações livres em nosso laboratório são, na verdade, consequência de uma teia de relações muito mais complexa, interligada à mente de outras pessoas.

Durante as performances, observamos os músicos transitando na linha da socialização com muito conforto, alternando posições, onde suas histórias de vida musical, ao se encontrarem, promoveram tensões que resultaram em novas possibilidades. Quando olhamos para esse processo, observamos que as performances se desenvolveram através de um conjunto de atos de criação, frutos de outros atos de criação, cumulativamente. Um processo contínuo de

acordos, ajustes, reinterpretações e renegociações de músicos que estavam criando juntos durante a performance. Um processo criativo que se desenvolveu no encontro do eu e do outro e da socialização.

Embora o trabalho criativo seja mais associado aos aspectos mentais e psicológicos, ele está diretamente interligado à fisicalidade do mundo e o seu processo de desenvolvimento, da gestação até seu resultado, envolve, em diferentes medidas, o uso de vários recursos materiais e culturais (GLĂVEANU, 2013; 2014). Os seres humanos são parte de um mundo material, no qual o que é produzido pelas gerações passadas chega no presente para as novas gerações na forma de artefatos²⁸¹, normas e formas institucionais (COLE, 1996; GLĂVEANU, 2014).

Nesse sentido, durante o processo criativo da improvisação livre, os músicos nunca estão rompendo totalmente com o passado, pois o novo está sempre emergindo em conexão com as tradições, as quais fornecem a estrutura para seus pensamentos e ações (JOVCHELOVITCH, 2015). Glăveanu (2014) destaca que esses significados são coconstruídos na relação entre criador e a materialidade do mundo. No entendimento do pesquisador, isso ocorre porque “a capacidade de se referir a algo diferente de si mesmo, de inscrever cultura e significado em ações e objetos, nunca é obra de uma única pessoa” (GLĂVEANU, 2014, p. 50, tradução nossa²⁸²).

O mundo no qual vivemos e existimos é composto de artefatos acumulados, por meio dos quais a ação mediada emerge. Eles participam da criação, pois regulam as interações sociais, afetando a experiência dos criadores e, conseqüentemente, interferem em suas intenções, objetivos e representações (GLĂVEANU, 2014). O que Glăveanu está nos mostrando é que o processo criativo está a todo momento sendo mediado pela ação distribuída entre pessoas, artefatos e cultura.

Dessa forma, ao reconhecermos as qualidades instrumentais, funcionais, comunicativas e simbólicas dos objetos/artefatos, torna-se fundamental para a perspectiva adotada nesta pesquisa observar as maneiras pelas quais eles medeiam as interações entre os músicos e o mundo ao seu redor durante o processo criativo da improvisação livre.

Durante a performance, os participantes tiveram que lidar com um aspecto praticamente inédito para eles: realizar a improvisação livre em um mundo virtual, que não permitiu que eles estivessem no mesmo ambiente físico presencial. Os músicos sentiram essa ausência, já que a

²⁸¹ Os artefatos são aqui entendidos não apenas como físicos, mas também mentais. Eles geram tanto objetos como novas formas de significados. (BARRON, 1995; GLĂVEANU, 2013).

²⁸² No original: *The capacity to refer to something other than itself, to inscribe culture and meaning in action and objects, is never the achievement of a single person.*

improvisação livre é uma prática corporificada e é muito influenciada pelo encontro entre os corpos. Tal realidade obrigou os músicos a lidarem com as seguintes ferramentas como mediadoras: o computador (com câmera de vídeo e um microfone embutidos), a conexão da internet com suas formas de *delay* características desses ambientes e as necessidades técnicas que foram necessárias para a gravação da performance. Todos esses aspectos afetaram o processo criativo dos participantes.

O *delay* foi sentido minimamente pelos participantes durante a Performance do Tipo 1 e, segundo eles, atrapalhou bem pouco no desenvolvimento da performance. O P1 acredita que isso só foi possível porque se tratava de uma improvisação livre. De acordo com o P1: *“eu senti que funcionou e talvez isso tenha a ver o próprio lance de ser uma improvisação livre, porque aí não tem essa preocupação de pulso, não tem essa preocupação de erro e tal”* (P1, Entrevista, 33-36). Eles conseguiram se adaptar e lidar bem com esse aspecto do mundo virtual.

Na Performance do Tipo 2, esses pequenos atrasos ocasionados pelo *delay* exigiram que os participantes adaptassem a sua escuta durante a performance. A sensação foi de que cada indivíduo envolvido nesse processo escutava o som em uma realidade diferente e, para que a improvisação seguisse, foi necessário estar atento a isso e buscar formas de se adaptar. O P1, em seu relato, disse: *“da forma que tá o... eu tô me escutando aqui com zero latência, e escutando o P3 com alguma latência. O P3 tá se escutando com zero latência e me escutando com alguma latência. E você tá escutando nós dois com alguma latência. Então, certamente a música foi diferente nos três lugares”* (P1, Relato Verbal do tipo 2, Ep. 5).

Para o P3, esse atraso ocasionado pelo *delay* durante a Performance do Tipo 2 provocou um efeito positivo na performance. Ele pareceu ter conseguido se abster da necessidade de manter uma pulsação fixa e aproveitou para tirar alguma vantagem desse efeito ocasionado pelo *delay*. Segundo ele: *“quando tem groove, sempre quem groova, né? tipo, o outro tá tocando junto, né? mas vem um pouco... mas isso também dá um barato na verdade. Porque esse delay às vezes dá uma ideia assim de uma coisa fora, tipo fora do chão também”* (P3, Relato Verbal do tipo 2, Ep. 1). Já para o P1, o *delay* durante a Performance do Tipo 2 atrapalhou determinadas ações. Ao falar sobre isso, ele explicou que: *“quando eu peguei a função do groove no pedalzão [...] eu senti uma certa dificuldade de manter, porque aí também você tava batendo o pé e aí tava num lugar diferente, tava no lugar que você tava ouvindo, saca? [...] e ali eu senti que eu não tava conseguindo desassociar o suficiente pra... pra ser esse pilar, tá ligado?”* (P3, Relato Verbal do Tipo 2, Ep.1).

Para que fosse possível realizar a performance em ambiente virtual, foi necessária a utilização de um computador, de uma câmera de vídeo e de um microfone para captação de

áudio. A gravação foi feita utilizando a câmera e o microfone do computador particular de cada participante. Sendo assim, para que os músicos pudessem ter algum contato visual, foi necessário que eles se sentassem de frente para a câmera. Durante as performances, o contato visual foi um fator presente nas interações tanto para potencializá-las quanto para restringi-las. Durante a Performance do Tipo 1, as interações por meio do contato visual foram reduzidas. Isso ocorreu porque o P1, que estava tocando piano acústico, precisou se posicionar de lado para a câmera para que ele pudesse aparecer na gravação. Tal posicionamento o deixou com dificuldades para estabelecer contato visual com o P2, o que acabou prejudicando o final da improvisação livre. Ao falar sobre os aspectos do contato visual, ele disse: *“mas assim, na hora de terminar eu acho que faz uma falta. O... o contato visual. Não existe e acabou”* (P1, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 3). Ao participar da Performance do Tipo 1 nessa posição, ele teve a sua visão e seu contato visual limitado. Como resultado disso, ele teve suas ações restringidas.

Por outro lado, na Performance do Tipo 2, o contato visual esteve muito presente durante as interações. Para essa performance, o P1 utilizou um piano digital, o que lhe permitiu se posicionar em frente à câmera e à tela do computador. Dessa forma, ele passou a ter um contato visual que não havia tido na performance anterior. Isso permitiu que os músicos se olhassem em diversos momentos, buscando perceber o outro em relação ao que estava sendo proposto. Sobre isso, o P1 argumentou que: *“eu acho que em alguma medida influencia sim”* (P3, Relato Verbal do Tipo 2, Ep.10). O P3 concordou: *“em alguns momentos influencia sim”* (P3, Performance do tipo 2, Ep.10). Contudo, os músicos destacaram que o contato visual não foi algo que afetou de forma significativa a improvisação. No entendimento dos participantes: *“acho que não rolou “deixa” visual tipo (fez gesto exemplificando o que seria uma deixa visual). O P3 disse: “é”. O P1 acrescentou: poderia ter rolado, mas não rolou. O P3 finalizou: sim.”* (P1; P3, Relato Verbal do Tipo 2, Ep.10). Entretanto, eu (PE), enquanto audiência que assistiu à performance, discordo. Para finalizar a improvisação, o contato visual afetou significativamente a experiência musical. Foi por estarem se olhando que o P1 e o P3 conseguiram encontrar um caminho para finalizar a improvisação, o que não aconteceu na Performance do Tipo 1. Destaco, ainda, que esses aspectos que envolveram a relação entre os músicos, o mundo físico e o mundo virtual exigiram um período de adaptação no momento que a performance estava acontecendo, porque eles não conheciam todas as especificidades desse encontro de mundos.

Os músicos, durante a prática, estavam utilizando seus instrumentos musicais para produzir sons. O instrumento musical estava mediando as interações entre som e escuta. Suas ações durante as performances estiveram muito ligadas à fisicalidade do instrumento musical,

suas características e aos vários recursos e significados sonoros que eles puderam obter através dele. Observando esses aspectos durante a performance, percebemos que as especificidades do instrumento musical aliadas às tradições que eles carregam e às formas de se tocar cada um deles afetaram as ações dos participantes. Cada ação realizada no instrumento musical aparentou estar interligada a certos significados relacionados às histórias de vida musical dos participantes e aos aspectos culturais que estão em torno de cada instrumento. Nesse sentido, o que observamos foi o instrumento musical em determinados momentos potencializando a criação e a restringindo, em outros.

Já em sua primeira fala durante o Relato Verbal do Tipo 1, o P2 expôs uma dificuldade que enfrentou com seu instrumento, a sanfona (acordeão): *“cara, na sanfona assim, teve... meio no começo assim, eu me senti bem meio preso no que fazer nos baixos assim, né?”* (P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 1). A sanfona (acordeão) é um instrumento formado por um fole, palhetas livres e duas caixas harmônicas de madeira. O músico toca as teclas na mão direita e os baixos na mão esquerda, da mesma forma como ocorre no piano acústico (instrumento musical que o P1 estava utilizando na Performance do Tipo 1). Tanto o P1 quanto o P2 estavam tocando instrumentos harmônicos que possuem teclas e os baixos. Porém, o P2 é um sanfoneiro que possui uma base de processos musicais da escola nordestina brasileira, enquanto o P1 possui um campo de atuação mais abrangente, tais como: jazz, MPB e música clássica europeia, entre outros. Conforme o som ia se apresentando e ganhando forma durante a Performance do Tipo 1, esses diferentes campos começaram a interagir entre si e o P2 pareceu ter se sentido um pouco confuso com o encontro dos sons dos baixos. O que quero dizer é que: o uso dos baixos da sanfona é um elemento da tradição da música nordestina, a qual possui vocabulários e técnicas específicas. Como o P1 estava tocando sem considerar essas referências, o P2 se sentiu inicialmente limitado. Segundo o P2: *“também por tá com alguém, tipo de eu senti menos liberdade no que fazer nos baixos assim, né?”* (P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 1). O P2 tocou muito influenciado por suas vivências. Ele destacou que, durante a Performance do Tipo 1, não explorou novas possibilidades de tocar o seu instrumento, ficando muito mais focado, como dito por ele: *“num padrão assim do que a gente já tá meio que já acostumado de como tocar o instrumento”* (P2, Entrevista, 31-33).

Ao adotarmos a perspectiva de distribuição da ação criativa entre pessoas, objetos e cultura, para estudarmos o processo criativo da improvisação livre, entendemos que não podemos ignorar o passar do tempo (GLĂVEANU, 2014; VALSINER, 2014). A dimensão temporal do processo criativo está incluída nas dimensões da sociabilidade e materialidade. A temporalidade é uma característica essencial que, ao ser observada, nos permite desconstruir

visões restritivas da criatividade como um fenômeno que reside apenas dentro da mente (GLĂVEANU, 2014). Quando vemos, durante a Performance do Tipo 1, o P2 enfrentando dificuldades técnicas com seu instrumento, observamos que ele está executando suas ações com as referências que ele possui das formas de como tocar o seu instrumento com base naquilo que ele estudou e internalizou durante sua trajetória de vida musical até aquele momento. Ao falar sobre seu processo, o P2 disse: *“porque na primeira, na primeira improvisação com o P1 era tipo, ah, sei lá, meio que eu não tinha nenhuma referência. A minha referência era a minha vivência musical, então eu fui a partir dela”* (P2, Entrevista, 76-78).

Quando a Performance do Tipo 1 começou e o P2 começou a improvisar junto com o P1, ele passou a receber novas informações, com as quais ele não estava preparado para lidar. Nesse momento, ele sentiu dificuldades: *“cara, na sanfona assim, teve... meio no começo assim, eu me senti bem meio preso no que fazer nos baixos assim, né?”* (P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 5). Essa dificuldade surgiu por conta das interações com o P1, tanto pela forma como o P1 estava tocando no momento da performance (microgênese), quanto pelo encontro entre piano e sanfona (acordeão) e suas tradições. Com o decorrer da Performance do Tipo 1, o P2 superou essa dificuldade inicial com seu instrumento. Ele precisou de tempo para absorver as novas informações, entendê-las, confrontá-las com o seu conhecimento adquirido e descobrir como lidar com elas. O P2 disse: *“aí eu acho que foi o momento que eu me senti mais livre nos baixos”* (P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 5). É interessante notar que, enquanto o P2 ia descobrindo o que fazer com as novas informações, ele estava tocando sua sanfona (acordeão) de uma maneira diferente da que ele esperava tocar. Tal realidade proporcionou à performance novos caminhos, os quais poderiam não ter acontecido sem essa tensão.

As maneiras de tocar os instrumentos, com as suas especificidades e tradições aprendidas, foram colocadas em confronto com novas realidades, as quais exigiram dos participantes uma capacidade de adaptação e de aprendizado. Isto ocorreu pelas características da performance, pois eles não sabiam o que iriam tocar ou como deveriam tocar. Os músicos não estavam prontos para todas as exigências que se apresentaram. Foi durante a Performance do Tipo 1, por meio de um processo de experimentação e desenvolvimento, que o P1 e o P2 foram descobrindo como lidar com essas novas realidades. Vejamos o relato dos participantes: *“o P2 respondeu: é... é aquilo, né? Às vezes você vai tentar fazer uma coisa que você não... completou o P1: que não sai... O P2 continuou: que você não tá com agilidade pra aquilo para aquilo, né? Você vai fazer (“exemplificou tocando na sanfona”), só que aí não sai. Só que aí em cima desse tropeço tu vai criando outra coisa, né?”* (P1; P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 10).

O instrumento musical está carregado de história, tradições, propriedades materiais e normas (GLĂVEANU, 2014). O performer, durante sua história de vida musical, vai se desenvolvendo no instrumento musical mediado por elas. Quando olhamos para o P2 durante a Performance do Tipo 1, vemos tais aspectos desse desenvolvimento afetando as suas intenções. Ele pareceu estar interagindo em um estado de tensionamento em relação ao que o suporte material permitiu ou impossibilitou e através de uma negociação entre os limites sonoros que cada instrumento ofereceu durante o processo criativo (GLĂVEANU, 2014). Nesse sentido, como resultado desses tensionamentos entre músico e instrumento musical, observamos o processo criativo se desenvolvendo.

O relacionamento entre os músicos e seu instrumento durante a Performance do Tipo 2 foi afetado pelo conceito de “técnicas estendidas”. Esse conceito foi estudado durante o processo de preparação para a Performance do Tipo 2. O P1, ao falar sobre isso na Performance do Tipo 2, destacou que: *“horas que a gente resolveu partir para técnicas estendidas [...] peguei aquele negócio do cabo, porque não exatamente tem como eu enfiar a mão na corda num piano digital, né?”* (P1, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 6). O P1 estava se referindo ao momento em que ele buscou criar sons utilizando o cabo P10, em uma tentativa de desenvolver alguma forma de “técnica estendida” em seu instrumento. Durante a Performance do Tipo 2, o P3 também buscou explorar o contrabaixo para além das cordas. Nos minutos 5:25 aos 6:04²⁸³, ele utilizou o corpo do contrabaixo como um instrumento de percussão e passou a fazer ritmos nele enquanto desenvolvia o *groove*. Isso foi um ponto destacado por ele: *“teve momento lá que o P1 pegou e começou a batucar o cabo, né? E eu fiquei catando harmônico antes da pestana do instrumento, né? Coisas desse tipo, ou depois do cavalete. É... ou batendo, né? Sons não convencionais”* (P2, Entrevista, 212-215).

Ainda falando sobre como o processo de preparação afetou a Performance do Tipo 2, o P1 acrescentou que o seu instrumento o limitou a novas experimentações. Segundo o P1: *“eu não consegui, e que eu pensava em fazer nessa performance, o que talvez é até meio errado de dizer, é fazer aquele tipo de performance mais de tipo, segurar uma nota e dando texturas e tal, porque esse teclado que eu tô realmente tem muito poucos recursos, assim”* (P1, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 13). Contudo, conforme a improvisação foi se desenvolvendo e os músicos buscavam explorar as possibilidades oferecidas por cada instrumento, o P1, que estava tocando um piano digital, agregou novas sonoridades à performance, ao explorar os diferentes

²⁸³ https://drive.google.com/file/d/1ElkSjHk66DV9nuy3VWH5hL2ZQcndlHJ9/view?usp=share_link

timbres disponíveis do piano digital. Ele relatou que: *“ah, já que eu tô com esse teclado aqui, vou botar os seis timbres que ele tem e fazer alguma coisa”* (P1, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 6).

Os participantes da Performance do Tipo 1 não exploraram o conceito de técnicas estendidas porque tal conceito só foi apresentado a eles durante as aulas que antecederam o processo de preparação da Performance do Tipo 2. Sendo assim, eles não exploraram novas possibilidades de tocar o seu instrumento, ficando muito mais focados, como dito pelo P2: *“num padrão assim do que a gente já tá meio que já acostumado de como tocar o instrumento”* (P2, Entrevista, 31-33).

Outro aspecto levantado pelo P1 foi relacionado à instrumentação. Ele destacou que a instrumentação que se configurou em cada uma das performances pautou sua forma de construir as ações. Em sua fala, o P1 disse: *“as diferenças foram quanto a instrumentação, que na primeira vez eu toquei com o P2, que tava no acordeão, e na segunda vez que eu toquei com o P3 que tava no baixo, isso faz uma baita diferença, né? Porque é informação harmônica e uma diferença também de registro, né, das informações”* (P1, Entrevista, 116-119).

O uso do instrumento musical, nesse contexto, nos permite ao menos quatro considerações: (1) a perspectiva de Gibson²⁸⁴ também se aplica nele. O instrumento pode ser usado de diferentes perspectivas. Ao mesmo tempo que um violino pode ser usado para construir melodias, ele pode ser usado como um instrumento de percussão. (2) A técnica – ou uso – tradicional do instrumento pode limitar a ação criativa. A busca por fugas que possibilitem se afastar de idiomas, dos territórios, de estruturas pré-estabelecidas, tradições que compõem a técnica do instrumento são limites a serem superados. Isso ocorre porque a improvisação livre é: *“uma prática que enfatiza a experimentação e o empirismo, ao contrário, não há algo que se possa comparar com a excelência técnica exigida para as chamadas práticas interpretativas”* (FALLEIROS, 2018, p. 182). (3) A prática é um campo fértil para o surgimento de técnicas

²⁸⁴ “Gibson (1977, 1979) capturou isso com seu conceito de *affordances*, que designa a importância dos eventos ambientais em relação às capacidades ou necessidades de um organismo. Assim, as *affordances* diferem das propriedades físicas abstratas ou das designações universais, de modo que, em uma circunstância em que uma pessoa precisa se sentar, qualquer superfície que seja sentada sobre a capacidade pode atrair sua atenção, independentemente de exibir ou não os atributos usuais de uma cadeira, por outro lado, um objeto que, em uma circunstância, pode dar ao luxo de sentar-se, pode, em outra circunstância, dar-se ao luxo de ser usado como aríete ou escudo” (LINSON; CLARKE, 2017, p. 57, tradução nossa). No original: *Gibson (1977, 1979) captured this with his concept of affordances, which designates the significance of environmental events relative to an organism’s capacities or needs. Thus, affordances differ from abstract physical properties or universal designations, such that in a circumstance in which a person needs to sit, any surface that is ‘sit-on-able’ may engage his or her attention, whether or not it displays the usual attributes of a chair (1979); conversely, an object that under one circumstance might afford sitting might under another circumstance afford being used as a battering ram or shield.*

estendidas. Devido à forte característica de exploração do som nesse ambiente, faz-se necessário, por conta das exigências da performance, explorar novas possibilidades e expandir o potencial dos instrumentos tradicionais para alcançar novos resultados sonoros. A exploração de técnicas estendidas está “fortemente relacionada à expansão das possibilidades de produção sonora. Neste contexto, as técnicas estendidas se sobrepõem às técnicas instrumentais tradicionais” (VILLAVICENCIO; IAZZETTA; COSTA, 2011, p. 11). (4) A performance é um ambiente propício para a emergência de novos instrumentos musicais. Nesse tipo de performance musical, o fato de se desenvolver técnicas estendidas é o ponto de partida para que novos instrumentos possam surgir, é apenas dar um passo adiante (NUNN, 1998; NEEMAN, 2014; COSTA, 2018). No entendimento de Costa, em uma improvisação livre:

Não existe a ideia de “dominar” o instrumento já que é na relação criativa e empírica com o instrumento durante as performances que o performer vai inventando e acumulando uma série de recursos que serão eventualmente arquivados para novas aventuras musicais. Nesse sentido, não há uma forma correta de tocar, nada se estabelece de forma rígida e o instrumento é uma espécie de usina de criação de sonora, sempre aberta a novas experimentações. Há sempre algo a descobrir na relação do corpo com o instrumento. A técnica criada em tempo real na improvisação livre entrelaça corpo e mente num processo de descoberta (COSTA, 2018, p. 182).

Essa expansão das possibilidades sonoras surge porque o improvisador envolvido na performance está, a cada instante, construindo diálogos, “lidando com os sons que cria e escuta no presente momento, e não procurando não se submeter a fórmulas e clichês” (FALLEIROS, 2012, p. 18). A improvisação livre precisa sempre seguir em frente, em um fluxo contínuo, e essa característica de continuidade na qual o fluxo se estabelece é resultado das interações entre os improvisadores e da aspiração de “criar música” (FALLEIROS, 2012; COSTA, 2018). Entretanto, essa interação “não se dá pelas hiperestruturas, mas antes pelos elementos mínimos comuns: que neste caso é o próprio som” (FALLEIROS, 2012, p. 23). Os improvisadores estão enfrentando momento a momento “o caos sem planos pré-estabelecidos, coletivamente e em tempo real” (COSTA, 2018, p. 184) A performance de improvisação livre é:

um tipo de performance que se beneficia da prática de criar e desenvolver uma música que não mais somente dialoga com seus sistemas abstratos, mas um tipo de música que, primordialmente, faz uso da prática e criação do som como elemento central. Um tipo de performance onde o som passa a ser autônomo (MARTINS, 2020, p. 42-43).

A improvisação livre é uma prática em que os músicos interagem entre si por meio de um diálogo sonoro, no qual estão envolvidos diversos significados não verbalizáveis. Ao falar sobre a música enquanto meio de produção de discursos não verbais, Valsiner (2014) nos

mostra que a música, por possuir tal característica, tem a capacidade de penetrar camadas mais profundas da psique²⁸⁵. Tais significados são frutos de processos de canalização cultural, os quais, enquanto mensagens culturais, são construídos por meio de processos transformativos de internalização e externalização, em que sujeito e cultura se coconstituem (BRANCO, 2021). Nesse processo de canalização cultural, os afetos/emoções estão incluídos e, de forma semelhante, também são resultantes de processos transformativos de internalização e externalização (VALSINER, 2014).

Durante as performances, observamos os músicos sendo afetados pelos afetos/emoções. Eles estavam criando ao mesmo tempo em que lidavam com afetos/emoções distintos. Os afetos/emoções são um elemento regulador do ser humano (da sociedade), do comportamento humano (VALSINER, 2014). Valsiner (2014) nos mostra isso em seu Modelo Regulatório Afetivo-Semiótico²⁸⁶. Ao olharmos para o modelo²⁸⁷, podemos observar a semiose afetiva regulando os processos fisiológicos (BRANCO, 2021). A relação Eu–Outro, seja primária ou secundária, com o mundo fenomenal é sempre mediada. Essa mediação envolve as instâncias dos afetos/emoções (VYGOTSKY, 1936; 1999a; VALSINER, 2014). Cada sujeito através de sua trajetória de vida oferece uma dimensão afetiva/emocional às experiências vividas em contexto social com o outro (VYGOTSKY, 2007; VALSINER, 2014; ABREU; TATEO; MARSICO; 2021).

Quando comparamos a improvisação livre com as práticas de performances interpretativas, observamos que essas performances são mais direcionadas, estruturadas e controladas. Por não possuir tais características, a improvisação livre pode proporcionar ao

²⁸⁵ “*Music—more than verbal codes—has the potential to penetrate Layer III and is hence utilized widely in organizing the political actions of social crowds. Similarly, body-invasive procedures, —such as circumcision and infibulation, or self-or other-flagellation, are undertaken in societies for resulting on internalization with the goal of reaching Layer III. Body-unrelated acts of communication, such as verbal discourse, do not easily open the gateway into the innermost layer of the psyche (Layer III). But non-verbal means—music being one of the most pervasive ones—might. The invention of military marches, national anthems, and the accompaniment of weddings and funerals by musical framing indicates the effort to penetrate the defenses of the psyche that are otherwise well protected by the dominant verbal discourses*” (VALSINER, 2014, p. 76).

²⁸⁶ “De acordo com o Modelo Regulatório Afetivo-Semiótico de Valsiner (2014), a psique humana opera como um sistema aberto fluido organizado, mas estruturado dinamicamente, composto por camadas hierárquicas de signos. O modelo fornece um quadro geral dessa organização sistêmica hierárquica [...] De acordo com o modelo, os Campos Afetivo-Semióticos hipergeneralizados são poderosos o suficiente para fornecer um filtro abrangente, ou moldura para interpretação, concernente às interações de todos os indivíduos consigo mesmos, com os outros e com o mundo” (BRANCO, 2021, p. 147, 148). No original: *According to Valsiner’s Affective-Semiotic Regulatory Model (Valsiner, 2014), human psyche operates as an organized fluid yet dynamically structured open system, composed by hierarchical layers of signs [...] According to the model, hypergeneralized Affective-Semiotic Fields are powerful enough to provide an all-encompassing filter, or frame for interpretation, concerning all individuals’ interactions with themselves, others, and the world.*

²⁸⁷ Para mais informações, ver Valsiner (2014, p. 125-130) e Branco (2021).

músico experimentar certas despreocupações que não seriam possíveis em outras práticas de performances. Durante as performances realizadas em nosso laboratório, os participantes lidaram com diferentes afetos/emoções, como por exemplo: insegurança, ansiedade, satisfação, nervosismo, prazer etc. Esses tensionamentos parecem ter sido causados pelas características da improvisação livre. Nesse tipo de prática, a criação não se dá por meio de planejamentos prévios e/ou por um arcabouço de informações relacionadas à seleção e filtragem de materiais musicais e sim através das ações e interações entre os músicos que acontecem no momento da performance (CANONNE; GARNIER, 2012; NEEMAN, 2014; NUNZIO, 2017; MOREIRA, 2019). Tais características da improvisação livre, em nossa pesquisa, produziram ao mesmo tempo tanto sentimentos de nervosismo e insegurança quanto de relaxamento e despreocupação. Vejamos a fala do P1: *“acaba sendo muito mais leve [...], mas é isso, eu acho que essa... esse julgamento estético é algo que fica muito mais brando num cenário de improvisação livre. Fica algo muito mais sobre “ah, eu queria fazer isso e não saiu exatamente como eu pensei”* (P1, Entrevista, 198-202).

Contudo, apesar de o P1 não ter se sentido pressionado ou preocupado com questões relacionadas a parâmetros pré-estabelecidos ou erro durante a Performance do Tipo 1, a liberdade de escolhas trouxe para ele um certo desconforto. Em seu caso, a falta de parâmetro, de uma forma musical, pode ter limitado suas ações. Segundo o P1: *“talvez o que tenha limitado pra mim, mas não sei se é uma limitação ou simplesmente que eu não fui lá, é a questão de pô, quando você tá com uma banda improvisando aí tem a forma, tem um maluco fazendo baixo e tal você acaba amassando mais, né?”* (P1, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 13). O P2 aparentou oscilar entre momentos de tranquilidade e insegurança durante a Performance do Tipo 1. Podemos ver essa tensão ocorrendo, por exemplo, no início da performance, quando ele enfrentou dificuldades para tocar a sanfona (acordeão), e momentos de despreocupação e satisfação, ao experienciar uma espécie de “transe”. Ao falar sobre esse segundo momento, o P2 disse:

“eu lembro de uma hora que eu tava tão integrado assim com... a gente tava tão já viajando, já dentro da proposta assim, que aí eu comecei assim, só aqui... meu estúdio é um pouquinho [...] dá pra ver aqui né, que tem um faixo de luz vindo daqui, e daqui é meio... Então eu só fiquei aqui olhando para lá e tal, e fiquei. Sério, eu me deixei entregue mesmo. Fiquei olhando o visual aqui, fiquei aproveitando. Que é uma coisa que o... que a grande massa sonora do piano te proporciona assim né [...] É... tava mais, não sei qual que é a palavra certa pra isso... tava levitando” (P1, Entrevista, 184-198).

Ao olharmos para essa fala do P2, acreditamos que ele deu sinais de ter experienciado um momento profundamente prazeroso, uma experiência que remete a uma espécie de meditação ou algum tipo de “transe”, uma sensação que parece ter proporcionado a ele uma satisfação aliada à calma, leveza e relaxamento.

Na Performance do Tipo 2, o P1 se sentiu mais confortável. Isso se deu porque: (a) o processo de preparação para a performance lhe permitiu construir uma visão sobre a prática; (b) o P3 tocou contrabaixo e essa configuração instrumental deixou o P1 mais à vontade. Para o P1, a Performance do Tipo 2 foi diferente porque: *“a gente tava... tinha uma influência já das aulas, eu tava num ambiente diferente, né? Eu tava aqui na casa do meu pai, toquei com piano digital, foi com um baixista [...] E isso influenciou certamente”* (P3, Entrevista, 51-54). O P3 revelou que, antes da Performance do Tipo 2, ele estava desconfortável com as incertezas que a cercavam, mesmo ele tendo participado de todo o processo que antecedeu a gravação. Para o P3, nesse momento, ele estava: *“nervoso, preocupado não”* (P3, Entrevista, 66). Existiram vários aspectos fora da realidade musical do P3 em torno desse início que o desafiavam, tais como: (1) estar tocando pela primeira vez com o P1; (2) ser uma pesquisa de doutorado; (3) ter sido realizada remotamente. A improvisação livre remota ocorreu em um contexto mediado por ferramentas muito instáveis e que dependem de aspectos que estão fora do controle dos participantes. Essa falta de controle parece ter causado um tipo de ansiedade no P3, não obstante ele já ter vivido experiências semelhantes.

Quando olhamos para o processo criativo da improvisação livre, observamos que a interação é uma força que alimenta esse processo. Costa (2003), ao pensar a interação em uma improvisação livre, dentre tantas possibilidades, acredita que existem aquelas que operam no território das emoções, das sensações e dos afetos. Vygotsky associou a criatividade à imaginação, sob a crença de que a capacidade criativa aflora da imaginação e as duas, enquanto funções psicológicas superiores em interação, originam um sistema, o qual ele chamou de “Imaginação Criativa” (SMOLUCHA, 1992; NEVES-PEREIRA, 2004; VYGOTSKY, 2014). No entendimento de Vygotsky, a “Imaginação Criativa” é uma combinação entre pensamento e emoção em interação com a criatividade, que se relacionam de forma dialética, de modo interdependente e em cooperação (VYGOTSKY, 2014). Durante esse processo imaginativo/criativo, entre outros fatores que medeiam a ação, a emoção é um deles (VYGOTSKY, 1936; 1999a). Ela opera interconectada com as experiências subjetivas aliadas ao contexto no qual a criação está acontecendo, por meio de uma negociação intersubjetiva dos significados e materiais disponíveis socialmente e culturalmente (VYGOTSKY, 1936; JOHN-STEINER, 2000; MORAN; JOHN-STEINER, 2003; VALSINER, 2014). Os atores envolvidos

na ação criativa estão a todo momento compartilhando suas subjetividades e afetos/emoções (MORAN; JOHN-STEINER, 2003; GLĂVEANU, 2015). Isso ocorre porque todo ato criativo é resultado de uma ação que é corporificada, da qual a emoção não pode ser desassociada.

A consciência do sujeito sobre o que é o mundo está impregnada de informações culturais. Ela passa a ter existência em um contexto social, histórico-cultural, na relação com o outro. É desse entrelaçamento que vamos construindo uma noção de nós mesmos. (FRASER; GONDIM, 2004; VYGOTSKY, 2007; 2014; NEVES-PEREIRA, 2018). Os músicos envolvidos na improvisação livre compartilham mais do que música. Eles estão construindo e reconstruindo significados e discursos por meio de processos de comunicações que são plurais e pelos quais as concepções, crenças, valores, emoções, opiniões, ideologias etc., estão a todo tempo se tensionando e se ressignificando (VYGOTSKY, 1936; 1999a; 2014; GLĂVEANU, 2014; VALSINER, 2014).

Ao olharmos para esses aspectos em nossa pesquisa, observamos que não houve um consenso sobre o termo improvisação livre entre os participantes. Para o P1, improvisação livre significou: *“não vou premeditar nada! [...] eu me sinto livre inclusive para escolher seguir estruturas hegemônicas”* (P1, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 14). O P2 não soube falar com clareza sobre o termo. No entendimento dos músicos, embora não tenham existido limites pré-estabelecidos durante a performance, os próprios participantes foram estabelecendo esses limites, assim como o próprio mundo material. O P1 argumentou que o próprio instrumento que cada um tocou já delimitou atribuições para a performance. Em sua visão: *“talvez, eu acho... eu acho que os papéis de cada um foram bem definidos pelos tipos de instrumentos que tava tocando”* (P1, Entrevista, 138-140). Os instrumentos afetaram as ações dos músicos: *“é aquilo, né? O piano, ele vai te dar muito mais base né, para você... Muito mais estrutura eu acho, né, para você viajar, né?”* (P2, Entrevista, 166, 167).

Enquanto criavam, os músicos não consideraram nenhuma ação menos importante do que a outra e nem uma ideia melhor do que a outra. Os acordos foram sendo firmados com base no entendimento de que, durante esse processo, o “erro” não existia. O P2, ao falar sobre isso, concluiu: *“a gente não trabalha com isso”* (P2, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 11), se referindo ao conceito de erro. A concepção de “erro” foi substituída pela de “tropeço”. Nesse sentido, falhar em executar uma ação foi vista como uma oportunidade criativa. O P1 disse: *“não é essa a proposta. Legal você ir criando em cima dos tropeços também assim. Tem bastante disso”* (P1, Relato Verbal do Tipo 1, Ep. 11). Ao pensarem dessa forma, os músicos tocaram sem toda aquela carga comum das práticas interpretativas, nas quais é praticamente proibido errar durante a performance musical.

Para a gravação da Performance do Tipo 2, os participantes passaram por um período de aulas em que eles foram colocados em contato com diferentes abordagens sobre improvisação livre e com grupos que fizeram parte do desenvolvimento desta prática. Somente após passarem por essa etapa, eles realizaram a Performance do Tipo 2. Durante o Relato Verbal do Tipo 2, realizado logo após o término da Performance do Tipo 2, é possível observar que o entendimento dos músicos sobre a prática mudou. O P1, ao buscar definir o que é improvisação livre, disse: *“eu acho que eu diria que é uma tradição musical que tenta romper com, com amarras que vieram antes, é, ao máximo definir as regras, né? as convenções a serem adotadas no momento. Ao máximo tirar isso de antes da performance e passar pra dentro da performance”* (P1, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 15). Nas palavras do P3, improvisação livre é: *“sei lá, pensei num monte de coisa. Pensei no... o que é... é uma conversa, né? onde o elemento que tá sendo conversado não pertence a nenhuma, quer dizer, não pertence às outras tradições, né? Pertence à tradição da música de improvisação mesmo assim, né? É... ou pertence, mas não, não compõe, né? uma tradição, porque não é da própria improvisação livre. Mas é, é abstração assim do tocar junto, né? Não sei. É o tocar junto e mais nada”* (P3, Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 15). Em contrapartida, o P3, ao refletir mais sobre o tema, destacou que ficou difícil definir o que é livre dentro de uma prática musical que está carregada de tantas influências. Nesse sentido, o P3 fez o seguinte questionamento: *“é aquela questão, né? “o que é livre, o que não é livre, o que é discurso, o que não é discurso, o que é estrutura, o que não é estrutura, quantas estruturas”* (P3, Entrevista, 252-254). Outro aspecto destacado pelo P1 foi que, embora a improvisação livre busque uma espécie de desterritorialização e/ou um despreendimento de linguagens pré-estabelecidas, dos idiomas, ela parece ser um gênero dentro dos gêneros de música improvisada. Ao falar sobre isso, o P1 disse: *“eu fiquei com a sensação um pouco, apesar da improvisação livre partir do preceito de que não se deve assumir nenhum gênero, eu fiquei com a impressão de que a improvisação livre tem uma cara de gênero, sabe? [...] Tem uma sonoridade de improvisação livre e que... e que eu acho que assim, quanto mais você pratica isso, mais você consegue atingir isso”* (P1, Entrevista, 108-112).

Seguindo essa linha de pensamento, o P1 acrescentou que: *“então, eu senti que para fazer uma improvisação livre, seguindo a... a tradição (talvez seja até meio contraditório, risos...), mas, dos modelos de sonoridade, atingir aquele tipo de sonoridade que a gente escutou nas aulas, é preciso ter competências ou experiências que me faltam, né?”* (P1, Entrevista, 90-93). Dessa forma, para atingir determinados aspectos da improvisação livre, seria preciso desenvolver certas habilidades e acumular experiências, fruto da vivência dentro da prática.

Ao falar sobre as diferenças entre esse processo coletivo da Performance do Tipo 1 para a Performance do Tipo 2, o P1 esclareceu que: *“tudo teve um sabor de ineditismo, assim. Não só pelo lance de ser remoto, mas pelo lance de ser uma improvisação livre, chamando de improvisação livre mesmo, assim falando, “vamos fazer uma improvisação livre”, e não simplesmente acontecer por doideira da cabeça dos presentes, né? Ser uma... Ter uma intencionalidade, né?”* (P1, Entrevista, 82-86). Para o P3: *“é... Eu acho que a diferença é no quanto cada integrante já ‘tava versado nessa linguagem, né? Tanto pelo acúmulo de experiências quanto pela parte da orientação mesmo, da aula propriamente, né? É, eu acho que a diferença é mais essa assim, cada um já carrega ali de... de prática né? Naquele... Naquele tópico”* (P3, Entrevista, 164-167).

Para o P1, esse foi um processo em que a junção das ideias produziu um resultado artístico original. Ele também destacou que esse foi um processo repleto de intencionalidade, portanto, mesmo sendo “livre”, existiu uma direção. O P2 olhou para esse processo de forma mais ampla e não apenas focado na performance musical. Em sua visão, o aspecto mais importante foi o compartilhamento através da vivência. Nas palavras do P2: *“teria todos os fatores que tã por trás. Porque não é só chegar, ou tocar ali, tem o antes, tem o depois”* (P2, Entrevista, 94-95). O P3 entendeu que a diferença passou mais pelo acúmulo da experiência e do direcionamento, já que na Performance do Tipo 2, eles tiveram aulas direcionadas a esse tipo de prática.

O que observamos é que as ações realizadas por cada um dos músicos, as quais compõem o processo criativo da improvisação livre, estão interconectadas a padrões culturais que são simultaneamente individuais e sociais, simbólicos e materiais, e embutidos em histórias mais longas (VYGOTSKY, 2007; 2014; GLĂVEANU, 2013; 2014; VALSINER, 2014). Isto é, a temporalidade da improvisação livre pode ser localizada no aqui-e-agora (no momento que a performance está acontecendo), mas também na gênese cultural dessa tradição e nas trajetórias individuais de cada músico. Neste sentido, a improvisação livre em nosso laboratório se desenvolveu por meio de um processo de compartilhamento e de aprendizagem coletiva. Ou seja, enquanto os participantes compartilhavam experiências, eles também adquiriam novos conhecimentos e, do encontro entre o que estava ocorrendo no momento da improvisação livre com suas experiências anteriores, os músicos projetaram suas ações futuras.

Ao olharmos para o desenvolvimento de todo o processo de construção de dados desta pesquisa, observamos que os músicos foram transformados por um processo que ampliou a sua visão enquanto músicos, pois lhes permitiu viverem uma experiência ampliada, que não se encerrou na experiência da performance de improvisação livre em si. Esse foi um processo

dialógico de desenvolvimento coconstruído, que produziu ressignificações e transformações em termos musicais e dos sujeitos. Nas palavras dos participantes:

Acho que só agradecer mesmo a... os ensinamentos aí. Eu achei uma prática instigante assim em termos de criatividade e de conhecimento de práticas que existem, né? eu sei lá. Acho que a curiosidade está aí para ser estimulada com novas informações. E, e enfim, sinto que eu aprendi bastante sobre... sobre esse... sobre essa prática apesar de ter... não ser... não ter sido um semestre inteiro sobre isso e tal. E... e a possibilidade de fazer um som assim com a galera da turma também, eu achei muito irado assim (P1. Relato Verbal do Tipo 2, Ep. 18).

Então eu acho que é muito positivo essa troca de ideias. Principalmente depois, né? A gente ouvir o que o outro tem a falar, o que que... eu acho que isso muito importante assim. Falar o que o... o outro falar, né, o que que ele achou, como é que ele tava pensando na hora, né? Porque com certeza vai vir coisas que você não imaginava, né? Eu achei isso muito positivo assim né? Essa... o feedback depois assim (P2, Entrevista, 92-100).

Uhum. É isso que eu ‘tô falando, tendeu? Eu acho que... essa distinção assim não está tão clara (tipo 1, tipo 2). Pra mim, as coisas foram, foram crescendo, assim, né? O... O acúmulo de repertório, a forma de se colocar ali, né? É, é... Ponderando que a interface, né, que a gente ‘tá usando. Inclusive a não interface no caso que a gente fez a do tipo 2, né? Lá na, lá no IVL. Mas... É isso, eu acho que não tem uma coisa determinante “a tipo 1 foi tão diferente do tipo 2”, assim, né? Eu acho que as coisas foram se complementando (P3, Entrevista, 44-50). É um prazer, com certeza. Experimentar uma abertura assim, né? Uma expansão mesmo de possibilidades assim na vida, né? (P3, Entrevista, 248, 249).

Em nossa pesquisa, buscamos estudar o fenômeno musical com o intuito de compreender os processos de criação humano por meio de uma perspectiva psicológica. Durante a construção e análise dos dados, *insights* foram experimentados, dando origem a novas concepções sobre os temas em investigação. Dentre os novos conhecimentos que começaram a se consolidar, destacamos uma visão inovadora dos processos criativos no contexto da improvisação livre, que se tornou muito clara ao longo das análises. Estas novas ideias nos levaram à proposição de um modelo gráfico que nos permite, de modo mais sintético, apresentar e explicar estes novos saberes oriundos desta pesquisa. Ao desenvolvermos o referido modelo, tomamos emprestado do trabalho de Glăveanu (2014, 2015) o conceito de criatividade distribuída, assim como alguns de seus princípios e axiomas centrais. A partir desse empréstimo teórico e das bases semióticas, dialógicas e culturais que norteiam este projeto, propomos o conceito de Improvisação Livre Distribuída e apresentamos as Dimensões Interativas do Fluxo Criativo (DIFC), que permite, por meio de representação gráfica, visualizar os componentes e as dinâmicas de uma possível Improvisação Livre Distribuída.

Ao discutirmos as bases epistemológicas e teóricas, os resultados e análises de nossa pesquisa, apresentamos, como contribuição, os fundamentos que sustentam a nossa proposta de

uma Improvisação Livre Distribuída. Dessa forma, encerraremos esse capítulo explicando o que chamamos por Improvisação Livre Distribuída, porém, destacamos que o nosso propósito aqui não é propor um modelo teórico novo ou uma nova prática de improvisação livre, e sim, uma nova forma de olhar, estudar e compreender o processo criativo neste fenômeno.

O primeiro aspecto que buscamos demonstrar em nossa pesquisa é que a improvisação livre pode ser mais bem compreendida sob uma perspectiva socialmente distribuída. Quando olhamos para a prática a partir de nossos dados, observamos que ela é formada por processos de interação e comunicação, os quais, enquanto parte constituinte da composição do todo, estão presentes integralmente durante o processo criativo. Em sua essência, a improvisação livre é dialógica, relacional e coconstruída no encontro do músico (sujeito) com o social. Isto é, a improvisação livre acontece no encontro de músicos (sujeitos) e seus “mundos”, ela nunca é resultado de um fazer isolado; pelo contrário, ela está sempre repleta de polifonia.

A improvisação livre não ocorre como uma espécie de mágica, ao sabor do acaso, composta por conhecimentos que venham de lugar nenhum e/ou como resultado de um momento quase instantâneo. Em nossa proposta, ela é fruto de um espaço relacional que é afetado não apenas pelo que está sendo produzido no momento, mas pela trajetória de desenvolvimento das histórias de vida pessoal e musical de cada músico. Durante a improvisação livre, os músicos interpretam, reinterpretem e constroem novos significados com base em saberes, experiências e mensagens culturais que estão disponíveis socialmente e são vividas coletivamente, pois são partes do mundo de outras pessoas e refletem uma mente que é social. A Improvisação Livre também se assenta sob as linhas da sociabilidade, temporalidade e materialidade, distribuindo-se entre essas instâncias em seus momentos de criação.

Uma característica fundamental que nos mostra os músicos transitando pela linha da sociabilidade é a capacidade demonstrada por eles de ocuparem diferentes posições (múltiplas audiências) durante o ato criativo. Ao transitarem pelas posições de criador (ator) e audiência, eles analisam e apreciam o que está sendo produzido com base em padrões de avaliação de origem social que foram internalizados, os quais refletem diversas vozes internalizadas pelo músico (sujeito), contribuindo para o desenvolvimento da ação criativa. Além dos aspectos sociais, a improvisação livre sob uma perspectiva distribuída do fenômeno precisa focar na compreensão das interações entre músico (sujeito) e o mundo material que alimenta, sustenta e torna possível o processo criativo. E essa é a segunda característica que buscamos demonstrar em nossa pesquisa: as interações/relações entre músicos e os aspectos da materialidade. No processo criativo da improvisação livre, não estão envolvidos apenas os aspectos mentais e psicológicos dos músicos, mas, também, a utilização de diversos recursos materiais e culturais.

A criação está sempre interligada a essa base de produção cultural do passado, mesmo quando rompe com elas (FELDMAN, 1974; GLĂVEANU, 2014).

Destacamos, ainda, que os músicos, ao lidarem com essa base de produção cultural, não o fazem de forma aleatória. Na verdade, essas interações ocorrem por meio de um processo de coconstrução entre músicos (sujeitos) com a materialidade do mundo. Isto porque nossa relação com o mundo nunca é direta; ela é sempre mediada por esses significados simbólicos e subjetivos. E no processo criativo da improvisação livre não é diferente. O elemento novo é sempre fruto das interações entre Eu–Outro e das significações que surgem desse processo.

Embora a improvisação livre possa ser entendida como a criação no presente momento (SOLOMON, 1986; NETTL, 1986; SLOBODA, 2008; FALLEIROS, 2012; BJERSTEDT, 2014; CANONNE, 2016), em nossa perspectiva, todo ato humano de criação nunca é resultado apenas daquele momento no qual ele aconteceu. Na visão da Improvisação Livre Distribuída, proposta por nós, entendemos que, se queremos obter uma visão mais profunda dessa prática, é fundamental entender o tempo como um marcador do desenvolvimento a ser considerado ao longo da trajetória de desenvolvimento do músico (sujeito). Isto é, embora a ação do músico aconteça no presente, ela está conectada à gênese cultural daquela tradição, à história de vida daquele sujeito e exerce influência nas ações futuras.

Sendo assim, em nossa proposta, durante o processo criativo da improvisação livre sob uma perspectiva distribuída, todo ato de criação está interligado com o anterior e, simultaneamente, aberto às circunstâncias em constante mudança do presente, pois, embora contextos das realidades e fatos estejam atrelados à linha do tempo e não possam ser recuperados, eles podem ser ressignificados. Observar tais aspectos permite ver os músicos se relacionando com seus recursos materiais, subjetivos, simbólicos e culturais desde a gestação da performance de improvisação livre até sua conclusão.

Dessa forma, a Improvisação Livre Distribuída, proposta nesta tese, busca demonstrar que, em nosso entendimento, o novo emerge, na improvisação livre, a partir das interações e práticas musicais dos sujeitos em grupos sociais, comunidades, encontros interativos, onde os diálogos e processos de significação reformulam e recriam os materiais (artefatos) que emergem como objetos/processos de criação inovadores. Toda esta dinâmica está circunscrita às dimensões temporais existenciais dos participantes da criação.

Ao estudarmos a criatividade na improvisação livre a partir de bases culturais, entendemos que os músicos, ao improvisarem, não criam do nada; eles são seres culturais, históricos e, conseqüentemente, criam a partir dos afetos/emoções, saberes, valores, crenças,

significados internalizados ao longo do tempo²⁸⁸ e pelos quais serão afetados, em medidas diferentes, pelos conhecimentos específicos adquiridos no campo da música (ou não).

A questão central que se coloca neste trabalho é que o processo criativo da improvisação livre não é resultado apenas dos saberes específicos adquiridos no estudo musical, mas sim, da interação entre os músicos durante o processo criativo. Iso implica em uma abordagem que envolva olhar para os músicos (ser histórico e cultural), seus processos de internalização/externalização, de mediação, construção de significados e sentidos, canalização cultural, afetos/emoções, sentimentos, crenças e valores.

Em nossa proposta, reconhecemos que o processo de construção de significados é corporificado ao mesmo tempo em que é um processo social. Isto é, ele ocorre tanto da relação dos músicos consigo mesmos quanto da relação entre músicos (corpo) e o mundo ao seu redor. Acreditamos que são essas interações que afetam de modo mais significativo as ações criativas durante uma performance de improvisação livre. Apostamos nesta possibilidade, porque escolhemos olhar o fenômeno criativo a partir das interações entre os músicos e seus processos de criação e não somente a partir de um produto gestado após uma performance de improvisação livre.

A improvisação livre é uma prática social que é coconstituída no diálogo, nos processos de significação compartilhados, nas negociações, renegociações, lembranças e esquecimentos, novos caminhos e recomeços vividos pelos músicos. Os músicos, durante o processo de criação da improvisação livre, se deslocam de sua posição no mundo e ocupam outras perspectivas em relações de alteridade, sendo a criatividade, na improvisação livre, fruto de uma relação construída com o passado, o presente e o futuro. Entretanto, ela parece estar sempre direcionada para o futuro. Sendo assim, envolver-se com a criatividade na performance de improvisação livre, em nossa proposta, significa lidar com tudo o que não pode ser previsto e que está por vir – um devir – (futuro) em função da criação, porém se posicionando (presente) no limite instável entre aquilo que é conhecido (passado) e aquilo sobre o que é necessário avançar.

Quando olhamos para nossa análise a partir de uma visão distribuída, observamos que as ações dos músicos (atores) durante as improvisações livres em nosso laboratório começaram a partir deles, do que eles são, ou seja, seus conhecimentos, suas experiências, suas concepções, suas crenças, seus valores, seus afetos/emoções, seus processos musicais etc. Foi a partir daí, do que eles tinham para oferecer, que cada um se envolveu na criação. Eles criaram com base

²⁸⁸ Esse tempo se refere tanto ao passado, consequências das experiências vividas pelos músicos, anteriores ao momento da improvisação, como os próprios saberes que são adquiridos durante a improvisação.

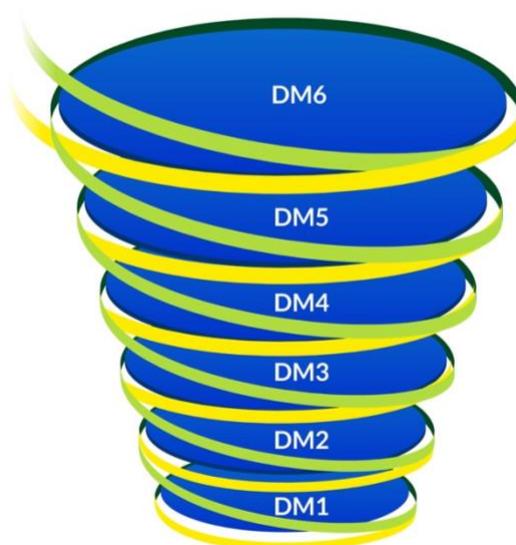
em um processo de coconstrução através de diálogos sonoros, no qual o som foi o mediador juntamente com a escuta e o instrumento musical. O processo criativo emergiu a partir de dinâmicas dialógicas que atuaram como autorreguladoras dos afetos e emoções. Ao compartilharem mensagens culturais por meio das interações que estavam acontecendo no momento da performance, os músicos avaliaram, com base no conhecimento adquirido (bagagem semiótica) tanto das suas histórias de vida musical quanto com o que estava sendo produzido naquele momento. Com o desenvolvimento da performance, algumas ideias foram se estabelecendo e outras deixadas de lado. Os participantes foram se envolvendo na criação gradativamente. A cada momento eles iam experimentando, avaliando, testando e criando por meio de um processo de alternância de posições (múltiplas audiências). Identificamos um processo criativo dialógico que se desenvolveu sob muita negociação, pois os músicos estavam atuando sob condições sócio materiais distintas. Dessa forma, esses tensionamentos ocasionados pelas particularidades de cada indivíduo foram sendo dissolvidos conforme a improvisação livre foi acontecendo e, como resultado dessas tensões, emergiu o novo (um resultado original) e as transformações no sujeito. Ao observarmos esse processo, podemos ver a criação acontecendo através das interações Eu-Outro e as dimensão da sociabilidade, da materialidade e da temporalidade exercendo seu papel mediador.

Os resultados deste projeto nos encorajaram a buscar uma forma de representar a concepção emergente de criatividade na improvisação livre, vivenciada durante a pesquisa. No intuito de construirmos um caminho que pudesse auxiliar na representação visual do processo, desenvolvemos o que denominamos de: Dimensões Interativas do Fluxo Criativo (DIFC). As Dimensões Interativas do Fluxo Criativo (DIFC) são uma contribuição desse trabalho no sentido de manifestar que existem caminhos pelos quais é possível compreender o processo criativo da improvisação livre sob uma perspectiva distribuída do fenômeno que tenha como foco o músico (sujeito). E um dos caminhos que esse trabalho encontrou é o que estamos apresentando por meio das DIFC. As DIFC são uma metáfora que busca representar visualmente (reconhecendo que a imagem não possui movimento nem dinâmica) as dinâmicas de uma Improvisação Livre Distribuída. As DIFC serão representadas por meio de figuras que vão permitir visualizar parte dos processos psicológicos e criativos trabalhados nesta tese.

A primeira representação gráfica utilizada (Figura 3) foi a Espiral na Vertical. A espiral traz, em si, a ideia de desenvolvimento, de processo e movimento. Ela tem início a partir de um ponto (no nosso caso, é o próprio músico) e vai se desdobrando em círculos consecutivos. Em um dos círculos, podemos ver as interações surgindo em um processo que é progressivo e cumulativo, no qual as dimensões mantêm relações de interdependência permanente. O uso de

duas espirais que se entrelaçam representa o processo de aproximação, de diálogo e de tensionamento entre os sujeitos durante o processo de criação na improvisação livre. A espiral remete a processos em movimento, interdependência, idas e vindas, ganhos e perdas (o que tem a ver com construção de significados e com construção do novo). É uma metáfora de um processo que se movimenta e assume dinâmicas diferentes.

Figura 3: Dimensões Interativas do Fluxo Criativo (DIFC) – A espiral na vertical



Fonte: elaborado pelo autor.

A cada movimento de expansão, a espiral cria um novo ciclo de eventos, aqui denominados Dimensões (DM); as dimensões estão numeradas porque representam eventos que ocorrem ao longo de um tempo. Cada um destes ciclos será descrito a seguir. O fluxo criativo é compreendido a partir dos movimentos dos sujeitos nas espirais e nos ciclos de produção do novo. As espirais estão entrelaçadas e conectadas às dimensões (DM). O que estamos ilustrando é que o músico (sujeito) começa criando e vai alterando ciclos. Em cada dimensão desses ciclos, acontecem coisas diferentes, o músico (sujeito) pode progredir como pode regredir e, para isso, ele está indo de uma dimensão para a outra em um processo de desenvolvimento. As dimensões são marcadores dessa trajetória de desenvolvimento (trânsitos desenvolvimentais). O desenvolvimento humano está circunscrito a uma dimensão de temporalidade e esse tempo é irreversível; mesmo que o músico retome movimentos anteriores, essa retomada nunca é idêntica à primeira experiência; ela é sempre ressignificada e, portanto, diferente da anterior. O que buscamos registrar nas dimensões são os ganhos de desenvolvimento dos processos criativos durante a improvisação livre.

DM 1 (dimensões) – O sujeito semiótico cultural

Os músicos começam com o que são. Eles trazem sua história de vida musical, suas experiências, seus processos musicais, o domínio de linguagens musicais, suas habilidades, ideologias, suas crenças, tradições, seus afetos/emoções, sua bagagem semiótica, agindo no aqui e agora. Os músicos desenvolvem um diálogo sonoro, focado nos sons que estão sendo realizados durante a performance. Nesse sentido, o que eles estão escutando começa a virar material para as ações criativas.

DM 2 (dimensões) – Autorregulação dos afetos/emoções

Os sujeitos em processo criativo dão início a esse processo a partir de suas bagagens semióticas de afetos/emoções, acrescidas do repertório semiótico e afetivo vivido no momento das performances. Ao longo do desenvolvimento das performances de improvisação livre, os participantes vivenciaram diferentes estados afetivos/emocionais, como: ansiedade, nervosismo, insegurança, prazer, satisfação etc. Por esta razão, argumentamos que toda criação parte daquilo que o sujeito é, naquele momento de sua vida. Os afetos/emoções como autorreguladores envolvem todo o fluxo, eles estão presentes em todos os momentos.

DM 3 (dimensões) – O tensionamento das idiosincrasias

Os músicos, ao colocarem em contato suas histórias, momentos, significados, ideologias, crenças, tradições, afetos/emoções, vivências musicais, diferentes escolas musicais, suas visões, suas maneiras de pensar, diferentes campos de atuação etc., o fazem através de um processo de avaliação, interpretação e reinterpretação dos significados, o qual ocorre por meio da alternância de posições, ou seja, eles transitam por múltiplas audiências durante o processo criativo; ao mesmo tempo em que eles são atores, eles são membros da audiência uns dos outros. Por meio desse tensionamento, os músicos estão a todo momento alimentando o fluxo da performance, pois os significados, ao serem reinterpretados, são internalizados no fluxo da performance e vão sofrer novas significações.

DM 4 (dimensões) – O processo de experimentação

Inicia-se um processo de testar novas ideias, investigar novas possibilidades (ex: novas formas de utilizar o objeto e/ou os recursos disponíveis) e colocar à prova novos materiais. Aqui, os músicos não trabalham com a ideia de erro. Toda ação tem valor e vai produzir um efeito na performance. O objetivo é sempre a continuidade da performance (seguir em frente).

DM 5 (dimensões) – O surgimento do novo

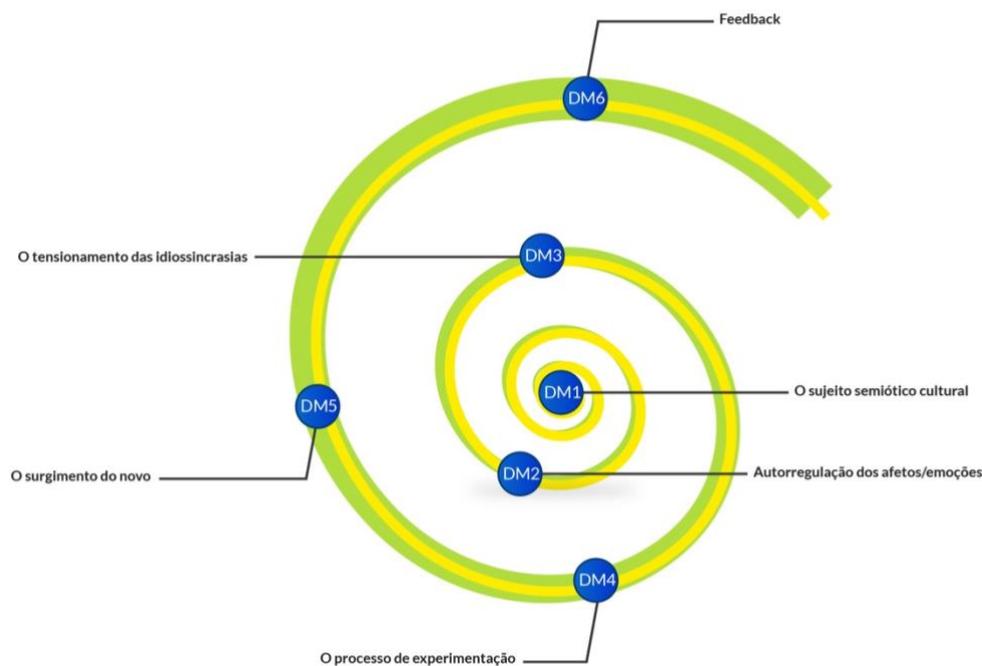
O que começa a ser produzido possui um caráter inédito, no sentido de ser um resultado original.

DM 6 (dimensões) – *Feedback*

Os músicos estão vivenciando a experiencição de todo o processo, para além da vivência do momento da performance em si. Aqui, eles foram afetados pelas interações durante (*inside*) a performance e pelas interações que ocorreram para além (*outside*) da performance. Os músicos foram transformados pela consciência do desenvolvimento de todo o processo e não apenas da performance. Está tudo ressignificado. Aqui, eles estão sendo afetados por afetos/emoções tais como: frustração, insatisfação, sensação de que poderia ter feito melhor, prazer (que pode estar relacionado a ter experienciado algum estado de transe), felicidade, sensação de liberdade (no sentido de libertário), sensação de desprendimento de amarras fruto de tradições musicais, sensação de satisfação, se sentir estimulado, inspirado, sensação de expansão do *self* etc.

A partir da Figura 3, percebe-se que as dimensões do processo criativo ficaram reproduzidas de uma forma interessante, porém ainda mantendo um certo padrão estático, que não representa bem a ideia de desenvolvimento que queremos mostrar. Sendo assim, a pesquisa caminhou no sentido de fazer um corte nessa espiral, buscando olhar o processo de cima. Dessa forma, surgiu a Figura 4, onde as espirais são vistas de cima, a partir de um corte longitudinal, mostrando o processo criativo dos participantes em uma imagem que permite uma visão do todo. O corte permitiu ver de forma mais clara que as dinâmicas do processo criativo de desenvolvimento da improvisação livre se abrem para caminhos e retomadas do processo, o que torna essa experiência muito rica e viva. As dimensões do processo criativo, no caso deste estudo, foram apresentadas na distribuição no corte da espiral. Entretanto, essas dimensões do processo não são fixas, elas se movimentam e operam sempre interconectadas. O que buscamos nessa etapa foi imaginar mentalmente essas dinâmicas/instâncias operativas do processo criativo da improvisação livre realizada em nosso laboratório sem especificar nenhuma relação exata entre elas.

Figura 4: Dimensões Interativas do Fluxo Criativo (DIFC) – O corte longitudinal na espiral



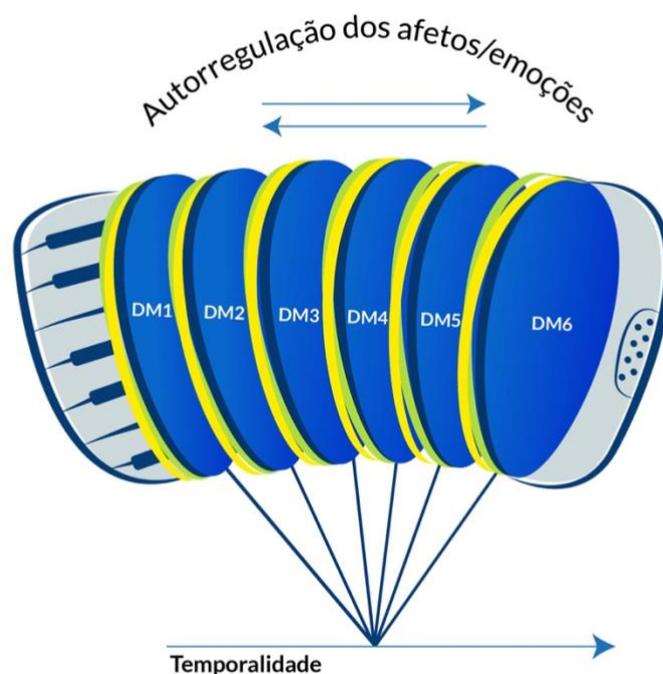
Fonte: elaborado pelo autor.

Ao vislumbrarmos as espirais vistas de cima, percebemos que, ao marcarmos essas trajetórias do desenvolvimento, precisávamos de uma nova metáfora que incluísse as dimensões de experiência viva no momento da criação. Processos de desenvolvimento humano são instâncias vivas, que se movimentam e se modificam o tempo todo, que respiram e inspiram, que promovem transformações nos contextos e nos sujeitos. Nesse sentido, chegamos à metáfora do Fole do Acordeão (Figura 5), pois compreendemos que, por meio dele, podemos retratar esse movimento da espiral aliado à representação de um “pulmão” sonoro, que alimenta continuamente o fluxo da performance, tornando-a um fenômeno vivo, sem o qual a improvisação livre não pode existir.

O nosso Fole do Acordeão foi criado a partir do deslocamento das espirais representadas nas Figuras 3 e 4, que foram horizontalizadas para comporem um fole de um instrumento musical. A ideia de um instrumento que “respira” para gerar som soou como a melhor metáfora para trabalhar com o processo criativo no contexto da improvisação livre. A metáfora do Fole traz elementos relevantes para esta tese, a saber: (1) insere no processo criativo a ideia de um “pulmão” que alimenta o fluxo de criação, demonstrando as dimensões de movimento e vida implicadas nos processos de desenvolvimento humano; (2) o movimento de abrir e fechar do fole exemplifica o conceito de tensionamento das dimensões do processo criativo, tudo está entrando em contato o tempo todo. As setas direcionais indicam o movimento de abrir e fechar

do fole e as linhas em baixo conectadas nas dimensões representam o tensionamento que ocorre entre elas a todo momento no fluxo da performance.

Figura 5: Dimensões Interativas do Fluxo Criativo (DIFC) – O Fole do Acordeão.



Fonte: elaborado pelo autor.

A partir de uma perspectiva distribuída dos processos criativos da improvisação livre, entendemos ser possível desenvolver uma melhor compreensão dos músicos (sujeitos) em criação, pois, sob essa ótica, eles estão inseridos como parte essencial do processo. Com isso, estamos tirando o foco do resultado final, do produto, e nos concentrando no processo, no que os músicos fazem, em vez de apenas dar-lhes tarefas e observar os resultados. Isto é, estamos olhando para o processo criativo a partir das interações entre músicos (sujeito), contexto histórico, social, cultural, mundo e mente, transformados ao longo de trajetórias de desenvolvimento humano (GLĂVEANU, 2014). Nesse sentido, a abordagem da Improvisação Livre Distribuída está alicerçada por métodos utilizados para serem aplicados aos organismos vivos que buscam capturar processos multifacetados, sistêmicos e de desenvolvimento.

6 CONCLUSÃO

O presente estudo se propôs a investigar o processo criativo durante a performance de improvisação livre a partir das interações entre os músicos e não por meio da seleção e filtragem do material musical. As bases epistemológicas e teóricas que orientam o referido projeto originam-se nos modelos culturais do desenvolvimento humano e da criatividade, áreas da pesquisa psicológica. Por entender que este trabalho integra as áreas da música e da psicologia, buscou-se compreender fenômenos musicais a partir de suas dimensões psicológicas, construindo diálogos teóricos entre elas.

Estudos que envolvem investigações de processos criativos na improvisação livre não são um tema novo na literatura da área (SAWYER, 2006; MENEZES 2010; CANONNE; GARNIER, 2012; FALLEIROS, 2012; NEEMAN, 2014; LINSON; CLARKE, 2017). Nesse sentido, o que este projeto buscou foi contribuir com inovações para o campo de conhecimentos do estudo de processos criativos na improvisação livre a partir de uma proposta teórica da criatividade como fenômeno distribuído, que enfatiza a qualidade fundamentalmente relacional, dialógica e de desenvolvimento do fenômeno criativo.

Em termos metodológicos e conceituais, o trabalho procurou contribuir com: (a) a construção de um percurso metodológico inovador para o estudo de processos criativos em uma performance de improvisação livre que visa observar o fenômeno por meio de uma perspectiva psicológica com foco nos sujeitos; (b) o desenvolvimento de uma perspectiva teórica integrativa de processos criativos entre psicologia e música, que abre novas possibilidades para a compreensão das interações envolvidas na criação, durante a improvisação livre, necessitando posterior desenvolvimento em estudos futuros que articulem estas áreas.

No decorrer de toda a investigação, buscamos compreender o desenvolvimento dos processos criativos no contexto da improvisação livre por meio de uma abordagem sistêmica focada no sujeito e na dimensão sociocultural. O nosso objetivo foi não reduzir o fenômeno a um momento quase instantâneo e centralizado na mente individual e sim investigá-lo a partir do entendimento de que a criação é fruto de processos sistêmicos, sociais, afetivos, semióticos e dialógicos, que ocorrem dentro e fora da pessoa, constituindo suas funções mentais. Tal esforço nos permitiu olhar para nossas questões de pesquisa de maneira mais abrangente e resultou em algumas considerações que merecem ser destacadas para o encerramento do presente trabalho.

Quando olhamos para o processo criativo das performances de improvisação livre realizadas em nosso laboratório a partir dos sujeitos que criam, percebemos os processos

criativos dos músicos emergindo de pelo menos cinco formas interativas. Primeiro, observa-se a criação se desenvolvendo por meio de um diálogo auditivo, tendo o som como mediador inicial. Por não possuir uma estruturação prévia (anterior ao início da performance) com base em elementos e/ou processos musicais, os quais poderiam delimitar formas musicais para a improvisação, a criação durante as performances de improvisação livre realizadas em nosso laboratório, demonstrou ser desenvolvida por meio de um diálogo fundamentado nos sons que estavam sendo produzidos no momento da performance.

Segundo, a nossa análise mostrou que foi ouvindo o outro e a si mesmo que os músicos produziam as ações que davam formas à criação. A prática, por ter se desenvolvido com base em um diálogo focado no som, exigiu dos músicos, durante as improvisações livre, uma escuta muito atenta, focada na observação do que o outro estava propondo. Por estarem realizando a performance virtualmente, foi necessário adaptar a escuta aos atrasos ocasionados pelo *delay*. O papel da escuta foi de mediar o som entre os músicos. Esse tipo de performance musical demandou dos músicos formas de escuta que diferem de outras performances, pois a prática não é focada em parâmetros, linguagens e/ou formas musicais pré-estabelecidas. Nesse sentido, os músicos precisaram desenvolver uma escuta voltada para o objeto sonoro em si. Outro aspecto da escuta está relacionado à característica imprevisível da improvisação livre. Os músicos, embora perseguissem os objetivos de manter o fluxo e de imaginar o futuro nas negociações feitas no presente, naquele diálogo específico, não possuíam um “mapa” para conduzi-los e apontar os caminhos na criação. Esses caminhos foram sendo propostos no momento que a criação estava acontecendo, através de um processo dialógico de negociação e cocriação. Sendo assim, era fundamental ouvir o outro, suas ideias, suas sugestões e suas propostas.

Terceiro, foi denominado da seguinte forma: da escuta/ação musical (*musical listening/action*) e dos processos de significação dos músicos surgem sons que são transformados em material para a improvisação livre. O que nos referimos aqui é uma habilidade de enxergar, ouvir e tocar ao mesmo tempo. Durante a criação, os músicos transitaram por múltiplas audiências, assumindo posições diferentes. Eles atuaram tanto como ator quanto audiência durante a improvisação livre, avaliando e tocando ao mesmo tempo. Criar implica desenvolver habilidades de gestar o novo e avaliar os resultados simultaneamente. É o momento, por exemplo, em que um músico (ator) propõe uma ideia, um caminho para a construção da performance, e o outro (audiência) pode recusar ou aceitar essa ideia. É uma forma de observação e ação do que o outro está fazendo em resposta às ações que são tomadas de forma interativa enquanto a criação está ocorrendo.

Quarto, identifica-se que o desenvolvimento desse diálogo ocorreu com base em quatro aspectos: (1) a inspiração na ideia do outro; (2) a concordância com o que estava sendo proposto pelo seu par e o desenvolvimento da ideia em conjunto; (3) a construção de narrativas, em que os “tópicos” foram selecionados com base em seus conhecimentos e experiências musicais; (4) atos de cocriação, que muitas vezes eram reflexo do que o outro estava fazendo no momento em que a criação estava acontecendo.

Quinto, podemos constatar que a relação do músico com o instrumento musical pode potencializar ou restringir as interações musicais. O pensamento criativo está sempre conectado a bases de conhecimentos culturais que fazem parte de tradições culturais. Portanto, a materialidade de um objeto está sempre revestida de significado simbólico, pois faz parte de práticas culturais passadas. Quando o músico lida com o instrumento musical durante a criação, ele opera regulado por propriedades materiais e normas culturais que acabam restringindo as interações e o uso do instrumento. Contudo, essas resistências que se apresentam durante o uso do instrumento musical não inviabilizam a ação criativa e não precisam ser vistas como um problema. Isso porque o ato criativo ocorre na relação entre o músico, o outro em diálogo, o instrumento musical e o trabalho em desenvolvimento. Nesse sentido, as interações entre as intenções dos músicos e os limites que o instrumento apresenta estão sempre em um estado de tensionamento por meio do qual tais limites estão a todo momento sendo negociados. Dessa forma, o instrumento musical pode transcender suas formas de utilização e romper com as tradições, contribuindo, assim, para o surgimento de novas formas de utilização e, conseqüentemente, novos artefatos.

Em nossa pesquisa, observou-se que os processos de significação dos sujeitos atuam na co-gestão dos processos criativos afetando-os a partir de diversos indicadores, tais como: (a) o som como mediador de memórias musicais, signos e experiências diversas; (b) o uso de instrumentos como expansores ou restritores das ações e resultados de desempenho dos sujeitos; (c) as interações e os diálogos, alimentando as trocas de significados nas interações entre os músicos; (d) a bagagem semiótica dos participantes nutrindo novos significados para o ato de improvisação livre; (e) o encontro dos diferentes “campos” de atuação com suas características e peculiaridades, se tensionando e gerando novos resultados.

A criação toma forma através das interações entre os músicos, que, agindo coletivamente, traduzem seus processos de criação na ação performática. Cada ato de criação está entrelaçado com o anterior e, simultaneamente, aberto às circunstâncias em constante mudança do presente e do futuro. Observar e analisar esses aspectos nos permitiu ver os

músicos coconstruindo seus recursos psicológicos e socioculturais desde a gestação da performance de improvisação livre até sua conclusão.

Os músicos chegaram para a pesquisa com suas concepções, crenças e valores sobre a prática. No início, eles partiram da crença de que a improvisação livre seria um fazer musical sem regras, sem limites e sem restrições. Contudo, no decorrer de todo o processo de construção de dados, o qual envolveu as performances musicais, os relatos verbais, as aulas e as entrevistas, eles foram tendo suas concepções, crenças e valores alterados. Os músicos foram transformados pela vivência de todo o processo.

Nesse sentido, ao final desse ciclo de construção e investigação dos dados, observamos em relação às performances de improvisação livre os seguintes pontos: (1) não existiu um consenso sobre o que seria essa pretensa liberdade proposta em contexto da improvisação livre; (2) o entendimento sobre o que é liberdade é subjetivo; (3) existem limites que são estabelecidos pelos próprios músicos durante a performance, configurando incongruências nos processos de significação desse fazer musical; (4) o instrumento musical delimita a improvisação livre e pode mudar as intenções criativas ao estabelecer possibilidades de uso de cada instrumento que existem per se; (5) criar, na improvisação livre, implica lidar com a angústia e o desconforto de ter que renegociar linguagens e processos musicais internalizados e enfrentar o desafio do novo; (6) a prática causa no músico um sentimento “libertário”, de desprendimento das amarras relacionadas a tradições musicais; (7) a improvisação livre não aparenta ser um fazer ao acaso, mas a prática, por possuir anos de existência, parece ter desenvolvido aspectos que se tornaram característicos desse tipo de performance musical, o que demandaria do músico desenvolver certas habilidades e acumular experiências, fruto da vivência dentro da própria prática.

Outro aspecto importante observado em nossa pesquisa foi que, durante as performances de improvisação livre, as interações entre os músicos foram transformadas pelos afetos/emoções. Isto é, os afetos/emoções, enquanto elementos reguladores do comportamento humano, operam através de campos²⁸⁹ que atuam na autorregulação do processo criativo. Portanto, os músicos envolvidos nesse processo estão criando ao mesmo tempo em que lidam com afetos/emoções distintas. Nesse sentido, a Improvisação Livre Distribuída não pode ser compreendida como um fenômeno criativo em termos de fronteiras fixas e domínios estáticos, e sim como uma forma de agir e se relacionar com o mundo que ocorre entre músicos (sujeitos), objetos e lugares no decorrer do tempo. Em suma, ao propormos a Improvisação Livre Distribuída com base no conceito da Criatividade Distribuída (GLĂVEANU, 2014, 2015), o

²⁸⁹ Para mais informações, ver Valsiner (2014, p. 125-130) e Branco (2021).

fazemos sob o entendimento de que ela é um fenômeno criativo distribuído, dinâmico, sociocultural e de desenvolvimento. As Dimensões Interativas do Fluxo Criativo (DIFC) buscaram traduzir instâncias do processo criativo da Improvisação Livre Distribuída sem caracterizar nenhuma relação causal entre elas. Cada instância foi desenvolvida buscando demonstrar a dinâmica constitutiva dos processos criativos de forma distribuída nos âmbitos da sociabilidade, materialidade e temporalidade.

Concluimos esta pesquisa considerando que a visão da Improvisação Livre Distribuída desenvolvida nesta tese traz um olhar amplo sobre o fenômeno, o qual permite observar as dinâmicas interativas/instâncias que ocorrem durante o desenvolvimento do processo criativo da improvisação livre a partir de uma perspectiva sistêmica, social, afetiva, semiótica e dialógica, focada no sujeito (desenvolvimento humano) e no contexto sociocultural. Contudo, reconhecemos que apenas demos o primeiro passo ao apresentarmos essa nova perspectiva. É preciso continuar a investigar os meandros que ocorrem nas interações e diálogos entre as instâncias criativas nos processos musicais, em pesquisas futuras. Destacamos esse fato porque entendemos que esta investigação não teve como objetivo esgotar o assunto, visto que ele é profundamente complexo e amplo. A pesquisa instigou muitos temas em relação ao nosso objeto de estudo, que demandam novas intervenções empíricas. Por fim, esperamos que esta tese possa incentivar novos trabalhos sobre o tema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFFLERBACH, P.; JOHNSTON, P. Research methodology: on the use of verbal reports in reading research. **Journal of Reading Behavior**, v. 16, n. 4, p.307-322, 1984.

AGUIAR, A. A. M. da Rocha. **Forma e Memória na Improvisação**. Tese – Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. 2012.

AGUILAR-SALGADO, A. Processos de estruturação na escuta de música eletroacústica. **Dissertação (mestrado)** – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas. SP. 2005.

ALASE, A. The Interpretative Phenomenological Analysis (IPA): A Guide to a Good Qualitative Research Approach. **International Journal of Education and Literacy Studies** ISSN 2202-9478 Vol. 5 No. 2. Australian International Academic Centre, Australia. 2017.

ALLESSANDRINI. C. D. A microgênese na oficina criativa. **Rev. Psicopedagogia**. 20(63), p. 270 - 291. 2003.

ARIETI, S. **Creativity**: the magic synthesis. New York: Basic Books. 1976.

BAILEY, Derek. **Improvisation**: Is Nature and Practice in Music. New York, 1992.

BAKHTIN, M. **The dialogic imagination**. University of Texas Press Slavic series; no. i. Austin, TX. 1981.

_____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução do russo por Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Editora da UNESP. 1988.

BERGAMINI, Cláudio. **Introdução à harmonia**. Rio de Janeiro: Centro Musical Cigam, [2005].

BARRON, F. **No rootless flower: An ecology of creativity**. Cresskill, NJ: Hampton Press. 1995.

BERLINER, Paul. **Thinking in jazz**. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Apple Books.

BJERSTEDT, Sven. **Storytelling in Jazz Improvisation**: Implications of a Rich Intermedial Metaphor. [s.l.]. Tese (Doutorado em Música). Lund University, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Department of Research in Music Education, 2014.

_____. The jazz storyteller: Improvisers' perspectives on music and narrative. **Jazz Research Journal**, v. 1, p. 37–61, 2015a.

BONI. V.; QUARESMA. S. J. **Aprendendo a entrevistar**: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. V. 2 n. 1 (3), p. 68-80, 2005.

BORGO, D. Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. **Black Music Research Journal** 22 (2). p. 165-188. 2002.

BORIO, G. Foreword. In: GUIDO. M. **Studies in Historical Improvisation From Cantare super Librum to Partimenti**. First published 2017 by Routledge 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN and by Routledge 711 Third Avenue, New York, NY 10017. 2017.

BOESCH, E. E. Cultural psychology in action theoretical perspective. In W. J. Looner & S. A. Hayes (Eds.), **Discovering cultural psychology: A profile and selected readings of Ernest E. Boesch**. p. 153 - 165. Charlotte, NC: Information Age. 2007.

BOULEZ, Pierre. **Conversations with Célestin Deliège**. London: Eulenburg Books. 1976.

BRANCO, A.U. Sociogênese e canalização cultural: contribuições à análise do contexto das salas de aula. **Temas em Psicologia**, v. 1, n. 3, p. 9-17, 1993.

_____. Values, Education and Human Development: The Major Role of Social Interactions' Quality Within Classroom Cultural Contexts. In. BRANCO, A.; LOPES-DE-OLIVEIRA, M. C. **Alterity, Values, and Socialization Human Development Within Educational Contexts**. Springer International Publishing. 2018.

_____; VALSINER, J. Changing methodologies: a co-constructivist study of goal orientations in social interactions. **Psychology and Developing Societies**, 9 (1), p. 35 - 64, 1997.

_____. Hypergeneralized Affective-Semiotic Fields: The Generative Power of a Construct. In: Brady Wagoner; Bo Allesøe Christensen; Carolin Demuth. **Culture as Process: A Tribute to Jaan Valsiner**. Springer Nature Switzerland. 2021.

BRINKMANN, S. Unstructured and Semi-Structured Interviewing. In LEAVY, P. (ed.). **The Oxford Handbook of Qualitative Research**. New York: Oxford University Press, 2014.

_____; JACOBSEN, M, H.; KRISTIANSEN, S. Historical Overview of Qualitative Research in the Social Sciences. In LEAVY, P. (ed.). **The Oxford Handbook of Qualitative Research**. New York: Oxford University Press, 2014.

BRUNER, J. **On knowing: Essays for the left hand**. Cambridge, MA: Belknap Press. 1962

BURROWS, J. **Resonances: Exploring Improvisation and Its Implications for Music Education**. Faculty of Education, Simon Fraser University. Doctor of Philosophy. 2004a.

CALLINGHAM, Andrew, E. Spontaneous Music: **The first generation british free improvisers**. The University of Huddersfield. Doctor of Philosophy. 2007.

CÂMERA, Guilherme Schimdt; DANIELSEN, Anne. **The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory**. Oxford University Press. 2018. 27 p.

CANONNE, C. Quelques réflexions sur Improvisation et Accident. **Agôn** [En ligne], N°2 : L'accident, Dossiers, mis à jour le : 16/12/2009. URL: <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1041>. 2009.

_____. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. Source: **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Vol. 47, No. 1 (June 2016), pp. 17-43. Published by: Croatian Musicological Society. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/43869452>. 2016.

_____.; GARNIER, N. A model for collective free improvisation. In C. Agon Agon, E. Amiot, M. Andreatta, G. Assayag, J. Bresson & J. Manderau (Eds.), **Mathematics and computation in music**. Third International Conference Proceedings (pp. 29–41). Berlin: Springer. 2011.

_____. Cognition and segmentation in collective free improvisation: An exploratory study. In E. Cambouropoulos, et al. (Eds.), **Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music** (pp. 197–204). 2012.

_____. Individual Decisions and Perceived Form in Collective Free Improvisation. **Journal of New Music Research**, 44:2, 145-167. DOI: 10.1080/09298215.2015.1061564. 2015.

CAVALCANTI, M. C. **I-n-t-e-r-a-ç-ã-o leitor-texto**: aspectos de interpretação pragmática. Campinas: Unicamp, 1989.

CHI, M. T. H. Quantifying qualitative analyses of verbal data: a practical guide. **The Journal of the Learning Sciences**. v. 6, n. 3, p. 271-315, 1997.

CHION, M: **Le Son**. Éditions Nathan, Paris 1998.

CHRYSSOULAKIS, Michael. **Resuming the narrative**: the presence of romantic ideals in modern jazz piano. Doctoral thesis. Department of Contemporary Arts Manchester Metropolitan University 2016.

CIACCHI, M. Improvisação livre e forma: Processo criativo entre estímulos e efeitos. **Dissertação**. Universidade Federal da Paraíba. Centro de comunicação, turismo e artes. João Pessoa, Brasil. 2019.

COBUSSEN, Marcel. **The Field of Musical Improvisation**. Leiden: Leiden University Press, 2017.

COLE, M, ENGSTRÖM, Y. A cultural-historical approach to distributed cognition. In G. Salomon (Ed.), **Distributed cognitions**: Psychological and educational considerations. Cambridge: Cambridge University Press. p. 1 - 46. 1993.

_____. **Cultural psychology**: a once and future discipline. Cambridge: Belknap Press. 1996

COHEN, A. D. **Verbal reports as a source of insights into second language learner strategies**. Applied Language Learning, v. 7, p.5-24, 1996.

COSTA, Rogério. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. São Paulo, 2003.

_____. A preparação do ambiente da livre improvisação: antecedentes históricos, as categorias do objeto sonoro e a escuta reduzida. In: **TERCEIRO SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA**, 2006, Curitiba. Anais do Simpemus 3 - Simpósio de pesquisa em música [...]. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR, 2006. Disponível em academia.edu.

_____. A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 87-99, dez. 2008.

_____. A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas. **DEBATES** | UNIRIO, n. 20, p.177-187, mai. 2018.

CSIKSZENTMIHALYI, M. Flow: **The Psychology of Optimal Experience**. New York:HarperCollins. 1990

_____. **Finding flow in everyday life**. Published by BasicBooks, A Division of HarperCollins Publishers, Inc. 1997.

_____. Implications of a systems perspective for the study of creativity. In R. Sternberg (Ed.), **Handbook of creativity**. p. 313 - 335. Cambridge, England: Cambridge University Press. 1999.

_____. **Creativity**. flow and the psychology of discovery and invention. HaperCollins e-books. EPub Edition. JUNE 2007 ISBN: 978006184403410 9 8 7 6 5 4 3 2 1. Apple Books. 2007.

DEHLIN, E. **The Flesh and Blood of Improvisation**. A Study of Everyday Organizing. Doctoral dissertation. Trondheim: Norwegian University of Science and Technology, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo. Perspectiva. (Estudos; 35 / dirigida por J. Guinsburg). 2015.

DIAZ, A. M. E. **O clownprovisadorlivre**: Um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical. Dissertação. São Paulo. USP. 2016.

EDMEADES, L. **Intention and (In)determinacy**: John Cage's 'Empty Words' and the Ambiguity of Performance. Copyright of Australian Literary Studies. 2014.

ERICSSON, K. A.; SIMON, H. A. Verbal reports as data. **Psychological Review**, v.87, p.215-251, 1980.

FABRIS, B. V.; BORÉM, F. Catita na leadsheet de K-ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre choro e jazz. **Per Musi**, Belo Horizonte, UFMG, n. 13, jan./jun. 2006.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Palavras sem discurso**: estratégias criativas na livre improvisação. Tese de Doutorado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

FELD, Stefen and Charles Keil. **Music Grooves: Essays and Dialogs**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

FELDMAN, D. H. The developmental approach: Universal to unique. In ROSNER, S. (Ed.). **Essays in creativity** (pp. 47–85). Croton-On-Hudson, NY: North River Press, 1974.

FRASER. M. T. D.; GONDIM. S. M. G. G. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. **Paidéia**, 14 (28), 139 -13592, 2004.

FRIELER, Klaus. et al. "Telling a Story." On the Dramaturgy of Monophonic Jazz Solos. **Empirical Musicology Review**, v. 11, n. SEPTEMBER, p. 68–82, 2015.

FUJITA, M. S. L.; RUBI, M. P. Protocolo Verbal como metodologia sociocognitiva para coleta de dados e recurso pedagógico em sala de aula. In: Marcelino, M. L; Maia, G. Z. A.; Labegalini, A. C. F. B. (Eds.). **Pesquisa em educação**: passo a passo. Marília: Edições M3T Tecnologia e Educação, p. 143-154. 2007.

FURLANETE, F. Política da experiência estética: improvisação como objeto dos discursos artístico e acadêmico. **Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas - 2019**.

GASKELL, G. Entrevistas individuais e grupais. In M. W. Bauer & G. Gaskell (Orgs.), **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Um manual prático. (pp. 64-89). Petrópolis: Vozes. 2003.

GERLING, Cristina C.; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000. **Anais**. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

GIBSON, James J. **The ecological approach to visual perception**. Classic Edition published by Psychology Press. New York, 2015.

GLÁVEANU, V, P. Principles for a cultural psychology of creativity. **Culture e Psychology**, 16 (2). p. 147-163. 2010a.

_____. Paradigms in the study of creativity: Introducing the perspective of cultural psychology. **New Ideas in Psychology**, 28 (1). p. 79 - 93. 2010b.

_____. Creativity as cultural participation. **Journal for the Theory of Social Behaviour**, 41(1). p. 48-67. 2011a.

_____. Rewriting the language of creativity: The five A's framework. **Review of General Psychology**, 17(1), 69 - 81. 2013.

_____. **Distributed creativity**: Thinking outside the box of the creative individual. Cham: Springer. 2014.

_____. Creativity as a sociocultural act. Invited paper for a special issue in the **Journal of Creative Behavior**. 2015.

_____. **Unpacking the Triad of Creativity, Culture, and Development: An Exercise in Relational Thinking**. In Ai-Girl Tan Christoph Perleth. *Creativity, Culture, and Development*. Springer Science Business Media Singapore. p. 13 - 28. 2015

_____. Creativity in Perspective: A Sociocultural and Critical Account. **Journal of Constructivist Psychology**. DOI: 10.1080/10720537.2016.1271376. 2017.

_____; NEVES-PEREIRA, M, S. A psicologia cultural da criatividade. In NEVES-PEREIRA, M. S; FLEITH, D, S. **Teorias da criatividade**. Campinas, SP, Alínea editora. p. 141 - 168. 2020.

GOEHR, L. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press Inc. 1992.

GÓES, M. C. R. A abordagem microgenética na matriz histórico-cultural: Uma perspectiva para o estudo da constituição da subjetividade. **Cadernos Cedex**, ano XX, no 50. 2000.

GONÇALVES, Rafael. **Individualidade, Narratividade e Interação em Música Popular Improvisada**. [s.l.] Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens). Universidade Federal de Juiz de Fora. 2017.

_____. Revisão bibliográfica preliminar do conceito de Storytelling como parte de pesquisa em improvisação musical. **Anais do V SIMPOM**. UNIRIO. 2018.

GONZÁLEZ REY, F, L. **Pesquisa Qualitativa e Subjetividade**: os processos de construção da informação. São Paulo: Pioneira Thomson Learning. 2005a

_____. **O pensamento de Vigotsky**: contradições, desdobramentos e desenvolvimento. tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. Methodological and epistemological demands in advancing the study of subjectivity from a cultural-historical standpoint. **Culture & Psychology** 0(0) 1–16. DOI: 10.1177/1354067X19888185 journals.sagepub.com/home/cap. 2019.

GREENE, S., HIGGINS, L. Once upon a time: The use of retrospective accounts in building theory in composition. In P. Smagorinsky (Ed.), **Speaking about writing**: Reflections on research methodology (pp. 115-140). Thousand Oaks, CA: Sage. 1994.

GUIDO, M. **Studies in Historical Improvisation From Cantare super Librum to Partimenti**. New York: Routledge, 2017.

HARGREAVES, Wendy. Generating ideas in jazz improvisation: Where theory meets practice. **International Journal of Music Education** 30(4) 354–367, 2012.

- HUTCHINS, E., 1990: The technology of team navigation. In J. Galegher, R. E. Kraut and C. Egido, eds., **Intellectual Teamwork: Social and Technological Foundations of Cooperative Work** (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum), p. 191 - 220. 1990.
- IYER, Vijay. Exploding the Narrative in Jazz Improvisation. In: **Uptown Conversation: The New Jazz Studies**. New York: Columbia University Press, p. 394–403. 2004.
- JOHNSON-LAIRD, P. N. How jazz musicians improvise. **Music Perception Spring**, v. 19, n. 3, p. 415-442, 2002.
- JOHN-STEINER, V. **Creative collaboration**. New York: Oxford University Press. 2000.
- JOVCHELOVITCH, S; Sandra; ZITTOUN, Tania; SAWYER, Keith et. al. Discussing creativity from a cultural psychological perspective. In: GLĂVEANU, P; GILLESPIE, A; VALSINER, J. **Rethinking Creativity: Contributions from social and cultural psychology**. New York: Routledge. p. 125 - 141. 2015.
- KASPER, G. Analysing Verbal Protocols. **TESOL Quarterly**, vol. 32, no. 2, 1998, pp. 358–362. JSTOR, www.jstor.org/stable/3587591. Accessed 8 July 2021.
- KERNFELD, B. **Improvisation: the new grove dictionary of jazz**. 2. ed. Oxford: Grove's Dictionaries Inc., 2001.
- KORMAN. C. **Ornamentação-nota alvo**. Apostila de TECIM 1. UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ. 2018.
- LAVELLI, M.; PANTOJA, A. P. F.; HSU, H. C.; MESSINGER, D.; FOGEL, A. Using Microgenetic Designs to Study Change Processes. In D. M. Teti (Ed.), **Handbook of Research Methods in Developmental Science** (pp. 40–65). Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd., 2008.
- LEAVY, P. Introduction. In LEAVY, P. (ed.). **The Oxford Handbook of Qualitative Research**. New York: Oxford University Press, 2014.
- LEONTEV, A. The development of voluntary attention in the child. In. R. Van der Veer & J. Valsiner (Orgs.). **The Vygotsky reader**. p. 289 - 312. Oxford, UK: Basil Blackwell Ltd. 1994.
- LEWIS, G. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. **Black Music Research Journal** 16 (1). p. 91-122. 1996.
- _____. Critical Responses to Theorizing Improvisation (Musically). **MTO – a Journal of the Society for Music Theory** 19/2. p. 1-6. 2013.
- LIMA. M. A. D. S.; ALMEIDA. M. C. P. A.; CAUDURO-LIMA. C. A utilização da observação participante e da entrevista semiestruturada na pesquisa em enfermagem. **Revista Gaúcha de Enfermagem**, Porto Alegre, v.20, n. esp., p.130-142, 1999.
- LINDQVIST, G. Vygotsky 's theory of creativity. **Creativity Research Journal**, 15 (2 e 3), 245- 251. 2003.

LINSON, A, CLARKE. E. F. Distributed cognition, ecological theory and group improvisation. Part 1. In CLARKE. E. F; DOFFMAN MARK. **Distributed Creativity: Collaboration and improvisation in contemporary music. Frameworks.** Oxford University Press, p. 52 - 69. 2017.

LÜDKE. M.; ANDRÉ. M. E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas.** [2. ed]. - [Reimpr]. - Rio de Janeiro: E.P.U., 2014.

LURIA, A. The problem of the cultural behaviour of the child. In. R. Van der Veer & J. Valsiner (Orgs.). **The Vygotsky reader.** p. 46 - 56 Oxford, UK: Basil Blackwell Ltd. 1994.
MADSON, P. R. Improv Wisdom: Don't Prepare, Just Show Up. New York: Bell Tower, 2005.

MANZINI, E. J. A entrevista na pesquisa social. **Didática**, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.

_____. Considerações sobre a elaboração de roteiro para entrevista semi-estruturada. In: MARQUEZINE: M. C.; ALMEIDA, M. A.; OMOTE; S. (Orgs.) **Colóquios sobre pesquisa em Educação Especial.** Londrina:eduel. p.11-25. 2003.

_____. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 2, 2004, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. **Anais...** Bauru: USC. CD-ROOM. ISBN:85-98623-01-6. 10p. 2004.

MÁRCIO. N. D, A. The affective logic of race: A cultural psychological analysis of racial signifying practices. In: **Culture & Psychology.** Vol. 0(0) 1–20. 2021

MARCONI, M.; LAKATOS, Maria Eva. **Fundamentos de metodologia científica.** 5. ed. - São Paulo : Atlas 2003.

_____. **Fundamentos de metodologia científica.** 8. ed. - São Paulo. Atlas 2017.

MARTINS, A. L. **Máquinas híbridas de performance: novas formas de instrumenticidade em práticas musicais experimentais.** Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo. 2020.

MASON, J.H. **The value of creativity: an essay on intellectual history, from Genesis to Nietzsche.** Hampshire: Ashgate. 2003.

MAW, David. Improvisation as composition: the recorded organ improvisations of vierne and tournemire. Part 3. In CLARKE. E. F; DOFFMAN MARK. **Distributed Creativity: Collaboration and improvisation in contemporary music. Frameworks.** Oxford University Press, p. 239 - 266. 2017.

MAZULA, F, E, M., FURLANETE, F. As identidades musicais no contexto da improvisação livre coletiva. **Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus – 2020.**

MEAD, G. H. **The philosophy of the act**. Chicago: University of Chicago Press. 1938.

MENEZES, José. **Creative process in free improvisation**. MA. Department of Music, University of Sheffield. 2010.

MININNI, G. What is it like to be a person? The contribution of discursive psychology to idiographic science. Commentaries. In: SALVATORE, S; VALSINER, J; STROUT-YAGODZYNSKI; CLEGG, J. **Yearbook of idiographic science**. Firera & Liuzzo Publishing is an imprint of Firera & Liuzzo Group. p. 249 - 272. 2010.

MOLENAAR, P, C, M; SALVATORE, S; VALSINER, J. How generalization works through the single case: A simple idiographic process analysis of an individual psychotherapy. Section 1. In: SALVATORE, S; VALSINER, J; STROUT-YAGODZYNSKI; CLEGG, J. **Yearbook of idiographic science**. Firera & Liuzzo Publishing is an imprint of Firera & Liuzzo Group. p. 23 - 38. 2010.

MOLINO, Jean. O facto musical. In NATTIEZ, Jean-Jacques; ECO. U; RUWET, N; MOLINO, Jean. **Semiologia da música**. Lisboa: Vega Limitada, p. 111 a 139.

MONSON, I. (1996) **Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction**. Chicago: University of Chicago Press.

MONTUORI, A., PURSER, R. Deconstructing the lone genius myth: toward a contextual view of creativity. **Journal of Humanistic Psychology**, 35(3), 69-112. 1995.

MONZO, Diogo. **Improvisação musical e um improvisador: a música sem fronteiras de Luiz Eça**. Dissertação. Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Brasil. 2016.

_____. Livre improvisação: uma investigação por meio da prática de performance. **Anais do VI SIMPOM**, p. 904 - 916. UNIRIO. RJ. 2020.

MORAN, S., JOHN-STEINER, V Creativity in the Making. Vygotsky's Contemporary Contribution to the Dialectic of Development and Creativity. In KEITH SAWYER, R, et al. **Creativity and Development**. OXFORD UNIVERSITY PRESS. New York, USA. (p. 61-86). 2003.

MORÉ. C. L. O. O. A entrevista em profundidade ou semiestruturada no contexto da saúde: dilemas epistemológicos e desafios de sua construção e aplicação. **Investigação Qualitativa em Ciências Sociais//Investigación Cualitativa en Ciencias Sociales//Volume 3**. pp.126 - 131, 2015.

MOREIRA, C. A. **Improvisação Livre: um estudo etnográfico sobre a música que não se repete**. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2019

NEEMAN, Edward. **Free Improvisation as a Performance Technique: Group Creativity and Interpreting Graphic Scores**. Doctor of Musical Arts degree. Julliard School. New York, 2014.

NETTL, Bruno. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. **The Musical Quarterly**, Vol. 60, No. 1 (Jan., 1974), pp. 1-19 Published by: Oxford University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/741663>, 1974.

_____. **Improvisation**. In *The New Harvard Dictionary of Music*. Don Randel (Ed.). Cambridge: Harvard University Press. 392-394, 1986.

_____. **Improvisation**. Grove Music Online, 2001.

NEVES-PEREIRA, M. S. **Criatividade na Educação Infantil**: Um estudo sociocultural construtivista de concepções e práticas de educadores. Tese de Doutorado em Psicologia. Universidade de Brasília, UnB, 2004.

_____. Posições conceituais em criatividade. **Psicol. estud.**, v. 23, p. 1-15, e39223.n. 2018.

_____. Branco, A. U. Criatividade na educação infantil: contribuições da psicologia cultural para a investigação de concepções e práticas de educadores. **Estudos de Psicologia**, 20(3), 161–172, 2015.

_____. Microgenetic Analysis and Creativity: Analyzing Psychological Change Processes In: GLÁVEANU, V, P.; LEBUDA. I. **The Palgrave Handbook of Social Creativity Research**. Switzerland: Springer Nature Switzerland AG, 2019.

_____; M. S; FLEITH, D, S. O modelo sistêmico da criatividade de Mihaly Csikszentmihalyi. In NEVES-PEREIRA, M. S; FLEITH, D, S. **Teorias da criatividade**. Campinas, SP, Alínea editora. p. 87 – 108, 2020.

NG, H. H. Free improvisation as living expression. In C. H. Lum (Ed.), **Contextualized practices in arts education**: An international dialogue on Singapore (pp. 77–99), 2014.

_____. **Collective Free Music Improvisation as a Sociocommunicative Endeavor**: A Literature Review, 2018.

_____. PINHEIRO, M. A. Creativity and dialogism. In: M. S. NEVES-PEREIRA. M. A. PINHEIRO. **A dialogical approach to creativity**. Palgrave Editors. (no prelo).

NILES, Richard. **The Pat Metheny Interviews**: the inner workings of his creativity revealed. 1. ed. [s.l.] Hal Leonard, 2009.

NORGAARD, M. Descriptions of improvisational thinking by artist-level jazz musicians. **Journal of Research in Music Education**, 59, 109–127, 2011.

_____. Descriptions of improvisational thinking by developing jazz improvisers. **International Journal of Music Education** 2017, Vol. 35(2) 259–271, 2017.

NUNN, T. **Wisdom of the Impulse**: On the nature of Musical Free Improvisation. published 1998. published by the author, pdf version (IIMA), 2004.

NUNZIO, Mario Augusto Ossent Del. **Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016. 2017.** Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Pinto T. **Healing process as musical drama: the ebó ceremony in the bahian candomblé of Brazil.** *The World of Music*, n. 39, v. 1, p. 11-33, 1997.

PALMER, Caroline. "Music Performance". **Ann. Rev. Psychol.**, v. 48, p. 115-138, 1997.

PACHECO JÚNIOR, G. C. Que acorde é esse aí? Pluralidade: o processo criativo da ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas. 2010. 159 f. **Dissertação (Mestrado)** – Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

PETERS, Gary. **The Philosophy of Improvisation.** The University of Chicago Press, Chicago, 2009.

PRESTES JR. LCL; RANGEL M. Prontuário Médico e suas Implicações Médico-Legais na Rotina do Colo-Proctologista. **Rev bras Coloproct**, 27(2): 154-157, 2007.

RIO, M, T; MOLINA, M, E. Nomothetic and idiographic approaches: constructing a bridge. Section 1. In: SALVATORE, S; VALSINER, J; STROUT-YAGODZYNSKI; CLEGG, J. **Yearbook of idiographic science.** Firera & Liuzzo Publishing is an imprint of Firera & Liuzzo Group. p. 75 – 80, 2010.

ROSA, A. Idiographic science: explaining or understanding? Section 1. In: SALVATORE, S; VALSINER, J; STROUT-YAGODZYNSKI; CLEGG, J. **Yearbook of idiographic science.** Firera & Liuzzo Publishing is an imprint of Firera & Liuzzo Group. p. 95 – 106, 2010.

ROSSATO, M; MARTÍNEZ, M, A. A metodologia construtiva-interpretativa como expressão da Epistemologia Qualitativa na pesquisa sobre o desenvolvimento da subjetividade. Atas CIAIQ. **Investigação Qualitativa em Educação//Investigación Cualitativa en Educación//Volume 1**, 2017.

RUSSELL, George. **Lydian chromatic concept of tonal organization.** Brodeline, Concept Publishing CO, 2001.

SALVATORE, S; VALSINER, J. Idiographic science on its way: Towards making sense of psychology. In: SALVATORE, S; VALSINER, J; STROUT-YAGODZYNSKI; CLEGG, J. **Yearbook of idiographic science.** Firera & Liuzzo Publishing is an imprint of Firera & Liuzzo Group. p. 9 – 19, 2010.

SANSOM, M. Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation. **Leonardo Music Journal** 11. p. 29 - 34, 2001

SARATH, Ed. A New Look at Improvisation. Source: **Journal of Music Theory**, Vol. 40, No. 1 (Spring, 1996), pp. 1-38. Published by: Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/843921>, 1996.

SAWYER, Keith. Improvisational creativity: An analysis of jazz performance. **Creativity Research Journal**, 5:3, 1992. p. 253-263, DOI: 10.1080/10400419209534439, 1992.

_____. Improvisation. **Journal of Linguistic Anthropology** 9 (1-2): 121-123. American Anthropological Association, 2000.

_____. Group creativity: musical performance and collaboration. **Psychology of Music**. p. 148 - 165. Society for Education, Music and Psychology Research vol, 2006.

SCHROEDER, F. Free music improvisation: An ethnography of Brazilian improvisers. **International Journal of Education & the Arts**, 20(15). Retrieved from <http://doi.org/10.26209/ijea20n15>, 2019.

SIMONTON, D.K. Creative cultures, nations, and civilizations: Strategies and results. In P. Paulus; B. Nijstad (eds.), **Group Creativity: Innovation Through Collaboration** (pp. 304-325). New York: Oxford University Press, 2003.

SCHAEFFER, Pierre: **Traité des objets musicaux**. Éditions du Seuil, Paris, 1966.

SHWEDER, R. Cultural psychology - What is it? In J. Stigler, R. Shweder, & G. Herdt (Eds.), **Cultural psychology: Essays on comparative human development**. p. 1 - 43. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1990.

SLATER, P. **A dream deferred**. America's discontent and the search for a new democratic ideal. Boston: Beacon Press, 1991.

SLOBODA, John A. **Music Performance**. In: The Psychology of Music. Diana Deutsch (ed.) New York: Academic Press, 1982. p. 479 – 496, 1982.

_____. **A Mente Musical: A Psicologia Cognitiva da Música**. Londrina: EDUEL, 2008.

SMALL, C. **Music of the common tongue: Survival and celebration in African American music**. Hanover, NH: University Press of New England, 1987.

SMOLUCHA, F. A reconstruction of Vygotsky's theory of creativity. **Creativity Research Journal**, 5 (1), 49-67, 1992a.

SOLOMON, Larry. Improvisation II. Source: **Perspectives of New Music**, Vol. 24, No. 2 (Spring - Summer, 1986), pp. 224-235 Published by: Perspectives of New Music Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/833221>, 1986.

SOUZA, A. C.; RODRIGUES, C. Protocolos verbais: uma metodologia na investigação de processos de leitura. In: TOMITCH, L. M. B. **Aspectos cognitivos e instrucionais da leitura**. Bauru, SP: EDUSC, 2008.

FLEITH, D, S; VILARINO-REZENDE, D; ALENCAR, Eunice. O modelo componencial de criatividade de Teresa Amabile. In NEVES-PEREIRA, M. S; FLEITH, D, S. **Teorias da criatividade**. Campinas, SP, Alínea editora, p. 48-69, 2020.

STAPLETON, P., RAMSHAW, S. **Just Improvisation: Enriching Law through Musical Techniques, Discourses, and Pedagogies**. (1 ed.) (Critical Studies in Improvisation). University of Guelph . <http://www.criticalimprov.com/issue/view/220>, 2018.

TARTAROTTI, Cristina, DAL'EVEDOVE, Paula, FUJITA, Mariângela. Protocolo Verbal em Grupo e a pesquisa brasileira em Organização e Representação do Conhecimento. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, v. 22, n.48, p. 41 - 58, 2017.

TOISE, S, C, F. Idiographic study of health behavior change. From insulin dependence to independence. Section 2. In: SALVATORE, S; VALSINER, J; STROUT-YAGODZYNSKI; CLEGG, J. **Yearbook of idiographic science**. Firera & Liuzzo Publishing is an imprint of Firera & Liuzzo Group. p. 191 – 212, 2010.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VALENTE, P. V. Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho. **Per Musi**, Belo Horizonte,UFMG, n. 23, p. 162-169, 2011.

VALSINER, J. **Culture and the development of children's action: A theory of human development**. (2nd ed.). New York: John Wiley, 1997.

_____. **Invitation to cultural psychology**. London: Sage, 2014.

_____. From Methodology to Methods in Human Psychology. Switzerland: **Springer International Publishing AG.**, 2017.

_____; BRANCO, A. U. **The Methodology Cycle as the Basis for Knowledge: Teaching Basic Epistemological Thinking**. Springer Nature Switzerland, 2022.

VELASCO-PUFLEAU, Luis. Matthieu Saladin: Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique. **Transposition** [En ligne], 6, 2016.

VYGOTSKY, L.S. **Imaginacion y el arte en la infancia**. México: Hispanicas. 1987.

_____. Genesis of the higher mental functions. Em P. Light; S. Sheldon & M. Woodhead (Eds.). **Learning to think** (pp.32-41). N.York: Routledge. 1991.

_____. The problem of the cultural development of the child. In. R. Van der Veer & J. Valsiner (Orgs.). **The Vygotsky reader**. p. 57 - 72. Oxford, UK: Basil Blackwell Ltd, 1994.

_____. LURIA, A. Tool and symbol in child development. In. R. Van der Veer & J. Valsiner (Orgs.). **The Vygotsky reader**. p. 99 - 174. Oxford, UK: Basil Blackwell Ltd, 1994.

_____. The problem of the environment. In. R. Van der Veer & J. Valsiner (Orgs.). **The Vygotsky reader**. p. 338 - 354. Oxford, UK: Basil Blackwell Ltd, 1994.

_____. The problem of the environment. In R. Van der Veer & J. Valsiner (Eds.). **The Vygotsky reader** (pp.338-354). Oxford, UK: Basil Blackwell Ltd, 1994.

_____. The history of the development of higher mental functions. In R. W. Rieber (Ed.), **The collected works of L. S. Vygotsky** (Vol. 4, M. J. Hall, Trans., pp. 1–251). New York: Plenum Press. (Original work published as *Razvitie vysshikh psikhicheskikh funktsii*, Moscow, 1960), 1997b.

_____. On the problem of the psychology of the actor's creative work. In R. W. Rieber (Ed.), **The collected works of L. S. Vygotsky** (Vol. 6, M. J. Hall, Trans., pp. 237–244). New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999^a.

_____. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Pensamento e linguagem**. L. S. Vygotski; tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão técnica José Cipolla Neto. 4. ed. São Paulo. Martins Fontes, 2008.

_____. **Imaginação e criatividade na infância**. L. S. Vigotski; tradução João Pedro Fróis; revisão técnica e da tradução Solange Affeche. São Paulo. SP. Editora WMF Martins Fontes, 2014.

WALDUCK, Jacqueline. **Role -Taking in Free Improvisation and Collaborative Composition**. PhD Thesis. City University Department of Music, 1997.

WILSON, Graeme B., MACDONALD, Raymond A. R. The Construction of Meaning Within Free Improvising Groups: A Qualitative Psychological Investigation. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. **American Psychological Association**: Vol. 11, No. 2. p.136 – 146, 2017.

WOLFF, C., POLANSKY, L., DONG, K., ASPLUND, C., HICKS, M. Improvisation, Heterophony, Politics, Composition: A Panel Discussion. **Perspectives of New Music**, Vol. 45, No. 2. p. 133-149, 2007.

YAROSHEVSKII, M.G. The psychology of creativity and creativity in psychology. **Soviet Psychology**, 25 (3), 22-44, 1987.

Gordon Institute for Music Learning: <https://giml.org/mlt/audiation/>

ANEXOS

ANEXO A - ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMI ESTRUTURADA

- (1) Eu gostaria de ouvi-lo sobre a experiencia da performance tipo 1.
- (2) Eu gostaria de ouvi-lo sobre a experiencia da performance tipo 2.
- (3) Como você avaliaria o processo de improvisação livre coletiva que você vivenciou com os seus pares nas performances?
- (4) Em sua opinião qual foi o papel de cada um dos músicos nas performances?
- (5) Durante as performances como você percebeu suas interações com seus pares?
Alguns dos seus pares interferiu mais na sua criação musical e por quê?
- (6) Você se sentiu afetado negativamente, por algum dos seus pares durante as performances?
- (7) Enquanto você criava resultados sonoros, o que passava pela sua cabeça?
Quais emoções predominaram durante o seu processo de criação?
- (8) Você já havia praticado improvisação livre?
- (9) Como foi você dentro da prática?
- (10) Para você a improvisação livre feita aqui no nosso laboratório teve um caráter artístico (estético) ou experimental (experimento).

ANEXO B – ENTREVISTA DO PARTICIPANTE 1

1 PESQUISADOR (PE): Beleza. Tamo gravando. P1, então cara, eu quero agradecer

2 mais uma vez pela participação. Todo processo aí que você participou. Sua

3 participação foi muito boa.

4 PARTICIPANTE 1 (P1): Pô valeu!

5 PE: E...

6 P1: Eu que agradeço.

7 PE: E hoje a gente mais é finalizar então com a... com a entrevista. Esse é um modelo

8 de entrevista que a gente chama de entrevista semiestruturada, então a gente na

9 verdade não precisa... não é uma entrevista formal, né? A gente pode conversar e não

10 necessariamente ficar focado em responder algo. Qualquer outra coisa que você quiser

11 falar, você pode trazer também, independente do...

12 P1: Beleza!

13 PE: E se alguma pergunta você não quiser responder, você pode também falar que

14 não quer tá?

15 P1: Beleza.

16 PE: Então, P1, só para dar uma lembrada a gente trabalhou duas formas da

17 performance, né? Teve aquela primeira performance que a gente fez livre, né? Cada

18 um tocou o que quis. Depois a gente estudou um pouco sobre improvisação livre, né?

19 Com textos históricos e tal e depois a gente fez a segunda performance, né? Então, a

20 primeira performance é a que a gente chama de performance do tipo 1, que é essa

21 antes da aula, e a segunda performance é a que a gente chama de performance do tipo

22 2. Beleza?

23 P1: Uhum.

24 PE: Então queria que você falasse para mim... Gostaria de ouvi-lo sobre a sua

25 experiência da performance do tipo 1.

26 P1: De um modo geral?

27 PE: É! De um modo geral. E aí você pode falar como você se sentiu durante a

28 performance, tipo quais pensamentos passaram na sua cabeça, não necessariamente

29 pensamento musical, que tipo de emoção você consegue descrever daquele momento.

30 Se você lembra de alguma coisa bem específica, assim, sei lá, na hora lá o músico fez

31 isso e aquilo me marcou e tal, qualquer coisa assim.

32 P1: Então... Do que eu me lembro eu acho que as coisas que mais marcaram pra mim

33 foram o lance de ser uma performance remota, com outra pessoa. É... E eu senti que

34 funcionou, e talvez isso tenha a ver com o próprio lance de ser uma improvisação

35 livre, porque aí não tem essa preocupação de pulso, não tem essa preocupação de erro,

36 e tal. Então, acaba fazendo com que o efeito da latência não seja tão prejudicial. É...

37 Nessa primeira... Na primeira performance eu não tive contato visual, né? Porque eu

38 tava com o computador do meu lado, então, isso influenciou em alguma medida. E...

39 foi com outro instrumento de harmonia também, né? Foi com o acordeão e o P2, ele

40 traz umas coisas, alguns elementos de uma linguagem mais regional também que é

41 interessante. E... mas que também não... não ficou, não assumiu, né? Só... apareceu.

42 Acho que seria isso. Sobre essa.

43 PE: É... Uhm. E você poderia dizer, por exemplo, teve alguma coisa em especial que

44 te marcou durante a performance? Alguma coisa que você lembre?

45 P1: Eu acho que justamente essas coisas que eu falei me marcaram. É... Ju... Eu não

46 tenho, eu não fiz muitas vezes na vida som remotamente com uma pessoa, sabe? Isso

47 foi uma coisa particularmente marcante assim sobre a experiência.

48 PE: Ótimo! Então agora eu gostaria de ouvi-lo agora sobre a experiência da

49 performance do tipo 2.

50 P1: Sobre a performance do tipo 2 já foi diferente, porque bom, a gente tava... tinha
51 uma influência já das aulas, eu tava num ambiente diferente, né? Eu tava aqui na casa
52 do meu pai, toquei com piano digital, foi com um baixista, é... e... E eu tava
53 conseguindo enxergar ele bem, né? Que eu tava com o computador na frente. Então...
54 E isso influenciou certamente. É... eu gostei é... com o P3 às vezes eu assumi o papel
55 dos graves e ele mais pros agudos, a gente fazia essa divisão de... de que... de qual
56 faixa de frequência cada um tava ocupando com as suas ideias e dando uma trocada.
57 É... e enfim, essas coisas todas de latência e remoto também vale. E quanto a
58 influência da aula, sob... Vai ter uma pergunta especificamente sobre isso? Imagino,
59 né?

60 PE: Não! Acho que não. Mas você já pode falar. Fique à vontade

61 P1: Então... É... Eu assisti às aulas prestando atenção, achando interessante para
62 caramba, só que na hora de aplicar, e talvez por ser no piano digital, é... eu me achei
63 meio indo para lugares similares assim de... de ideia aos que eu fui na primeira, assim.
64 Certamente houve diferenças, mas... mas eu não senti... senti que eu não fui muito
65 capaz de emular o tipo de sonoridade que tava sendo feito nos improvisos... nas
66 improvisações livres que a gente estudou, né? De coisas muito mais pedal, e de ideias
67 pequenas, essas texturas, talvez por ser menos gente, né? Por ser dois instrumentos, e
68 talvez pela... pelas questões... as limitações do instrumento mesmo sim. Mas não sei,
69 eu também dei uma “marolada”, né? Eu peguei o... o P10 e fiquei batucando no P10,
70 né? Mas... mas em alguma medida assim, eu acho que harmonicamente assim eu fiz
71 coisas muito parecidas.

72 PE: Entendi. Vou seguir, beleza? Alô, tá aí?

73 P1: Aham.

74 PE: Ahh... Três... Como você avaliaria o processo de improvisação livre coletiva que
75 você vivenciou com os seus pares nas performances? Seus pares são os músicos, né?

76 P1: Sim.

77 PE: Como você então avaliaria o processo de improvisação livre coletiva que você
78 vivenciou com seus pares?

79 P1: Aí considerando só essas duas, né? Sem...

80 PE: É.

81 P1: É... Ah, eu achei divertido pra caramba e achei que rolou uma troca boa. Achei
82 que rolou comunicação em ambas as performances. E tudo teve um sabor de
83 ineditismo assim. Não só pelo lance de ser remoto, mas pelo lance de ser uma
84 improvisação livre, chamando de improvisação livre mesmo assim, falando “vamos
85 fazer uma improvisação livre”, e não simplesmente acontecer por doideira da cabeça
86 dos presentes, né? Ser uma... Ter uma intencionalidade, né? Mas eu achei muito legal
87 assim, achei enriquecedor e divertido.

88 PE: Você sentiu que você precisa de muitas habilidades para fazer uma improvisação
89 livre?

90 P1: Então, eu senti que para fazer uma improvisação livre, seguindo a... a tradição
91 (talvez seja até meio contraditório, rs), mas, dos modelos de sonoridade, atingir aquele
92 tipo de sonoridade que a gente escutou nas aulas, é preciso ter competências ou
93 experiências que me faltam, né? Assim, talvez por eu não ter praticado isso muito.
94 É... eu senti que a improvisação livre que a minha linguagem aplicada a improvisação
95 livre leva pra, sei lá, fica muito com uma cara de... de estilos que eu gosto de tocar
96 assim, com vocings e tal, e eu não, talvez me falte um pouco essa habilidade de
97 esconder mais isso assim. Mas, fora isso, eu acho que é um tipo de improvisação que
98 qualquer pessoa pode fazer. Inclusive uma pessoa que não tem uma educação musical

99 formal, ou informal. Mas que não tenha formação avançada, mas que tenha uma
100 musicalidade, e todo mundo tem uma musicalidade, eu acho que todo mundo
101 consegue contribuir, né... para uma improvisação livre se prestar atenção e... e seguir
102 o... a música, né?

103 PE: Então, pensando nisso que você falou, você então acha, com base no nosso
104 laboratório, você percebe que talvez a improvisação livre... ela desenvolva certos
105 aspectos no músico que... que só essa prática traz? Você acha isso? O que você acha?

106 P1: Eu acho um pouco. É um pouco nesse sentido que eu tava dizendo. Eu acho que
107 me fa... É porque eu fiquei com a sensação um pouco, apesar da improvisação livre
108 partir do preceito de que não se deve assumir nenhum gênero, eu fiquei com a
109 impressão de que a improvisação livre tem uma cara de gênero, sabe? De gênero
110 improvisação livre. Tem uma sonoridade de improvisação livre e que... e que eu acho
111 que assim, quanto mais você pratica isso, mais você consegue atingir isso. E... no meu
112 caso eu pratiquei muito pouco, né?

113 PE: Entendi. Tá, então. Houve diferenças e/ou semelhanças entre a performance do
114 tipo 1 e a performance do tipo 2? E descreva... descreva as diferenças e/ou
115 semelhanças.

116 P1: Houve diferenças e semelhanças. As diferenças foram quanto a instrumentação,
117 que na primeira vez eu toquei com o P2, que tava no acordeão, e na segunda vez que
118 eu toquei com o P3 que tava no baixo, isso faz uma baita diferença, né? Porque é
119 informação harmônica e uma diferença também de registro né, das informações.

120 Rolou a diferença da primeira vez eu toquei num piano acústico e na segunda vez eu
121 ter feito num piano digital o que também abriu a possibilidade de técnicas estendidas
122 do piano digital que eu usei o P10 e eu acabei não utilizando técnicas estendidas no
123 piano acústico. É... e rolou a diferença de posicionamento da câmera, que na segunda
124 me permitiu ter contato visual com o colega com o qual eu tava tocando.

125 PE: Aí você acha que estes aspectos... por exemplo de poder ver e tal é... foi benéfico?

126 P1: Benéfico...

127 PE: Comparando com a outra.

128 P1: Não sei se eu diria necessariamente benéfico. Acho que pode, pode... sei lá, só
129 diferente mesmo. Porque quando você não tá vendo, você tá ouvindo então... Mas é
130 benéfico assim em algum quesito de... Eu acho que, melhor do que dizer benéfico ou
131 maléfico, eu diria que facilita a comunicação.

132 PE: Entendi.

133 P1: Adiciona mais um meio de comunicação.

134 PE: Ok. Em sua opinião, qual foi o papel de cada um dos músicos nas performances?

135 P1: Então, eu acho que quando eu fiz com o P2 a gente desempenhou papéis bem
136 parecidos, mas talvez eu tenha tido um papel mais de harmonizar, né? E “re-
137 harmonizar” e ele mais melódico, apesar dele também ter feito harmonias e... e baixos
138 e tal. É... eu acabo focando muito nisso. Então... Mas, mas talvez eu acho... eu acho
139 que os papéis de cada um foram bem definidos pelos tipos de instrumentos que tava
140 tocando. Então, eu acho que eu e o P2 tivemos papéis mais parecidos do que eu e o
141 P3, por exemplo. Que o P3 acaba tendo um papel mais melódico, seja no grave e eu
142 no agudo. E ritmo, né? Mas... no improvisado com o P2 também rolou esse ritmo que
143 eu não lembro agora quem trouxe, mas que foi um lado bem regional que certamente...
144 Mesmo se eu tiver puxado o ritmo certamente foi por causa dele.

145 PE: E durante as performances, como você percebeu as suas interações com seus
146 pares?

147 P1: Então, é... Eu interagi com eles de uma maneira parecida com a qual eu interajo
148 nas minhas práticas musicais cotidianas, né? e profissionais. Que é uma coisa que eu

149 faço muito é quando eu tô escutando que alguém tá segurando uma nota longa no
150 agudo, eu boto essa nota na ponta e fico re-harmonizando, então eu fiz bastante esse
151 tipo de coisa. Fiz muito paralelismo, né, com voz e reagi a gestos, né, responder,
152 imitar. Imitar um fragmento melódico ou tentar responder com uma retrógrada. Ou
153 tentar, é... responder com contraste, enfim e realizar texturas juntos, né, e dinâmica.
154 Eu acho que tudo isso, em alguma medida.
155 PE: E algum dos seus pares interferiu mais na sua criação musical? Se sim, por quê?
156 P1: Não, eu diria que ambos interferiram igualmente.
157 PE: No sentido de... que? De te impulsionar para criar?
158 P1: No sentido de que é... eu... achei importante nesse processo uma escuta muito
159 atenta e eu pratiquei isso igualmente em relação aos dois, e os dois tinham muita ideia
160 para botar para jogo. E... Não sei, eu posso tá equivocado. Talvez vendo o vídeo eu
161 até dissesse outra coisa: “ah não, eu acho que ele me influenciou mais”. Mas agora,
162 lembrando assim, eu diria que... que igualmente.
163 PE: E como você percebeu o seu desempenho dentro da prática?
164 P1: Então, é... Um pouco dessa forma que eu falei, né? De... eu sentir que... que eu
165 poderia ter “deschavado” melhor a minha linguagem, poderia ter... principalmente no
166 segundo, eu gostaria de ter atingido um resultado mais parecido... Opa! Caiu a minha
167 internet.
168 PE: V oltou.
169 P1: V oltou.
170 PE: Não, beleza! Agora eu tô te ouvindo.
171 P1: Até onde es...
172 PE: A gente tava falando de... como você percebeu o seu desempenho dentro da
173 prática.
174 P1: Então, eu acho que vai meio nesse sentido que eu falei na pergunta anterior, né?
175 De que eu poderia ter “deschavado” melhor a minha linguagem e de que na segunda
176 performance eu poderia... eu gostaria de ter atingido um resultado estético mais
177 parecido com a música que a gente escutou na aula, né? E com as explicações que
178 você fez. E eu acho que eu acabei indo para um lugar parecido com o que eu fui na
179 primeira. Mas... mas de um modo geral eu acho que eu soube escutar bem e criar na
180 hora e me livrar do... da pressão de erro e acerto. É... em grande medida, né? Então...
181 não sei.
182 PE: Quando você fala “deschavado” você quer dizer o que?
183 P1: Esconder, ocultar.
184 PE: Ok. Ahhh. Você se sentiu... Eu acho que a gente até falou um pouco sobre isso,
185 mas você se sentiu afetado positivamente e/ou negativamente por algum dos seus
186 pares durante a performance?
187 P1: Eu me senti afetado positivamente por ambos.
188 PE: Nenhuma vez negativamente?
189 P1: Nenhuma vez negativamente.
190 PE: E enquanto você criava resultados sonoros o que passava pela sua cabeça? Quais
191 emoções predominaram durante o seu processo de criação?
192 P1: Cara, não sei se eu lembro hein. Emoções...
193 PE: Por exemplo, teve um pouco de ansiedade ou satisfação quando tinha uma ideia
194 que você conseguia realizar ou sei lá. Algum medo, algum receio porque tá fazendo
195 ali pela primeira vez. Coisas desse tipo.
196 P1: Eu acho que sempre tem alguma... algum grau de frustração quando você tenta
197 fazer alguma coisa e ela não sai exatamente como você pensou, né? Mas, nesse
198 contexto isso acaba sendo muito mais leve. E... eu acho que a gente até já falou sobre

199 isso em algum... em alguma outra conversa dessas, talvez até gravado. É... mas é isso,
200 eu acho que essa... esse julgamento estético é algo que fica muito mais brando num
201 cenário de improvisação livre. Fica algo muito mais sobre: “ah, eu queria fazer isso e
202 não saiu exatamente como eu pensei”. Mas... mas eu nem sei o quanto isso aconteceu
203 nas improvisações. Deve ter sido pouco.

204 PE: Entendi. É... você já havia praticado improvisação livre?

205 P1: Então, eu nunca tinha havido pra... nunca tinha praticado improvisação livre no
206 sentido de “vamos fazer uma improvisação livre com o objetivo de não assumir
207 nenhum gênero e não sei o que”. Em muitas situações já fiz música sem premeditar,
208 mas muitas vezes assumindo gêneros e aí criando até uma composição na hora. Isso
209 já pratiquei muito. E por outro lado é... nesses, nessas “Guigs” que eu faço é... às
210 vezes tocando “standart” e... e o repertório do xxx (nome ocultado intencionalmente),
211 que é esse amigo que eu tenho tocado junto, tem momentos que fica uma
212 improvisação livre assim, mas é dentro de um momento, sabe, da forma, que tá todo
213 mundo improvisando simultaneamente meio sem compromisso com nada, sem
214 compromisso com a harmonia, e ir para onde quiser, mas depois volta e volta para
215 algum lugar. Mas que rolam situações bem parecidas. Eu acho que até talvez isso
216 tenha influenciado minha performance na... nessas improvisações que a gente fez,
217 porque eu encarei um pouco dessa forma a linguagem, e talvez eu tenha feito o mesmo
218 tipo de “voicing”, o mesmo tipo de ideia, é... e de enfim. Talvez influenciado por
219 esses momentos assim. Mas... mas rola umas coisas assim nesses, nessas “Guigs” que
220 vão para um lugar parecido assim com improvisação livre. Mas é dentro de... não é
221 nem dentro da forma, mas é dentro de uma música, e depois vai voltar para outro
222 lugar, mais tradicional. Mas pro samba/jazz ou samba/jazz com timbres modernos/
223 fritos, coisas assim.

224 PE: E terminando, para você a improvisação livre feita no nosso laboratório teve um
225 caráter mais artístico (no sentido de questões mais estéticas, né, musicais) e/ou
226 experimental (do tipo que tamo aqui fazendo um experimento)?

227 P1: Eu... eu acho que teve as duas coisas, porque pra mim, é difícil desassociar, exceto
228 quando eu tô estudando sozinho uma passagem de maneira mais pô... música clássica
229 ou exercícios técnicos, ou tentando tirar uma música. Excetuando isso, eu acho muito
230 difícil desassociar o tocar do fazer arte. Assim, se eu tô tocando, eu tô buscando fazer
231 algo bonito, eu tô buscando fazer algo que expresse alguma coisa. Então, mesmo que
232 a gente tivesse experimentando, explorando, eu acho que certamente tem um
233 elemento artístico forte. Pelo menos da maneira que eu encaro.

234 PE: Entendi. P1, então é isso cara. Terminamos. Agora terminamos de fato a sua
235 participação. E eu quero agradecer mais uma vez.

236 P1: Ô! Tamo junto.

237 PE: Só antes de encerrar, quero perguntar se tem mais alguma coisa que você queria
238 falar. Tá tranquilo?

239 P1: Eu acho que tá tranquilo, eu falei... foi até bom lembrar esse processo. Refrescá-
240 lo na mente eu falei sobre a maioria das minhas reflexões, se não todas que ficaram
241 assim.

242 PE: Maravilha.

243 P1: É isso aí.

244 PE: Então eu vou encerrar a gravação.

245 P1: Show

ANEXO C – ENTREVISTA DO PARTICIPANTE 2

1 PARTICIPANTE 2 (P2): Show!

2 PESQUISADOR (PE): Então P2, eu quero agradecer mais uma vez a sua
3 participação na pesquisa. Dizer que foi um prazer para gente. Você está colaborando
4 muito com a... com essa área de improvisação. E agora a gente vai fazer uma
5 entrevista final. Esse é um tipo de entrevista que a gente chama de semiestruturada.
6 O que que é isso? A gente pode... Tem um roteiro, né? Que eu vou fazer perguntas,
7 mas a gente pode falar de qualquer coisa que você lembrar do... da performance, não
8 precisa necessariamente, é... falar só da... sobre as perguntas, tá?

9 P2: Sim.

10 PE: Bem assim, como se fosse uma conversa.

11 P2: Beleza.

12 PE: E se tiver qualquer pergunta que você não quer responder, você pode falar, que
13 também não precisa responder.

14 P2: Beleza.

15 PE: Então, é... Começando assim, seria a nossa primeira pergunta, eu gostaria de
16 ouvi-lo sobre a experiência da performance do tipo 1, que é a primeira performance
17 que a gente fez.

18 P2: Cara, o... me senti bem a vontade assim, né? na primeira. Tipo e... foi uma que
19 até durou bastante tempo assim né, eu acho, que eu me lembre assim. Foi com o P1
20 né, e eu lembro de... daquela questão de ter... acho que até pelos dois instrumentos
21 serem bem vastos de possibilidades, né? A gente conseguiu criar várias texturas e
22 várias coisas interessantes assim. Mesmo que a gente não tivesse estudado, assim,
23 nada previamente, mas eu senti que os dois tavam muito a vontade assim e bem na
24 escuta também e tal, né? Um como o outro. Rolou maneiro assim.

25 PE: Quando você fala textura você está se referindo a que mais ou menos?

26 P2: Ahhh, sei lá se... por exemplo muitas horas ele ficava bastante... fazendo pedal
27 no baixo, assim. Eu posso não tá lembrando muito bem, mas eu lembro de bastante,
28 vários momentos ele bem aproveitando os baixos assim e eu ficando mais livre assim,
29 né? E... É, acabou que eu acho que também não teve muito aquela coisa de sair
30 muito... tipo, aproveitar o instrumento de outra maneira assim. Acho que ainda... ainda
31 não tava com essa... um pouco essa sacada, então, talvez até tenha ficado talvez num
32 padrão assim do que a gente já tá meio que já acostumado de como tocar o
33 instrumento, né? Mas em questão de sei lá de possibilidades, não vou falar
34 harmônicas, né? porque a gente não tava pensando. Mas tipo de sonoridades assim
35 né. Eu acho que a gente, pô, passou bem assim e foi bem proveitoso assim. E... Bom,
36 teve a dificuldade que eu... falei na... já falei anteriormente da... dos baixos assim na
37 sanfona, né? De improvisar nos baixos assim, eu achei, eu tive dificuldade, né? É...
38 mas... sei lá, foi bem legal. Mas tipo agora eu não lembro assim quando, eu lembro
39 que a gente aproveitou, tipo, sei lá, eu ia às vezes para o agudo e ele ficava aqui
40 fazendo uma massaroca no grave às vezes e aí mudava. Às vezes meio que dava a
41 louca e ele tacava vários blocos de acordes e eu tinha que tipo escutar e meio que
42 responder a parada. Era muito jogo de pergunta e resposta eu acho ainda, né? Tipo
43 também, um dá uma ideia o outro responder e a gente ficar caminhando através de
44 perguntas e respostas, né? Claro que também não é retinho assim, né? Tipo ele fez
45 uma coisa e eu respondi e vice-versa. E isso vai se confundindo, né? Mas, mas a gente
46 tinha bastante esse jogo. De um fazer uma coisa e outro meio que emendar na resposta
47 e emendar na resposta da resposta e... Sei lá, eu senti bem esse clima, assim com P1,
48 né? Tentando surfar um na onda do outro. Tipo um absorver um pouco o que o outro

- 49 tá... tem para oferecer e vice-versa assim, tipo. Rolou bastante isso, tipo achei.
- 50 PE: E agora gostaria de ouvi-lo sobre a experiência da performance do tipo 2. Foi a
51 segunda, né?
- 52 P2: Uhummm. É, a do tipo 2 eu achei mais difícil assim na questão de é... como eu vou
53 falar... Cara, teve uma dificuldade que era, por ser online e aí ser o cavaco, que é um
54 instrumento de... que não tem um ganho tão grande, né? quanto o piano, e por eu tar
55 também tocando sanfona, porque sanfona é um instrumento que você tem que se
56 controlar muito para não sair nenhum som muito alto, né? Você tem que estar sempre
57 controlando muito a dinâmica na sanfona. Então, acho que tipo rolou uma dificuldade
58 pela instrumentação e pelo online, primeiramente, né? De eu ter que tá controlando
59 muito a dinâmica, tá ali esperto, né? Com isso, querendo ouvir ele às vezes e não
60 conseguindo ouvir tão bem. Aí meio que às vezes parar de tocar pra ouvir ele e depois
61 meio que não saber emendar. Rolou primeiro essa dificuldade eu acho que mais
62 técnica mesmo, né? É... só que de resto também rolou uma dificuldade que era tipo
63 de aplicar o que a gente meio que tinha conversado nas aulas sobre improvisação livre
64 assim. E... botar dentro da nossa performance ali. Tipo eu acho que eu consegui fa...
65 aplicar mais do que a gente estudou nas aulas quando a gente foi pro presencial assim.
66 Eu acho que nessa, nesse encontro online, com o P4 eu senti bastante dificuldade
67 assim de... apesar, eu imagino que eu devo ter, ter tido tentativas de explorar o
68 instrumento de maneiras não convencionais assim né, talvez.
- 69 PE: Então você sentiu mais dificuldade, entre aspas, da... nessa segunda performance.
- 70 P2: Da do tipo 2.
- 71 PE: Depois das aulas.
- 72 P2: Sim.
- 73 PE: Você acha que isso é também a aula tava muito fresca na cabeça, influenciou?
- 74 P2: Acho que com certeza sim, tipo o fato de você ter mostrado todos aqueles
75 exemplos diferentes tipos de você, né?... Porque na primeira, na primeira
76 improvisação com o P1 era tipo, ah, sei lá, meio que eu não tinha nenhuma referência.
77 A minha referência era a minha vivência musical, então eu fui a partir dela, só que
78 meio que “pierando” mais, né? Dando uma saída. Só que aí você mostrou todos
79 aqueles exemplos, né? que foram irados, só que até... acho que até absorver e colocar
80 em prática é todo um processo. Por isso eu acho que quando a gente foi pro presencial
81 deu para absorver mais, até porque pelo esquema de estar tocando junto, e você
82 mostrou uns exemplos, era uma galera em conjunto, meio que improvisando e tal. Eu
83 lembro que tinha um que... tinha até uns sinais, que eu achei até engraçado isso, mas,
84 enfim. Num primeiro momento foi difícil de aplicar, realmente foi dado em aula, de
85 primeira assim. Ainda mais online, com toda essa dificuldade técnica assim. Não sei.
86 É.
- 87 PE: Beleza. E como você ava... avaliaria o processo de improvisação livre coletiva
88 que você vivenciou com seus pares nas performances, no caso com os músicos, né?
89 Como que você avalia esse processo? Pensando no todo.
- 90 P2: Aí você tá falando só do online?
- 91 PE: É, só o online.
- 92 P2: Cara eu achei positivo, assim, até pela troca de ideia no final assim é sempre
93 positivo, né? Por mais que “ah, uma fluiu menos que a outra”, mas a gente entender
94 porque aconteceu isso. É que nem você está falando teria todos os fatores que tão por
95 trás. Porque não é só chegar, ou tocar ali, tem o antes, tem o depois. Então, eu acho
96 que é muito positivo essa troca de ideias. Principalmente depois, né? A gente ouvir o
97 que o outro tem a falar, o que que... eu acho que isso muito importante assim. Falar o
98 que o... o outro falar, né? o que que ele achou, como é que ele tava pensando na hora,

- 99 né? Porque com certeza vai vir coisas que você não imaginava, né? Eu achei isso
 100 muito positivo assim, né? Essa... o feedback depois assim.
- 101 PE: É... Em sua opinião, qual foi o papel de cada um dos músicos nas performances?
- 102 P2: Cara, eu acho que o papel é tá a disposição do que o outro tá tocando e... e interagir
 103 em conjunto assim, né? principalmente.
- 104 PE: Aquela coisa também de respeitar o outro, né? Dentro do...
- 105 P2: É, eu acho que tem menos compromisso tipo... É isso, né? Sempre quando a gente
 106 tá tocando junto, não é tipo a minha performance, é a performance de nós dois assim,
 107 então tipo... É, eu me esqueci o que você perguntou agora. Eu esqueci tudo, perdi todo
 108 o fio da meada.
- 109 PE: Não. A pergunta era, em sua opinião qual foi o papel de cada um dos músicos
 110 nas performances?
- 111 P2: Ah é... sim, sim. É isso, tá a disposição do outro e construir uma... os dois se
 112 preocupa... ter a preocupação de construir algo junto, né? E não só sair tocando e...
- 113 PE: E nesse const...
- 114 P2: E talvez...
- 115 PE: Foi mal, fala aí
- 116 P2: Não, é que eu pensei agora que talvez possa ser um tipo de... tem... deve ter tantas
 117 vertentes, né? Da improvisação que talvez um saia tocando sem ouvir o outro e
 118 também pode ser até uma possibilidade, né?
- 119 PE: É.
- 120 P2: Não sei se existe, né? Mas... mas acho que a princípio foi essa da escuta, de criar
 121 novas possibilidades, né? em conjunto. Senti bem essa... é... foi por esse caminho
 122 assim, né?
- 123 PE: E nesse lance de criar, é... tanto disponível ao outro, você acha que tem muito
 124 essa questão do respeito, de respeitar a ideia do outro, aquela coisa da...
- 125 P2: Claro, uhum, demais.
- 126 P2: Ou você acha que em algum momento rejeita a ideia, ou a ideia te...
- 127 P2: Eu acho que sempre apa... você sempre tem momentos que você se inspira na
 128 ideia do outro, ou você às vezes, você acha que aquilo já... já desgastou, já... tipo, já
 129 tá demais naquela ideia, ou você também tem uma liberdade, né? de propor novos
 130 rumos também, né? Tem que respeitar o outro mas... sempre ficar né?... porque senão
 131 também como é que ele vai tá, ele vai te respeitar também. Tem que ter uma
 132 proposição dupla, né?
- 133 PE: Uhum.
- 134 P2: Tem que ter sempre um propondo pro outro. Aí essa que é a dificuldade da escuta
 135 e de tocar junto, né? É você saber os momentos de escutar, os momentos de propor e
 136 isso vai se misturando também, né? Nada muito certo assim, né? Coisa que vai se
 137 misturando assim. Mas achei é... das duas performances, a escuta ótima, né. Do...
- 138 Tanto do P4 quanto do P1 acho que foi bem... tava todo mundo muito atencioso um
 139 com o outro, né. Mas também sem se inibir. Enfim.
- 140 PE: É... Durante as performances como você percebeu as suas interações com seus
 141 pares? No caso agora, olhando para você, como você percebeu?
- 142 P2: Então, na performance 1, eu fiquei muito mais livre assim para tipo improvisar
 143 várias paradas até pela questão do... como eu falei do ganho, o piano tava alto ali, tava
 144 fazendo uma grande massa que às vezes eu podia, né? Já na 2, não tinha tanto esses
 145 momentos de ter um grande espaço de tempo pra... viajar, improvisar, né? É... E
 146 também era outra... a gente tava numa outra proposta ali, né? Na 2. Então... Peraí eu
 147 me perdi de novo na sua ideia. Foda isso, a gente começa a falar e...
- 148 PE: Não. A pergunta é “Durante as performances como você percebeu as suas

149 interações com seus pares? No caso agora, olhando para você, como você percebeu?”
150 P2: As minhas interações, tá. É, então, é isso, na primeira rolou muito mais esse jogo
151 de pergunta e resp... não, nas duas rolou um grande jogo de pergunta e resposta, sim.
152 Só que na primeira eu, tipo, teve um momento de mais liberdade, né? De se soltar, e...
153 de... tipo ir embora mesmo, colocar várias notas, tocar muito. E na... na outra, eu senti
154 mais ... eu tava mais com o papel de... de criar novas texturas, né? Tanto que eu tinha
155 visto o show do BB (uma referência ao músico Bebê Kramer) aí... aí eu fiquei
156 tentando imitar um negócio que ele tocava a mão, botava a mão em todas as teclas e
157 fazia um “resfolengo” e ia subindo, né? Então aí já foi uma... uma coisa que eu tinha
158 visto, um show que eu tinha visto e eu fui tentar adicionar nessa questão de tocar o
159 instrumento de uma maneira não convenci... convencional, né? Então tava muito mais
160 nessa preocupação de... explorar outras maneiras né, de tocar o instrumento. E
161 também...
162 PE: muito entrame, né? que você falou.
163 P2: E também não tocando tanto para escutar mais o cavaquinho, então foi esse...
164 essas duas coisas assim. Desafio.
165 PE: Tá! É... Algum dos seus pares interferiu mais na sua criação musical? E porquê?
166 P2: É... é aquilo, né? O piano ele vai te dar muito mais base né, para você... Muito
167 mais estrutura eu acho, né, para você viajar, né? É... aí o cavaco até tipo, pode te dar
168 também, né? a base para você viajar, só que ele não tava tocando convencionalmente
169 né. Se ele tivesse tocando a base convencional, uma harmonia, aí... aí eu taria
170 improvisando e tal. Mas como ele também tava nessa busca de novas texturas foi mais
171 difícil também de eu... ah de eu criar em cima disso, né? Era um outro tipo de criação.
172 Enfim, né?
173 PE: Entendi. Então no caso do P1, que foi o seu primeiro... né, o P1, te influenciou
174 mais. Seria isso?
175 P2: Sim. Sim, com certeza.
176 PE: Você se sentiu afetado negativamente por algum dos seus pares durante as
177 performances?
178 P2: Não.
179 PE: Não. Enquanto você criava resultados sonoros, o que passava pela sua cabeça?
180 Quais emoções predominaram durante o seu processo de criação?
181 P2: Porra, essa pergunta é difícil cara! Faz muito tempo! Eu não lembro. Tantas águas
182 rolaram, né? Cara, porra...
183 PE: Mas o que você consegue lembrar?
184 P2: É... Cara eu lembro de uma hora ali que tipo que eu me desliguei completamente
185 da tela. Isso que eu achei interessante assim, uma hora assim. Eu tava tocando com o
186 P1, eu meio que ficava meio que olhando para tela, porque é o nosso impulso, né?
187 Tando aqui nesse ambiente online, mas eu lembro de uma hora que eu tava tão
188 integrado assim com... a gente tava tão já viajando, já dentro da proposta assim, que
189 aí eu comecei assim, só aqui... meu estúdio é um pouquinho...
190 PE: Aham
191 P2: dá pra ver aqui né, que tem um faixa de luz vindo daqui, e daqui é meio... Então
192 eu só fiquei aqui olhando para lá e tal, e fiquei. Sério, eu me deixei entregue mesmo.
193 Fiquei olhando o visual aqui, fiquei aproveitando. Que é uma coisa que o... que a
194 grande massa sonora do piano te proporciona assim, né? tipo... Aquela coisa da cama
195 mesmo, de te deixar... bem à vontade assim.
196 PE: Você... Pensando nisso que você descreveu, você diria o que? Que você tava
197 tipo...
198 P2: É... tava mais, não sei qual que é a palavra certa pra isso... tava levitando.

199 PE: Tendi. Mas, pensando assim, por exemplo, teve aqueles momentos em que você
200 se sent... pode ter se sentido é... tipo... “peguei uma ideia da música que eu tava
201 tocando, e aí levei aquilo para a performance e aquilo me deu uma satisfação de
202 conseguir fazer”, ou o contrário, “eu fiquei frustrado com alguma coisa que...”. Tipo
203 assim, isso são as emoções. Você consegue lembrar alguma coisa, nesse sentido?
204 P2: É! Ah, sim! Pode crer! Não! Então, é... eu sinto que com o P1 esse negócio de
205 pegar um a ideia do outro foi exponencialmente assim, sabe? Ele durou muito mais.
206 Tipo, isso até rolava com o P4 também só que era uma coisa mais tímida. Tipo, a
207 gente fazia um pouquinho isso, vamo pegar a ideia do outro só que a gente não
208 conseguia desenvolver muito, não conseguia andar muito nisso, né?
209 PE: Entendi. Aí você se sentiu frustrado, alguma coisa nesse sentido? Ou não?
210 P2: Não! Também não. Porque era um desafio, né? E eu tava muito na cabeça que é...
211 todas as informações de improvisação livre novas e tal, então, tipo, eu tava meio que...
212 não tava tão na função de... dessa coisa de... “ah, repetir o motivo, tocar a frase que
213 ele tocou”. Eu tava menos apegado a isso também. Tem essa questão, né? Então, até
214 por isso que não devia também durar tanto essas perguntas e respostas, né? Porque aí
215 a gente já tentava fazer uma doideira diferente com o instrumento assim. Foi bem
216 mais experimental, né? Assim, o P4, eu achei. Questão de massa sonora talvez assim.
217 PE: Você já havia praticado improvisação livre?
218 P2: Já.
219 PE: Já. Conta... Fala um pouco...
220 P2: Sempre faço porque minha mãe, ela é ... minha mãe dá aula de dança. Ela chama
221 de dança vivara, mas não... antes era dança contemporânea assim. Aí eu sempre
222 frequentei tipo... é... sempre não, mas, a partir de um momento eu frequentei bastante
223 as aulas dela assim, até antes da faculdade. Aí terça, 8:30 da manhã eu ia lá no espaço
224 e tinha um piano e eu ficava lá. Era improviso no final assim, né? Ela sempre
225 improvisava no final em cima da base que minha mãe dava assim, aí eu ficava muito
226 livre...
227 PE: Então você tocava, não dançava...
228 P2: Eu tocava, e às vezes tinha o xxx (nome ocultado intencionalmente) também, um
229 percussionista italiano, comédia. Aí a gente ficava lá...
230 PE: Tocava em dupla as vezes...
231 P2: De dupla às vezes. É! E também com a ... algumas vezes com a xxx (nome
232 ocultado intencionalmente), que era aluna da minha mãe também. Aí, já rolou
233 diversos momentos assim, né. Foi... Aliás eu aprendi bastante com ela, assim, de
234 improvisação, assim...
235 PE: Algumas vezes você tocou sozinho também?
236 P2: Sim! Muitas vezes, muitas vezes, sozinho. Aí é... é mais tranquilo, né? Tipo, me
237 sentia muito mais livre em questão de tempo e de harmonia. Só que eu acabava sempre
238 fazendo uma levadinha assim, porque eu tava que meio no começo... não no começo,
239 mas sei lá eu apre... começando a aprender a improvisar, começando a tocar sanfona,
240 só que tocando piano então meio que, de certa forma quando eu tava lá, eu meio que
241 queria que... meu inconsciente queria aplicar tudo aquilo que era meio novo pra mim,
242 que era improvisação, era tocar forró, eu queria aplicar no piano. Então eu meio que...
243 eu ia um pouquinho a partir da minha vivência mesmo, né? Fora daquilo. Mas, eu sei
244 lá, tinha momentos que eu ia embora mesmo, assim, explorava bem assim a harmonia.
245 E... era sempre livre, assim. Mo... Às vezes eu tocava uma música ou outra, mas era
246 muito raro assim. A maioria das vezes era tudo livre mesmo e... só que eu percebia
247 que sempre partia muito, ahh... essa improvisação sempre era muito baseada no que
248 eu tava estudando fora dela, na faculdade, na sanfona ou uma música que eu tinha

249 acabado de tirar. Sabe, era aquele ambiente harmônico, ritmo, melódico, era tudo
250 muito esperado, assim, eu conseguia ver claramente assim no... no que eu estudava,
251 quando eu tava realmente estudando, né? Dava pra perceber bastante isso.
252 PE: Entendi. É, e dentro da... Voltando pra nossa prática, no laboratório, como que
253 foi você dentro da prática, no sentido de que te levou a adotar determinadas ações?
254 P2: É... Não entendi, né? como... como assim? Durante...
255 PE: É... Como foi você dentro da prática, no sentido de que te levou a adotar
256 determinadas ações? É o que você acha que te influenciou mais assim.
257 P2: Aham.
258 PE: Porque você já chegou...
259 P2: Cara, isso é muito subjetivo, né? Porque... Eu acho que é essa mesma coisa que
260 eu falei que quando eu tinha 18 anos. Eu ficava indo nas aulas de dança improvisar...
261 a mesma coisa eu sinto agora. Sei lá, um show que eu vi no fim de semana pode me
262 dar um gatilho para eu querer explorar várias outras... várias outras maneiras de tocar
263 né. Então, quando eu toquei com o P4 eu tentei aquela coisa de botar a mão toda no
264 teclado e fazendo “resfolengo”, foi uma coisa que eu tinha visto o BB (uma referência
265 ao músico Bebê Kramer) fazendo.
266 PE: Uhum.
267 P2: Né? Ai... Ah... Eu sei lá, tipo, se eu tiro umas músicas do Dominginhos, aí eu
268 vou tocar com o P1 e aí vou ficar tentando explorando esses cromatismos que faz, que
269 tem na... numa música tonal mas tentar explorar eles do tipo a mil, né? Explorar
270 bastante esse... essas frases cheias de cromatismo que tem um fundo tonal só que
271 nesse contexto do laboratório eu ia viajando nelas e acabava que não virava, né? Tipo,
272 uma cadência tipo dois cinco um, era tipo um emendada no outro, então tipo rolava
273 bastante isso no começo de... é... essa coisa dos cromatismos de alguns choros que eu
274 toco. Então, o repertório influencia bastante, que eu acho que a gente acaba nesse tipo
275 de vivência que você propôs, a gente acaba... Não tem jeito, né? A gente toca o que a
276 gente tá sempre tocando no dia a dia, ta dentro da gente, né? Então, a gente vai meio
277 que tocando isso e... levando para outros lugares, né? tentando expandir em cima
278 dessa... às vezes de uma mini ideia que tem numa parte daquela música às vezes. Sigo
279 bastante isso assim.
280 PE: Tá. Nossa última pergunta: Para você a improvisação livre feita aqui, no nosso
281 laboratório, teve um caráter artístico (estético), ou experimental (no sentido de ser
282 tipo um experimento)?
283 P2: Ah, acho que os dois. Os dois. É... um... É, os dois.
284 PE: Beleza. Então, é isso P2, terminamos, você tem mais alguma coisa que você
285 gostaria de falar?
286 P2: Acho que não, tá... Tô... É isso.
287 PE: Tranquilo? Então vou encerrar a gravação aqui. Mais uma vez muito obrigado,
288 espero que a gente possa tocar junto aí.
289 P2: Obrigado você! Vai voltar, parece, presencial aí.
290 PE: É...

ANEXO D – ENTREVISTA DO PARTICIPANTE 3

- 1 PESQUISADOR (PE): Oi! Ô P3, então cara, pô quero mais uma vez te agradecer
 2 pela sua participação. A gente vai finalizar então, né, com a entrevista. Essa entrevista
 3 é um tipo de entrevista que a gente chama de semiestruturada que é o seguinte é...: tem
 4 um roteiro né, vou fazer algumas perguntas e tal, mas pode falar sobre qualquer
 5 assunto, tá? Não precisa...
- 6 PARTICIPANTE 3 (P3): Beleza.
- 7 PE: Ficar focado em... E se tiver alguma coisa que eu perguntar e você não quiser
 8 falar aí tu pode também...
- 9 P3: Tranquilo.
- 10 PE: Falar. Beleza?
- 11 P3: Uhum.
- 12 PE: Então, a primeira, a primeira pergunta/questão seria... a gente dividiu as
 13 performances em duas: a gente teve aquela que a gente chama de performance 1 (do
 14 tipo 1), que é aquela que a gente fez antes de estudar sobre improvisação livre e tal; e
 15 teve a performance que a gente fez depois. Então, a primeira performance eu vou
 16 chamar de performance do tipo 1 e a última do tipo 2. Tá?
- 17 P3:: Uhum.
- 18 PE: Então eu gostaria de ouvi-lo sobre a experiência da performance do tipo 1. Aí,
 19 neste caso, você... Eu gostaria que você falasse como que você se sentiu durante a
 20 performance, pensamentos que você lembra que passou pela sua cabeça, é... Emoções
 21 também que você acha que te influenciou, se alguma predominou, ou se você lembrar
 22 de alguma coisa específica também que aconteceu durante a performance que você
 23 ache importante de falar.
- 24 P3: A do tipo 1, no caso, seria a que eu fiz com você e com o P4, do cavaquinho?
- 25 PE: É a que você fez com o P4.
- 26 P3: Com o P1 já teria sido tipo 2?
- 27 PE: É, P1 já é do tipo 2.
- 28 P3: Ok. É... Bom, eu acho que, pra além, né? Eu acho que é que é uma coisa que a
 29 gente sempre fala, assim, é... para além, para além do... do repertório, da linguagem
 30 da improvisação, a gente ainda está lidando, né? Com o fator internet aí. É... Eu acho
 31 que é uma coisa a se acostumar também, né? É... Mas assim, é, é... Eu sinto que, é...
 32 as ideias vão maturando, né? De a cada performance eu acho que tanto eu quanto a
 33 pessoa eu encontro do outro lado, é, é... ‘Tão continuamente é, é... sendo afetados por
 34 aquilo ali, né? Modificando o que ‘tão dizendo, a forma como ‘tão fazendo. Eu... É,
 35 assim... Eu não vejo esta cisão tão grande, assim, tipo, tipo 1 antes da gente conversar,
 36 e da gente é, é... estudar e olhar pra aqueles casos, né? Dos exemplos que vieram. É...
 37 Algumas coisas sim, eu já tive algum contato, mais na prática mesmo do que na
 38 referência. Mas, é... Enfim, eu acho que, da... dentre as do tipo 1, da primeira e para
 39 segunda, eu já senti uma diferença assim, né? De como eu me colocava, né? Falando
 40 de mim, assim especificamente. Porque do outro lado a gente não sabe nunca 100%.
 41 É...
- 42 PE: Mas o que você consegue falar da performance do tipo 1, a primeira? Que você
 43 lembra, assim, né?
- 44 P3: Uhum. É isso que eu ‘tô falando, tendeu? Eu acho que... essa distinção assim não
 45 está tão clara (tipo 1, tipo 2). Pra mim, as coisas foram, foram crescendo, assim né?
 46 O... O acúmulo de repertório, a forma de se colocar ali, né? É, é... Ponderando que a
 47 interface, né, que a gente ‘tá usando. Inclusive a não interface no caso que a gente fez
 48 a do tipo 2, né? Lá na, lá no IVL. Mas... É isso, eu acho que não tem uma coisa

- 49 determinante “a tipo 1 foi tão diferente do tipo 2”, assim né? Eu acho que as coisas
50 foram se complementando.
- 51 PE: Tendi. Você, por exemplo, é... Quando você fez a primeira performance como,
52 o... como é que era o nome dele mesmo? P4, né?
- 53 P3: Isso
- 54 PE: Você... por exemplo, você consegue dizer assim, é... alguma coisa/tipo de... (a
55 gente chama de emoção, né?) que te, por exemplo, te... que ‘tava ali na hora, que você
56 estava sentindo, que você acha que te influenciou?
- 57 P3: Eu acho que foi na... Uma coisa muito de tentar entender, né? É, é... De ‘tá o
58 tempo inteiro buscando entender o que o outro lado ‘tá tentando dizer ali, né?
- 59 PE: Uma coisa, tipo assim, de cumplicidade talvez. Você ‘tá aberto a... a ouvir o outro
60 né?
- 61 P3: Uhum, sim.
- 62 PE: Tinha...
- 63 P3: É, parece... pode falar...
- 64 PE: Tinha, por exemplo, alguma coisa assim: “ah, eu ‘tava nervoso” ou tava, sei lá,
65 “eu ‘tava preocupado porque eu não sabia como ia ser a internet”, alguma coisa assim?
- 66 P3: É, nervoso, preocupado, não. Assim, é um desafio, né? Que ‘tá, ‘tá no nosso
67 alcance, que ‘tá na nossa frente, assim. Mas, quanto a ficar... não ter que desviar o
68 foco da performance não. Não assim, o quanto é possível, né?
- 69 PE: ‘Entendi. E algo... Você acha que você consegue lembrar alguma coisa específica
70 assim da performance 1, que ficou marcado assim, que você... Ou algum evento,
71 alguma situação, né? Tipo “caramba, nessa hora aqui, isso aqui, sei lá, me marcou
72 porque eu vi isso aqui que aconteceu isso me influenciou e tal, e isso...” consegue
73 lembrar de alguma coisa assim?
- 74 P3: É... Sim, de alguns momentos, né? De... Onde acontece essa troca, né? De um ‘tá
75 propondo uma coisa, que o outro pega pra si, e transforma e isso volta, né? Com
76 outro...
- 77 PE: Essa troca... Essa troca é aquela coisa do diálogo mesmo, né?
- 78 P3: Sim.
- 79 PE: E você acha que essa troca tem a ver com uma coisa, é... Informações musicais
80 que você ‘tá recebendo? Ou... Sei lá, outro tipo de informação.
- 81 P3: É. É... não, eu acho que não é esse... É mais uma questão sonora mesmo, o som...
- 82 PE: É sonora, né? Som. ‘Tendi.
- 83 PE: Então... então aí a gente teve essa performance do tipo 1, né? Que foi essa mais
84 assim, que a gente chamou de “toca pensando no que você entende que é livre”, e a
85 gente teve a performance 2 que é aquela performance que a gente estudou, né?
- 86 Aquelas questões todas históricas e conceitos que a prática de improvisação livre
87 desenvolveu. Então, é... A segunda pergunta seria um pouco dessa, né? Gostaria de
88 ouvi-lo sobre a experiência da performance do tipo 2. Eu sei que você já falou um
89 pouco, né? na primeira pergunta... Mas pensando especificamente na do tipo 2 depois
90 de ter recebido aquelas informações.
- 91 P3: É... Bom, seria a gente fez presencial, né? E a que eu fiz com o P1.
- 92 PE: É, a que você fez com o P1.
- 93 P3: Remoto.
- 94 PE: É.
- 95 P3: É... Eu acho que a performance com o P1, assim, foi a que eu... Eu considere
96 mais... que os dois estavam mais afiados ali naquele... Naquela troca e já... para
97 entender, né? A dinâmica do computador da ligação, tanto que eu já, enfim, né? Ter
98 tido contato aí com o material que chegou, é, é... de referência que você trouxe. É...

- 99 Mas em relação a performance que foi presencial, já é outra coisa, assim, são outros...
- 100 PE: Já muda, né?
- 101 P3: É, com certeza. Até porque a gente já teve, teve... direção, direcionamentos, assim
- 102 né? Apontamentos ali que foram feitos por você, e pelo Cliff de, de coisas para
- 103 orientar lá, quando a gente ‘tava fazendo no IVL. É... É... coisa que quando eu fiz com
- 104 o P1 foi mais da mesma maneira que aconteceu as outras. Não teve uma, é... Regras
- 105 de um jogo mais definido. Assim, a gente manteve um grau de abertura. Mas eu acho
- 106 que é isso. Os dois já ‘tavam mais quentes ali, por ser a terceira né, sessão de cada
- 107 um, eu acho também.
- 108 PE: E você acha que a... Aquelas informações influenciaram?
- 109 P3: Sim.
- 110 PE: Sim.
- 111 P3: Sim, influenciaram. É... Sim.
- 112 PE: Então aí eu já pego o gancho da terceira pergunta, que aí engloba uma visão do
- 113 todo, né, de todo o processo. Como que você ava... avaliaria o processo de
- 114 improvisação livre coletiva que você vivenciou com seus pares nas performances, né?
- 115 Com os músicos.
- 116 P3: Como é que eu avalio... É... Acho que é uma atividade positiva, né? No sentido
- 117 de orientar a gente pra escuta, né? Pra uma escuta ativa, assim do que, do ambiente
- 118 sonoro que a gente ‘tá envolvido ali, né? Que eu acho que é uma coisa que enfim é
- 119 mais uma das milhares de faculdades que a gente necessita para o nosso ofício, né?
- 120 Para o nosso laboro. Assim, é... Me parece uma boa forma de “estudar” esta escuta
- 121 ativa assim. Essa escuta do todo e de como se colocar no todo. É... Ou com relação a
- 122 outro músico somente. Também não necessariamente precisa ser um músico, pode ser
- 123 um performer da dança, né? Se a gente tá falando de improvisação, a gente pode trocar
- 124 de linguagens também. É... Me parece um processo interessante assim com
- 125 dispositivos também quanto a gente volta para citação de performance de música
- 126 popular, que a gente tem que lidar com ambiente que tem um colega solando, tá dando
- 127 uma interpretação x ou y para um tema, né? Eu acho que tudo isso são ganhos da
- 128 gente praticar a improvisação livre. Porque é o escutar e dizer assim sem pensar muito,
- 129 levado à enésima potência assim tirando o recurso de... de vocabulário, né? De... de
- 130 estrutura, né? Ou da estrutura convencional no caso.
- 131 PE: Entendi. Aí... você falou aí, e algumas coisas que eu percebi são algumas
- 132 habilidades. Você diria que a improvisação livre é importante em algum aspecto você
- 133 ter algumas habilidades ou você acha que a prática também pode com o tempo te dá
- 134 algumas habilidades ou te ajudar a desenvolver outras habilidades?
- 135 P3: Pra começar a fazer a improvisação livre?
- 136 PE: É. São duas coisas então. Você acha que para começar você precisa ter certas
- 137 habilidades, seria uma coisa. E a segunda coisa você acha que a prática te dá algumas
- 138 habilidades a mais.
- 139 P3: É... bom, a primeira pergunta, né? Eu acho que pode ser feito por alguém que não
- 140 tem experiência musical prévia. Embora tê-lo... tê-la... ter essa experiência musical
- 141 vai também possibilitar mais recursos discursivos ali, dentro daquele... daquele
- 142 ambiente. Mas, sei lá, eu acho que se você der um prato para uma criança, enfim...
- 143 tendeu? Ela vai saber se expressar com aquilo se for tocar baixinho, né? Tipo, de
- 144 repente ela pode com... tá berrando ali no prato, ela vai ver que eu tô tocando baixinho,
- 145 enfim... Eu acho que tem lugar da expressão mais livre assim, mas que também,
- 146 quanto mais recurso musical propriamente a gente tem, mais a gente pode dizer, né?
- 147 Não sei. Responde à pergunta dessa maneira? Eu acho que sim.
- 148 PE: Aham. E, e você acha que a improvisação livre... ela desenvolve algumas

- 149 habilidades no músico, ela te dá algumas habilidades.
- 150 P3: Também.
- 151 PE: Também.
- 152 P3: Sim. Eu acho que este é o lugar da escuta ativa que a gente vinha falando assim.
- 153 É, é... Do, do... do colocar-se em relação, né? Com o que tá acontecendo a nossa volta
- 154 pra então a gente se colocar, né? Musicalmente. E fazer isso mais com o ouvido do
- 155 que com os dedos, né? Eu acho que seria essa... o foco principal, né? O... a benesse,
- 156 assim que fala, o presente que esta prática nos dá.
- 157 PE: Entendi. Bem, então vamos. Ah, uma coisa... Quando você fala escuta ativa você
- 158 está falando daquela escuta de ouvir o todo, né?
- 159 P3: Sim.
- 160 PE: É... E houve diferenças e/ou semelhanças entre a performance do tipo 1 e a
- 161 performance do tipo 2?
- 162 P3: Sim. É...
- 163 PE: Quais diferenças e/ou semelhanças você observou?
- 164 P3: É... Eu acho que a diferença é no quanto cada integrante já ‘tava versado nessa
- 165 linguagem, né? Tanto pelo acúmulo de experiências quanto pela parte da orientação
- 166 mesmo, da aula propriamente, né? É, eu acho que a diferença é mais essa assim, cada
- 167 um já carrega ali de... de prática, né? Naquele... Naquele tópico.
- 168 PE: Beleza. E... Durante as performances como você percebeu as suas interações com
- 169 seus pares? Agora seria uma coisa mais de você, olhar para você.
- 170 P3: É... Eu acho que isso gradualmente vai também tendo melhorias assim, né? É...
- 171 Que é do quanto eu proponho, assim, né? Tipo... Às vezes eu tô... eu propus uma coisa
- 172 ou eu recebi algo e propus a partir daquilo. Mas... tem momentos que esses... que
- 173 esses elos se rompem assim. Eu acho que isso foi pelo menos da minha parte assim,
- 174 né? De... de sentir o fio mais conexo assim entre os momentos da sessão. É... entre o
- 175 que eu tô dizendo, né? Dentro do que eu tô dizendo eu fui sentindo isso com o tempo
- 176 assim. Eu fui cada vez mais sentindo que a conversa, mas a parte que eu tô colocando
- 177 vai ficando mais fluida também, né? A gente vai se entendendo mais.
- 178 PE: Esse “sentindo” quando você fala, eu fico pensando é... que tipo de sentimento
- 179 seria esse P3? Que tipo de... de emoção é uma boa palavra, que você sentia na hora
- 180 assim?
- 181 P3: É... Seria de buscar o entendimento, entendeu? De... de estar presente no diálogo.
- 182 Presença... presença no afeto.
- 183 PE: Uhum. Tá! E... Do, do... Ah, ok... Algum dos seus pares interferiu mais na sua
- 184 criação musical? Se sim, por quê?
- 185 P3: Não sei se tem mais ou tem menos. Eu acho assim que cada pessoa é... interfere
- 186 de maneiras diferentes assim, tendeu, é...
- 187 PE: Tanto positivo quanto negativo, né?
- 188 P3: Sim. Também, também. Não sei se tem um negativo assim exatamente, né? Não
- 189 sei. Pensando no que... eu acho que uma discordância muito forte seria uma coisa que
- 190 interfere, né? no que eu tô fazendo, né? Tipo, a pessoa pega e “não” vou concordar
- 191 nada. Mas as vezes isso pode tá implícito ali, pode ser um momento que tá todo mundo
- 192 discordando um do outro, né? Eu acho que... que a forma como cada um observa,
- 193 interage é particular, né? E, e...
- 194 PE: Então cada... a forma de receber essas interferências também seria bem particular,
- 195 né?
- 196 P3: Sim, sim. Com certeza.
- 197 PE: E como você percebeu o seu desempenho dentro dessa prática?
- 198 P3: Eu acho que uma coisa assim, mais despreocupada no nível técnico, né? Menos

- 199 rigorosa talvez. É... Menos cerebral, e mais gestual mesmo, né?
- 200 PE: Menos cerebral seria tipo o que?
- 201 P3: Menos... eu acho que não tem o rigor da perfeição técnica.
- 202 PE: Entendi.
- 203 P3: Isso é um pouco... é libertário em alguns momentos, né? Até para depois poder
- 204 voltar para um discurso estruturado, né? Pro discurso que tem a preocupação técnica,
- 205 que tem um objetivo a ser alcançado ali, né? Um objetivo do discurso a ser alcançado.
- 206 E quanto a gente volta, depois da... de ter experimentado um pouco da improvisação
- 207 livre eu acho que essas coisas ficam mais leves também.
- 208 PE: E você falou é... não ter essa preocupação técnica, eu pensei numa coisa: Você
- 209 acha que na nossa prática, todo gesto, movimento sonoro, etc., tava valendo, era bem
- 210 vindo, ou não?
- 211 P3: É... pra nossa prática de improvisação livre eu acredito que sim. E é aquele
- 212 negócio, né? Dentro do fio discursivo ali que vai se estabelecendo, né? Teve momento
- 213 lá que o P1 pegou e começou a batucar o cabo, né? E eu fiquei catando harmônico
- 214 antes da pestana do instrumento, né? Coisas desse tipo, ou depois do cavalete. É... ou
- 215 batendo, né? Sons não convencionais. Eu acho que pô... se... enfim... tudo vai, vai
- 216 depender do que está sendo dito ali. Mesmo, mais uma vez esse exemplo da
- 217 discordância, né? Quando tu tiver ali improvisando com uma flauta e tu tiver fazendo
- 218 um negócio super legato, lindo, sublime e começar a dar porrada no contrabaixo assim
- 219 (desculpe, pancada) é no instrumento, eu tô discordando assim até em como eu tô
- 220 tocando, né, em como tocar, mas isso pode se encaixar, né? Dentro do que tá sendo
- 221 dito ali na peça, ou na performance né (peça eu acho que é muito a rigor assim). Mas,
- 222 eu acho que é meio por aí, assim.
- 223 PE: Boa! É... a gente já falou um pouco sobre isso, mas vou ter que perguntar. Você
- 224 se sentiu afetado positivamente e/ou negativamente por um dos seus pares durante a
- 225 performance?
- 226 P3: Eu acho que positivamente em todos, todos os casos. É sempre uma troca
- 227 engrandecedora, assim.
- 228 PE: Enquanto você criava resultados sonoros o que passava pela sua cabeça? Você
- 229 consegue trazer alguma coisa pra gente? Quais emoções assim você acha que
- 230 predominaram durante seu processo de criação?
- 231 P3: Deixa eu pensar. Acho que tem lugar da curiosidade, né? Esse despertar, pô, esse
- 232 som aqui, esse movimento que eu nunca faria na vida real, que que ele faz? Qual o
- 233 som dele, né? É... “na vida real é ótimo”! rs
- 234 PE: É! Achei ótimo! rs
- 235 P3: É... nesse ambiente profissional, nesse ambiente pegar e fazer um
- 236 (som/improvisado), né? Aí sei lá, as vezes você tá num show ali e cai um... atrás de...
- 237 Mas, eu acho que tem esse lugar, essa, essa coisa da exploração mesmo do, do, da
- 238 vontade de explorar mesmo, dos recursos expressivos ali que muitas vezes, nem
- 239 sempre a gente consegue alcançar né?
- 240 PE: Pensando nisso, quando você, é... quando você consegue explorar isso, você acha
- 241 que te dava tipo uma satisfação? Uma coisa assim?
- 242 P3: Sim, sim. Uma coisa assim tipo o novo, o diferente. Aquela coisa da curiosidade
- 243 mesmo, do contato, né?
- 244 PE: Essa satisfação, você acha que... definindo isso em nível de emoção, né? (Acho
- 245 que satisfação é uma emoção, não sei).
- 246 P3: É legal.
- 247 PE: Como você pensa isso? É uma alegria? É um prazer?
- 248 P3: É um prazer, com certeza. Experimentar uma abertura assim, né? Uma expansão

249 mesmo de possibilidades assim na vida, né? Acho que...

250 PE: Talvez seja isso uma coisa que faça sentido para pensar no nome livre que tem
251 nesse tipo de improvisação. O que você acha?

252 P3: Ah, de maneira mais poética assim, a gente pode associar, com certeza. É aquela
253 questão, né? “o que é livre, o que não é livre, o que é discurso, o que não é discurso,
254 o que é estrutura, o que não é estrutura, quantas estruturas...”

255 PE: É, pois é.

256 P3: Né? Porque tem um caráter estruturante aí, né? Que a gente não pode negar. Mas
257 que é muito diferente do usual, do que a gente tem como referência do nosso ambiente
258 de trabalho, nosso ambiente de estudo, nosso de performance mesmo. Acho que um
259 pouco assim.

260 PE: Embora seja diferente do ambiente profissional que você acabou de falar. Você
261 já havia praticado improvisação livre?

262 P3: Sim.

263 PE: Ah... Como que... Fala um pouco dessa experiência que você já tinha feito.

264 P3: A gente fazia... tiveram algumas edições assim no estúdio de um colega. É...

265 Começava... começou como um encontro de amigos mesmo, que a gente chegava e
266 tocava, e inclusive de tocar instrumentos que a gente não era familiarizado, né? E

267 depois a gente começou a fazer isso com uma data, né? Que era... que batia com as
268 luas novas, tinha uma onda assim. Chamava o evento de luação. E aí... era um estúdio
269 com uma... um salão assim, dentro dessa sala maior tem um... tem a parte do estúdio.

270 A gente fazia por turnos, né? É... E cada um se inscrevia ali, os últimos ficaram até
271 de ter... de conseguir fazer cinco, seis, sete, oito sessões assim tipo com 30 pessoas
272 diferentes, em grupos de 8, enfim, por aí.

273 PE: E vocês recebiam algum dinheiro, alguma coisa?

274 P3: Não! Era uma coisa local assim, né? A gente... uma brincadeira de amigos assim.

275 Foi crescendo um pouco e trazendo mais pessoas. Ah... amigo de fulano ouvir falar,
276 quer chegar junto, né? A gente gravou esse material, mas ficou como curiosidade
277 assim, passava por e-mail no final e esse era o processo.

278 PE: Entendi. Pô! Interessante isso! Ah... Por fim P3, ah... Pra você, a improvisação
279 livre feita aqui no nosso laboratório teve um caráter artístico que seria uma coisa mais
280 estética (pensando em obra de arte), ou uma coisa mais experimental (no sentido de
281 ser mais um experimento que a gente tá no laboratório ali fazendo)?

282 LS: Mais experimental, né? Não descarto o lado artístico, porque é arte, né? A gente
283 tá buscando formas de expressão ali, mas eu acho que foco mesmo, até por a gente tá
284 num ambiente de fac... universitário, de pesquisa mesmo é o caráter experimental, né?
285 O caráter do poder é... é isso, desbravar, né? Descobrir coisas.

286 PE: Beleza. P3, tem mais alguma coisa que você queria trazer ou acrescentar?

287 P3: Eu acho que isso... já... esgota bastante o que eu tenho de racionalizado assim...

288 PE: Maravilha. Então P3, vou agradecer você viu? Pela sua participação...

289 P3: Eu que agradeço a possibilidade que...

290 PE: Que foi um momento de muito aprendizado e também foi um prazer conhecer
291 vocês, e fiquei muito satisfeito em poder tá ali com vocês né? Aprendi muito. E...
292 brigado mais uma vez viu?

293 P3: Eu que agradeço.

294 PE: Vou interromper aqui a gravação.

295 P3: Beleza.

ANEXO E - APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA

CAAE: 50652821.2.0000.5285

Número do Parecer: 4.999.813