

Livre improvisação: uma investigação por meio da prática de performance

Diogo Monzo¹

Unirio / PPGM

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação*

diogomonzo@gmail.com

Resumo: Este artigo é um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento. A pesquisa estuda a livre improvisação a partir dos processos criativos de músicos que nunca participaram de uma performance de livre improvisação, para compreender quais aspectos podem limitar as ações interativas durante a prática. O objetivo principal é analisar a performance desses músicos e como eles constroem as ações interativas em tempo real, no momento em que a performance acontece. A pesquisa é dividida em duas fases, sendo que a primeira, denominada de “Piloto”, já foi finalizada. O material produzido na primeira fase, ainda está passando por ajustes e análise. As transcrições desse material ainda estão sendo feitas. Entretanto, a pesquisa já apresenta uma análise preliminar dos dados a partir de pontos específicos dos “Protocolos Verbais”, das entrevistas e dos vídeos e são esses dados que o presente artigo apresenta.

Palavras-chave: Livre improvisação. Performance Musical. Ações Interativas. Processos Criativos.

Abstract: This is an ongoing doctoral research. The research studies free improvisation from the creative processes of musicians who have never participated in a free improvisation performance, in order to understand which aspects can limit interactive actions during the practice. The main objective is to analyze the performance of these musicians and how they build interactive actions in real time, as the performance happens. The research is divided into two phases: the first one, called “Pilot”, has already been completed. The material produced in the first phase is still undergoing adjustments and analysis. Transcripts of this material are still being made. However, the research already presents a preliminary analysis of the data from specific points of the "Think Aloud Protocols", interviews and videos and these data will be presented in this article.

Keywords: Free improvisation. Musical performance. Interactive Actions. Creative Processes.

1 Introdução

Esse trabalho é resultado de uma pesquisa de doutorado em andamento que investiga, a partir dos processos criativos de músicos que nunca participaram de uma performance musical de livre improvisação, quais aspectos podem limitar as ações interativas durante a prática. O artigo foca em três aspectos: (1) as ações interativas durante a criação em tempo real no momento em que a performance acontece; (2) a biografia do músico e sua

¹ Orientador: Clifford Hill Korman. Agência de fomento: CAPES.

influência nas escolhas das ações interativas; (3) as tentativas de encontrar soluções para os desafios que se apresentam durante a performance de livre improvisação.

A improvisação musical não é uma área de estudo recente, sendo que nos últimos anos ela tornou-se um importante campo de pesquisa. Estudos da área têm abordado essa prática como improvisação idiomática e livre improvisação. Costa (2003, p. 42) se refere à improvisação idiomática como o “jogo com regras”, enquanto, Bailey (1992), se refere à livre improvisação como uma prática de performance sem associações de gêneros que poderiam limitar os processos criativos colaborativos entre participantes com diferentes origens musicais.

O ambiente da livre improvisação é substancialmente diferente de um ambiente de improvisação idiomático e é construído através das ações interativas instrumentais entre os músicos que se relacionam em tempo real de formas múltiplas e por vezes imprevisíveis. Enquanto em uma improvisação idiomática a “matéria sonora são as notas, na livre improvisação a realização é feita com os sons, e a nota é considerada apenas uma das conformações possível do som” (HALL, 2009, p.7 - tradução nossa).

O objetivo deste trabalho é analisar a performance de músicos que nunca participaram de uma livre improvisação, com o intuito de compreender por meio dos seus processos criativos como eles constroem as ações interativas em tempo real, no momento em que a performance acontece. Para isso, buscou-se observar como eles encontram soluções para criar em tempo real, e quais são as impressões dos participantes relatadas em entrevistas e nos Protocolos Verbais após a prática de livre improvisação.

1.1 O músico e a prática

A interação entre os músicos, um aspecto fundamental na livre improvisação, pode ser algo muito novo para um músico que está participando pela primeira vez desse tipo de performance, e que está acostumado a reproduzir padrões prontos já bem definidos. Ele pode não perceber ou não entender o quanto o processo de interação é importante e, assim, a performance pode não se desenvolver. A livre improvisação parece depender mais da interação entre os participantes do que da “seleção e filtragem do próprio material musical (LINSON e CLARKE, 2017, p. 56 – tradução nossa).

Minha primeira experiência em uma performance de livre improvisação me trouxe alguns questionamentos: a livre improvisação pode se permitir abarcar o não uso de estruturas idiomáticas, já pré-estabelecidas, quanto o uso das mesmas? O fato que me pareceu na época e parece claro pra mim ainda hoje é que músicos que possuem experiência nesse tipo de prática

desenvolvem a capacidade de manipular o processo e conduzi-lo dentro do contexto esperado. Ou seja, é preciso prática e conhecimento desse tipo de performance para construí-la.

Por outro lado, é perfeitamente possível considerar que, para esse tipo de performance, músicos que nunca participaram dessa prática e que não possuem a habilidade de manipular o processo por desconhecê-lo, podem produzir resultados muito interessantes e inovadores a partir de suas limitações.

Esta pesquisa tem o intuito de preencher lacunas de estudos na área e produzir material para subsidiar a prática da livre improvisação. Para isso, entende ser necessário identificar quais aspectos podem limitar as ações interativas durante a prática para que possa ser possível propor estratégias para auxiliar esses músicos durante a performance.

1.2 Processos criativos

Este artigo entende que o termo processo criativo em uma livre improvisação se refere ao momento em que a performance e a criação acontecem. É preciso considerar na livre improvisação o contexto no qual a criatividade ocorre. “A criatividade na improvisação se encontra no momento da ação musical, no caso da livre improvisação este fenômeno é mais evidente” (FALLEIROS, 2013, p. 87), ela revela-se do próprio processo. Portanto, quando nos referimos a estudar os processos criativos estamos falando sobre o estudo da criatividade no momento em que a performance acontece.

1.3 Ações interativas

O processo criativo da livre improvisação é composto por uma série de ações. Sem essas ações o processo não existe. Para Falleiros (2012) a livre improvisação “é a corporificação da atividade criativa em conjunto no qual as experiências biográficas musicais dos participantes entram em estado de interação através de uma ação musical” (FALLEIROS, 2012, p. 85). Este é o processo que chamamos de ações interativas.

1.4 Biografia

A biografia é um conceito adotado com base na tese do Dr. Rogério Costa (2003). Entende-se que a biografia é onde está toda a história acumulada daquele ser humano, no nosso

caso, o músico². 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.

2 Livre improvisação musical

O final da década de 1960 na Europa foi um período de mudanças em muitas práticas musicais. Tais mudanças foram resultantes de questionamentos que predominavam nesse período. Da mesma forma, “alguns compositores e intérpretes questionaram as implicações políticas e sociais de sua maneira de criar e projetar música em uma democracia” (VELASCO-PUFLEAU, 2016, p. 1 – tradução nossa). Velasco-Pufleau (2016) ao abordar a obra de Saladin (2014) afirma que:

Saladin mostra de maneira convincente como os músicos improvisadores por meio da livre improvisação ou improvisação não-idiomática questionaram algumas das convenções estéticas que estruturaram o campo da criação musical há pelo menos um século: a suposta superioridade, a palavra falada, a crença na durabilidade e imutabilidade da obra musical, o culto ao chamado gênio individual, a fixação socioeconômica e estética dos papéis do compositor, intérprete, compositor e ouvinte. (VELASCO-PUFLEAU, 2016, p.1 – tradução nossa)

Segundo Linson e Clarke (2017, p. 56 – tradução nossa), a livre improvisação é uma prática de performance em que “os princípios orientadores ou restrições podem estar principalmente relacionados com os tipos de interação entre os participantes (músicos) e não com a seleção e filtragem do próprio material musical. A interação nessa prática “envolve uma dimensão performática que se apoia integralmente na presença do/a instrumentista e na materialidade do som que produz” (DIAZ, 2016, p.42).

Uma interação em uma performance de livre improvisação, em uma concepção mais simples, existe a partir de uma ação entre dois ou mais indivíduos (músicos). Essas ações individuais, quando realizadas em grupo, produzem resultados que servem de estímulo para o outro, produzindo assim um efeito potencializador para a manutenção do fluxo necessário para que essa prática aconteça.

Pesquisas relacionadas à área já identificaram e categorizaram diversos tipos de interações. Muitas dessas formas de interação são propostas pelos pesquisadores com o objetivo de determinar categorias de ações para se improvisar, na tentativa de proporcionar aos músicos

² “o músico enquanto parte deste ambiente, [...] enquanto meio a que nos referimos é seu próprio corpo” (COSTA, 2008, p.88).

maneiras de se engajarem nesse processo criativo, e, assim, evitar que “o improvisador use apenas seus clichês pessoais ou toque qualquer coisa aleatória” (FALLEIROS, 2012, p. 149).

Nesse sentido, o direcionamento de uma interação, ao determinar essas categorias de ações, pode possibilitar um caminho para se expandir o processo criativo. Porém, tais categorias, também podem gerar na performance um caráter obrigatório, criar uma tensão ao promover um certo tipo de controle ou uma ansiedade derivada da espera de uma intervenção e, até mesmo, transformar a criação em algo repetitivo, como quem segue uma bula.

Entretanto, Falleiros (2012, p. 16) afirma que “não existe um ideal requerido de técnica e entendimento necessários previamente para realizar uma improvisação”. A livre improvisação “trata-se de uma proposta de criação e interação que abraça qualquer som e quaisquer técnicas instrumentais” (DIAZ, 2016, p.55). De tal forma, “o improvisador não precisa de “autorizações”, ou conhecimentos altamente especializados para a ação criativa” (FALLEIROS, 2012, p. 16).

Costa (2008) argumenta que devido ao fato de a livre improvisação se configurar como um fazer, uma ação contínua e não se apoiar em um sistema de referência anterior, ela destaca ainda mais a dependência de um agenciamento do desejo e o quanto esse agenciamento é “condição necessária e quase suficiente para este tipo de prática” (COSTA, 2008, p.90). Segundo o autor, “o desejo é o que move o processo e é a partir do desejo que se fará a construção do ambiente da livre improvisação. (COSTA, 2008, p.90).

A livre improvisação, tem relação com a ideia de jogo ideal, em que se estabelece a noção de continuidade que vai além do previsto e cujo conceito foi proposto pelo filósofo Gilles Deleuze: “um jogo ideal em que o que importa é a continuidade do próprio jogo” (COSTA, 2003, p. 36). Falleiros (2012, p. 20) afirma que 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”. A livre improvisação é uma prática autônoma, e talvez essa possa ser uma liberdade que seu nome proclama.

3 Metodologia

3.1 Pressupostos metodológicos

Essa pesquisa utiliza a observação participante e protocolos verbais retrospectivos em grupo e, com base nas pesquisas do Dr. Rogério Costa, Dr. Manuel Falleiros e na *ecological theory* a partir da abordagem dos pesquisadores Linson e Clarke, está estudando a livre

improvisação por meio da improvisação colaborativa no ambiente de um laboratório de performance.

3.2 Observação participante

Segundo Marina Marconi e Eva Lakatos (2003), a observação participante “consiste na participação real do pesquisador com a comunidade ou grupo. Ele se incorpora ao grupo, confunde-se com ele. Fica tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participa das atividades normais deste” (MARCONI E LAKATOS, 2003, p.194).

Entre as formas de “Observação Participante”, em geral, pela literatura, são apontadas duas formas: “Natural” e “Artificial”. Essa pesquisa utilizou até o momento a que a literatura chama de forma “Natural”³.

3.3 Protocolos verbais

Protocolos Verbais (Think Aloud Protocols – TAP) trata-se de uma técnica de coleta de dados utilizada há bastante tempo nas áreas de psicologia experimental e psicologia cognitiva. Para Cavalcanti (1989), protocolos verbais são relatos verbais dos processos mentais conscientes dos informantes no decorrer da atividade de leitura com objetivo pré-determinado. Por meio da transcrição do processo de pensamento do sujeito de pesquisa “[...] é possível observar os conhecimentos declarativo, procedimental e metacognitivo sobre a atividade realizada” (FUJITA; RUBI, 2007, p.143, apud. TARTAROTTI, DAL’EVEDOVE, FUJITA, 2017, p. 42).

A aplicação dessa técnica no laboratório, permitiu ao grupo compartilhar e dialogar entre si sobre os seus processos mentais e criativos usados durante as performances musicais de livre improvisação. Isso produziu resultados ricos em detalhes, os quais proporcionaram discussões sobre a prática com profundidade e segurança.

3.4 Laboratório

O laboratório de performance musical de livre improvisação é localizado no Instituto Villa Lobos - IVL na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. O laboratório é o local onde foram produzidos os dados para esse artigo. Os músicos tocam e, através da performance musical, por meio dos seus processos criativos, observamos e

³ “o observador pertence à mesma comunidade ou grupo que investiga” (MARCONI E LAKATOS, 2003, p.194).

estudamos como eles constroem a performance através da interação uns com os outros e suas estratégias para a mesma.

3.5 Fase 1 - Piloto

A coleta de dados dessa pesquisa é dividida em duas fases. A primeira, já concluída, é chamada de “Piloto”. Nesta fase foram feitos 6 encontros de 2 horas cada, com 6 músicos selecionados para uma primeira experiência dentro do laboratório. A coleta de dados se deu pelo material produzido dentro do laboratório, tudo foi registrado por meio da gravação de vídeo, áudio, anotações no diário de campo, prontuário musical e entrevistas. Os músicos selecionados para essa fase são músicos profissionais⁴ que nunca participaram de uma performance de livre improvisação e o limite máximo foi de 3 e o mínimo de 2 músicos tocando em cada performance.

DIA	DATA	NÚMERO DE INTEGRANTES	NÚMERO DE PRÁTICAS	ENTREVISTAS
1	04/09/2019	4	3	0
2	11/09/2019	3	1	1
3	18/09/2019	3	1	0
4	24/09/2019	4	2	1
5	27/11/2019	4	2	1
6	04/12/2019	5	3	1

4 Análise preliminar dos dados da primeira fase - (piloto)

Essa análise inicial é com base nos dados coletados no laboratório de livre improvisação realizado na primeira etapa da pesquisa chamada de “Piloto”. Os dados coletados estão ainda sendo analisados e estudados. O que essa primeira análise se propõe é discutir alguns aspectos que são frutos dessa primeira fase. Para isso foram feitos recortes e cruzamento dos dados de cada encontro.

Os músicos que participaram da performance de livre improvisação, mesmo sem terem recebido qualquer orientação ou recomendação inicial, associaram a prática de livre improvisação a uma tentativa de fugir de formas pré-estabelecidas. Em sua primeira participação, após a performance, o Participante 2 afirmou: “pra mim essa ideia de livre improvisação ela desconecta uma obrigatoriedade do instrumentista em seguir certos

⁴ Músicos com a titulação mínima de graduação em música.

parâmetros, padrões, que começam no aprendizado do instrumento. Como: normas, técnicas, clichês” (PARTICIPANTE 2).

Essa fala se repetiu entre os participantes e esse esforço para evitar estruturas e formas estabelecidas previamente foi um ponto em comum por onde as ações interativas aconteceram. No entanto, foi possível observar que as ações interativas dos participantes apresentaram esse tipo de estrutura em diversos momentos da performance e que as tentativas de evitá-las foram um aspecto técnico limitador para os músicos durante o processo. O participante 1 ao falar sobre tocar um instrumento enfatizou que:

o fato de eu não saber para onde vai a melodia e as coisas que estão acontecendo na minha cabeça, é como se eu perdesse, sei lá, 70% da técnica que eu tenho [...] esse lance de você ter a ideia na cabeça (criar em tempo real), eu não tenho tempo de pensar em digitação, eu não sei nem se a frase estaria no lugar onde eu vou botar o meu dedo. Então, assim, coisa de cantar a frase, essas preocupações que eu tenho tocando, eu não tinha recurso mesmo para mexer ali. Aí teve uma hora que veio uma energia maior, assim, e eu falei, aí cara, vou fazer isso aqui, e aí, foi assim, você consegue colocar mais som. (PARTICIPANTE 1)

A performance musical de livre improvisação em seu processo natural, parece promover a desconstrução da técnica e da linguagem tradicional do instrumentista com o seu instrumento a todo o momento, gerando no músico a necessidade de fugir do seu próprio processo técnico de tocar o seu instrumento. Essa tentativa de desconstrução se mostrou um aspecto restritivo para as ações interativas.

Os instrumentistas, ao falharem na tentativa de experimentar novas técnicas ou sonoridades em tempo real, fruto dos desafios que a própria performance colocava diante deles, recorriam ao que tinham, ou seja, às técnicas e aos idiomatismos adquiridos durante sua formação. Como dito pelo Participante 3: “usei [...] também, que é o “flurato” [...] arpejos, terças, quartas [...] dentro do repertório de possibilidades que o instrumento me dá” (PARTICIPANTE 3).

Costa (2008), com base em sua experiência, argumenta que “neste contexto, a minha relação com o instrumento gera uma espécie de máquina musical. É um tipo de acoplamento: homem - instrumento” (COSTA, 2008, p. 92). 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 (2008) acredita 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). Essa é uma possibilidade destacada pelo Participante 4 “eu acho que não tem como ser completamente livre, porque a gente é treinado, né? A fazer isso, né? Sempre, então, talvez se você desse um instrumento para uma criança, que nunca tocou piano, uma coisa assim, que não sabe realmente tocar, aí, eu acho que seria livre improvisação de fato, porque não tem nenhuma referência técnica, nenhuma referência idiomática” (PARTICIPANTE 4).

A prática no laboratório revelou uma possível crise entre os músicos para abandonar aspectos da sua biografia, aquilo que eles acreditam - ou pelo menos acreditavam até o momento da performance se iniciar - como forma de se fazer música. Essa busca de abandonar velhos caminhos e explorar outros, essa luta travada durante a performance revelou ser um outro aspecto que limita as ações interativas durante a performance: “acaba entrando as coisas que a gente está acostumado a tocar sempre, né? Isso é meio que inevitável, porque, é, a gente não inventa a palavra, né? A gente fala o que a gente conhece” (PARTICIPANTE 4). Esse desafio causou um desconforto no Participante 1, que em determinados momentos começou a fazer juízo de valor.

o problema disso, é que, assim, você estava jogando um padrão rítmico, aí você vai testar pra ver se vai, né? Aí eu comecei a fazer, aí eu falei porra não ficou tão bom, tão, assim, aí parecia que era erro, porque, assim, tipo, porra não ficou tão bom, não ficou tão bom ... mas, é, dá medo de entrar (interagir), você deixou a bola, mas, eu falei assim gente, será que eu vou fazer isso aqui [...] porque vai parecer erro (PARTICIPANTE 1).

O imprevisto (futuro) é um outro aspecto importante de uma performance de livre improvisação, pois a prática é um processo único de criatividade em tempo real. O músico que se envolve nesse tipo de performance precisa aprender a lidar com esse aspecto. Músicos que estão habituados com a música escrita, que precisam saber lidar com os idiomas específicos daquela linguagem e com toda a preparação que faz parte desse tipo de prática, podem encontrar mais dificuldades para se adaptar a uma performance de livre improvisação.

Porém, é importante ressaltar que, em uma prática de improvisação idiomática, o músico também precisa conhecer os idiomas específicos da linguagem na qual ele se propõe a ser um agente do processo. Dessa forma, ele inicia a sua performance com informações bem consolidadas sobre a prática específica, o que lhe permite ter uma base considerável para a performance, diminuindo assim as ocorrências que possivelmente se apresentariam com esse aspecto da imprevisibilidade. Sendo assim, músicos improvisadores também podem enfrentar dificuldades ao participar de um processo com tantos imprevistos como é o caso de uma

performance musical de livre improvisação. Em nossa prática dentro do laboratório, ficou claro o quanto o imprevisto limitou as ações interativas durante a performance.

O imprevisto me tirou o conforto de tocar [...] não saber o que vai acontecer, me tirou todo o conforto [...] porque eu não sabia para onde ir, e aí, eu tava pensando um negócio e acontece outro, entendeu? [...] é complicado, difícil de fazer, assim, dentro desse contexto. (PARTICIPANTE 1)

O imprevisto é um momento que não irá se repetir. O músico possui milésimos de segundos para decidir e a sua decisão vai influenciar na continuidade da performance. É uma espera pelo próximo som; os músicos esperam pelo momento futuro, que se apresenta e se retira muito rapidamente, como afirmou o Participante 2: “de repente, naquele curto período de tempo você fala, você sugere, você pode entrar aqui, só que eu tenho que perceber isso muito rápido e aí eu posso criar alguma coisa” (PARTICIPANTE 2). Se o músico não alcança essa percepção e passa a reagir em tempo real, ele não consegue produzir ações interativas. Como consequência, ele não se insere na performance de livre improvisação.

Nesse tipo de performance, tudo o que o músico é enquanto ser humano, sejam seus aspectos étnicos, interculturais, históricos, estéticos, ritualísticos, sociológicos, políticos entre outros, entra na performance. Esta pesquisa reconhece essa realidade e os dados no laboratório nos mostraram que a personalidade do músico influencia diretamente na performance, às vezes positivamente, e em outras vezes, como um aspecto limitador, dificultando as ações interativas durante a prática.

O Participante 1 compartilhou que ele tem a personalidade mais retraída, mais tímida. Por isso, quando se tem uma proposta de intervenção que visa potencializar o processo criativo, no caso dele, é superpositivo. Segundo ele, “nessa, como você me deu uma função que era traduzir uma cor, aí, me obrigou a colocar uma ideia minha [...] aí sim, também, a vencer um pouco da timidez e trazer mais som” (PARTICIPANTE 1). Isso nos mostra que uma pessoa tímida, com uma personalidade retraída, precisa de mais incentivos para interagir com o grupo, pois ela pode acabar optando por não o fazer: me deu vontade, assim, de não fazer absolutamente nada” (PARTICIPANTE 1). O Participante 5 também relatou ter uma personalidade mais contida e ao ser perguntado, sobre um momento específico, se a sua personalidade o limitou, respondeu: “eu acho que sim, eu acho que não fiz por causa disso. O contido também tem relação com isso, eu querer me planejar pra fazer algo, eh, fazer algo que eu saiba que eu possa desenvolver e não chegar num ponto, que eu, nossa, eu não sei o que fazer” (PARTICIPANTE 5).

A construção da performance, o tipo de forma que ela vai ganhando, tem uma relação direta com a capacidade do músico de manipular e de perceber os sons, de ouvir e de

perceber os processos de produção sonora implementados pelos instrumentistas durante a performance. As intenções têm relação direta com o som, “a maneira como vocês tocam a primeira nota, o primeiro som é como se vocês tivessem dizendo pra mim uma intenção” (PARTICIPANTE 2). É uma habilidade de se desprender de pré-conceitos sonoros que são frutos da escuta relacionada aos sons idiomáticos e estruturais. Conforme a colocação do Participante 2, trata-se de se “guiar pelo som, né? Uma coisa que parte também do que a gente está ouvindo, do que a gente está ali se comunicando na hora [...] você simplesmente se entrega e se deixa levar pelo som. (PARTICIPANTE 2).

**ASPECTOS QUE PODEM LIMITAR AS AÇÕES INTERATIVAS A PARTIR DO DADOS PRODUZIDOS NO
LABORATÓRIO DURANTE A FASE 1**

TÉCNICA DO INSTRUMENTO

IMPREVISTO

PERSONALIDADE

ESTADO DE ESCUTA

MANIPULAÇÃO DO SOM

FUGA DO IDIOMAS

TENTATIVA DE EVITAR ESTRUTURAS PRÉ-ESTABELECIDAS

DESCONSTRUÇÃO DE LINGUAGENS

5 Considerações finais

A prática de livre improvisação dentro do laboratório nessa primeira fase da pesquisa mostrou que nesse contexto o resultado musical produzido não foi uma questão de estilo ou do tipo de música que se vai tocar. Também não se tratou de uma questão de limitar, no sentido de proibir algo, ou definir o que pode ou o que não pode. Foram as interações entre os participantes que propuseram o jogo.

O conceito de “livre” não foi algo de consenso no grupo. A liberdade expressa na livre improvisação, na nossa prática no laboratório, pareceu estar presa a julgamentos estéticos que são frutos da biografia dos participantes. Parece que a prática desperta algum tipo de desejo em buscar uma liberdade que o próprio nome “Livre Improvisação” proclama. E esse desejo, essa busca, leva os envolvidos a um enfrentamento constante com seus próprios julgamentos e pré-conceitos.

Os músicos atuaram a todo momento entre o caos e a ordem, na busca de encontrar um equilíbrio momentâneo que pudesse construir um sentido musical. Mesmo sem saber o que iria acontecer, sem coisas pré-determinadas, ao atuarem dentro desse ambiente, os improvisadores compartilharam e reconheceram certas buscas e preocupações em comum.

Não se pode afirmar que os resultados encontrados aqui se sustentam em qualquer performance de livre improvisação. A prática parece possuir uma natureza fundamentalmente social, de tal forma que a interação entre músicos, ambiente e objetos por meio da experiência compartilhada, enriquece, transforma e faz com que a prática possua um alto grau de imprevisibilidade. Entretanto, concordamos com Wilson e MacDonald (2017, p.136 – tradução nossa) que “a experiência compartilhada ao longo do tempo pode enriquecer os recursos de significado que um indivíduo pode trazer para sua interação em um grupo de livre improvisação”.

Referências Bibliográficas

BAILEY, Derek. **Improvisation: Its Nature and Practice in Music**. New York, 1992.

COSTA, Rogério. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. São Paulo, 2003. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

COSTA, Rogério. **A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical**. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 87-99, dez. 2008.

DIAZ Antar, Miguel Eduardo **O clownprovisadorlivre: Um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical**. Dissertação. São Paulo. 2016. USP

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação**. 2012. Tese de Doutorado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

HALL, Thomas. **Free Improvisation: A Practical Guide**. Boston: Bee Boy Press, 2009.

LAKATOS, MARIA, Eva. **Fundamentos de metodologia científica 1**. Marina de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos. - 5. ed. - São Paulo : Atlas 2003.

LINSON. A, CLARKE. E. F. **Distributed Creativity: Distributed cognition, ecological theory and group improvisation**. Part 1. Frameworks. 2017. Oxford University Press.

SLOBODA, John. **A Mente Musical: A Psicologia Cognitiva da Música**. Londrina: EDUEL, 2008

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.

VELASCO-PUFLEAU, Luis. **Matthieu Saladin: Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique**. *Transposition [En ligne]*, 6 | 2016.

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, 2017.