

“VOCÊ NÃO VAI TOCAR O QUE VOCÊ PRATICOU... ALGO MAIS  
VAI ACONTECER”<sup>12</sup>

*Silvana K. Figueroa-Dreber*

*Traduzido por: João Paulo Nascimento*<sup>3</sup>

**Resumo:** Minha pesquisa se concentra principalmente na improvisação a partir de uma perspectiva da teoria da ação, uma vez que a improvisação é um processo de ação e interação. Esta contribuição sublinha o processo da improvisação musical; a fim de alcançar um nível mais compreensível, eu ilustro meus argumentos com exemplos oriundos do *standart jazz* (um gênero idiomático) e do *free jazz* (um gênero não idiomático). Finalmente, proponho um modelo para compreender a ação e interação improvisatórias que se compõe de quatro dimensões fundamentais. Juntas, estas explicam a improvisação e a criatividade nos processos de improvisação: 1) o material (musical), 2) a interação entre os músicos, 3) a atitude dos atores e, 4) a música (emergente).

**Palavras-chave:** Improvisação; ação-interação; material musical; atitude-dos-atores; música-emergente.

**Abstract:** My research focuses mainly on the analysis of improvisation from an action theory perspective, since improvising is an action and interaction process. My contribution highlights the process of musical improvisation; in order to achieve a more comprehensive level I illustrate my arguments with examples from *standart jazz* (an idiomatic genre) and *free jazz* (a non idiomatic genre). Finally, I propose a model for understanding improvisational action and interaction that is composed of four fundamental dimensions. Together, these explain improvisation and creativity in improvisation processes: 1) the (musical) material, 2) the interaction between the musicians, 3) the attitude of the actors, and 4) the (emergent) music.

**Keywords:** Improvising; action-interaction; musical material; attitude-of-the-actors; emergent-music.

<sup>1</sup> Tradução recebida em: 28/04/2022 e aceita em: 30/04/2022. Copyright © 2014 from “You’re not going to play what you practiced.... Something else is going to happen” by Silvana K. Figueroa-Dreher”, a chapter from “Artistic Practices: social interactions and cultural dynamics”, edited by Tasos Zembylas. Reproduced by permission of Taylor and Francis Group, LLC, a division of Informa plc. This permission does not cover any third party copyrighted work which may appear in the material request. User is responsible for obtaining permission for such material separately from this grant.

<sup>2</sup> N. A.: Cecil McBee, 1996, p 80, apud MONSON, I. **Saying Something:** Jazz improvisation and interaction, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996.

<sup>3</sup> João Paulo Nascimento possui graduação em Música - Habilitação em Composição e Regência pelo Instituto de Artes/UNESP (2004), mestrado em Música pelo Instituto de Artes/UNESP (2009) e doutorado em Música pelo Instituto de Artes/UNESP (2017). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: música contemporânea, Morton Feldman, Filosofia da música, Lyotard, pós-modernismo e sublime. E-mail: [jpcnascimento@gmail.com](mailto:jpcnascimento@gmail.com).

Minha pesquisa se concentra principalmente na improvisação a partir de uma perspectiva da teoria da ação, uma vez que a improvisação é um processo de ação e interação. Esta contribuição sublinha o processo da improvisação musical; a fim de alcançar um nível mais compreensível, eu ilustro meus argumentos com exemplos oriundos do *standart jazz*<sup>4</sup> (um gênero idiomático) e do *free jazz* (um gênero não idiomático). Finalmente, proponho um modelo para compreender a ação e interação improvisatórias que se compõe de quatro dimensões fundamentais. Conjuntamente, estas explicam a improvisação e a criatividade nos processos de improvisação: 1) o material (musical), 2) a interação entre os músicos, 3) a atitude dos atores e, 4) a música (emergente).

## Definições e recursos da improvisação

O fenômeno da improvisação é caracterizado por diversos recursos:

1. simultaneidade de invenção e execução;
2. indeterminabilidade;
3. criatividade;
4. espontaneidade
5. automatismo; e
6. um contexto interativo.

## Simultaneidade de invenção e criação

O critério temporal para a definição da improvisação é de importância essencial. Em seu estudo básico da história das práticas de improvisação na música Ocidental, Ernest Ferand define a improvisação como “a invenção espontânea, a modelagem e a execução simultânea de música”, que é tão antiga quanto a música mesma<sup>5</sup>. É este critério temporal que define a linha divisória entre improvisação e não-improvisação. Se acontece ou não improvisação depende de “se invenção e execução realmente coincidem, e, portanto, formam uma unidade indivisível”<sup>6</sup>. Desde que, na visão de Ferand, exista “um número infundável de possibilidades de transição da improvisação

---

<sup>4</sup> N.T.: Devido ao fato de que os termos *free jazz* (jazz livre) e *standart jazz* (jazz padrão) consolidaram-se como denominações internacionais de subgêneros variados do gênero *jazz*, optou-se por não traduzi-los.

<sup>5</sup> FERAND, E. **Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik**, Colônia Arno Volk Verlag, 1961a, p. 5.

<sup>6</sup> FERAND, 1961a, p. 6.

real para a falsa”, o critério para distingui-las depende da ocorrência de “espontaneidade real” ou de “preparação cuidadosa da interpretação modificada”<sup>7</sup>. Aqui, a simultaneidade temporal da invenção e da execução é, deste modo, uma consequência da ausência de modelos, i.e., de indeterminabilidade.

Mesmo atualmente, o critério temporal para a definição da improvisação é delineado, na literatura, com referência para Ferand. Traduzido nos termos da teoria da ação, a simultaneidade temporal de invenção e execução significa que projeto e atuação não acontecem em momentos diferentes, mas, em vez disso, constituem uma unidade temporal.

## Indeterminabilidade

De uma perspectiva histórica, Ferand remonta a necessidade de práticas improvisacionais a um período anterior à existência da música gravada, o que resultou em uma “perpétua recriação e remodelagem dos modos instrumentais e vocais conhecidos”<sup>8</sup>. O critério de simultaneidade é, portanto, uma consequência da indeterminabilidade visto que a falta de possibilidade de fixar a composição inevitavelmente leva para expressões musicais espontâneas.

Como Frisius afirma, a indeterminabilidade da improvisação tem por efeito que ambos músicos e ouvintes não podem antecipar o que irá ser tocado no próximo momento.

Em termos gerais, improvisação significa uma ação insuspeita, não preparada e – no significado latino da palavra – imprevista, mais precisamente: uma ação (e o resultado de uma ação, em algumas circunstâncias) em que o aspecto essencial parece ser imprevisto (e, também, potencialmente imprevisto) não apenas para a pessoa, ou pessoas, afetada pela ação, mas também para a pessoa, ou pessoas, atuante<sup>9</sup>.

Contudo, não há consenso na literatura acadêmica em relação a questões sobre o que é exatamente indeterminado ou não definido no caso da improvisação. Para Frisius<sup>10</sup>, por exemplo, ocorre improvisação quando mudanças imprevistas na performance acontecem no nível dos parâmetros primários (ordem tonal, ordem temporal); ele considera as variações nos parâmetros secundários (tais como fraseado, articulação ou timbre) como interpretação. A distinção teórica entre improvisação e interpretação, ou não improvisação, contudo, é colocada em perspectiva por autores tais como Cook<sup>11</sup> e Sarath<sup>12</sup>. Gould e Keaton<sup>13</sup> argumentam que artistas de *jazz* e de música clássica

---

<sup>7</sup> FERAND, 1961a, p. 6.

<sup>8</sup> FERAND, 1961a, p. 5.

<sup>9</sup> FRISIUS, R. “Improvisation. I. Zur Terminologie”. In: FINSCHER, L. (Ed.). **Musik in Geschichte und Gegenwart**, Sachteil 4; Kassel: Bärenreiter, 1996, p. 538-9.

<sup>10</sup> FRISIUS, 1996, p. 539.

<sup>11</sup> COOK, N. “Making music together, or improvisation and the others”. **The Source: Challenging Jazz Criticism**, 1, pp. 5-25, 2004, p. 17.

<sup>12</sup> SARATH, E. “A new look at improvisation”. **Journal of Music Theory**, 40, pp. 1-38, 1996, p. 21.

<sup>13</sup> GOULD, C.S.; KEATON, K. “The essential role of improvisation in musical performance”. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 58(2), pp. 143-8, 2000, p.143.

interpretam suas peças e, portanto, improvisam. Desta maneira, no último caso, a improvisação é compreendida mais amplamente.

O debate sobre a diferença entre improvisação e interpretação está ligado a isso, mas não pode ser discutido mais profundamente aqui. Compor é considerado um ato que geralmente se distingue da improvisação por que a música composta pode ser revisada e o processo de composição pode ser interrompido. Por contraste, a improvisação também implica o aspecto da performance e a diferença é, por consequência, que a improvisação não pode ser revisada porque ela acontece em tempo real, enquanto se toca. Assim, o aspecto físico e motor é mais importante do que quando se compõe.

## Criatividade

A definição de improvisação como a invenção e a execução simultâneas de música ressalta um recurso adicional: improvisar é, por definição, não uma atividade reprodutiva, mas, ao invés, uma atividade gerativa<sup>14</sup>. Isso significa que improvisar implica atividade criativa. A criatividade é normalmente entendida como a habilidade de formar ou de promover algo novo e original, ou como um processo psicológico através do qual produtos novos e valiosos são criados<sup>15</sup>.

Na pesquisa criativa, quatro áreas de análise são diferenciadas: produtos criativos, processos criativos, pessoas criativas e situações criativas. Para a presente análise, os processos e as situações criativas são de interesse prioritário. Na pesquisa psicológica, a criatividade foi frequentemente entendida como um processo de “resolução de problemas”<sup>16</sup>, através do qual quatro fases foram identificadas: a fase preparatória, a incubação, a emergência da ideia e a verificação. Behne<sup>17</sup> aponta que o processo criativo em arte é, muitas vezes, longo, quase arbitrariamente lento e revisável. Ele pode ser determinado por fases de coleta de materiais e de trabalho reflexivo minucioso e intenso, deste modo, por fases de reflexão e de análise.

O processo improvisatório é, por contraste, extremamente rápido e não revisável! Certamente a improvisação é um processo criativo, mas os procedimentos que são normalmente analisados na pesquisa criativa são, por comparação, tão diferentes que o uso indistinto do termo criatividade pode ter o efeito de se perder de vista as especificidades da improvisação musical<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Ver: LEHMANN, A. “Komposition und Improvisation: Generative Musikalische Performanz”. *In*: STOFFER, T.; OERTER, R. (Eds.). **Allgemeine Musikpsychologie**. Göttingen: Hogrefe Verlag für Psychologie, 2005, p. 913.

<sup>15</sup> Ver: MACKINNON, D. “Creativity I: Psychological aspects”. *In*: D. MACKINNON, D. (Ed.). **International Encyclopedia of Social Sciences**, vol. 3. Nova York: MacMillan & Free Press, 1968, p. 435.

<sup>16</sup> Cf. MACKINNON, 1968, p. 437.

<sup>17</sup> BEHNE, K.-E. “Zur Psychologie der (freien) Improvisation”. *In*: FÄHNDRICH, W. (Ed.). **Improvisation. 10 Beiträge**, Winterthur: Amadeus, 1992, pp. 42-62.

<sup>18</sup> BEHNE, 1992, p. 52.

Apesar de ser criativo, o processo de improvisação distingue-se fundamentalmente do processo artístico da criação conforme definido em seu significado convencional. Primeiro, é discutível se a improvisação é uma forma de resolução de problemas. Segundo, o improvisador não tem tempo “ilimitado” para fazer “decisões” relacionadas à atuação/ação dele ou dela, como é o caso no processo convencional de se compor música. Terceiro, é incerto se todas as fases do processo criativo típico acontecem durante a improvisação bem como a sequência na qual eles ocorrem. Neste sentido, a improvisação seria melhor comparável a processos criativos tais como o *brainstorming*.

As teorias idealistas não podem explicar o desempenho da criatividade; nós precisamos de uma teoria da ação porque toda a criatividade ocorre no momento. Os modelos psicológicos por etapas (...) não podem explicar o desempenho da criatividade, porque não parece haver estágios distintos de percepção e avaliação na criatividade do grupo. A avaliação tem que acontecer, em parte, no estágio da ideação inconsciente. Por outro lado, o estágio da avaliação consciente seria sobrecarregado, incapaz de filtrar o grande número de ideias musicais. Durante a improvisação musical, novas ideias vem tanto do consciente quanto do inconsciente, e novas ideias são também avaliadas por ambos<sup>19</sup>.

Em relação a questão dos processos conscientes e inconscientes no decorrer de uma performance de *jazz*, Sawyer especifica que acontecem interações complexas entre eles. Enquanto improvisam, os músicos movem-se entre dois pólos: por um lado, eles deliberadamente dirigem a parte solo, mas, por outro lado, eles atuam em um “estado elevado de consciência”, uma vez que as suas consciências não parecem estar voltadas para o processo e o solo “parece vir de um lugar mais profundo”<sup>20</sup>.

Deveria ser enfatizado, aqui, que o contexto de performance, no *jazz*, abrange desde um grau mínimo até um grau máximo de estruturação, que por sua vez tem um impacto na criatividade. Um grau mínimo de estruturação representa o extremo do *free jazz*, um gênero com o objetivo explícito de romper com as limitações impostas pela estrutura musical predefinida. Um exemplo do outro extremo são os shows em eventos sociais, nos quais a banda é paga para tocar na ocasião de um casamento, por exemplo. Os formatos musicais padronizados são decisivos, aqui, os quais são fortemente variados<sup>21</sup>.

Eu não posso explicar detalhadamente a relação entre estrutura e inovação aqui. Contudo, o argumento de Berliner<sup>22</sup> de que a criatividade é expressa como um ato de fusão e transformação do material musical parece plausível nesse contexto. Por exemplo, em um certo nível de desenvolvimento, estudantes de *jazz* tentam transgredir os limites dos seus ídolos musicais pela exploração de relações entre as ideias de diferentes improvisadores. Fazendo isso, eles desenvolvem um estilo pessoal. O

---

<sup>19</sup> SAWYER, K.R. **Explaining Creativity: the science of human innovation**. Oxford: Oxford University Press, 2006a, p. 235.

<sup>20</sup> SAWYER, 2006a, p. 235.

<sup>21</sup> Cf. SAWYER, 2006a.

<sup>22</sup> BERLINER, 1994, p. 38.

material que eles aprendem com outros capacita-os a obter diferentes formas de aproximação de ritmo, melodia e harmonia<sup>23</sup>

## Espontaneidade

A espontaneidade, definida como a “maneira como algumas pessoas atuam, movem e expressam pensamentos em um impulso imediato”<sup>24</sup>, pertence a uma forma de ação que é caracterizada pelo não planejamento, não reflexividade e imediatividade entre o impulso e a ação. A dimensão espontânea do improvisado é caracterizada pelo fato de que a produtividade musical improvisacional é não planejada e inapta a ser planejada<sup>25</sup>. Vários autores, como, por exemplo, Jost, abordam a consequência disso:

Improvisação, no *jazz*, refere-se a um processo complexo de formação [no original, *Gestaltungsprozess*], no qual é de fato característico que as idéias musicais e sua realização em som coincidam temporalmente e que, portanto, geralmente ocorre de forma não planejada, i. e., espontânea<sup>26</sup>.

Entretanto, de acordo com Jost, processos de aprendizagem são um pré-requisito para a habilidade de inventar contextos musicais de significados, assim como suas realizações em som.

## Automatismo

Ação automática, i. e., ação baseada principalmente em processos sensório-motores automatizados que acontecem sem atenção deliberada e são resultantes de uma prática considerável, constituem um aspecto essencial da ação improvisacional, conforme afirma Paul Berliner em relação ao *jazz*:

Por um lado, experiências de automaticidade (...) são comuns entre músicos (...). Por outro lado, pode-se argumentar que, em tais momentos, os artistas estão de fato operando simultaneamente em diferentes níveis, conscientemente criando música enquanto permanecem fora de si mesmos, observando um processo em andamento na linguagem da música de maneira tão rápida e exitosa

---

<sup>23</sup> BERLINER, 1994, p. 139.

<sup>24</sup> N. A. LexiROM 2.0 (2000). Lexikon, Meyers Lexikonverlag. Tradução do autor.

<sup>25</sup> Ver: MONSON, I. **Saying Something: Jazz improvisation and interaction**, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996, p. 84.

<sup>26</sup> JOST, E. “Über Jazzimprovisation”. In: BRINKMANN (Ed.). **Improvisation und neue Musik. Acht Kongressreferate**, Mainz: Schott, 1979, p. 63.

que isso simplesmente impede a possibilidade ou necessidade de intervenção verbal reflexiva e de redirecionamento<sup>27</sup>.

Berliner, deste modo, afirma: “A relação precisa entre esses recursos de improvisação permanece sendo uma questão para a especulação”<sup>28</sup>.

Pela perspectiva da etnologia, Berliner<sup>29</sup> diferencia dois tipos de automação: a execução mecânica (*mechanical playing*) e o piloto automático (*automatic pilot*). O primeiro – “apenas martelando em minhas próprias coisas” – tem um impacto extremamente negativo sobre os músicos porque este tipo de ação dificulta a referência a outros músicos. O papel central da interação nos processos de improvisação explica porque a ação automática e inflexível é insuficiente para improvisar: porque ela não permite aos músicos adaptar seus próprios materiais para o jogo dos outros ou para seus impulsos e ideias espontâneos de maneira adequada. Esse aspecto é, também, discutido por Lehmann<sup>30</sup>, que observa que, no caso da improvisação – diferentemente do compor – o aspecto da execução motora é de importância central, pois é criatividade em performance. Entretanto, um grau muito alto de automação pode ser percebido como disruptivo, pois ele impede que o instrumentista invente novas sequências.

Nesse sentido, a interação promove e demanda criatividade. O piloto automático, em contraste, é experimentado pelo artista como um fenômeno positivo e até mesmo desejado pelo fato de que ele promove a experiência de borramento dos limites: por este meio, os limites que separam as ideias musicais de um músico e de outro são demolidos. Como resultado, o artista experimenta um tipo de receptividade “telepática” mútua, que resulta em uma percepção profunda e satisfatória de unidade com o grupo. “Guiados, em certos momentos, por um consenso não dito, os membros do grupo descartam a hesitação associada a operações mais estudadas em busca de metas sempre emergentes” e “isso é como se, enquanto uma unidade coletiva, eles não governassem mais a performance”<sup>31</sup>.

## O contexto interativo

Enquanto a psicologia cognitiva considera a dimensão interativa da improvisação como uma condição contextual relevante, mas não como uma variável constitutiva dos processos de improvisação, e, portanto, foca na sequência de processamento individual de informações, os estudos etnomusicológicos, em particular, mas também algumas análises da criatividade – especialmente na área dos estudos sobre *jazz* – consideram a interação entre os músicos como um fator constitutivo da práxis improvisacional<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> BERLINER, 1994, p. 798f.

<sup>28</sup> BERLINER, 1994, p. 799.

<sup>29</sup> BERLINER, 1994, p. 411.

<sup>30</sup> LEHMANN, A. “Komposition und Improvisation: Generative Musikalische Performanz”. In: STOFFER, T.; OERTER, R. (Eds.). **Allgemeine Musikpsychologie**. Göttingen: Hogrefe Verlag für Psychologie, 2005, p. 295.

<sup>31</sup> BERLINER, 1994, p. 392.

<sup>32</sup> Cf. SAWYER, K.R. “Improvisational creativity: An analysis of jazz performance”. **Creativity**

Com relação aos aspectos coletivos da improvisação, Berliner afirma que o grau de interação entre os músicos e seus instrumentos ou vozes depende da medida na qual a estrutura musical é arranjada antes de tocar. Enquanto no *standard jazz* certos princípios se aplicam em relação à estrutura musical e o arranjo, cujos quais regulam interações durante a performance, alguns grupos – particularmente na área do *free jazz* – rejeitam usar peças musicais como estruturas formais guiando a improvisação<sup>33</sup>.

Em suas “jornadas musicais”, improvisadores embarcam em um fluxo musical rico e em constante mudança que representa sua própria criação. Ao longo de seu curso, eles devem absorver as invenções imediatas ao seu redor enquanto realizam, simultaneamente, suas próprias performances. Ao fazer isso, os músicos se orientam em direção a “imagens” musicais emergentes e devem, simultaneamente, recordar as características de um rastro de sons que desaparece rapidamente, para que a continuidade seja preservada. Eles interpretam reciprocamente suas ideias e tentam antecipá-las sobre a base de eventos harmoniosos determinados pela música. No entanto, sem aviso prévio, qualquer membro do grupo pode repentinamente empurrar a música em uma direção diferente e inesperada, de modo que os outros são convocados a tomar decisões imediatas em relação ao desenvolvimento de suas próprias partes. Cada manobra e cada resposta do improvisador deixa instantaneamente seu rastro na música. No fim da “jornada”, o grupo formou uma nova composição, um produto original da sua interação<sup>34</sup>.

Tanto os músicos quanto a literatura acadêmica comparam a improvisação com a participação em uma conversa de maneira a enfatizar sua dimensão interativa. Durante uma entrevista com Paul Berliner, o músico de *jazz* Winton Marsalis disse:

Tocar é como falar. Assim como nós estamos falando agora, eu somente sei o que eu vou dizer um segundo antes de dizê-lo. Pessoas que não fazem dessa maneira podem ser as piores pessoas para conversar. Quando você está conversando, elas estão pensando o que elas vão te dizer em seguida, ao invés de ouvirem o que você está dizendo<sup>35</sup>.

Conseqüentemente, não está em discussão que as conversações sejam baseadas em convenções e regras explícitas. No entanto, o conhecimento dessas regras não é suficiente para explicar suas aplicações e nem suas transgressões ocasionais.

A interação não é somente essencial como um modo pelo qual músicos de *jazz* adquirem e desenvolvem perícia improvisacional, mas também tem efeitos diretos nas improvisações, na medida em que elas não podem ser consideradas a “obra” de um autor e nem a soma de ações “isoladas” de instrumentistas e cantores. Conforme Monson explica:

A indivisibilidade da interação musical e interpessoal realça o problema de pensar sobre a improvisação jazzística como um texto. No momento da performance, a improvisação jazzística não tem

---

**Research Journal**, 5(3), pp. 253-63, 1992, p. 254.

<sup>33</sup> Ver: BERLINER, 1994, p. 313.

<sup>34</sup> BERLINER, 1994, p. 349.

<sup>35</sup> BERLINER, 1994, p. 401.

nada em comum com o texto (ou com seu equivalente musical, a partitura), pois é música composta através da interação face a face<sup>36</sup>.

Essas características revelam a dimensão imprevisível da improvisação (no *jazz*), porque – como o baixista Cecil McBee afirma: “Você não vai tocar o que você praticou... Algo mais vai acontecer”<sup>37</sup>.

A esse respeito, Berliner<sup>38</sup> aponta que a improvisação coletiva não é o produto de conceitos musicais, gostos e habilidades técnicas apenas, mas, ao invés disso, é o produto simultâneo de diferentes modos de interação do grupo, do poder de relação e predisposição à colegialidade e da intenção de se comprometer. Uma autoridade coordenadora, tal qual um regente, não está implicado e as partituras musicais, determinando o papel e comportamento dos músicos, são apenas veículos para improvisar – e, em muitos casos, são reduzidas ao mínimo. Esses fatos tem o efeito de que os processos de improvisação constituem dinâmicas auto-organizacionais, como mencionado acima. Nesse contexto, existe o risco de que o instrumento mais silencioso, “mais fraco”, fique em desvantagem em relação ao mais forte e mais alto, de que “coalizões” se formem durante certos momentos, de que não se deixe os “excluídos” terem sua vez ou, até mesmo, de que dinâmicas tais como “batalhas de instrumentistas” emergjam, nas quais todo mundo toca contra todo mundo.

## Um modelo teórico da ação e da interação do improviso

Em trabalhos anteriores, eu me debruço sobre o problema da coordenação da ação no interior de processos de improvisação. Eu foco nas negociações dos músicos sobre o material como parte da interatividade – um tema raro na pesquisa sobre improvisação e na sociologia<sup>39</sup>. Eu tento mostrar, em particular, que esse momento interativo só pode ocorrer através da comunicação dos materiais musicais entre si e, portanto, que o material constitui a base para a interação. Alguns autores, tais como Berliner<sup>40</sup>, Monson<sup>41</sup> e Hodson<sup>42</sup> tem se referido explicitamente a este ponto. No modelo de improvisação que eu proponho a seguir, o material musical avança para uma categoria central. Vou, portanto, discutir isso minuciosamente.

---

<sup>36</sup> MONSON, 1996, p. 80.

<sup>37</sup> MONSON, 1996, p. 84.

<sup>38</sup> BERLINER, 1994, p. 430.

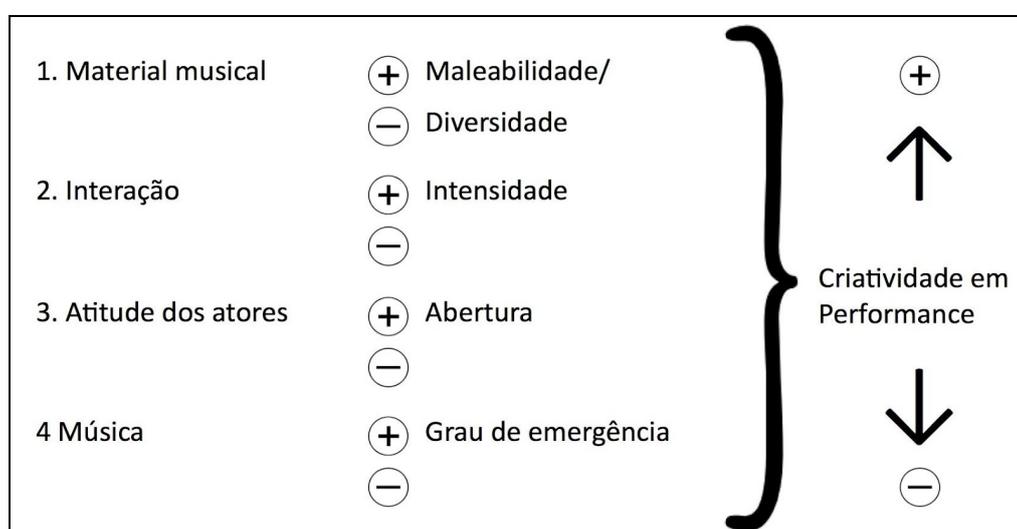
<sup>39</sup> Ver: FIGUEROA-DREHER, S. K. “Abstimmungsprozesse im Free Jazz: Ein Modell des Ordens” *In*: BÖHLE, F.; WEIHRICH, M. (Eds.). **Die Körperlichkeit sozialen Handelns. Soziale Ordnung jenseits von Normen und Institutionen**. Bielefeld: transcript, 2010a, pp. 187-206; FIGUEROA-DREHER, S. K. “Was kann die Soziologie vom Free Jazz lernen?”. *In*: KNAUER, W. (Ed.). **Albert Mangelsdorff. Tension/Spannung. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung**, vol. 11. Hofheim: Wolke, 2010b, pp. 187-212; FIGUEROA-DREHER, S. K. “Material musical como acervo de conocimiento: sujeto, acción e interacción en procesos de improvisación musical”. **Civitas. Revista de Ciências Sociais**, 11(3), pp. 509-28, 2011.

<sup>40</sup> BERLINER, 1994.

<sup>41</sup> MONSON, 1996.

<sup>42</sup> HODSON, R. **Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz**. Nova York: Routledge, 2007.

O modelo que eu desenvolvi é tanto um modelo teórico da ação quanto da interação. Embora seja uma característica central, o nível de interação nos processos de improvisação receberam pouca atenção na pesquisa anteriormente, apesar de vários autores<sup>43</sup> apontarem para o fato de que a improvisação individual<sup>44</sup> em uma banda dificilmente pode ser explicada sem considerar as dinâmicas conversacionais dos processos de improvisação. Cook<sup>45</sup> afirma que faz mais sentido ver a improvisação solo como um caso especial de improvisação coletiva do que o contrário, “o elemento central (...) é a resposta do improvisador ou da improvisadora para sua própria execução”. Uma vez que a interação entre os músicos é um fator constitutivo de suas execuções individuais, um modelo que considera somente a ação individual isolada artificialmente explicaria apenas rudimentarmente os processos de improvisação.



Fonte: Silvana K. Figueroa-Dreher

O modelo visa expor os processos de improvisação a partir desta dupla perspectiva – teoria da ação e teoria da interação – e consiste em quatro dimensões que, juntas, explicam a improvisação e a criatividade nos processos de improvisação: 1) o material (musical), 2) a interação entre os músicos, 3) a atitude dos atores e, 4) a música (emergente) (veja a ilustração). Essas dimensões, que são intimamente entrelaçadas umas com as outras, serão brevemente explicadas a seguir. A vantagem deste modelo consiste no fato de que ele não postula um único critério para decidir se uma improvisação está ou não ocorrendo, mas concebe a improvisação como um continuum de mínimo a máximo. Nisso, o modelo leva em consideração a influência mútua das quatro dimensões centrais dos processos de improvisação.

<sup>43</sup> E.g. BERLINER, 1994; SAWYER, 2001, 2007; COOK, 2004; HODSON, 2007.

<sup>44</sup> N. A.: É bem sabido que a improvisação ocorre tanto em conjuntos - neste caso, os termos conjunto ou grupo de improvisação são usados - quanto na forma de improvisação solo. O termo improvisação solo é usado quando um cantor ou instrumentista performa enquanto é acompanhado por um conjunto. Na base das análises de improvisações solo, diversos modelos de teoria da ação, mas muito poucos modelos da teoria da interação, foram propostos em psicologia da música (ver: LEHMAN, 2005).

<sup>45</sup> COOK, 2014, p. 15.

## O Material Musical

Eu uso o termo material musical para definir o *conhecimento* com base no qual os improvisadores são capazes de improvisar. Nessa medida, o modelo é ancorado em uma sociologia do conhecimento, através da qual ele pressupõe não apenas um estoque de conhecimento, que é retirado da situação corrente de execução e nela aplicado, mas também enfatiza, em particular, a dimensão criativa situacional e espontânea que possibilita o conhecimento em forma de material a ser transformado ou, até mesmo, inéditamente gerado.

O material musical que os músicos adquirem ao longo de suas carreiras torna possível uma ação em tempo real – invenção e execução simultâneas – enquanto improvisam. Este conhecimento inclui não somente os aspectos mental e cognitivo da improvisação, mas também uma dimensão física. Pela compreensão do conceito de material como conhecimento<sup>46</sup> e não apenas como alturas produzidas ou alturas simbolizadas por notas musicais, eu expando o significado convencional do conceito de material. Além disso, eu reivindico que as características do material – em particular o que eu chamo de seu grau de pré-estruturação – são essenciais para explicar a ação criativa improvisacional e suas correspondentes interações. Dependendo do gênero musical, o material musical consiste em alturas específicas, sons, ruídos, “vocabulários”, “gramáticas” e “idiomas” que são ouvidos, tocados, cantados, pensados, fantasiados – portanto, experienciados – e, consciente ou inconscientemente, “armazenados” pelos músicos como – nas palavras de Alfred Schütz<sup>47</sup> – experiência sedimentada.

Portanto, o material musical compreende as dimensões de memória e imaginação, coordenação sensório-motor ao longo da produção sonora (incluindo técnicas vocais e instrumentais), e, finalmente, as experiências passadas de se tocar música em conjunto. Todas essas dimensões do material – que, a propósito, não são mutuamente exclusivas mas sobrepostas – habilitam o músico para atuar na situação interativa presente. Na medida em que esse conhecimento se baseia em experiências passadas com improvisação – e com execução musical em geral –, por um lado, ele remete à prontidão para a situação de execução, e, por outro lado, ele permite reações espontâneas em relação à situação corrente de execução dependendo do gênero e do grau de pré-estruturação.

O conceito de material pertence a uma história profundamente tradicional, que data da antiguidade clássica:

Em contraste com matéria, o termo material geralmente descreve somente aquelas substâncias naturais e artificiais que são destinadas ao processamento posterior. Como materiais, substâncias e objetos

---

<sup>46</sup> N. A.: O conhecimento tem uma dimensão subjetiva e uma intersubjetiva, ou social. Eu compreendo o conhecimento subjetivo, alinhado com Schütz e Luckmann (1973), como experiências sedimentadas contidas em um estoque de conhecimento. O conhecimento intersubjetivo pode ser definido como o conhecimento que é compartilhado por indivíduos de uma certa comunidade.

<sup>47</sup> SCHÜTZ, A.; LUCKMANN, T. **The Structures of the Life-World**, vol. 1. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973, p. 11; 93.

são o conteúdo da modificação através do processamento (...). Em um sentido estrito, o material refere-se à substância de partida disponível para se dar forma artística [no orig. *Gestaltung*]. Desta perspectiva, tanto material quanto matéria estão em um estado de interdependência com a forma e com a ideia, os dois epítomes da doação da forma criativa [no orig. *Gestaltung*]<sup>48</sup>.

O material musical do músico emerge e é conformado através do instrumento específico, através de artefatos não criados por propostas musicais (como em performances de *free jazz*, quando lapis, bolas de pingue-pongue, etc. são jogadas dentro do piano para criar sons e ruídos) ou através da própria voz, i.e., através do respectivo meio com o qual sons e ruídos são produzidos. O uso de instrumentos, dos artefatos ou da voz traz com ele tanto limitações quanto diversas possibilidades de concepção sonora convencional e não convencional. Quanto mais flexível e diverso é o material, mais possibilidades existem para adaptá-lo à situação corrente e para modificá-lo.

A maleabilidade<sup>49</sup> do material e seu grau de pré-estruturação varia consideravelmente de acordo com o gênero musical. No *standard jazz*, o material musical é descrito como o “repertório”<sup>50</sup> e sua estrutura é como aquela das *músicas e canções pré-formatadas*, e.g. “trinta-e-dois-compassos”, cujas estruturas frasais assumem formas tais como AABB ou ABAB. A improvisação do *free jazz*, em contraste, ocorre pela execução da *oferta*<sup>51</sup> mútua de material musical – conforme os próprios músicos de *free jazz* descrevem seu “estoque de sons” – que é diretamente aplicado ou modelado na situação concreta de execução. O material do *free jazz* não deve ser entendido como certas estruturas (por exemplo, nos termos das canções pré-formatadas) ou como uma sequência fixada de alturas, que são variadas de uma sessão até outra, mas inclui sons, sequências de acordes, ruídos, etc., altamente diferentes, que podem ser modelados e combinados de formas extremamente diferentes. No *free jazz*, as estruturas musicais acontecem principalmente através da interação entre colegas músicos e através de solos.

A maleabilidade extrema do material do *free jazz* está ligada ao fato de que ele não retorna às estruturas pré-fabricadas ou formulísticas, como é o caso do *standard jazz*<sup>52</sup>. As ligações melódicas, harmônicas, tonais ou atonais, ou temporais entre os elementos musicais que os músicos produzem resultam apenas em um processo de execução realizado de maneira conversacional. O fato de que o *free jazz* inclui esses materiais diferentes, que ao mesmo tempo variam de músico para músico e de conjunto para conjunto, coloca em questão, de fato, a ideia total de gênero. Diferente de outras formas de música caracterizadas pela improvisação mas que tem, por exemplo, ritmos predeterminados ou estruturas melódicas, as performances de *free jazz* podem consistir em improvisação de todos os parâmetros musicais simultaneamente – daí o termo

<sup>48</sup> WAGNER, M. “Material”. In: BARCK, K. et al. (Eds.). *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol 3. Stuttgart: Metzler, 2001, p. 867.

<sup>49</sup> Ver: BERLINER, 1994, p. 82.

<sup>50</sup> Ver: BECKER, H.S.; FAULKNER, R. “Do you know...?” *The jazz repertoire in action*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2009, pp. 17-36,

<sup>51</sup> N.T.: “Offering”.

<sup>52</sup> N.A.: Entre *standard jazz* e *free jazz*, que são apresentados aqui, de forma exagerada, como fortes contrastes, existe uma variedade de formas mistas que usam fórmulas, motivos ou partituras musicais não usuais como um ponto de partida para a improvisação.

“improvisação total”<sup>53</sup>. O material musical usado no *free jazz* é, portanto, um exemplo de material extremamente maleável que permite modelagem. Em sua análise comparativa da interação e da improvisação no *standard jazz* e no *free jazz*, Hodson<sup>54</sup> chega a conclusão de que os músicos no *standard jazz* – diferentemente do *free jazz* – usam “materiais musicais organizadores”. Para explicar as relações entre gênero, material musical e performance, Hodson desenvolve um esquema no qual:

A prática padrão do *jazz* [*“Standard-practice jazz”*] descreve a performance na qual os materiais musicais organizadores tem um efeito controlador (se não determinante); os músicos criam suas partes individuais dentro de uma gama de possibilidades definidas pelos aspectos formais do tema que está sendo tocado, assim como as performances da prática padrão (...). O *free jazz*, por outro lado, inverte essa relação; em vez de exercer uma influência controladora sobre as performances, os materiais musicais, ao invés disso, são determinados no curso da performance através da comunicação e da negociação entre os músicos<sup>55</sup>.

O material musical é “armazenado” como uma experiência e uma habilidade em um “estoque de conhecimento” (no sentido de Alfred Schütz) dos músicos e é, deste modo, recuperável e, de fato, repetível. O estoque de sons do *free jazz*, o repertório do *standard jazz*, a partitura com seu próprio instrumento de uma obra clássica, etc., devem ser entendidos como o conhecimento e habilidades dinâmicas de um músico: nos processos de aprendizagem, experimentação, etc., um material novo é testado e incorporado como parte da “língua” do músico, enquanto outro material é esquecido ou modificado. Assim, para explicar os processos de improvisação, deveria se ter em mente que o material pode ter muitos graus diferentes de pré-estruturação (ou, por outro lado, graus de maleabilidade) ao tocar, dependendo do gênero musical, que por sua vez impacta decisivamente nos graus de intensidade da interação com os colegas executantes. No *free jazz*, por exemplo, é basicamente “correto” tocar quase qualquer tipo de material porque sua maleabilidade ao longo da performance oferece a possibilidade de entrelaçá-lo com outros materiais através de diferentes parâmetros, e.g., através de afinidade ou familiaridade. Este não é o caso em outros gêneros musicais.

## A interação entre os músicos.

Como foi discutido acima, a interação entre os músicos desempenha um papel constitutivo nos processos de improvisação e, portanto, representa uma dimensão própria dentro do modelo proposto aqui. Como um fator constitutivo, a interação tem um poder explanatório se estamos a compreender a ação improvisadora e se nós queremos analisar música improvisada. Certamente, nós temos que levar em conta que o nível de intensidade relativo a interação nos processos de improvisação podem variar

---

<sup>53</sup> Ver: NOLL, D.J. **Zur Improvisation im deutschen Free Jazz**. Hamburgo: Karl-Dieter Wagner, 1997, p. 3f.; 91f.

<sup>54</sup> HODSON, 2007, p. 116.

<sup>55</sup> HODSON, 2007, p. 116f.

consideravelmente, de tal modo que as outras três dimensões são influenciadas e, ao mesmo tempo, influenciam a dimensão da interação em processos de retroalimentação. Por exemplo, uma atitude aberta de um músico em direção aos materiais musicais que outro músico “oferece” enquanto toca pode levar a um aumento do nível de interação, enquanto, ao mesmo tempo, a interação pode ter o efeito de variar o nível de abertura dos músicos parceiros em relação aos materiais oferecidos. Simultaneamente, mais interação altera a qualidade da música que está sendo tocada, que, ao mesmo tempo, pode exigir um nível mais alto de interação e assim por diante.

## A atitude das pessoas atuantes

O terceiro elemento do modelo de improvisação proposto aqui é a atitude do músico ao tocar. Neste contexto, a “atitude” refere-se às reações da pessoa em relação às contingências da situação de execução, aos graus de “disposição” para absorver coisas imprevisíveis, não planejadas e ocasionais em suas ações e integrá-las na música que ela está tocando. Essa atitude pode ser mais aberta (alta disposição) ou mais fechada (baixa disposição). A atitude, assim, simultaneamente relaciona-se com as “ofertas” dos outros, que funcionam como entradas (*inputs*) para a ação de alguém, assim como para a própria execução, e é, portanto, associada com a disposição de se tocar espontaneamente.

A característica dessa atitude, que em seu modo mais aberto é similar à “perda significativa de intencionalidade” ou à uma “intencionalidade pré-reflexiva do corpo”, de Joas<sup>56</sup>, é: primeiro, um estado não-reflexivo – em contraste com a atitude reflexiva<sup>57</sup>–; segundo, o desligamento dos impulsos de autocensura, “um estado associativo de sonhar acordado”, como Lehmann<sup>58</sup> colocou; terceiro, concentração no aqui e agora; e, em quarto e último, ativação de processos motores autômatos<sup>59</sup>. A capacidade de atingir tal estado está, em grande parte, em função das experiências de improvisação do músico e do material com o qual ele ou ela está trabalhando.

## A música emergente

A saída (*output*) do processo de execução é música. Dependendo de se ela é música composta ou improvisada, uma peça musical é predeterminada na partitura, ou memorizada antes do processo de execução (um extremo poderia ser a música sinfônica), ou resulta de um processo de execução (o outro extremo poderia ser o *free jazz*). No último caso, nós falamos de música emergente. Certamente, entre esses dois

---

<sup>56</sup> JOAS, H. **The Creativity of Action**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996, p. 169f.

<sup>57</sup> Veja SCHÜTZ, 1976, p. 38f.

<sup>58</sup> LEHMANN, 2005, p. 832.

<sup>59</sup> LEHMANN, 2005, p. 925.

extremos, nós encontramos miríades de combinações e graus de predeterminação com contingência e, mesmo nos gêneros ou obras mais altamente pré determinados, haverá sempre um nível mínimo de contingência, e vice-versa, na música mais altamente contingente existe algum nível de predeterminação ou reprodução de algo já conhecido. Um alto nível de emergência também significa que a música se constitui no processo de execução e que a concatenação dos materiais musicais e sequências adquirem um caráter auto-envolutivo.

Quanto mais alto o grau de emergência ou contingência na música que está sendo tocada, maior o grau no qual ela influencia o curso posterior das outras dimensões mencionadas acima (lidando com o material, a intensidade da interação e a atitude dos executantes). Aqui, nós temos que levar em conta que essas não são relações de mão única, mas, ao contrário, são dinâmicas de retroalimentação: o que os outros estão tocando (suas saídas – *outputs* – musicais) funciona como entradas (*input*) potenciais para músicos individuais, o que eles podem incorporar na música que eles estão tocando no momento e que, deste modo, torna-se potencialmente a saída (*output*) que outro músico pode, por sua vez, usar como entrada (*input*), etc. Isso é um processo interativo característico da improvisação, que não ocorre, ou ocorre apenas marginalmente, na situação da interpretação da música composta (ou “música programada”). No modelo proposto aqui, o grau de criatividade e improvisação está em função das quatro dimensões destacadas: material, interação, atitude e música emergente. Quanto mais estruturadas são essas dimensões, mais baixo é o grau de criatividade da ação musical.

O modelo proposto aqui é destinado a mostrar caminhos através dos quais a prática criativa da improvisação pode ser compreendida. As quatro dimensões discutidas, que poderiam ser complementadas e completadas em estudos posteriores, mostram que, para a improvisação musical, o conhecimento dos artistas (o material), suas atitudes, suas interações e suas músicas como saída (*output*) das suas ações são fatores de influência mútua que determinam, no todo, a criatividade na performance.

## REFERÊNCIAS

- BECKER, H. S.; FAULKNER, R.. “Do you know...?” **The jazz repertoire in action**. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2009.
- BEHNE, K.-E. “Zur Psychologie der (freien) Improvisation”. In: FÄHNDRICH, W. (Ed.). **Improvisation. 10 Beiträge**. Winterthur: Amadeus, 1992, pp. 42-62.
- BERLINER, P. **Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation**. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1994.
- COOK, N. “Making music together, or improvisation and the others”, **The Source: Challenging Jazz Criticism**, 1, pp. 5-25, 2004.
- FERAND, E.. **Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik**. Colônia: Arno Volk Verlag, 1961a.

- FIGUEROA-DREHER, S. K. “Abstimmungsprozesse im Free Jazz: ein Modell des Ordens” *In*: BÖHLE, F.; WEIHRICH, M. (Eds.). **Die Körperlichkeit sozialen Handelns. Soziale Ordnung jenseits von Normen und Institutionen**. Bielefeld: transcript, 2010a, pp. 187-206.
- FIGUEROA-DREHER, S. K.. “Material musical como acervo de conocimiento: sujeto, acción e interacción en procesos de improvisación musical”. **Civitas. Revista de Ciências Sociais**, 11(3), pp. 509-28, 2011.
- FIGUEROA-DREHER, S. K. “Was kann die Soziologie vom Free Jazz lernen?”. *In*: KNAUER, W. (Ed.). **Albert Mangelsdorff. Tension/Spannung. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung**. vol. 11, Hofheim: Wolke, 2010b, pp. 187-212.
- FRISIUS, R. “Improvisation. I. Zur Terminologie”. *In*: FINSCHER, L. (Ed.) **Musik in Geschichte und Gegenwart**, Sachteil 4; Kassel: Bärenreiter, 1996, pp. 538-41.
- GOULD, C.S.; KEATON, K. “The essential role of improvisation in musical performance”. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 58(2), pp. 143-8, 2000.
- HODSON, R. **Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz**, Nova York: Routledge, 2007.
- JOAS, H.. **The Creativity of Action**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996.
- JOST, E. “Über Jazzimprovisation”. *In*: BRINKMANN (Ed.). **Improvisation und neue Musik. Acht Kongreßreferate**, Mainz: Schott, 1979, pp. 55-65.
- LEHMANN, A. “Komposition und Improvisation: Generative Musikalische Performanz”. *In*: STOFFER, T.; OERTER, R. (Eds.). **Allgemeine Musikpsychologie**, Göttingen: Hogrefe Verlag für Psychologie, 2005, pp. 913-54.
- MACKINNON, D. “Creativity I: Psychological aspects”. *In*: D. MACKINNON, D. (Ed.). **International Encyclopedia of Social Sciences**, vol. 3, Nova York: MacMillan & Free Press, 1968, pp. 434-42.
- MONSON, I.. **Saying Something: Jazz improvisation and interaction**, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996.
- NOLL, D. J. **Zur Improvisation im deutschen Free Jazz**, Hamburgo: Karl-Dieter Wagner, 1997.
- SARATH, E. “A new look at improvisation”. **Journal of Music Theory**, 40, pp. 1-38, 1996.
- SAWYER, K. R. **Explaining Creativity: the science of human innovation**, Oxford: Oxford University Press, 2006a.
- SAWYER, K.R. “Improvisational creativity: An analysis of jazz performance”. **Creativity Research Journal**, 5(3), pp. 253-63, 1992.
- SCHÜTZ, A. “Fragments on the phenomenology of music”. **Music and Man**, 2, pp. 5-71, 1976.
- SCHÜTZ, A.; LUCKMANN, T. **The Structures of the Life-World**, vol. 1. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973.

WAGNER, M.. “Material”. *In*: BARCK, K. et al. (Eds.). **Ästhetische Grundbegriffe:** historisches Wörterbuch in sieben Bänden, vol 3. Stuttgart: Metzler, 2001, pp. 867-82.