



## **Improvisação musical e formação profissional: reflexões e propostas para aulas de percepção musical em cursos superiores de música**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Katiane Cristine Faria da Cunha*

*Universidade Federal de Uberlândia – katianecunha@ig.com.br*

**Resumo:** O presente artigo traz um recorte da revisão bibliográfica sobre improvisação musical, que dará respaldo a uma pesquisa de mestrado que tem como foco a construção de práticas de improvisação (a partir de procedimentos rítmicos ampliados e ou criados na música do século XX e início do século XXI) que serão desenvolvidas na disciplina percepção musical. Por meio dos trabalhos de Bauman (1998), Boaventura (2008), Albino (2009), Stanciu (2010) e Fridman (2012; 2013) foi possível desenvolver diálogos e reflexões pertinentes, estimulando a valorização desta prática musical para a formação do músico.

**Palavras-chave:** Improvisação musical. Procedimentos rítmicos. Percepção musical. Formação profissional. Prática musical emergente.

**Musical Improvisation And Vocational Training: Reflections And Proposals For Classes In Music Perception In Higher Course In Music**

**Abstract:** This article presents an excerpt of the Bibliographic review about musical improvisation, that will support a Master thesis that focuses on building practical improvisation (from extended rhythmic procedures and or created in the music of the twentieth century and beginning of twenty-first century) that will be developed in the discipline musical perception. Through the work of Bauman (1998), Boaventura (2008), Albino (2009), Stanciu (2010) and Fridman (2012; 2013) it was possible to develop dialogues and relevant reflections, stimulating the appreciation of this musical practice as a tool for the musician's training.

**Keywords:** Musical Improvisation. Rhythmic Procedures. Musical Perception. Vocational Training. Emerging Paradigm.

### **1. Introdução**

Atualmente podemos encontrar pesquisas na área de música (educação musical e performance) sobre criatividade e/ou processos criativos (improvisação). Entre essas pesquisas se destacam os trabalhos de Gainza (1990), Albino (2009), Stanciu (2010), Fridman (2012; 2013), Costa (2003) e Campos (2012) que vislumbram a importância da improvisação à formação musical na atualidade. Deste modo, por meio de uma pesquisa de Mestrado<sup>1</sup> estão sendo construídas práticas de improvisação a partir dos procedimentos rítmicos que foram ampliados e ou criados na música do século XX e início do século XXI (assimetrias, *defasagem*, modulação métrica, métricas combinadas, etc.) com o intuito de desvelar a partir de investigação conceitual e metodológica propostas de ensino que estimulem processos de criação em aulas de Percepção Musical, voltadas à Formação Profissional.

O presente artigo tem o propósito de apresentar reflexões parciais sobre o objeto de estudo da pesquisa adentrando em uma literatura que é pertinente ao tema na sua relação

com história e ensino que é constituída de diferentes significados. Este estudo veio oferecer visibilidade à improvisação enquanto prática musical emergente, seja na performance ou na educação musical, auxiliando na continuidade da revisão bibliográfica da pesquisa a qual a pesquisadora se encontra em fase de criação e desenvolvimento dessas práticas na turma de Percepção Musical Rítmica, por meio da disciplina estágio em docência.

Deste modo, serão desenvolvidos neste artigo os seguintes tópicos: O conceito de improvisação e o percurso desta prática ao longo dos séculos; Um paradigma aberto que emerge para a formação musical e para o ensino da improvisação e A improvisação nas aulas de percepção musical.

## **2. O conceito de improvisação e o percurso desta prática ao longo dos séculos**

Albino (2009) e Stanciu (2010) comentam sobre significados do verbo improvisar. O primeiro autor ao se apoiar em dicionários de língua portuguesa destaca que improvisar está relacionado a adaptações emergenciais, um “quebra-galho, uma solução provisória. [...] Carrega uma imagem de ineficiência, de erro, algo que não deu certo e que precisa ser corrigido imediatamente” (ALBINO, 2009: 61).

Portanto, é importante reafirmar que “improvisar” em música vem afastar desse significado encontrado em dicionários de língua portuguesa, e segundo o que nos apresenta Stanciu (2010), a improvisação musical passa a ser a “otimização” da prática musical, visto que ao improvisar tem-se “o assumir pessoal do material preestabelecido. [...] A improvisação significa acção musical no sentido mais abrangente da palavra” (STANCIU, 2010: 3). Nesse sentido, percebemos que na improvisação musical o aluno tem uma relação mais de perto com as linguagens artísticas do seu tempo, aproximando novamente o compositor e o intérprete. Os mesmos autores igualmente vêm realizar um itinerário histórico da improvisação no “*mundo ocidental*” relevando questões sobre a escrita, aplicabilidade além de adentrarem na improvisação da música popular do continente americano dando maior destaque ao *Jazz*.

Existem relatos de que a música antiga, medieval, barroca, e também a música clássica tem em sua essência a improvisação. Apoiado em Nachmanovitch (1990), Stanciu (2010) vem destacar que a improvisação é uma prática expandida no que se refere ao aspecto da criação musical. Albino (2009) traz Galway (1982) que, do mesmo modo se aventura na essência dessa prática musical depositando que a música apresentava um valor mais efêmero para as gerações anteriores “pois uma vez executadas, elas teriam cumprido sua missão” (ALBINO, 2009: 70), sendo provável, no entanto que belas obras de Bach “não tenham sequer sido escritas - seus contemporâneos consideravam-no insuperável como improvisador no teclado,

tocando excelente música de improviso” (ALBINO, 2009: 70). Ao confrontarmos o assunto, entendemos, portanto que a grande valorização e respeito “pela música do passado é, em larga medida, um fenômeno do século XX”, (ALBINO, 2009: 70).

Quanto ao período clássico, tanto Albino (2009) quanto Stanciu (2010) mencionam que as cadências dos concertos para os instrumentos solo foram escritas com a finalidade de oportunizar ao músico instrumentista a demonstração de sua criatividade, construindo (além da sua performance) a obra juntamente com o compositor. Entretanto, com o aprimoramento da notação musical, compositores passam a escrever também as cadências dos concertos para instrumentos fazendo com que a prática da improvisação cada vez fica-se mais longe dos intérpretes.

Diante desses fatos temos a sensação de um “decréscimo” musical, visto que muitos músicos atuais se sentem totalmente inibidos e inseguros para tocar sem a partitura. E por quê? Somos piores ou incompetentes se comparados a nossos antepassados? Acredito que não, pois somos frutos de uma geração que valorizou e se apegou a um dos grandes eventos da história da música – a sistematização da escrita musical, que se dedicou à execução fiel do que está escrito.

Atualmente vivemos um raiar significativo para as nossas práticas musicais e ao estar diante do “velho” e do “novo”, ressalto que os autores Albino (2009), Stanciu (2010) e Fridman (2012; 2013) destacam o reaparecimento da improvisação no século XX, enfatizando a improvisação - no domínio do *jazz*; nas contínuas explorações e influências das tradições musicais improvisadoras orientais; no sentido aleatório (ao acaso) e indeterminação e também no surgimento da música eletrônica. Vários motivos vêm determinar, porém essas novas formas de compor “motivos filosóficos; de criação gráfico-musical; de representação sonora; de valores estéticos, histórico e cultural” (ALBINO, 2009: 79). Juntamente com a improvisação é importante destacarmos também que a recepção, do mesmo modo se envolve em processos “da descoberta permanente e nunca será provável uma descoberta descobrir tudo o que há para ser descoberto, ou descobri-lo de uma forma que frustre a possibilidade de uma descoberta inteiramente diversa...” (BAUMAN, 1998: 133).

### **3. Um paradigma aberto que emerge para a formação musical e para o ensino da improvisação**

Segundo Albino (2009), Stanciu (2010) e Fridman (2012; 2013) atualmente é de suma importância que consideremos que grande parte dos licenciados em música não desenvolveu a apreciação da música contemporânea e igualmente a prática da improvisação.

Assim, como ressalta Albino (2009) é preciso proporcionar aprendizagens musicais significativas, para que o aluno explore criativamente a produção musical advinda de qualquer período e que a improvisação seja reconhecida como ferramenta indispensável para sua formação.

Albino (2009) vem enfatizar que nas artes, “o termo improvisar vem trazer mensagens de cunho bastante otimista” (ALBINO, 2009: 61), demonstrando que a predisposição ao fazer musical por meio da criação, reporta “à ideia de habilidade, experiência, conhecimento musical” (ALBINO, 2009: 61), e como é complementado por Stanciu (2010) a intenção não é que “se testemunhe a extinção do sistema de ensino tradicional, cujos resultados não podem ser contestados por ninguém” (STANCIU, 2010: 10), mas porém, segundo esse mesmo autor é necessário que haja revisões no ensino permitindo a “introdução e experimentação de novas formas e métodos de ensino” (STANCIU, 2010: 4).

No decorrer do estudo realizado percebemos a natureza líquida dessa habilidade musical (improvisação), e conforme coloca Albino (2009) “sua contínua capacidade de se adaptar, de estar sempre se modificando e de não deixar rastros, dificulta uma análise histórica e conceitual do termo” (p. 162). Como Bauman (1998) diz citando Boulez, é importante que observemos a formação musical que vem

atender a normas e identificação dos padrões — é uma desvantagem, mais do que um trunfo, para a compreensão. Pode-se falar aqui de um fenômeno similar à ‘incapacidade treinada’ na prática das grandes organizações, notórias pela promoção de padrões de conduta regulares. Paradoxalmente (ou não tão paradoxalmente, afinal), são os recém-chegados, os ‘estrangeiros’ na música, os amadores que se acham menos inibidos e, assim, mais capazes de ouvir atentamente... (BAUMAN, 1998: 132).

Por meio do que é colocado por esse autor, conscientizamos que muitos sentidos e significados transitam a música contemporânea, sendo preciso desconstruir pensamentos congelados, solidificados e ter uma visão aberta sobre a construção desses significados, além de reafirmarmos o papel de desmontagem e desconstrução que são intrínsecos as artes. Não tem como negar que todas essas situações geram desconfortos, estranhamentos, “flutuâncias”, “mal estar”, visto que os “treinamentos” trouxeram “incapacidades” ao manter a ordem e reafirmar a sistematização de estruturas para o aprendizado. Vivenciamos em nossas formações o ideal de pureza, de objetos sólidos e organizados, mas que hoje, em “tempos líquidos” são ideais que se conjecturam apenas em sonhos, pois outros conceitos são criados e modificados mutuamente. Como é explanado por Bauman,

o significado da arte pós-moderna, pode-se dizer, é estimular o processo de elaboração do significado e defendê-lo contra o perigo de, algum dia, se desgastar até uma parada; alertar para a inerente polifonia do significado e para a complexidade de toda interpretação; agir como uma espécie de anticongelante intelectual e emocional, que previna a solidificação de qualquer invenção a meio caminho para um cânone gelado que detenha o fluxo de possibilidades. Em vez de reafirmar a realidade como um cemitério de possibilidades não provadas, a arte pós-moderna traz para o espaço aberto o perene inacabamento dos significados e, assim, a essencial inexauribilidade do reino do possível. [...] O significado da arte pós-moderna é a desconstrução do significado; mais exatamente [...]. Esse significado só "existe" no processo da interpretação e da crítica, e morre completamente com ele (BAUMAN, 1998: 136).

Albino (2009) e Valeriu Stanciu (2010) observam que um novo paradigma se emerge no presente século e deste modo tende a adicionar ao conceito de músico erudito “os aspectos criativos, de performance e os aspectos sócio-culturais do próprio indivíduo, como um todo, numa perspectiva holística da música” (STANCIU, 2010: 3). Do mesmo modo se faz oportuno destacar que tal paradigma se emerge diante de questionamentos e problemáticas, pois geralmente, no âmbito da formação profissional, os alunos encontram dificuldades ao tentarem direcionar suas práticas musicais por caminhos que os levam a interagir com a criação e, de igual modo com a música que é produzida em seu tempo.

Nesse sentido, Boaventura (2008) nos faz refletir sobre tal fato, pois o conhecimento como ainda é idealizado vem sendo erigido desde o século XVI resultando em um conhecimento racional: o paradigma dominante. Concluímos, portanto que lacunas vêm sendo estabelecidas sobre a base dessa estrutura paradigmática requerendo buscas que se conjecturem enquanto saídas emergentes, rumadas a um processo de transformação paradigmática. Sobre esse mesmo aspecto, Stanciu aponta que com base nessa problemática é preciso “ir mais além, fornecendo estratégias e conhecimento que permitam aos alunos desenvolverem seu potencial criativo” (STANCIU, 2010: 3), não ficando presos ao ensino estrutural, mas avançando a um aprendizado mais processual da música, oportunizando e dando espaços para um alargamento de sua formação com base na criação de novas estruturas.

Albino (2009) vem desdobrar as problemáticas apresentadas anteriormente direcionando a aplicação da improvisação para o ensino de instrumentos e da performance musical, focando a seguinte questão: “É possível elaborar um ensino significativo de improvisação musical nas escolas que trabalham com a performance musical, ou esta seria uma tarefa a se contrapor à natureza do que vem a ser a improvisação?” (Albino, 2009, p. 6). Nesse sentido, Albino (2009) e Stanciu (2010) levantam aspectos relacionados à aprendizagem apontando nomes significativos às teorias da aprendizagem como Ausubel (1980), Alencar (1986), Dewey (1997), Moreira (2006), Gardner (2006) entre outros, os quais

vêm contribuindo no esclarecimento de aspectos significativos aos processos de aprendizagens musicais.

Stanciu (2010) e Albino (2009) têm em comum acordo a necessidade em estabelecer disciplinas amparadas em um paradigma pedagógico diferente que se repercute sobre o contínuo, sobre os processos, que se utiliza da estrutura dos grandes compositores eruditos, mas que ao mesmo tempo promovam o desenvolvimento de flexibilidades cognitivas, emocional, técnica e suas habilidades expressivas e criativas, eliminando aquele preconceito que rodeia os músicos, no sentido que improvisar é difícil. De enxergar por meio dessa prática diferentes significados, de permitir a diversidade e de dialogar com seus ouvintes. Pensar que o

ato de criação é único e sem precedentes, não se referindo a quaisquer antecedentes, a não ser citando-os, isto é, arrancando as citações de sua situação original e, assim, arruinando, em vez de reafirmar, seu significado original. As regras estão perpetuamente se fazendo, sendo buscada se encontradas, cada vez de uma forma analogamente única e como um evento analogamente único, em cada sucessivo encontro com os olhos, os ouvidos e a mente do leitor, espectador, ouvinte (BAUMAN, 1998: 133).

#### **4. A improvisação nas aulas de percepção musical**

Existem diferentes modalidades de improvisação musical como improvisação livre, improvisação idiomática, semi-estruturada, etc. e que normalmente estão fortemente atreladas a música de concerto ou a música popular. Não é nossa intenção segmentar ou excluir uma ou outra tendência e sim soma-las com o intuito de buscar possibilidades didáticas (por meio da improvisação) ao ensino e vivência de estruturas rítmicas como assimetrias, modulações métricas, métricas combinadas, *defasagens* em aulas de Percepção Musical Rítmica.

A improvisação livre está mais ligada à música de concerto, e na música popular, principalmente relacionada ao *Jazz*, temos a improvisação idiomática. Como é mencionado por Gainza (1990) a improvisação voltada a processos educativos não se restringe a um estilo específico e buscam finalidades ao desenvolvimento da memória, concentração, coordenação motora, criatividade, servindo também a propostas específicas às diferentes disciplinas musicais, como por exemplo em classes de instrumentos, educação auditiva e harmonia, promovendo a absorção de materiais, conceitos e ideias musicais por meio criação.

Sinto-me apoiada nos autores aqui apresentados, em buscar iniciativas para a pesquisa em andamento, visto que o objetivo circunda a elaboração de propostas de improvisação rítmica para as aulas de Percepção Musical. Do mesmo modo, é considerável

destacarmos que a disciplina Percepção Musical acompanha o processo de formação dos alunos em conservatórios e também nos cursos superiores de música, sendo, portanto necessário nos conscientizarmos das potencialidades pedagógico-musicais que podem ser exploradas com os alunos nessa disciplina.

### **5. Considerações finais**

Ao dialogar com os autores pesquisados e com alguns pontos levantados por Bauman (1998) e Boaventura (2008), somos levados a repensar os processos vivenciados no âmbito de formação e atuação profissional, e também enquanto pessoas autênticas e formadoras de opiniões que somos. Pude compreender que nós seres humanos (e o que é fruto de nossas ações) interpretamos, modificamos nossos “jeitos”, nossas maneiras de pensar o tempo todo, construímos, desconstruímos, e nesse sentido se repensarmos somos “seres líquidos” por natureza. Do mesmo modo, percebemos a importância de valorizarmos a música de nosso tempo, assim como as pessoas que viveram e/ou vivenciaram o tempo de Bach e Mozart, ou seja, elas foram contemporâneas à sua época. Compreender que é preciso fundamentar a educação musical em paradigmas amplos com base nos fenômenos “líquidos” aos quais vivenciamos, pois na verdade continuamos treinados a não entender a nova música e por isso para tal enfrentamos tantos desafios.

A partir desses diferentes assuntos reflexivos pude aqui perceber que a improvisação e num sentido mais amplo a composição são atividades que se demonstram enquanto experiências criativas, sendo objeto de estudo da musicologia, da performance e também da educação musical. Sobre esse ponto justifica-se a busca do diálogo entre essas diferentes áreas (performance e educação musical), para assim desenvolvermos estratégias de ensino significativas, conforme colocado por Albino (2009) e repensarmos as estruturas do ensino musical. Por fim destaco que o presente trabalho vem oportunizar a visualização e reflexão da improvisação enquanto constituinte de uma prática musical emergente, impulsionando a finalização da pesquisa, a qual possibilitará a manipulação criativa de procedimentos rítmicos em aulas de percepção musical.

### **Referências:**

ALBINO, César, A. C. *A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete*. São Paulo, 2009. [207f.]. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.



ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. *Psicologia da criatividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

AUSUBEL, David Paul, NOVAK, Joseph D., HANESIAN, Helen. *Psicologia educacional*. Rio de Janeiro: Interamericana, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

CAMPOS, Cleber da Silveira. *Modelos de recursividade aplicados à percussão mediada*. Campinas, 2012. [209f.]. [Tese (Doutorado em Música)]. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. São Paulo, 2003. [177f.]. Tese [(Doutorado em Comunicação e Semiótica)]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

FRIDMAN, Ana Luisa. A Prática da Improvisação em ambientes híbridos e multiculturais: propostas para a formação do músico. *Música em Perspectiva*, Curitiba, (v. 4) (n. 1), (p. 63-77), 2012.

FRIDMAN, Ana Luisa. *Diálogos com a música de culturas não ocidentais: Um percurso para a elaboração de propostas de improvisação*. São Paulo, 2013. [168f.]. [Tese (Doutorado em Música)]. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GAINZA, Violeta Hemsy de. A Improvisação musical como técnica pedagógica. *Cadernos de Estudos: Educação Musical*, São Paulo/Belo Horizonte, (v.1) (n.1), (Org. Carlos Kater) 22-30, 1990.

GALWAY, James. *Music in Time*. Littlehampton Book Service Ltd, 1982.

GARDNER, Howard. *Multiple Intelligences*. New York, Basic Books: 2006.

MOREIRA, Marco Antonio. *A teoria da aprendizagem significativa e sua implementação em sala de aula*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Free play: improvisation in life and art*. New York: Penguin Putnam Inc., 1990.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. *Um discurso sobre as ciências*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

STANCIU, Valeriu. *A improvisação como ferramenta de desenvolvimento técnico, expressivo e musical: Exemplo de aplicação prática no Ensino Vocacional da Música*. Aveiro, 2010. [168f.]. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Comunicação e Arte, Portugal Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

## Notas

---

<sup>1</sup>Pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Orientador: Professor Dr. Cesar Adriano Traldi.