

## Improvisação e Ansiedade na Performance Musical: um estudo comparativo entre estudantes de música popular e erudita

### Comunicação

*Rafael de Mattos Ponce*  
Universidade Estadual de Campinas  
rafaeldemattosponce@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho expõe parte de um mestrado em que se investigou a Ansiedade na Performance Musical (APM) na Universidade Estadual de Campinas. Pesquisas sobre o tema – incluindo participações de profissionais e estudantes, por exemplo – dedicam-se, predominantemente, a contextos mais vinculados à música de tradição erudita europeia, tais como orquestras, conservatórios. Dado esse cenário, viu-se a necessidade de ampliar os estudos relacionados à temática englobando também indivíduos mais ligados ao âmbito menos estudado. A intenção foi observar, comparativamente, a ação da ansiedade em alunos da dita música erudita e alunos de música popular. Esse paralelo, sem a intenção de amplificar dicotomias (verificou-se apenas o que já está posto), também considerou práticas e habilidades musicais com menor ou maior valor para ambos os grupos. Foram abordadas questões como as relações de poder na construção do fazer musical, a leitura de partitura e tocar de ouvido, a técnica instrumental e o seu papel, a sonoridade e a improvisação. Esse último ponto e suas possíveis relações com a APM são o foco aqui. Para buscar o que se pretendia, pela perspectiva qualitativa, realizou-se: 1) Fundamentação Teórica; 2) Trabalho de Campo; 3) Análises dos Dados.

**Palavras-chave:** ansiedade; improvisação; performance musical.

### Introdução

#### A Ansiedade na Performance Musical (APM)

Diante das diversas habilidades exigidas e de dificuldades psicossociais, ocupacionais e do próprio estresse físico vivenciado no âmbito da performance, “com toda essa complexidade envolvida na atividade musical, acrescida da pressão diante da plateia, não é de se surpreender que o quadro de ansiedade seja relativamente comum entre os musicistas” (ROCHA, 2012, p. 9). Para Clark e Beck,

ansiedade é um sistema de resposta cognitiva, afetiva, fisiológica e comportamental complexo (isto é, **modo de ameaça**) que é ativado quando

eventos ou circunstâncias antecipadas são consideradas altamente aversivas porque são percebidas como eventos imprevisíveis, incontroláveis que poderiam potencialmente ameaçar os interesses vitais de um indivíduo (CLARK; BECK, 2012, p. 17).

Considerando o contexto musical, Cunha, numa leitura do apontamento de Kenny, define APM como “[...] uma defesa contra a experiência ou reexperiência emocional fortemente dolorosa ou o medo da possibilidade de enfrentar uma futura ameaça intolerável, isto é, o medo da vergonha ou da humilhação diante de uma apresentação malsucedida” (KENNY, 2011, p. 23 apud CUNHA, 2013, p. 4). “O medo é um estado neurofisiológico automático primitivo de alarme envolvendo a **avaliação cognitiva** de ameaça ou perigo iminente à segurança e integridade de um indivíduo” (CLARK; BECK, 2012, p. 17) e quanto à vergonha, Kenny indica:

Não é difícil ver como tais experiências de vergonha podem dar origem à fobia social e ansiedade de performance e como a vergonha pode estar no centro das ruminações obsessivas pós-performance sobre erros cometidos durante uma apresentação. Uma performance é uma exibição pública de si mesmo, um modo de expressão que não pode ser escondido ou retirado. A reencenação repetida de um desempenho imperfeito pode ser uma tentativa de desfazer a atuação e refazê-la ou de lidar com a exposição vergonhosa de inadequação e deficiência. O medo de reviver a vergonha (ou seja, a exposição de um eu inadequado ou deficiente) durante a apresentação pode constituir, para alguns músicos vulneráveis, a preocupação subjacente associada à ansiedade de performance (KENNY, 2011, p. 79, tradução minha)<sup>1</sup>.

Além disso, autores como Valentine (2002, p. 172) veem **a pessoa, a tarefa e a situação** como três fatores contribuindo para a APM. Para Kenny, “a experiência clínica nos diz que a ansiedade na performance musical é um processo dinâmico envolvendo uma interação complexa entre músico, música e situações de performance ao longo do tempo”

---

<sup>1</sup> It is not difficult to see how such shame experiences can give rise to social phobia and performance anxiety, and how shame might be at the heart of obsessional post-performance ruminations about mistakes made during a performance. A performance is a public display of self, a mode of expression that cannot be hidden or taken back. The repeated re-enactment of a faulty performance may be an attempt to undo the performance and redo it or to deal with the shameful exposure of inadequacy and deficiency. The fear of re-experiencing shame (i.e., the exposure of an inadequate or deficient self) while performing may constitute, for some vulnerable musicians, the underlying concern associated with performance anxiety (KENNY, 2011, p. 79).

(KENNY, 2011, p. 66; tradução minha)<sup>2</sup>. Aliás, considerando esses pilares aparecem oportunidades para se investigar o fenômeno **ansiedade** em diferentes cenários musicais de forma comparativa. **Situações** de performance e as **tarefas** realizadas podem ser, ao menos parcialmente, distintas entre grupos e isso parece ter potencial de resultar em maneiras diversas de **pessoas** se comportarem. Na pesquisa base para a produção deste artigo, dentre outras pontos, uma pergunta surgiu dos paralelos realizados: A improvisação pode ser uma alternativa contra erros e falhas?

### Breve histórico: prática da improvisação

Embora contemporaneamente mais associada ao universo popular, a improvisação (parece vital perceber) já ocupou maior espaço em representações hoje tipicamente colocadas como eruditas. Partindo do período Barroco, temos Lima e Albino (2009, p. 99) tomando Bach como exemplo e indicando que apesar das partituras do compositor nos ter possibilitado conhecer sua música, ele era mais conhecido (na época) pela excelência na improvisação. “É provável que algumas das mais belas obras de Bach não tenham sequer sido escritas – seus contemporâneos consideravam-no insuperável como improvisador no teclado, tocando excelente música de improviso, sem qualquer preparação” (Galway, 1987, p. 77 apud LIMA; ALBINO, 2009, p. 100).

Havia “[...] clara intenção de se improvisar em música. Isso se deve, talvez, à força de uma tradição onde a improvisação com certeza fazia parte do cotidiano musical” (GUERZONI, 2014, p. 40). E “difícilmente uma única forma de música vocal ou instrumental dessa época era concebível sem algum grau de ornamentação, às vezes escrita, mas muito mais comumente adicionada na performance [...]” (BAILEY, 1993, p. 19; tradução minha)<sup>3</sup>. Porém, recorrendo ao exemplo das cadências, vê-se o espaço do improviso diminuindo gradualmente:

As cadências do período Barroco eram improvisadas. No período clássico, Mozart passou a escrever *cadenzas* tematicamente ligadas ao movimento a que pertenciam. Posteriormente, com Beethoven, as cadências escritas

---

<sup>2</sup> Clinical experience tells us that music performance anxiety is a dynamic process involving a complex interplay between the musician, the music, and performance settings over time (KENNY, 2011, p. 66).

<sup>3</sup> Hardly a single form of vocal or instrumental music of that time is conceivable without some degree of ornamentation, sometimes written down but much more usually added in performance [...] (BAILEY, 1993, p. 19).

tornaram-se norma, prática seguida pela maioria dos compositores posteriores (GUERZONI, 2014, p. 42).

Ampliando restrições, “[...] os compositores foram adotando uma escrita musical extremamente precisa, abolindo qualquer espaço para a improvisação. Tal procedimento seguiu até o serialismo integral no século XX” (LIMA; ALBINO, 2009, p. 101). Segundo Bailey, “a restrição gradual e eliminação final da improvisação também parece ter ocorrido no mesmo período que viu a crescente ascendência do regente de orquestra, o representante dos compositores” (BAILEY, 1993, p. 20; tradução minha)<sup>4</sup>. Ademais, Nachmanovitch teria dito:

Os músicos, em sua grande maioria, viram-se restringidos a executar nota por nota as partituras escritas por um grupo de compositores que de alguma forma tinham acesso ao divino e misterioso processo de criação. A composição e a execução foram se separando gradualmente, em prejuízo de ambas. Formas clássicas e populares também foram se afastando cada vez mais, novamente em prejuízo de ambas (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20 apud LIMA; ALBINO, 2009, p. 102).

Vários fatores, portanto, favoreceram a decadência do improviso como prática comum no meio erudito. Além dos já mencionados,

[...] a evolução da técnica composicional dissociada do baixo cifrado que, em épocas pregressas, fornecia ao músico opções entre os encadeamentos harmônicos que poderiam ser executados no ato da performance. [...] A incorporação de estilos e procedimentos de improviso na composição formal, como mostra a Sonata de Liszt, foi outro fator que contribuiu para o declínio da improvisação. As liberdades ousadas tornaram-se normas de composição, prejudicando, assim, o status especial da improvisação que a diferenciava da composição. Os improvisos escritos pelos compositores passaram a ser considerados como parte estrutural da música e os momentos de surpresa para o público, proporcionados pela criação instantânea, passaram a ser menos recorrentes (GUERZONI, 2014, p. 45).

Hoje, apesar de tudo, seria equivocado sustentar a inexistência da improvisação em todas as manifestações associadas à música erudita. Podem ser encontrados núcleos de ensino e prática de música antiga ainda trabalhando, por exemplo, com ornamentação realizada na hora e baixo contínuo. E, embora se improvise por formas distintas em relação a

---

<sup>4</sup> The gradual restriction and eventual elimination of improvisation in this music also seems to have taken place over the same period that saw the increasing ascendancy of the orchestral conductor, the composer’s proxy (BAILEY, 1993, p. 20).

séculos passados, temos “[...] como exemplo as obras eletroacústicas, gravadas e não escritas, assim como várias experiências realizadas a partir dos anos 50 e 60, com a introdução de uma parte de indeterminação, de aleatório ou de improvisação nas obras” (KOSMICKI, 2006, p. 1 apud BOUNY, 2012, p. 18).

A formação musical na esfera erudita pode ser mais um indício das transformações apresentadas, uma vez que “podemos considerar um grande hiato entre meados do século XIX e meados do século XX em relação ao ensino da improvisação” (GUERZONI, 2014, p. 29). A música feita de improviso “[...] tornou-se uma prática predominantemente popular (GUERZONI, 2014, p. 29). Sobre isso, finalizando, Albino expõe:

Apesar da música erudita e da educação musical utilizarem a improvisação como uma das habilidades utilizadas pelos instrumentistas e professores, é na música popular que ela encontra níveis plenos de aceitação. Na pesquisa realizada com alunos dos cursos de bacharelado em composição, instrumento e licenciatura do IA –UNESP, [...] observamos que a maioria desses alunos nunca improvisou, fato que não acontece nos cursos de música popular. A improvisação na música popular apresenta-se como uma habilidade de fundamental importância (ALBINO, 2009, p. 86).

## Materiais e métodos

A primeira fase do estudo (Fundamentação Teórica) compreendeu a leitura de livros, artigos, teses e dissertações – oriundos de literatura nacional e internacional – referentes aos assuntos abordados. Já a segunda (Trabalho de Campo) abrangeu, respectivamente, recitais envolvendo 16 participantes e realização de entrevistas semiestruturadas com os mesmos indivíduos. E, por fim, na Análise dos Dados foram analisadas e cruzadas informações obtidas nas fases anteriores.

Houve duas apresentações (ambas filmadas), uma de música popular, outra de música erudita. Separadas por três dias, respeitando as agendas dos alunos, ocorreram na mesma semana e nos mesmos local e horário (nas respectivas datas). Cada pessoa tocou por cerca de 10 minutos com formação e repertório de sua escolha. Observações feitas enquanto os estudantes se apresentavam contribuíram para as entrevistas nos dias seguintes e as gravações propiciaram verificações mais detalhadas na última fase. Para preservar a maior naturalidade possível no comportamento do público, a divulgação dos eventos e falas dos participantes durante as apresentações não foram associadas à pesquisa.

As entrevistas começaram a partir do dia seguinte em relação aos respectivos recitais e se estenderam a um prazo máximo de 15 dias. Isso para que os estudantes lembrassem o maior número de detalhes possível de suas performances, embora, vale destacar, buscava-se também dados de demais eventos da vida dos entrevistados. Destinou-se um horário para cada pessoa e as conversas tiveram registro em áudio. Alguns questionamentos foram pré-estabelecidos, entretanto, sendo um suporte ao pesquisador, atuaram apenas como um roteiro, permitindo também livres descrições. Foram coletados o perfil demográfico dos alunos (semestre letivo, por exemplo) e informações sobre causas, sintomas e enfrentamento contra a APM e acerca de práticas e habilidades musicais nos meios erudito e popular.

Na última fase, o cruzamento de dados contidos nas transcrições de entrevistas e nas análises dos vídeos das apresentações se deu pela técnica da triangulação, “[...] que visa ampliar o leque de informações (dados), colocando informações provenientes de diferentes fontes em interação, na interpretação realizada pela pesquisa” (FREIRE, 2010, p. 32). Para auxiliar nessa tarefa e na construção da Fundamentação Teórica, utilizou-se um *software* de análise qualitativa de dados: o Atlas.ti. Com essa ferramenta

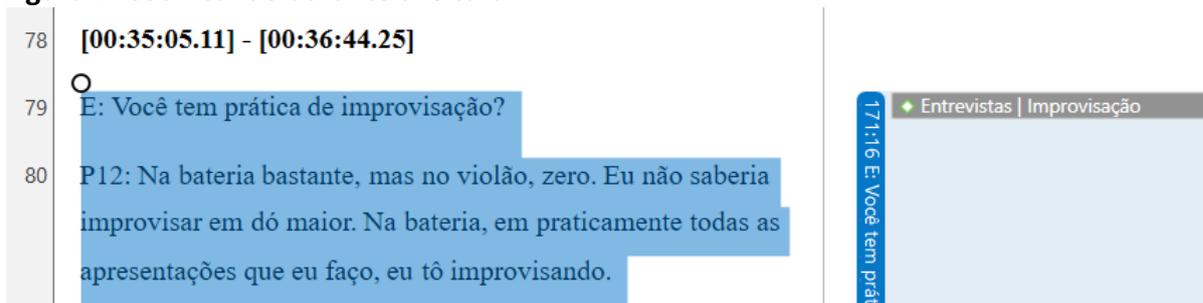
[...] se gerenciam todos os arquivos de um projeto de pesquisa em uma única unidade hermenêutica de modo informatizado, dispensando marca-textos, papel, cola e tesoura. O Atlas.ti não reduz o papel e a importância do pesquisador no processo de interpretar e analisar; apenas facilita sua operacionalização, pois trata-se de uma ferramenta moderna que auxilia análises mais profundas, facilitando a localização simultânea de múltiplos dados (WALTER; BACH, 2015, p. 305-306).

Alguns recursos do *software* foram empregados: codificação, unidades de significação – temáticas (definições, estratégias de enfrentamento, causas, sintomas etc.) –, durante as leituras (da teoria e das transcrições de entrevistas); comentários, diretamente nos arquivos de vídeo das apresentações (que também puderam ser inseridos na ferramenta); criação de redes, dados de diferentes documentos em interação. Assim, foi possível acessar informações (de fontes distintas) referentes a um mesmo assunto por meio de relatórios e visualizações. Vejamos um exemplo<sup>5</sup> de visualização na **Figura 1**:

---

<sup>5</sup> Para mais detalhes e exemplos, ver versão completa da dissertação. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/2704>>.

**Figura 1:** Codificando durante a leitura



Fonte: O autor (2020)

Por fim, para partirmos para os resultados e discussão, a seguir está o perfil demográfico dos participantes. Para preservar suas identidades, eles foram chamados de **Participante 1 (P1)**, **Participante 2 (P2)**, **Participante 3 (P3)**, **Participante 4 (P4)** etc.

**Quadro 1:** Perfil demográfico dos participantes

Participante	Idade	Semestre	Autodeclarou-se
P1	37	7º	Cantora Popular
P2	23	9º	Cantor Popular
P3	25	5º	Violonista Popular
P4	21	5º	Violonista Mais* Popular
P5	19	5º	Pianista Mais Popular
P6	25	11º	Pianista Mais Popular
P7	23	9º	Contrabaixista Popular
P8	24	7º	Contrabaixista Popular
P9	20	7º	Pianista Erudito
P10	20	7º	Pianista Erudita
P11	22	7º	Violonista Erudito
P12	29	7º	Violonista Erudito
P13	19	3º	Contrabaixista Erudito
P14	28	5º	Contrabaixista Mais Erudito
P15	26	9º	Cantora Erudita e Popular**
P16	24	7º	Cantora Erudita

\*O uso do termo **mais** não estava previsto, porém, em algumas entrevistas ele assim apareceu nas respostas e foi preservado. Alunos que o utilizaram pareceram, por isso, se sentir melhor identificados.

\*\*Disse ter começado a cantar na esfera popular, apesar de iniciar muito nova no canto lírico (aos doze). Ainda adora cantar música popular, mas não o faz profissionalmente (não é remunerada)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> P15 disse que há uma diferença clara quando está fazendo uma ou outra coisa: "Eu me considero... Assim, quando eu canto erudito, eu sei que eu tô cantando erudito (risos). Mas quando eu canto popular, também, [...] aí eu não imposto a voz, né? (risos)".

## Resultados e discussão

As análises da pesquisa foram feitas primeiro em torno de causas sintomas e enfrentamento em ambos os grupos estudados, separadamente<sup>7</sup>. Neste artigo, porém, estão expostas somente a discussão sobre a improvisação e suas possíveis implicações com relação à APM. Os dados são, sobretudo, relativos a instrumento e meio de atuação principais dos participantes na época do estudo. Entretanto, embora isto não tenha sido previsto inicialmente, experiências com outros instrumentos e/ou em datas e contextos anteriores foram eventualmente utilizadas e algumas estão expostas aqui; também contribuíram para a compreensão dos assuntos tratados.

Não foram incluídos todos os exemplos da dissertação no decorrer deste texto, apenas o mais fundamental. Logo, nem todos os participantes tiveram suas falas aqui representadas. Nos relatos, apontamentos entre parênteses são interpolações do pesquisador, complementando o sentido das sentenças ou as explicando, ou indicando nuances (não necessariamente expressadas por palavras) percebidas nas gravações das entrevistas ou suprimindo termos omitidos pelos entrevistados devido à linguagem falada.

### Improvisar: alternativa contra erros e falhas?

Inicialmente, observemos o comentário do Participante 11 quando perguntado se se considera musicista erudito, popular ou se atua em ambos os meios musicais<sup>8</sup>: *“Eu vejo o popular muito com a questão do improviso. [...] pra mim, músico popular seria aquele que improvisa, faz arranjos e tudo mais. Como não sou muito dessa área, me considero erudito”*. Quando ao cometimento de erros, o violonista declarou:

*Agora consigo errar e continuar. Faz um tempo que tô conseguindo. A peça que a gente tocou (na apresentação da pesquisa), em duo, deu uma desconstruída, errei, [...] (mas) fui continuando. [...] Fico pensando (ainda) (diz cautelosamente), mas muito menos, até o momento de falar “se encontrou”, né? (P11).*

<sup>7</sup> Ver versão completa da dissertação. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/2704>>.

<sup>8</sup> Decidiu-se por perguntar aos próprios entrevistados como eles se identificavam. Com as devidas nuances já apresentadas no **Quadro 1**, as respostas em geral se alinharam ao curso no qual estavam matriculados.

Observa-se um bom enfrentamento da situação – relato coincidente com os vídeos da apresentação do duo, houve um pequeno desencontro sem grande prejuízo à performance –, mas o estudante se refere apenas à ação de seguir (passar por cima dos erros), sem outras considerações. Improvisar, algo fora de seu horizonte, não seria mesmo uma saída disponível. Já no caso de P14, hoje<sup>9</sup> atuando principalmente com o contrabaixo erudito, há nuances acrescentadas à discussão. Trazendo dados aos poucos direcionados para eventuais erros fruto de dificuldades de memória, o estudante indica, no final do relato, como encarava algumas notas erradas num *show*, por exemplo, quando atuava na esfera popular:

*[...] quando comecei contrabaixo... Não que esqueci como decorar, mas antes (como violonista e guitarrista) eu tirava a música, passava o mês inteiro e continuava tocando (lembrando). Agora, você vai pegar um concerto... Beleza, a gente decora porque fica, nossa... “n” horas em cima, mas, por exemplo, sinfonia... É quase impossível decorar uma. Agora (por outro lado), a gente decora um show... de uma hora e meia... inteiro. São doze/quinze músicas, a gente decora, faz e passam (ficam esquecidas, erradas) duas ou três notas... Tudo bem, não tem problema, sabe? (P14).*

Mesmo conscientes do potencial ameaçador do erro independente do campo musical, vemos o aluno atribuindo pouca relevância a algumas notas que podiam falhar (ficar pelo caminho) no contexto mencionado por último. Aqui, não se trata de conseguir lidar bem **apesar de erros**, de desencontros – o caso do Participante 11 –, mas sim de passar por eles sem nem considerar haver comprometimento ao fazer musical. Divergências entre os valores atribuídos por esses estudantes ao erro, ressaltando, podem ser resultado de formas individuais (fator **a pessoa**) de se enfrentar dificuldades; leitura possível e talvez complementar. Porém, também observamos diferentes graus valorativos sob a óptica de **um mesmo indivíduo** (P14) em cenários (**situações**) distintos, um popular e outro erudito.

Com relação a como uma falha poderia ser enfrentada, acrescentando, já fica sugerido um caminho no final da seguinte fala: *“Depois que comecei a me prender mais à partitura [...] (após o início no contrabaixo), parece que perdi um pouco dessa coisa de decorar e ter um pouco mais de liberdade, se errar... sabe...? Fazer um improviso...”* (P14). E embora não seja possível identificar seu nível de habilidade para improvisar, no próximo relato – referente ao período no qual fazia aulas de guitarra – verificamos um fato com potencial para

---

<sup>9</sup> Termos como **hoje** e **atualmente** na parte de resultados e discussão referem-se à época da pesquisa.



propiciar a saída sugerida acima pelo aluno; havia forte estímulo ao aprendizado da improvisação: *“Ele (o professor) passava escala, eu lembro que [...] ele falou: ‘Você tem meio que decorar esse shape aqui [...] que a gente vai trabalhar os improvisos. Decora em dórico e a gente trabalha improviso em cima dessa escala’. [...] foi assim, através dos improvisos”*.

Podemos estar vendo germinar uma aliada no campo popular. E a improvisação parece poder ser empregada como meio de transformação do erro em um elemento criativo:

*É muito louco... Por exemplo, na música popular tem isso, tem muitos erros [...] e às vezes a improvisação, ela... Não que ela mascara isso, mas... ajuda no sentido de você (se) utilizar do erro, se aproveitar dele pra criar outra coisa. Numa orquestra não existe isso. Não há margem pra improviso, é aquilo, daquele jeito e naquele momento. Não dá pra você fazer isso (algo específico) no segundo seguinte, não pode, é ali, é estrito. É isso que engessa um pouco, né? (P14).*

Apesar dos obstáculos colocados no ambiente orquestral, o improviso – vimos na introdução – não é propriedade da música produzida na esfera popular. Mesmo pouco estimulada no aprendizado e fazer musical dos alunos no âmbito erudito, o Participante 9, embora em cenário aparentemente distinto do citado por seu colega do último exemplo, afirmou tê-la desenvolvida e a coloca como ajuda para enfrentar seu medo da “memória deficiente” (CLARK; BECK, 2012, p. 28): *“Eu aprendi a lidar com o medo do esquecimento, principalmente<sup>10</sup> [...] quando comecei a precisar desse recurso, de tocar em público. Então aprendi, mas porque tenho certa facilidade... [...] de improvisar”*. Ele explicou:

*Isso me faz entender toda a música de forma diferente. A partir desse entendimento, que é uma espécie de entendimento mais proativo, porque tenho certa experiência com o que é criar um negócio, eu passo por isso, eu brinco com isso. Você olha um negócio que o Beethoven criou e fala: “Aqui tá a sacada [...]”. Então, quando vou tocar e me encontro numa situação em que esqueci, saber um pouco o que ele tinha na cabeça ao fazer aquilo me leva a ser capaz de te enganar quando você tá ouvindo (ao falhar a memória, faz-se algo “errado” que não é assim notado e o eu inadequado ou deficiente não fica exposto) (P9).*

Embora o aluno de piano erudito consiga (estudando improvisação) ampliar sua capacidade de criação ao ponto de alcançar, em alguma medida, processos criativos do

---

<sup>10</sup> Na universidade.

compositor e dessa forma, talvez empregando um tipo de inferência, lidar com o esquecimento e, conseqüentemente, evitar erros evidentes, é difícil imaginar tal alternativa tendo abrangência mais ampla:

*Mas a questão da improvisação te leva até uma página B, quando você esquece de algo e consegue perceber que esqueceu. Isso é uma coisa. Aí a improvisação é ótima, porque você tá tocando e de certa forma a sua cabeça... [...] tá algum passo à frente, sempre pensando no que vem e como que você vai chegar lá. Se você consegue perceber que esqueceu algo, aí você consegue tapar esse buraco. Mas o difícil (perigoso) é quando você percebe quando esquece (já esqueceu). Ou pior, quando tá muito acostumado a tocar algo, chegar em (um) determinado som e esse som é o que te impulsiona a continuar. Se você erra esses sons em particular, é aí que você é pego desprevenido (a situação fica imprevisível), aí que realmente fica complicado (P9).*

Indo adiante, deixando declarações de alunos que atualmente têm atividade principal na música erudita, vemos uma estudante (autodeclarada pianista mais popular), mesmo indicando poder se perder durante uma performance, dizer não ficar presa a erros no momento da execução sem carregá-los com ainda mais negatividade em sua fala:

*[...] tento fazer cara de paisagem e me achar. [...] Tem um vídeo que eu toquei, que eu errei uma parte, uma subida de uma melodia que era meio (que) um arpejo... Eu errei, mas sabia exatamente qual era a última nota. Terminei a última nota e continuei tocando o resto da música. Agora, tem hora que, beleza, você se perde, aí você tira a mão... principalmente quando tem mais gente (tocando), espera um pouco e volta. Mas no piano solo você tem que preencher meio que de algum jeito. [...] Eu tento não ficar presa àquilo, acho que na hora que tô tocando, não fico mesmo. Eu consigo falar: "Ah, tá bom. Dane-se. Foi, segue reto. Vamos lá" (P5).*

Perde-se notas pelo caminho, mas isso não parece levar a pianista a ficar lamentando (ruminando) sobre imperfeições e eventuais desencontros. Há certa semelhança com uma colocação já exposta do Participante 14 relatando que duas ou três notas passavam (escapavam) ao longo de um *show* no período em que atuava como guitarrista, violonista. Segue-se o jogo com aparente simplicidade, embora haja, talvez, uma exceção quanto a execuções solo.

Com relação ao treino de improvisação, podemos observá-lo presente nos estudos de P5: “[...] tô começando a estudar improvisado mais sistematicamente. O que tô fazendo é



*estudar nota alvo. Eu toco o tema, tento decorar de alguma forma esse tema [...] e depois estudo nota alvo. [...] Aí beleza... improviso e tudo mais".* Há um espaço destinado ao desenvolvimento da habilidade de improvisar. A participante estaria apta a aplicar um improviso numa situação adversa. Sobre isso, após descrever como o tocar de ouvido a ajudou a sair de uma circunstância embaraçosa (de ameaça), ela foi indagada se improvisar também poderia auxiliá-la e respondeu: *"Sim. Porque aí, se você errou uma nota, você faz um... inventa alguma coisa e... (risos)".*

O estudo do improviso ainda foi mencionado com poder de promover maior consciência da harmonia enquanto se executa; aprendizagem em que o saber harmônico está integrado à atividade prática. A mesma aluna apresenta mais detalhes dizendo como tal habilidade (e o modo de treino) contribuiu para que ela desenvolvesse um melhor enfrentamento contra adversidades, situações aversivas:

*Ajuda muito eu acho (a improvisação)! [...] Eu acho que eu sou um exemplo bom de trajetória de ansiedade tocando, porque... Seria mentira dizer que não sinto nada [...], lógico, mas me sinto muito... sei lá, mil vezes melhor do que me sentia [...]. Antes eu ficava muito nervosa, travava e se eu errava, não sabia total o que fazer! Já hoje... [...] Eu acho que isso vem muito da consciência de saber o que eu tô tocando... e que veio muito disso, de aprender, de estudar improvisação. (Isso) porque pra estudar improvisação você precisa ter consciência da harmonia que tá se passando e, na consciência da harmonia da harmonia que tá acontecendo, se você se perder, você sabe mais ou menos aonde pode ir, entendeu? Então eu acho que me ajuda muito (P5).*

Criar na hora também foi visto como apoio na declaração de outro pianista mais popular. Ele parece menos preocupado:

*Pra mim, improvisar é uma coisa que eu já fico mais tranquilo. Porque... não tem, vamos dizer, um errado ali, né? Claro, tem a questão de nota evitada, mas improviso é improviso, né? Improviso é uma coisa que acho que é mais, sei lá... da pessoa. Não tem muito certo, ou errado, então eu fico mais tranquilo em improvisar; eu me sinto mais à vontade (P6).*

Vale sublinhar a colocação do improviso ser da **pessoa**. Além de alternativa contra adversidades, a aptidão parece auxiliar o Participante 6 no despertar de um lado criativo, podendo aproximá-lo mais da execução. Desse modo, ele constitui uma fração maior da composição. Ademais, indagado se sente-se ansioso numa apresentação, ele esclareceu: *"Depende da música. Por exemplo, quando é erudito, aí me sinto. Porque eu já sei que tem*

*aquela parte que eu... vou ter dificuldade, alguma coisa... que não vou poder improvisar. Agora, no popular não. No popular, eu errei, eu improviso... passo por cima e já era”.*

Parece possível que o elemento **improvisação** contribua para a formação de uma estrutura em que a possibilidade do erro seja mais tolerada. Os eventos imprevisíveis e incontroláveis poderiam gerar menor preocupação, já que pode existir saídas criativas sem tanto prejuízo – ou até mesmo quase nenhum, talvez – no fluxo do discurso musical na esfera popular. Todavia, em contraposição, também se pode ver o improviso contribuindo para elevação dos níveis de ansiedade, estando a inaptidão para realizá-lo como um fator causador. O Participante 3, que na entrevista se colocou como músico popular, mas que passou, outrora, importante período de sua formação musical no âmbito do violão erudito, ajuda-nos a compreender a questão:

*Hum... Eu não sou tão bom no improviso porque não tive tanta vivência (nisso). Ela (improvisação) começou acho que um ano antes de eu entrar na faculdade. Mas, por exemplo, a gente (ele e o parceiro com quem tocou no recital da pesquisa) teve improviso lá [...], né? E eu acho que foi legal porque... Eu estudei bastante antes, né, o improviso. O que eu podia fazer... os caminhos, (com) qual nota que podia chegar que encaixava, ficava legal... E acho que daí eu me senti mais confortável de fazer. Mas ainda assim, eu não me sinto tão confortável, porque não é uma vivência que eu tive muito, sabe? (P3).*

O aluno expõe um desconforto fruto da ainda insuficiente habilidade de improvisar, dado o aparente nível necessário de tal expertise em seu mais recente universo de atuação. No entanto, graças – justamente – aos requisitos do meio, dedica-se a estudar caminhos que lhe permitem estar mais bem preparado e ter, com maior conforto, uma realização mais satisfatória da **tarefa**. Estudar improvisação está no seu dia a dia: “[...] eu tenho mais ou menos três horas de estudo fixas. Eu tenho que estudar uma peça, improviso... aí a terceira hora [...] eu deixo em aberto pra tirar coisas que tão próximas (repertório que tocará logo)” (P3).

Para finalizar, destaca-se dois pontos sobre os quais P3 lança luz. Primeiro, embora seja improvisação, os caminhos e elaborações não são irrestritos. Capacidade e abertura para empregá-la em certos contextos não significam acessos a soluções infinitas (coerentes com o discurso musical) perante erros. Algo concordando com Green (2002, p. 42), pois, conforme a autora, tal atividade normalmente se trata de trechos improvisados ocorrendo dentro de estruturas anteriormente determinadas, em muitos tipos de música popular. E, segundo, em

algum momento, o improviso pode se tornar exigência, o que também parece abrir espaço para o surgimento de desconfortos e inseguranças enquanto o domínio dessa tarefa está num patamar ainda insuficiente.

## Conclusão

Em função da falta de aptidão para empregá-la e da maior limitação do meio, a improvisação, pouco presente em atividades dos alunos desempenhando música erudita, não se mostrou realizável para se enfrentar erros e falhas na maioria dos casos. A exceção ficou por conta do esquecimento notado com antecedência, antes do erro de fato acontecer. Isso porque o aspecto criação, treinado estudando-se o improviso, poderia propiciar uma espécie de acesso aos processos criativos do compositor, viabilizando um caminho pelo qual o ouvido do público seria “enganado” e, conseqüentemente, “erros” não seriam assim percebidos. Isto é, um eu inapropriado, deficiente, não ficaria em exposição, logo, não haveria julgamentos negativos.

Com relação aos estudantes de música popular (houve improvisações na apresentação desse grupo) e quanto a alguns outros, mesmo matriculados no curso de música erudita, atuando em algum momento (usando certo recurso improvisado) ou em atuações pregressas ao longo da vida na esfera popular, improvisar demonstrou ser potencial reposta a falhas em diversas situações, propiciando até mesmo sensação de segurança e menor preocupação apenas por estar como saída praticável em certos casos. Aqui, sem necessariamente uso (intencional) baseado no que seriam as ideias do autor, podendo representar maior participação criativa na execução da composição. A improvisação, no campo popular, parece poder favorecer um enfrentamento mais eficaz ou uma experiência mais branda em relação aos aspectos prejudiciais da APM.

Todavia, mesmo em experiências relativas ao campo popular, se o nível de habilidade para improvisar é ainda insuficiente (ou ao menos dessa forma entendida pelo improvisador) e tendo em vista a liberdade não plena quanto aos caminhos de sua aplicação, também se observou a prática podendo contribuir para o surgimento de desconforto e insegurança. Isso não elimina, absolutamente, as chances do improviso ser usado nesses casos para se ter



melhores saídas diante de situações aversivas de erros, mas talvez o usufruto e compreensão de seu auxílio venha futuramente, quando tal tarefa estiver melhor dominada.

No mais, foram apontadas pelos alunos de canto popular restrições ao ato de improvisar em músicas com letra. Contudo, parecem menores se levarmos em conta um sentido expandido do termo, como nos exemplos colocados pelos próprios estudantes<sup>11</sup>, englobando inversões de estrofes e trocas de palavras como soluções emergenciais num cenário adverso; ponto que deve ser amplamente melhor investigado em outras pesquisas devido à expansão do sentido de improvisação.

---

<sup>11</sup> Ver na versão completa da dissertação. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/2704>>.

## Referências

ALBINO, César Augusto Coelho. *A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. USA: Da Capo Press, 1993.

BOUNY, Élodie. *Violonista de formação erudita e violonista de formação popular: investigando diferenças na educação musical*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CLARK, David. A.; BECK, Aaron Temkin. *Terapia cognitiva para os transtornos de ansiedade*. Porto Alegre: Artmed, 2012.

CUNHA, André Sinico. *Ansiedade na performance musical: causas, sintomas e estratégias de estudantes de flauta*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. London: Ashgate, 2002.

GUERZONI, Felipe Boabaid. *“A arte da improvisação” de Nelson Faria: influências na pedagogia da música popular brasileira*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

KENNY, Dianna. Theodora. *The psychology of music performance anxiety*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

LIMA, Sonia Albano de; ALBINO, Cesar. A improvisação musical e a tradição escrita no Ocidente. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 2, n. 1, p. 96-109, mar. 2009.

ROCHA, Sérgio Figueiredo. *Ansiedade na performance musical: estudo molecular de associação e validação da escala "K-MPAI"*. 2012. Tese (Doutorado em Psiquiatria) – Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VALENTINE, Elizabeth. The fear of performance. In: RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 168-182.

WALTER, Silvana Anita; BACH, Tatiana Marceda. Adeus papel, marca-textos, tesoura e cola: inovando o processo de análise de conteúdo por meio do Atlas.ti. *Administração: Ensino e Pesquisa*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 275-308, jun. 2015.

