

# Estudo sobre a Improvisação Sonora e Jogos Lúdicos como Recursos Musicoterapêuticos

## Study on Sound Improvisation and Playful Games as Music Therapy Resources



**Pietra Gomes Boaventura dos Santos**

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Curitiba, PR, Brasil.  
pietraboaventuramt@gmail.com



**Rodrigo Aparecido Vicente**

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Curitiba, PR, Brasil.  
rodrigo.vicente@unespar.edu.br

**Resumo:** Os jogos, a brincadeira e a improvisação são essenciais à vida humana e merecem atenção quanto às suas potencialidades. Utilizando a abordagem qualitativa, de caráter exploratório e fundamentada na perspectiva em espiral, este estudo busca compreender como diferentes estudos sobre as noções de ludicidade, jogo e improvisação podem aprofundar a teoria e a prática musicoterapêutica. Realizou-se uma revisão integrativa a partir de livros e bases de dados e constatou-se a necessidade de mais pesquisas acadêmicas sobre o tema em perspectiva interdisciplinar, uma vez que a improvisação sonora e os jogos lúdicos, como recursos musicoterapêuticos, incentivam a expressão, a autonomia, a independência e a emancipação.

**Palavras-chave:** musicoterapia; improvisação sonora; improvisação; jogos lúdicos.

**Abstract:** Games, play and improvisation are essential to human life and deserve attention for their potential. Using a qualitative, exploratory approach and a spiral perspective, this study seeks to understand how different studies of the notions of playfulness, game and improvisation can deepen music therapy theory and

practice. An integrative review was conducted based on books and databases and found that there is a need for more academic research on the topic from an interdisciplinary perspective, since sound improvisation and playful games as music therapy resources encourage expression, autonomy, independence and emancipation.

**Keywords:** Music therapy; sound improvisation; improvisation; playful games.

Submetido em: 20 de fevereiro de 2025

Aceito em: 10 de maio de 2025

Publicado em: agosto de 2025

## Introdução

Uma das atividades observáveis em todas as sociedades e culturas ao redor do mundo é a brincadeira. É possível perceber não apenas crianças brincando, mas também jovens e adultos que, em suas comemorações e celebrações, momentos de lazer e fugas da rotina, procuram brincar, jogar e, enfim, se divertir. Entretanto, muitas vezes a brincadeira não é levada a sério e o jogo não é considerado relevante por supostamente ser “apenas um passatempo”. Junto a eles, manifesta-se também o inesperado, que exige uma ação não programada e, simplesmente, a necessidade de improvisar. O jogo, o brincar, o lúdico, o improvisado. Em quantas camadas podem-se desdobrar e o que carregam em sua essência para serem tão amados, mas também tão temidos? O esforço desta pesquisa está em responder tal questão, tendo como aliada a Musicoterapia, profissão que inspirou a escrita deste artigo e, inclusive, possibilitou o questionamento e a abertura de um contato íntimo com tais práticas. O texto que segue é uma revisão de estudos sobre a utilização da improvisação sonora e dos jogos lúdicos como recursos musicoterapêuticos, investigando as produções acadêmicas já existentes, a fim de conhecer e discutir os potenciais dessas práticas com diversos públicos, bem como aprimorar a reflexão teórica acerca das atividades musicoterapêuticas pautadas pela improvisação e pelos jogos lúdicos.

## Metodologia

Como método, foi adotado um olhar do macro ao micro, passando por uma revisão integrativa das grandes áreas, como a Filosofia, Sociologia e História, passando pelas Artes, até chegar à Musicoterapia. Como em uma grande expedição, muitas noções teóricas foram sendo colocadas na “mochila”; porém o cerne está nos estudos dos conceitos e na reflexão dentro da área

musicoterapêutica – especialmente acerca da improvisação sonora –, os quais foram apresentados em uma prosa fundamentada, com o intuito de explorar e ampliar a concepção e o conceito de improvisação na Musicoterapia.

À luz de estudos filosóficos (Friedrich Schiller), histórico-culturais (Johan Huizinga), sociológicos (Roger Caillois) e pedagógico-musicais (Teca Alencar de Brito), o desbravamento deu-se ao buscar entender de que modo a teoria e a prática musicoterapêuticas ganham em sentido e conhecimento quando as noções de ludicidade, jogo e improvisação são ampliadas e aprofundadas a partir dessas perspectivas. Portanto, uma vez chegado ao micro, o propósito foi o expandir novamente ao macro.

Para além do estudo de algumas obras, foi feito um levantamento de artigos, especialmente, no que tange à área da Musicoterapia, visando a uma melhor compreensão dos temas dentro do contexto da prática profissional. A busca aconteceu nas seguintes bases de dados: *Scopus*, *Web of Science*, *Google Scholar* (Google Acadêmico), *Oxford Academic*, *Brazilian Journal of Music Therapy*, *Música Hodie*, *Revista InCantare*, *Revista da ABEM*, *Revista ANPPOM*, *Revista PER MUSI*, *Journal of Music Therapy*, *Music and Medicine*, *British Journal of Music Therapy*, *Australian Journal of Music Therapy* e *Nordic Journal of Music Therapy*; e teve como descritores “improvisação”, “improvisation”, “improvisação sonora” e “jogos lúdicos”.

Como critério de inclusão de artigos, foram inicialmente elencados artigos originais, disponíveis na íntegra e publicados entre 2012 a 2022. No entanto, os critérios temporais e de disponibilidade foram ampliados para incluir todos os estudos que encontrássemos, devido ao baixo número de publicações encontradas. Para a seleção dos artigos, foi realizada a leitura de todos os encontrados a partir dos descritores – com exceção de alguns internacionais cujo acesso integral não foi possível –, sendo considerados aqueles que abordavam o tema de forma

a contribuir com o diálogo aqui proposto. Ou seja, artigos que, de alguma forma, mencionavam ou utilizavam a improvisação e os jogos lúdicos como recurso musicoterapêutico, totalizando 9 artigos integrados à presente pesquisa.

## Conceitos Gerais

O fenômeno “jogo” é inato à vida e ao ser humano. Está no cerne do desenvolvimento da sociedade e da constituição do ser humano, pois tem função social, indo além do que é material, biológico ou psicológico. A criança joga, o adolescente joga, o adulto joga – mesmo que não saiba, até a mais soberba das pessoas também joga. Ademais, o jogo inspira a solidificação dos hábitos, inclusive dos hábitos mais rígidos, visto que é a partir da repetição de jogos e de brincadeiras que a experiência se transforma em práticas recorrentes (Benjamin, 2009; Huizinga, 2000; Massa, 2017).

Mas afinal, o que é jogo? Por que jogar é tão importante, se muitas pessoas o consideram inútil ou apenas uma distração? (Caillois, 2017). Entre as múltiplas possibilidades, o jogo é entendido como um elemento autônomo – aquilo que dá significado e sentido ao fazer, ou até mesmo o próprio fazer –, que constitui linguagem, conta histórias, permite o descanso, a brincadeira e o desenvolvimento da ludicidade (Huizinga, 2000; Massa, 2017).

A palavra ludicidade não apresenta um significado no dicionário da língua portuguesa, assim como em muitas outras línguas, porém, semanticamente remonta à palavra *ludus*, do latim, que significa brincar ou jogar (Massa, 2017), abrangendo não apenas a brincadeira infantil, mas “as competições, as representações litúrgicas e teatrais e jogos de azar” (Huizinga, 2000, p. 28), por exemplo.

Dentro dessa concepção de jogo, ludicidade e ser humano, Huizinga (2000) cunha a noção de *Homo Ludens*. Tal termo define o ser humano como um ser que joga, para além do ser que pensa e tem na faculdade da razão a sua especificidade (*homo sapiens*), e para além do ser que cria e fabrica objetos (*homo faber*). Como ser que

joga, observando as características do que é o jogo, o homem entra em contato com sua liberdade de existir e com a(s) possibilidade(s) da exploração do faz de conta, do (re)montar a realidade.

O homem que joga, que conjuga o racional e o sensível e que inspira Huizinga a cunhar o termo *Homo Ludens* vem à luz com o filósofo e dramaturgo alemão Friedrich Schiller, no fim do século XVIII, mais precisamente, em sua teoria dos impulsos (Huizinga, 2000; Monteiro, 1998). De acordo com Monteiro (1998), para Schiller existem duas leis que fundamentam a natureza do homem: a sensibilidade e a razão – ou o sensível e o formal –, as quais, por serem opostas, geram impulsos igualmente opostos que, por consequência, duelam entre si; ora um impulso se destaca, ora o outro.

O impulso sensível, segundo Schiller, relaciona-se com a existência física do homem, com seu estar na matéria e sua máxima realidade plural e temporal. Embora possibilite o agir humano através da sensação, esse impulso retira a espontaneidade do sujeito e a identidade do sentir, pois acaba se limitando ao que ele sente no mundo – “é um estar no mundo sem ser no mundo” (Monteiro, 1998, p. 46). Já o impulso formal se relaciona com a pessoa, com a forma e com a razão, com aquilo que é imutável e que ignora as multiplicidades, trazendo a ideia de uma identidade fixa e exigindo imutabilidade:

O impulso sensível está limitado pela realidade finita do Homem; o impulso formal pela impossibilidade de realizar-se sem essa mesma realidade finita. Se a matéria precisa da forma para ter identidade, a forma também precisa da matéria para realizar-se [...] embora o impulso formal garanta uma unidade indivisível e universal no Homem, não garante sua realização, pois o impulso formal somente é possível a partir da existência física desse mesmo Homem. É somente a partir dessa existência que o Homem torna-se identidade (Monteiro, 1998, p. 47).

Entretanto, existe uma força de reciprocidade que vai além do duelo entre os impulsos e permite o equilíbrio dessas duas naturezas, para que se alcance a humanidade e se resolva tal divisão. Trata-se de um terceiro impulso, chamado inicialmente por Schiller de “forma viva”, cuja tarefa é conter os dois primeiros e transitar livremente entre a razão e a sensibilidade. Tendo como objeto a beleza, esse impulso permite a liberdade humana: o impulso lúdico (Monteiro, 1998).

Algumas características do jogo, encontradas na obra de Huizinga (2000), merecem destaque para o tema deste estudo. São elas: o jogo é livre (no sentido de não ser uma obrigação); tem um tempo e espaço próprios, é regrado (possui regras específicas que criam estrutura e ordem); fictício (existe uma suspensão da realidade, a qual tem sua própria lógica e regras); social (conecta e promove interação e cooperação); espontâneo; emocional (move emoções intensas); e formativo (contribui para o desenvolvimento social, físico e mental).

É comum que o impulso lúdico, a busca do desconhecido e a experimentação da brincadeira estejam mais associados a fases iniciais da vida humana, podendo aparecer na fase adulta alguns aspectos de resistência. Porém, os aspectos lúdicos existem e são importantes em todas as fases do desenvolvimento humano (Castilho; Tonus, 2008). O lúdico, o jogar/brincar e o improvisar, portanto, podem e devem se fazer presentes na vida independentemente da faixa etária, já que a ludicidade é uma faculdade do ser e não apenas uma ação ou uma manifestação ocasional.

No jogo, existe um espaço de experimentação e exercício da criatividade que é disponibilizado ao sujeito. Nele, transcorrem a vivência, a experiência, a ludicidade, a representação, o direcionamento e a liberdade, que permitem o surgimento e o desenvolvimento da capacidade de improvisação (Huizinga, 2000). De acordo com Santinho e Oliveira (2013, p. 10), “a palavra ‘Improviso’ deriva do latim *in promptu*, ‘em estado de atenção, pronto para agir’, que vem de *in*, ‘em’, mais *promptus*, ‘prontidão’ que, por sua vez, origina-se de *promere*, ‘fazer surgir’”.



A improvisação é a arte de fazer acontecer, de criar no momento, de experimentar; trata-se de um “processo criativo de tomada de decisão” (Bruscia, 2016, p. 141). Ela sempre esteve presente em muitas sociedades e culturas ao redor do mundo, inclusive na realização de atividades de forma não planejada no dia a dia (Maia, 2019; Wigram, 2004).

Reforçando a noção de *Homo Ludens*, Moore (1992, p. 64) sustenta que “a prática da improvisação estaria ligada [...] a outros comportamentos criativos culturalmente estruturados tais como conversas do dia a dia, esboços pontuais ou prosa”. Sendo assim, esse ser lúdico se manifesta e se constrói na vida diária a partir do momento em que, além de jogar e solidificar seus hábitos, também improvisa.

Entretanto, esse improviso do dia a dia, para Albino (2009, p. 75),

[...] está muito mais ligado ao imprevisto, ao não esperado, ao não planejado, do que propriamente à arte de improvisar. Carrega uma imagem de ineficiência, de erro, algo que não deu certo, que fora mal feito ou mal planejado e que precisa ser corrigido imediatamente.

Para o autor, tal “arte de improvisar” relaciona-se com a “ideia de habilidade, experiência, conhecimento” como, por exemplo, na área da música, em que o músico se dispõe a criar a partir do lúdico, utilizando suas habilidades e seus conhecimentos, já desenvolvidos ou não, com um grau de realização complexo ou não (Albino, 2009, p. 61; Brito, 2019). Albino (2009) corrobora as ideias de Schiller e Huizinga, apontando que o improviso não se associa apenas a um pensamento racional, lógico e linear, mas também ao pensamento lateral (rápido, intuitivo, criativo), conhecido como pensamento maquínico, muito comum nos artistas:

O pensamento maquínico, ou agenciamento maquínico se ocupa de inventar, de conectar coisas diversificadas de maneiras inesperadas (maquinações). É imprevisível, livre,



as ideias surgem, é indisciplinado e movido pelo devir, pode utilizar técnicas para atingir seus objetivos, incorpora intuição e sensações e não é ensinável (Albino, 2009, p. 63).

A ludicidade permite que o indivíduo desenvolva suas faculdades inerentes e se coloque disponível para a criação e a integração, bem como para o desenvolvimento de sua independência e de seus questionamentos. No entanto, devido à exigência por conhecimentos formalizados, o lúdico e alguns movimentos naturais do indivíduo em desenvolvimento acabam sendo desvalorizados; assim, a liberdade, a criatividade, a imaginação e a abertura à experimentação são muitas vezes ignoradas e deixadas de lado (Castilho; Tonus, 2008).

Levando em consideração todos os aspectos postos acerca do lúdico e da improvisação, Bruscia (2016, p. 138) afirma que “improvisar é uma forma de brincar”, e são diversos os jogos lúdicos possíveis de se associar com a improvisação, visto que no improvisar e no jogar são consideradas e abertas diversas possibilidades, e o erro se torna parte do processo, da vivência e da experiência (Albino, 2009; Santinho; Oliveira, 2013). Como afirma Albino (2009, p. 60), esse é um “fazer em construção”, posto que “[...] a própria ideia de erro assume outro caráter, mais identificado com a busca curiosa do desconhecido”.

Observando o pensamento de Albino (2009) e de Bruscia (2016), é possível perceber alguns pontos relevantes para o processo de improvisação. Primeiramente, mesmo que a improvisação do dia a dia esteja mais ligada ao imprevisto e ao “erro”, sua resolução se dá a partir da bagagem interna e dos conhecimentos e habilidades prévias que o sujeito carrega para que tal situação seja resolvida. Em segundo lugar, considerando o improviso como brincadeira, e levando em consideração que o erro é parte do processo, ou seja, que aquele que improvisa está buscando o desconhecido, a improvisação auxilia diretamente na construção da identidade, dos significados, das habilidades, dos conhecimentos e de outros aspectos importantes para a totalidade do ser. Todo ser humano é capaz de brincar, portanto, todo ser humano é capaz de improvisar.

## Artes e Educação

Justamente por fazer parte do dia a dia e da construção do sujeito, a improvisação está presente em diversos campos do conhecimento e se manifesta por meio de diferentes linguagens – sobretudo nas artes, campo no qual é essencial para o ato de criar, sendo tanto parte da obra quanto finalidade do processo de criação. Além disso, no campo artístico, a improvisação irá apresentar diversas características como uma atividade de jogo (Albino, 2009; Santinho; Oliveira, 2013).

No que diz respeito à dança, por exemplo, o ato de improvisar é reconhecido nos processos de aprendizagem e no próprio fazer como uma ferramenta muito importante para a expressão, o desenvolvimento da criatividade, a organização e a “autonomia artística” (Santos; Guimarães, 2022, p. 217). O improviso acontece atrelado a jogos nesse âmbito e conecta-se ao autoconhecimento e à experimentação do próprio corpo, permitindo ir além da exploração de novas formas de se movimentar, bem como a criação de novos sentidos e significados para se conscientizar de si, se perceber, perceber o outro, ser, estar e agir no mundo (Santinho; Oliveira, 2013).

Na verdade, a conexão do corpo com o improviso acontece em todas as linguagens artísticas, porque quando um artista improvisa, seu corpo e suas ações a partir dele integram a performance, fazendo com que ele seja o agente da improvisação (Santinho; Oliveira, 2013).

No Improviso, a subjetividade e a espontaneidade do artista são flagrantes, pois é o momento em que, ainda desprovido dos posteriores refinamentos técnicos, ele se depara com sua matéria-prima bruta (constituída de seu suporte artístico somado às suas intenções artísticas), em pleno nascimento e, sem ter ainda como programar

e pré-estabelecer o que será desenvolvido a partir de então, não lhe resta outra alternativa a não ser abrir-se às possibilidades que emanam daquele momento presente [...] (Santinho; Oliveira, 2013, p. 10).

Já no teatro, os jogos e a improvisação constituem aspectos essenciais para a conexão, a construção de narrativas e a manifestação daquilo que se deseja para a obra teatral. Ou seja, o que é espontâneo, intuitivo e livre compõe e constrói o ensaiado – aquilo que se considera “pronto” –, já que o teatro, assim como a improvisação, possui uma natureza “momentânea”. Ainda que seja preparado pelo artista (memorização de gestos, texto e afins), o teatro pode exigir flexibilidade na atuação (Chacra, 1983, p. 15). É posto ainda por Chacra (1983) que todo ato teatral se relaciona a um elemento de improvisação, podendo esses elementos se manifestarem de maneira implícita ou explícita.

Uma outra definição utilizada para o conceito de improvisação no teatro a considera como “a arte de fazer o corpo falar, esvaziando o verbo, a palavra, o discurso” (Lavoie, 1985 *apud* Carvalho, 2019, p. 27). Tendo isso em mente, o improvisar e o jogar, no contexto teatral, visam a: estimular a espontaneidade, a escuta e a aceitação das ideias (do outro e de si mesmo); desbloquear e libertar a imaginação; incentivar a disponibilidade do sujeito para criar consigo e em conjunto; aprimorar a expressão; permitir o erro e reconhecer a importância do mesmo para o aprendizado; além de diversos outros aspectos (Carvalho, 2019; Maia, 2019).

Já no âmbito musical, a improvisação musical/sonora está relacionada à criação e à exploração de sons que, muitas vezes, acontece a partir do brincar. De acordo com Bruscia (2016), essa improvisação pode acontecer com a utilização de instrumentos, com a voz e com o próprio corpo, podendo ou não ter um referencial.

A improvisação é uma forma temporal-estética de se estar em relação com outros improvisadores ao criar extemporaneamente sua própria narrativa do aqui-e-

agora e compartilhar sua beleza e sentido com ouvintes. Ao fazê-lo, os músicos e ouvintes estão em comunhão consigo mesmos e com sua comunidade, sociedade e cultura (Bruscia, 2016, p. 143).

Para além desse pertencimento e dos aspectos construtivos e libertadores que a improvisação carrega consigo, a improvisação sonora se encontra, assim como a própria música, como “potência do sensível” (Brito, 2019, p. 35) e do ser. Essa potência deve-se ao fato de haver, na história da humanidade e em sua construção social, cultural e individual, ela: a música. Para Schafer (1932 *apud* Brito, 2019, p. 35) “[...] música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto”, ou seja, “somos seres musicais” por natureza, além de lúdicos e brincantes (Brito, 2019, p. 37).

Considerando que o ser humano é musical e lúdico, aprendendo através da brincadeira, da ludicidade e, também, da música, a educação musical tem grande relevância no processo de seu desenvolvimento, especialmente se atrelada à improvisação e aos jogos. Estes não necessariamente como atividade educativa, mas como “potencial gerador de experiências que têm efeitos educativos” (Zanetta, 2016, p. 245).

Moore (1992, p. 63) afirma que, “[...] para muitos, a expressão improvisada parece ameaçadora, desconhecida ou pouco interessante”. Nesse sentido, os jogos e a improvisação, por serem consideradas atividades marginalizadas, podem ser negligenciados na formação de professores e musicistas, fazendo com que estes se distanciem de sua compreensão intuitiva da música e valorizem apenas as expectativas estéticas que têm acerca dela (Leite, 2020; Moore, 1992).

É necessário libertar a educação e o ensino artísticos de métodos obtusos, que ainda oprimem os nossos jovens e esmagam neles o que possuem de melhor. A fadiga e a monotonia de exercícios conduzem à mecanização tanto dos professores quanto dos discípulos. [...] Inútil a atividade

daqueles professores de música que repetem doutoral e fastidiosamente a lição, já pronunciada no ano anterior. Não há normas, nem fórmulas, nem regras que possam salvar uma obra de arte, na qual não vive o poder da invenção (Koellreutter, 1997, p. 31 *apud* Zanetta, 2016, p. 245).

Desse modo, na educação musical, os jogos e a improvisação têm a função de estimular a criatividade e a expressividade – sem a pressão de tocar certo, a nota certa, ou bonito. Esses elementos contribuem para o desenvolvimento da confiança, da audição (de si, do outro e do ambiente) e da percepção musical, repercutindo ainda nas habilidades musicais (como ritmo, melodia, harmonia) e em habilidades gerais, como a capacidade de observação, imaginação, comunicação e cooperação. Além disso, podem instigar a motivação para o estudo e o prazer pela música (Brito, 2019; Zanetta, 2016).

## Musicoterapia

Apesar de poderem ser desenvolvidos pelo aprendizado, o jogo e o improviso podem também ser desenvolvidos de maneira terapêutica, mantendo suas características de experimentação, de criatividade, de ludicidade, de liberdade e, principalmente, de experiência. Sua relevância é tamanha que, em nível teórico, por exemplo, a improvisação é considerada, dentro da Musicoterapia, como um tipo de experiência musical que serve como método primário da profissão, sendo uma das práticas mais importantes (Bruscia, 2016; Gattino *et al.* 2013).

O papel da improvisação em música é o de proporcionar experiências espontâneas no aqui-e-agora tendo como foco o ensino ou a vivência de algum componente musical. Por sua vez, a improvisação musical na musicoterapia é utilizada para criar experiências ou pontes (ou territórios) de afeto e de comunicação com [participantes] pacientes (Woituski *et al.*, 2017, p. 11).

Quanto aos jogos, no rol de práticas do musicoterapeuta, existem as práticas recreativas aumentativas, nas quais se encontra a brincadeira musical terapêutica – utilizada em situações pontuais e ocasionais –, e as práticas recreativas intensivas, que incluem a ludo-musicoterapia. Nesta, as brincadeiras e os jogos são variados, abrangendo desde jogos tradicionais até contação de histórias, escrita, movimentos, jogos de imaginação, entre outros. Em contrapartida, os jogos e atividades musicais estruturados como charadas musicais ou dança das cadeiras enquadram-se nos métodos recriacionais. Todos, porém, estão sempre centrados na música e com objetivos terapêuticos (Bruscia, 2016).

Mesmo que na teoria a improvisação e os jogos lúdicos se enquadrem em classificações diferentes,

[i]mprovisar é uma forma de brincar (play). O improvisador é livre para seguir seus impulsos, enquanto desenvolve formas de contê-los, redirecioná-los ou controlá-los, assim como uma criança faz em uma brincadeira de faz-de-conta. Esse comando criativo da situação de brincadeira traz uma enorme sensação de prazer e gratificação. Existe uma tensão contínua entre explorar certas liberdades e sentir inevitavelmente a necessidade de certos limites e estruturas, ou, reciprocamente, brincar com certos limites e estruturas e sentir inevitavelmente a necessidade de certas liberdades (Bruscia, 2016, p. 138).

Sendo assim, o jogo e o improviso acontecem e caminham juntos, pois no improviso a pessoa se vê “[...] descobrindo possibilidades, inventando novas opções, escolhendo e testando alternativas, energizando e projetando esforços através do tempo” (Bruscia, 2016, p. 68). E o que é a descoberta senão a história, a invenção senão imaginação, as escolhas e os testes senão a brincadeira? O brincar e o improvisar são duas faces da mesma moeda; enquanto se brinca, improvisa-se; enquanto se improvisa, claramente se brinca.



Bruscia (2016) aponta que, quando se trata de uma experiência de improvisação, o participante – vamos nomear dessa forma a pessoa que está envolvida na sessão junto ao musicoterapeuta – é livre para criar musicalmente a partir da voz ou de instrumentos, explorando ritmos, melodias, canções ou outros elementos, sendo o musicoterapeuta o facilitador responsável pelas instruções que se fizerem necessárias.

Ele classifica a improvisação em seis possíveis variações: instrumental sem referencial, instrumental com referencial, improvisação de canções, improvisação vocal sem referencial, improvisação corporal, improvisação com mídias mistas e improvisações conduzidas (Bruscia, 2016). O autor constrói uma taxonomia de 64 técnicas de improvisação que se diferem quanto às aplicações e os objetivos, mas são implementadas de maneira combinada, ou seja, raramente são usadas sozinhas, além de se encaixarem em vários dos títulos da taxonomia;

As técnicas são comumente usadas para: transmitir empatia, fornecer uma estrutura musical para a improvisação do [participante] cliente, organizar o processo de improvisação, estimular as improvisações referenciais, explorar emoções e discutir questões terapêuticas (Bruscia, 1987, p. 537).

Outras classificações podem ser também utilizadas, são elas: a improvisação livre ou orientada – apresentada por Barcellos (1992) – ou a improvisação livre ou estruturada (Gattino *et al.*, 2013; Woituski *et al.*, 2017).

Apesar de ter como um dos determinantes do andamento da experiência a tríade terapeuta-participante-música, as interações ocorrem a partir das condições dessas relações – tanto entre o terapeuta e o participante quanto na relação de ambos com a música e seus desdobramentos (Bruscia, 2016),



Para ser considerado improvisação, o [participante] cliente deve estar improvisando, independente do que o terapeuta está fazendo na hora, seja improvisando, ouvindo ou tocando. Em resumo, é a experiência do [participante] cliente que está no centro da terapia, não as ações do terapeuta, e devido a isso, todas as decisões metodológicas são baseadas no que o [participante] cliente precisa experimentar através da música (Bruscia, 2016, p. 127).

Por ser essa prática musical “personalizada de autoexpressão” (Bruscia, 2016, p. 127), centrada na experiência do participante e sensível ao contexto (carrega consigo muitos elementos culturais e sociais), o improvisar, na musicoterapia, proporciona a espontaneidade, a formação de identidade, a identificação e exploração de aspectos de si mesmo e das relações. Além disso, facilita processos de descarga emocional e permite o desenvolvimento de habilidades, autoestima, criatividade, compreensões, estímulos à ludicidade, capacidade de resolução de problemas e a utilização da musicalidade para comunicação, de forma não verbal ou verbal (Barcellos, 2016; Bruscia, 2016; Gattino *et al.*, 2013; Sutton, 2019; Woituski *et al.*, 2017).

Portanto, quando falamos de improviso nesse contexto, muitas características atribuídas ao jogo por Huizinga (2000) se fazem presentes: nele, o participante é livre para criar sem a obrigação de manifestar algo perfeito; há um tempo e espaço próprios nos quais ele acontece; possui regras específicas que criam estrutura e ordem (mesmo que não uma ordem rígida ou com referencial); há uma suspensão da realidade enquanto o improviso acontece; conecta e promove interação e cooperação; dá-se de maneira espontânea; movimenta emoções e contribui para o desenvolvimento social, físico e mental.

Para Kenny (1985, p. 8),

A improvisação musical encoraja a pessoa a identificar um modelo ou forma de organização em que tem significação pessoal e sentido para o improvisador. Dentro

da improvisação, este campo de ser e agir no som, ideias e sentimentos são permitidos para flutuar livremente até que os padrões profundos naturais emergjam. Desta forma o musicoterapeuta cria um ambiente, um espaço ritual.

Nesse espaço, deve-se dar lugar às diversas formas de manifestação e expressão do participante, para além do que se é comunicado através da fala ou do som. Segundo Sutton (2019), a improvisação na prática musicoterapêutica pode ser considerada bem mais como um processo de comunicação do que um processo de composição (embora também possa se desdobrar nele), em que a música começa quando o participante tem a intenção de se comunicar. Portanto, o silêncio tem um grande potencial comunicativo. Os musicoterapeutas, como profissionais treinados para ouvir sons e silêncios, têm a tarefa de interpretar o que está acontecendo na interação e no cenário musical, sabendo que não existe uma “única resposta ou verdade” (Sutton, 2019, p. 11).

A natureza da improvisação na musicoterapia é complexa e vai além do aspecto musical, ou da interpretação de uma improvisação musical a partir de um olhar terapêutico. Esse ‘além’ se constrói na comunicação não verbal que acontece durante a prática, mesmo quando o musicoterapeuta não improvisa junto ao participante (Pavlicevic, 2000).

Pavlicevic(2000,p.273)reitera que o propósito desse método não é “fazer boa música”, salientando que através desse evento musical e de suas formas sonoras espontâneas geradas (especialmente quando em conjunto) é possível estabelecer e firmar um vínculo terapêutico, em que as nuances rítmicas, melódicas, textuais e temporais vão sendo afinadas (um com o outro).

Outra disposição importante para a vivência da improvisação se dá corporalmente, ou seja, é preciso ter ciência de que, a partir do ato de improvisar, “o corpo fala” (Carvalho, 2019, p. 27). Tal corpo que se comunica pode tanto manifestar-se por si mesmo

quanto utilizar de instrumentos para falar. Por isso, esse corpo, que é muito quisto na dança e no teatro, deve ser visto e reconhecido também na prática musicoterapêutica, mesmo que não com o intuito de performance.

Assim sendo, dentro da tríade terapeuta-participante-música, não são somente os aspectos subjetivos do participante, ou melhor, do agente da improvisação que surgem por sua expressão sonoro-musical ou musicalidade, e sim, todo o seu ser – incluindo o corpo e suas manifestações (Santinho; Oliveira, 2013).

Agora, considerando todas as características já levantadas acerca do jogo, do lúdico, do brincar e do improviso, é evidente que esse encorajamento proporcionado pelo improvisar muitas vezes vem com diversos desafios internos e externos, porque além da entrega – se permitir e se libertar para vivenciar, brincar, ou até mesmo silenciar –, exige confiança, autonomia, tomada de decisões, abertura ao desconhecido, aceitação para com os erros e limites de suas habilidades (Bruscia, 2016; Woituski *et al.*, 2017).

Esses desafios podem acontecer por diversas razões, mas uma delas relaciona-se ao aspecto brincante da improvisação, uma vez que o brincar se associa apenas à “infância”, cujo termo advém do latim “infans” ou “infantia”, que basicamente significa “o que não fala”, “incapacidade de falar” ou “mudez” (Amarilha, 2000, p. 129; Naranjo, 2013, p. 9).

Pode-se agregar a ela, por extensão conceitual, os sentidos de “ser incapaz de pensar”, “incapaz de expressão”, gerando-se daí, uma atitude e educação condescendente do ponto de vista intelectual que continua a diminuí-la e revela a condição subalterna a que eram submetidos os pequenos (Amarilha, 2000, p. 129).

Seguindo essa linha de pensamento, da não valorização e do menosprezo das crianças ou do que é infantil, manifesta-se a não importância da brincadeira e do jogo tanto na infância quanto na vida adulta. Isso se evidencia, por exemplo, a partir da

proibição e da negação do brincar da criança, e de frases como “ela está só brincando”, que carregam um tom de superioridade ou desqualificação. Esquece-se, assim, que é justamente na brincadeira que a criança – e, na verdade, o ser humano – aprende e se constrói, como enfatizado por Benjamin (2009), Huizinga (2000) e Massa (2017).

Naranjo (2013), em seu dicionário de definições “lúdicas” e poéticas de crianças, expõe a percepção de Héctor Barajas, de 8 anos, que atribui à palavra “adulto” o seguinte significado: “Quando uma pessoa está morta”. Frase forte e aberta a diversas interpretações simbólicas, porém, considerando que o impulso lúdico foi chamado por Schiller como “forma viva”, Héctor em sua sensibilidade possivelmente observa os adultos como pessoas incapazes de brincar, imaginar, serem livres. Nesse sentido, Bruscia (2016, p. 92) evidencia que “[participantes] clientes que nunca puderam brincar quando criança podem precisar que o terapeuta lhes dê permissão e encorajamento para serem brincalhões”.

Outra razão importante para os desafios relacionados à improvisação é o fato de a improvisação ser associada à performance, fazendo com que diversos fatores emocionais e psicológicos englobem tal experiência (Gontijo; Zanini; Ray, 2020). Gontijo, Zanini e Ray (2020) abordaram, em seu estudo, a ansiedade de performance na improvisação entre músicos e as contribuições da musicoterapia aliada ao improviso para esse público, obtendo resultados significativos quanto ao permitir-se ser espontâneo, criativo, confiante e experimentar e ressignificar o fazer musical para além do instrumento, inclusive ressignificando a si mesmo como músico, libertando-se da cobrança da perfeição e de pensamentos intrusivos.

O estudo acima citado fala, sobretudo, de músicos, entretanto, algo que se ouve mesmo não o sendo é que “só faz música quem tem talento”, “para improvisar é necessário dominar o instrumento” ou ainda saber ou dominar a música (se é que isso é possível). Usando a terminologia de Schiller, tais ideias relacionadas ao impulso formal podem trazer uma espécie de medo do improviso e do jogo, de

experimental, de fazer música sendo ou não observado, mesmo em uma sessão de musicoterapia, por medo do julgamento e do erro (Monteiro, 1998).

Na musicoterapia, para o improviso acontecer não é necessário saber música (Toffolo; Toffolo, 2010). Logo, no contexto terapêutico, trabalhar essas questões também proporciona o reencontro e a reconexão com uma ludicidade, com o impulso lúdico e com uma musicalidade comunicativa – termo criado por Stephen Malloch “definido como a capacidade humana inata para a produção e apreciação musical” (Oliveira; Lampreia, 2017, p. 70).

Assim, a MT [musicoterapia] improvisacional é a comunicação humana no som: é uma comunicação direta e uma experiência de si mesmo através dos elementos de tempo, ritmo, contorno, forma, movimento e textura da música, fala, vocalização, gestos e expressões faciais. Experimentamos esses elementos na MT improvisacional não apenas no musical, mas também nos âmbitos pessoal e relacional (Pavlicevic, 2000, p. 276).

Diversos públicos podem se beneficiar da prática de improvisação em musicoterapia. Entretanto, nos poucos artigos específicos sobre o tema encontrados na pesquisa bibliográfica, destacam-se alguns grupos: adultos cegos, para os quais a improvisação promove melhorias na comunicação, nos vínculos, na expressão e na autoestima (Toffolo; Toffolo, 2010); adultos com doenças crônicas adquiridas, para os quais a prática contribui com a (re)construção do senso de identidade e de manifestação no mundo, trazendo consciência corporal para um corpo mudado e habilidades funcionais alteradas (Magee, 2007); e crianças consideradas dentro do espectro autista, estimulando e possibilitando maior engajamento afetivo, interação, comunicação e desenvolvimento global (Freire; Parizzi, 2015; Oliveira; Lampreia, 2017).

Ainda, na investigação acerca de publicações sobre improvisação e musicoterapia, feita por Woituski *et al.* (2017), os autores apontam para o desinteresse acerca do método e para a baixa produção latino-americana, evidenciando a importância do aprofundamento no tema inclusive com outras populações para que mais pessoas sejam beneficiadas.

As práticas podem acontecer de forma individual, em dupla, em grupo e, até mesmo, por exemplo, com membros de uma equipe de trabalho para o fortalecimento de vínculos e de interação, sendo o foco tanto as relações interpessoais e intrapessoais quanto intermusicais ou intramusicais (Bruscia, 1987, p. 423 *apud* Barcellos, 2016).

## Considerações Finais

Levando em consideração esse diálogo entre várias áreas do conhecimento, fica evidente que a improvisação, juntamente aos jogos lúdicos, acessa muitas camadas do indivíduo, em nível racional, emocional, social, sensorial, possibilitando ao participante maior consciência de si mesmo, alimentando sua criatividade, autoestima, expressividade e espontaneidade, bem como sua capacidade de se comunicar e solucionar problemas. Tais aspectos são recursos fundamentais para o desenvolvimento da independência, da autonomia e também para a emancipação do sujeito.

Em vista disso, a utilização dos jogos lúdicos e, principalmente, da improvisação deve ser valorizada e aprofundada pelos profissionais musicoterapeutas. Uma das formas de aprofundamento pode acontecer por meio do fomento a vivências de improvisação sonora nas universidades que fornecem a formação em musicoterapia, visando ao estudo e à promoção de tal experiência da improvisação ao futuro profissional. O objetivo é que ele possa explorar a si mesmo e seus sons, desenvolvendo sua confiança, desenvoltura e comunicação (especialmente comunicação musical) antes de facilitar uma vivência ao participante da sessão de musicoterapia.



Ainda, essa utilização deve buscar a diversidade quanto ao público e às faixas etárias, uma vez que a musicoterapia é para todos, independentemente de diagnóstico, nível cognitivo, capacidades físicas, musicais ou outras condições. A improvisação e os jogos lúdicos também precisam ser mais explorados tanto no campo da prática quanto no campo da pesquisa – inclusive junto a perspectivas interdisciplinares – dado que, durante este estudo, foi possível perceber certa escassez na produção acadêmica da área da musicoterapia (especialmente no que diz respeito a exemplos práticos e relatos de experiência do que ocorre no setting terapêutico, seja em nível nacional ou internacional).

## Referências

ALBINO, César Augusto Coelho. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. 2009. 220 f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95147>. Acesso em: 1 fev. 2024.

AMARILHA, Marly. Infância e Literatura: traçando a história. **Educação em Questão**, Natal, v. 10-11, n. 2/1, p. 126-137, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/9497>. Acesso em: 1 fev. 2024.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. **Cadernos de Musicoterapia**. Rio de Janeiro: Enelivros, n. 1, 1992.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. **Quaternos de Musicoterapia e Coda**. Dallas: Barcelona Publishers, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

BRITO, Teca Alencar de. **Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação**. São Paulo: Peirópolis, 2019.



BRUSCIA, Kenneth. **Improvisational models of music therapy**.  
Springfield: Charles C Thomas Publisher, 1987.

BRUSCIA, Kenneth. **Definindo Musicoterapia**. 3. ed. Dallas: Barcelona  
Publishers, 2016.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**.  
Petrópolis: Vozes, 2017.

CARVALHO, Zeca. **O corpo no teatro de improviso**. Porto: 5livros, 2019.

CASTILHO, M; TONUS, L. O lúdico e sua importância na educação de  
jovens e adultos. **Synergismus scyenti ica UTFPR**, Pato Branco, v. 3, n.  
23, p. 1-4, 2008. Disponível em: [http://paginapessoal.utfpr.edu.br/  
jamhour/editoracao/synergismus-scyentifica-utfpr](http://paginapessoal.utfpr.edu.br/jamhour/editoracao/synergismus-scyentifica-utfpr). Acesso em: 1 fev.  
2024.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. São  
Paulo: Perspectiva, 1983.

FREIRE, Marina Horta; PARIZZI, Maria Bethânia. As relações dos efeitos  
terapêuticos da Musicoterapia Improvisacional e o desenvolvimento  
musical de crianças com autismo. **Revista NUPEART**, Florianópolis, v.  
14, n. 2, p. 46-55, 2015. Disponível em: [https://doi.org/10.5965/2358092  
514142015046](https://doi.org/10.5965/2358092514142015046). Acesso em: 1 fev. 2024.

GATTINO, Gustavo Schulz; MELO, Débora Gusmão; SOUSA, Alda;  
SEQUEIROS, Jorge; WAGNER, Mário Bernardes; FACCINI, Lavínia  
Schüler. Effects of music improvisation in music therapy: systematic  
review. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, [s. l], n. 15, p. 1-22, 2013.  
Disponível em: [https://musicoterapia.revistademusicoterapia.mus.br/  
index.php/rbmt/article/view/237](https://musicoterapia.revistademusicoterapia.mus.br/index.php/rbmt/article/view/237). Acesso em: 1 fev. 2024.

GONTIJO, Beatriz Santos; ZANINI, Cláudia Regina de Oliveira; RAY,  
Sonia. Musicoterapia para músicos: um estudo sobre relações entre a  
autoestima e a improvisação musical. **OPUS**, São Paulo, v. 26, n. 3, p.

1-24, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2606>. Acesso em: 1 fev. 2024.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KENNY, Carolyn. Music: A Whole Systems Approach. **Music Therapy**, Maryland, v. 5, n. 1, p. 3-11, 1985. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/mt/5.1.3>. Acesso em: 1 fev. 2024.

LEITE, Rui Gabriel Saraiva. **O afastamento da improvisação musical dos currículos e das práticas pedagógicas no ensino da música**. 2020. 308 f. Tese (Doutorado em música) Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto, Porto, 2020. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/129663>. Acesso em: 1 fev. 2024.

MAGEE, Wendy. A comparison between the use of songs and improvisation in music therapy with adults living with acquired and chronic illness. **Australian Journal of Music Therapy**, Beaumaris, v. 18, p. 20-38, 2007. Disponível em: <https://www.austmta.org.au/index.cfm//ajmt/issue-archives/ajmt-december-2007/>. Acesso em: 1 fev. 2024.

MAIA, Hortência Campos. **Improvisação Teatral com crianças: o sistema impro na escola**. Curitiba: Appris Editora, 2019.

MASSA, Mônica de Souza. Ludicidade: da Etimologia da Palavra à Complexidade do Conceito. **APRENDER – Cadernos de Filosofia e Psicologia da Educação**, Vitória da Conquista, v. 2, n. 15, p. 111-130, 2017. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/2460>. Acesso em: 1 fev. 2024.

MONTEIRO, José Dimas. **Friedrich Schiller em A Educação Estética do Homem: entre razão e sensibilidade; entre o ideal e o realizável; entre Platão e Aristóteles**. 1998. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) Departamento de Língua e Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

MOORE, Robin. The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Zagreb, v. 23, n. 1, p. 61-84, 1992. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/836956>. Acesso em: 1 feb. 2024.

NARANJO, Javier. **A Casa das Estrelas**: o universo contado pelas crianças. Rio de Janeiro: Foz, 2013.

OLIVEIRA, Stephan Malta; LAMPREIA, Carolina. Intervenção no autismo baseada na musicoterapia de improvisação e no modelo DIR-Floortime. **Revista InCantare**, Ponta Grossa, v. 8, n. 1, p. 67-86. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/2317417X.2017.8.1.1804>. Acesso em: 1 fev. 2024.

PAVLICEVIC, Mèrcédes. Improvisation in Music Therapy: Human Communication in Sound. **Journal of Music Therapy**, Oxford, v. 37, n. 4, p. 269-285, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/jmt/37.4.269>. Acesso em: 1 feb. 2024.

SANTINHO, Gabriela; OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Improvisação em Dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SANTOS, Gilbert de Oliveira.; GUIMARÃES, Melissa Monteiro. Elementos para o ensino da dança: técnica, improvisação, composição e apreciação. **Arquivos em Movimento**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 213-226, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/am/article/view/46854>. Acesso em: 1 fev. 2024.

SUTTON, Julie. Improvisation: Our controversial discussions. **Nordic Journal of Music Therapy**, Londres, v. 29, n. 2, p. 1-15, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08098131.2019.1636849>. Acesso em: 1 feb. 2024.

TOFFOLO, Marina Reis; TOFFOLO, Mara Reis. Improvisação no setting musicoterápico: uma experiência com pacientes adultos cegos. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Ouro Preto, v. 10, n. 1, p. 1-12, 2010. Disponível em: <https://musicoterapia.revistademusicoterapia.mus.br/index.php/rbmt/article/view/288>. Acesso em: 1 fev. 2024.

WIGRAM, Tony. **Improvisation:** methods and techniques for music therapy clinicians, educators and students. Grã-Bretanha: Athenaeum, 2004. 239 p.

WOITUSKI, Melyssa; BRANDELISE, André; GATTINO, Gustavo Schulz; ARAÚJO, Gustavo Andrade de. A improvisação e o Journal of Music Therapy: houve um período de “surdez” da comunidade mundial em relação ao método? **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 1-17, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://musicoterapia.revistademusicoterapia.mus.br/index.php/rbmt/article/view/55>. Acesso em: 1 fev. 2024.

ZANETTA, Camila Costa. “A gente aprende além de música, a gente aprende a brincar juntos!”: Jogos de Improvisação na Educação Musical com crianças. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4, 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]**, Rio de Janeiro: UNIRIO, v. 4, n. 2, p. 1-16, 2016. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/5630>. Acesso em: 1 fev. 2024.

## Financiamento

PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Agência de Fomento: Fundação Araucária.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.