

Endoconceitos como promotores de rede de associação cognitiva no processo criativo para a Livre Improvisação Musical*

MANUEL FALLEIROS**

Resumo

O artigo traz uma definição comparativa de Livre Improvisação, a partir de seus processos criativos. Apresenta uma proposta substitutiva quanto às regulações de engajamento criativo próprios da música idiomática e a utilização dos conceitos de ressonância emocional e endoconceito (Lubart, 2008) como promotores de processos heurísticos em música não-idiomática. Propõe um modelo de processo criativo baseado no uso da palavra como conceito em sua característica de ressonância emocional que gera maior riqueza pelas ligações inusitadas e, portanto, grande potencial criativo.

Palavras-chave: processo criativo, endoconceitos, livre improvisação

Endoconcepts as promoters of cognitive network association on creative process for free improvisation

Abstract

The article presents a comparative definition of Free Improvisation, according to their creative processes. It features a substitutive proposal for the engagement regulations of idiomatic music and the use of the concepts of emotional resonance and endoconcept (Lubart, 2008) as facilitators of heuristic processes in non-idiomatic music. It proposes a model of creative process based on words in the sense of their quality as a concept in a emotional resonance feature that generates more possibilities for unusual connections and therefore great creative potential.

Keywords: creative process, endoconcepts, free improvisation

* Este artigo é uma versão ampliada e revisada de trabalho apresentado no XI SIMCAM - Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, realizado pela Universidade Federal de Goiás, em Pirenópolis/GO, de 26 a 29 de maio de 2015.

** CIDDIC/ Universidade Estadual de Campinas - Unicamp
E-mail: manufall@unicamp.br

Recebido em 12 de maio de 2015; aceito em 19 de maio de 2015.

Criatividade na Livre Improvisação Musical

Derek Bailey (1993) buscou definir a Livre Improvisação, a partir das qualidades de um procedimento criativo identitário das práticas de improvisação que remetem à culturas, geografias e épocas distintas. Estabelecendo uma comparação entre as improvisações do oriente, o jazz, o flamenco, e outras, Bailey determina duas categorias de improvisação, partindo de um pressuposto que permite agrupar um conjunto de elementos de referência. Bailey define a *improvisação idiomática* como aquela em que se observa um delineamento dado pelas regras de estilo, que evocam elementos construídos culturalmente, e com isso a sua configuração indentitária se dá por uma “gramática” específica. Por outro lado, o conceito de *improvisação não-idiomática* se refere àquelas improvisações que não se submetem às regras prévias e por isto não estabelecem este tipo de identidade e não acomodam tais regras de estilo.

A Livre Improvisação, entendida como prática autônoma de criação musical, desautoriza os conhecimentos e técnicas altamente especializadas determinados pelas regras de estilo. É com base nestes preceitos que podemos aproximar a prática da Livre Improvisação ao conceito de música não-idiomática. Da mesma forma, o conceito de “não-idiomatismo” se aplica com ressalvas, no contexto de propostas composicionais que fazem uso da Livre Improvisação, na qual o improvisador está submetido a direcionamentos, prescrições ou sugestões que não se encontram no material sonoro gerado em tempo presente pelo próprio improvisador, ou demais improvisadores. Diante desse quadro conceitual, parece que a Livre Improvisação, não sendo conduzida pelas regra de estilo, configura-se como uma prática dirigida pelo recurso da “espontaneidade” do improvisador. No entanto, existem procedimentos que não necessariamente se caracterizam com regras de estilo, mas que podem conduzir o processo criativo na Livre Improvisação de maneira discreta. Pelo menos nos últimos anos, é reconhecida a emergência do tema no campo acadêmico e se pôde observar a produção tanto de reflexão teórica quanto da criação de procedimentos práticos que esclarecem o processo criativo do livre-improvisador.

Na improvisação idiomática o conhecimento sobre as regras de estilo possui um papel duplo: delimita e coordena o material sonoro, determinando o processo criativo; e fornece motivação, gerando o estopim criativo e a manutenção do fluxo sonoro e, assim, a continuidade da criação musical. Para isso a improvisação idiomática precisa partir, remeter e evocar suas próprias regras de estilo, transformando-se assim, em uma espécie de *metaimprovisação*:



Pensemos nas dimensões comunicativas da improvisação idiomática: nela há um nível de significação dominante resultante de um processo de enunciação coletiva e um nível de subjetivação. Assim, a improvisação idiomática se dá num contexto de redundância que remete ao idioma (gramaticalidade) e, portanto, à intersubjetividade, e um nível de ressonância onde se dão as subjetividades (ou às “indisciplinas”). (Costa, 2009, p. 38)

Um improvisador fortemente ligado a um estilo, ou seja, aquele que é “possuidor” de um idioma, foi aquele que reuniu ao longo de um processo de aquisição cognitiva os elementos que lhe permitiram circunscrever uma imagem sonora¹ típica. Para isso, este improvisador precisou acumular inúmeras referências auditivas, textuais e, por vezes, teóricas, como: repertório de músicas, histórias que incrementem o imaginário, modos de comportamento e maneiras específicas de tocar. Esta formação permite que o músico dedicado a um estilo de improvisação específico obtenha de suas regras de estilo estes dois elementos caros para o processo criativo em improvisação: o estopim de fluxo e o interesse em sua manutenção, ao longo do tempo, criativamente, gerando assim sua música.

Conceitualmente, para realizar uma Livre Improvisação, diferentemente de muitas práticas de improvisação musical, não está presente *a priori* o conjunto de regras tácitas que se delineia por um ideal requerido de técnica, experiência e conhecimentos práticos específicos, previamente necessários para circunscrever um estilo. Contudo, com aproximadamente 70 anos de distância entre estas práticas atuais e as pioneiras experimentações da vanguarda musical radical do século xx, a história fornece um corpo referencial teórico e prático que permite a construção de uma narrativa que se assemelha à construção histórica das regras de estilo, de forma similar a como ocorre nas improvisações consideradas idiomáticas. Entre as similaridades, aquela que é mais importante para nossa discussão está no fato de que é possível notar na Livre Improvisação que, mesmo não escorado por estilos mais sedimentados na prática musical, o estopim e o desejo de fluxo podem ser respectivamente representados pelo desejo pessoal de criar música e pela interação com outros músicos ou com os sons — como processos de início e continuidade do fluxo sonoro.

Estas duas regulações nos são importantes, pois o processo criativo na Livre Improvisação muitas vezes não conta com as restrições de material que os gêneros idiomáticos dispõem para definir e dirigir seus processos. A questão sobre a definição do conceito de criatividade, a partir de seus processos, torna-se importante para a Livre Improvisação, na

¹ A *imagem sonora*, para Copland (1953), não é exatamente o jogo criativo a partir do imagético, mas o termo tem um sentido de representar a memória e a previsão de como algo deve soar com determinada qualidade e característica.

medida em que também a compreensão sobre procedimentos criativos é fundamental para uma realização artística na qual o objetivo não está no “produto” resultante, mas, antes, em estabelecer meios de promoção do fazer musical. Assim, a criatividade para a Livre Improvisação assume uma acepção mais específica, por vezes distinta, mas também decorrente daquelas apresentadas pela literatura especializada.

O processo de criação é um fenômeno complexo que envolve, geralmente, a busca de solução para um problema, estímulos, lembranças e imagens, vontades e afetos, requer experimentos dirigidos e acasos, reunidos por uma habilidade de síntese. Segundo Lubart (2008), os estudos científicos sobre a criatividade só começam a ser mais desenvolvidos após 1950, quando aparecem estudos sobre a criatividade em pessoas consideradas “comuns” e o conceito de “gênio criativo” é discutido.

Estudos mais recentes consideram que pessoas mais ou menos criativas contribuem em diferentes graus para a realização de um trabalho criativo, ou uma obra artística. Isto nos leva a entender a criatividade como um produto da *heteropoiese*, ou seja, o processo no qual a criatividade se dá primordialmente pela aquisição de conhecimentos e experiências do meio e condições sociais em que o indivíduo está inserido. Segundo Amabile (1996, p. 35), julgam-se criativos um produto ou uma resposta, na medida em que: a) forem ao mesmo tempo inovadores e apropriados, úteis, exatos ou que a tarefa seja valiosa à tarefa apresentada, e b) a tarefa for mais heurística do que algorítmica. O termo *algoritmo* refere-se ao conjunto de regras específicas a serem seguidas que permitem uma solução esperada. Já o procedimento *heurístico* não necessita de um objetivo claro a ser alcançado assim como não define uma linha direta, orientada e simples para a resolução.

O processo criativo em Livre Improvisação depende mais de resoluções heurísticas e, muitas vezes, conta com processos da heteropoiese, considerando o fato de que, para a Livre Improvisação, conceitualmente, não encontramos *a priori* as duas regulações promotoras de fluxo criativo, comuns na improvisação idiomática. Segundo o pensamento mais atual, a criatividade pode se manifestar por influência de agentes externos, justaposições de ideias e também das dinâmicas do trabalho em grupo. Dessa forma, acreditamos que os processos criativos se relacionam mais à riqueza das conexões inusitadas, do que apenas a modelos herméticos do indivíduo “genial”. Com base nestes pressupostos, buscamos entender e refinar estratégias criativas que pudessem ser aplicadas especificamente ao contexto não-idiomático na Livre Improvisação.

Estratégias e estopim de fluxo

Diante deste contexto, buscamos explorar estratégias que pudessem substituir as duas importantes regulações para o fluxo criativo na Livre Improvisação. Seria necessário então encontrar agentes que pudessem tanto incitar a vontade de iniciar uma improvisação, quanto permitir a continuidade do fluxo de sons.

Entendemos a ideia de fluxo para a Livre Improvisação a partir do conceito elaborado pelo psicologista Mihaly Csikszentmihalyi² (1997). Para o autor este conceito está relacionado ao engajamento de uma pessoa em uma determinada atividade. Segundo o autor, a manutenção de uma atividade necessita de um equilíbrio ótimo entre algo que desafie as capacidades e habilidades de quem a executa, e sua possibilidade de executá-la a contento.

Segundo este conceito, imaginamos que, a partir do estabelecimento de um “desafio”, seria possível obter as duas regulações essenciais da improvisação. Contudo para a maior parte dos livre-improvisadores, pelo fato de que, em muitos casos estes improvisadores são experientes músicos idiomáticos, a apresentação de um desafio ou uma ideia de “jogo” musical pode parecer um tanto simplista e uma forma pouco elaborada para gerar engajamento. O livre-improvisador está muito preocupado e vigilante em como e por quem suas escolhas são gerenciadas. Sabemos que o livre-improvisador está muitas vezes interessado em justamente não seguir regras de estilo, comandos ou regras *a priori*. Diante desta realidade buscamos elaborar uma estratégia mais sutil na qual, ao invés de se criar uma sugestão condicionante, pudéssemos gerar apenas uma *insinuação*, uma direção sem caminho, a fim de buscar abertura para soluções inusitadas e engajamento.

Neste sentido, através de um plano de improvisação por *conceitos*, buscamos o potencial de inserir densidade imaterial, a fim de possibilitar diversas mediações. Para realizar este plano com base em conceitos, fizemos uso de determinadas palavras, com o propósito de que funcionassem como estopim de fluxo criativo em nossas experiências práticas. O uso da palavra vai além da alegoria do conceito em seu estado representacional. Utilizamos assim a possibilidade da rede de significações que constitui a trama do conceito, que transporta o significado da palavra para as experiências pessoais. Esta palavra que não se insere no contexto rígido dado por um discurso, funciona como *nó* em uma rede definida pelas conexões criadas pela biografia do improvisador. A palavra sem discurso flui pela imaterialidade conceitual da

² Mihaly Csikszentmihalyi é professor de psicologia na Claremont Graduate University, autor de livros sobre criatividade.

experiência do indivíduo e engaja seu desejo criativo, sua escuta e as transformações sonoras.

A palavra como “nó” na rede

Através de experiências práticas em Livre Improvisação que conduzimos para o desenvolvimento de sistemas restritivos para estímulo criativo, verificamos que o uso da palavra em seu poder de veículo conceitual extrapolava as possibilidades de todos os outros experimentos realizados anteriormente. A primeira característica observada por este modelo foi a de que a palavra funcionava como um excelente estopim de fluxo, pois engajava os improvisadores envolvidos com mais imediaticidade na ação criativa. A segunda característica notada, decorrente do uso da palavra, foi a melhora na integração dos participantes na ação criativa, refletida na qualidade das interações e no nível de atenção geral e de concentração inicial. A terceira foi a qualidade do desenvolvimento textural das estruturas sonoras, representado pelo ineditismo das técnicas instrumentais usadas a favor de uma complexidade complementar na trama sonora. Isto no levou a questionar os mecanismo de funcionamento deste sistema.

Convém expor que estes níveis só foram atingidos realmente quando a palavra assumiu um papel não representativo, não comunicativo pragmático. No início das experiências, a palavra estava mais ligada a uma forma de discurso enunciativo que a aproximava de uma representação comunicativa. Sendo assim, o potencial criativo da palavra não era muito efetivo.

A fim de entender e demonstrar a ineficiência da utilização da palavra em seu sentido comunicativo pragmático, elaboramos um experimento no qual realizamos a gravação em áudio de uma improvisação realizada por um primeiro grupo de improvisadores baseada na palavra “doce”. Posteriormente, a gravação desta improvisação foi apresentada para um segundo grupo de improvisadores, que foram informados propositalmente de maneira equivocada, que aquela improvisação havia sido criada com base na palavra “imersão”. O resultado deste experimento mostrou que somos impelidos a imbuir de sentido, mesmo sem nenhum critério ou lógica, aquilo que não podemos conceber de imediato com clareza. O potencial da palavra como indutora criativa, neste caso ficou reduzido à pobreza de tentativas minguadas de conexão com as características sonoras da improvisação gravada.

É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. Um ritual religioso não pode ser inteiramente



substituído por palavras. Nem sequer existe um substituto verbal realmente adequado para o mais simples gesto humano. Negar isso conduz ao racionalismo e ao simplismo mais grosseiros. (Bakhtin, 2006, p. 28)

A palavra, em nosso experimento, não deveria realizar a representação no sentido descritivo ou comunicativo. Nosso intuito é deixar claro que a simples descrição de um obra não pode fornecer adequadamente uma experiência artística equivalente, assim como a experiência criativa não pode ser contemplada perfeitamente apenas de maneira discursiva. Dessa forma, não é possível uma equivalência direta, mas, antes, sempre uma “interpretação” à maneira de cada meio.

Portanto, a palavra é, antes, uma conjunção de forças expressivas. Utilizemos um exemplo conhecido: *La Mer* de Debussy nunca pretendeu ser uma “descrição” do mar ou dos sons do mar. A música não poderia substituir a representação do mar como uma palavra e uma fotografia. Para Deleuze e Guattari (1997, p. 144), “assim também é, desde sempre, que a pintura se propôs a tornar visível, ao invés de reproduzir o visível, e a música a tornar sonoro, ao invés de reproduzir o sonoro.” O que está sendo posto em visibilidade neste caso, que antes era invisível, são as forças internas geradoras, ou seja, não a representação do mar, mas as forças que fazem o mar se tornar mar para alguém. Para o mar ser música no universo sonoro de Debussy, ele não se empenhou em criar um par alinhado referencial, mas de deixar emergir as forças que são significantes e aderidas ao seu conceito de mar.

Então não podemos afirmar que é possível ser absolutamente literal através do uso de uma palavra, neste caso, pois o conteúdo de significações constituiu uma trama complexa que sempre adere o significado às experiências pessoais. Sendo que a palavra não pode se inserir sem ressalvas na rigidez discursiva, ela se torna um *nó* na rede formada pelas inúmeras e inusitadas possibilidades de ligações entre as imagens que contextualizam a experiência individual ou coletiva.

Improvisação e Imaginário

O imaginário realiza um importante papel na heteropoiese para a Livre Improvisação dirigida por conceitos e é veículo na emergência de conceitos agregados. Isto porque seus procedimentos são distintos dos procedimentos criativos, no sentido em que permitem conjumar quadros improváveis desalinhados da razão e da lógica inerentes à criatividade. Na criatividade, como processo, a mente se ocupa em encontrar *meios* (assumindo um sentido de resolução por vezes mais pragmático); já nos processos do imaginário existe maior intensidade na geração e na conexão

de imagens mentais que dispensam a lógica e a coerência. É através do imaginário que entendemos o imaginário como o processo de formação de imagens mentais que são parte dos recursos de entendimento e de nossa comunicação com os eventos exteriores. Kosslyn e Thompson (2003, p. 723) afirmam que as imagens visuais mentais ocorrem quando a representação de uma memória visual de curto prazo está presente, embora o estímulo não esteja realmente sendo visto. Corroborando com esta definição, a ausência do estímulo real proporciona um contato com a memória em um nível que apenas tangencia o esclarecimento dado pela razão, realizando a formação do conceito, a partir da complementaridade das intenções e interseções com o mundo externo. Assim, a riqueza trazida pelo conceito como estratégia criativa para a Livre Improvisação é possível, pois atravessa a qualidade imagética deste, durante a qual observamos as particularidades sobre o processo de formação de *imagens sonoras*.

Sabemos que a formação das *imagens sonoras* é um recurso fundamental para a realização musical e presente, desde o início do aprendizado em música, dado pelas mais diversas estratégias pedagógicas, ocorrendo em maior ou menor grau. Consideramos como *imagem sonora* a capacidade de prever uma determinada sonoridade de uma maneira muito específica. Determinadas qualidades, contornos e texturas de sons inventivos não seriam possíveis de serem alcançadas, sem antes haver a criação de um quadro imaginário para tal. Para a performance na Livre Improvisação a construção e a reconstrução contínuas de imagens sonoras pela mente, através dos processos de expectativa e confirmação relativos ao material sonoro dado na interação, permitem um contato com o processo imagético que está além da algorítmica da reprodução sonora. Estamos aqui no campo das ligações inusitadas proporcionadas pelo amalgamado disforme de sensações, ideias, lembranças, conexões inusitadas, invenções, vontades e possibilidades que compõe o quadro imagético.

A interação no processo criativo, seja ela realizada com outros músicos improvisadores, entre o solista e seus meios, ou ainda a interação obtida através de uma dada proposta, traz a possibilidade de conexão entre a percepção e a ação musical. Isso porque, segundo a literatura em psicologia cognitiva, a nossa percepção não se dá de forma objetiva ou “pura”, mas está intimamente ligada com a ativação da imaginação: “a organização espacial da atividade cerebral assemelha-se àquela do objeto imaginado” (Eysenck & Keane, 2007, p. 107); o que significa que o processo de criação de uma imagem sonora ativa a mesma região relativa à percepção. Portanto, a imaginação e a percepção estariam, no fluxo criativo da improvisação, a todo momento em conjunto, compondo realizações imagéticas.



Estas realizações imagéticas possuem uma qualidade específica que é própria de seus processos e que trazem uma potência de originalidade para ação criativa na improvisação musical. Isto se dá porque, diferente da objetividade e da racionalização mais próximas dos processos da criatividade, a imaginação é um estado no qual a formação e as próprias imagens ligam livremente sem categorização e disto dependem para emergir. Sendo assim, a formação de uma imagem sonora pode atravessar um campo sinestésico que permitirá a posterior descrição da ação musical a partir de termos de cores (claro, escuro), tutilidade (texturas, rugosidades, aspereza), sensitivo (quente, frio) ou figuras (transparente, arabesco), e outros.

Segundo nossas experiências práticas, podemos dizer que a condição de livre-improvisador reserva uma especial relação com a possibilidade de atingir tais combinações inusitadas que transpassam a organização do processo criativo em sua atuação como intérprete-criador. Nesta condição, o livre-improvisador não está trilhando o caminho do músico de performance (ou intérprete): ele não segue comandos em busca de uma execução impecável, tecnicamente combinada com uma interpretação original de uma obra. Também não está assumindo o papel estrito de compositor, na busca pela formulação que traga a sonoridade desejada. O músico intérprete realiza uma imagem sonora específica relacionada ao que seria predominantemente suas referências e recursos os quais adquiriu arduamente em seus anos de prática. Ele imagina ou toma contato com o estímulo direto (ouvindo uma versão da obra que está praticando), no intuito de formar uma imagem sonora ideal e lutar tecnicamente para alcançá-la, ou seja, sua imagem sonora já existiu previamente num passado e se formará plenamente junto com a execução futura. O compositor em seu ofício precisa realizar uma imagem sonora que ainda não existe, que é futura e nebulosa em seus detalhamentos. Passo a passo através de suas técnicas aprendidas ele irá “alcançar” o resultado nítido da obra. Ambos vivem um vaivém de passado e futuro na concepção de uma imagem sonora específica. Só o improvisador vive sua música em um presente constante. O presentismo não permite ao improvisador uma defesa temporal contra o fluxo desordenado e caótico do pensamento e, portanto, as imagens recorrentemente invadem a sua performance.

Para o livre-improvisador a relação entre imagem sonora, percepção, criação e execução não precisa se dar necessariamente de maneira compassada nem sequencial. Na improvisação as trocas entre escuta, imaginação, execução e percepção são muito mais constantes e não precisam seguir nenhuma ordem prévia. E neste processo existe a possibilidade de emergirem combinações não planejadas, já que nenhum esquema preconcebido interfere ou ordena os acontecimentos imagéticos.

Portanto, reunimos aspectos relevantes para possibilitar o aparecimento de criações inesperadas e originais, fruto das características do imaginário nos processos criativos em improvisação. A qualidade de ligações entre quadros que prescindem de um modelo de organização própria do processo de formação de imagens mentais proporciona a ocorrência de combinações inusitadas, estas importantes para a emergência de singularidades criativas. Esta qualidade combina-se ao fato de que o improvisador com suas características limitantes entre criador (compositor) e *performer* (intérprete) tem a possibilidade de contato com estes quadros improváveis por motivo de um presentismo inerente ao seu modo de criação. Estes elementos representam o veículo pelo qual o uso da palavra como nó irradiador na trama das experiências que se alinham em confluência com o conceito podem propor um modelo criativo para uma improvisação elaborada.

Endoconceitos e rede semântica

A possibilidade criativa que se dá com o uso do conceito, por meio da palavra, é possível, pois além do papel de duplo regulador para a Livre Improvisação, a insinuação obtida gera uma riqueza imagética relevante para os processos heurísticos na criação musical. Como a qualidade de um processo criativo também depende da possibilidade de haver relações inusitadas que desafiam o comum, encontramos no mecanismo de *endoconceitos* gerados pelas representações mentais um campo fértil para o engajamento criativo.

Lubart (2008) propõe um modelo de *ressonância emocional* composta de três elementos: os *endoconceitos*, o *mecanismo automático de ressonância* e o *limiar de detecção de ressonância*. Segundo este modelo de ressonância emocional, um conceito nunca está dissociado da experiência emocional do indivíduo. Qualquer conceito expresso pela palavra, carrega em si a experiência sobre aquilo que ele pretende designar, e este conjunto complexo recebe a denominação *endoconceito*. Estas representações são pessoais e multidimensionais, mas também possuem uma relação contextual e social, e nunca se distanciam do conjunto de experiência do indivíduo. Os *endoconceitos* abordam tanto os conceitos abstratos quanto os mais figurativos e imagéticos, estabelecendo uma via dupla de representações e ativações. Dessa forma, imagens podem ativar palavras, assim como palavras podem ativar imagens.

Devemos esclarecer que dificilmente os conceitos aderidos emocionalmente aparecem de forma direta, simplista ou mecânica. Os endocon-



ceitos ativam representações de significado mais ou menos presentes que dependem de determinado estado ou momento do indivíduo.

Isso se dá pelo fato de que dificilmente estes conceitos aderidos emocionalmente, os endoconceitos, aparecem de forma direta, simplista ou mecânica. Os endoconceitos ativam representações de significado mais ou menos presentes que dependem de determinado estado ou momento do indivíduo. Assim, podem ocorrer por associações e ativações pertencentes a um conjunto de imagens, sensações, experiências e memórias. Uma palavra como “chuva” não ativa diretamente “molhado”, mas um conjunto que pode não estar claramente delineado na mente, pois pode aparecer num único bloco que incluiria “frio” e a sensação do frio, cheiro de sola de couro molhada, “respingo” e a sensação deste no rosto, ou ainda “dilúvio” e castigo divino. Dessa forma a palavra não apenas *induz* estados emocionais, mas os *ativa*, já que um conceito se conecta a vários outros conceitos pelo seu poder de ressonância.

Dessa forma, os conceitos ativam outros conceitos, imagens e estados mentais deflagrando o seu poder de ressonância. Lubart (2008) chama de *mecanismo automático de ressonância* o perfil emocional de um endoconceito que se propaga através das memórias e ativa outros endoconceitos através de uma rede de associações cognitivas.

As ressonâncias emocionais geradas pelas palavras podem levar a uma série enorme de elementos de conexão para as pessoas geralmente consideradas criativas. Já pessoas “menos criativas” são assim consideradas, porque realizam menos associações por estarem menos “atentas” às combinações inéditas e interconexões incomuns. As ressonâncias dependem da condição em que se encontra cada indivíduo, pelo fato de que um determinado conceito pode, para um indivíduo, estar mais carregado de endoconceitos, favorecendo a ressonância; como também, o indivíduo pode ser altamente sensível em perceber muitas das conexões, mesmo que o conceito possa não ativar muitas ressonâncias.

As ligações que ocorrem por ativação dos endoconceitos com relação ao processo criativo demonstram mais relação com os processos de ressonância emocional do que com a *rede semântica* referente a um conceito. A aplicação de um conceito como estopim de fluxo e continuidade em Livre Improvisação age, em decorrência do processo criativo, mais como um *endoconceito* que por sua definição é capaz de ressoar diversas formas de representação de conhecimento do que apenas como meio declarativo, mnemônico de procedimentos instrumentais ou técnicos de criação. Assim, a ressonância emocional ocorrendo a favor do processo criativo revela que o estabelecimento de *endoconceitos* proporciona riqueza nos procedimentos heurísticos do processo criativo, pois está muito além da sua *rede semântica*.

A rede semântica é um modelo de representação do conhecimento que leva em conta a interconexão de atributos e conceitos. Ela se configura como uma forma de pensamento classificatório e mais pragmático. A rede semântica envolve uma ideia de economia cognitiva (Sternberg, 2000), na qual são descartados alguns aspectos referentes à experiência emocional, no intuito de se construir um conceito baseado em uma hierarquização dos atributos ligados a ele. Como exemplo, sabemos que um gato é classificado como mamífero e isto significa que temos em “gato” os atributos significativos para que seja possível entendê-lo como “mamífero”. Assim qualquer coisa que seja “mamífero” receberá seus atributos relativos (ter pêlos, amamentar, etc.), e dessa forma, ficam em segundo plano as características individualizantes.

A ideia de endoconceito aplicada ao processo criativo atravessa a condição de “rede semântica”, porque envolve a ideia de uma *densidade* emocional. Esta densidade existe, pois que as conexões inusitadas e individuais dos endoconceitos podem se autoalimentar e se intensificar a cada conjunto de conceitos adjuntos capazes de criar ressonâncias. Dessa forma, para o livre-improvisador preocupado com seu potencial criativo, iniciar uma improvisação baseada no conceito de “gato” pode trazer ressonâncias completamente diferentes de criar a partir de “cachorro”, diferenças que dificilmente estariam presentes em um sistema classificatório, como o da rede semântica. Enquanto, como poderíamos supor, *gato* pode trazer ressonâncias como lânguido, lento, sensual, desprezo, flexível, *cachorro*, por sua vez, pode trazer ressonâncias como ativo, alegre, morder, fiel. Já que a qualidade musical não é declarativa nem apenas comunicativa, certamente uma Livre Improvisação, a partir destas duas palavras, geraria ações criativas distintas, ao contrário do que seria se estas ações fossem condicionadas apenas pela rede de atributos que definem mamíferos.

A palavra que representa cada mamífero apresenta-nos uma forma abstrata de representação do conhecimento. Como no exemplo anterior, da ressonância pela palavra “chuva”, é possível que no estabelecimento de uma ressonância emocional existam outros componentes que são difíceis de representar simplesmente por palavras como imagens, cheiros ou sensações.

Em nosso experimento a palavra foi escolhida por uma característica muito particular:

A unidade fundamental do conhecimento simbólico é o *conceito* – uma ideia sobre alguma coisa. Frequentemente, um único conceito pode ser captado em uma única palavra, tal como maçã, e cada conceito relaciona-se a outros, tais como *vermelhidão*, *redondeza* ou *fruta*. (Sternberg, 2000, p.185)



Esta qualidade de conexão entre formas de representação é importante em nosso processo de improvisação, já que o processo criativo se dá por meio das ligações incomuns, originais ou inovadoras.

Contudo, devemos levar em conta que existem pelo menos duas hipóteses mais conhecidas, que podem explicar melhor como ocorrem estas ligações inusitadas pela própria forma de representação do conhecimento. São elas, o Código Dual e a Hipótese Proposicional (Sternberg, 2000, p. 154). Na hipótese de código dual especula-se que o conhecimento sobre as coisas pode ser representado em nossa mente por dois códigos diferentes chamados de “código análogo” e “código simbólico”. O código análogo organiza as informações pela relação de semelhança dentro de sua totalidade, como uma comparação entre imagens. O código simbólico, por sua vez, utiliza-se de um símbolo arbitrário que representa uma ideia, como um número que representa uma determinada quantidade de algo.

Segundo esta hipótese, guardamos algumas informações de maneira não verbal como, por exemplo, as características da face de uma pessoa (Sternberg, 2000, p. 155); enquanto outros tipos de informação seriam representados de forma simbólica e verbal. No entanto, e o que é interessante para o nosso estudo, é que apesar de esta hipótese do código dual sugerir a ideia de que existam duas formas distintas de representação de conhecimento, é muito possível codificar as informações pelas duas formas, criando uma via de trânsito entre elas. Isso significa que é relativamente simples criar uma imagem mental, a partir das palavras *gato* ou *maçã*. Assim como uma imagem da bandeira do Brasil pode tanto suscitar uma ressonância ao Hino à Bandeira (simbólica-verbal) quanto outras, como uma imagem da seleção esportiva ganhando uma competição (análogo-imagético).

A segunda hipótese, denominada “proposicional”, afirma que as informações imagéticas e verbais não são armazenadas de forma análoga ou simbólica, mas de forma proposicional. Isto significa que quando desejamos retomar mentalmente alguma informação, esta forma de representação proposicional faz com que as informações sejam *recriadas* em forma de código verbal ou imagético.

A ideia-chave é que a forma proposicional de representação mental não está nas palavras, nem nas imagens, mas, certamente, em uma forma abstrata de representar os significados dos conhecimentos. Assim, uma proposição para uma frase não conservaria as propriedades acústicas ou visuais das palavras e uma proposição para uma figura não guardaria a forma perceptiva exata da mesma. (Sternberg, 2000, p. 157)

A hipótese proposicional fundamenta-se na ideia de que o que representamos são, na realidade, as relações, antes dos objetos. A maneira em

que se dá tal processo de representação, segundo esta hipótese, encontra-se no cérebro sob uma forma intrínseca impossível de ser expressa em qualquer modo, seja por palavras, imagens ou por meio dos sentidos. Ou seja, estas proposições não poderiam ser representadas externamente, mas podem ser amplamente utilizadas para descrever qualquer tipo de relação, como ações, atributos, categorias, e assim por diante (Sternberg, 2000, p 157). Da mesma forma, o uso da palavra, como depositária do conceito, e não como representação direta, poderia ativar imagens mentais construídas antes pelas relações, dada a necessidade criativa de cada situação proposta.

Ambas as hipóteses permitem de diferentes maneiras o aparecimento de estados de ressonância emocional. Esta hipótese proposicional também corrobora com a nossa ideia de funcionamento da ação criativa, no sentido de que a hipótese indica uma possibilidade de ressonância emocional entre diversas formas de endoconceitos, envolvendo várias formas de conhecimento como o tácito, o procedural e o declarativo. Através da ressonância emocional, e nela a palavra tendo função de um endoconceito gerador, segundo estas hipóteses do conhecimento, seria possível haver uma conexão e transferência de conceito entre suas diversas formas de representação que tanto estimulem quanto mantenham o fluxo para a realização da ação criativa pela Livre Improvisação.

Últimas conexões

Por meio do mecanismo de ressonância emocional as palavras têm a capacidade para criar uma rede endoconceitual capaz de ativar e gerar muitas qualidades diferentes de conexões entre as imagens que elas podem suscitar. Através dos processos do imaginário é possível sintetizar e conjugar campos que seriam díspares e improváveis em um pensamento objetivo e racional. Este fato é muito importante com relação ao processo criativo, porque estas combinações improváveis é que permitem a criação artística entendida como a ação de gerar sentidos novos e complexidades.

A emergência de imagens díspares, que a palavra pode suscitar, pode ser explicada a partir dos modelos de *ressonância emocional*. A ressonância emocional, segundo Lubart (2008), envolve um elemento ligado à função estratégica da palavra para a criatividade: o *endoconceito*. Segundo a teoria dos endoconceitos, as imagens e conceitos podem criar ressonâncias com outras imagens e conceitos em nossa mente, a partir de uma relação emocional e não apenas através de um sistema formal. O endoconceito é uma unidade que representa todos os conceitos que estão atrelados a um conceito e que podem criar ressonâncias com outros conceitos. A palavra

como receptáculo dos conceitos é assim uma estratégia relevante neste mecanismo, porque ativa ligações novas e instigantes para o indivíduo e para o coletivo, já que ressoa emocionalmente em diversos níveis, podendo gerar redundância ou diversidade de percepções no jogo interativo na Livre Improvisação.

A palavra cria ressonâncias a partir dos significados íntimos e relacionados às experiências emocionais, mas que precisam ser elaborados também segundo o jogo interativo da improvisação, o que por vezes pode resultar em uma adequação para o coletivo, mas em outras pode ser apenas um ponto de partida, um estopim para gerar o processo criativo:

A palavra é um ponto de partida para a livre improvisação e a sua contribuição em meus processos criativos com os sons está relacionada ao sentido da palavra. O sentido que dou aquela palavra ou o que ela significa em minha vida.³

O entendimento sobre o efeito de ressonância emocional permite ao improvisador perceber uma ampla rede de relações que pode ser ativada, a fim de envolver variados tipos de imagens. Assim, este modelo proposto não serve apenas como “estopim” de fluxo e um estímulo meramente representativo, mas possibilita que a palavra se torne um ponto ativo, um nó ressonante numa rede cognitiva que se transforma através da ativação de outros endoconceitos juntamente com o fluxo sonoro na improvisação.

A possibilidade destas conexões e singularidades, assim como a apresentação de uma resolução para os problemas das regulações na música não-idiomática, o estabelecimento de fluxo e engajamento, nos trazem um modelo de processo criativo potencializador não apenas para artistas de Livre-Improvisação. Através deste modelo de ativação para a ressonância emocional, e nela o papel do endoconceito como gerador de conexões inusitadas, surgem possibilidades criativas para aprofundamento e refinamento em outras áreas. Segundo as propostas apresentadas, esperamos que esta teoria possa contribuir para estudos multidisciplinares no desenvolvimentos de procedimentos de composição musical, de programas interativos, finalidades pedagógicas, entre outros.

³ Santos, Guilherme P. S. – Entrevista concedida em experimento prático.

Referências

- Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context*. Colorado: West View Press.
- Bailey, D. (1993). *Improvisation: Is nature and practice in music*. New York: Da Capo Press.
- Bakhtin, M. (2006). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª edição. São Paulo: Hucitec.
- Copland, A. (1953). *Music and imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Costa, R. L. M. (2003). *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação* (Tese de Doutorado). São Paulo: PUC.
- Csikszentmihalyi, M. (1997). *Finding flow: The psychology of engagement with everyday life*. New York: Harper Collins Publishers.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia, vol. 4* (Trad. de Suely Rolnik). São Paulo: Editora 34.
- Kosslyn, S. M. & Thompson, W. L. (2003). When is early visual cortex activated during visual mental imagery? *Psychological Bulletin - American Psychological Association*, 129(5), 723–746.
- Lubart, T. (2008). *Psicologia da criatividade* (Trad. de Márcia Conceição Machado Moraes). Porto Alegre: Artmed.
- Malrieu, P. (1996). *A construção do imaginário* (Trad. de Suzana Souza e Silva). Lisboa: Instituto Piaget.
- Sternberg, R. J. (2000). *Psicologia cognitiva*. Porto Alegre: Artmed.