Revista Vórtex | Vortex Music Journal | ISSN 2317–9937 | http://vortex.unespar.edu.br/
https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

ARTIGO ORIGINAL

Processos criativos na performance musical improvisada: uma análise microgenética

Diogo Monzo

Mônica Souza Neves-Pereira

Universidade de Brasília, Instituto de Psicologia, Departamento de Psicologia Escolar e do Desenvolvimento | Brasília, DF, Brasil

Resumo: Este artigo investiga o uso da microgênese na construção e interpretação de dados em estudos sobre improvisação musical, com base em pesquisa prévia de doutorado (Monzo, 2022). Busca-se discutir a relevância metodológica dessa abordagem para acompanhar e interpretar processos criativos no curso da improvisação. A pesquisa tomada como referência, de caráter qualitativo e idiográfico, fundamentou-se em modelos culturais do desenvolvimento humano e da criatividade. Relatos verbais de músicos após performances de improvisação foram analisados por meio da microgênese. A discussão evidencia possibilidades metodológicas dessa abordagem para (1) examinar ações individuais e coletivas; (2) acompanhar interações em curso; (3) identificar processos intersubjetivos; (4) considerar aspectos socioculturais do contexto improvisacional; (5) analisar formas de expressão na performance; e (6) observar a organização temporal das ações. Conclui-se que a microgênese oferece recursos metodológicos para a investigação processual da criatividade na improvisação musical.

Palavras-chave: Improvisação Musical; Performance Musical; Processos Criativos; Análise Microgenética; Psicologia Cultural.

Abstract: This article investigates the use of microgenesis in the construction and interpretation of data in studies of musical improvisation, drawing on a previous doctoral study (Monzo, 2022). It discusses the methodological relevance of this approach for tracing and interpreting creative processes in the course of improvisation. The study used as a reference was qualitative and idiographic and was grounded in cultural models of human development and creativity. Musicians' verbal reports following improvisational performances were analyzed through microgenesis. The discussion highlights the methodological possibilities of this approach for (1) examining individual and collective actions; (2) tracing ongoing interactions; (3) identifying intersubjective processes; (4) considering sociocultural aspects of the improvisational context; (5) analyzing forms of expression in performance; and (6) observing the temporal organization of actions. It is concluded that microgenesis provides methodological resources for the process-oriented investigation of creativity in musical improvisation.

Keywords: Musical Improvisation; Musical Performance; Creative Processes; Microgenetic Analysis; Cultural Psychology.

Creative Processes in Improvised Musical Performance: A Microgenetic Analysis. Recebido em 22/12/2025. Aprovado em 14/07/2026. Disponível online: 30/10/2026. Editor: Dr Fabio Guilherme Poletto. Dr Felipe de Almeida Ribeiro. Creative Commons CC-BY: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

O presente artigo discute o uso da microgênese como modalidade de análise de dados no estudo da improvisação musical, a partir da pesquisa de doutorado de Monzo (2022). De natureza idiográfica e qualitativa, a investigação analisou a emergência da criatividade na improvisação livre, observando os processos interativos entre músicos à luz da psicologia do desenvolvimento e da criatividade (Glăveanu, 2013, 2014, 2015; Valsiner, 2014, 2024; Vygotsky, 2007, 2008, 2014).

A microgênese mostrou-se uma opção metodológica pertinente por evidenciar a gênese e o desenvolvimento de fenômenos psicológicos, em especial aqueles ligados à criação musical durante a etapa empírica do estudo. Sua relevância para pesquisas qualitativas e processuais constitui o eixo central deste trabalho, cuja intenção é contribuir para a disseminação dessa metodologia. Nesse sentido, os dados provenientes da pesquisa anterior são retomados neste artigo com a finalidade de ilustrar e discutir o percurso de construção e interpretação microgenética, e não de reproduzir integralmente a análise dos processos criativos realizada no estudo original.

O estudo interdisciplinar integrou psicologia e música na investigação da improvisação livre. Três objetivos nortearam a pesquisa: (1) compreender o desenvolvimento das dinâmicas criativas a partir da perspectiva dos próprios sujeitos; (2) investigar como os processos de significação afetam atos criativos no momento da performance; e (3) analisar concepções, crenças e valores dos músicos sobre sua produção criativa. Participaram três estudantes de graduação em Música do Instituto Villa-Lobos (Unirio).

A investigação buscou compreender a improvisação não apenas como material musical, mas como fenômeno social gestado nas interações Eu-Outro-Mundo e interpretado pela psicologia semiótico-cultural (Valsiner, 2014, 2024). Essa perspectiva valoriza a subjetividade (afetos, emoções e sentimentos) e reconhece a construção de significados como um processo semiótico situado nas relações entre pessoa e cultura. Nesse processo, significados culturalmente disponíveis são continuamente reconstruídos pela pessoa, adquirindo sentidos pessoais vinculados à singularidade de sua trajetória e de sua experiência afetiva. Tal abordagem habilita a análise das potencialidades criativas humanas em sua complexidade.

A escolha desse caminho teórico-metodológico se justifica por duas razões principais: (1) a predominância de análises centradas no material sonoro, voltadas a regras harmônicas, previsões

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

probabilísticas e decisões estruturais, que tendem a desconsiderar a dimensão subjetiva do ato criativo; e (2) a tendência, em pesquisas psicológicas sobre música, de priorizar recursos de produção em detrimento das dimensões relacionais e perceptivas da improvisação (Linson; Clarke, 2017).

Estudos qualitativos voltados à gênese e ao desenvolvimento de fenômenos humanos demandam metodologias capazes de capturar processos em transformação, nos quais sujeitos coconstroem significados em interação. Sendo a música produção humana, está intrinsecamente ligada à constituição de si, do outro e da criatividade. Além disso, pesquisas científicas acontecem em contextos socioculturais específicos, nos quais pesquisadores e participantes constroem conhecimento de forma conjunta e se afetam mutuamente (Neves-Pereira, 2019). Reconhecer a capacidade humana de romper trajetórias previsíveis e abrir novas possibilidades de desenvolvimento é fundamental para compreender o fenômeno criativo (Glăveanu, 2015).

Assim, este artigo discute a microgênese como método de análise dos processos de desenvolvimento, da criatividade e da improvisação musical, destacando seu potencial para capturar fenômenos psicológicos em movimento. A microanálise permite identificar a gênese e a transformação de processos criativos (Neves-Pereira, 2004, 2019), assim como suas sínteses dialéticas, constituindo uma novidade promissora nos estudos sobre improvisação musical.

1. Improvisação Musical: contextualização e conceituação

A definição de uma abordagem metodológica em estudos empíricos exige domínio conceitual consistente acerca do objeto em análise. No presente trabalho, torna-se necessário situar a improvisação musical como prática artística específica, cujas características e exigências humanas justificam a adoção da microgênese como recurso analítico, em diálogo com outras metodologias empregadas.

Do ponto de vista clássico, a improvisação musical pode ser entendida como um ato de criação realizado no momento que a performance musical acontece. Autores como Bjerstedt (2014), Canonne (2016), Falleiros (2012), Nettl (1986), Sloboda (2008) e Solomon (1986) convergem ao caracterizá-la como um processo criativo que se manifesta de maneira imediata durante a execução musical.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

A improvisação não constitui prática recente. Ela se manifesta em diferentes culturas, períodos históricos, estilos e gêneros musicais (Nettl, 1974; Sawyer, 1999). Pode-se destacar sua centralidade na tradição musical indiana (Park, 2023), sua presença nos cantos épicos da tradição homérica preservados até o século XX na antiga Iugoslávia (Monzo, 2016), bem como sua relevância na tradição francesa de improvisação organística (Maw, 2017), além de sua presença em práticas da música brasileira, nas quais a improvisação se articula a processos de comunicabilidade musical e a uma musicalidade culturalmente compartilhada entre os performers (Piedade, 2011). No contexto europeu, entre os séculos XVI e XIX, compositores como Mozart, Beethoven, Chopin e Liszt foram amplamente reconhecidos por suas habilidades de improvisação (Guido, 2017; Neeman, 2014).

A partir da segunda metade do século XIX e ao longo do início do século XX, observa-se uma progressiva retração da prática improvisatória na música de arte ocidental (Moore, 1992; Lewis, 1996). Entretanto, com a ascensão do Jazz, a improvisação foi gradativamente reinserida no espaço público-criativo, retomando sua centralidade na criação e na performance musical (Neeman, 2014). Posteriormente, a improvisação passou a ocupar também determinados espaços da composição e da música de concerto (Walduck, 1997). Esse movimento, no entanto, não ocorreu de forma homogênea. Lewis (1996) mostra como diferentes tradições culturais deram sentidos distintos à improvisação ao longo do século XX, enquanto Benson (2003) questiona a própria separação entre composição e performance, compreendendo a improvisação como uma dimensão constitutiva do fazer musical.

Do ponto de vista acadêmico, a improvisação musical tem sido compreendida a partir de diferentes perspectivas. No campo da educação musical, por exemplo, Gainza (1983) compreende a improvisação como uma prática de expressão e exploração, vinculada aos processos de aprendizagem e desenvolvimento musical. Em outra direção, Bailey (1992) propõe a influente distinção entre improvisação idiomática e não idiomática, esta última geralmente associada à improvisação livre. A improvisação idiomática, segundo Bailey (1992), está vinculada a um idioma musical específico, cuja identidade e motivação têm origem em uma tradição. Costa (2003) a caracteriza como "jogo com regras", enquanto Falleiros (2012) destaca que tais regras funcionam como disparadores de fluxo e continuidade. Para sua realização, o músico precisa dominar estruturas, gestos e fórmulas próprios de cada linguagem, competência adquirida por meio da prática.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

A Improvisação Livre, por sua vez, caracteriza-se pela ausência de enquadramento em identidades estilísticas específicas (Monzo; Neves-Pereira, 2026). Neeman (2014) aponta a polissemia do termo, frequentemente empregado tanto para denotar ausência de planejamento quanto para indicar ausência de restrição estilística. Por isso, reconhece a noção de improvisação não idiomática, vinculada à ideia de imprevisibilidade e ausência de estrutura prévia.

Enquanto prática artística, a Improvisação Livre emergiu nos Estados Unidos e na Europa no final dos anos 1950 e início da década de 1960, evoluindo principalmente do Free Jazz e da música ocidental contemporânea (Borgo, 2002; Nunn, 1998; Walduck, 1997). Representou um movimento de ruptura com estruturas musicais convencionais e com a separação histórica entre compositor e intérprete, colocando em questão modos de criação centrados na obra previamente definida, na autoridade do compositor e na reprodução do texto musical (Sansom, 2001). Essa ruptura, contudo, não significou um abandono das tradições anteriores. Como observa Callingham (2007), a própria improvisação livre se constituiu em diálogo com práticas e referências provenientes do jazz e das vanguardas musicais (Menezes, 2010).

A história evidencia que a consolidação da improvisação livre não resultou apenas de fatores internos ao campo musical, mas também das transformações sociopolíticas da década de 1960, marcadas por movimentos civis e culturais, contestação às guerras, experimentações comportamentais, revolução sexual e processos de emancipação feminina. Inserida na contracultura, a improvisação livre incorporou esses valores, atuando como prática artística de resistência e posicionando-se "contra a objetificação da arte" (Neeman, 2014, p. 42). Nesse contexto, assumiu um papel estético alinhado a impulsos sociais e políticos que promoveram novas formas de organização coletiva capazes de desafiar estruturas hierárquicas e sistemas políticos tradicionais (Schroeder, 2019). À medida que modelos rígidos cederam espaço a dinâmicas mais flexíveis, a improvisação livre se estruturou e se redefiniu como uma prática musical singular (Callingham, 2007; Moreira, 2019).

Nessa perspectiva, a investigação de Monzo (2022) constitui uma rica contribuição ao analisar qualitativamente a improvisação livre como fenômeno situado de criação musical e de desenvolvimento humano. A microgênese, nesse contexto, revelou-se recurso analítico fundamental para capturar os processos interativos entre músicos em ato de criação, permitindo examinar a

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

emergência de novas formas expressivas e situando a improvisação musical como objeto privilegiado de pesquisa.

2. Desenvolvimento dos Processos Criativos

O desenvolvimento dos processos criativos, compreendidos como fenômenos psicológicos, atende a princípios comuns dos processos de desenvolvimento humano. Na perspectiva de alguns autores, como Vygotsky (2008), a criatividade é concebida como uma função psicológica que alcança sua maturidade funcional ao longo do desenvolvimento da pessoa e no momento que se encontram as linhas de desenvolvimento da imaginação e do pensamento. Neste momento, Vygotsky (2008, 2014) cria um pequeno sistema denominado "Imaginação Criativa", que permite compreender como estas funções operam em conjunto e dão margem à criação.

A criatividade, na perspectiva vygotskyana, é uma função psicológica que começa nos ensaios infantis da realidade, por meio da brincadeira do faz de conta. Ainda sem habilidades de operar mentalmente de modo lógico e abstrato, a criança compreende a si e ao mundo criando interpretações sobre estes fenômenos, a partir de seus desejos e necessidades (Vygotsky, 2014). Embora reconheça a potência criativa presente na infância, Vygotsky (2008) relativiza a ideia de que esse período corresponda ao ápice do desenvolvimento da criatividade. As formas criativas da criança estão relacionadas às possibilidades e aos recursos disponíveis nesse momento do desenvolvimento, enquanto formas mais complexas de criação se constituem à medida que se ampliam suas experiências, conhecimentos e capacidades psicológicas. Ao longo do desenvolvimento, essas formas de criação se reorganizam, alcançando uma nova configuração quando as linhas de desenvolvimento da imaginação e do pensamento se encontram, a partir da adolescência (Neves-Pereira; Chagas-Ferreira, 2020).

Glaveanu (2014, 2015), também partindo da sociogênese, pensou a criatividade como um recurso humano sociocultural e distribuído. Em seu modelo dos 5 As, a criatividade se constitui nas relações entre Ator (Actor), Ação (Action), Artefato (Artifact), Audiência (Audience) e Affordances, entendidas como possibilidades de ação oferecidas pelo ambiente. Assim, o processo criativo não se restringe ao indivíduo, mas se distribui nas relações entre pessoas, ações e o mundo material e

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

sociocultural. Em seu trabalho a criatividade é compreendida como função humana se desenvolvendo ao longo da ontogênese. Esta proposta teórica amplia significativamente a compreensão dos processos criativos, ao inaugurar novas perspectivas para a conceituação e a investigação desse fenômeno no campo da pesquisa psicológica.

Para este autor, nos tornamos criativos nos processos alteritários (interação Eu-Outro), atuando no mundo material e por meio de dinâmicas dialógicas. Por ser um ato social, a criatividade se alimenta da diferença, da alteridade e do diálogo para se constituir como recurso humano. Pessoas em interação se movimentam em contextos socioculturais marcados por dispositivos de sociabilidade, materialidade e temporalidade, atuando como agentes que utilizam os elementos da cultura, sempre coletivamente, para criarem novas possibilidades humanas (Valsiner, 2014, 2024). Todo ato criativo, ainda que materializado por um único agente, não pode ser entendido como resultado exclusivamente individual, pois sua emergência depende sempre de uma coparticipação social, explícita ou anônima, que o antecede, o sustenta e o atravessa (Bakhtin, 2008; Glăveanu, 2015).

À luz dessas contribuições, torna-se possível compreender o desenvolvimento dos processos criativos como um fenômeno simultaneamente psicológico e sociocultural, estruturado na articulação entre funções individuais em maturação e práticas coletivas permeadas por múltiplas perspectivas. Se, em Vygotsky, a criatividade organiza-se a partir do encontro entre imaginação e pensamento, constituindo uma função psicológica superior que se complexifica ao longo da ontogênese, em Glăveanu (2014, 2015) ela se realiza no trânsito entre posições, na coordenação de perspectivas e nas relações dialógicas que conectam atores, audiências, artefatos-materiais e contextos.

Assim, o desenvolvimento criativo não pode ser reduzido à interioridade do sujeito, mas deve ser compreendido como processo distribuído, constituído na relação contínua entre a pessoa e seu mundo sociocultural. Por meio de processos de internalização e externalização, significados culturalmente construídos são apropriados, reorganizados e transformados pela pessoa e, ao mesmo tempo, devolvidos ao mundo por meio de suas ações. Nessa perspectiva, a criatividade torna-se um recurso humano que se constitui na interdependência entre Self e Outro, entre ação e reflexão, consolidando-se como prática profundamente enraizada no social.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

3. Contextualizando a Análise Microgenética

A utilização da análise microgenética, neste estudo, permite ao pesquisador investigar um fenômeno psicológico processual em sua origem e desenvolvimento, acompanhando suas transformações ao longo do tempo e examinando as dinâmicas envolvidas em sua constituição. O termo microgênese foi desenvolvido na década de 1920, por Werner (Lavelli et al., 2005). Como apontam Lavelli et al. (2005), tratava-se de formular procedimentos que possibilitassem investigar, em escala temporal reduzida, processos de desenvolvimento que se desdobram em diferentes temporalidades e trajetórias.

As contribuições de Werner foram incorporadas por Vygotsky, que reconhecia no microdesenvolvimento um nível analítico privilegiado para apreender os processos de mudança que se constituem nas interações sociais ao longo do macrodesenvolvimento (Lavelli *et al*., 2005). Nesse sentido, a microgênese possui um percurso histórico que sustenta sua consolidação como recurso metodológico fundamental para investigar fenômenos processuais, especialmente nas etapas de construção e análise de dados.

Uma análise microgenética viabiliza o estudo da criatividade como processo, pois possibilita olharmos momento a momento do fenômeno, permitindo, assim, a compreensão do processo durante a sua construção (Allessandrini, 2003). Para Allessandrini (2003, p. 273), o que se busca com uma análise microgenética é: "compreender detalhadamente o processo em suas diferentes etapas, tanto no nível da ação em si, como com relação a algumas intervenções que ocorrem". Ao olharmos essas microestruturas, é possível compreender a composição de uma ação maior e desvendar esse diálogo interativo entre pesquisador/sujeito/objeto/ação, sendo possível observar como essas vozes dialogam durante o processo criativo e, deste modo, realizar uma análise mais abrangente.

De acordo com Lavelli *et al*. (2005), são duas premissas principais que embasam esse tipo de análise: (1) são nos detalhes microgenéticos que os conhecimentos são capturados, analisados e generalizados para se compreender os processos de mudança; (2) uma compreensão das mudanças em um nível macro requer analisá-las, em tempo real, em nível micro.

Os processos de desenvolvimento, sob a ótica da análise microgenética, conseguem ser observados e analisados em movimento, em ação, traduzindo dinâmicas vivas de desenvolvimento

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

humano. Isso permite uma observação mais complexa e profunda do fenômeno investigado. Neves-Pereira (2019) explica que isso ocorre porque, nesse tipo de abordagem, os processos são examinados considerando os significados, emoções e sentimentos que circulam entre as pessoas e os contextos nos quais estão inseridas, manifestados em suas ações, interações dialógicas, formas de comunicação e nos modos intersubjetivos de mediação semiótica. A autora sustenta que:

> Para as abordagens sociogenéticas, a microgênese é indissociável da matriz sócio- histórica e serve de metodologia justamente por considerar as dimensões conceituais muito valorizadas por esse modelo teórico, tais como: (1) a construção social de funções psicológicas superiores; (2) interações humanas predominantemente mediadas; (3) o desenvolvimento humano como um processo complexo, sistêmico, bidirecional, dialógico e dialético; e (4) uma ênfase nas interações sociais (Neves-Pereira, 2019 p. 149, tradução nossa).

O potencial da microgênese para investigar o desenvolvimento da criatividade decorre justamente de sua afinidade com uma perspectiva sociogenética do sujeito, que concebe mudanças individuais como inseparáveis das relações e dos contextos em que emergem. Nesse sentido, Góes (2000) ressalta que esse tipo de análise permite que o conhecimento seja construído a partir do exame atento das sutilezas e dos detalhes que compõem a dinâmica interativa. A autora identifica três características centrais dessa abordagem: (1) a seleção de episódios considerados representativos ou excepcionais do fenômeno; (2) o foco na intersubjetividade e nos modos enunciativo-discursivos de funcionamento dos sujeitos; e (3) a adoção de uma postura analítica orientada por indícios e por interpretações de caráter conjetural.

Em direção semelhante, Lavelli *et al.* (2005) descrevem alguns princípios que organizam estudos microgenéticos, enfatizando que: (1) a análise toma como referência o indivíduo em processo de mudança; (2) as observações abrangem momentos anteriores, concomitantes e posteriores às transformações; (3) o período de transição é acompanhado com maior intensidade, por meio de observações mais frequentes e de curta duração; e (4) os comportamentos registrados são examinados de modo aprofundado, combinando procedimentos qualitativos e quantitativos.

Em síntese, ao adotarmos as bases teóricas das abordagens culturais da criatividade, torna-se fundamental investigar esse fenômeno tal como se manifesta na improvisação durante a performance musical, isto é, no instante em que a criação emerge e se transforma. Nessa direção, a abordagem

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

microgenética mostra-se particularmente adequada, uma vez que se dedica a examinar as mudanças que se desenrolam em tempo real e a acompanhar as negociações que estruturam o fluxo interativo. Por essa razão, constitui um instrumento analítico privilegiado para captar as dinâmicas relacionais e co-constitutivas que configuram os processos criativos.

4. O uso da microgênese na Improvisação Livre

Nesta seção, parte da pesquisa de doutorado de Monzo (2022) será retomada para ilustrar a aplicação da microgênese à investigação dos processos criativos na improvisação livre. O recorte apresentado tem finalidade metodológica e busca tornar visíveis os procedimentos de construção e interpretação microgenética dos dados.

A pesquisa em questão é de natureza idiográfica, qualitativa e sociocultural, objetivando investigar a criatividade na improvisação livre por meio das dinâmicas interativas entre os músicos, com foco nos processos criativos presentes nessa prática. A seleção dos participantes ocorreu por meio da disciplina de improvisação avançada (TECIM 2 – Técnicas de Improvisação Avançada), ministrada no Instituto Villa-Lobos (IVL). A pesquisa foi desenvolvida no laboratório de performance da UNIRIO, com dados construídos em formato online, devido à pandemia da Covid-19.

O desenho metodológico incluiu as seguintes etapas de construção dos dados:

1) Prontuário Musical: foi elaborado para coletar informações biográficas e dados da trajetória musical dos participantes, inspirado no modelo de prontuário médico. Ele foi organizado em duas partes: a primeira voltada a respostas objetivas sobre formação, instrumentos, estilos e experiências musicais; e a segunda destinada a respostas mais amplas acerca da relação do participante com a música, sua autoidentificação como músico e um resumo de sua biografia musical.

2) Performances do Tipo 1 e Tipo 2: realização de dois tipos de performance de improvisação livre: a primeira sem qualquer planejamento prévio, e a segunda preparada após o trabalho

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

desenvolvido nas aulas da disciplina TECIM 2. Participaram das performances uma dupla de alunos e o pesquisador, totalizando 3 participantes em cada performance.

3) Relatos Verbais do Tipo 1 e Tipo 2: encontro dialógico entre pesquisador e participantes, logo após a ocorrência das performances, para troca de experiências, sentidos, significados, emoções e impressões vividas nas performances.

4) Entrevista semiestruturada: realizada individualmente na última etapa da pesquisa e destinada a construir elementos sobre percepções e crenças dos participantes acerca de seus processos criativos.

Para fins de ilustração do uso da microgênese, selecionamos o Relato Verbal do Tipo 1, realizado após a Performance do Tipo 1, com a participação de dois alunos (Participante 1 – P1 e Participante 2 – P2) e do pesquisador. Cabe destacar que apenas os dados provenientes dos Relatos Verbais (Tipos 1 e 2) foram submetidos à análise microgenética. As demais etapas de construção dos dados foram conduzidas por meio de análise interpretativa, conforme os pressupostos de Gaskell (2003) e Valsiner (2017).

5. Sobre o relato verbal

O relato verbal foi realizado em grupo, imediatamente após cada performance improvisada, de forma reflexiva e dialógica, como em uma conversa, sendo seu resultado fruto de um processo interativo-colaborativo entre os participantes. Em uma pesquisa voltada ao estudo dos processos criativos no momento em que a criação acontece, entendemos que o uso do relato verbal retrospectivo se mostrou adequado (Afflerbach; Johnston, 1984; Ericsson; Simon, 1980). Assim sendo, ao minimizarmos o tempo entre a prática musical e o relato, facilitamos o acesso às informações detalhadas da memória de curto prazo, importantes para a compreensão desse processo, e, por meio da recapitulação dirigida, favorecemos o acesso às informações da memória de longo prazo (Cohen, 1996).

Por meio da externalização de significados dos participantes do estudo, foi possível obter descrições de seus processos mentais durante a realização das performances (Cavalcanti, 1989),

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

permitindo assim a observação dos "conhecimentos declarativos, procedimentais e metacognitivos sobre a atividade realizada" (Fujita; Rubi, 2007, p. 143).

Para fins de análise microgenética, os dados dos relatos verbais foram transcritos na íntegra, trabalhados por meio de análise interpretativa, em um primeiro momento, e divididos em episódios. O Relato Verbal do Tipo 1, que será apresentado neste artigo, foi dividido em 16 episódios.

6. Construindo os episódios

Em uma análise microgenética, a construção dos episódios é aspecto central do método. Eles permitem a visualização dos processos de desenvolvimento de um fenômeno psicológico em suas minúcias, incluindo as origens e o desenvolvimento das funções em análise. O intuito é capturar as microinterações que ocorrem momento a momento, durante todos os eventos estudados, pois, assim, entendemos ser possível compreender o fenômeno criativo no seu nascedouro e durante seus múltiplos movimentos desenvolvimentais. As abordagens qualitativas se ocupam de fenômenos psicológicos vivos, que ocorrem com os sujeitos de pesquisa durante o processo da construção de dados.

Os episódios devem ser divididos e nomeados a partir dos sentidos produzidos nos diálogos entre os participantes e elencados pelo pesquisador. Na construção da análise, busca-se construir o fluxo de episódios a partir dos significados centrais identificados nos diálogos entre os participantes que podem configurar unidades de análise microgenética.

Cada episódio diz respeito a um momento específico do fenômeno estudado e traduz elaborações simbólicas igualmente específicas, consistindo, portanto, na unidade de análise microgenética. Ao capturar as microinterações, abre-se caminho para a compreensão do processo criativo durante a sua construção, pois, assim, é possível olhar para ele momento a momento.

A Tabela 1 apresenta os episódios construídos para análise microgenética, que refletem as sequências interativas do Relato Verbal do Tipo 1, entre o P1, o P2 (participantes) e o pesquisador.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

TABELA 1 – Episódios do Relato Verbal do Tipo 1

RELATO VERBAL DO TIPO 1 FLUXO DOS EPISÓDIOS PARA ANÁLISE MICROGENÉTICA		
Episódios	**Temas**	**Início do Episódio**
1	Uma dificuldade técnica com o instrumento	00:14:16’
2	O diálogo	00:15:44’
3	Porque eu ouvi, eu reagi a você	00:19:17’
4	Interpretando gestos	00:22:33’
5	Superando uma dificuldade técnica inicial no instrumento	00:23:46’
6	Pensando em texturas sonoras	00:24:41’
7	Idiossincrasias em diálogo	00:25:33’
8	Um processo cumulativo	00:27:41’
9	Essas coisas tronchas	00:27:57’
10	Criando em cima dos tropeços	00:29:14’
11	O alívio da despreocupação	00:30:22’
12	Improvisação livre remota	00:30:54’
13	Os embaraços durante o processo criativo	00:31:24’
14	Definindo improvisação livre	00:33:54’
15	Sendo mais “troncho”	00:35:30’
16	Encerrando o Relato Verbal do Tipo 1	00:36:00’
Tempo de gravação do relato verbal do Tipo 1: 00:22:12		
Link da Performance do Tipo 1: https://www.youtube.com/watch?v=2AsHqVxg7o0		

Fonte: O autor 1.

7. O processo de análise microgenética

A análise microgenética é sempre fruto de um processo interpretativo e de imersão nos dados que o pesquisador terá que fazer. Essa abordagem possibilita considerar os aspectos subjetivos e relacionais envolvidos nos fenômenos humanos investigados. Nesse sentido, acreditamos que, para melhor compreender os processos de significação constituídos nas interações entre os participantes, a pesquisa precisa ser desenvolvida por meio de um processo dialógico, buscando observar as singularidades desses processos por meio da construção interpretativa das evidências empíricas analisadas em suas microdimensões.

A análise microgenética não é formada por um conjunto de caminhos predeterminados, uma vez que a subjetividade do pesquisador é primordial para se compreender as particularidades que compõem o desenvolvimento psicológico humano (Valsiner, 2017). À medida que a análise vai se desenvolvendo e o pesquisador vai revisitando seus dados, suas anotações e considerações, novos

significados podem ser construídos nesse processo interpretativo, reorientando a forma de olhar para o microfenômeno ou ampliando interpretações anteriormente construídas (Gaskell, 2003).

Esse é um processo em constante construção onde método e fenômeno não são estáticos, pelo contrário, estão em posição de alteridade o tempo todo, insinuando novidades que emergem no encontro intersubjetivo (Neves-Pereira; Branco, 2015). Contudo, é imprescindível que a análise se estruture a partir de um alicerce teórico consistente e esteja profundamente enraizada no corpo de dados coletados, criando, assim, uma base forte para sustentar as discussões e conclusões da pesquisa.

8. Episódios microgenéticos selecionados para ilustração do método

A fim de ilustrar o uso da análise microgenética, apresentam-se a seguir os dois primeiros episódios do Relato Verbal do Tipo 1, delimitados e analisados na pesquisa de Monzo (2022, p. 134-137). O relato foi construído a partir do diálogo entre os dois músicos participantes, identificados como P1 e P2, e o pesquisador (PE), que havia acompanhado a performance como observador e, posteriormente, participou do relato por meio de perguntas e intervenções voltadas ao aprofundamento da experiência narrada. Os episódios foram delimitados e nomeados a partir dos significados produzidos nesse diálogo, constituindo unidades de análise microgenética. Em cada episódio, articulam-se as narrativas retrospectivas dos participantes, as intervenções do pesquisador e sua posterior interpretação das interações observadas. Essa organização permite acompanhar, em microtempos, como os participantes significam suas ações, as ações do outro e as transformações ocorridas ao longo do processo criativo. Considerando o objetivo metodológico deste artigo, optamos por apresentar os episódios em seu caráter predominantemente descritivo, de modo a tornar visível o processo de construção e organização dos dados em unidades de análise microgenética. Esses recortes são apresentados, portanto, como exemplos do procedimento empregado na pesquisa original, não tendo como propósito reproduzir integralmente a análise interpretativa e crítico-reflexiva desenvolvida no estudo de doutorado do qual foram extraídos.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

Episódio 1: Uma dificuldade técnica com o instrumento

Duração do Episódio: 00:14:16’ a 00:15:43’

Tempo Total do Episódio: 1 minuto e vinte e sete segundos

Após o término da Performance do Tipo 1, a minha reação enquanto pesquisador foi de surpresa. Eu logo expressei aos participantes que a performance tinha superado as minhas expectativas tanto em relação ao *delay* quanto em relação às ações interativas. Tudo pareceu funcionar muito bem. Os participantes, ao escutarem essa minha fala, ficaram animados e começaram a rir e a brincar entre si, pois estavam surpresos e felizes também. Em seguida, eu (Pesquisador) rapidamente os trouxe para o relato verbal, pois não queria que eles se distraíssem, sob o risco de perderem o foco. Então, logo iniciei o relato e perguntei: “Mas então gente, o que vocês, vocês conseguem trazer para gente assim? Como é que foi essa ideia de tocar livre? Hoje, né? Porque vocês já tocam... Essa experiência?” O P2, já em sua primeira participação, nos relatou uma dificuldade que teve com seu instrumento: “cara, na sanfona assim, teve... meio no começo assim, eu me senti bem meio preso no que fazer nos baixos assim, né? Porque... sei lá... eu acho, eu acho mais difícil, tipo essa questão, né, do instrumento mais assim. De como, também por tá com alguém, tipo de eu senti menos liberdade no que fazer nos baixos assim, né? Isso foi uma coisa que eu senti no começo assim. Então acabou que, sei lá, uns momentos eu meio que fiquei meio que sustentando um pedal assim, né? Mas às vezes não sei como é que tava de ouvir ai, né? Tô com fone aqui que tá mais do lado dos teclados. Mas, sei lá, aí também uns momentos eu só tirei assim o baixo mesmo pra ... sei lá, foi uma dificuldade de primeira assim que eu achei”. Eu (PE), buscando esclarecer a fala do P2, que de início me pareceu um pouco confusa, decidi confirmar e perguntei: “do seu instrumento, né? A dificuldade técnica”. P2 respondeu: “É. Exatamente”. O P1, que até então só nos escutava, decidiu participar: “é... Eu tava... teve alguns momentos em que parecia que dava aquela abaixada de volume que dá quando faz barulho alto, saca, em chamada, mas pouco. De um modo geral deu para ouvir sempre e deu para dialogar em alguma medida, por incrível que pareça, fazer algo do tipo perguntas e respostas. Pelo menos eu tentei. Acho que o..”. nesse momento o P2 o interrompeu com uma afirmação: “você tentou mesmo!”

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

Comentários (Episódio 1)

No início, o P2 sentiu dificuldades para lidar com aspectos técnicos do seu instrumento. A situação que se apresentou para o P2, nesse momento da improvisação livre, fez com que ele lidasse com uma situação inesperada. Ele precisou de um tempo para se adaptar e encontrar maneiras de se manter no fluxo inicial da performance. O P1 sentiu um pouco a realização da performance online, mas não considerou que tenha existido uma interferência muito acentuada ao ponto de afetar a performance. No caso do P2, essa dificuldade com o instrumento afetou diretamente nas suas ações e consequentemente na continuidade da performance. Os dois participantes demonstraram uma preocupação desde o início da performance com questões relacionadas ao ouvir o som[1]. A preocupação era tanto com o que se estava produzindo e como esse som era recebido pelo outro quanto com o como cada um individualmente recebia, ou seja, escutava esse som. E, a partir desse processo, iniciou-se uma espécie de diálogo por onde a criação começou a acontecer. Destacam-se, neste episódio, sensações e sentimentos de confusão, estar perdido na performance, dificuldade técnica com o instrumento, ansiedade diante do novo (uma performance de improvisação livre) e foco nos resultados.

Episódio 2: O diálogo
Duração do Episódio: 00:15:44’ a 00:19:16’
Tempo Total do Episódio: 3 minutos e 44 segundos

O termo dialogar foi trazido pelo P1 e ficou claro que essa foi uma proposta sugerida por ele durante a performance de forma consciente. Durante a fala do P1, isso rapidamente me chamou a atenção e eu (PE) argumentei: “*ah, legal esse lance do diálogo que você trouxe! Eu reparei isso também quando vocês estavam fazendo. E, como é que você... como é que vocês entendem esse diálogo assim, né? Por que a gente tá falando de música, né? Não necessariamente de conversa, né?”* O P1 prontamente respondeu*: “eu acho que tem mais de uma forma e rolou de mais de uma forma que pode ser um cita a*

[1] Aqui estamos nos referindo às questões técnicas relacionadas ao momento da performance. Por exemplo: o *delay*, o volume de saída do som do computador e no fone de ouvido, entre outros.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

melodia do outro, dialogar no sentido de 'estamos aqui falando alguma coisa e a gente se entendeu e aí vamos falar essa coisa juntos', aí repetir uma ideia, fazer umas coisas assim. Ou diálogo no sentido de eu faço uma coisa, aí eu paro e ele faz outra coisa, aí ele para e eu faço... e assim tipo rolou essas duas coisas. Mas essa segunda foi um pouco mais difícil, talvez até por causa da latência, mas eu senti que rolou". Escutando a resposta do P1, eu (PE) quis esclarecer se eles estavam se entendendo nesse diálogo, se existia um diálogo por parte de ambos, um entendimento claro dos dois participantes ou se essa era uma percepção apenas do P1. Então, ao término da fala do P1, eu decidi questionar os dois: "*e vocês se entendem assim nesse diálogo? Tipo você entende, tipo, que o P2 tá te falando alguma coisa? Ou o P1 tá falando alguma coisa pro P2?"* O P1 logo me questionou: "*não verbal, né? Talvez com mais contato visual, eu fiquei meio de lado, então não fiquei olhando muito para a cara do P2. Talvez, se eu tivesse olhando entendesse mais até nesse sentido. Mas sim, em alguma medida, sim".* O P2 completou*: "é, eu acho que esse negócio da conversa é muito tipo, você tá com fone aí você pesca assim o momento interessante, ou tipo uma... meio que uma provocação que outro faz, aí você tenta imitar aqui, né? Mesmo que você não... tente fazer exatamente o que ele fez, mas você meio que já tenta, meio que propondo alguma coisa nova assim... Então meio que tem uns momentos meio que tipo você ouve uma coisa do outro, aí você meio que imita até porque não dá tempo de você tocar exatamente, né...".* O P1, nesse momento, interrompeu o P2 e disse: "*é... às vezes então, não cai direto na nota, né?"* O P2 imediatamente retomou sua fala e argumentou: "*é. Mas isso que é legal também, né? Tipo de pescar o que ele fez, mas não tentar fazer igual e já propondo outra, outra... já indo..."* tentando entender o que o P2 quis dizer com "pescar" eu logo questionei: "*vocês acham então que tem aquela coisa assim de alguém dar uma ideia e de repente você... quando você fala no diálogo de pegar assim, é no sentido de você estar aceitando aquela ideia que ele trouxe. Seria mais ou menos isso?"* P2 respondeu: "*uhum"* e o P1 "*concordou: sim".* Porém, em seguida o P2 acrescentou: "*é, tipo às vezes um tem uma ideia que chama mais atenção que a outra, né? Aí meio que..." o* P2 é interrompido por P1 que disse: "*e isso é uma das formas que o diálogo se dá. Mas também pode se dar pelo contraste, né? Principalmente quando você tá fazendo a, a... o coiso de movimentar de maneira intercalada. E aí pode ser ideias bem diferentes...". O* P2 de forma direta completou: *sim* e P1 indagou: *"e até propositalmente contrastante, né?"* A palavra "contrastante" parece ter feito sentido nesse contexto para o P2 que respondeu: "*é, senti que teve momentos disso, da gente dialogando só que não com a mesma língua, né? Falando tipo...*

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

um outro vocabulário, né? Até porque a gente tem, tipo... a gente tem escolas bem diferentes assim, né?" Em seguida, o P1 fez uma observação direta para o P2: "*é, você tá puxando uma parada brazuca também, né?"* O P2 concordou e argumentou: "*é, mas isso que eu acho legal também porque aí cria esse com... o diálogo nesse contraste, não tipo, fazendo todo mundo igual, fazendo do mesmo jeito assim. Aí, acho que assim, pra... pra tornar mais assíduo, né, esse diálogo, às vezes eu tentava ficar fazendo tipo uns 'ostinato' assim, tipo repetindo a mesma coisa".* O P1 concordou e expôs sua opinião sobre os ostinatos: "*é... eu acho bem maneiro os ostinato".* A conversa entre eles continuou e o P2, interessado em saber mais sobre a opinião do P1, perguntou: "*para você tipo, tipo, é... criar justamente esse contraste então, como se fosse então, tipo, sei lá, uma cama pra...".* O P1, sem esperar o P2 terminar de falar, respondeu: "*é. E eu fico rearmonizando também, às vezes, quando eu sinto que você fica parando em alguma nota ou algum ostinato. Eu gosto..."*

Comentários (Episódio 2)

O diálogo sonoro (não verbal) durante a Performance do Tipo 1 nos pareceu ser construído por meio da habilidade de ouvir o que o outro "tinha a dizer" e, a partir disso, os acordos foram sendo firmados. Uma característica desse diálogo foi que ele aconteceu em sua maior parte por meio da escuta. O contato visual foi muito limitado. Isso se deu pelo fato de estarmos trabalhando em uma plataforma online e devido à posição do P1, que estava tocando piano de lado para câmera, dificultando as interações visuais.

Todavia, as interações foram constantes. Sempre que uma nova informação entrava na performance, ela era absorvida e logo uma outra era introduzida. Em alguns momentos, os músicos pareciam avaliar as informações ao mesmo tempo em que estavam propondo outras, sendo que diversas vezes o diálogo ocorreu através de ideias análogas, o que proporcionou à performance resultados variados. Em um primeiro momento, parecia que os P1 e P2 não estavam se entendendo, mas, durante o relato verbal, ficou claro que eles estavam agindo conscientemente.

O ostinato desempenhou um papel relevante na música improvisada ao longo dos anos. O seu uso foi muito comum em estilos que fazem uso da improvisação, tais como: jazz, jazz modal, jazz latino, entre outros. Na performance, podemos ver tais significados atuando. Por fim, as estruturas

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

musicais melódicas e harmônicas usadas na improvisação livre são fruto da formação e vivência dos P1 e P2. Eles optaram por usar tais padrões musicais e seguir esse caminho e não o negar. Destacam-se, neste episódio, processos de construção de diálogos entre os participantes, evidência de diálogos entre instrumentos, interações intersubjetivas mostrando um grupo em busca de compreensão e respeito pela fala do outro, interações não verbais, a percepção da delicadeza do encontro humano na produção musical e emergência do novo, da criação, a partir da partilha e identificação de novas ideias durante a performance.

* * *

Os episódios microgenéticos foram trabalhados em duas etapas. No primeiro momento, o pesquisador transcreveu integralmente os dados provenientes do Relato Verbal do Tipo 1. Nessa etapa, fatos, ocorrências, diálogos, expressões corporais e demais conteúdos não verbais foram cuidadosamente descritos para compor o material de análise. O olhar do pesquisador, na transcrição dos dados, tem que ser treinado para não perder as conexões entre eventos registrados e bases teóricas/epistêmicas norteadoras da pesquisa. Neste momento, começam a surgir os primeiros insights do pesquisador acerca de seus achados.

No segundo momento da análise, o pesquisador interpreta, à luz das bases teóricas do estudo, sobre o que foi relatado pelos participantes com base no texto transcrito e nas informações que foram construídas através da observação do próprio pesquisador que esteve presente em todo o processo de construção dos dados. Aqui a análise começa a se consolidar, com registros e interpretações do pesquisador sobre seu tema de pesquisa, sempre alinhado pelos objetivos da pesquisa. Trata-se de momento de mergulho nos dados para escutá-los "falar".

A construção dos dados precisa ser entendida como uma atividade corporificada, na qual o pesquisador e os participantes ocupam posições distintas, mas participam conjuntamente da construção do conhecimento por meio de relações dialógicas e de negociação. Os processos de interação entre o pesquisador, os participantes e o fenômeno estudado são construídos no próprio curso da investigação e mediados pelas condições históricas, sociais e culturais que configuram essa relação. Entretanto, é preciso que, em determinados momentos, o investigador se afaste para analisar

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

e interpretar os dados. É essencial que, durante toda a construção, investigação e análise dos dados, sejam preservados espaços de flexibilidade que permitam ao pesquisador alternar entre o envolvimento com a situação investigada e o distanciamento necessário à interpretação, reconhecendo também as diferentes formas de participação dos sujeitos ao longo do processo.

9. Discussão sobre o uso da microgênese

Esta seção discute as possibilidades metodológicas da microgênese para a construção e interpretação de dados em estudos sobre improvisação musical, a partir da pesquisa de Monzo (2022). Os episódios apresentados anteriormente são retomados como exemplos do percurso metodológico desenvolvido naquele estudo, não tendo como propósito reproduzir as análises dos processos criativos realizadas na pesquisa original. Essa pesquisa buscou compreender como se constituem os processos criativos na improvisação livre, adotando uma abordagem sistêmica que integra o sujeito à sua dimensão sociocultural. O propósito central foi evitar a redução do fenômeno a um instante isolado e restrito à mente individual, analisando-o, ao contrário, como resultado de processos complexos – sociais, afetivos, semióticos e dialógicos – que se manifestam simultaneamente no interior e no exterior da pessoa, constituindo suas funções mentais.

Nessa perspectiva, a análise da microdimensão possibilita acompanhar processos de desenvolvimento em formação, que só podem ser compreendidos à luz dos sentidos e sentimentos compartilhados entre as pessoas e seus contextos, por meio de ações, diálogos, comunicação e processos de mediação semiótica intersubjetiva (Valsiner, 2014). A microgênese oferece, assim, recursos para acompanhar esses processos em seu curso temporal e considerar as condições contextuais e históricas nas quais as transformações psicológicas se constituem.

Metodologicamente, essa pesquisa permite ilustrar algumas das possibilidades da análise microgenética, a partir dos episódios que constituíram a experiência de improvisação livre investigada. Durante a análise, foi possível acompanhar o fluxo dos acontecimentos por meio das gravações de vídeo, dos relatos verbais e das observações no local. Ao organizar os dados em micro episódios, os seguintes aspectos puderam ser considerados: (1) as ações individuais e coletivas dos músicos; (2) as interações em curso; (3) os processos intersubjetivos; (4) os aspectos socioculturais relacionados ao

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

contexto da improvisação livre; (5) as formas de expressão dos músicos durante a performance; e (6) a organização temporal das ações ao longo do fenômeno estudado.

Essas possibilidades metodológicas mostram como a microgênese pode contribuir para a investigação de processos criativos em improvisação musical, permitindo acompanhar as dinâmicas interativas e suas transformações ao longo do tempo. Nesse sentido, sua contribuição não está em isolar elementos do processo criativo, mas em oferecer recursos para investigar suas relações e transformações em uma escala temporal suficientemente próxima de sua ocorrência.

10. Conclusão

Os estudos microgenéticos têm se consolidado como um instrumento metodológico de grande relevância para a pesquisa psicológica, especialmente por sua capacidade de acompanhar a gênese e as transformações de processos psicológicos e observar o desenvolvimento humano em sua dimensão interacional. No campo da criatividade, essa abordagem mostra-se particularmente potente ao permitir a investigação do surgimento e da reorganização das ações criativas em tempo real, acompanhando como novas possibilidades expressivas se constituem e se reorganizam no curso da atividade (Neves-Pereira; Branco, 2015). A pesquisa de Monzo (2022), retomada neste artigo, permite discutir esse potencial no campo da improvisação musical, destacando as possibilidades metodológicas da análise microgenética para acompanhar processos criativos em sua dimensão sistêmica, social, dialógica, afetiva e semiótica.

A partir dos episódios selecionados para ilustração do método, foi possível explicitar como a organização dos dados em microepisódios oferece recursos para acompanhar as negociações, os posicionamentos e os deslocamentos perspectivais que sustentam a criação musical no instante em que ela acontece, bem como para examinar processos de significação constituídos nas relações entre os músicos, suas ações e o contexto da performance. Nesse sentido, os episódios apresentados não esgotam a análise dos processos criativos realizada na pesquisa original, mas tornam visível o percurso por meio do qual a microgênese pode orientar sua construção e interpretação. Nessa perspectiva, o pesquisador não ocupa uma posição externa ou neutra, mas participa ativamente do processo analítico, interagindo com os performers, escutando suas experiências e construindo, com eles,

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

camadas de interpretação sobre o fenômeno investigado. Assim, pesquisador e participantes se tornam coconstrutores de conhecimento, situados em um campo de mediações que orienta as possibilidades de compreensão do evento criativo.

A análise microgenética, portanto, ao priorizar os detalhes da ação, a temporalidade do desenvolvimento e as relações intersubjetivas que configuram o processo criativo, oferece condições para uma investigação aprofundada das dinâmicas constitutivas da improvisação musical. Considerando que a criatividade se desenvolve na interação e que todo ato criativo é socialmente sustentado (Glăveanu, 2015), essa abordagem fornece elementos para investigar como a criação musical improvisada emerge, evolui e se afirma como prática humana coletiva, enraizada no diálogo constante entre o Self, o Outro e o mundo material.

Perspectivas futuras de pesquisa podem expandir o uso da análise microgenética na improvisação musical, incorporando diferentes contextos performáticos e formações de músicos, bem como recursos multimodais de registro que permitam maior precisão na observação das dinâmicas criativas em tempo real. Investigações interdisciplinares envolvendo música, psicologia, semiótica e tecnologias digitais também podem fortalecer o entendimento das relações entre corpo, materialidade sonora e cultura no ato de improvisar. Dessa forma, a continuidade desses estudos tem potencial para ampliar e diversificar o uso da microgênese na investigação da criatividade em ação.

REFERÊNCIAS

AFFLERBACH, Peter; JOHNSTON, Peter. Research methodology: On the use of verbal reports in reading research. **Journal of Reading Behavior**, Clemson, v. 16, n. 4, p. 307-322, 1984. DOI: 10.1080/10862968409547524.

ALLESSANDRINI, Cristina Dias. A microgênese na oficina criativa. **Revista Psicopedagogia**, São Paulo, v. 20, n. 63, p. 270-291, 2003.

BAILEY, Derek. **Improvisation**: Its Nature and Practice in Music. 2. ed. Londres: British Library National Sound Archive, 1992.

BAKHTIN, Mikhail M. **The Dialogic Imagination**: Four Essays. Edição de Michael Holquist. Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2008.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

BENSON, Bruce Ellis. **The improvisation of musical dialogue**: a phenomenology of music. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BJERSTEDT, Sven. **Storytelling in Jazz Improvisation**: Implications of a Rich Intermedial Metaphor. 2014. Tese (Doutorado) – Malmö Theatre Academy, Lund University, Malmö, 2014.

BORGO, David. Negotiating freedom: Values and practices in contemporary improvised music. **Black Music Research Journal**, Chicago, v. 22, n. 2, p. 165-188, 2002.

CALLINGHAM, Andrew Edward. **Spontaneous Music**: The first generation british free improvisers. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Huddersfield, Huddersfield, 2007.

CANONNE, Clément. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Zagreb, v. 47, n. 1, p. 17-43, 2016.

CAVALCANTI, Marilda do Couto. **Interação leitor-texto**: aspectos de interpretação pragmática. Campinas: Unicamp, 1989.

COHEN, Andrew. Verbal reports as a source of insights into second language learner strategies. **Applied Language Learning**, Monterey, v. 7, n. 1-2, p. 5-24, 1996.

COSTA, Rogério. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. 2003. 176 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

ERICSSON, Anders; SIMON, Herbert. Verbal reports as data. **Psychological Review**, Washington, DC, v. 87, n. 3, p. 215-251, 1980. DOI: 10.1037/0033-295X.87.3.215.

FALLEIROS, Manuel. **Palavras sem discurso**: estratégias criativas na livre improvisação. 2012. 264 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FUJITA, Mariângela; RUBI, Milena. Protocolo Verbal como metodologia sociocognitiva para coleta de dados e recurso pedagógico em sala de aula. In: MACHADO, Lourdes Marcelino; MAIA, Graziela; LABEGALINI, Andréia (org.). **Pesquisa em educação**: passo a passo. Marília: Edições M3T Tecnologia e Educação, 2007. p. 143-154.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **La improvisación musical**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 64-89.

GLĂVEANU, Vlad Petre. Rewriting the language of creativity: The five A's framework. **Review of General Psychology**, Washington, v. 17, n. 1, p. 69-81, 2013.

GLĂVEANU, Vlad Petre. **Distributed creativity**: Thinking outside the box of the creative individual. Cham: Springer, 2014.

GLĂVEANU, Vlad Petre. Creativity as a sociocultural act. **The Journal of Creative Behavior**, Wrocław, v. 49, n. 3, p. 165-180, 2015. DOI: 10.1002/jocb.94.

GÓES, Maria Cecília. A abordagem microgenética na matriz histórico-cultural. **Cadernos Cedes**, Campinas, ano XX, n. 50, p. 9-25, 2000.

GUIDO, Massimiliano. **Studies in Historical Improvisation**: From Cantare super Librum to Partimenti. Londres; Nova York: Routledge, 2017.

LAVELLI, Manuela; PANTOJA, Andréa P. F.; HSU, Hui-Chin; MESSINGER, Daniel; FOGEL, Alan. Using microgenetic designs to study change processes. In: TETI, Douglas M. (ed.). **Handbook of Research Methods in Developmental Science**. Oxford: Blackwell, 2005. p. 40-65. DOI: 10.1002/9780470756676.ch3.

LEWIS, George E. Improvised music after 1950: Afrological and Eurological perspectives. **Black Music Research Journal**, Chicago, v. 16, n. 1, p. 91-122, 1996. DOI: 10.2307/779379.

LINSON, Adam; CLARKE, Eric F. Distributed cognition, ecological theory and group improvisation. In: CLARKE, Eric F.; DOFFMAN, Mark (eds.). **Distributed Creativity**: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music. (Studies in Musical Performance as Creative Practice). Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 52-69. DOI: 10.1093/oso/9780199355914.003.0004.

MAW, David. Improvisation as composition: the recorded organ improvisations of Vierne and Tournemire. In: CLARKE, Eric F.; DOFFMAN, Mark (eds.). **Distributed Creativity**: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music. (Studies in Musical Performance as Creative Practice). Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 239-266. DOI: 10.1093/oso/9780199355914.003.0021.

MENEZES, José Manuel Amaro de. **Creative Process in Free Improvisation**. 2010. Dissertação (Mestrado em Psychology for Musicians) – Department of Music, University of Sheffield, Sheffield, 2010.

MONZO, Diogo. **Improvisação musical e um improvisador**: a música sem fronteiras de Luiz Eça. 2016. 130 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

MONZO, Diogo. **Improvisação livre distribuída**: um estudo das dinâmicas interativas no processo criativo à luz das abordagens culturais da criatividade. 2022. 268 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

MONZO, Diogo; NEVES-PEREIRA, Mônica Souza. Processos criativos na improvisação livre: contribuições da psicologia dialógica cultural. In: BRANCO, Angela Uchoa; OLIVEIRA, Maria Cláudia Santos Lopes de (orgs.). **Psicologia dialógica**: debates contemporâneos. Campinas: Alínea, 2026. p. 263-285.

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. DOI: 10.2307/836956.

MOREIRA, Cássio. **Improvisação Livre**: um estudo etnográfico sobre a música que não se repete. 2019. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

NEEMAN, Edward. **Free improvisation as a performance technique**. 2014. 200 f. Tese (Doutorado em Música). Juilliard School, Nova York, 2014.

NETTL, Bruno. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. **Musical Quarterly**, Oxford, v. 60, n. 1, p. 1-19, 1974.

NETTL, Bruno. Improvisation. In: RANDEL, Don Michael (ed.). **The New Harvard Dictionary of Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1986. p. 392-394.

NEVES-PEREIRA, Mônica Souza. **Criatividade na educação infantil**: um estudo sociocultural construtivista de concepções e práticas de educadores. 2004. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2004.

NEVES-PEREIRA, Mônica. Microgenetic Analysis and Creativity. In: GLĂVEANU, Vlad Petre; LEBUDA, Izabela (org.). **Palgrave Handbook of Social Creativity Research**. Cham: Springer, 2019. p. 145-161.

NEVES-PEREIRA, Mônica; BRANCO, Angela. Criatividade na educação infantil. **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 20, n. 3, p. 161-172, 2015.

NEVES-PEREIRA, Mônica Souza; CHAGAS-FERREIRA, Jane Farias. O modelo da imaginação criativa de Lev Vygotsky. In: NEVES-PEREIRA, Mônica Souza; FLEITH, Denise de Souza (orgs.). **Teorias da Criatividade**. Campinas: Alínea, 2020. p. 107-136.

NUNN, Tom. **Wisdom of the Impulse**: On the Nature of Musical Free Improvisation. San Francisco, CA: publicação do autor, 1998. Disponível em: International Improvised Music Archive – Tom Nunn. Acesso em: 25 set. 2026.

PARK, Saebom. Importance of improvisation in Indian classical music from the perspective of Advaita Vedanta. **Swar Sindhu**: National Peer-Reviewed/Refereed Journal of Music, Shimla, v. 11, n. 2, p. 320-325, 2023. ISSN 2320-7175. Disponível em: Swar Sindhu – artigo de Saebom Park. Acesso em: 22 ago. 2025.
PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-113, 2011.

SANSOM, Mathew. Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation. **Leonardo Music Journal**, Cambridge, v. 11, p. 29-34, 2001.

SAWYER, Keith. Improvisation. **Journal of Linguistic Anthropology**, Arlington, v. 9, n. 1-2, p. 121-123, 1999. DOI: 10.1525/jlin.1999.9.1-2.121.

SCHROEDER, Franziska. Free music improvisation: An ethnography of Brazilian improvisers. **International Journal of Education & the Arts**, University Park, v. 20, n. 15, artigo 15, 2019. DOI: 10.26209/ijea20n15.

SLOBODA, John. **A mente musical**: a psicologia cognitiva da música. Londrina: Eduel, 2008.

SOLOMON, Larry. Improvisation II. **Perspectives of New Music**, [Seattle], v. 24, n. 2, p. 224-235, 1986. DOI: 10.2307/833221.

VALSINER, Jaan. **An Invitation to cultural psychology**. Londres: Sage, 2014.

VALSINER, Jaan. **From methodology to methods in human psychology**. Cham: Springer International Publishing AG, 2017.

VALSINER, Jaan. **Dynamic Semiosis**. Cham: Springer, 2024. DOI: 10.1007/978-3-031-75602-3.

VYGOTSKY, Lev. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VYGOTSKY, Lev. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

VYGOTSKY, Lev. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

WALDUCK, Jacqueline. **Role-taking in free improvisation and collaborative composition**. 1997. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música, City University, Londres, 1997.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

SOBRE OS AUTORES

Diogo Monzo é autor do modelo teórico e do livro *Distributed Free Improvisation: A Cultural Affective-Semiotic Perspective on Creativity*. É doutor em Música, com ênfase em Teoria e Prática da Performance, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil. Atualmente, é pesquisador de pós-doutorado no Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília (UnB). Paralelamente à sua atuação acadêmica, mantém uma carreira ativa como artista fonográfico e performer. É também membro da equipe de pesquisa do DCU Centre for Possibility Studies, onde contribui para pesquisas interdisciplinares sobre criatividade, improvisação musical e inteligência artificial. ORCID: https://orcid.org/0009-0000-8033-8498. E-mail: diogomonzo@gmail.com.

Mônica Souza Neves-Pereira é doutora em Psicologia pela Universidade de Brasília (UnB), com pós-doutorados na Universidade de Aalborg, na Dinamarca (2017), e na Dublin City University, na Irlanda (2024/2025). É professora do Instituto de Psicologia da UnB, onde coordena o LABMIS e o coletivo CRIAR. É membro efetiva da ISSCI (França) e da Possibility Studies Network (Irlanda). Sua pesquisa concentra-se na psicologia cultural, criatividade, desenvolvimento humano e educação, com especial atenção à criatividade nas escolas e à sua relação com o racismo. É autora dos livros *A Dialogical Approach to Creativity* (2023), *Theories of Creativity* (2020) e *Cultural Psychology Arrives at School* (2023). ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1901-6072. E-mail: monicasouzaneves@gmail.com.

CREDIT TAXONOMY

Diogo Monzo			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação	X	Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto		Redação–- revisão e edição

Mônica Souza Neves-Pereira			
	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
	Análise formal	X	Supervisão
	Aquisição de financiamento	X	Validação
	Investigação	X	Visualização
X	Metodologia		Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação–- revisão e edição

https://credit.niso.org/

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ | https://doi.org/10.33871/vortex.2026.14.11446

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.

DECLARAÇÃO DE USO DE IA

Foi utilizado o ChatGPT (OpenAI) como ferramenta de apoio à tradução do resumo (abstract) para a língua espanhola e o Grammarly como ferramenta de apoio à tradução e à revisão linguística do abstract em língua inglesa. A elaboração, a revisão e a validação dos textos, bem como o conteúdo, a análise, a interpretação das fontes e as decisões conceituais do manuscrito, são de responsabilidade integral dos autores.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/