



2063 - Trabalho Completo - XII ANPEd-SUL (2018)
Eixo Temático 19 - Educação e Arte

MÚSICA EM ESTADO DE ENCONTRO: IMPROVISAZÃO SONORA NA DOCÊNCIA COM CRIANÇAS
Dulcimarta Lemos Lino - Espaço de Criação Musical
Agência e/ou Instituição Financiadora: UFRGS

Música em estado de encontro: improvisação sonora na docência com crianças

Resumo: O ensaio objetiva apresentar alguns dos movimentos provocados pela improvisação sonora na formação de professores. A partir do *Ateliê Poético*, como abordagem metodológica do Grupo de Discussão Operativo constituído no Curso de Graduação em Pedagogia, expõe os fatores de qualificação do trabalho docente com crianças no contexto da educação musical. Formado por estudantes, educadores musicais, instrumentistas e professores de educação infantil, o *Ateliê Poético* colocou a música em estado de encontro ao convidar os participantes a improvisar para compilar os referentes da ação docente. Os resultados da investigação destacam a relevância educacional da experiência com a prática criativa da improvisação sonora ao aproximar e intensificar a exploração lúdica dos processos de escuta e criação, possibilidade de encontro e do exercício do saber da experiência. Preparação e ensaio que coloca a docência com crianças em trânsito em sua disposição e acesso às dissonâncias e aleatoriedades do coletivo, do cotidiano e do mundo.

Palavra-Chaves: improvisação sonora; educação musical; educação infantil.

Música em estado de encontro: improvisação sonora na docência com crianças

O presente ensaio tem como objetivo apresentar alguns dos movimentos provocados pela temática da improvisação sonora na pesquisa que vimos desenvolvendo na universidade. Nesse tempo de estudo, o encontro com estudantes do Curso de Graduação em Pedagogia, educadores musicais, instrumentistas e professores de educação infantil no *Ateliê Poético*, teve na improvisação sonora a prática criativa que aproximou e intensificou a experimentação dos processos de escuta e criação para pensar a docência com crianças.

As investigações de Fonterrada (2015), Gainza (2015) e Alonso (2014) têm indicado que o cotidiano das escolas brasileiras e dos cursos profissionalizantes e superiores de Música dedicam espaço restrito ao estudo da improvisação musical. Nos cursos superiores de Graduação em Pedagogia a realidade não é diferente. Mesmo que diferentes espaços emergem como resistência (FIGUEIREDO, 2011; MAFFIOLETTI, 1998; BELLOQUIO, 2017), todo esse empenho não parece suficiente para garantir a inclusão da educação musical no currículo dos Cursos de Graduação em Pedagogia e, além disso, habilitar professores unidocentes em práticas criativas.

A temática da educação musical e unidocência foi intensamente desenvolvida no recente livro de Belloquio (2017) e seus colaboradores. No cenário gaúcho, as contribuições do FAPEM/UFSM[1], grupo de pesquisa coordenado pela educadora musical, têm evidenciado a presença ainda marginal da música na formação de professores unidocentes e mobilizado problematizações no sentido da qualificação dessa formação. Ao definir unidocência "como uma prática do professor de referência que desenvolve sua atividade profissional junto a crianças pequenas, potencializando com elas (...) as primeiras incursões sistematizadas de conceitos básicos musicais" (BELLOQUIO; DALLABRIDA; STREB, 2017, p.171), esses investigadores apontam a necessidade urgente de investimento em cursos e seminários extensivos para que as técnicas e metodologias ligadas às práticas criativas possam se ampliar e consolidar em todo o país. O *Ateliê Poético* que propomos evidencia uma tentativa de ampliar a pesquisa no campo da educação musical, na especificidade da formação de professores unidocentes na educação infantil.

Em momento destacado no horizonte universitário, no qual assistimos a formalização das Diretrizes Curriculares Nacionais para os Cursos de Graduação em Pedagogia (BRASIL, 2015) na particularidade dos sistemas de educação locais, a presente investigação pretende ampliar a compreensão da complexidade e dos desafios teóricos e práticos que as instituições de ensino superior, em especial as universidades, se deparam para materializar a reforma dos Cursos de Graduação em Pedagogia na esteira de uma estrutura mais inovadora conquistada, na educação infantil, com a homologação da Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2018). A nova proposta à educação infantil rompe com as divisões tradicionais da organização curricular, dispondo as áreas de conhecimento e os componentes curriculares em *Campos de Experiência e Direitos de aprendizagem e desenvolvimento*. Ao tomar como eixo estruturante da educação infantil as interações e brincadeiras (BRASIL, 2009), compreendemos que a prática criativa da improvisação sonora pode contribuir para "acolher as situações e as experiências concretas da vida cotidiana dos sujeitos e seus saberes, entrelaçando-os aos conhecimentos que fazem parte do patrimônio cultural" (BRASIL, 2018, p.38).

A improvisação sonora marcou nosso primeiro encontro no *Ateliê Poético* da universidade. Ao se constituir como um Grupo de Discussão Operativo que visa complementar o trabalho de campo da pesquisa *Educação Musical na formação de professores dos Cursos de Graduação em Pedagogia Gaúchos*, o *Ateliê Poético* foi proposto na tentativa de compreender a totalidade subjetiva do fenômeno investigado. Como a pesquisa de campo se desenvolveu a partir dos contornos da pesquisa bibliográfica-documental que, de forma quantitativa mapeou os Cursos de Graduação em Pedagogia gaúchos com educação musical em seus currículos, o Grupo de Discussão Operativo foi intencionalmente organizado para que para que a coleta de dados também ocorresse de forma qualitativa, com o objetivo de colher os "referentes da ação docente presente nos bancos universitários" (GATTI; SILVA; ALMEIDA, 2016, p. 288).

Portanto, o presente artigo apresenta as reflexões compostas pelos sujeitos no Grupo de Discussão Operativo intitulado *Ateliê Poético*, na particularidade da improvisação sonora. Formado por estudantes do Curso de Graduação em Pedagogia, educadores musicais, instrumentistas e professores de educação infantil, o *Ateliê Poético* colocou a música em estado de encontro na universidade. Como parte da abordagem metodológica qualitativa do Grupo de Discussão Operativo, o *Ateliê Poético* se constituiu no espaço propositivo de ações para habitar a linguagem (LAROSSA, 2017; RICHTER, 2017).

Ao valer-se da improvisação sonora como prática criativa potencializada nos processos de escuta e criação não lineares de viver o som, o silêncio, o ruído e as músicas, esta investigação toca a Pedagogia e a educação musical no que tem de mais encantador: a *docência*. Esse

complexo território de definir itinerários, escolher vocabulários, fazer presença, aprender a habitar. Ao propor um tempo destituído de partes mensuráveis e pulsações impostas do exterior, a improvisação sonora toca os começos languageiros (RICHTER; BERLE, 2015), porque possibilita o tempo descontínuo e imprevisível de viver experiências e seus relacionamentos, compartilhar a vida cotidiana e escutar narrativas para sublinhar a importância da educação musical na formação docente.

“Eu sabo porque sabo!” (Vavá, 3 anos)

Todas as tentativas para definir improvisação são irrelevantes quando escutamos Vavá. A menina tem 3 anos e afirma: *“Eu sabo porque sabo!”* (Diário de Campo, 2017, p.2). A improvisação ressoa um estar preparado. Mesmo que sempre em processo, a improvisação habita a fronteira, porque prática criativa que dá acesso à funcionalidade do mundo. Ao restituir a importância do brincar com sons na imprevisibilidade do instante, a improvisação interpela a escuta, que vagueia na tentativa vã de apreender a unicidade de cada parte. A improvisação é, pois, um exercício libertário que ensina o corpo a fazer, desenclausurando a compreensão sensível do entorno.

Prefiro nomear improvisação sonora à ideia de improvisação musical para desviar do viés da música canonicamente compreendida. Isso porque, a terminologia sonora sublinha o que ainda está por fazer, o que não foi organizado intencionalmente como música. A palavra *sonora* quer destacar que a música se constrói a partir do som, do ruído e do silêncio. Vozes independentes que, ao produzir dissonância e aleatoriedade, acabam por estabelecer uma outra consonância, sem impor modelos ou fórmulas a seguir.

A palavra *improvisar* vem do latim: *em e provisus*, de *providere* que significa ver antecipadamente, previamente (PETRUCCELLI, 1998, p.18). Para Gainza (1983), a improvisação é “uma atividade projetiva que pode definir-se como toda execução musical instantânea produzida por um indivíduo ou grupo” (GAINZA, 1983, p.11). A pedagoga afirma que o termo *improvisação* é utilizado tanto para designar a atividade, o ato de tocar, como seu produto, a performance. Um e outro, um no outro, um com o outro.

Sendo uma prática criativa, o estudo da improvisação musical começa a ter destaque na pedagogia musical por volta da década de 1960 (FREGA, 1997; MATEIRO; ILARI, 2011; MATEIRO; ILARI, 2016). Naquele momento, as práticas criativas de improvisação, composição e participação coletiva nos laboratórios e nas oficinas de música, como tempos e espaços de escuta e vivência sonora, se estabelecem em diferentes centros investigativos, como possibilidade de questionamento e reflexão (FONTERRADA, 2008; 2015).

Porto Alegre recebe os alemães Theophil Maier e Hans-Joachim Koellreutter, o canadense Murray Schafer, a argentina Violeta de Gainza e os brasileiros Carlos Kater, Marisa Fonterrada, Cecília Conde e Luiz Carlos Czéko, em grandes oficinas e seminários, onde as práticas criativas eram vivenciadas, buscando aproximar os participantes das sonoridades e silêncios da vida cotidiana e coletiva. Tal postura questiona a educação musical embasada na música do passado que tem como característica a separação da vida cotidiana e a orientação à formação de instrumentistas (FONTERRADA, 2015, p.17).

Ao indicar que o relevante no ato de improvisar é justamente seu caráter irrepetível de ação disparada em tempo real, os estudos de Gainza (1983), Petrucelli (1998) e Alonso (2008; 2014) afirmam que improvisar envolve uma tomada de decisões no ato de fazer-se. “O improvisador tem que aprender a tomar decisões rápidas, a criar no momento, e compor sobre um acontecer que está sendo” (ALONSO, 2008, p.14). Essa prática envolve apreciar em ação, ou seja, exige um pensamento em ato. Aqui, “um erro pode ser unicamente um acerto involuntário” (AFONSO, 2008, p.61), ou o movimento para chegar à nova música, a outra técnica, a exercitar habilidades, estabelecer pontos de fuga, tempo e espaço de perder-se. Na experiência de improvisar, retira-se a música de seu lugar hierarquizado e competitivo de peça de consumo, para conceituá-la como prática cotidiana e potência do humano.

Chefa Alonso (2008; 2014) considera a prática criativa da improvisação como atividade própria da vida comum. A saxofonista destaca que a força expressiva da improvisação coloca em jogo de forma poética, modos de se relacionar com o mundo enquanto comunicação e acontecimento compartilhado. Isso porque, a improvisação pode reverberar os rituais cotidianos, o desfrute da natureza, bem como as formas de trabalho e jogo sociais e culturais instauradas na sociedade. Como uma linguagem da liberdade, a improvisação tem a finalidade de sair da convenção porque ferramenta para facilitar a capacidade de mover-se. Porém Alonso (2008, p.13) alerta: “a liberdade é exigente e tem suas regras: temos que ouvir o outro, temos que senti-lo”.

Aqui sublinhamos que a improvisação compreende um acesso, uma possibilidade, um pôr-se no mundo. É uma atividade que provoca a escuta a tocar no fluxo sonoro. Como ensaios de deslocamento, a improvisação pode se tornar composição-música, mas não tem esse compromisso (ALONSO, 2008). Seu único encargo ou atribuição é participar da conversa, entrar em sintonia. Por isso, é descartável, rasura, borrão, mancha. Seu objetivo é marcar a experiência, sentir antes de dar sentido, desmilitarizar a linguagem; sem nenhuma preocupação em prescrever modelos ou fixar conteúdos.

O impulso civilizatório e colonizador tem invadido as práticas criativas para demarcar “um território a ser domesticado em uma paisagem que reflete apenas o “olho desejante do espectador” (CAGE, 2015, p.39). Ao contrário, a improvisação como narrativa pode começar em qualquer lugar. Talvez, o que aprendemos mais urgentemente com Cage é que “as narrativas que usamos como nossa história principiam em algum sentido potente generativo de futuro” (CAGE, 2015, p. 56). Assim, a improvisação envolve uma conversação, sem tempos verbais ordenados ou modos e estilos determinados, mas que exigem

estar com (con), virar-se (versar) para - ou seja para fora do eu apenas. O verso da poesia e o verso da conversação estão relacionados apenas dessa forma, como um literal virar-se – na melhor das hipóteses, inesperadamente, em direção aos nossos muitos passados, presente, futuros, isto é, em direção a possibilidades, contingências, reconhecimentos, ininteligibilidades (CAGE, 2015, p.17).

John Cage relata que essa conversação se refere a um nós que muda de um contexto para o outro, tendo como ponto de entrada viver o tempo e lugar real e cotidiano; sempre fragmentado. As obras do compositor foram construídas por meio de “operações de acaso”, isto é, “possibilidades de encontro com o desconhecido, de ação e intervenção cotidianas, uma forma de imitar a natureza em seu modo de proceder” (CAGE, 2015, p.12). Ao se interessar por formas que não se podia discutir, mas experimentar, Cage nos convida a tocar o silêncio, como possibilidade de escuta. Quem sabe, por essa razão, o compositor utilizou o ruído e o silêncio como elementos musicais para provar os limites e as possibilidades do discurso sonoro.

Segundo Cage, no ato de improvisar, os limites estão estruturados de uma maneira muito parecida com a que estamos acostumados na vida cotidiana. Um lugar

em que incontáveis, inenarráveis e insustentáveis cruzamentos e justaposições de eventos – alguns deles projetados – a maior parte por acaso – nos deixam atordoados, estupefatos, maravilhados, curiosos, desesperados, confusos (...) paradigmas de intrincadas complexidades multidimensionais, interdisciplinares e interculturais que substituem as sondagens verticais de superficialidade e profundidade que têm caracterizado nossas críticas eurocêntricas de julgamento – com a “profundidade” aumentando em proporção à distância do dia a dia” (CAGE, 2015, p.55).

Neste contexto, o fazer da improvisação inclui uma multidimensionalidade interdisciplinar de possibilidades que se encontram no próprio ato de tocar o mundo. Então, quando improvisamos, além de começar uma conversação com o fluxo sonoro movimentando as características que a materialidade nos impõe, temos o corpo presente com sua respiração, escuta, técnica. Potência de um devir transformador que resiste, insiste e enfrenta o risco dos limites da materialidade para conquistar o tempo da sintonia, da brincadeira, da conversação.

Como ensaios de deslocamentos, a improvisação pode se tornar composição-música, mas não tem esse compromisso. Seu único encargo ou atribuição é participar da experiência. Ao mobilizar o artesanato da linguagem, a improvisação vibra o ato de *'tocar o som, o silêncio, o ruído, a música'* nas múltiplas narratividades de línguas disponíveis. Porém, o que de fato o ato de improvisar articula é a potência lúdica de tocar nossos sentidos de habitar a linguagem (AGAMBEN, 2011). Ao criar uma experiência focada na abertura à dissonância e à aleatoriedade, na descontinuidade temporal, e/ou na simples manipulação de materialidades (sem interesse em uma performance estilística definida), a improvisação sonora emerge como território de abertura à contradição e à discussão. Possibilidade tão instauradora quanto reflexiva da ação poética que, experimentada nos encontros de viver a linguagem, podem marcar seu protagonismo e alteridade (RICHTER; BERLE, 2015).

Portanto, viver a improvisação sonora no *Ateliê Poético* da universidade compreende participar da experiência indizível e inefável de produzir sentidos: *"eu sabo porque sabo!"*, prática urgente e necessária na constituição da docência com crianças. Ao colocar a música em estado de encontro, os sujeitos desse estudo ensinam o corpo a fazer, estando dispostos ao acesso e ressonância do coletivo, do cotidiano e do mundo. Tal atividade torna-se condição fundante para assumir a artesanaria do discurso sonoro como conquista de sua complexidade, ou melhor, "desfazer os nós que bloqueiam nossa capacidade inata de sentir e dar sentido" (ALONSO, 2008, p.98). Se trata de alimentar os significados plurais que enriquecem e dinamizam o técnico. Modificam-no aqui e agora e lhes conferem argumento para o trânsito da docência.

Ateliê Poético

Há momentos de enfrentamento e resistência em que necessitamos de grandezas numéricas e quantificáveis para discutir a formação de professores nos Cursos de Graduação em Pedagogia gaúchos. E, ao mesmo tempo, precisamos uma aproximação ao fenômeno educativo na perspectiva qualitativa, aproximando-nos de fatores de qualificação do trabalho docente no contexto da educação musical. Ao buscar superar a dicotomização irreconciliável entre abordagens quantitativas e qualitativas esta pesquisa de campo conjuga fontes variadas de informação sob uma determinada perspectiva epistêmica (GATTI, 2012, p.20).

Na intenção de aproximar uma abordagem quantitativa e qualitativa, a pesquisa se propôs a realizar o mapeamento quantificável dos Cursos de Graduação em Pedagogia Gaúchos que oferecem disciplinas específicas de Educação Musical, bem como criar e acompanhar a participação dos sujeitos no Grupo de Discussão Operativo. O mapeamento está sendo organizado em amostra comparativa mensurável. O Grupo de Discussão Operativo justifica-se pela necessidade de complementar os resultados quantitativos das categorias mensuráveis de análise.

No presente artigo, exibimos os procedimentos e reflexões tomadas no Grupo de Discussão Operativo, que nomeamos *Ateliê Poético*. Instituído como componente da pesquisa de campo *Educação Musical na formação de professores dos Cursos de Graduação em Pedagogia Gaúchos* (2017), o *Ateliê Poético* teve como objetivo discutir, sobre as práticas que informavam do trabalho da disciplina de educação musical na universidade, e, operar, experimentando a prática criativa da improvisação sonora. Assim, recorreremos à metodologia de grupos de discussão de um lado e, de outro, à metodologia dos grupos operativos. Então, partimos

de um grupo previamente selecionado, segundo critérios que atendam aos objetivos da pesquisa, ao qual se propõem a discussão de um tema específico, deixando os participantes livres para seguirem seu curso de ideias e trocas. O processo de discussão em si é o importante, pois visa colher elementos, opiniões, ideias diversificadas que emergem quanto ao tratamento do tema, sem que se pretenda consenso ou finalização com alguma proposta ou qualquer outra ação. (...) O facilitador deve ter pouca interferência, não manifestar opinião, apenas manter certa organização do trabalho (GATTI; SILVA; ALMEIDA, 2016, p.306).

A escolha pelo Grupo de Discussão Operativo configura-se como estratégia metodológica pertinente para circunscrever a complexidade polissêmica do processo educativo. Agregue-se a isso, a especificidade da música na educação e seus limites e possibilidades interdisciplinares. O Grupo de Discussão Operativo, ou *Ateliê Poético*, emergiu para aproximar os "referentes da ação docente tomados no efetivo cotidiano dos bancos universitários" (GATTI; SILVA; ALMEIDA, 2016, p. 288). A opção pelos referentes de ação docente idealizados por Gatti (2012) pretende constituir um modo de sistematizar o estudo que contribuísse para destacar os elementos conceituais que emergiam no tempo e no espaço do "saber da experiência" (LAROSSA, 2001). Ou melhor, o *Ateliê Poético* pretendeu reunir a exposição dos "diferentes tipos de atividades que compunham e informavam o trabalho de professores, e não apenas os instrumentos por meio dos quais determinar as formas como as atividades docentes deveriam ser executadas e fundamentadas" (GATTI; SILVA; ALMEIDA, 2016, p.288). Os dados coletados seguiram os propósitos do Grupo de Discussão e Operação que mantém "uma estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema no qual o pesquisador e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo" (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p.40).

O *Ateliê Poético* não é espaço para ensinar música, mas lugar temporalizado da música em estado de encontro, modo de interlocução prática em torno da experiência de habitar a linguagem brincando com sons. O importante é desafiar os sujeitos da investigação a relatar a sua experiência com a educação musical na universidade. Para tanto, os participantes do *Ateliê Poético* são convidados a improvisar, conviver, compor, apreciar, ensaiar, explorar, expressar, isto é, transformar sentidos em narrativas singulares.

Para mobilizar os estudantes do Curso de Graduação em Pedagogia a participar do *Ateliê Poético* propusemos a Oficina *'Improvisação Sonora'* em espaço de interesse exploratório dos estudantes: o cofre da universidade. A atividade mobilizou também educadores musicais, instrumentistas e professores de educação infantil. A seleção dos participantes deu prioridade aos estudantes do Curso de Graduação em Pedagogia e aos professores de educação infantil formados em Pedagogia em nossa universidade. O grupo investigado contemplou um número mínimo de 5 e máximo de 15 sujeitos, que participaram quinzenalmente das atividades propostas de maio a dezembro de 2017, com carga horária de 3 horas. A participação dos sujeitos no estudo esteve condicionada à frequência mínima de 75%, da concordância do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e da Autorização de uso de imagens e dados digitais.

Todos os quatorze encontros foram documentados em vídeo e áudio pela bolsista do projeto e posteriormente organizados na forma de diário de campo. Os materiais coletados envolveram registros sonoros, musicais e discursivos da experiência vivida no *Ateliê Poético*, incluindo depoimentos gravados, performances e documentos impressos pelos sujeitos (cartas, postagens no facebook, whatsapp, bilhetes).

A composição dos encontros no *Ateliê Poético* foi intencionalmente preparada com o objetivo de colocar os participantes na experiência de improvisar, tendo o corpo como instrumento musical por excelência. Dessa forma, dividimos a experiência de improvisar em dois tipos de consignas: a) as musicais: consignas propostas com materiais e estruturas sonoras ou musicais e, b) as extramusicais: consignas desencadeadas a partir de uma situação corporal, afetiva, social, cotidiana. Quanto à dinâmica de trabalho, a improvisação sonora foi realizada tanto de forma individual quanto grupal. Convidamos os participantes a iniciarem uma conversa com sons e, à medida que o grupo firmava vínculo afetivo com os colegas, a improvisação em pequenos grupos também emergia. Então as parcerias, os pequenos *ostinatos* em uníssono e as justaposições contrapontísticas apareciam com maior frequência. Da mesma forma, buscamos oferecer a exploração de quatro diferentes materialidades expressivas no ato de improvisar: a percussão corporal; a exploração da paisagem sonora; a exploração de materialidades cotidianas; e, a exploração de espaços arquitetônicos distintos nas proximidades do campus central universitário.

Os participantes do *Ateliê Poético* realizaram dois concertos-oficinas e a performance *Húmus la piel no calla* conduzida pela artista plástica argentina Teresa Peneda na Bienal SUR^[2]. A escolha dos concertos-oficinas buscou valorizar os trabalhos autorais desenvolvidos em nossa cidade, nos quais a improvisação fizesse parte da performance artística. Sendo assim, selecionamos o *Grupo Upa*: grupo vocal em formato circular. Por meio de uma regência alternativa, o público foi convidado a compor uma peça no momento da performance. O repertório

apresentado pelo Grupo Upa misturou a diversidade musical mundial, conduzindo o público a ambientes da música afro-latino-americana, brasileira, indígena, popular e autoral. Do mesmo modo, a Oficina de Sopapo: *Mais Tambor- Menos Motor*, ministrada pelo músico Richard Serraria, convidou o público a conhecer o único tambor tipicamente gaúcho da universidade, reconhecendo sua história, batiques e ressonâncias.

Os dados coletados no *Ateliê Poético* se encontram em fase de análise final. Por esse motivo, já podemos aferir que a experiência de improvisação sonora mobilizou o conceito de música-som-ruído constituído pelos sujeitos à educação musical. Todos os sujeitos afirmam participar pela primeira vez da ação de improvisar e sublinham a potência ímpar e especial dessa prática criativa. Além disso, ao propiciar “a tomada de decisões no ato de fazer-se” (ALONSO, 2014, p.19) e assegurar a capacidade de mover-se, a improvisação sonora intensificou a compreensão dos processos de escuta e criação, fundantes do saber da experiência docente.

Compondo Encontros

Ao compor intencionalmente encontros para improvisar, proporcionamos aos sujeitos a experiência de participar de interações e brincadeiras refletindo sobre o sonoro e o musical. Nesse tempo de encontros, resgatamos a dimensão lúdica da música implicada no ato simultaneamente solidário e solitário do corpo ter que aprender com outros a engendrar ações no mundo e compartilhar sentidos através dos diferentes modos de agir e estar em linguagem.

Desta forma, a experiência de improvisar movimentou a reflexão intensa e transformadora da docência com crianças. Ao destacar a precisa e necessária formação docente em educação musical, a prática criativa da improvisação sonora ensinou o corpo a escutar o ruído, a paisagem sonora, o silêncio. O corpo esteve disposto a acolher as experiências efetivas e efetivadas na vida cotidiana e seus saberes linguageiros para não esquecermos que a emergência da vitalidade do que somos está no que fazemos. Essa experiência de nós

passa por um determinado encontro com e no mundo. Um encontro que busca na presença do presente, aqui e agora, uma densidade existencial capaz de deslocar as prévias determinações para os acasos indeterminados pelos interstícios dos instantes da ação pedagógica. Que seja uma experiência possível, ao mesmo tempo, de produzir uma presença não reduzida à simplificação de significados pela instrumentalidade de uma precoce escolarização. Que seja uma experiência de linguagem como gesto que reconhece a potência em que se apoia a linguagem, um retorno às *infâncias do pensamento*, no qual a linguagem recupera seu caráter gestual de *meio puro*, isto é, desvinculado de qualquer finalidade (ou de sua instrumentalidade) (RICHTER; BERLE, 2015, p. 1039).

Os primeiros e mais frequentes depoimentos destacam a coexistência das categorias tempo, movimento e disponibilidade na prática criativa da improvisação sonora. “*Tem que tê tempo! (...) me lembro que lá no Salão de Festas, meu Deus... com a Teresa! Eu parecia muito pequena, porque o tempo – o silêncio- eram enormes!*” (Diário de Campo, 2017, p.66). Sim, “*não adianta querer acabar!, Tudo anda juntinho (...). O início é de qualquer jeito, (e o fim também, risos), mas... tem que esperar*” (Diário de Campo, 2017, p.11).

O tempo metrônomo servia para marcar o início e o final de nossos encontros no *Ateliê Poético*. Mas esse tempo, não parecia conduzir a experiência de improvisar, porque “*tínhamos que sentir o tempo nas mãos*” (Diário de Campo, 2017, p.56). Os sujeitos manifestam que o ato de improvisar exige inicialmente, encontrar o tempo do movimento, de estar disposto à escuta. Tocar o silêncio como possibilidade de escuta e acesso. Escutar a ressonância do espaço e colocar-se em simpatia. Por isso, a espera, o tempo livre e aberto aos relacionamentos que exigem seleção e partida, enquanto compartilhamento de ideias. Ao buscar definir improvisação sonora, os sujeitos decidem indicar o que ela não é. Assim, afirmam que improvisar:

Não tem receita. Não tem pensamento, nem obrigação. Não pode parar, tem que pegar o trem e seguir. Não tem corrida, não tem pressa, não tem ficar parado. É um tempo de muito cansaço, não tem mensagem. Não tem ficar de fora! Não pode desconfiar! Não tem combinação anterior, é todo mundo junto! (...) (Diário de Campo, 2017, p. 64).

Ao optarem por relatar o revés da improvisação, a memória afetiva de algumas narrativas experimentadas nas aulas de Teatro e de Ciências Biológicas na universidade, juntavam-se as estratégias técnicas de performance dos sujeitos. “*Eu não sabia o que fazer, mas lembro que na aula de teatro conversávamos em silêncio (...). Então parei, ouvi o teu som e quis repetir (...). mas não consegui! (risos) Saiu o tic-tic-tic que todos gostaram. Lembrei dos Saltimbancos que fiz na aula de Ciências Biológicas, começava bem assim (...). O negócio é entrar na brincadeira*” (Diário de Campo, 2017).

As improvisações também revelam as materialidades sonoras com as quais os sujeitos têm familiaridade, “aprendimentos” de um corpo sensível, constituídos temporalmente com os outros no mundo. Por essa razão, os participantes resgatam memórias de atividades experimentadas no pátio de suas casas, na escola que frequentavam na infância, ou nas atividades sociais da vida em família. Nesse momento, fomos compreendendo que “aprender supõe coisas a fazer e não a descobrir: somos inseparáveis do mundo do qual fazemos parte e o qual podemos transformar” (RICHTER, 2005, p.250).

Trata-se de compreender com Bachelard (1994) que “o inabordável da experiência de encantamento reservado à infância dura no corpo”. Nesse sentido, ao improvisar com as sonoridades da paisagem sonora (gravadas no celular) os sujeitos recordam o tempo indeterminado de perseguir formigas na casa da família. Ou as folhas colhidas no pátio de casa, no porão das tias, nos brinquedos na rua. (Diário de Campo, 2017, p.) Esse repertório é revivido no *Ateliê Poético*, escapa a acuidade experimentada, sendo incorporado na narrativa daqueles sujeitos.

No exercício de improvisar, os sujeitos compreendem que têm que conjugar parceria. Isso exige escuta, movimento e a adesão ao fluxo coletivo. Os sujeitos estão dispostos a entrar na brincadeira. Confiam na experiência que o movimento do corpo no mundo produz. Verbalizam a dependência da escuta como presença do corpo em movimento. Reforçam essa ação como expressão participativa no mundo e seu poder de manifestar a potência lúdica e brincante de tocar: as músicas, o mundo, a docência.

Ao inaugurar sentidos, o ato de improvisar teve como personagem de destaque o ruído. Como território que escapa ao controle, o ruído se apresentou como elemento de disposição à ação. Os sujeitos pareciam confirmar as palavras de Attali: “com o ruído nasce a desordem e seu oposto: o mundo” (ATALLI, 1997, p.9). Ao tomar o corpo como materialidade fundante da improvisação, os participantes entendem que é o apelo à ordem que faz a música esta organização concebida intencionalmente pelo humano de sons e silêncios; o que insistentemente afirmam desconhecer.

O conceito de som, ruído e silêncio se estendem significativamente na experiência do *Ateliê Poético*. Para os sujeitos o corpo torna-se dispositivo de escuta e narratividade. Além disso, consideram que a improvisação contribui para decolonização do repertório sacralizado à educação musical na infância fixado, na maioria das vezes, nas canções disciplinadoras (PIRES, 2006); desconsiderando a poética do barulhar e o apetite ao ruído e ao silêncio, característicos da produção sonora infantil (DELALANDE, 1985).

Outro destaque evidenciado no presente estudo, se revela na convicção da potência musical dos sujeitos. A afirmação, “*eu também sou musical*” (Diário de Campo, 2017, p.3) se constituiu como expressão muito frequente no discurso dos participantes. Sentiam-se aptos a tocar o sonoro, porque impreciso e aderente àquilo que o corpo sabe, antes dar sentido. Sim, todos somos musicais, nascemos com a potência de entrar em linguagem (AGAMBEN, 2011, p.71).

A fala reiterada inúmeras vezes, pelos sujeitos sublinhou uma experiência de primeira vez: *hunca tinha improvisado na universidade*" (Diário de Campo, 2018, p.19). Ao sair do lugar habitual de estudantes do Curso de Graduação em Pedagogia, se dispunham acessar e ser contagiados e seduzidos pelo corpo do outro, pelas sonoridades escutadas em presença, pela ressonância dos espaços e lugares habitados. Aqui a repetição emerge com força potente e esculpe um jeito de fazer que se relaciona diretamente às vivências anteriores de cada participante. Isso porque, como afirma Gainza (1983, p.15) a improvisação é o lugar de exposição ou possibilidade de externalizar os materiais auditivos internalizados pelos sujeitos, exercitando-se tecnicamente.

Todos os sujeitos insistem em destacar que os bancos universitários lhes têm ensinado a interrogar *por que ensinar*, mas vivem de forma muito insipiente e descontínua espaços de viver experiências de *como* e *do que* ensinar (GATTI; SILVA; ALMEIDA, 2016). Afirmam que ao participar do *Ateliê Poético* compreenderam que os processos de escuta e criação experimentados no ato de improvisar resgatavam como tônica da prática pedagógica formas que não se podiam discutir, mas experimentar: a música. Possibilidade de encontro e do exercício de colocar atenção no mundo^[3] (LAROSSA, 2017). Puro exercício de preparação e disponibilidade que contribui para ensinar a docência com crianças a interrogar.

Como afirma Deleuze^[4], "um preparar-se para estar preparado. Preparar-se para habitar o presente no presente". O filósofo insiste que preparar não é planejar,

o que faz o professor um professor, não é o jeito de dar aula. Há várias formas de fazê-lo, mas a forma de preparar-se para estar na sala de aula (...) Uma aula é ensaiada. É como no teatro e nas canções, há ensaios. Se não tivermos ensaiado o bastante, não estaremos inspirados (...) é preciso estar totalmente impregnado do assunto e amar o assunto do qual falamos. Isso não acontece sozinho. É preciso ensaiar na própria cabeça, encontrar o ponto (...) é preciso encontrar (...) (DELEUZE, 1994, p. 60).

Portanto, quando se experimenta a prática criativa da improvisação "*se produz emoção!*" (Diário de Campo, 2017, p.4). Emoção que carrega a docência para os trânsitos complexos e plurais de encontrar caminhos e materialidades que se desejam sensivelmente modificar. Como prática criativa brincante, lúdica e afetiva a improvisação sonora é a marca de todo gesto humano que toca para narrar parcerias com o mundo, ressoar memórias, compartilhar criações, sublinhar começos linguageiros e, especialmente alertar sobre as regras e técnicas da liberdade. Ao experimentar a música em estado de encontro, os sujeitos tiveram que entrar em linguagem, sem traduções. Preparação e ensaios que contribuem para ensinar a docência com crianças a disponibilidade ao tempo e ao espaço coexistente de acesso às dissonâncias e aleatoriedades do coletivo, do cotidiano e do mundo.

[1] Grupo de Estudos Formação, Ação e Pesquisa em Educação Musical da Universidade Federal de Santa Maria.

[2] A artista visual argentina Teresa Pereda propõe questões acerca de territorialidade e pertencimento em suas obras. Em *Humus/La piel no calla*, somos convidados a refletir sobre a relação entre a vida urbana e a pulsação da natureza. Na instalação de Pereda, somos colocados sob o mapa da América do Sul, projetado sobre o piso do Salão de Festas da Reitoria da UFRGS e então convidados a pensar sobre quem somos e onde queremos estar. A interação com a projeção, que envolve e imanta o espectador, também problematiza o território e o conceito de mapa.

[3] Atualmente Larossa (2017) prefere destacar a ideia de exercício à experiência. Isso porque, o filósofo destaca que a ideia de experiência reside na transformação, enquanto ideia de exercício (que ele considera mais urgente na contemporaneidade) está na atenção ao mundo. Os exercícios são feitos para fazer das pessoas, pessoas mais atentas.

[4] O *Abecedário* de Gilles Deleuze é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações].

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. [2005] *Infancia e Historia: ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. 5 ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

ALONSO, Chefa. *Enseñanza y Aprendizaje de la Improvisación Libre* propuestas y reflexiones. Madrid: Editorial Alpuerto, 2014.

ALONSO, Chefa. *Improvisación Libre: la composición en movimiento*. España: Dos Acordes, 2008.

ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Presses Universitaires de France: Paris, 1977.

BACHELARD, Gaston [1936] *A Dialética da Duração*. São Paulo: Ática, 1994.

BELLOQUIO, Claudia Ribeiro (Org.) *Educação Musical e Unidocência: pesquisas, narrativas e modos de ser professor de referência*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

BELLOQUIO, Claudia Ribeiro; DALLABRIA, Iara Cadore; SPERB, Leonardo Martins. Professores Unidocentes e Práticas Escolares: sentidos da música nos anos iniciais do ensino fundamental. In: BELLOQUIO, Claudia Ribeiro (Org.) *Educação Musical e Unidocência: pesquisas, narrativas e modos de ser professor de referência*. Porto Alegre: Sulina, 2017. p.171-192.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. *Resolução n. 5*, de 17 de dezembro de 2009. Fixa as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil. Brasília: CNE/CEB, 2009.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. MEC. Brasília, DF, 2018. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/04/BNCC_19mar2018_verseofinal.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2018.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Conselho Pleno. *Resolução n.1*, de 01 de julho 2015. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Graduação em Pedagogia, licenciatura. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/>>. Acesso em: 18 set. 2016.

CAGE, John. *Musicage: palavras*. John Cage em conversa com Joan Retallack. Rio de Janeiro: Numa, 2015.

DELALANDE, François. *La musica es un juego de niños* Buenos Aires: Ricordi Americana, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Abecedário*. Disponível em: < <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf> >. Acesso em: 30 março 2018.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Educação musical e legislação educacional. *Salto Para o Futuro*. Ano XXI. Boletim 08. jun. 2011. MEC

FONTEERRADA, Marisa Trench de O. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

- FONTEERRADA, Marisa. *Ciranda de sons: práticas criativas em Educação Musical*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- FREGA, Ana Lucia. *Metodología Comparada de la Educación Musical*. Buenos Aires: Collegium Musicum de Buenos Aires, 1997.
- GAINZA, Violeta Hemsy de. A Improvisação Musical como Técnica Pedagógica. In: SILVA, Helena Lopes da; ZILLE, José Antônio (Org.). *Música e Educação*. Barbacena: EdUEMG, 2015. (Série Diálogos com o Som. Ensaios; v.2). p.65-78.
- GAINZA, Violeta Hemsy de. *La improvisación musical*. Ricordi: Buenos Aires, 1983.
- GATTI, Bernadete; SILVA, Vandré Gomes; ALMEIDA, Patricia Cristina Albieri. Referentes e critérios para a ação docente. *Cadernos de Pesquisa* v. 46, n. 160, p. 286-311. abr./jun. 2016.
- GATTI, Bernadette. A Construção Metodológica da Pesquisa em Educação: desafio. *Revista Brasileira de Política e Administração em Educação*, v. 28, n. 1, p.13-34, jan./abr. 2012.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Orgs.). *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- LARROSA, Jorge (Org.). *Elogio da Escola*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque. Práticas musicais na escola infantil. In: CRAIDY, Camem Maria; KAERCHER, Gládis Elise (Org.). *Educação Infantil pra que te quero?* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998. p.111-122.
- MATEIRO, Teresa; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Ibpex, 2011. (Série Educação Musical).
- MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). *Pedagogias Brasileiras em Educação Musical*. Curitiba: InterSaberes, 2016. (Série Educação Musical).
- PETRUCHELLI, Daniel. *Teoría de la Improvisación en Música*. Montevideo: Centro de Difusión del Libro, 1998.
- PIRES, Maria Cristina. *O som como linguagem e manifestação da pequena infância* 2006. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- RICHTER, Sandra Regina Simonis. *A Dimensão Ficcional da Arte na Educação da Infância* 2005. 265 f. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. (2005).
- RICHTER, Sandra Simonis. Jogar e brincar: potência do inútil. *Revista Pátio*. Porto Alegre, v. 50, p. 1-6, 2017.
- RICHTER, Sandra Simonis; BERLE, Simone. Pedagogia como Gesto Poético de Linguagem. *Educação e Realidade*, v. 40, p. 1027-1043, 2015.