

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

INSTITUTO DE ARTES

Liliana Maria Bertolini

**Processos criativos: uma experiência com a Orquestra
Infanto-juvenil da EMIA**

São Paulo

2019

Liliana Maria Bertolini

**Processos criativos: uma experiência com a Orquestra
Infanto-juvenil da EMIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes – IA, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, *Campus* de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.^a Livre-Docente Marisa Trench de Oliveira Fonterrada.

São Paulo

2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

B546p Bertolini, Líliliana Maria, 1962-

Processos criativos: uma experiência com a orquestra infanto-juvenil da EMIA / Líliliana Maria Bertolini. - São Paulo, 2019.

130 f.: il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marisa de Oliveira Trench Fonterrada

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Música - Instrução e estudo. 2. Música e crianças. 3. Improvisação (Música). 4. Escola Municipal de Iniciação Artística - EMIA - Orquestras. I. Fonterrada, Marisa de Oliveira Trench. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.7

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Liliana Maria Bertolini

**Processos criativos: uma experiência com a Orquestra
Infanto-juvenil da EMIA**

Dissertação aprovada no Programa de Pós-Graduação em Música do
Instituto de Artes – IA, da Universidade Estadual Paulista - Unesp, para
obtenção do título de Mestre em Música.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Livre-Docente Marisa Trench de Oliveira Fonterrada
Presidente – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Maria Consiglia Raphaela Carrozzo Latorre
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Fabio Miguel
Instituto de Artes da Unesp

São Paulo, 03 de agosto de 2019

Aos meus filhos,

Leonardo e Isadora, fontes de inspiração.

Agradecimentos

À Prof.^a Dr.^a Marisa Fonterrada, minha orientadora, por todo o conhecimento compartilhado, sua dedicação e questionamentos, que despertaram o melhor em mim.

Aos integrantes do grupo de pesquisa G-pem, em especial à Prof.^a Dr.^a Consiglia Latorre, ao Prof. Dr. Fabio Miguel, e à Prof.^a Dr.^a Leila Vertamatti, por todo apoio e troca de experiências.

À equipe de direção e coordenação da EMIA: Antônio Francisco da Silva Junior, Diretor; Evandro Brito Silveira, Assistente Artístico; Renata Facury F. da Silva, Coordenadora Pedagógica; Fabio Marques, Coordenador de Artes Visuais; Beatriz Coelho, Coordenadora de Dança; Adriane Krindges, Coordenadora de Música e Rogério de Almeida, Coordenador de Teatro pelo apoio e incentivo. E aos professores desta escola pelas ricas parcerias.

Aos meus colegas da Orquestra Infanto-juvenil da EMIA, Geraldo Olivieri, Júlio Maluf e Nado Garcia, que desde o início acreditaram neste trabalho.

Aos meus alunos da Orquestra Infanto-juvenil da EMIA, que motivaram as “infinitas possibilidades de navegar”.

Aos meus filhos, Leonardo e Isadora, pelas preciosas contribuições na forma e no pensamento deste trabalho.

Ao estimado Prof. Dr. Dilmar Miranda por suas contribuições.

Ao meu querido companheiro Hélivio, pelas fotos maravilhosas, vídeos, diagramação, QR Code, sem falar de todo o afeto, e acolhimento nos momentos difíceis.

E ao Gael, meu neto, que a cada dia me ensina a ter força para viver!

O menino e a folha de capim

O Homo Faber envelhecido, só toca Stradivarius. [...]

Vamos escutar um menino que apanhou uma folha adequada, espicha-a entre as suas duas palmas e agora a sopra, enquanto o côncavo das suas mãos lhe serve de ressonador. [...]

Com efeito, esse menino experimenta os seus sons, uns após os outros, e o problema que ele coloca é menos o da identificação do que o do estilo de fabricação.

Por outro lado, a sua intenção é visivelmente “música”.

Se o resultado não parecer musical aos ouvintes exasperados, não se poderia negar ao autor uma intenção estética, ou pelo menos uma atividade artística.

Ele não utiliza um instrumento, nem assim o chama. O seu objetivo é gratuito, senão gracioso; confessemos-lo, ele é mesmo musical. Não satisfeito em emitir sons, ele brinca com eles, ele os compara, ele os julga, acha-os mais ou menos bem sucedidos, e a sua sucessão mais ou menos satisfatória.

[...] Nos sons da folha de capim há mais do que sonoridades. [...]

Se esse menino não faz música, quem a faz então?

Pierre Schaeffer

Resumo

Este trabalho é um estudo de caso desenvolvido no Instituto de Artes da UNESP no Programa de Pós-graduação em Música, no curso de Mestrado. O objetivo principal deste trabalho foi compreender de que modo se desenvolveram as práticas criativas com a Orquestra infanto-juvenil da EMIA no período de 2015 a 2018. Para este fim, foi levantada uma série de questões relacionadas ao modo de trabalho, que incentivou, a um só tempo, a capacidade de improvisar e o aumento de segurança e autonomia no instrumento e no grupo. Para sustentar as ações e reflexões da pesquisa foram estudadas as ideias de Schafer, que colaboraram para o trabalho inicial de apreciação musical com foco na escuta ativa de peças do repertório dos séculos XX e XXI, por meio de propostas interativas. Os estudos de Koellreutter sustentaram o trabalho de improvisações dos alunos, e a pesquisa de Chefa Alonso inspirou e nutriu o trabalho de improvisação livre com a orquestra, com foco na investigação sonora do próprio instrumento e nas infinitas maneiras de interação e escuta entre os participantes. O que se constatou foi a compreensão de várias camadas de aprendizados dos alunos, bem como da própria pesquisadora/regente do grupo. Aspectos como a atitude de escuta, de compreensão da forma, de interatividade, foram incorporados não somente nas improvisações, mas na sua forma de tocar. A confiança, bem como a dimensão que estes aspectos exercem na vida dos alunos, foi comprovada na diversidade de relatos cheios de emoções dos participantes. Verificou-se, ao final do processo, um caminho capaz de motivá-los a se expressar com um vocabulário sonoro cada vez mais amplo, bem como despertá-los para jogar e brincar com os sons, num diálogo sem palavras. Acredita-se que esta pesquisa contribuirá para estimular o trabalho de criação musical com orquestras de estudantes.

Palavras-chave: Improvisação livre. Criação musical. Educação musical, Integração de linguagens.

Abstract

This work is a case study developed at the Institute of Arts of UNESP in the Postgraduate Program in Music, in the Master course. The main objective of this work was to understand how the creative practices were developed with EMIA's Children/Youth Orchestra in the period between 2015 and 2018. To this end, a series of issues related to the way of work was raised, which encouraged both the ability to improvise and increase security and autonomy in the instrument and in the group. In order to support the actions and reflections of the research, Schafer's ideas were studied, collaborating with the initial phase of musical appreciation focusing on the active listening of pieces from the repertoire of the XX and XXI centuries, through interactive proposals. Koellreutter's studies assisted the students' improvisation work, and Chefa Alonso's research inspired and nurtured free improvisation work with the orchestra, focusing on the sonorous research of the instrument itself and the endless ways of interaction and listening among participants. What was found was the understanding of several layers of learning of the students, as well as the researcher / regent of the group itself. Aspects such as the attitude of listening, understanding of form and interactivity were incorporated not only in improvisations, but in the way they played. The confidence, as well as the dimension that these aspects exert in the lives of the students, has been proven in the diversity of the participants' emotions. It was certified, at the end of the process, that there was a way to motivate them to express themselves in an ever wider sound vocabulary, as well as to awaken them to play with the sounds, in a dialogue without words. We believe that this research will contribute to stimulate the work of musical creation with orchestras of students.

Keywords: Free improvisation. Musical creation. Music education, Language integration.

Sumário

Introdução.....	10
1 As infinitas possibilidades de navegar.....	21
1.1. A escola do parque.....	22
1.2. A organização da escola.....	26
1.3. A orquestra da EMIA.....	39
2 Um riacho no meu quintal.....	45
2.1. Antecedentes artístico-pedagógicos: o despertar do olhar e da escuta e a escola sem borracha.....	47
2.2. A aproximação com Chefa Alonso.....	56
2.3. Um olhar na história: os afluentes do rio.....	58
2.4. As ações desenvolvidas com a Orquestra Infanto-juvenil da EMIA: o mergulho no rio.....	64
2.5. A limpeza dos ouvidos.....	68
2.6. A livre improvisação.....	72
2.7. A oficina de máscaras sonoras.....	79
2.8. Piscinas naturais.....	83
3 O fluxo das águas.....	89
3.1. Novas embarcações.....	94
3.2. Quem dirige o barco?.....	99
3.3. A voz dos navegantes.....	104
Conclusões.....	122
Referências.....	128
Apêndice.....	130

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O rio

A água nunca morre. Vive para sempre, reencarnada como chuva, como riachos murmurantes, como quedas d'água e fontes, rios rodopiantes e profundos rios taciturnos. Um riacho de montanha é um acorde de muitas notas soando estereofonicamente pelo caminho do ouvinte atento.

Murray Schafer

Figura 1 - Rio das Couves, São Francisco Xavier/SP



Fonte: Hélivio Romero (arquivo pessoal)

Lá em São Francisco Xavier, costumo caminhar até o riacho que passa no quintal da minha casa. Fico completamente envolvida com os sons, os cheiros e as cores que a cada dia se intensificam e se apresentam de maneira diferente. E foi visualizando a imagem desse rio e seu fluxo corrente de água que esbocei minha dissertação.

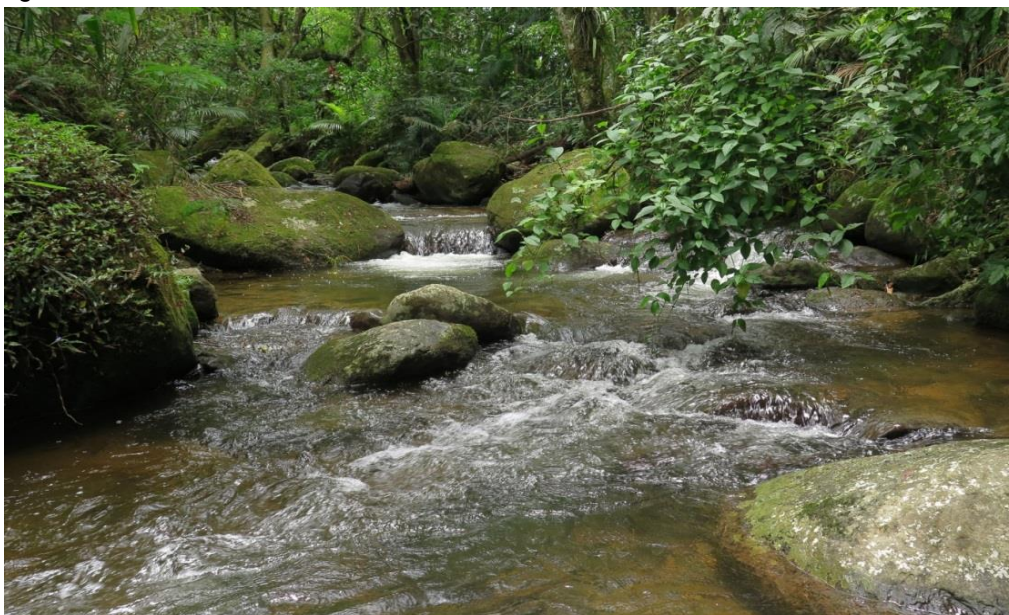
O rio tem uma força misteriosa e muito poderosa. Uma quantidade enorme de água que vem de um lugar desconhecido e vai para outro. Encontra afluente, fica muito maior do que quando nasce e deságua, sei lá aonde, tornando-se um GIGANTE!

E vai sem temer nada nem ninguém. Segue correndo, respeitando as margens e as pedras do caminho que lhe dão forma. Não resiste, apenas segue correndo e se moldando num balé harmonioso, forte e belo, muito belo. Essa água cristalina, transparente e fluida é capaz de mover muitos obstáculos com sua força, quando canalizada. Mas num riacho essa força só dança em volta das pedras e galhos, compondo em cada trecho desse percurso um desenho diferente.

Por baixo, as pedras e rochas milenares ajudam a dar a estrutura sábia para o caminho. Nesse riacho, elas contribuem para compor a base da trajetória e estão ali para permitir, sem julgar nem conduzir, o fluxo das águas. Só dar apoio para possibilitar as escolhas do percurso.

Assim vejo o fluxo da criatividade na improvisação. Uma força poderosa que vem e vai para lugares desconhecidos. É preciso silêncio e delicadeza para despertá-la. Convidá-la a se mostrar sem julgamentos. Do jeitinho que ela é, ou quer ser. Assim, bem devagarinho, abre-se o canal deste fluxo maravilhoso e, se ele for bem cuidado, terá a força de um grande rio. São vários os apoios necessários para alimentar essa força criadora.

Figura 2 - Rio das Couves, São Francisco Xavier/SP



Fonte: Hélivio Romero (arquivo pessoal)

Dentre eles, estão os conhecimentos musicais variados, a experiência com o instrumento utilizado, a consciência corporal para o seu melhor desempenho e a prática da escuta, e, como disse a Prof.^a Livre docente Marisa Fonterrada na introdução da obra *O ouvido pensante*:

Abre-te! Abre-te, ouvido, para os sons do mundo, abre-te ouvido, para os sons existentes, desaparecidos, imaginados, pensados, sonhados, fruídos! Abre-te para os sons originais, da criação do mundo, do início de todas as eras... Para os sons rituais, para os sons míticos, místicos, mágicos. Encantados... Para os sons de hoje e de amanhã. Para os sons da terra, do ar e da água... Para os sons cósmicos, microcósmicos, macrocósmicos... Mas abre-te também para os sons do aqui e de agora, para os sons do cotidiano, da cidade, dos campos, das máquinas, dos animais, do corpo, da voz... Abre-te ouvido, para os sons da vida... (SCHAFER, 1991, p.10).

Na improvisação, o fluxo da criatividade nasce e encontra diferentes caminhos e, se conseguirmos nos livrar dos julgamentos, daremos formas diferentes a cada nova proposta. Sem resistir, apenas dançar junto com os sons. Mas sempre é necessário um planejamento com propostas claras e diversas, como as diferentes pedras no caminho, que ajudem o improvisador a não se dispersar simplesmente. Assim, ele pode apoiar suas ideias, recebendo estímulo, e ao mesmo tempo, suporte. Caso contrário, não seria uma improvisação musical, mas uma enxurrada de notas.

E o tempo, ah! O tempo livre para correr. O rio não para nunca, pelo menos não sozinho, a menos que encontre uma grande barreira. E quantas são percebidas no início de um trabalho com a improvisação! Como acolhê-las e dissolvê-las para que possam ser somente uma experiência fortalecedora para o fluxo da criatividade?

Como diz o poeta espanhol Antônio Machado em seu poema *Cantares*: “Caminhante, são tuas pegadas o caminho e nada mais; caminhante, não há caminho, se faz caminho ao andar”, e a improvisação se faz ao improvisar.

E são muitos caminhos possíveis em diferentes direções que podemos trilhar na prática da improvisação. Mas a intenção será sempre a de brincar com os sons, dentro de um jogo com propostas claras e possíveis para os brincantes.

Mergulhar nas águas de um rio - e todos sabem como é gelado - é um ato de coragem e confiança, e muitas vezes precisa de uma mão que apoia. Uma mão experiente, sábia, que já passou por isso e sabe a delícia que é sentir a energia de um banho de rio. Educadores, compositores e improvisadores que se dedicaram a registrar suas ideias e propostas musicais será a sustentação, além de toda técnica instrumental com toda a tradição e formação de um ideário gestual para cada instrumento, a ser visitado e questionado também. São como o grande leito do rio formado por rochas milenares.

Nas meditações diante desse riacho, vinham à tona algumas perguntas relacionadas com a minha experiência de educadora musical. A principal delas estava relacionada com as barreiras que nos impedem de nos expressarmos por meio dos sons. Não pude deixar de lembrar a minha formação musical e me deparei com a total ausência de propostas de improvisação e criação nesse processo. Fui buscá-las por minha conta depois de muitos anos de aprendizado de piano e flauta transversal, e a partir daí, comecei a improvisar nos grupos musicais aos quais pertenci¹.

Este conhecimento também foi aplicado por ocasião do meu ingresso na Escola Municipal de Iniciação Artística de São Paulo (EMIA), nas aulas de musicalização e mais tarde na Orquestra Infanto-juvenil dessa escola. À procura de um novo referencial de ensino busquei uma profunda revisão na maneira de ensinar e aprender, ao longo destes vinte anos trabalhando ao lado de artistas visuais, bailarinos e atores.

Muitas experiências práticas se seguiram, mas foi só ao ingressar no curso de Pós-graduação que surgiu o interesse em compreender o trabalho que já realizava na EMIA, junto à Orquestra infanto-juvenil, e apontar caminhos para seu aperfeiçoamento.

Em 2017, portanto, época em que ingressei no Curso de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp para fazer o curso de Mestrado, foram escolhidas como objeto de estudo as questões específicas dos procedimentos de criação e improvisação musical realizados com um grupo tão numeroso e eclético como a Orquestra da EMIA. A busca pelo aprofundamento prático e teórico e pela sistematização das ações já realizadas nos anos de 2015 e 2016, e a realizar a partir

¹ "Grupo AUM", "Elas são tantas e Mil folhas de contos e canções.

de 2017 junto à Orquestra, me motivaram a aprofundar o estudo para contribuir com o desenvolvimento do próprio trabalho, que poderia se expandir para o projeto da escola.

O problema divisado no início do curso de Mestrado prendia-se a:

- Como é desenvolvido o processo de improvisação musical junto a uma orquestra infanto-juvenil pertencente a uma escola pública de artes em São Paulo.

Desse modo, surgiram as seguintes questões de pesquisa:

- Quais aprendizados teriam se desenvolvido pelos alunos?
- Por que motivo os alunos que tinham passado pela experiência de criação musical nas classes de musicalização na EMIA, ao serem expostos a situações semelhantes na Orquestra, apresentavam inibição?
- Como estimular os alunos que vinham de outras instituições e, via de regra, não tinham tido a experiência de explorar o instrumento e nem improvisar?
- Como se deu a ampliação da capacidade de escuta musical dos integrantes da orquestra, para as obras do repertório da música contemporânea?

Para esclarecer este processo de atividades criativas desenvolvido com a orquestra da EMIA durante três anos, foi necessário que eu fizesse a escolha de autores que pudessem apontar para possíveis caminhos de compreensão dessas atividades. Sendo assim, que autores poderiam fundamentar as escolhas de estratégias?

A partir dessas reflexões, e chegando-se ao entendimento do processo de trabalho inicial, restava a próxima questão: como expandir o projeto junto à orquestra?

Desse modo, é possível citar como objetivo geral desta pesquisa:

- Compreender de que modo se desenvolveram as práticas criativas com a Orquestra infanto-juvenil da EMIA no período de 2015 a 2018.

E, completando, os objetivos específicos desta pesquisa são:

- Compreender de que modo trabalhei para familiarizar os alunos com as práticas criativas, encontrando caminhos para que eles participassem das improvisações com segurança e autonomia;

- Refletir sobre o trabalho realizado de ampliação da escuta dos alunos para que pudessem fruir e executar obras compostas a partir do século XX, demonstrando os critérios utilizados de escolha de repertório utilizado para ampliar o vocabulário musical dos alunos, ação àquela época considerada necessária para que eles pudessem criar musicalmente em vários gêneros e estilos;

- Compreender como os conteúdos envolvidos se relacionaram com a prática musical dos alunos.

Acredito que esta pesquisa contribuirá para estimular o trabalho de criação musical com orquestras de estudantes, já que há muitos fatores complicadores que dificultam este tipo de iniciativa. O formato convencional adotado nas orquestras, via de regra, cria uma situação de acatamento ao que o maestro do grupo determina, gerando uma postura inibidora nos alunos, que nem sequer imaginam que poderiam opinar ou, ainda mais, sugerir repertório ou, mesmo, criar sua própria música.

Além disso, não existem muitas orquestras que realizam improvisações em grupo, nas quais eles poderiam se espelhar o que, por si só, assinala uma dificuldade para a realização de um projeto dessa natureza. Em São Paulo pode-se citar a Orquestra Jazz Sinfônica com sua formação de Big Band acrescida de instrumentos sinfônicos, que executa repertório de música popular com sessões de improvisação. Regida pelo maestro Maurício Galindo, já recebeu no seu cenário, maestros como Ciro Pereira e Nelson Ayres².

Outra orquestra que se pode citar é a Orquestra Errante, dirigida pelo Prof. Dr. Rogério Costa, que tem sua sede na USP e realiza um trabalho de livre improvisação com os alunos da graduação, mas também é aberta a integrantes de fora da instituição. Esta experiência, bem como o contato com o professor na disciplina que cursei, foi de grande importância para esta pesquisa, por oferecer aporte teórico e prático, com experiências de improvisação em grupo nas aulas e na observação da Orquestra Errante³.

² A Orquestra Jazz Sinfônica é uma orquestra brasileira fundada em 1989 através de uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo. O atual regente diretor artístico da orquestra é o maestro João Maurício Galindo, e o regente adjunto é o maestro Fábio Prado.

³ A Orquestra Errante, criada pelo Prof. Dr. Rogério Costa, é um conjunto formado por integrantes do curso de graduação e pós-graduação de música da USP

Mas, com exceção das orquestras citadas e de algumas poucas outras, a maior parte trabalha segundo outras práticas, em que todas as decisões partem do maestro e os instrumentistas não fazem mais nada além de tocar o que estabelece a partitura.

No âmbito dos cursos de música e orquestras de estudantes, a situação não é muito diferente. Sabe-se, a partir do depoimento de alunos procedentes de diversas escolas, que grande parte delas assenta seu trabalho muito mais na técnica do instrumento e na teoria musical do que na improvisação e na criação musical que, ao que parece, ainda são bem pouco cultivadas em grande parte das instituições de ensino de música. Em *Ciranda de sons* (Fonterrada, 2015), apresenta-se um levantamento inédito de como essa temática tem sido tratada no Brasil, tanto no que se refere à produção acadêmica, quanto no que diz respeito à atuação de professores de música brasileiros de diferentes formações e que atuam em múltiplos espaços. Sendo assim, a contribuição desta pesquisa incentiva a prática da improvisação, da expressão criativa dos alunos por meio dos sons tirados de seus instrumentos.

O músico alemão Hans-Joachim Koellreutter, radicado no Brasil no final da década de 30, trouxe uma grande contribuição a respeito dessa questão, como descreve a educadora musical Teca Alencar de Brito em seu livro *“Koellreutter educador: o humano como objetivo na educação musical”*:

(...) na metodologia proposta por Koellreutter, a criação ocupa lugar importante e a improvisação é ferramenta fundamental. Sua prática permite vivenciar e conscientizar importantes questões musicais, que são trabalhadas com aspectos como autodisciplina, tolerância, respeito, capacidade de compartilhar, criar e refletir etc. O professor entende que por meio do trabalho de improvisação, abre-se espaço para dialogar e debater com os alunos e, assim, introduzir os conteúdos adequados. (BRITO, 2011, p.47)

A improvisadora e compositora Chefa Alonso é, também, um nome a ser destacado, por ser uma importante referência para esta pesquisa. Saxofonista e percussionista de *free jazz* e improvisação livre, realiza intensa atividade docente na Europa, especialmente na Espanha, onde vive. Em uma de suas visitas a São Paulo para ministrar um curso de livre improvisação na UNESP em 2014, entrei em contato com sua abordagem e, a partir de então, iniciei um planejamento de ações com a prática da livre improvisação com a orquestra, que será descrito no capítulo dois desta dissertação. A preocupação de Alonso com o ensino nas escolas da Espanha se manifesta presente em seu pensamento:

Os estímulos para explorar o instrumento, fora do que pede a partitura, não existem na maioria dos centros de ensino da Espanha. Na maioria das escolas a improvisação é vista como prática típica da música popular, que não está presente nesses centros acadêmicos (embora entrem pouco a pouco). No entanto, improvisar com um instrumento ajuda a adquirir uma linguagem própria e a técnica necessária para expressar-se. (ALONSO, 2008, p.55)

Além de estimular a criatividade, na mesma direção de Koellreutter, ela destaca importantes aprendizados relacionados ao desenvolvimento humano dos alunos:

“aprende-se a explorar e negociar novas formas de relações interpessoais baseadas na igualdade. Se estabelecem relações criativas e não competitivas entre os músicos estabelecendo um ambiente de confiança entre todos os alunos e o professor”. (ALONSO 2008, p.57)

Outras propostas semelhantes às de Chefa Alonso são encontradas como, por exemplo, a de livre improvisação que, segundo o Prof. Dr. Rogério Costa, supõe a preparação de um “lugar” (espaço-temporal) propício a uma espécie de fluxo vital musical produtivo. Ele ressalta, ainda, a importância de uma atitude de escuta intensa para que se estabeleça um ambiente favorável à improvisação. A partir da reflexão suscitada pelo pensamento de Costa, foi quando se delinearam os primeiros passos para o início do trabalho de improvisação junto aos integrantes da orquestra da EMIA, por meio do despertar da escuta. Outra fonte inspiradora foi o trabalho do músico canadense Murray Schafer, responsável pela criação do conceito de “paisagem sonora”, o que alargou a perspectiva da escuta do entorno como componente fundamental da educação musical contemporânea. A partir de suas ideias, construí grande parte das propostas iniciais de improvisação com os alunos da Orquestra da EMIA.

Pelo que foi dito até aqui, pode-se perceber que Hans-Joachim Koellreutter, o canadense Murray Schafer e a espanhola Josefa (Chefa) Alonso manifestam preocupações centrais em comum: a educação musical baseada em processos criativos e a improvisação no contexto de práticas musicais da contemporaneidade. Cada um, além das noções compartilhadas acerca da música da contemporaneidade e das novas posturas artístico-pedagógicas necessárias a seu ensino, traz embasamento teórico para as práticas desta pesquisa.

As ideias de Schaffer colaboraram para o trabalho inicial de apreciação musical com foco na escuta ativa de peças do repertório desde o século XVII ao século XXI, por meio de propostas interativas. Os estudos de Koellreutter sustentaram o trabalho de improvisação dos alunos, e a pesquisa de Chefa Alonso inspirou e nutriu o trabalho de improvisação musical com a orquestra, com foco na investigação sonora do próprio instrumento e nas infinitas maneiras de interação e escuta entre os participantes.

Ao iniciar a investigação, optou-se pela metodologia da pesquisa qualitativa, na forma de Estudo de caso, pois, como argumenta Maura Penna (2015, p.35), “ele é bastante indicado para se conhecer em profundidade uma realidade específica, uma unidade bem delimitada, seja a prática pedagógica de uma professora, uma turma ou uma escola”. A pesquisa é de observação participante, pois a pesquisadora é a proponente das atividades criativas e regente da orquestra nas improvisações em grupo.

Os dados que contribuirão para responder às questões levantadas foram aplicados pela pesquisadora, em forma de questionários e entrevistas, a alunos, que fizeram parte da orquestra no período de 2016 a 2018. Constam desses documentos informações acerca do perfil dos participantes, como idade, escolaridade, instituição musical em que estuda e tempo de estudo no instrumento, O objetivo da aplicação destes instrumentos é conhecer como o aluno se relaciona com as propostas criativas no seu percurso de aprendizado. Além disso, o aluno deverá informar se estuda ou foi aluno da EMIA para que se conheça o alcance da pedagogia desta escola nestes alunos. Sua identidade será preservada.

Os questionários foram realizados no final de um ensaio e os alunos receberam instruções da pesquisadora. As perguntas foram fechadas, abertas, semiabertas e na forma de múltipla escolha.

A observação da pesquisadora também foi considerada como um dado, pois segundo Beaud e Weber, “a observação é uma ferramenta de descoberta e de verificação” (apud Penna, 2015 p.27). E completando, como aponta Stake, “dados de observação dizem respeito a informações que podem ser vistas, ouvidas ou sentidas diretamente pelo pesquisado”. (apud Penna 2015 p.127).

No processo de conhecimento junto à orquestra de alunos da EMIA apresentado até o momento, educando e educador, como diria Paulo Freire em sua obra Pedagogia

da autonomia, estabelecem uma troca de experiências que alimenta o fluxo criativo de ambos os participantes. Assim, nasceu o impulso para mergulhar nesta pesquisa e conhecer as margens e as pedras do caminho.

A dissertação está organizada nos seguintes capítulos:

Capítulo 1 – As infinitas possibilidades de navegar

Neste capítulo, apresenta-se “A escola do parque”, a descrição da filosofia que ampara a EMIA, de seu espaço físico, de seu projeto artístico pedagógico e da Orquestra infanto-juvenil da EMIA. Neste item, apresenta-se um breve histórico desse grupo de jovens músicos, e as diferentes formações instrumentais que existiram desde sua criação e repertórios musicais executados.

Capítulo 2 – Um riacho no meu quintal

Aqui são descritos os antecedentes artístico-pedagógicos vividos na EMIA pela pesquisadora, importantes referências para esta pesquisa, e a descrição de experiências de integração entre música e artes visuais, intituladas “O despertar do olhar e da escuta” e a “Escola sem borracha”. O estudo de caso da pesquisa tem seu espaço, no “Mergulho do rio”, no qual é descrito o trabalho com improvisações junto à orquestra de 2015 a 2018.

Capítulo 3 - O fluxo das águas

Apresenta a reflexão e a análise de resultados dos dados colhidos pela pesquisadora e mostra de que modo os alunos que frequentam a orquestra se relacionaram com a prática de improvisação.

A parte final destina-se às considerações finais, encerra o trabalho, e mostra até onde foi possível avançar em relação aos questionamentos iniciais.

Figura 3: São Francisco Xavier/SP



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

1

AS INFINITAS POSSIBILIDADES DE NAVEGAR

1 As infinitas possibilidades de navegar

1.1. A escola do parque

*Para ensinarmos um aluno a inventar
precisamos mostrar-lhe que ele já possui a
capacidade de descobrir.*
Gaston Bachelard

Figura 4: Casa 1/ EMIA



Fonte: Hélivio Romero (arquivo pessoal)

A Escola Municipal de Iniciação Artística é uma instituição pública e gratuita, ligada à divisão de Formação Cultural e Artística da Secretaria Municipal de São Paulo, juntamente com os programas PIÁ e Vocacional. Desde sua concepção inicial, tem como finalidade principal assegurar aos alunos, crianças entre 5 e 13 anos, a

iniciação nas artes, por meio de experiências estéticas e processos criativos, nas linguagens artísticas de dança, música, teatro e artes visuais.

Criada em 1980 pela Prof.^a Maria Eliza Bologna e a Prof.^a Livre Docente Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, as três casas que constituem esta escola estão situadas no parque Lina e Paulo Raia, na zona sul de São Paulo. Em 2018, a convite da direção e coordenação da escola, Fonterrada narrou todo o início da escola em uma carta com fatos importantes:

Ainda me lembro do dia em que, por acaso, trama do destino, coincidência, ou como queiram chamar, a Profa. Maria Eliza Bologna, então Coordenadora das Unidades de Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura compareceu a uma reunião entre autoridades da mencionada Secretaria e técnicos da EMURB. Nessa reunião, foi comunicado aos presentes que a Secretaria de Cultura tinha recebido as 3 casas existentes no parque da Conceição e era urgente que se desse uma destinação para elas.

Assim, de susto, quase sem pensar, mas refletindo o valor que dava ao ensino de Artes e, em especial, ao de Música, a Profa. Maria Eliza sugeriu que uma das casas abrigasse uma escola, dedicada ao ensino artístico de crianças, sugestão imediatamente aceita. As duas outras casas foram destinadas à Cinemateca.

Como àquela época eu era Diretora da Escola Municipal de Música, função que exerci de 1977 a 1986, após a reunião, a Profa. Maria Eliza Bologna incumbiu-me de fazer o Projeto de Criação da Escola. A partir daí, em reunião com os técnicos da EMURB – engenheiros e arquitetos – comecei a pensar na escola adequada a crianças na faixa de 5 a 12 anos, bem como nas atividades e modo de organização da escola, e adequá-los ao espaço existente. Dessa reflexão, saiu um modelo interdisciplinar, em que os alunos teriam a oportunidade de vivenciar várias formas de Arte, modelo que, embora tenha sofrido modificações no decorrer dos anos, mantém-se até hoje (FONTERRADA, 2018).

De fato, muitas modificações aconteceram, mas permanece o objetivo de garantir a estas crianças um espaço para a expressão por meio das artes integradas. Dessa forma, propõe-se a interatividade de vários saberes e linguagens numa estrutura flexível, que permite a confecção de um roteiro prévio de etapas e ações, que podem ou mesmo devem ser alteradas no decorrer das atividades.

A educadora musical Prof.^a Dr.^a Consiglia Latorre em sua tese de doutorado aponta o pensamento do músico/educador canadense Murray Schafer, que é enfático

ao declarar que o “colapso das especializações e o crescimento do interesse nos empreendimentos interdisciplinares não devem passar despercebidos a quem esteja engajado na educação musical” (1991 apud LATORRE, 2014, p. 305). Esta escola nasce sob este paradigma da interdisciplinaridade das artes, na concepção da principal interlocutora de Schafer, Prof.^a Livre Docente Marisa Fonterrada.

O ensino da iniciação artística de forma integrada, ao longo destes quase quarenta anos, diferencia a EMIA de muitas escolas que apresentam precocemente o conhecimento numa estrutura de especialização.

A Prof.^a Dr.^a Maria Cândida Moraes, docente da pós-graduação em Educação da Universidade Católica de Brasília no livro *Seu diagnóstico destaca alguns problemas: professores reforçando o O paradigma educacional emergente*, apresenta uma profunda reflexão sobre o panorama das escolas atuais. velho modelo de ensino em que o aluno é alijado do processo de aprendizagem, produção do conhecimento conservando um modelo de sociedade que produz seres “incapazes de criar, pensar, construir e reconstruir conhecimento” (2012 apud LATORRE, 2014, p. 94). E aponta para a construção de uma pedagogia crítico-reflexiva que nos leva a um pensamento complexo da totalidade, ou a “uma nova ecologia cognitiva” mediante a criação de novos ambientes de aprendizagem pela ênfase na circulação de informações, bem como pela produção compartilhada de saberes do próprio educando. Esta ecologia cognitiva institui uma nova relação com o conhecimento, por meio de novos elos, diálogos e interatividade, na qual indica que “tudo existe e coexiste e que nada existe fora de suas conexões e relações”. (2012 apud LATORRE, 2014, p.100).

A autora mostra a tendência da superespecialização deixando sequelas tanto no processo de produção do conhecimento quanto no ensino, ao fragmentar a realidade, valorizar as partes em detrimento da totalidade e seccionar os problemas. Trata-se de “uma escola morta, voltada para a educação do passado, que produz indivíduos incapazes de autoconhecimento como fonte criadora e gestora de sua própria vida, da autoria de sua própria história” (2012 apud LATORRE, 2014, p.19).

A proposta educacional da EMIA se aproxima da concepção do que a autora chamou de pedagogia crítico-reflexiva, e se afasta daquela instituição que ela chama de “escola morta”.

Em 2016, foi lançado o livro “EMIA escola de artes, casa de crianças: uma experiência de 35 anos”, com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura de São

Paulo. Vários autores participaram, como professores, ex-professores, diretora e ex-diretoras, coordenadores das linguagens artísticas e coordenadora pedagógica. O livro é composto por visões sobre a iniciação em Artes, as experiências macro e microscópicas de salas de aula e os preciosos depoimentos dos alunos e ex-alunos que por ali passaram. Andrea Fraga, então diretora da EMIA, escreveu:

Do mesmo modo como se pensa numa educação na cidadania em oposição a uma educação que se diz para a cidadania, na EMIA pode-se falar de uma iniciação na arte e não para a arte. Ainda assim, é um lugar onde arte e cidadania caminham juntas, na medida em que se constroem num ambiente de convivência, em que estão presentes tanto a singularidade de expressão individual, quanto o exercício da alteridade, necessário à criação coletiva, assim como à realização em conjunto, não só artística, mas de quase tudo o que ocorre na escola. (SÃO PAULO p.25)

Neste percurso, a criança caminha na direção de um aprendizado definido por Koellreutter como fundamental, como destaca Teca Alencar de Brito em *Koellreutter educador, o humano como objetivo da educação musical*:

... o aspecto mais importante a ser desenvolvido por meio da música é um raciocínio globalizante e integrador, conseqüente ao despertar da consciência de interdependência de sentimento e racionalidade, de tecnologia e estética. (BRITO, 2011, p.44)

Ainda sobre este princípio de trabalho, Brito afirma:

É importante reforçar que a preocupação com a abrangência de conteúdos visava sempre ao desenvolvimento de um trabalho relacional, questionador, transformador, que estimula a criação e que pode ocupar-se de aspectos de fundamental importância, como a interdisciplinaridade, a diversidade multicultural e os valores humanos. (BRITO, 2011, p.37)

A proposta de iniciação artística da EMIA não tem caráter técnico ou profissionalizante. Propõe um mergulho no universo artístico, por meio de encontros com professores artistas, que aceitam compartilhar suas experiências e oferecer

propostas. Andrea Fraga, diretora no momento da elaboração do livro da EMIA citado acima, explica esta ideia:

Ela acontece no encontro entre artistas professores e crianças que, no diálogo entre desejos e experiências de vida e de arte, constroem juntos um caminho de aprendizagem. Este é o sentido que pretendemos dar à iniciação, como experiência vivida na arte e por meio da convivência num ambiente de criação e ludicidade, em técnicas, procedimentos e contextualizações, que surgem apenas na medida em que se tornam necessários no processo do fazer artístico. Pensar a iniciação assim conecta-se a uma noção de infância que vê a criança como ela é: capaz de pensar criativamente e de dar forma ao que pensa e cria. Sendo assim, partimos do que lhe é mais presente e não do que lhe falta, priorizando a inventividade lúdica (mais próxima do modo de ser das crianças) ao treinamento mais técnico ou já intelectualizado (SÃO PAULO, 2016, p.23)

1.2. A organização da escola

Atualmente, essa escola é formada por uma equipe de 50 professores: 24 de música, 8 de artes visuais, 7 de dança e 11 de teatro. Na direção e coordenação estão artistas professores que já fizeram parte do corpo docente. Essa é uma característica que se mantém na equipe, com relação aos coordenadores de área, que trazem suas vivências como professores para este cargo, o que permite que compreendam com mais propriedade as demandas das linguagens artísticas e das relações entre adultos e crianças da escola. Os diretores, no entanto, nem sempre seguiram essa mesma trajetória, pois já ocuparam este cargo profissionais indicados pelo Secretário Municipal de Cultura.

Figura 5: Casa 2/EMIA



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

Os professores trabalham em duplas ou quartetos de diferentes linguagens, na mesma sala de aula, como será descrito mais adiante, e não há uma regra para a combinação entre as linguagens, ou seja, os alunos podem passar pela escola e ter diferentes experiências. As aulas, que são determinadas por faixas etárias, podem ser compostas por: música e artes visuais, teatro e dança, artes visuais e teatro, música e dança, música e teatro etc. No quarteto, sempre estarão presentes as quatro linguagens.

O Mapa artístico pedagógico é descrito da seguinte forma:

A proposta básica de iniciação é determinada pela integração de linguagens, que se dá no curso regular, e consiste no único percurso obrigatório do percurso pedagógico, amplamente povoada, como se verá, por atividades espontâneas, de criação e invenção. Ao ingressarem na EMIA, as crianças de 5 e 6 anos vêm à escola uma vez por semana e passam duas horas com uma dupla de artistas professores. Aos 7 e 8 anos os encontros passam a ter três horas, ainda com dois professores. Aos 9 e 10 anos, as crianças têm a

experiência do quarteto, isto é, passam três horas e meia com quatro artistas professores, um de cada linguagem, música, dança, artes visuais e teatro, que atuam simultaneamente e de forma colaborativa. Aos 11 e 12 anos as crianças podem escolher aprofundar sua experiência em uma das quatro linguagens, em encontros de três horas.

Esta é a “estrada principal” no mapa artístico pedagógico da EMIA, de onde se abrem, simultaneamente, diversas bifurcações, conexões, entradas e saídas, a serem trilhadas pelas crianças a partir de suas afinidades, desejos e escolhas. Neste universo, cada um constrói seu próprio currículo, acumulando e diversificando experiências. (SÃO PAULO, 2016, p.14)

Além do curso regular, a escola oferece aulas optativas que a criança escolhe entre as seguintes opções: dança, teatro e artes visuais. Na música, é oferecido o estudo dos seguintes instrumentos: piano, flauta doce e transversal, violino, viola, violoncelo, guitarra, violão, cavaquinho, percussão e bateria.

A escola também oferece oficinas abertas à comunidade, que são de todas as linguagens, mas têm a especificidade de projetos apresentados pelos professores e a duração de um ano ou um semestre. Incluem também os corais e a Orquestra Infanto-juvenil da EMIA, que é o objeto de estudo desta pesquisa.

“Dentro dessa conformação, uma criança pode frequentar a EMIA de um a cinco dias por semana e traçar seu próprio caminho nesta cartografia, criando, assim, sua história pessoal de iniciação à arte”.
(São Paulo p.14)

A professora Sandra Cunha contribuiu com o livro revelando sua visão da identidade da EMIA, como podemos conferir:

“A EMIA é uma escola do tipo não formal. Encerra os espaços-tempos em que ocorrem processos educativos organizados e, de algum modo, sistematizados, e dos quais participavam intencionalmente professores e alunos. Somos uma escola pública pertencente à

Secretaria Municipal de Cultura, não fazemos exame de seleção para novos alunos e não lhe atribuímos notas. Em vez de seriação, pensamentos no percurso das crianças nessa instituição como momentos ligados aos seus modos de ser e de se relacionar com a Arte e sua aprendizagem, aos seus interesses e à aquisição de repertórios de atuação artística são conceitos definidores desses momentos.” (SÃO PAULO p.50)

A escola mantém uma agenda anual de eventos, cujas datas são marcadas no início do ano, em espaços da escola ou de equipamentos da Secretaria, como é o caso dos Teatros João Caetano, Paulo Eiró e Décio de Almeida Prado. Já foram realizados muitos eventos, também, no Centro Cultural São Paulo, pois acredita-se ser importante para esse momento de iniciação artística, o contato com os espaços externos que podem abrigar apresentações artísticas, fruto das atividades artístico-pedagógicas, em consonância com a cidade em que a escola está inserida. Além disso, nesses espaços as crianças têm a oportunidade de conhecer a infraestrutura de um teatro, tais como coxias, camarim e o próprio palco, apresentando seu próprio trabalho e colaborando com os colegas. São eles:

- Festa Junina

A Festa Junina na EMIA é um momento de grande participação das famílias, centralizado da figura da APEA (Associação de Pais e Ex-alunos da EMIA).

A festa conta com apresentações de alunos e professores fruto de suas pesquisas da cultura popular brasileira com suas danças, músicas e brincadeiras, comidas típicas preparadas pelas famílias e o tradicional churrasco. É um grande encontro entre professores, alunos e familiares, que compartilham seus processos de aula, abrindo espaço para a participação de todos.

- Viradinha Musical

Assim nomeada por ter um tempo menor em relação à Virada Cultural da cidade de São Paulo, e por se tratar de um evento com crianças e jovens, a viradinha musical teve em setembro de 2018 sua sexta edição. Desde 2013, as muitas formas de fazer e ouvir música se concentram em um só dia nos espaços da EMIA e do Parque Lina e Paulo Raia. Nesse dia, os espaços da escola e do parque são ocupados

simultaneamente por alunos, ex-alunos, professores e famílias, com apresentações de música erudita e popular trabalhados em aula. Neste ano, pela primeira vez, ressalta-se uma apresentação que durou uma hora com composições musicais dos alunos.

Figura 6: Prof. Júlio Maluf e alunos



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

Figura 7: Coral Regência Pro. J úlio Maluf e Profa. Flavia Ferraz



Fonte: H élvio Romero (arquivo pessoal)

- Super Semana

É realizada no mês de outubro, em comemoração ao Dia da Criança. Nessa data, as turmas apresentam seus trabalhos uma às outras durante o período de aula. Trata-se de uma atividade espontânea, em que as crianças apresentam recortes de seus processos de criação ou de performance, que podem fazer parte de um trabalho maior (que irá para a mostra final, a ser realizada em um teatro), ou ser, simplesmente, uma proposta feita em aula.

- Ocupação de Teatro

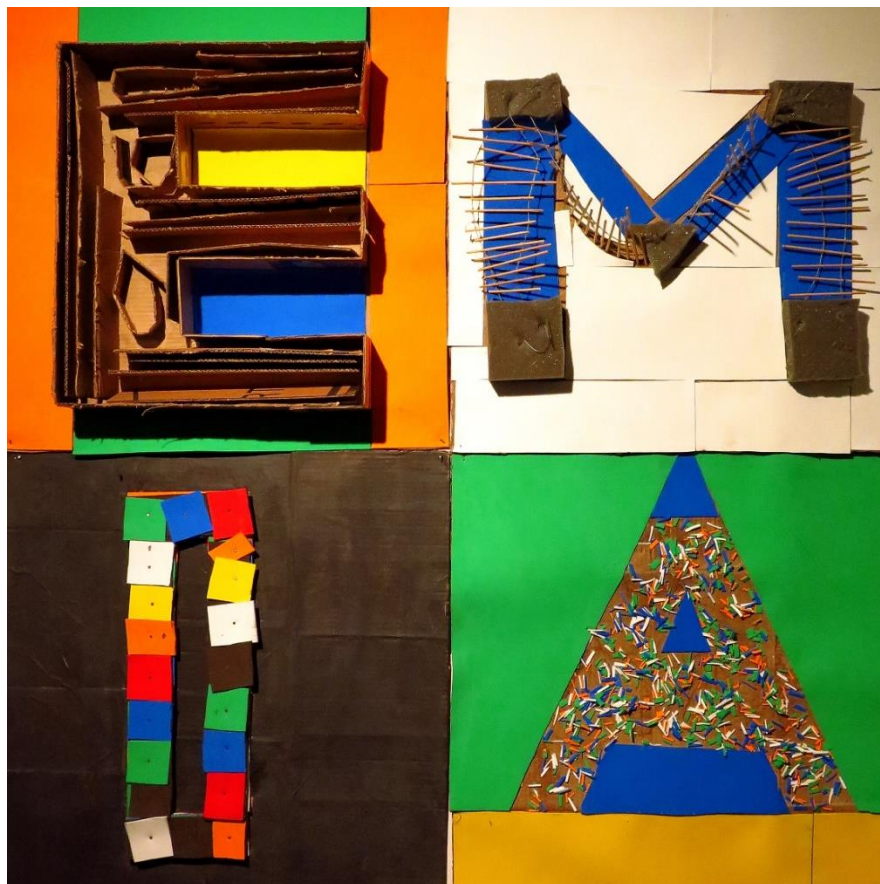
Esse movimento foi criado pela área de teatro e propõe, por meio de uma instalação interativa, o encontro entre crianças e as várias linguagens que envolvem o acontecimento teatral, tais como teatro de animação, teatro de sombras, figurinos, adereços, circo etc. Oferece, também, oficinas específicas, apresentações de grupos

profissionais e rodas de conversa. Em geral, acontecem durante uma semana com apresentações artísticas nos dois períodos.

- EMIA Galeria

Esse espaço foi pensado pela área de artes visuais em 2007, com a finalidade de adequar um local interno da escola para exposições que contemplassem a produção artística tanto de crianças quanto de artistas professores e artistas convidados. Foi inaugurada em agosto de 2018, após 6 meses de restauração da Casa 1, onde fica a galeria, que recebe trabalhos de alunos, professores e artistas convidados. As exposições dos alunos já ocuparam espaços fora da EMIA, como Centro Cultural São Paulo e Galeria Olido.

Figura 8: Exposição na Galeria Olido - Novembro 2017



Fonte: Hélvio Romero (arquivo pessoal)

Figura 9: Exposição na Galeria Olido - Novembro 2017



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

- Encontro Criança Criando Dança

Desde 2007, esse evento ocupa, durante um final de semana, o Espaço da Dança na Galeria Olido, lugar dedicado à dança contemporânea no centro da cidade de São Paulo. O evento tem a proposta de proporcionar às crianças da EMIA o encontro com outras crianças da cidade que também façam dança de forma criativa e investigativa, para dançarem juntas, trocarem ideias e experiências e assistirem umas às outras.

- Mostra de final de ano

É realizada em um final de semana ou em mais dias, conforme a disponibilidade do teatro e as decisões da equipe organizadora do evento. Reúne grupos de alunos da EMIA que queiram se apresentar. Ocupar um teatro, com todos os seus aparatos de cenário, som, iluminação, cortina e espaços, é uma experiência muito apreciada pelas crianças, que participam ativamente, em um ambiente que pode ser mágico, divertido e ritualístico ao mesmo tempo.

- Formatura

Depois de oito anos passados na EMIA, os jovens já com 13 anos se preparam para fechar seu ciclo dentro da escola e, assim, segue-se o ritual da formatura. Há uma exposição especial para as artes visuais, apresentação no teatro de grupos de dança, teatro e música, e a audição dos formandos dos cursos de instrumento que, por vezes, se dá junto às outras apresentações. Em outro dia, há a entrega de certificados e a festa.

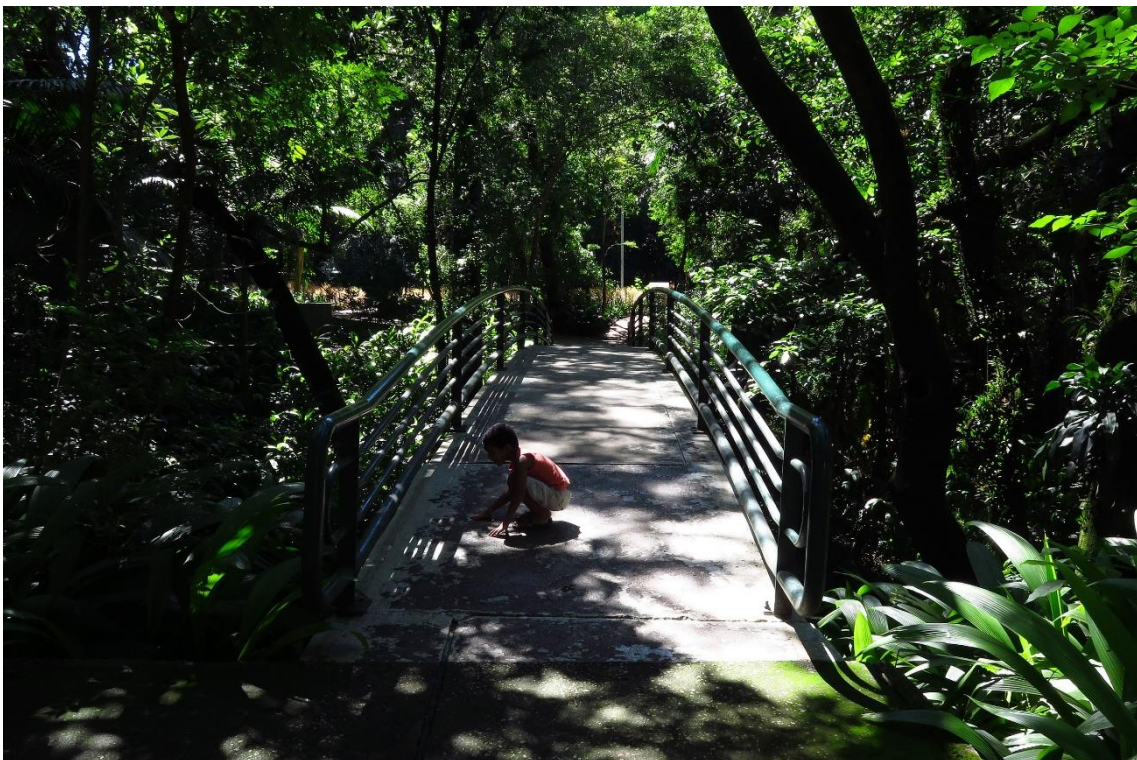
Além do corpo docente, existe uma equipe que muito auxilia o projeto artístico-pedagógico da EMIA: a APEA (Associação de Pais e Ex-alunos), que tem como finalidade oferecer voluntariamente sua colaboração nos eventos da EMIA, promovendo festas com arrecadação financeira e doações. Sua participação é muito valiosa para a escola, que utiliza esses recursos na manutenção e compra de materiais didáticos. Os membros da APEA são eleitos em votação pública e aberta a toda a comunidade da escola, a cada quatro anos.

Os professores também têm na sua carga horária semanal de trabalho a participação às reuniões pedagógicas, que constituem o ponto de encontro entre professores, coordenação e direção. Elas têm como objetivo propor reflexões sobre os princípios pedagógicos da escola e dão espaço para discussões acerca de arte e cidadania na contemporaneidade. A importância desses encontros já estava presente desde o nascimento da escola, como relatou a Profa. Dr.^a Marisa Fonterrada na mesma carta, já mencionada na página 24:

Por mais um acaso (destino?) feliz, os contratos acabaram saindo antes de se poder começar a atender à população infantil. Foi então que começamos a nos encontrar e discutir a escola que queríamos. Graças a isso, a EMIA teve tempo de encontrar o seu perfil; os professores tiveram a oportunidade de se conhecer e de discutir a melhor maneira de organizar a escola e as condutas pedagógicas. Aos poucos, fomos todos limando arestas, inventando, experimentando, mas também, sedimentando conhecimentos e sistematizando o que era possível sistematizar. E, sobretudo, formando uma equipe forte e coesa, que ainda é marca do trabalho da EMIA (FONTERRADA, 2018).

Este é o desafio de professores e equipe de direção: manter o diálogo entre as propostas das várias linguagens artísticas, ouvir e valorizar a voz das crianças e refletir sobre as práticas artístico-pedagógicas. Além disso, é assim que a equipe gestora conhece as demandas com relação à infraestrutura da escola, como a manutenção dos instrumentos musicais, reposição do material de artes visuais e organização das salas de aula, questões de fundamental importância para o desenvolvimento do projeto dessa escola.

Figura 10: Parque Lina e Paulo Raia



Fonte: Hélvio Romero (arquivo pessoal)

Os projetos

Um aspecto importante para a compreensão do projeto da EMIA é a elaboração dos planejamentos. Segundo a Prof.^a Dr.^a Teca Alencar de Brito, em sua obra *“Koellreutter educador: o humano como objetivo na educação musical”*:

“Koellreutter sempre propôs a superação do currículo fechado, que determina previamente os conteúdos a serem transmitidos, sem averiguar e avaliar criteriosamente o que é importante ensinar a cada aluno, grupo, em cada contexto ou momento. Nos cursos de atualização pedagógica, o professor nos orientava a ensinar “aquilo que o aluno quer saber”. Mais uma vez cabe a analogia: “O caminho se faz ao caminhar”. Desse modo, cabe ao educador facilitar situações para uma aprendizagem autodirigida, com ênfase na criatividade, em lugar da padronização, da planificação e dos currículos rígidos presentes na educação tradicional. Mais do que programas que visam resultados precisos e imediatos, é preciso contar com princípios metodológicos que favoreçam o relacionamento entre conhecimento (em suas diversas áreas), a sociedade, o indivíduo, estimulando, e não tolhendo, o ser criativo que habita em cada um de nós. ‘É preciso aprender a apreender do aluno o que ensinar’, repetia sempre Koellreutter”. (BRITO 2011, p.33)

Alinhados com este pensamento, os planejamentos pedagógicos são chamados de projetos e não se caracterizam como um conjunto de procedimentos, isto é, como cronogramas cristalizados e atividades programadas a serem cumpridas. Ao contrário, eles são construídos aula a aula, junto com os alunos, conduta que exige clareza ao se traçarem os objetivos, com muitas possibilidades de ação.

Figura 11: Casa 3/ EMIA



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

Nessa linha de pensamento, o educador Paulo Freire traz sua contribuição com seu princípio que diz que “ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam a si mesmos, mediatizados pelo mundo”, realçando o papel do diálogo participativo entre educando e educador. Essa dinâmica abre espaço para a construção dos projetos dentro de um currículo posposto onde o professor não é o único detentor de saberes e o fluxo do processo de ensino/aprendizagem é constituído por várias direções, ou seja, tanto o professor/educador quanto o aluno/educando aprendem e produzem saberes compartilhando experiências. E complementa com a afirmação:

A fundamentação teórica da minha prática se aplica ao mesmo tempo nela, não como algo acabado, mas como um movimento dinâmico em que ambas, prática e teoria, se fazem e se re-fazem. (1997 apud LATORRE, 2014, p.98)

Diante desta perspectiva cabe ao educador o papel de provocador, isto é, aquele que motiva seus alunos a pensarem e agirem criticamente.

Partindo desse importante pilar de trabalho, os projetos podem assumir diferentes caminhos dependendo de qual linguagem e profissional seja a dupla ou quarteto daquele ano. O diálogo ocorre, portanto, entre os professores e seus alunos, pois cria um espaço de integração de linguagens amplamente desfrutado pelas crianças.

Nesse momento, são considerados tanto os conteúdos das linguagens, quanto os sonhos e as fantasias das crianças, bem como o imprevisível momento da criação. Assim se faz a construção de conhecimento nessa escola, que não quer formar artistas, mas desenvolver o potencial criativo das crianças e jovens.

A experiência vivida por milhares de crianças ao longo desses 39 anos de existência da EMIA é muito significativa em suas vidas. Frequentemente ex-alunos voltam à escola para visitá-la e revelam sua gratidão pela vivência artística que tiveram. As visitas de ex-alunos e os seus depoimentos são tão significativas, que merecem destaque:

Leonardo Bertolini Labrada: (SÃO PAULO, 2016, p.30)

“Confluências. A EMIA é um espaço de encontro das águas das artes. Um espaço impermanente que se manifesta nos olhares, gestos e vibrações que emanam em seivas brutas improváveis... o tempo passa, as memórias destilam-se em um instante, e o que resta ressoa incessantemente. Busco a mim: maior mistério.”

André Cabral (SÃO PAULO, 2016, p.34)

“Aprendi a aprender com alegria, conviver com respeito e desenvolvi a paixão por compartilhar. A EMIA me fez o professor que sou”.

Tatiana Irgoroff (SÃO PAULO, 2016, p.18)

“Com certeza, a EMIA mudou tudo para mim, inclusive minha visão de mundo,

Isadora Bertolini Labrada (arquivo pessoal)

“Um voo rasante na floresta do brincar, um mergulho profundo nas águas da criação, nuvens e raízes do fazer artístico. A EMIA pincelou minha infância com as artes que colorem minha vida.”

1.3. A orquestra da EMIA

Concebida como um núcleo de prática musical, a orquestra atende estudantes de instrumentos em vários níveis de aprendizado e tem como seus membros alunos e ex-alunos da EMIA, além de egressos da EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo), Escola Municipal de Música e Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Um olhar para o passado revela que desde o seu início, em 1985, a orquestra já passou por vários formatos, mantendo sempre o objetivo de proporcionar um espaço de prática musical coletiva. Quem teve a iniciativa de coordenar a orquestra foi o Prof. Pedro Mourão, que muitas vezes articulava seus projetos com o coral, regido na época pela Prof.^a Thelma Chan. Júlio Maluf, professor de violão e coordenador da orquestra atualmente, conta que assistiu à primeira apresentação desse conjunto no MASP em 1985, em um evento de encerramento das atividades do ano letivo, que contou com a participação do Prof. Paulo Cesar Brito conduzindo um grupo de Maracatu. Em seguida, houve uma mudança na configuração do conjunto, que tomou o formato tradicional de orquestra, no qual a maioria dos integrantes era externa à escola; o repertório executado era composto exclusivamente por música tradicionalmente escrita para orquestra, composta até o século XIX. Foi um período em que a orquestra estava desarticulada da escola, pois tinha condução independente e não acolhia seus alunos.

A partir do ano 2000, com as professoras Ângela Volcov e Adriane Krindges, o trabalho com a orquestra assumiu a formação mais próxima da atual, ou seja, com a participação dos alunos de instrumento da escola, que incluía, além dos instrumentos tradicionais de orquestra, xilofones, flautas doces e violões. Havia, também, a preocupação de integrar todos os participantes, independentemente do nível de aprendizado de música em que se encontravam. Essa formação se mantém até os dias de hoje, pois se considera que está alinhada com o pensamento da EMIA.

Atualmente, o conjunto é coordenado pelos professores Geraldo Olivieri, Júlio Maluf, Nado Garcia e esta pesquisadora. Estes coordenadores da orquestra também exercem outras funções na EMIA. Geraldo Olivieri é professor de violino e musicalização, Júlio Maluf é professor de violão e musicalização, Nado Garcia é professor de percussão e musicalização e esta pesquisadora é coordenadora da área de música.

O grupo, sob a batuta de Olivieri desde 2002, passou a ampliar o repertório executado, abarcando, além do repertório já tradicionalmente adotado, composições do maestro e arranjos de música popular brasileira. A faixa etária dos integrantes da orquestra está compreendida entre 8 e vinte anos, que têm espaço para manifestar suas preferências musicais e desenvolver uma trajetória pessoal no aprendizado de música, música, características importantes que são levadas em consideração para a escolha do repertório.

No trabalho com a orquestra, cada professor tem seu papel; Geraldo Olivieri é quem conduz a orquestra e escreve a maior parte dos arranjos e composições. Júlio Maluf e esta pesquisadora também escrevem arranjos, colocando especial atenção no acolhimento de todos, isto é, escrevendo de modo a permitir a participação de todos os integrantes, não obstante os diferentes níveis técnicos e experiências musicais diversas. Cada um dos regentes se responsabiliza por um naipe. Geraldo cuida das cordas friccionadas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixo); Júlio, dos violões; Nado da percussão, e esta pesquisadora, dos sopros (flautas doces e transversais) e do trabalho de improvisação musical, que teve início em 2015, constituindo-se em uma ação inédita no grupo.

A equipe de coordenadores constantemente avalia o trabalho durante o ano, para tomar decisões sobre a dinâmica dos ensaios e, nas reuniões de final de ano, há um olhar crítico-reflexivo sobre todo o processo realizado. Esse encontro possibilita

refletir a respeito das escolhas de repertório e das estratégias de ensaio, e motiva a equipe para o ano seguinte.

Foi na reunião anual do final do ano de 2014, após realizar o curso de livre improvisação com a saxofonista, percussionista e compositora Chefa Alonso na UNESP, que esta pesquisadora sugeriu trazer para o repertório de 2015 obras compostas a partir do século XX, bem como iniciar um processo de improvisações com o grupo, o que a partir de então, foi sistematicamente trabalhado com a orquestra.

Desde sua formação, muitos projetos foram desenvolvidos pela orquestra, como o lançamento do seu primeiro CD, “Fazendo Arte”, em 2004, e o desenvolvimento do “Projeto Fábulas”, integrado ao curso de teatro, sob a direção da Prof.^a Thereza Peric. Foram realizadas apresentações no Teatro João Caetano, Faculdade Santa Marcelina e Universidade de São Paulo.

Em parceria com o coral da EMIA, sob a regência da Prof. Maru Ohtani, podem-se destacar as seguintes apresentações: Homenagem aos 80 anos do nascimento de Tom Jobim e Homenagem a João Donato, com a participação do grupo vocal Arirê. A orquestra contou, também, com a participação dos compositores André Abujamra e Antônio Nóbrega.

Em 2015, a orquestra e o coral participaram do Fórum Latino-americano de Educação Musical (FLADEM) no Rio de Janeiro, com uma Homenagem a Dorival Caymmi, realizada no teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Neste evento, o grupo apresentou sua primeira improvisação livre em público. Esse repertório foi reapresentado em setembro de 2015, na Viradinha Musical da EMIA, e em dezembro do mesmo ano, no Teatro João Caetano.

Com essas apresentações, os alunos tiveram a oportunidade de tocar e improvisar em público em diferentes situações, trazendo um amadurecimento na execução musical desse tipo de repertório. O envolvimento dos alunos e a qualidade da interpretação do repertório após várias apresentações estimulou a equipe de coordenadores a organizar a gravação do segundo CD da orquestra. Foram realizadas muitas ações para a concretização desse projeto, em parceria com a APEA, que envolveu desde a captação de recursos, transporte e alimentação para todos.

O Espaço Cachuera! situado em Perdizes, foi escolhido por oferecer as melhores condições para a realização dessa gravação: espaço para abrigar os

quarenta integrantes, um piano de cauda Yamaha e uma área de convivência para os intervalos de descanso e lanche, entre as sessões de gravação.

Os alunos demonstraram entusiasmo e concentração durante todo o processo, o que possibilitou que fosse possível gravar todo o repertório programado em dois dias. O repertório gravado foi: Pato Preto (Tom Jobim), A Arte que Pulsa (Geraldo Olivieri), Suíte Caymmi (Dorival Caymmi) e Maracatu do Chico Rei (Domínio público).

O lançamento do CD aconteceu no Centro Cultural São Paulo, junto às comemorações dos 35 anos da EMIA. Neste evento, também foi lançado o livro “EMIA escola de artes, casa de crianças: uma experiência de 35 anos” que reúne fatos históricos, bem como a descrição do projeto artístico-pedagógico da escola. Esse evento foi uma realização da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, no qual se deu o lançamento do livro e o concerto, além de contar com uma exposição de trabalhos dos alunos e de vídeos realizados com o depoimento de ex-diretoras da escola, colhidos por uma equipe de professores da EMIA envolvidos com a produção deste evento na época.

Figura 12: Orquestra Infanto-juvenil EMIA



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

Figura 13:Orquestra Infanto-juvenil EMIA



Fonte: Helvio Romero (arquivo pessoal)

Figura 14: Orquestra Infanto-juvenil EMIA



Fonte: Helvio Romero (arquivo pessoal)

O que se descreveu até aqui a respeito das ações da orquestra e seu reflexo positivo nos alunos despertou o interesse em pesquisar de maneira mais profunda algumas dessas ações. A partir da observação, por exemplo, o aumento da concentração dos alunos, que refletiu na gravação do segundo CD em apenas dois dias, o que é considerado um tempo pequeno dada a complexidade deste trabalho que envolve quarenta integrantes entre crianças e adultos. A qualidade da afinação na execução do repertório e a integração entre os músicos por meio de uma escuta atenta, garantiu a realização das frases musicais em conjunto. Foi possível observar entusiasmo e uma integração positiva entre os alunos durante todos os eventos apontados, como a gravação do CD, a viagem ao Rio de Janeiro e as apresentações que se seguiram.

A afinidade desta pesquisadora com a abordagem de Alonso motivou a decisão de trabalhar com a orquestra os princípios e improvisação livre, baseada na identificação que sentiu com as ideias da autora e com a importância dada por ela à improvisação na educação musical. No dizer dessa musicista, a prática da improvisação “[...]a profunda a relação entre o músico e seu instrumento, além de ser uma ferramenta para a compreensão da forma musical a assim auxiliar na sua interpretação, pois faz compreender a música num sentido mais amplo que o convencional: como um processo que combina a prática, a tomada de decisões e a exposição de propostas individuais e coletivas.” (ALONSO, 2010, p. 60).

Essas ideias foram importante argumento junto aos demais coordenadores da orquestra para apresentar a eles a proposta de trabalhar improvisação livre com os participantes. Ao ouvi-las, eles não colocaram resistência alguma e delegaram a esta pesquisadora as ações necessárias para desenvolver o projeto. Os procedimentos criativos realizados de 2015 a 2018 estão descritos no capítulo dois deste trabalho, “Um riacho no meu quintal”.

Figura 15: São Francisco Xavier/ SP



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

2

UM RIACHO NO MEU QUINTAL

2 Um riacho no meu quintal

*O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha
aldeia*

Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia,

O Tejo tem grandes navios e navega nele ainda,

Para aqueles que vêm em tudo o que lá não está,

A memória das naus.

*O Tejo desce de Espanha e o Tejo entra no mar em
Portugal.*

Toda a gente sabe isso.

Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia

E para onde ele vai

E donde ele vem.

*E por isso, porque pertence a menos gente, é mais livre e
maior o rio da minha aldeia.*

Pelo Tejo vai-se para o Mundo.

*Para além do Tejo há a América e a fortuna daqueles que a
encontram.*

*Ninguém nunca pensou no que há para além do rio da
minha aldeia.*

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada

Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

Alberto Caeiro

Desde o início do trabalho com a orquestra da EMIA, o que mais trazia inquietação era o fato de não haver espaço para a criação musical, talvez pela própria natureza da orquestra, como foi descrito no primeiro capítulo, cuja postura difere dos grupos de musicalização da escola, em que o aspecto lúdico é muito presente, as partituras podem ser escritas pelos alunos e a música dialoga com outras linguagens artísticas. Por outro lado, esta orquestra realiza um repertório bastante amplo incluindo vários gêneros e estilos e já contou com a participação de músicos populares como João Donato, Antonio Nóbrega e André Abujanra, o que pareceu ser uma abertura para inserir a improvisação na prática musical desse grupo. Estes foram os pontos de partida para iniciar o projeto com propostas criativas para a orquestra Infanto-juvenil da EMIA em 2015, inspirado na experiência da pesquisadora como professora de musicalização e de cursos realizados sobre criação musical.

2.1. Antecedentes artístico-pedagógicos: o despertar do olhar e da escuta, e a escola sem borracha

Nas primeiras experiências desta pesquisadora na integração da música com outras linguagens artísticas na EMIA revelou-se uma grande diferença de abordagem entre as propostas pedagógicas das classes de música e as das outras linguagens. Enquanto as artes visuais, o teatro e a dança traziam propostas de improvisação, jogos interativos e a desconstrução de parâmetros vigentes nas artes até o século XIX, por força da grande revolução ocorrida em todas as linguagens artísticas, as aulas de música ainda não se desvinculavam das práticas musicais tradicionais, e, portanto, ignoravam as grandes mudanças ocorridas na música do século XX.

Koellreutter traz uma questão crucial a ser considerada na elaboração desta perspectiva:

O nosso século, o século XX, transformou radicalmente a imagem do mundo, evento este ainda não assimilado por uma grande parte da humanidade. (KOELLREUTTER, apud KATER 1977, p.9)

O século XX foi marcado por quebras de paradigmas significativos, e a música não teve como fugir a essas transformações. Em seu artigo publicado na revista

Atravez, 1977, sob a organização do músico Carlos Kater, intitulado *A imagem do mundo na estética de nosso século*, Koellreutter escreve:

A unificação dos conceitos, aparentemente opostos, som e silêncio, na estética relativista do impreciso e paradoxal, destrói, forçosamente, a noção tradicional de signos musicais isolados. Os signos sonoros da partitura tradicional, através da produção musical dos últimos trinta anos, dissolveram-se cada vez mais em padrões de probabilidade. Deixaram de representar “padrões” de som e silêncio, para representarem “probabilidade de interconexões”. (KOELLREUTTER, apud KATER1977, p.09)

Considerando os conceitos de probabilidade, acaso, interconexões num universo criativo, foi se delineando um novo caminho de iniciação musical, que tinha como objetivo trazer estes conceitos na prática junto aos alunos. Importante salientar que houve uma reinvenção da forma de como trabalhar os conteúdos da linguagem musical, valorizando a participação criativa do aluno.

Nesse sentido, a proposta artístico-pedagógica com atividades que contemplavam ações de improvisação e criação ligadas à estética contemporânea foi acrescida de mais um desafio – integrar com as demais linguagens artísticas trabalhadas na EMIA.

Uma contribuição significativa na construção deste caminho foi a experiência de atuar ao lado da professora e artista visual Sheila Ortega, numa experiência interdisciplinar com crianças de 5 e 6 anos. Nesse trabalho, desenvolveu-se o projeto “*O despertar do olhar e da escuta*”, realizado durante 10 anos. A proposta foi apresentar às crianças, artistas visuais e compositores dos séculos XX e XXI, com o intuito de aproximá-las de suas poéticas criativas e dos procedimentos estéticos do período. Alguns educadores musicais foram importantes para a elaboração deste projeto. Da chamada “Primeira Geração”, Émile-Jaques Dalcroze, educador musical suíço e viveu de 1865 a 1950; segundo Fonterrada,

O sistema de educação musical a que Dalcroze chamou “*Rythmique*” (Rítmica) relaciona-se diretamente à educação geral e fornece instrumentos para o desenvolvimento integral da pessoa, por meio da

música e do movimento. Além desse propósito mais amplo, atua como atividade educativa, desenvolvendo a escuta ativa, a voz cantada, o movimento corporal e o uso do espaço. Dalcroze enfatiza o fato de o corpo e a voz serem os primeiros instrumentos musicais do bebê, daí a necessidade de estímulo às ações das crianças desde tenra idade, e da maneira mais eficiente possível. (FONTERRADA, 2008, p.131)

Sua contribuição deu suporte às propostas corporais de escuta e às improvisações realizadas com as crianças, pois sua abordagem se encontrava em consonância com os princípios apresentados até o momento.

Outro educador importante na construção do projeto “O despertar do olhar e da escuta” foi Edgar Willems, nascido na Bélgica, viveu de 1890 a 1978 e aluno de Dalcroze. A principal contribuição deste educador foi com relação ao estudo do som apresentado em seu livro *L'oreille musicale*, como descreve Fonterrada:

A sensorialidade auditiva é importante por ser a base material sobre a qual se assenta a música; é essa base que permite liberdade de escuta, que libera o indivíduo de qualquer sistema, inclusive do tonal, e o dispõe a aceitar, sem pré-julgamentos, outros tipos de organização sonora, como a da música contemporânea e de outras culturas, que se utilizam, por exemplo, de intervalos menores que o semitom. Willems entende que a educação musical não pode ater-se à formação do ouvido clássico, pois é preciso que se prepare a audição para aceitar outros sistemas. (FONTERRADA, 2008, p.143)

Além da contribuição com a escuta com várias propostas práticas, Willems sugere a apresentação para as crianças de gráficos sonoros que representam caminhos de alturas combinados com comprimentos de som. Esses gráficos foram muito utilizados com as crianças, e além de exercitarem a altura dos sons, eles trouxeram referências gráficas para seus registros.

A contribuição do educador musical Carl Orff, que viveu de 1895 a 1982, em Munique, Alemanha, foi a sua abordagem de integração de linguagens e o ensino baseado no ritmo, no movimento e na improvisação. Foram utilizados os xilofones Orff

com essas turmas, retirando-se as teclas fá e si para que os alunos improvisassem usando a escala pentatônica (do, ré, mi, sol, lá). Os instrumentos Orff são instrumentos de sala de aula compostos por xilofones baixo, contralto e soprano; e metalofones baixo, contralto e soprano, além de outros instrumentos de sopro e percussão. Nas aulas, junto a esse instrumental, associaram-se instrumentos de percussão, como tambores, tamborins, agogôs e chocalhos.

A segunda geração de educadores musicais que surgiu a partir de meados de 1950, com Murray Schafer, John Paynter, George Self, entre outros, defende o uso da música contemporânea e de suas técnicas em sala de aula, por considerarem que essa linguagem, por seu componente lúdico, aproxima-se do fazer musical das crianças. Esses autores ampliaram a visão da pesquisadora no que se refere ao ensino musical, e trouxeram muitas propostas práticas que foram utilizadas e recriadas em sala de aula com as crianças.

Segundo Fonterrada, o advento das novas propostas em educação musical coincide com a grande virada ocorrida com a música, a partir das pesquisas na Radiotelevisão francesa (música concreta) e as experiências de música eletrônica conduzidas por Eimert e Stockhausen:

De maneira geral, as propostas da chamada música de vanguarda apontavam para um renovado interesse pelo “som” como matéria-prima de manipulação realizados em fita (música concreta) e por meio eletrônico. Além disso, relembrem-se das propostas de Cage, fortemente influenciadas pelo budismo e que surgiram como uma reação à “cerebralização” da música, concentrando-se no próprio som e em procedimentos aleatórios (acaso); basta recordar sua definição de música, instigado por uma pergunta de Murray Schafer: “Música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora de salas de concerto.” (FONTERRADA, 2008, p. 179)

Raymond Murray Schafer, nascido em 1933, é compositor, libretista, pedagogo musical, escritor, educador e investigador do ambiente sonoro, além de artista plástico, que em seu fascinante itinerário, subverte não apenas o universo da música,

mas o universo sonoro em geral. Tomando como pressuposto a noção de paisagem sonora, construída a partir de ampla e minuciosa pesquisa - *The World Soundscape Project (WSP)* - Schafer também se dedicou ao ensino, lecionando para crianças e adolescentes.

A descrição das atividades realizadas com as crianças no projeto desenvolvido na EMIA, anteriormente apontado, mostra a atividade que se deu a partir do conceito de “paisagem sonora”, desenvolvido no estudo realizado por Schafer, “Paisagem sonora mundial”, na Universidade Simon Frazer, em Burnaby, British Columbia nos anos 1970. A paisagem sonora, segundo Schafer, seria então: o ambiente sonoro, ou seja, a sonoridade de um espaço físico durante um determinado tempo. *Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos.* (Schafer, 1997, p. 366).

Acredita-se que ter consciência desse conceito é crucial para o processo de desenvolvimento e ampliação da percepção auditiva, bem como de outras experiências com qualquer tipo de sonoridade, não apenas com o som musical tradicional.

Em consonância com o conceito de Schafer, que estimula a ampliação da escuta, Paynter e Self⁴ apontam para a importância da criação musical utilizando o universo sonoro que rodeia a criança, com base em parâmetros da contemporaneidade, como se pode observar nas palavras de Fonterrada:

Nas propostas de Paynter e Self, não se trata apenas de descobrir e registrar novos sons, mas de organizá-los como música, e os critérios de organização não obedecem aos cânones da tradição, mas surgem da própria escuta. Somente a partir de uma escuta ativa, profunda e atenta, dir-se-ia, mesmo, quase obsessiva, é que se pode chegar ao controle da sonoridade, de modo a permitir a reprodução do som ouvido e a criação de novos sons. É a partir daí que se constroem as

⁴ Pertencentes à chamada “segunda geração” de educadores musicais, que surgiu na Europa e na América do Norte em meados da década de 50, Paynter e Self “alinham-se às propostas da música nova e buscam incorporar à prática da educação musical nas escolas os mesmos procedimentos dos compositores de vanguarda [...]” (FONTEERRADA, 2008, p.179).

propostas de criação sonora (composição). (FONTERRADA, 2008, p.186)

Pode-se salientar, ainda, a importância de Paynter para o projeto “*O despertar do olhar e da escuta*”:

...em Paynter, a ênfase está na capacidade criadora do aluno e no conhecimento do material sonoro, princípio semelhante ao de Carl Orff, que também explora atitudes criativas dos alunos, levado porém, agora, às últimas consequências, e alinhado aos procedimentos e à estética da música da contemporaneidade. (FONTERRADA, 2008, p. 191)

Esses pensamentos fundamentaram as propostas práticas das aulas, que se iniciaram com a pesquisa da “paisagem sonora” do parque onde está situada a escola. Em vários passeios com as crianças, gerou-se material para a criação de sequências sonoras, que foram executadas com a voz, o corpo e objetos do cotidiano.

As crianças se envolveram muito com suas criações e os registros gráficos inventados por elas. As experiências com os objetos do cotidiano despertaram a sua curiosidade e elas começaram a explorar os materiais existentes na sala, como, por exemplo, os banquinhos, a mesa, os ventiladores, as escadas etc. Depois, as crianças saíram pela escola em busca de mais objetos para descobrir suas sonoridades e criar sequências sonoras e realizar seus registros. Nessas experiências foi possível notar que a forma de representação dos sons criada pelas crianças é muito próxima das partituras de música contemporânea. A partir dessa constatação, foi trazida para o grupo, como exemplo neste momento, a partitura da *Ária* de John Cage, para que observassem as semelhanças e diferenças em relação aos registros traçado por elas. Foi motivo de grande interesse e prazer a oportunidade de as crianças executarem algumas partes dessa obra e constatarem o quanto estava próxima das suas próprias invenções.

Após a exploração sonora, a proposta de artes visuais foi criar uma estrutura tridimensional com todos os objetos participantes da pesquisa musical. Da mesma forma, numa criação coletiva, as crianças estabeleceram momentos de criação individual, dentro de um processo coletivo, no qual a escuta era o critério. Assim, a partir das escutas e olhares, o trabalho seguia com a reflexão de todos.

Uma vez pronta a construção, as crianças, em duplas, improvisavam, explorando a estrutura da peça; esse momento encerrava-se sem a condução das professoras, mas a partir da própria percepção das crianças e de seu direito de escolha.

A composição musical proposta para apresentar às crianças neste momento foi *Living room*, de John Cage, na versão do grupo suíço *We Spoke*. As crianças gostaram bastante da apresentação e, em especial, da atitude lúdica do grupo, ao interagir musicalmente com os objetos de uma sala de estar, em especial porque era semelhante à que elas tiveram com a experiência anterior.

Figura 16: Classe de Musicalização EMIA



Foto: acervo pessoal

Figura 17: Classe de Musicalização EMIA



Foto: acervo pessoal

Figura 18: Classe de Musicalização EMIA



Foto: acervo pessoal

Nas aulas em que se destacaram as artes visuais, foram apreciadas algumas obras da artista brasileira Regina Silveira, cujo trabalho envolve interações em espaços urbanos, bem como a do artista búlgaro Javacheff Christo, que reveste construções e acidentes geográficos muito grandes, como castelos, pontes e ilhas. Após a apreciação desse artista, as crianças embrulharam com papel filme os brinquedos do parquinho, demonstrando praticamente a sua identificação com as propostas dos artistas e como que se irmanando a eles em suas ações. Essa experiência torna possível reafirmar a importância de se apresentar artistas contemporâneos para as crianças, sejam artistas visuais ou compositores, para que elas possam comparar com suas próprias experiências, identificando semelhanças, diferenças, aproximações e distanciamentos em relação a suas próprias propostas.

Figura 19: Classe de Musicalização EMIA



Fotos: acervo pessoal

Figura 20: Classe de Musicalização EMIA



Fotos: acervo pessoal

Durante as rodas de conversa, foi possível constatar o quanto as crianças haviam começado a se envolver e a se familiarizar com as obras apresentadas. A cada ano, novas crianças conheciam estas experiências ou outras similares, ocasiões em que se constatava a identificação e o não-estranhamento como retorno. Várias visitas externas também fizeram parte desse projeto, tais como as idas a Bienais de Arte Contemporânea e à BIMESP (Bienal de Música Eletrônica de São Paulo). A confiança dos pais nesse processo foi fundamental, pois trouxe apoio no trabalho proposto pelas professoras, além de ter trazido para eles, também, novas possibilidades de olhar e de escuta. Além disso, considera-se importante contextualizar para as famílias as ações realizadas em sala de aula e alinhar o aprendizado das crianças às suas expectativas que, em geral, têm referências formadas por escolas tradicionais.

Outra oportunidade de trabalho integrado com artes visuais, aqui denominado de “escola sem borracha” foi a experiência ao lado do professor João Carlos de Souza, em aulas de desenho e música, em que ele distribuía somente lápis para os alunos, deixando-os sem borracha. De acordo com ele, os desenhos não deveriam ser apagados, pois julgava importante incentivar as crianças a transformar o traço

indesejado de tal modo que fosse encontrada uma solução, que passasse a fazer parte do desenho. Segundo João Carlos, não havia traço “errado”, mas traço não controlado, não previsto...

A estratégia do professor trouxe reflexões a respeito do uso da borracha nas aulas e o paralelismo que se poderia fazer em relação aos sons, pois, da mesma maneira que o traço, o som emitido não poderia ser apagado, mesmo que não tivesse saído da maneira como fora planejado. Dessa reflexão, surgiu a consciência da importância de se trabalhar com todos os sons junto aos alunos da orquestra, transformando-os e fluindo na criação, sem interrupção nem julgamentos. Afastar a ideia de que os sons “certos” estão em acordo com as consonâncias e os sons “errados” são dissonâncias, que por falta de hábito de escuta, são considerados pelas crianças como “sons desafinados”. Para a criança, no seu modo de entender a música, o “certo e bonito” era aceito por eles como qualidades da música da tradição, enquanto o “errado e feio”, eram considerados como defeitos da contemporaneidade (v. Fernandes, p. 25). O que se pretendia, a partir dessas experiências e reflexões, era provocar um grande encontro do rico universo das sonoridades expressivas presentes nas práticas musicais contemporâneas com o imaginário infantil.

A educadora e compositora Chefa Alonso traz a perspectiva do som não previsto, inesperado, abrindo espaço para a utilização de todos os sons surgidos, sem hierarquia e julgamento, como se vê na sua observação, logo abaixo, que tem estreita correlação com a ideia da escola sem borracha “[...] o inesperado não se vê como uma ameaça, mas como possível fonte de inspiração” (ALONSO, 2010, p.11).

2.2. A aproximação com Chefa Alonso

Foi por meio dessas reflexões que se começou a estruturar um pensamento a respeito da importância da escuta desde o início da formação musical, dirigida à paisagem sonora, à exploração musical de objetos, à improvisação coletiva e à apreciação de obras do repertório erudito composto a partir do século XX. Isso constituiu uma base sólida para a concepção do planejamento de jogos criativos e improvisações musicais que se pretendia fazer com a orquestra da EMIA.

Mas não foi apenas isso que tornou a prática da improvisação possível na orquestra da EMIA. Na verdade, muitas ideias clarearam a partir do Curso de Livre Improvisação ministrado pela musicista espanhola Chefa Alonso, em outubro de 2014, no Instituto de Artes da Unesp em São Paulo. Ao conhecê-la de perto, ficou claro que sua abordagem seria extremamente adequada para o trabalho com a orquestra, em especial, no que se refere à improvisação e criação, que se mostra em seu pensamento na obra *Improvisación libre: la composición en movimiento*:

“A improvisação deve fazer parte desde o começo do ensino, já que ela é também uma forma de ensinar, aprender a estar em sintonia com a energia mental, espiritual e mecânica, necessária para expressar um impulso totalmente criativo.” (ALONSO, 2008, p.52)

Alonso apresenta uma dinâmica de trabalho em que o regente é um proponente de ações musicais, estimulando o aluno a se expressar por meio de seu instrumento, sem leituras convencionais. Essa abordagem possibilita uma forma nova de tocar, decorrente da busca por novos timbres e da ênfase na criação em conjunto. Esses pontos importantes para o desenvolvimento do aluno deveriam estar presentes em cada ação pensada no planejamento.

Nota-se com frequência que, em geral, na música chamada erudita, existe uma cisão entre o intérprete e o compositor, entre aquele que executa ou realiza e aquele que concebe o texto musical. Como trazer para os alunos a possibilidade de formular o seu próprio discurso, e não estar sempre a serviço das formulações de alguém? Foi a partir desse pensamento que a livre improvisação passou a ser considerada um caminho para a conquista da autonomia musical por parte do aluno.

Mas, antes de apresentar o trabalho desenvolvido, é necessário trazer uma breve trajetória do surgimento da livre improvisação, pois desta maneira, serão contextualizadas as escolhas de estratégias junto à orquestra da EMIA.

2.3. Um olhar na história: os afluentes do rio

Chefa Alonso ressalta uma noção de formação musical radicada nas grandes mudanças no curso do século XX, como expressão de uma nova sensibilidade, manifesta em movimentos experimentalistas no mundo da cultura e das artes. E é a partir daí que se propõe uma retrospectiva histórica, que traga os fatos marcantes e decisivos para o aparecimento da livre improvisação.

Neste momento histórico, surgem vários estilos musicais, tratados nesta pesquisa por afluentes do rio, como o indeterminismo, minimalismo, música eletrônica, música concreta, música experimental, todos com algo em comum, a ideia de obra de arte aberta ou inacabada, com várias possibilidades de interpretação.

A partir da segunda metade do século XX, os autores apresentam um conjunto de ideias resumido em conceitos como *obra ou forma aberta*, *gesto inacabado* ou *arte em processo*. E são esses conceitos que irão enfatizar o projeto poético do fluxo contínuo da inventiva artística. O pioneiro da ideia de forma aberta foi o semiólogo e crítico italiano Umberto Eco, sensibilizado pelas definições das poéticas manifestadas a partir da segunda metade do século XX.

Contrária ao sentido unívoco de uma obra de arte, sua grande intenção é discutir o problema da obra que não se fecha em si-mesma, sugerindo um leque de possibilidades de interpretação. O semiólogo sintetiza de forma clara o objeto de sua pesquisa, na qual apresenta uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Nesse contexto, há maior liberdade para o interprete-improvisador e a obra está mais para um processo do que para um produto. O prazer estético está em esperar o inusitado, não em ouvir o esperado.

Esse pensamento, associado à busca de novas sonoridades, foi um campo fértil para o aparecimento de compositores experimentais como John Cage, Meredith Monk, Stockhausen, Boulez, Iannis Xenakis, Laurie Anderson, Yoko Ono, Pierre Schaeffer, Varèse e outros, que se comportam mais como provocadores de processos sem controlar todos seus detalhes. Esta lista inclui ainda a música eletrônica de Luigi Nono e Ligeti, no rol da música experimental, como autores que se mostravam interessados numa renovação radical, mas ainda preocupados em controlar em detalhes o material sonoro, e em desfrutar das possibilidades dos sinais eletrônicos.

Nesse cenário, é importante ressaltar o momento histórico de 1951, no qual a Radiodifusão e Televisão Francesa presenteou o Grupo de Pesquisas de Música Concreta, ao qual pertenciam Pierre Schaeffer, o engenheiro de som Jacques Poullin e o compositor Pierre Henry, com o primeiro estúdio de música eletroacústica especificamente construído para tal fim. O estúdio atraiu diversos compositores importantes entre 1951 e 1953, como Karl-Heinz Stockhausen, Pierre Boulez e Olivier Messiaen, que criaram peças concretas ali. As experiências realizadas por Schaeffer no estúdio de música eletroacústica foram a base para criação de seu *Tratado dos objetos musicais*⁵, que trouxe uma grande transformação na escuta e no tratamento do som na composição, questão importante para esta pesquisa.

Nesta obra, o compositor distingue quatro formas de escuta: o ouvir, o escutar, o entender e o compreender. Para este estudo, destacaremos duas delas, a começar pelo compreender, que direciona a escuta para os sons articulados dentro de um sistema. O Prof. Dr. Rogério Costa, docente da Escola de Comunicações e Artes no departamento de Música da Universidade de São Paulo, explica que, quando certa frequência (uma nota), assume certo valor expressivo dentro de um discurso musical (uma melodia) articulado sobre um sistema hierarquizado e gramaticalizado (o sistema tonal), ela não vale por si mesma. E prossegue afirmando que este processo demonstra uma forma de configuração de escuta que surge enquanto necessidade na consolidação de uma linguagem musical.

A outra forma de escuta proposta por Schaeffer que consideraremos é o entender, em que a ênfase recai sobre as características pré-musicais do som que, segundo Costa, está descontextualizado de sistemas abstratos ou idiomas e tomado como objeto em si mesmo. E prossegue:

A livre improvisação se dá mais propriamente num ambiente de escuta reduzida que é segundo Schaeffer uma escuta que busca escapar tanto de uma intenção de compreender significados, quanto de uma identificação de causas instrumentais. Ela é dirigida aos atributos do som em si, ou seja, ao objeto sonoro. (COSTA, 2006, p.150)

5 Publicado em 1966 o *Traité des objets Musicaux* de Pierre Schaeffer tem sido uma obra referencial para a composição e para o estudo da música contemporânea, principalmente as que se enquadram na vertente acusmática. Dentro desse panorama, o *Traité* também se tornou obra teórica central para o estudo e desenvolvimento de estéticas musicais que colocam a percepção como fundamento para a construção de técnicas e procedimentos composicionais. (MARINI; TOFFOLO, 2009, p.3).

Um importante paradigma na composição musical surge, portanto, neste cenário: a busca da autonomia do som, que pode ser evidenciada na obra do compositor francês Edgard Varèse.

Varèse permanece ligado à tradição europeia da composição: predomina o conceito de permanência da obra, da construção de um objeto artístico por parte de um compositor que incumbe eventuais intérpretes de veicular, da maneira mais próxima possível de intenções originais, a sua criação, transmitida através de uma instrução detalhada: a partitura. A escuta, no entanto, já é outra, pois ela se dirige a verdadeiros “objetos sonoros” plenos de múltiplas possibilidades de escuta (o sentido de linearidade, de direcionalidade e de causalidade característicos da tonalidade são atenuados). Para Varèse, não importa a nota como elemento descontínuo: uma altura específica numa região específica e cuidadosamente escolhida de um instrumento, produzida através de uma articulação rigorosamente definida, se torna, não parte de um acorde, mas sim de um agregado harmônico, de uma densidade de algo que por acaso é definida por notas de alturas definidas.

Assim, seus procedimentos inauguram uma escrita em que se busca, de forma intencional, uma escuta de massas sonoras e de texturas. Além disso, para ele, a questão da forma é tratada de maneira particular, enquanto resultado de um processo de desdobramento de elementos e componentes à maneira de um organismo.

Na mesma linha de referência, podemos citar a obra de Ligeti que, a partir de procedimentos contrapontísticos incomuns (micropolifonia) em obras como *Atmosphères*, *Lux Aeterna* e *Continuum*, cria também a sensação de texturas em micro movimento. Segundo Alex Ross, crítico musical:

Uma das características técnicas de Ligeti é chamada de micropolifonia: grandes estruturas que crescem a partir de um zunido como o de um inseto, cada instrumento tocando a mesma composição no seu próprio ritmo. (ROSS, 2007, p.490)

Temos também como referência a obra do compositor italiano Giacinto Scelsi⁶, que afirma de forma clara a crescente importância que o timbre vai assumindo na

⁶ O compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988) incorpora os conceitos de improvisação em seu discurso além de estar calcado em uma relação com a tradição europeia e a música indiana.

produção musical contemporânea. Pode-se observar que há um grande movimento na música ocidental, em que o timbre, antes insignificante com respeito à escritura, é recuperado, reconhecido primeiro como fenômeno autônomo e a seguir como categoria predominante.

Nesse campo, afloram compositores que não se prendiam apenas a um estilo, fazendo do ecletismo uma tendência constante. Por seu caráter mais propício à improvisação livre, Alonso ressalta-nos o indeterminismo, estilo que previa a inclusão de elementos da composição deixados ao acaso ou à última decisão dos intérpretes, que interagem no processo de criação da música no próprio ato de executá-la.

O principal representante deste movimento, John Cage⁷, traz uma revolução conceitual promovida por sua aproximação com o Zen Budismo, as demais formas de pensamento oriental e suas consequências sobre o fazer musical ocidental. Seus questionamentos estéticos sobre a noção de obra artística separada da vida, refletem em sua produção artística.

A vontade de romper com a divisão entre a vida cotidiana e a arte transforma o artista em um formulador de processos, um desencadeador de experiências, um agenciador de propostas. Vida e arte se mesclam e o artista é um educador. Da mesma forma, na livre improvisação estão presentes os elementos propostos por Cage: o engajamento com o fazer, o momento, o processo, o som, a experiência, a significação imediata e cotidiana (COSTA, 2006, p.150).

Os procedimentos do indeterminismo musical fixavam certos perfis, deixando elementos sem definição, procedimento que, além de afetar a própria forma, os elementos internos e o ordenamento temporal, provocou também uma grande mudança na notação musical.

Alonso indica o norte-americano Earle Brown (1926-2002) como músico pioneiro a mostrar interesse na flexibilização da notação. Influenciado pelos *móviles* do pintor e escultor Alexander Calder, ele apresentava diferentes aspectos, perspectivas e interpretações da mesma composição, usando uma notação flexível, o

⁷ John Cage (1912-1992), “considerado o mais radical compositor americano da época, desencadeou alguns dos mais assustadores eventos e não-eventos da história da música: colagens de fitas e rádio, trabalhos compostos com lances de dados e o famoso 4’33”, durante o qual o intérprete não produz som” (ROSS, 2007 p.385)

que passou a ser conhecido como *forma aberta*, desenvolvida por Cage e outros integrantes da chamada Escola de Nova York. Esse movimento trouxe mudanças radicais nas partituras, pois oferecia uma maior participação do intérprete, incluindo sessões de improvisação musical em suas composições. No documento *El tratado (Treatise -63-67)* de Cornelius Cardew⁸, há um compêndio de partituras gráficas sem notação convencional que convida os músicos a fazerem sua própria interpretação da partitura, ou seja, a improvisarem.

Essas partituras gráficas alteram radicalmente a história da notação da música ocidental, inovando caminhos para o músico interpretá-las à sua própria maneira.

Com esse novo uso, revisa-se o papel da notação, do compositor e do intérprete. As partituras gráficas indicam elementos não determinados, permitindo performances mais livres do intérprete, elemento central na obra aberta. Alguns elementos são anotados na partitura, mas ela não dirige o músico, que fica livre para participar de acordo com seus sentimentos e bagagem musical e cultural.

Além dos aspectos apresentados, os compositores contemporâneos utilizam parâmetros próprios da livre improvisação: densidade, timbre, presença ou ausência de pulso e a interação entre os músicos. Isso reforça a importância do conhecimento desse repertório como uma preparação para a prática da livre improvisação com os alunos. Por esse motivo, surgiu a estratégia de trabalhar com a apreciação musical, para que os alunos conhecessem e pudessem utilizar os procedimentos da música contemporânea em suas improvisações.

Outros afluentes, no entanto, viriam desaguar no *Riacho do meu quintal*, que seria o caso do *jazz*, que irrompe no início do século XX no mundo da música popular e do entretenimento norte-americano, dando nova chance ao improviso, um dos atributos do gênero.⁹ Alonso traça um paralelo entre as preocupações dos

⁸ Cornelius Cardew (1936-1981) nascido na Inglaterra, seu *Tratado*(1963-67), é uma obra representativa das experimentações entre as pesquisas composicionais e suas soluções gráficas.

⁹ Hobsbawn (1990) e Collier (1995) apontam diferenças entre a forma coletiva e a individual de improvisar do jazz. As primeiras melodias a receber tratamento jazzístico, ainda de forma “primitiva” (estilo *dixieland* de New Orleans), não se achavam fixadas em partituras. Cada performance diferia da anterior, propiciando execuções mais espontâneas, desenvolvendo um apurado sentido de improvisação grupal. Os improvisos-solo serão desenvolvidos na era do estilo *Chicago* (anos 1920), quando o jazz difundido rapidamente pelos EEUU, deixa de representar a arte musical dos tempos heroicos, marcadamente identificados com a comunidade negra do sul. O individualismo

compositores como Schoenberg, Cage e Earle Brown, de alterar as poéticas tradicionais e buscar novos caminhos de expressão musical, e o impulso dos músicos do *free jazz* para abandonar as poéticas do jazz tradicional, e aos poucos conquistar maior liberdade expressiva. Alonso destaca os mais radicais do *free jazz*: Cecil Taylor, Charles Mingus, Sun Ra, Ornette Coleman e John Coltrane, cujas performances buscavam se libertar das progressões harmônicas, rítmica dos compassos ou tonalidade do jazz tradicional, passando a valorizar timbres e novas sonoridades. Se antes as sessões do improviso limitavam-se aos sopros e piano, agora, na democracia do *free jazz*, o solo é para todos.

A improvisação livre, destaque da abordagem de Chefa Alonso, surge na Alemanha e Inglaterra no final dos anos 1960, e a compositora a considera como consequência natural da grande síntese já apontada. Nesses países, os músicos trabalhavam em projetos conjuntos, partilhando das mesmas poéticas, sentidos e intenções musicais, empenhados no desenvolvimento da improvisação livre em direção ao *free jazz*. O *Spontaneous Music Ensemble* e AMM (merecem destaque por serem considerados os mais representativos da improvisação livre europeia). Para o crítico Brian Olewnick, o *Spontaneous Music Ensemble* "acentuou um aspecto extremamente aberto, sem liderança e concentrou-se na escuta cuidadosa por parte dos músicos" (ALONSO, 2008, p. 36). O AMM (1965) foi o primeiro grupo musical que deliberadamente procurou um tipo de música sem relação com nenhum gênero musical já estabelecido.

Embora alguns de seus membros viessem do jazz, partilhavam um interesse comum em explorar a música para além dos limites do gênero convencional. "Imersos no experimentalismo sonoro, pelo uso de ruídos, sons aleatórios (inclusive rádios transmissores), rock, música eletrônica, barulho de máquinas, [...], todos os membros do grupo usaram várias 'técnicas estendidas' em seus instrumentos" (Alonso, id.p.37).

Ela menciona uma série de eventos para demonstrar que "as fronteiras entre o *free jazz* e a improvisação livre seguiam embaçadas" (p. 37): o coletivo formado por músicos improvisadores como Anthony Braxton, Jack DeJohnette, Lester Bowie etc., que cria a Associação Norte-americana para a Promoção de Músicos Criativos

marcante do *american way of life*, se expressará nas novas performances dos *jazzmen*, quando a sociedade norte-americana se moderniza. (1990, 1995 apud LATORRE, p.86 nota 63)

(AACM), que passa a colaborar com outros músicos da cena internacional de improvisação livre; o *Tratado (Treatise, 1963-1967)* de Cornelius Cardew (AMM), um dos mais notáveis estímulos à improvisação livre, com um compêndio de partituras gráficas, já citado acima; o *Musica Elettronica Viva (MEV)*, criado em Roma em 1966, cujos integrantes foram os primeiros pesquisadores a usar sintetizadores para alterar sons: seu concerto de Berlim, em 1967, incluía uma interpretação de *Solo para voz*, de Cage, com a voz de Carol Plantamura (soprano norte americana nascida em 1941), modificada por um sintetizador *Moog*, além de objetos não-musicais amplificados, como latas de azeite e cristais. Em síntese, Alonso define:

O *free jazz* é caracterizado por algum tipo de pulso geral, um pulso que não deve ser regular nem óbvio, que varia livremente, mas nunca desaparece do todo e pela energia coletiva que leva a uma música forte, provocante, dissonante, cheia de som e de uma certa fúria. No entanto, apesar da aparência de caos, os músicos, sem os limites precisos, são capazes de construir estruturas musicais, com base na intuição, na antecipação e lógica (ALONSO, 2008, p.36).

Diante deste panorama, considerando todas essas mudanças de paradigma, foi traçado um plano de trabalho, que aproximasse os alunos a esse universo sonoro. O que se demonstrará a seguir, são as ações pensadas na direção de ampliar o vocabulário sonoro dos alunos e criar um ambiente preparatório para a livre improvisação.

2.4. As ações desenvolvidas com a Orquestra Infanto-juvenil da EMIA: O mergulho no rio

Acredita-se que a mudança de concepção de ensino, especificamente em relação à capacidade de criar, foi o primeiro passo na direção de vencer as resistências dos alunos e fazer com que perdessem o medo de experimentar e errar. Assim, é possível pensar que os processos criativos não são obras possíveis apenas

a gênios, a talentos individuais; eles se manifestam em qualquer pessoa, desde tenra infância.

Esse pensamento está em consonância com a proposta de improvisação na abordagem de Chefa Alonso, que considera a improvisação uma atividade criativa pela qual podem afluir novas conexões de sentido; ela tem a ver com a capacidade do ser humano de criar, a partir do conhecido, diferentes associações ou utilizações, que dão lugar a novidades e descobertas. Esse foi um eixo norteador, que sustentou a base da elaboração de todo o projeto.

No planejamento deste trabalho com a orquestra, considerou-se, inicialmente, sua estrutura básica, ou seja, um grupo de iniciantes musicais em diferentes níveis de aprendizado, no qual a improvisação não seria uma atividade exclusiva.

Nesse caso, foi pensado em se iniciar o trabalho com a proposta de Chefa Alonso, a livre improvisação com regência de sinais, que será descrita detalhadamente adiante, basicamente, por apresentar a possibilidade de improvisar sem necessidade de grande capacidade técnica no instrumento.

Na abordagem de Chefa Alonso, está prevista a preparação de um ambiente favorável e acolhedor, assim como a elaboração de atividades que ofereçam campo para adquirir e ampliar vocabulário sonoro do improvisador, necessário para que consiga aplicar nas suas improvisações. Ela aponta um caminho para o músico criador, que antecede a própria improvisação, quando diz que:

“para que o grupo funcione supõe-se que cada um já tenha mergulhado na exploração de seu instrumento, na busca de sua identidade musical. Que tenha encontrado uma poética de sua maneira de tocar. Cada um é único e esta autenticidade está impregnada de todas as influências boas e más, educativas, culturais, sociais, de gosto pessoal, etc. O que não escolhemos ouvir também nos influencia: os ruídos da cidade, o trânsito, as máquinas escavadoras, os murmúrios das pessoas, os vizinhos discutindo...”
(ALONSO, 2010, p.59)

O Prof. Dr. Rogério Costa em seu artigo “A preparação do ambiente da livre improvisação: antecedentes históricos, as categorias do objeto sonoro e a escuta reduzida”, esclarece a importância do cuidado com o início do trabalho com a livre improvisação:

A proposta de livre improvisação, como citado anteriormente, supõe a preparação de um “lugar” (espaço-temporal) propício a uma espécie de fluxo vital musical produtivo. Este lugar deve se tornar um lugar de jogo, de processo, de conversa e de interação entre músicos. Nele as forças e energias ainda livres, podem adquirir consistência na forma de uma sucessão de estados provisórios, num devir sonoro/musical. Este espaço só é possível devido a um desejo/vontade de potência que funciona como um combustível para as ações e interações entre improvisadores. Para isto, é necessário partir de uma escuta intensa, reduzida, que abstrai as fontes produtoras, os significados musicais e os gestos idiomáticos inevitáveis presentes nas enunciações de cada músico, e que prioriza as qualidades propriamente sonoras das ações instrumentais. (COSTA, 2006, p.150-156)

E, neste mesmo artigo, acrescenta o lado negativo da ausência desse preparo:

A experiência de se juntar músicos – provenientes dos mais diversos meios sem nenhuma preparação do ambiente, na maior parte dos casos, pode resultar em fracasso e frustração para aqueles que participam: uma sensação de vazio diante de uma não-interação, um não-relacionamento, um não-acontecimento, uma prática que não cria nada de significativo, nem para os músicos, nem para eventuais ouvintes. O insucesso é a consequência da ausência de interação, os músicos não estão livres para conversar com seus instrumentos. (COSTA, 2006, p.150-156)

Essa perspectiva que apresenta Costa pareceu significativa, pois os alunos da orquestra não tinham experiência com improvisação, nem com a escuta mencionada, ou seja, a escuta do som como materialidade em si. Sobre esse tema, o Prof. Dr. Fernando Iazzetta desenvolve extenso trabalho em seu grupo de pesquisa da USP. No artigo publicado “Estudos do Som: Um Campo em Geração afirma”:

Nas últimas décadas o som adquiriu uma importância sem precedentes nas artes e na cultura em geral. O surgimento da fonografia, as mudanças nas paisagens sonoras urbanas, o constante emprego de materiais acústicos em produtos e serviços e a incorporação de elementos sonoros em diversas formas artísticas são alguns dos aspectos que indicam a transformação recente do papel exercido pelo som na vida das pessoas. Novas tecnologias de registro, produção e difusão sonora modificaram nossos sentidos e o modo como nos relacionamos com o fenômeno acústico. Essas mudanças são essenciais para a configuração da produção das artes do som, em especial a música, na contemporaneidade. (IAZZETA, 2015 nº1, p.146-160)

Por essa série de motivos, na organização das atividades de improvisação junto à orquestra da EMIA, buscaram-se estratégias para se alcançar a ampliação da escuta, bem como a busca de novos timbres no instrumento.

A seguir, apresentam-se as ações práticas que compuseram o início do projeto que adotou sistematicamente a presença de processos criativos junto à Orquestra infanto-juvenil da EMIA. Salientaram-se três eixos principais:

1. A escuta ativa na apreciação musical;
2. A busca por novos timbres: exploração sonora de objetos do cotidiano, do corpo, da voz e dos instrumentos musicais;
3. A ênfase na criação musical coletiva.

2.5. A limpeza dos ouvidos

Procurei sempre levar os alunos a notar os sons que na verdade nunca haviam percebido, ouvir avidamente os sons de seu ambiente e ainda o que eles próprios injetavam nesse mesmo ambiente. Murray Schafer

O preparo para a escuta ativa do repertório musical propriamente dito foi inspirado na experiência do projeto “O despertar do olhar e da escuta”, descrito anteriormente, bem como nas considerações dos autores citados. O tempo dedicado às propostas de Schafer, além de trazer a atenção para a escuta, possibilitava uma mudança de estado de atenção com aumento da concentração, o que facilitava a apreciação do discurso sonoro apresentado.

O músico canadense Murray Schafer trouxe, além do conceito de “paisagem sonora”, a ideia de “limpeza dos ouvidos”, condição prévia para a reeducação da escuta, ou, em seus próprios termos, “antes do treinamento auditivo é preciso reconhecer a necessidade de limpá-los” (Schafer, 1991:67). Pelo fato de não possuímos pálpebras nas orelhas que filtrem sons invasivos, estamos submetidos à audição constante. A limpeza dos ouvidos é uma condição prévia para a expansão da percepção, não apenas auditiva, mas também de outros domínios perceptivos, ampliando assim a sensibilização e abrindo a pessoa para outras possibilidades estéticas.

Na visão do autor, um ouvido sujo é aquele que não escuta bem, não distingue as sutilezas das características do som. A questão diante desta pesquisa, como já foi citado, foi descobrir como estimular esse tipo de escuta e aplicá-la na apreciação do repertório de obras do século XX.

As estratégias adotadas foram inspiradas no *Ouvido pensante* (Schafer, 1991) e também em *Hacia una educacion sonora* (Schafer, 1994), e teve por modelo as ações realizadas com as crianças da EMIA, no tempo em que essa prática se instaurou, no Curso de Musicalização, no ano de 2009.

A escolha dessas ações se deve ao fato de que os alunos, em geral, não têm o hábito de escutar para apreciar o repertório de música erudita, seja dos períodos

Barroco, Clássico ou Romântico, seja de música contemporânea. Em se tratando do repertório composto a partir do século XX, eles além de não ouvir, também não executam. O limitado conhecimento de referências musicais os limita nas pesquisas com seus instrumentos, pois sequer sabem o quanto já se avançou em técnica instrumental nas composições da música erudita atual.

Dessa maneira, foi importante começar com as atividades propostas por Schafer e com a apreciação musical do repertório a partir do Barroco até chegar ao século XX, pois a principal meta era o despertar da escuta ampliada, da compreensão do discurso musical, para, a partir disso, ampliar os recursos na exploração sonora dos instrumentos e da improvisação. Constatou-se que sem passar por essa experiência de escuta, não seria possível entrar no terreno da improvisação e do repertório do século XX.

O repertório apreciado inicialmente foi:

As quatro estações – Vivaldi; *Concerto de Brandenburgo número 3* – Bach; *Sinfonia n. 40* – Mozart. Essas obras foram escolhidas por serem peças sinfônicas com melodias conhecidas pelos estudantes, o que facilitou a escuta da forma. Na obra *As quatro estações*, Vivaldi busca reproduzir musicalmente alguns sons referenciais sonoros das estações do ano, por exemplo, a tormenta do verão, no movimento que leva este nome, com o *tutti* das cordas em fortíssimo; no latido do cachorro também nesse movimento com o solo da viola, além de muitos outros.

Os *Prelúdios para piano op.28* – Chopin, apresentavam uma diferença fundamental das anteriores, pois não se tratava de uma peça sinfônica e oferecia o desafio da escuta de um único instrumento – o piano. Foi escolhido o n.15, também conhecido como *Gota d'água*, por remeter a um gotejar constante, representado pela repetição da nota lá bemol no início da peça, e que se desenvolve num crescendo durante a peça.

A obra *Quadros em uma exposição*, de Mussorgsky, foi escolhida por ser descritiva, ou seja, o compositor narra musicalmente a visita a um museu, onde o passeio e os quadros têm cada um, seu tema definido. Os alunos demonstravam grande interesse nas apreciações musicais, e ao mesmo tempo ficavam surpresos em descobrir as intenções extramusicais dos compositores.

A *Sinfonia n. 8*, de Mahler, traz um importante exercício de escuta, pois desafia a memória do ouvinte na medida em que constrói estruturas gigantescas, que se refazem com temas recorrentes. Essa obra é, também, conhecida como a Sinfonia dos Mil, por requisitar um número muito grande de participantes na orquestra, que, além da formação tradicional, conta com um coral adulto e um infantil.

A *Sagração da Primavera* – Stravinsky foi importante por apresentar uma sonoridade contemporânea, mas ainda com melodias reconhecíveis, escritas em sobreposições de camadas, com a presença de dissonâncias fortemente marcadas pelo ritmo. Escrita para um balé, a estrutura da peça remete, muitas vezes, a deslocamentos no espaço e a gestos corporais, que são perceptíveis, mesmo sem se ver a apresentação de dança. Sequências formadas com poucas notas, isoladas ou sobrepostas, são de fácil reconhecimento e memorização. A coreografia original, criada por Nijinski, e a música de Stravinsky, causaram grande desagrado na época, mas, entre os alunos, que já vinham de uma trajetória de escuta trabalhada com reflexões, o impacto foi positivo. A aluna Mariana Catallin (14 anos) demonstrou especial interesse por esse compositor e manifestou muitas vezes quanto o havia apreciado, além de haver comentado o quanto Stravinsky a inspirou em suas composições.

Opening, de Phillip Glass, foi incluída no repertório de escuta, para apresentar o minimalismo aos alunos. Para que o minimalismo atingisse seu propósito, era necessário retroceder a alguns elementos básicos da música anterior a esse período, como por exemplo, a dimensão repetitiva do pulso. Nesse estilo de composição, os métodos composicionais são bastante previsíveis, como o uso de acordes perfeitos e sequências estereotipadas dentro de uma tonalidade, e o uso de estruturas motivicas simples. Não há linha melódica, nem estrutura harmônica propriamente dita; ambas são reduzidas a um fragmento, e a escuta é fundamentalmente direcionada para a métrica. Na peça citada, pequenas células musicais se repetem à exaustão durante um longo período, com pequenas e sutis variações de um e outro parâmetro. Disso resulta uma ambientação sonora que visa suspender o tempo.

Lux Aeterna, de Ligeti, apresenta uma textura sonora criada pelo procedimento do contraponto com micromovimentos cromáticos dentro de um âmbito reduzido (uma 3ª maior, exemplo), mas sua composição é diferente do minimalismo, pois nela há a dissolução da melodia e a não repetição constante. Ligeti trabalha com linhas

melódicas tão emaranhadas que se dissolvem em uma textura de superfície que exige uma escuta mais global e não local. A apreciação da textura musical foi o principal critério para a escolha desta peça, para que os alunos tivessem esta referência nas improvisações em grupo.

Terceira Construção e *Credo in us* – John Cage. A música desse compositor muitas vezes trabalha com procedimentos randômicos, como jogos de dados, sorteios com varetas, moedas do I Ching, ou cartas. Nessas obras, a participação do intérprete é fundamental e decisiva, pois é a partir de suas escolhas que a música será construída. As partituras não definem altura ou duração de som absolutos, mas apresentam uma gama bastante ampla de possibilidades, que ficam à mercê da escolha do intérprete.

No trecho abaixo, Fernando Rocha, percussionista e professor da UFMG, fala a respeito do nascimento da música indeterminada:

[...] alguns compositores, como John Cage e Earle Brown, a partir da segunda metade do século, passaram a deixar alguns elementos da sua obra à mercê do acaso ou da opção do intérprete. É o nascimento da música indeterminada, que muitos autores e compositores chamam de aleatória. Com ela, surgem novas formas de notação musical, como partituras gráficas ou textuais, que especificam os elementos da linguagem musical com um grau de precisão bem menor. A liberdade do intérprete torna-se muito maior e a própria relação compositor-intérprete ganha um novo formato (ROCHA, 1991, p.14)

As características apontadas por Rocha reforçam a importância da apreciação musical das obras do período experimentalista como ampliação do vocabulário sonoro dos membros da orquestra, o que remete à preparação do ambiente para a realização da livre improvisação, descrito por Costa anteriormente.

Ainda que nas peças apreciadas pelos alunos Cage não trabalhe com aleatoriedade, já se apontava um caminho nesta direção com a construção em blocos sonoros e a variação de timbres, como é possível notar na *Terceira Construção*, na qual Cage utiliza latas de metal e sons de uma concha do mar. Este procedimento

também se aplica à peça *Credo in us*, na qual se ouve além do piano e da sonoridade de múltiplos instrumentos de percussão, um rádio de pilha sintonizado aleatoriamente.

Desde o início, as apreciações eram recheadas de discussões, dúvidas e incômodos. A atenção foi dada aos contrastes que surgiam no discurso sonoro, fossem eles de dinâmica, densidade na formação, andamentos, modulações harmônicas e outros. A cada mudança percebida, os alunos levantavam a mão para apontá-la e isso se configurou como um jogo para todas as peças ouvidas.

Os alunos demonstravam compreender melhor, a cada dia, o conceito de forma. Foi trazida a ideia do jogo *Lego*, com as múltiplas possibilidades de encaixes e cores, em que, a partir de pequenas peças, podem-se montar estruturas muito grandes e de variados formatos. O paralelo estabelecido do jogo com a forma musical tornava mais palpável e próximo da realidade infanto-juvenil a atividade de apreciação, e ao mesmo tempo, estimulava os alunos a escutar com novos ouvidos, curiosos pelas diferentes conexões criadas pelos compositores da música contemporânea. Somava-se a essa experiência a descoberta de timbres inéditos, como os sons de potes de lata e um rádio sintonizando diferentes frequências na obra musical *Credo in us* (John Cage) sons de uma concha do mar na *Terceira Construção* (John Cage), já citados anteriormente, além da presença de muitas dissonâncias e timbres diversificados dos instrumentos convencionais, que passaram a ser considerados pelos integrantes da orquestra, sons inéditos, curiosos, e não mais estranhos e incômodos.

2.6. A livre improvisação

A nova relação estabelecida com o universo sonoro a partir da apreciação da música de diferentes períodos e, principalmente, da música contemporânea, facilitou a prática da improvisação, pois trouxe a possibilidade de estimular os alunos a buscar sons não convencionais. Ao compreender, por meio do conceito de forma musical, que é possível criar com quaisquer sons, possibilitou a eles a reinvenção de combinações não atreladas às regras convencionais e a percepção da música como

um material lúdico e interativo, que permite expressar ideias, emoções e estados da alma.

Os princípios da livre improvisação foram incentivados junto aos alunos, tal como foram propostos por Chefa Alonso, que considera essa técnica uma forma de comunicação coletiva, em que a expressão individual pode interagir com a dos outros membros do grupo. Para isso deve-se relevar aspectos importantes para o desempenho musical, tais como: escuta, concentração, interação, confiança, decisão, energia, exploração melódica, rítmica e tímbrica do instrumento, silêncio, memória, risco, e, também, a ocorrência e o desenvolvimento da própria linguagem, bem como a intenção musical. (Alonso, 2010, p.62)

O início da aproximação dos alunos com as propostas de livre improvisação se deu por meio de propostas em conformidade com os ensinamentos de Alonso:

- Exploração não convencional do instrumento;
- Criação de diferentes atmosferas;
- Imitação e contraste de uma proposta musical;
- Exploração de timbres e sons com e sem instrumento (corpo, voz, objetos);
- Trabalho rítmico com: compassos irregulares, diversidade de pulsos, trabalho polimétrico e ausência de pulso. (Alonso, 2008, p.45)

Em sua abordagem, Alonso trabalha com sinais concretos, utilizados normalmente na regência, além de outros de sua própria criação, que indicam um parâmetro ou efeito musical determinado: forte, piano, som largo, som curto, trêmulos, glissandos, fragmentos cromáticos, descargas musicais momentâneas, paradas sonoras e físicas. Além desta categoria, Alonso utiliza a regência de sinais particulares, que indicam um ambiente musical e que são como fotografias: chuva densa, mas fina, cochicho de animais pequenos, entre outros.

Somam-se a estes, os sinais que indicam a estrutura da peça: duos/quartetos encadeados, solos com loops, peça polimétrica, miniaturas ou micropeças baseadas em haicais. A maioria destes sinais têm sido propostos por diferentes maestros como Butch Morris, Fred Frith, Dave Turker, Michael Fisher e David Leahy.

A experiência prática com a livre improvisação se concretizou por meio da regência de sinais. Trata-se de uma série de gestos específicos que indicam uma ideia sonora, sem direção de pulso, e que estimulam o executante a explorar seu instrumento para expressar essa ideia. Dentre os quarenta diferentes gestos criados por Alonso, considera esta a forma mais adequada para o início do trabalho de improvisação livre, foram escolhidos: “chuva” (sons curtos e espaçados), “varal” (sons longos em *pianíssimo*), ou variações de timbre, como, por exemplo, sons “raspados” (como o nome indica, raspar nas cordas produz um som desafinado e desfocado, que é a referência para os demais instrumentos), até variações de dinâmica como o *rock’n roll* (fortíssimo).

Esses gestos pressupõem uma improvisação em grupo, porém existem possibilidades de solos, que pode ter também a participação de mais de um instrumentista. O regente convida os participantes a realizarem solos, duos, trios de acordo com o desejo e a combinação prévia com o grupo. Na orquestra, foi trazida a prática da conversa, na qual um fala e o outro ouve e reage. Apontou-se que, nesse diálogo, os participantes poderiam concordar ou discordar do que é dito musicalmente, e que essas concordâncias ou discordâncias seriam traduzidas sonoramente, pela improvisação realizada. A respeito desse aspecto da improvisação, Alonso diz: “a improvisação livre é uma arte narrativa que constrói estruturas únicas em tempo real” (Alonso, 2010, p.40)

A regência de sinais despertou muito interesse por parte dos alunos, que foram estimulados a pesquisar sons não convencionais nos seus instrumentos para expressar sonoramente as imagens propostas. Nas fotos a seguir, os gestos trabalhados com a orquestra:

Figura 21: Click



Fonte: Helvio Romero (arquivo pessoal)

A figura do gesto acima representa a busca de sons raspados, não afinados e com timbre desfocado. Um aluno disse que so tocou assim, com sons raspados, no início de seu estudo, e que trabalhou muito para se livrar deles, isto é, do som desafinado, sem timbre definido. Em suma, via de regra, considerado errado! Discutiuse a respeito de sons errados e de como autorizá-los a voltar ao evento musical, mas, agora, com intencionalidade.

Figura 22: Varal



Fonte: Helvio Romero (arquivo pessoal)

O *varal*, gesto representado na figura acima, estimula os alunos a buscarem sons muito ligados em pianíssimo, como se fossem desenhar uma linha contínua muito fina e delicada. O regente não indica qual altura definida tocar e sim, como tocar

(na imagem do varal), o que desenvolve a autonomia de escolha, por parte de quem toca, de qual altura ou sonoridade fazer, estimulando a criatividade do intérprete. A textura formada trazia surpresa aos alunos, que assistiam seus sons comporem coletivamente uma trama, que se transformava numa grande massa sonora. Em alguns momentos, o *varal* sustentou uma base para a improvisação de duos e trios.

Figura 23: Solo

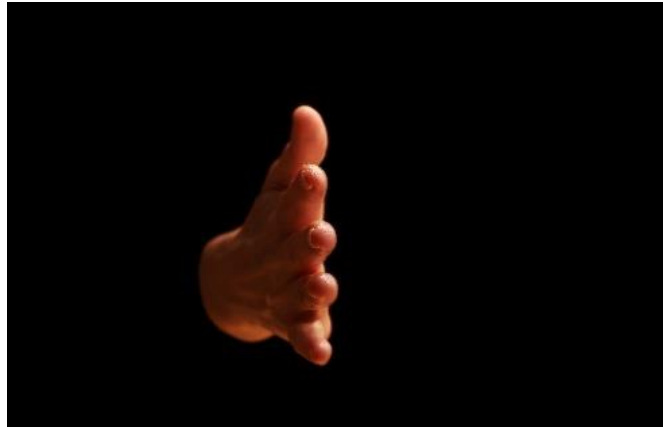


Fonte: Hélivio Romero (arquivo pessoal)

Com o gesto indicado na figura acima, os alunos eram convidados a tocar em solos. No início, a maior parte deles resistia a se expor diante da orquestra, mas como a proposta era tocar sons livremente, aos poucos descobriram a diversão de experimentar, de arriscar. Foi trazida, então, a ideia da “escola sem borracha”, onde não se pode apagar os sons emitidos, e sim utilizá-los como passagens, dentro de uma sequência musical.

No caso de duos ou trios, o mesmo gesto era repetido para os demais participantes.

Figura 24: Entrada



Fonte: Hélivio Romero (arquivo pessoal)

Enquanto o gesto da figura anterior convidava, este gesto da figura acima indicava a entrada do solo, dos duos ou trios, propriamente ditos. Com isso, permitia-se que o aluno se preparasse para seu solo.

Figura 25: Chuva



Fonte: Hélivio Romero (arquivo pessoal)

Esse gesto representa a imagem da chuva, e a ideia é tocar sons muito curtos, de forma rarefeita, ou seja, com espaços de silêncio entre eles. Era exigido dos alunos uma escuta atenta para não tocarem muitos sons, respeitando o silêncio. Da mesma forma que o *varal*, a chuva também se transformava numa textura nova, a cada vez

que era tocada, e que trazia a sonoridade da música contemporânea que a cada dia mais se tornava próxima deles.

Figura 26: *Rock'n roll*



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

Chefa Alonso denominou este gesto de “*rock'n roll*”, representando sons aleatórios em *fortíssimo*. Uma trama se formava, transformando cada som e estimulando os alunos a criarem em grupo.

Figura 27: Silêncio



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

A força dos punhos cerrados trazia a urgência do silêncio total. Em vários momentos, ele preenchia o espaço e possibilitava a transição para novas sonoridades.

2.7. A oficina de máscaras sonoras

Em sintonia com a exploração sonora dos instrumentos, na busca de novos timbres, a pesquisadora convidou o professor de artes visuais da escola, Adriano Castelo Branco, para realizar uma oficina de construção de máscaras sonoras.

Figura 28:Orquestra Infanto-juvenil EMIA



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

Figura 29:Orquestra Infanto-juvenil EMIA



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

A construção dessas máscaras deu-se durante um ensaio inteiro, sob a orientação do professor de artes visuais. Feitas com objetos do cotidiano, como sacolas plásticas, garrafas PET e canos de PVC, que produziam vários sons ao serem soprados, elas trouxeram a possibilidade de experimentação com vários jogos criativos.

Um desses jogos que trouxe muito envolvimento por parte dos alunos foi *O Palhaço*, de Hans Joachim Koellreutter, um grande incentivador da prática da improvisação e da criação musical. Esse trabalho traz uma questão permanentemente inserida na concepção estética e pedagógica do educador alemão: a ampliação do conceito e da vivência do tempo na música.

Estes conceitos sobre o tempo são descritos por Brito (2011):

- métrico – refere-se à existência de um metro perceptível, regular ou irregular. Exemplo: Mozart, Beethoven (regulares), Schoenberg (frequentemente irregular).

- não métrico – refere-se à ausência de métrica; não há tempos fortes e fracos dispostos regular ou irregularmente. Exemplo: canto gregoriano, órgão.

- amétrico – refere-se a uma disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação de ausência de métrica rigorosa; tem uma pulsação, mas o ouvinte não percebe. Exemplo: grande parte das composições da segunda metade do século XX.

Nesse mesmo livro, Brito discorre sobre a figura do palhaço, mediante o qual Koellreutter tomou de empréstimo aspectos característicos da estrutura social: a presença de cidadãos, da lei, que orienta comportamentos e atitudes, e do anarquista (ou palhaço), que contesta e contraria as leis. Transportando esse sistema para o plano musical, o modelo de improvisação criado por Koellreutter permite integrar três forças diferentes:

- metro rigoroso – não muda o andamento. Exemplo: metrônomo, relógio. Na improvisação estará representando a lei que, inflexível, não se altera e por isso marca sempre o mesmo pulso;

- ritmos ostinati – os ritmos representam os cidadãos, que obedecem à lei. Cada um deles deve criar seu próprio ritmo (simbolizando assim, sua individualidade), orientando-se, no entanto, pelo metro (lei), que é comum a todos;

- força oposta – sem se orientar pelo metro, indica a força amétrica. Representa a presença do palhaço, do anarquista, daquele que se opõe a um sistema qualquer.

Para a realização de *O Palhaço*, a orquestra foi dividida em dois grupos de dezesseis integrantes cada um. Dentro de cada grupo foram eleitos três representantes da lei (metro constante), dois palhaços (amétrico), enquanto os demais assumiram o papel dos cidadãos (ostinatos dentro da pulsação). Cada grupo ficou numa sala, e a pesquisadora os orientou durante o processo, que durou meia hora. Em seguida, enquanto um grupo se apresentava, o outro assistia e, ao final, ouviram-se as impressões de todos os alunos a respeito das performances. Discutiu-se como tinham sido as percepções de tempo, como sentiam as próprias dificuldades e quais tinham sido as suas preferências, tanto durante o processo quanto na apresentação.

Esse trabalho com as máscaras fez parte da mostra de final de ano no Teatro João Caetano, em novembro de 2016, seguindo a mesma linha de trabalho já descrita. A orquestra subiu ao palco pela plateia improvisando, como se vê na foto:

Figura: 30: Orquestra Infanto-juvenil EMIA



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

Na foto a seguir, a pesquisadora convida um solista a tocar, a partir da regência de sinais de Alonso:

Figura 31: Orquestra Infanto-juvenil EMIA



Fonte: Helvio Romero (arquivo pessoal)

Acesse o vídeo correspondente a apresentação citada acima pelo QR Code:



<https://www.youtube.com/watch?v=oNt05jMsNf8>

A experiência foi profunda e, para muitos deles, bastante significativa, como se pode verificar no depoimento de alguns alunos:

Gostei de ficar livre para explorar tanto meu instrumento quanto a música! (Felipe Gazoni, 16 anos, flauta transversal)

Adorei conhecer essa música nova, ela me leva para lugares muito diferentes.
(Gustavo Brandão, 16 anos, violão)

Foi diferente tocar sem seguir uma partitura! A gente era a nossa própria partitura.
(Mariana Coelho, 14 anos, viola)

“Esse trabalho é de grande importância para a adaptação da escuta à música contemporânea, pois não estamos acostumados à atonalidade e variação de ritmos fora de um padrão. Fomos incentivados a sair da zona de conforto onde tínhamos apenas que executar uma partitura na qual o encaixe das vozes e a união do grupo já haviam sido pensados. Tivemos que improvisar, ou seja, criar algo que encaixasse na criação do outro.” (Felipe Berg, 15 anos, violino)

Nesse grupo, há sempre mudanças na formação dos integrantes, pois a cada ano abrem-se inscrições para novos alunos. Esta realidade traz a necessidade de refazer as experiências de apreciação e livre improvisação, para que todos os alunos – novos e antigos – possam passar por elas.

2.8. Piscinas naturais

É comum encontrar no curso de um rio pequenas piscinas delimitadas por pedras, que criam desvios, mas não interrompem seu fluxo. São margens dentro das grandes margens do rio. Da mesma maneira, as peças executadas pela orquestra da EMIA ganharam espaços internos de improvisação.

Depois de dois anos de trabalho, os professores Geraldo Olivieri, Julio Maluf e Nado Garcia estavam mais receptivos à improvisação do que no início do trabalho, e buscaram espaços para essa prática, dentro do repertório programado para o segundo semestre de 2017. Esta seria uma nova proposta: improvisar de acordo com o estilo e o gênero da obra executada, o que significava sair do ambiente da livre improvisação. Mais adiante será descrito como se desenvolveu esta nova experiência.

Improvisação Livre?

“...a livre improvisação se afina com o espírito do viajante, do nômade, que busca sempre sua liberdade de conhecer lugares e pessoas”.
Chefa Alonso

A improvisação, especialmente a coletiva, segundo o Prof. Dr. Rogério Costa, é um fazer musical com características próprias, no qual o que importa é a participação em um processo criativo, expressivo, lúdico e interativo em tempo real.

A definição proposta por Derek Bailey (BAILEY, 1993 p.11) abarca duas formas básicas de improvisação: a idiomática, que se dá dentro de um idioma musical, social e culturalmente delimitado histórica e geograficamente – como, por exemplo, a improvisação no jazz - e a livre improvisação. Nessa última não há um sistema ou uma linguagem previamente estabelecida.

No entanto, segundo Alonso, não existe consenso sobre a noção da improvisação idiomática. Embora não esteja expressando dentro de um determinado gênero, como o jazz, flamenco ou funk (exemplos da autora), todo improvisador, ao atuar, já teria desenvolvido sua própria linguagem idiomática e suas próprias referências que o capacitam para "fazer-se entender" pelos outros músicos e pelo público. Ou seja, mesmo o praticante da improvisação livre (*não idiomática*) acaba por construir sua própria gramática. Ou, conforme afirma Eddie Prevost: "quando um músico faz música reconhecível – não importa quanto original possa parecer quando se toca pela primeira vez – é que se produziu algo idiomático" (*apud* Alonso, op. cit. p. 39). No limite, toda linguagem, por mais impessoal que seja, possui traços idiomáticos, o que se evidencia no seu comentário:

Todo improvisador tem hábitos e preferências que oferecem simetrias e padrões de repetição nas improvisações. É impossível estar tocando algo diferente, estar inventando a todo momento. O novo existe nas relações específicas de transgressão e transformação dos códigos existentes. (ALONSO, 2008 p. 47)

Essas relações sonoras seriam sugeridas pelo ambiente em que se está, e no caso da improvisação na orquestra, foi decidido, então, criar-se um espaço para improvisação na *Suíte Bártok*. Assim denominada por Olivieri, por reunir várias peças deste compositor, as três primeiras peças foram arranjadas para orquestra pelo compositor Ernest Mahle, com os seguintes andamentos: *Allegro*, *Salteador* e *Allegro Robusto*.

Além dessas, Geraldo Olivieri arranjou outras peças de Bártok para a orquestra da EMIA: *Ballade* e *Pentatonic Tune*, extraídas do livro *For Children*, uma coleção de pequenas peças para piano.

Dessas peças, foram escolhidos por Geraldo Olivieri e pela pesquisadora os movimentos: *Allegro Robusto* e *Pentatonic Tune*, para incluir sessões de improvisação. (partitura em anexo).

O movimento *Allegro Robusto* possui 24 compassos com 3 sessões de 8 compassos, que correspondem, respectivamente, à apresentação do tema **A** improvisação e apresentação do tema **B**. Essa forma era repetida quantas vezes fossem necessárias para acolher os improvisadores, que variavam a cada ensaio.

Os alunos demonstraram entusiasmo ao tocar e improvisar neste movimento, o que trouxe um avanço quanto à conduta deles, permitindo que conseguissem vencer a inibição inicial. Foram feitas várias apresentações dessas peças o que trouxe um amadurecimento das improvisações.

No movimento *Pentatonic Tune*, a sessão de improvisação foi inserida no trecho de oito compassos, correspondentes aos compassos de 9 a 16, da primeira parte. Esses compassos eram executados várias vezes em *looping* (ou seja, repetindo-se o mesmo trecho). Nesses compassos, a melodia principal foi omitida, enquanto o restante da orquestra tocava em pianíssimo, para que a improvisação se sobressaísse. Vários alunos experimentaram improvisar sozinhos, o que foi um sinal de que estavam mais confiantes.

A professora de dança da EMIA Mariah dos Santos Figueiredo ficou sensibilizada com a peça e quis que seus alunos participassem dos ensaios da orquestra Na proposta, uma menina e um menino, alternavam movimentos improvisados, ora no lugar, ora em deslocamento, em diálogo com os solistas da

orquestra. Esse trabalho foi apresentado no Teatro João Caetano, na mostra de final de ano de 2017.

Acesse o vídeo correspondente às peças *Allegro Robusto* e *Pentatonic Tune* pelo QR Code:



<https://www.youtube.com/watch?v=YA5VjKLG1UE>

A peça *Niente, ahora niente???*, concerto para guitarra, uma composição do maestro Geraldo Olivieri, teve, também, uma sessão de livre improvisação, ao final.

A história dessa obra é interessante. Numa das reuniões de professores da área de música da EMIA, dentro do projeto “Compartilhamentos de processos criativos”, o maestro Geraldo Olivieri conheceu o trabalho do professor de guitarra Douglas Froemming. O que mais lhe chamou a atenção foi a técnica de *loop station*, que utiliza pedais de guitarra, o que possibilita o músico gravar sobreposições de células musicais, proporcionando um grande exercício de criação e escuta. Nasceu, assim, a ideia de compor para guitarra e inseri-la na programação da orquestra no ano de 2018.

A composição para guitarra e Orquestra Emia está em tonalidade menor, e a harmonia foi inspirada na obra do compositor argentino Astor Piazzola, o qual, por meio do tango e de suas melodias em modo menor, criam um ambiente sonoro de sofrimento e nostalgia.

A peça tem a forma ABA, e inicia com um *rock'n roll* no qual a orquestra apresenta o tema em *tutti*, seguido de improvisação do guitarrista. A segunda sessão é um *Lento*, que se inicia no compasso 30, onde o solo é desenvolvido em forma fugato com o piano e os cellos, seguidos pela viola e violinos. Ao final dessa sessão, retorna o tema A com toda a força do contraste de sons, para uma textura densa e de intensidade mais forte, em ritmo de *rock'n roll*.

Na coda surge outro espaço para improvisação da guitarra com a orquestra, que é apoiada por um ostinato rítmico, quando, então, os alunos são convidados a tocar sons aleatórios dentro do ritmo escrito. Esses sons ficam gradativamente rarefeitos, iniciando-se a transição para o momento da livre improvisação. A emenda encontrada para as improvisações foi inspirada na proposta gestual de Chefa Alonso. Nesse momento, ocorre a troca de maestros e a pesquisadora assume a batuta.

Com o gesto da chuva, os alunos buscavam nos seus instrumentos sons curtos, pianíssimo e silêncios (como os de uma chuva fraca). Na sequência, um duo de piano e saxofone improvisava num diálogo que tinha a duração de aproximadamente 30 segundos, e da mesma forma, outros duos se seguiam, com o diálogo entre dois percussionistas e, em seguida, entre dois violonistas. No final, um a um, os alunos se aproximavam do microfone ligado na *loop station* localizado ao lado da maestrina, ou seja, à frente da orquestra, e criavam sua frase musical que se sobrepunha às demais.

A execução desta peça foi uma oportunidade para trabalhar a escuta e a exploração dos instrumentos com os alunos. Cada aluno que chegava ao microfone tinha que esperar, ouvir o que tinha sido tocado, para depois criar sua frase ou efeito musical. As camadas sonoras formavam texturas que eram experimentadas de formas diferentes a cada ensaio. Decidiu-se para a apresentação no dia 24 de novembro de 2018, no Teatro João Caetano, iniciar com a flauta, 8 violinos, saxofone e violão.

Acesse a apresentação do Concerto para Guitarra pelo QR Code:



<https://www.youtube.com/watch?v=Lwg2285fjil>

O título *Niente ahora, ahora niente???*, nasceu de um olhar voltado ao cenário cultural do Brasil deste momento, sua importância, suas manifestações e sua transformação. A pergunta que Geraldo faz, *Nada agora???* remete às questões: precisamos realmente de arte? Como será seu futuro? Ela é essencial para formação intelectual de uma criança, de um jovem?

Essa reflexão foi realizada com os alunos, pois acredita-se ser importante para o processo de formação dos alunos a conscientização político social. Nesta perspectiva, Chefa Alonso diz:

a música é reflexo sócio político e econômico de seu tempo. Qual a função da música dentro de determinado grupo, quem a toca e porque, que significa nesta cultura, porque alguns a rejeitam e outros a defendem, está ou não valorizada socialmente? (ALONSO, 2008, p.16)

Esta expedição pelo *Riacho no meu quintal* trouxe muitas reflexões e decisões de qual o melhor rumo a se tomar em uma navegação, o que serão apresentadas no próximo capítulo.

Figura 32: São Francisco Xavier/SP



Fonte: Hélio Romero (arquivo pessoal)

3

O FLUXO DAS ÁGUAS

3 O fluxo das águas

[...] amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade.

João Guimarães Rosa

Neste capítulo será tratado o campo de estudo, suas características e especificidades que geraram uma metodologia, em conjunto com os alunos, para a prática da improvisação com a Orquestra Infanto-juvenil da EMIA. Em outras palavras, será analisado o fluxo criativo entre os integrantes da orquestra e a pesquisadora e regente das improvisações, o qual, na metáfora com o rio utilizada nesta pesquisa, foi chamado de “fluxo das águas”.

A ênfase que a compositora Chefa Alonso dedica ao papel da improvisação livre na formação musical contemporânea trouxe respostas para muitas perguntas referentes à prática da improvisação, bem como aos caminhos possíveis para se iniciar um trabalho com os alunos da orquestra da EMIA, como é possível verificar em seu comentário:

Entre as crianças a improvisação é um jogo natural nas suas brincadeiras. Se os educadores simplesmente mantivessem desperta esta qualidade natural da infância e as orientassem mais tarde em direção às linguagens artísticas como a pintura, a dança, a música, o teatro etc.; teríamos adultos mais felizes. (ALONSO, 2008, p.57)

Iniciar uma proposta criativa na EMIA, que desenvolve um projeto artístico pedagógico voltado a este pilar de trabalho apontado por Alonso, pareceria óbvio; no entanto, por se tratar de um assunto novo, era necessário investir em novos modos de proceder.

Por esse motivo, para iniciar o trabalho de improvisação com a orquestra, foi necessário experimentar um novo modelo de regência, no qual a atitude do maestro

fosse propositiva, estimuladora e trouxesse confiança aos alunos para improvisarem em grupo, ou seja, para se expressarem musicalmente sem ler uma partitura.

As primeiras experiências foram frustrantes, pois os alunos não acreditavam nas propostas, e riam, desdenhavam, cochichavam entre si, o que gerou a dúvida se esse seria um projeto interessante. Foi necessária a reinvenção da atitude de professora e regente da pesquisadora, para encontrar um caminho que conquistasse os alunos e os estimulasse a improvisar.

Esse percurso aconteceu numa experiência dialógica, ou seja, num aprendizado entre os alunos e a pesquisadora. À medida que se aplicavam as propostas de improvisação, surgiam novas estratégias para que se aproximassem cada vez mais as intenções da pesquisadora e a compreensão dos alunos. Neste aspecto, Paulo Freire traz uma importante contribuição:

[...] ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam a si mesmos, mediatizados pelo mundo”, realçando o papel do diálogo participativo entre educando e educador, nos apontaram igualmente a via mais apropriada para atingirmos nossos objetivos. (1994, apud LATORRE, 2014, p.118)

Neste caminho, o planejamento foi muito importante, pois a cada ensaio ele era revisto e adaptado à realidade que se apresentava no momento. Koellreuter, aliás, ressalta a importância desse procedimento, em sua afirmação comentada pela educadora Teca Alencar de Brito:

“Não há nada que precise ser mais planejado do que uma improvisação”. Esta era uma de suas frases prediletas. Ele aponta uma nítida distinção entre “improvisar” e “fazer qualquer coisa”. Nada mais importante do que definir claramente os objetivos que se pretende atingir, ter um roteiro, e a partir daí trabalhar muito: ensaiar, experimentar, refazer, avaliar, escutar, criticar etc. O resto é vale-tudismo! (BRITO, 2004, p.130).

Este trabalho, que se iniciou com a preparação do ambiente para a improvisação, trouxe a reflexão por meio de propostas de escuta ativa – como a percepção da paisagem sonora – e da conscientização de que existem sons à nossa volta, existem sons no mundo, e que se pode fazer música com estes sons. Na obra *As quatro estações*, Vivaldi insere sons da natureza e animais, como os trêmulos nas cordas representando o temporal no movimento *Primavera*; Chopin, em seu *Prelúdio n. 15*, por meio de uma nota que se repete insistentemente na mesma altura, sugere pingos de água, e por isso esta obra ficou conhecida por *Gota D'água*.

A reflexão junto aos alunos, além de trazer elementos da análise da forma musical, procurou situá-los acerca dos aspectos da vida cotidiana de cada período histórico, para construir a paisagem sonora correspondente e observar que os resultados musicais, materializados nas obras dos compositores, estavam atrelados às diferentes realidades e à estética do momento. Nas rodas de conversa, muitos alunos relatavam que nunca haviam feito esta relação, ou seja, da obra musical e do momento histórico – o que incluía a vida cotidiana – no qual viviam os compositores.

Muitos compositores também buscaram recursos extramusicais para suas criações, em situações cotidianas, como por exemplo a visita a um museu, presente na obra *Quadros em uma exposição* de Mussorgski. Nessa mesma linha de pensamento, vários compositores de música contemporânea elegeram o *som* como material de trabalho composicional, concebido na sua materialidade.

Segundo Iazzetta, em seu artigo *Estudos do som* as novas tecnologias de registro, produção e difusão sonora modificaram nossos sentidos e o modo como nos relacionamos com o fenômeno acústico. Essas mudanças foram essenciais para a configuração da produção das artes do som, em especial a música, na contemporaneidade.

Com uma presença marcante na maior parte das peças deste período, a exploração timbrística aparece nos instrumentos convencionais explorados, de maneira a expandir as suas possibilidades sonoras, ou na utilização de objetos alternativos, como as latas e a concha do mar, que se ouvem na *Terceira Construção* de Cage. A importância de apresentar a músicas experimentalistas aos alunos deve-se ao fato, já apontado anteriormente, de que são elas as que mais se aproximam dos procedimentos da livre improvisação.

A exploração timbrística, muito presente no planejamento deste trabalho, revelou que a busca constante para tocar de maneira não convencional é um caminho desafiador para o aluno, que sequer imaginou que seria possível “desobedecer” à técnica tradicional. Trata-se de vencer, portanto, muitas camadas de atitudes, que refletem sua formação musical até aquele momento, bem como sua bagagem cultural. Por isso, foram oferecidas as oficinas de construção de máscaras descritas no capítulo dois, que estimularam a exploração sonora de objetos do cotidiano, para construir esta postura investigativa, curiosa, mais possível naquele momento com uma tampa de plástico do que com seu próprio instrumento musical.

Na trajetória do improvisador, Alonso desvenda um conjunto de habilidades, que reforçam a importância da exploração sonora como uma forma de possibilitar intimidade entre o aluno e seu instrumento, necessária para o seu desenvolvimento:

Para poder reproduzir com exatidão o que estamos tocando num determinado momento, temos que usar a memória, para isto devemos estar concentrados no que estamos fazendo e atentos ao que está se passando ao nosso redor. Quanto maior a relação entre o músico e seu instrumento, quanto mais ele o conheça, mais fácil será memorizar as passagens que interpreta. Tudo é questão de tempo e prática. (ALONSO, 2014, p. 31)

Elementos como suspensão da pulsação e afastamento de um polo tonal foram apontados como soluções encontradas pelos compositores de música contemporânea diante do esgotamento das formas musicais utilizadas em composições, até então. A utilização de processos randômicos nas obras do movimento experimentalista configura, igualmente, os caminhos para a utilização de novos recursos, reforçando a ideia de que uma composição surge de materiais musicais, de pensamentos e realidades de sua época e da estética vigente. Esse foi o elo de pensamento construído entre as peças, para aproximar os alunos do repertório da música contemporânea, ou seja, apreciar as obras musicais citadas para compreender os processos composicionais que foram se transformando até os dias de hoje.

Essa aproximação permitiu que vários alunos brincassem em grupos nos seus instrumentos, na hora do intervalo. Era nítido em suas expressões que estavam se

divertindo com as suas improvisações livres. Havia abertura para qualquer aluno participar, até mesmo a pesquisadora, que participou de alguns grupos, na postura de integrante, ou seja, sem propor caminhos ou reger. Uma das alunas, após ouvir a *Sagração da Primavera* de Stravinsky, ficou muito sensibilizada e iniciou uma pesquisa no *youtube* de outras obras deste compositor. E disse ter ficado motivada a compor melodias para a viola (instrumento que toca na orquestra) no estilo desse compositor.

3.1. Novas embarcações

A bússola, uma importante ferramenta de navegação, é utilizada sempre que uma nova viagem se inicia, em todo tipo de embarcação, pois ela é responsável por apontar a localização e a definição das rotas.

Nesta pesquisa, a localização era dada pelas reflexões realizadas junto aos alunos, bem como pelas observações da pesquisadora, que direcionava o trabalho para novas rotas, ou seja, novas estratégias elaboradas no planejamento.

O que contribuiu consideravelmente para o avanço nas improvisações foi a proposta de experimentar novos formatos na organização da orquestra, como círculos, subgrupos mistos (não organizados por naipes) e a exploração do espaço aberto do parque onde se localiza a escola. Surgiu a ideia de realizar as improvisações em formas alternativas, o que se pode considerar como novas embarcações de viagem.

A dinâmica em subgrupos mistos aconteceu, por exemplo, na proposta do jogo *O Palhaço* de Koellreutter¹⁰, que também possibilitou a encenação da criação musical. Esse mesmo jogo foi proposto para a orquestra no ano seguinte, só que, dessa vez, os alunos se agruparam de maneira espontânea num círculo, sem que os instrumentos estivessem em naipes. Nessa configuração, o maior foco direcionou-se para o objetivo do personagem representado pelo “palhaço”, que era tirar os músicos da pulsação estabelecida. Relembrando, os “cidadãos” do jogo tocavam suas frases musicais apoiados pela “lei”, que era representada pelo aluno que estabelecia a pulsação a ser seguida. Os “cidadãos” relataram que tiveram muita dificuldade em

¹⁰ *O Palhaço* foi descrito no capítulo 2, à p. 83.

manter a pulsação nesta condição, e os “palhaços” relataram ser difícil manter-se fora da pulsação estabelecida.

Essa experiência, além de proporcionar a mudança na organização formal da orquestra, demonstrou a eficácia da proposta do jogo, que é praticar a pulsação métrica e não-métrica, esta última importante para a realização da livre improvisação. A dificuldade dos alunos poderia estar relacionada ao fato de que, desde o início de seu aprendizado no instrumento, atêm-se, exclusivamente, a peças musicais com métricas regulares. No entanto, no ambiente da livre improvisação em grupo, existe um tempo que não está dentro de uma pulsação regular, mas que se constrói a partir da percepção do regente, que tem por base as manifestações sonoras dos alunos. É um tempo subjetivo, não medido pelo metrônomo, que remete ao tempo definido pelos gregos como *kairós*, em oposição ao *chronos* (2)

Foi verificado, então, que a regência na livre improvisação estava conectada ao *kairós*, no qual improvisadores e regente estabeleciam uma conexão livre de um tempo medido, – *chronos* –, para que se construísse o fluxo musical.¹¹

A composição em tempo real realizada na livre improvisação, sem passar pela mediação da partitura em seus moldes tradicionais, radicaliza (no sentido de ir à raiz) a noção de música como arte do tempo.

Alonso vê a improvisação livre como música em estado puro. Improvisar é a arte do fazer musical sem estruturas pré-determinadas, exigindo autodisciplina, compromisso, prontidão. “Requer, acima de tudo, uma nova musicalidade expandida” (Curran, apud Alonso, 2008, p.40).

¹¹ Os gregos antigos possuíam, então, duas palavras para nossa moderna noção de tempo, a saber, *chronos* e *kairós*. A primeira era usada no contexto de tempo cronológico, sequencial e linear, a segunda era usada para o tempo existencial. O primeiro é de natureza quantitativa, enquanto que o segundo é de natureza qualitativa. Portanto, a partir da mitologia grega, *kairós* significa momento oportuno, ocasião certa, oportunidade; enquanto que *chronos* significa o tempo físico e cronológico, compreendido como anos, meses, dias, horas, minutos e segundos. *Kairós* se refere a uma experiência temporal, na qual percebemos o momento oportuno em relação a determinado objeto, processo ou contexto. *Kairós* revela o momento certo para a coisa certa, a melhor oportunidade, o momento crítico para agir, a ocasião certa e apropriada. *Chronos* se refere a um espaço ou intervalo de tempo, daí vem o termo cronômetro, e, às vezes, é usada para transmitir a ideia de demora. É o tempo medido pelo relógio, pelo calendário; o tempo determinado dentro de um limite. ARANTES, P. C. *Kairós e Chronos: origem, significado e uso*. São Paulo, *Revista Pandora Brasil*, n.69, dez. 2015. Disponível em: http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/kronos_kairos_69/paulo.pdf. Acesso em: 24 jun. 2019.

As mudanças propostas pela pesquisadora para organizar a orquestra em diferentes formatos, bem como as dinâmicas das várias propostas criativas realizadas, foram a chave para a compreensão, por parte dos alunos, da nova possibilidade de atuar na orquestra que se apresentava.

Nessas novas configurações, que aconteciam nas propostas criativas, os alunos perceberam a dinâmica do jogo, no qual estão presentes desafios gerados por regras, que estimulam a criatividade, atitude fundamental para a improvisação.

Para o Prof. Rogério Costa, a atitude lúdica, tanto no instrumento musical como na interação com o grupo, alimenta a livre improvisação, o que permite que se estabeleçam as relações de troca entre os improvisadores. Esse conceito é encontrado em seu artigo "A preparação do ambiente da livre improvisação: antecedentes históricos, as categorias do objeto sonoro e a escuta reduzida".

...ouvir os sons implica em um ato humano que surge a partir de uma necessidade, de uma disponibilidade e de uma prontidão configuradas na relação com uma determinada realidade acústica. Há, portanto, uma intenção de escuta que emerge como necessidade a partir de um problema: a interação entre músicos que assumem seus instrumentos como uma espécie de extensão de suas vozes e decidem iniciar um jogo: um jogo em que o que importa é a continuidade do próprio jogo (a livre improvisação). (COSTA, 2006, p.150-156.)

Essa afirmação está em consonância com o pensamento de Alonso:

“Nem sempre se consegue, mas na improvisação, geralmente há uma atitude de busca, de jogo, de descobrimento.” (ALONSO, 2014, p.75)

A presença do jogo, das ações lúdicas propostas, é fundamental para o progresso do trabalho. O psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (Csikszentmihalyi, M. In: Makino, J. 1992, p.88. Dissertação de Mestrado), reconhece um aprendizado eficiente na intersecção das ações lúdicas e das ações pedagógicas. No seu estudo, identifica em estudantes a presença do que denominou *experiência do fluxo*, o qual, assim como o aprendizado eficiente, se manifesta no encontro do jogo com as necessidades pedagógicas.

É importante ressaltar que a improvisação é uma atividade criativa pela qual podem afluir novas conexões de sentido; ela tem a ver com a capacidade do ser humano de criar, a partir do conhecido, diferentes associações ou utilizações, que dão lugar a novidades e descobertas. Esta atitude foi incentivada junto aos alunos da orquestra da EMIA, pelo convite a que explorassem sonoramente seus instrumentos musicais como se fossem brinquedos e a dialogar com os colegas por meio dos sons. Dessa forma, a experiência acontecia nos âmbitos individual e coletivo, simultaneamente.

A experiência de tocar ao ar livre também acrescentaria estímulo ao grupo para vencer a inibição e encontrar vias alternativas de expressão. A foto abaixo mostra a orquestra improvisando na abertura de sua apresentação na VI Viradinha Musical.

Figura 33: Prática de improvisação no Parque Lina e Paulo Raia



Fonte: Hélivio Romero (arquivo pessoal)

Essas experiências revelam a busca da pesquisadora, desde as primeiras propostas desse projeto, de trazer para os alunos uma nova atitude frente à orquestra. A concepção do professor e compositor Emilio Terraza, um dos responsáveis pela realização das Oficinas de Música na UNB, revela etapas de descondicionamento,

experimentação e criação em seus procedimentos metodológicos que, segundo Campos:

A aquisição de uma estrutura de pensamento [...] ocorre num processo “eminente criativo”, onde algumas etapas podem ser percebidas: descondicionamento – que seria a libertação de modelos pré-concebidos, utilizados como “padrões”; experimentação – a busca por uma forma pessoal de estruturar o próprio pensamento e os sons, a partir da manipulação dos parâmetros do som e das fontes sonoras; criação – o momento em que se “dá forma a uma ideia” em que se concretiza uma abstração. Surgem, então, estruturas sonoras, como fruto desse processo, que é interno, pessoal, mas que é vivenciado, geralmente, em grupos. (CAMPOS, 1988, p. 59).

Como é possível constatar, há um paralelo da proposta do professor Terrazza e o plano de trabalho desta pesquisadora. O que foi proposto inicialmente foi o “descondicionamento”, ou seja, a libertação de padrões aprendidos pelos alunos durante sua experiência na orquestra até o momento em que iniciaram as propostas criativas. Essa etapa também incluiu a pesquisadora, que iniciou sua atividade de improvisação em um grupo dessa natureza, pois sua experiência anterior concentrava-se nas turmas de musicalização da EMIA. Reforça-se, então, o processo dialógico, no qual os alunos e a maestrina construíram em conjunto o conhecimento para que o fenômeno da improvisação acontecesse.

A etapa da experimentação referiu-se às experiências dos alunos com seus instrumentos e na escuta ativa do grupo, e para isso, é preciso que se estude esses processos sistematicamente, de modo que possa, além dos exercícios convencionais, criar novas sonoridades em seu instrumento, como também seus próprios exercícios. No entanto, não há um método único; cada improvisador busca seus próprios métodos (ALONSO, 2008, p.43). Nesse sentido, coube à pesquisadora encontrar caminhos, que foram construídos em conjunto com os alunos, para que pudessem adquirir a competência de improvisar em grupo.

3.2. Quem dirige o barco?

A prática da livre improvisação ocorre sem uma direção vertical, ou seja, há um regente/proponente, mas é o fluxo da criação, fruto da interação entre os participantes, que conduz as criações musicais.

Nesse sentido, foi necessário o amadurecimento do gestual da pesquisadora para estabelecer a comunicação com os alunos, na apropriação da regência de sinais, para executá-los com clareza e visibilidade. O recurso de filmar sua regência nos ensaios e apresentações foi muito importante para aperfeiçoar os gestos e outros movimentos corporais. Verificou-se, a partir da observação dos registros filmados, a importância do olhar, que possibilitava antecipar as entradas para as diferentes propostas de improvisação, bem como demonstrava uma atitude positiva, de incentivo à criação dos alunos. Esta percepção constituiu-se, na verdade, como um importante meio de comunicação, que permitiu a leitura do comportamento dos alunos. Não por acaso, usamos o dito popular “os olhos são janelas d’alma” para dizer que alguém transmitiu tristeza ou alegria pelo olhar.

Foi necessário bastante tempo para a compreensão, por parte dos alunos, da antecipação dos sinais, prática específica da livre improvisação, pois os alunos estavam acostumados a reagir no instante em que é feito o gesto pelo maestro. Na livre improvisação, eles olham um sinal, mas não tocam, pois existe um gesto específico para indicar o início da execução musical. A seguir, a sequência das ações realizadas pelos alunos nessa situação:

- O aluno vê o gesto da regente e identifica seu código sonoro sem tocar;
- Reage ao gesto de iniciar, tocando no seu instrumento a ideia musical proposta pelo código sinalizado;
- Continua durante a improvisação nesta mesma configuração, o que gera no meio da livre improvisação um momento no qual o aluno está tocando um determinado código, vê o próximo código, mas não o executa e só depois do gesto específico para iniciar, passa a responder musicalmente ao próximo gesto.

Foi necessária a adaptação por parte dos alunos, diante da falta de familiaridade com o fenômeno descrito, para que comesçassem a improvisar com liberdade, no coletivo, ou seja, criando em grupo. Nesse caso, por não existir uma

regência que conduzisse o grupo, a escuta era o referencial. Por exemplo, no sinal da “chuva”, não havia regência para determinar uma chuva fraca ou um temporal, era o grupo que criava esses climas conjuntamente. O mesmo acontecia com as duplas de improvisadores, que estabeleciam seus diálogos na troca de sons entre eles. Cabia à regente, portanto, somente a proposição das ações sonoras, na busca da expansão da utilização dos sons, fossem eles individuais ou coletivos.

O que se observava com frequência nas execuções dos alunos era o fato de que eles tocavam forte na maior parte do tempo, o que dificultava sua escuta, além de poucas vezes experimentarem não tocar. Era recorrente, portanto, a sugestão, tanto da regente como do próprio grupo, para tocar alternadamente forte e fraco e ficar em silêncio.

No caso dos duos, havia uma tendência de fazerem imitação, fosse nas dinâmicas de intensidade, propostas de articulação como sons destacados ou ligados, ou até mesmo frases curtas ou longas. Por esse motivo, foi proposto que os improvisadores tocassem o oposto do que ouviam. Foi lembrada a dinâmica da conversa, na qual é possível concordar ou discordar, respectivamente imitar ou não uma ideia musical.

Nas conversas com o grupo a respeito das improvisações, foi utilizada como referência a concepção de textura ouvida na obra *Lux Aeterna* de Ligeti, que se configura como uma massa homogênea, na qual nenhum som se sobressai, mas compõe uma trama de sons. No caso, foi proposto buscar essa mesma concepção com a improvisação da “chuva” e do “varal”, na busca de uma sonoridade única, como se existisse somente um corpo. Foram lembrados também motivos e frases musicais que estimularam a criação do paralelo com as peças do jogo *Lego*, trazendo o conceito de forma, o que auxiliou na expansão das ideias musicais e trouxe maior confiança para os alunos.

Outro aspecto importante para a experiência da pesquisadora foi a descoberta dos tempos adequados para as mudanças de ambientes (improvisações em grupo ou solos). Como resultado, as “estruturas sonoras”, etapa final do processo concebido por Terrazza, eram fruto de uma improvisação semiguiada pela maestrina, que participava da criação com a percepção e a escuta dos alunos. Segundo a experiência prática de Alonso:

“Creio que o mais importante de um bom maestro é saber escolher os momentos apropriados para cada improvisador e criar os contextos musicais adequados para que seus músicos brilhem”. (ALONSO, 2014, p.77)

Na orquestra, buscar o equilíbrio sonoro significava considerar esse conjunto de quarenta crianças e jovens como um corpo único, mas com suas individualidades simultaneamente. Para este fim, os jogos criativos foram propostos para trazer inicialmente o conhecimento desse corpo, que a partir de então, passou a ter uma sonoridade própria, construída pelos alunos e sem uso de partitura. Surgiram questões como: quando tocar e quando silenciar, de que maneira seria possível manter sequências musicais sem um pulso marcante, ou até como dialogar com os colegas por meio de sons, o que, com a prática, se tornou cada vez mais um lugar fértil de ideias.

O retorno positivo dos alunos trouxe confiança para prosseguir com a proposta dos jogos criativos, nos quais eles demonstravam cada vez maior habilidade e interesse. Além disso, muitos aspectos do desenvolvimento humano foram notados nessas atividades, consideradas importantes, como aponta Alonso:

A educação musical não pode estar limitada à criação de instrumentistas virtuosos, mas estimular nos alunos uma curiosidade que lhes permita imaginar e estar preparados para a música e a arte do futuro, além disso, instruir a respeito da tolerância, da existência da diversidade, e ainda ajudar as pessoas a duvidarem de si mesmas, a aprender com os demais, a desconfiar das próprias certezas, a não se preocupar somente pelo lucro ou pela funcionalidade, a funcionar sem hierarquias. (ALONSO, 2014, p.18)

As reflexões junto aos alunos, a partir dessa abordagem humanística, permitiram uma aproximação, estabelecendo um vínculo importante para o desenvolvimento do projeto, pois foram um importante pilar na construção do ambiente da livre improvisação.

A Prof.^a Dr.^a Consiglia Latorre explica que educadores envolvidos na prática pedagógica da improvisação encaram-na como uma atividade cujo valor maior reside nas relações igualitárias que se constroem, não sujeitas a convenções. Tais aspectos ficam em evidência numa prática em conjunto, e são observados na orquestra em estudo.

Latorre complementa sua reflexão ao apresentar as qualidades de uma orquestra de improvisadores em sua tese de doutorado:

[...] concentração, atenção, flexibilidade e inventiva. A concentração se impõe porque se trabalha simultaneamente com várias ideias com diferentes músicos. A atenção se faz necessária para decodificar e interpretar, de modo adequado, os sinais do regente no contexto concreto da performance. A flexibilidade é requerida para se adaptar em tempo hábil as mudanças da dinâmica, fraseado, melodia ou harmonia, impostas pela própria natureza da composição improvisada, em tempo real. A inventiva é a habilidade mais necessária e exigida, por ser a tradução mais completa da própria improvisação livre, visto que o empenho inventivo preenche a ausência de indicações do que o músico deve tocar. “Cada um tem que tomar suas próprias decisões e escolher a maneira que considera mais adequada, segundo o contexto musical dado, para expressar o que necessita e quer dizer” (2008, apud LATORRE, 2014, p.92).

Dessa forma, o resultado sonoro será espontâneo, inédito, pois dependerá da escolha na execução de cada improvisador, que tem a liberdade de tocar segundo sua escuta ativa, emoções e sensações do momento presente. Com a prática, é possível ainda aperfeiçoar a questão do equilíbrio entre o individual e o coletivo, como se podemos verificar em Alonso:

Cada músico é parte de uma engrenagem, mas também tem sua própria voz. O grupo pode se converter num organismo vivo, capaz de evoluir, adquirir novas formas, soar de maneira imprevista, inclusive

para os membros que participam da experiência musical. (ALONSO, 2008, p.67)

Todo o processo de trabalho apresentado até o momento seguiu a metodologia da pesquisa qualitativa, na forma de *Estudo de caso*, pois, como argumenta Maura Penna (2015, p.35), “ele é bastante indicado para se conhecer em profundidade uma realidade específica, uma unidade bem delimitada, seja a prática pedagógica de uma professora, uma turma ou uma escola”.

A presença da pesquisadora foi participativa, o que se justifica com a reflexão de Latorre em sua tese de doutorado:

A presença do pesquisador demarca um antes e um depois da realidade grupal. [...] no momento em que ele se insere no grupo, este já não é mais o mesmo. Seu envolvimento no grupo pesquisado é claramente assumido como condição de necessidade de produção de saberes e das práticas realizadas em seu interior. O grupo já não é mais o mesmo, senão um coletivo que, para ser conhecido, tem que considerar o pesquisador que pretende conhecê-lo. (LATORRE, 2014, p.120)

O conjunto de ações práticas realizadas na orquestra, como o estímulo à busca de sons não convencionais, criações em conjunto sem condução da regência, improvisos rítmicos com e sem pulsação regular e a criação de objetos sonoros pelos próprios alunos, contribuiu para a tomada de consciência das múltiplas possibilidades de se atuar numa orquestra, individual ou coletivamente. Nesse sentido, todos, regente/pesquisadora e alunos, construíram algo coletivo, fruto da interatividade de saberes e de experiências, concebidas no sentido aplicado por Jorge Larrosa Bondía:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça (LARROSA, 2002, p.20)

A avaliação contínua dos procedimentos artístico-pedagógicos na EMIA, prática que valoriza o processo de trabalho, ou seja, o fluxo criativo dos alunos, foi um importante recurso utilizado para a elaboração do que poderia ser chamado de corpo da pesquisa, que se constitui de dados provenientes das reflexões permanentes junto aos alunos, do questionário aplicado e pelas observações da pesquisadora. Para complementar, o pensamento de Gonçalves revela que:

Observar não é só ver, é também pensar sobre o que se vê – e aí a observação deixa de ser somente da prática, instituindo-se também como dimensão da teoria (2009, apud PENNA, 2015, p.127).

Essas observações eram provenientes das reações dos alunos diante da aplicação de propostas inspiradas na abordagem de Alonso, na sua maior parte, que sofreram adaptações para a orquestra. Como exemplo, cite-se a descoberta dos tempos necessários para cada ambiente musical, como já foi citado. Da mesma forma, os jogos concebidos por Koellreutter foram adaptados para que fosse possível executá-los num grupo grande, com a criação de subgrupos. Estas descobertas foram se constituindo como uma forma de trabalhar com esse grupo.

3.3. A voz dos navegantes

Não poderias entrar duas vezes no mesmo rio. Heráclito

Estudar a obra de grandes mestres, como Freire, Koellreutter, Alonso, Schafer, entre outros, traz à consciência a importância de escutar a voz dos alunos, que nem sempre se manifesta espontaneamente. Ela precisa ser convidada a se mostrar!

Para esse fim, foi pensado em se criar um questionário, que levasse em consideração a faixa etária e o perfil dos alunos da orquestra, o que se apresentou como desafio, dada a disparidade das idades, bem como os diferentes níveis de aprendizado no instrumento e seu tempo de participação na orquestra.

O questionário foi organizado de modo a preservar o anonimato dos respondentes, e constitui-se de perguntas fechadas, abertas, semiabertas e de múltipla escolha.

As perguntas fechadas foram relativas ao perfil dos participantes: idade, escolaridade, instituição musical em que estudavam e tempo de estudo no instrumento. Além disso, os alunos informaram se estavam estudando ou tinham sido alunos da EMIA, para verificar a possível relação entre a pedagogia desta escola e os processos de aprendizado dos alunos nas práticas criativas junto à orquestra.

As questões abertas tiveram como finalidade suscitar a oportunidade para que os alunos elaborassem respostas de maneira livre, ampla e de acordo com suas necessidades, desejos e disposição. Foi a partir dessas respostas que se obtiveram informações relacionadas aos motivos da escolha pela orquestra e também aos sentimentos originados com a prática da improvisação

O questionário foi composto, ainda, por perguntas semiabertas, a fim de se obter dados específicos de interesse nesta pesquisa, como, por exemplo, mudanças ocasionadas durante a experiência da prática de improviso e influências na atitude/modo de escuta.

A forma semiaberta é um misto das questões fechada e aberta, em que a primeira define o objeto de interesse, com opções afirmativas ou negativas, e a segunda abre espaço para que os alunos expressem suas percepções das opções selecionadas.

Por fim, as perguntas de múltipla escolha, foram utilizadas para conhecer as possíveis repercussões dessa experiência na vida dos alunos, seja na EMIA ou além de seus muros.

O questionário elaborado é apresentado a seguir:

Perguntas fechadas:

- Quantos anos você tem?
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA?
- Em que série da escola regular você estuda?
- Aonde você está estudando música atualmente?
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui?

- Qual o seu tempo de estudo no instrumento?

Perguntas abertas:

- Porque você veio tocar na orquestra?

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Perguntas semiabertas:

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Em caso afirmativo, cite um exemplo:

- A sua forma de escutar música mudou? Em caso afirmativo, fale um pouco sobre o que você percebeu.

Perguntas de múltipla escolha:

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca Quase nunca Poucas vezes Muitas vezes

--	--	--	--

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não Um pouco Consideravelmente Muito

--	--	--	--

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela lhe parece mais familiar?

Não Um pouco Consideravelmente Muito

--	--	--	--

- As improvisações nos ensaios da orquestra o ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito

A dinâmica da aplicação

Inicialmente, considerou-se aplicar o questionário somente a alunos que fizessem parte da orquestra no período de 2016 a 2018, excluindo-se aqueles que entraram em 2019. Essa delimitação foi feita, por se considerar que o tempo de experiência desses alunos com a orquestra ainda era curto e não suficiente para responder a um questionário elaborado, analisar a aproximação e atuação nas improvisações, bem como as consequências decorrentes dessa prática em seu estudo do instrumento.

No entanto, ao informar aos alunos que os recém-chegados não precisariam participar, observou-se uma profunda expressão de desapontamento em seus rostos. Tal fato sensibilizou a pesquisadora, que voltou atrás e decidiu incluir todos os participantes da orquestra em sua investigação. Essa decisão, afinal, foi positiva e surpreendente, pois possibilitou a coleta de dados importantes no contexto da investigação, como se verá.

A aplicação do questionário foi realizada no final de um ensaio, no dia 8 de junho de 2019 e teve a duração de quarenta e cinco minutos. Iniciou-se com explicações a respeito dos questionários e o tipo de perguntas utilizadas. Para facilitar a concentração dos alunos, a pesquisadora elaborou uma atividade de sensibilização, que estimulou a sua percepção, a fim de que pudessem lembrar as experiências propostas, refletir a respeito dos processos desencadeados e deixá-los sensíveis e confortáveis para expressarem seus pensamentos.

Após as instruções a respeito das perguntas, essa prática de sensibilização foi aplicada, o que estimulou a percepção dos alunos para que se conectassem com seus processos de aprendizado, além de deixá-los sensíveis e concentrados, o que os preparou para responder às questões propostas.

Esse processo deu-se assim como descrito:

Com a luz da sala de aula apagada, a pesquisadora convidou os alunos, de olhos fechados, a pensarem nos momentos de improvisação na orquestra e se

recordarem das percepções surgidas durante a criação dos diferentes tipos de propostas: chuva, explorações sonoras nos instrumentos e diálogos sonoros realizados entre eles. Pode-se notar a concentração dos alunos durante a proposta. Após alguns minutos, acendeu-se a luz e o questionário foi distribuído.

Resultados:

Alguns alunos apresentaram dificuldade em expressar seus pensamentos ou fazer uma autoavaliação de suas experiências, o que, muitas vezes, resultou em falta de clareza nas respostas. Isso se deu por diferentes motivos, entre os quais citem-se: inibição e incompreensão do que estava sendo perguntado. Por esse motivo, não se obteve respostas em algumas questões abertas e semiabertas, ao contrário das respostas objetivas, que foram respondidas todas com facilidade. A totalidade das respostas encontram-se em anexo à página 142.

Questões fechadas

- Quantos anos você tem?

Idades	Alunos
8 anos	1
10 anos	1
11 anos	1
12 anos	4
13 anos	2
14 anos	8
15 anos	2
16 anos	3
17 anos	2
18 anos	1
20 anos	1

Tabela n.1 – Faixa etária

Foram encontrados 08 alunos na faixa etária de 14 anos, 03 na de 16 anos, 02 alunos em cada uma das idades de 15 e 17 anos, e 01 aluno em cada uma das faixas etárias de 8, 10,11,18 e 20 anos.

Com as respostas à questão número 1, verificou-se que, dos 26 alunos matriculados na orquestra, a maior parte isto é, 21 jovens, situa-se na faixa etária compreendida entre 12 e 17 anos, sendo que o maior número de integrantes do grupo tem 14 anos. Entre os mais jovens, há um aluno de 8 anos, 01 de dez e 01 de 11. Entre os mais velhos, há um de 18 anos e um de 20, o que indica interesse em continuar na orquestra, apesar de não mais fazerem parte da EMIA.

- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA?

Tempo	Alunos
4 meses	5
1 ano	4
2 anos	7
3 anos	6
4 anos	2
5 anos	1
6 anos	1
10 anos	1

Tabela n.2 – Tempo de participação

Com relação ao tempo em que participam da orquestra, verifica-se na tabela o seguinte: 01 participante está há 10 anos na orquestra, seguido de outro, que está há 6 anos. Entre os integrantes, 01 aluno participa há 5 anos da orquestra e outros 02 há 4 anos. As respostas indicam ainda que 6 alunos estão há 3 anos, 07 alunos há 2 anos e 04 alunos há 1 ano. Cinco alunos entraram na orquestra recentemente - há 4 meses.

Há grande variação nas respostas, o que mostra o registro de um fluxo constante de alunos: A maior concentração de alunos situa-se entre 2 e 5 anos de participação.

- Em que série da escola regular você estuda?

Série	Alunos
Superior	1
3º Ensino médio	3
2º Ensino médio	2
1º Ensino médio	2
9º fundamental	9
8º fundamental	1
7º fundamental	3
6º fundamental	2
5º fundamental	1
3º fundamental	1
Ensino médio completo	1

Tabela n.3 – Escolaridade

No que se refere à escolaridade, apurou-se que 1 aluno está no curso superior, 1 concluiu o ensino médio e 7 estão cursando o ensino médio – 2 no primeiro ano, 2 no segundo e 3 no terceiro. No ensino Fundamental II, encontraram-se 15 alunos, sendo que 2 estão no 6º ano, 3 alunos cursam o 7º ano, 1 aluno o 8º ano e 9 alunos no 9º. ano. Há ainda 2 alunos no Ensino Fundamental I - 1 no 3º. e 1 no 5º. Anos.

Por meio das respostas, constatou-se que a maior parte dos integrantes está no ensino fundamental II, com 15 alunos, seguido do Ensino Médio, com 7 alunos.

Esses dados, faixa etária, permanência e escolaridade, são importantes para a elaboração de propostas, repertório, projetos que atendam as necessidades e interesses dos jovens.

- Aonde você está estudando música atualmente?

Instituição	Alunos
EMIA	7
EMM	1

EMESP	4
SESC	2
Projeto Acorde	4
Alpha Centro de Estudos Musicais	1
Sem professor	8

Tabela n.4 – Instituição

Com relação à instituição musical a que estão ligados no momento, 12 estudam em escolas públicas, sendo 7 na EMIA, 1 na Escola Municipal de Música, 4 na Escola de Música Estadual de São Paulo, e os demais estão em escolas particulares, dos quais 2 estão no SESC, 4 no Projeto Acorde, 1 na Alpha Centro de Estudos Musicais e 8 estão sem professor. Um dos alunos declarou estudar na EMIA e na EMESP, atualmente.

- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui?

Histórico	Alunos
Estuda na EMIA	7
Já estudou na EMIA	16
Nunca estudou na EMIA	3

Tabela n.5 – Histórico

A pergunta relacionada à ligação dos alunos com a EMIA revelou que 7 alunos estudam nesse espaço, 16 já tinham sido alunos da EMIA e somente 3 nunca haviam estudado nessa escola, o que revela que a maior parte do grupo teve experiência artístico-pedagógica na escola. São poucos os que se juntaram á orquestra sem ter tido relação com a escola, o que talvez indique a necessidade de se buscarem meios para que a oportunidade se amplie a outras crianças e jovens, uma vez que a orquestra é uma oficina aberta à comunidade.

6. - Qual o seu tempo de estudo no instrumento?

Tempo	Alunos
-------	--------

2 anos	1
3 anos	2
4 anos	2
5 anos	4
7 anos	4
8 anos	1
9 anos	3
10 anos	1
Não entenderam a pergunta	8

Tabela n.6 – Tempo de estudo instrumental

A última pergunta fechada mostrou que 1 aluno estuda há 2 anos, 2 há 3 anos, 2 há 4 anos, 4 há 5 anos, 4 há 7 anos, 1 há 8 anos, 3 há 9 anos e 1 há 10 anos, e oito alunos não entenderam a pergunta, como se verifica na tabela n.4.

Foi possível constatar que a maioria dos participantes estuda seu instrumento há mais de cinco anos; e não há principiantes neste momento. Este desenho nem sempre foi assim, pois, a cada ano, a orquestra se reconfigura, como já foi explicado no capítulo 1.

A partir do que foi mostrado nas respostas ao Questionário, foi possível definir o perfil da orquestra: um corpo formado por alunos que a integram há mais de um ano; a maior parte deles havia estudado ou ainda estuda na EMIA, o que pode ser considerado um facilitador para a aplicação das propostas criativas, pois esse tipo de prática é comum nas aulas dessa escola. Além disso, a maioria dos alunos está no fundamental II, estuda música em escolas públicas, onde faz aulas de seu instrumento há mais de 02 anos.

Perguntas abertas:

- Porque você veio tocar na orquestra?

A maioria dos alunos respondeu de forma simples e curta, sendo que, dos 26 respondentes, 9 informaram que vieram por indicação de seu professor de instrumento, 5, que buscavam aperfeiçoamento no instrumento e conhecimento musical, 6 reconhecem a importância de tocar em grupo, 5 expressaram que sentem

alegria em participar do grupo e 1 aluno expressou sua vontade de permanecer ligado à EMIA.

Depoimentos de alguns dos alunos:

Para não deixar de ensaiar e para me divertir, me sentir mais vivo. (18 anos – há 10 anos na orquestra)

Para continuar a prática musical, a vivenciar e aprender. (16 anos - há 4 anos na orquestra)

Sempre gostei de música, e como sentia falta de tocar em grupo, resolvi entrar na orquestra. (16 anos – há 3 anos na orquestra)

Porque eu gostava de tocar em grupo e queria de alguma forma continuar ligada à EMIA. (15 anos – há 3 anos na orquestra)

Porque eu gosto da mistura dos instrumentos. (14 anos – há 2 anos na orquestra)

Porque eu acho lindo os instrumentos todos em conjunto. (12 anos- há 2 anos na orquestra)

Para me aprimorar no meu instrumento e saber mais sobre música. (14 anos – há 4 anos na orquestra)

Foi possível compreender os diferentes motivos que levaram os alunos a participar da orquestra e perceber que quase metade (9 alunos) veio por indicação de seu professor. A busca pelo aperfeiçoamento do instrumento e a importância da prática em conjunto compôs um total de 9 alunos, ou seja, revelando o mesmo peso na escolha. Dos demais, 7 afirmaram sentir prazer em tocar sem uma justificativa específica, e 1 aluno que revelou desejo em estar ligado à EMIA. Esta razão é explicada pelo fato de o curso regular desta escola finalizar com a idade de 13 anos e a orquestra, por ser uma oficina, não tem essa restrição de idade, possibilitando que os alunos continuem ligados a ela por mais tempo.

Muitos alunos revelaram ser importante tocar em grupo, o que pode se associar ao fato de que essa é uma característica desta escola, pois os professores trabalham em conjunto, com linguagens artísticas integradas, e os alunos também desenvolvem seus projetos em grupos e em diálogo com os professores. As respostas que apresentam os motivos da mistura dos instrumentos e gostar dos instrumentos em conjunto revelam o desenvolvimento da percepção timbrística, do aprofundamento do

diálogo sonoro e instrumental desenvolvido na orquestra, mas atestam, também, a importância do trabalho em grupo.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Para esta pergunta, obtiveram-se os seguintes dados: 10 respostas com a palavra liberdade, 5 com a palavra livre, 1 para as expressões: caos, confusa, som, música, escutar, curiosidade, escada, alegria. Um dos alunos relacionou a prática da improvisação ao seu instrumento, o violino, 1 respondeu a palavra “nada” 1 associou às cores bege e marrom, sem discorrer sobre isso. A seguir, alguns depoimentos:

Alegria: *Eu acho bem legal porque você se sente na música quando está improvisando.* – (14 anos, há dois anos da orquestra)

Caos: *Porque não há nenhuma ordem ou padrão a ser seguido, sendo apenas tocados sons ao acaso. Porém é um caos agradável.* – (14 anos, há quatro anos da orquestra)

Confusa: *Penso nesta palavra, pois não tenho nenhuma guia para saber o que tocar* – (11 anos, há 4 meses na orquestra)

Curiosidade: *A possibilidade de experimentar outros sons me faz sentir como se pudesse descobrir algo novo* – (17 anos, há 5 anos orquestra)

Escada: *São várias camadas sobrepostas, se encaixando, formando um todo.* - (17 anos, há 4 anos orquestra)

Escutar: *Ouvir os outros e tocar sem compromisso.* – (20 anos, há 6 anos orquestra)

Liberdade: *é como se pudesse tocar livremente, sem partitura.* – (12 anos, há 4 meses na orquestra)

Liberdade: *porque você consegue tocar qualquer som para construir um tipo de ritmo, e é muito bom poder tocar sem ser de acordo com a partitura.* – (12 anos, há três anos da orquestra.)

Liberdade: *Eu me sinto livre para expressar meus sentimentos e meu estado musicalmente.* – (14 anos, há três anos da orquestra)

Liberdade: *Pois posso tocar o que quiser sem ter notas e ritmos específicos.* – (14 anos, há quatro anos da orquestra)

Liberdade: Pois quando improvisamos tocamos o que achamos que vai ficar legal, bonito, temos a liberdade de escolher o que tocar, como tocar. – (14 anos, há três anos da orquestra)

Liberdade: Me sinto como em um campo cheio de flores, como se eu pudesse tocar o que eu quiser sem as pessoas me julgarem. - (14 anos, há quatro anos da orquestra)

Liberdade: por não ter como errar e poder escolher o que eu vou tocar – (13 anos, há quatro anos da orquestra)

Liberdade: Podemos tocar o que sentimos, podemos ver novos jeitos de tocar, ajuda na criatividade, me sinto livre para improvisar. – (14 anos, há quatro anos da orquestra)

Liberdade: Na improvisação me sinto livre para tocar as notas que eu quiser. É claro que é necessário ouvir o grupo, a liberdade no improviso é bem maior do que quando lemos partituras. – (15 anos, há três anos da orquestra)

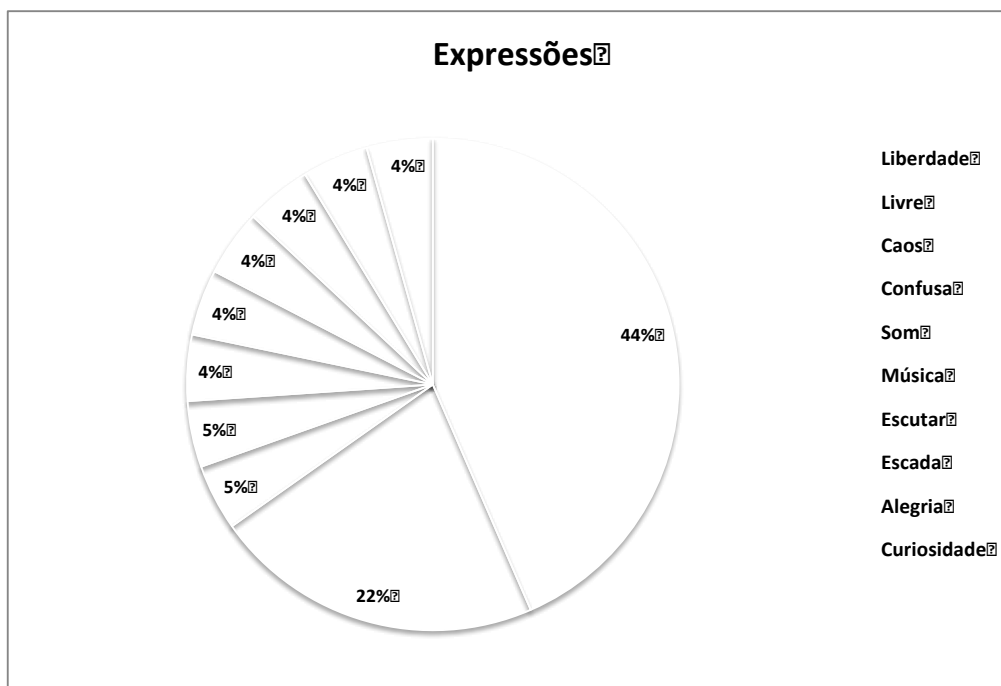
Livre: pois quando improviso sinto que não há certo ou errado no que estou fazendo – (15 anos, há quatro anos da orquestra)

Livre: Me sinto livre tocando algo que está fora da partitura, me sinto alegre, feliz e livre. – (10 anos, há 4 meses orquestra)

Livre: Pois estou aberto a todas as possibilidades em relação ao instrumento – (16 anos, há 4 anos orquestra)

Música: O sentimento e as sensações que ela passa durante a escuta e a sua reprodução. Insegurança, mas também aprendizado. – (18 anos, há 10 anos orquestra)

Som! Necessitamos de som para fazermos um improviso legal. O ponto de exclamação surgiu porque eu acho que um improviso precisa ser animado, exclamativo. – (16 anos, há 3 anos na orquestra)



Foi possível verificar vários aspectos da abordagem de Alonso presentes nos depoimentos dos alunos. Na livre improvisação em grupo, na qual a condução é semiguiada, ou seja, o regente é um proponente, os alunos têm muita liberdade para se expressar, porém, diante de tantas possibilidades de escolha declararam que se sentiram confusos (palavras *caos* e *confusa*). No entanto, essa situação não trouxe desconforto como se verifica na expressão: *Porém é um caos agradável*.

Eles manifestaram confiança em realizar as improvisações, independentemente do seu nível técnico no instrumento. Pode-se verificar esse fato, por meio de algumas respostas: *Alegria: eu acho bem legal porque você se sente na música quando está improvisando; e ainda, me sinto alegre, feliz e livre*.

No gráfico acima é nítida a incidência da palavra *liberdade*, assim como da palavra *livre* que, também, se destacou das demais, e que corresponde à satisfação dos alunos em não estarem ligados à partitura e poderem se expressar de forma espontânea, como se observa na fala dos jovens: *you consegue tocar qualquer som ou tom para construir um tipo de ritmo, e é muito bom poder tocar sem ser de acordo com a partitura; eu me sinto livre para expressar meus sentimentos e meu estado musicalmente; pois posso tocar o que quiser sem ter notas e ritmos específicos;*

quando improvisamos tocamos o que achamos que vai ficar legal, bonito; temos a liberdade de escolher o que tocar, como tocar.

A exploração timbrística também apareceu na fala dos alunos em: *A possibilidade de experimentar outros sons me faz sentir como se pudesse descobrir algo novo; podemos ver novos jeitos de tocar; estou aberto a todas as possibilidades em relação ao instrumento.*

A questão do não julgamento, do acolhimento de todas as possibilidades sonoras, também apareceu, como se pode notar: *quando improviso sinto que não há certo ou errado no que estou fazendo, como se eu pudesse tocar o que eu quiser sem as pessoas me julgarem.* Acredita-se que a própria concepção de criação favorece esse pensamento, e que faz parte da abordagem da EMIA.

Perguntas semi abertas:

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Em caso afirmativo, cite um exemplo:

As respostas afirmativas foram agrupadas em 2 categorias: a primeira relacionada à atitude dos alunos, com 9 citações a respeito de desinibição, ouvir o outro, estar mais criativo e confiante em suas improvisações. A segunda relacionada à percepção técnica, com 9 respostas referentes à fluidez, agilidade e familiaridade com o instrumento, e 8 alunos que afirmaram não terem percebido mudanças. A seguir, alguns depoimentos:

Eu me familiarizei mais com meu instrumento. (14 anos, há 4 anos na orquestra)

Melhorei minha improvisação. (12 anos, há 3 anos na orquestra)

Eu passei a experimentar outros tipos de som. (15 anos, há 3 anos na orquestra)

Agora eu toco algo que faz sentido, que é bonito. (12 anos, há 4 meses na orquestra)

Agora consigo moldar a música na minha cabeça antes de tocar. (13 anos, há 2 anos na orquestra)

Comecei a me sentir mais confiante na hora de tocar. (14 anos, há 4 anos na orquestra)

O exercício da exploração sonora, além de ampliar as possibilidades de execução, trouxe familiaridade com o instrumento: *Eu me familiarizei mais com meu instrumento; passei a experimentar outros tipos de som.* Além disso, a legitimação das criações dos alunos nas práticas junto à orquestra, acarretou a transmissão de confiança: *melhorei minha improvisação; agora eu toco algo que faz sentido, que é bonito; comecei a me sentir mais confiante na hora de tocar.* No entanto, um número considerável, 8 alunos, afirmaram que não perceberam mudanças.

Esses resultados confirmam a importância da prática da improvisação como ferramenta na iniciação ao instrumento desde o começo do estudo, pois ela auxilia a apropriação de conteúdos como familiaridade com o instrumento, concepção de forma e interpretação. Todos esses devem fazer parte de todas as músicas tocadas por eles, desde as mais simples até as peças mais elaboradas do repertório de cada instrumento.

– A sua forma de escutar música mudou? Em caso afirmativo, fale um pouco sobre o que você percebeu.

Dos 26 alunos, 6 responderam que não perceberam mudanças na escuta com a experiência da prática de improvisação, 1 aluno não respondeu, enquanto que as demais respostas, no total de 19, foram afirmativas, o que confere um alto índice de mudanças observadas pelos alunos. A seguir, alguns dos depoimentos:

Passei a escutar vários tipos de música. (12 anos, há 3 anos na orquestra)

Abri mais meu ouvido para outros instrumentos que estão tocando comigo. (13 anos, há 4 anos na orquestra)

Comecei a escutar música clássica e as músicas que eu toco, pois fica mais fácil tocar quando eu conheço a música. (14 anos, há 2 anos na orquestra)

Agora tenho o costume de brincar de conhecer quais os instrumentos estão envolvidos em uma música. (16 anos, há 3 anos na orquestra)

Percebo quando há quebras nos padrões rítmicos. (16 anos, há 4 anos na orquestra)

Percebo mais a afinação dos instrumentos e a vibração deles e as diferentes maneiras de tocar. (18 anos, há 10 anos na orquestra)

Escuto mais as pessoas e os instrumentos à minha volta. (15 anos, há 3 anos na orquestra)

A forma de 19 alunos escutarem música mudou, e suas respostas foram surpreendentes, pois revelaram, nas respostas de vários deles, a descoberta da escuta em várias situações, como a ampliação de repertório: *Passsei a escutar vários tipos de música.*

Outra revelação foi a percepção dos diferentes timbres dos instrumentos: *Abri mais meu ouvido para outros instrumentos que estão tocando comigo; agora tenho o costume de brincar de conhecer quais os instrumentos estão envolvidos em uma música.*

Foi levantada a utilização da escuta como ferramenta no aprendizado do repertório do estudo do instrumento: *Comecei a escutar música clássica e as músicas que eu toco, pois fica mais fácil tocar quando eu conheço a música.*

Estas transformações alcançaram dimensões humanísticas: *Escuto mais as pessoas e os instrumentos à minha volta.*

Múltipla escolha:

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

nunca	quase nunca	poucas vezes	muitas vezes
2	9	11	4

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

não	um pouco	consideravelmente	muito
0	6	9	11

- Desde que você começou a escutar música contemporânea, ela lhe parece mais familiar?

não	um pouco	consideravelmente	muito
0	5	10	11

- As improvisações nos ensaios da orquestra o ajudaram com a desinibição diante do público?

não	um pouco	consideravelmente	muito
3	14	4	5

Por meio dessas respostas, verificou-se que 11 indicaram que improvisam poucas vezes, e 4 muitas vezes.

Quanto à escuta, pode-se afirmar que os resultados foram positivos, pois 09 indicaram que a escuta melhorou consideravelmente, e 11 que melhorou muito 06 consideraram que a escuta melhorou um pouco e não houve nenhum aluno que não indicasse melhora.

Quanto à receptividade da música contemporânea, o resultado também foi positivo: 21 alunos disseram que melhorou muito e consideravelmente, sendo que 10 consideraram que a receptividade a ela melhorou consideravelmente, e 11 que melhorou muito. Apenas 5 deles afirmaram ter melhorado apenas um pouco. Fato relevante é que nenhum dos integrantes respondeu de maneira negativa a essa questão, isto é, todos, constataram mudanças na atitude de escuta.

Quanto à questão a respeito da ajuda à desinibição, 3 alunos acham que as improvisações não os ajudaram nesse quesito, 14 que ajudaram um pouco, 4 consideraram que ajudaram consideravelmente e 5 que ajudaram muito.

Constatou-se, portanto, a importância da aplicação do questionário, para a verificação dos benefícios proporcionados aos alunos por meio das improvisações, os quais, na sua maioria, estavam previstos na abordagem de Alonso, na qual ela aponta a importância da livre improvisação na educação musical:

Creio que existe um vazio importante dentro da pedagogia musical, que ignora esta disciplina e ferramenta fundamental... porque abre portas, desatam nós, curam da vertigem que provoca a liberdade absoluta da improvisação e oferecem pontos de apoio para começar a improvisar. Também ajudam a desenvolver outras qualidades como compor, escutar, trabalhar em grupo. (ALONSO, 2014 p.17)

Entre muitas navegações realizadas junto aos alunos dessa orquestra, muitos aprendizados foram compartilhados a respeito da abertura e legitimação do outro, superação de medos e preconceitos, disponibilidade, comprometimento e ousadia para assumir riscos e desafios. E sobretudo, a confiança em si e no grupo para seguir viagem.

CONCLUSÕES

Conclusões

*Tudo deu certo, meu velho Heráclito,
Porque eu sempre consigo
Atravessar esse teu rio
Com o meu eternamente outro...*

Mário Quintana

Este texto é destinado às considerações finais deste trabalho, realizado desde o início de 2017 até julho de 2019. Foi um tempo rico em reflexões, no qual foi possível estabelecer conexões com os vinte anos de trabalho na Escola Municipal de Iniciação Artística – EMIA – em São Paulo, meu local de aprendizados e dúvidas, que me motivaram a iniciar a presente pesquisa, destinada a responder a várias questões.

Dessa forma iniciou-se um processo com dois desafios quase simultâneos, pois, apesar de trabalhar há muito tempo nessa escola, as improvisações com a orquestra se iniciaram dois anos antes de eu ser aceita no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp, como aluna de Mestrado. Essa condição, no entanto, foi uma continuidade da minha trajetória de educadora musical, e nela mergulhei para refletir e agir de maneira intensa e reflexiva, buscando a minha reinvenção.

É importante ressaltar a dimensão que a EMIA exerce na atuação desta pesquisadora, como educadora musical. Seu projeto artístico-pedagógico abriu portas para que se descobrissem *infinitas possibilidades de navegar*, fosse nas aulas de instrumento, ou nas aulas de musicalização integradas ao teatro, à dança e às artes visuais. E assim cheguei ao *riacho do meu quintal*, ou seja, às experiências criativas junto à Orquestra infanto-juvenil da EMIA.

Um fator determinante que facilitou a prática de ações criativas junto à orquestra foi o fato de a proposta artístico-pedagógica dessa escola ser fundamentada na formação de cidadãos questionadores, críticos, autônomos e livres, na qual a criação ocupa um papel fundamental. Além disso, a instituição valoriza a integração, que está presente em projetos construídos junto aos alunos.

É importante que se assinale a projeção da EMIA como facilitadora do projeto de Improvisação Livre realizado junto à Orquestra, por ter contribuído de maneira positiva, ao acolhê-lo e apoiá-lo. Também é preciso ressaltar que a maior parte dos integrantes da Orquestra vivencia intensamente essa experiência, pois já estudou ou ainda faz parte da escola.

Numa dimensão autoavaliativa, foi possível compreender quais procedimentos permitiram trabalhar para familiarizar os alunos com as práticas criativas, encontrando caminhos para que eles participassem das improvisações com segurança e autonomia.

Nesse sentido, foi muito importante perceber que o ambiente da livre improvisação, que se acredita poder ser estendido a outros espaços de criação musical, necessita de uma preparação, na qual estejam presentes recursos que subsidiem os alunos. Como qualquer prática, a improvisação requer um espaço dedicado a ela e à elaboração de um planejamento que desperte no aluno sua capacidade de expressão. Dessa forma, estabelece-se um fluxo criativo, chamado, nesta pesquisa, de *fluxo das águas*, por sugerir movimento sem interrupções, mesmo que surjam pedras no caminho. O rio não para, mas dança entre os obstáculos e, da mesma maneira, o improvisador é convidado a encontrar soluções para prosseguir sua expressão musical, ainda que surjam situações inesperadas durante as criações em grupo.

O estudo que se apresenta a respeito das práticas criativas junto à orquestra da EMIA foi fruto de observações reflexivas realizadas junto aos alunos, os quais contribuíram para formar um corpo de ações, que se constituíram numa metodologia de trabalho desenvolvida no período de 2015 a 2018 junto à Orquestra. Vislumbrar o começo e o fim, pelo menos até a data proposta, mas não um final acabado, possibilitou maior clareza para compreender o que foi desenvolvido, ou seja, quais os principais aspectos levantados nesta pesquisa. Foi um aprendizado muito rico e desafiador, e que gerou conquistas na direção de um trabalho cada vez mais estruturado.

O primeiro aspecto foi encontrar uma abordagem teórico-prática para o início do projeto com as ações criativas, pois sem ela não haveria consistência no trabalho. Neste sentido, a abordagem de Alonso sustentou todo o projeto, nutrindo-o em muitos

aspectos, como as propostas de regência e as ideias a respeito de uma educação musical voltada para a legitimação da criatividade. O segundo foi a escuta dos alunos que participam da Orquestra, momento importante, pois a partir das suas reações foram feitos os ajustes necessários para a continuidade do trabalho.

Como se constatou, foi muito importante preparar o ambiente das improvisações com a apreciação de obras musicais de diversas épocas, conforme apontadas no capítulo 2, para que os alunos ampliassem o seu referencial sonoro e adquirissem vocabulário capaz de ajuda-los a se expressar. A compreensão do conceito de forma foi fundamental para que pudessem estruturar seu pensamento nas criações musicais, bem como estabelecer um vocabulário de ações musicais. Conceitos como textura musical, exploração de timbres, diálogo sonoro, passaram a ser familiares e muito importantes para a orientação dada pela regente a seus alunos, no sentido de ampliar os seus recursos sonoros.

A dinâmica dos ensaios exigia da pesquisadora prontidão e reflexo de atitude, pois estes apresentavam desafios diferentes a cada dia. Muitas vezes uma ação planejada necessitava ajustes, que eram feitos no momento pela pesquisadora, inspirados na abordagem de Alonso. Com o tempo e a prática, os alunos foram ficando mais participativos e os ensaios mais produtivos, pois a regência estava mais precisa e em sintonia com os alunos, fruto do vínculo que se estabeleceu entre os integrantes do grupo e a regente.

A escolha da Metodologia de Estudo de Caso foi essencial para compreender e mensurar o alcance do patamar de qualidade e dos expressivos resultados conseguidos, sobretudo a opção pelo uso de Questionário, fundamentado nas obras de Gilberto Martins (2008 p. 87) e Maura Penna (2015 p.101). Estes autores apontam importantes quesitos a serem considerados na escolha do tipo de pergunta, que levem em conta as características do público alvo a ser atingido e, com essa orientação, conseguiu-se obter dos alunos respostas significativas, que permitiram avaliar com segurança os resultados obtidos.

Considerando-se aspectos como a heterogeneidade dos alunos, tanto quanto à idade quanto à sua escolaridade, e procurando saber como isso se refletiria na sua reflexão a respeito da sua participação nas práticas criativas, optou-se por elaborar um questionário com treze questões, das quais, somente duas eram abertas, pois

estas, embora permitam maior liberdade e originalidade, tornam difíceis aos alunos elaborar respostas que necessitam de objetividade. As onze restantes se dividiram em seis questões fechadas, relacionadas a dados pessoais dos alunos, duas semiabertas e quatro de múltipla escolha, que foram consideradas necessárias para que as respostas trouxessem dados específicos do modo de entender de cada aluno.

Este instrumento foi fundamental para a comprovação dos aprendizados anunciados por Alonso (vide página 18, 59 desta tese). As opiniões dos alunos foram cheias de entusiasmo e originalidade e apontaram que os aprendizados se concentraram em conquistar confiança para improvisar, e o prazer de sentirem liberdade por não estarem todo o tempo ligados à partitura. Além disso, relataram que, atualmente, escutam vários gêneros e estilos de música e, a partir do trabalho realizado, se familiarizaram com a música contemporânea. No âmbito da formação humanística, a escuta do outro, o respeito e a legitimação apresentaram-se visíveis no contato com e entre eles. Essas atitudes motivaram os alunos mais inibidos a se arriscarem nas improvisações em solo, nas quais existe maior exposição.

A atitude de escuta, de compreensão da forma, de interatividade, passou a facilitar os ensaios do repertório que a orquestra estava realizando. Foi possível perceber que ela soava mais afinada e precisa ritmicamente, pois os resultados dos aprendizados dos alunos com as práticas criativas estavam incorporados, não somente nas improvisações, mas na sua forma de tocar. A confiança, bem como a dimensão que estes aprendizados exercem na vida dos alunos, foi comprovada na diversidade de relatos cheios de emoção dos participantes.

Dessa forma, encontrou-se um caminho capaz de motivá-los a se expressar com um vocabulário sonoro cada vez mais amplo, bem como despertá-los para jogar e brincar com os sons, num diálogo sem palavras.

A interpretação dos dados foi subsidiada pelo estudo e reflexão de autores como Alonso, Koellreutter, Schafer, Costa e Fonterrada, considerados como os *afluentes do rio*, cujo pensamento convergiu para a construção de uma educação inovadora voltada para o mundo contemporâneo. Outros *afluentes* trouxeram também importantes subsídios, sobretudo os autores empenhados nas propostas de novos paradigmas do conhecimento humano e do fazer artístico.

Com o questionário e as observações da pesquisadora foi possível vislumbrar e compreender as diversas camadas de procedimentos e aprendizados junto aos alunos nas práticas criativas com a Orquestra infanto-juvenil da EMIA realizadas no período de 2015 a 2018. Tais procedimentos estavam relacionados à dinâmica do grupo desde a sua preparação, à compreensão dos tempos nas improvisações e à eficiência dos gestos para uma comunicação adequada, em que, mais do que resultados quantitativos, o que importava era a qualidade do fluxo inventivo.

Acredita-se que ainda exista muito a investigar e a colocar em prática acerca dos procedimentos da improvisação livre, pois, seguramente, ela traz benefícios aos alunos, como foi comprovado, no desempenho da própria orquestra, que mudou de conduta e começou a integrar improvisações em outras circunstâncias além das aqui descritas, inclusive na programação do repertório escolhido pelos outros regentes.

Este processo, portanto, não se encerra neste momento, mas finaliza este percurso de análise dos processos criativos realizados junto à Orquestra Infanto-juvenil da EMIA, e pode contribuir para trazer respostas à comunidade de educadores musicais que possa, eventualmente, se interessar por experimentar a prática da improvisação livre na educação musical.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ALONSO, Chefa. *Improvisación libre*. Madrid: Dos acordes, 2008.
- ALONSO, Chefa. *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2014.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 19 set. 2019.
- BRITO, Teca Alencar. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2011.
- BRITO, Teca Alencar. *Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação*. São Paulo: Peirópolis; Edusp 2015.
- CAMPOS, Denise Álvares. *Oficina de música: uma caracterização de sua metodologia*. Orientador: Carlos Alberto Farias Galvão. 1988. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 1988.
- CHIZZOTTI, Antônio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. A preparação do ambiente da livre improvisação: antecedentes históricos, as categorias do objeto sonoro e a escuta reduzida. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 3., 2006, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: UFPR – Departamento de Artes, 2006. p. 150-156. ISBN 85-98826-10-8.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2016.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- EDWARDS, Carolyn. *As cem linguagens da criança*. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas Sul Ltda., 1999.

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

FONTEERRADA, Marisa. *Ciranda dos sons: práticas criativas na educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

FONTEERRADA, Marisa. *Carta à EMIA*. São Paulo: manuscrito, 2018.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *Fundamento, Materiales y otras técnicas de la educación musical*. 1.ed. Buenos Aires: Melos, 2010.

IAZZETTA, Fernando. Estudos do som: um campo em gestação. *Centro De Pesquisa e Formação*, São Paulo, n.1, p. 146-160, nov. 2015. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/56abb05a-66fe-4415-9c74-4c1811d16f7d.pdf>. Acesso em: 19 set. 2019.

KATER, Carlos (Org.). *Cadernos de Estudo: educação musical*. Belo Horizonte: Atravez/EMUFG/FEA/FAPEMIG, 1977.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. *Sonoridades Múltiplas: Práticas Criativas e Interações Poético-Estéticas para uma Educação Sonoro-Musical na Contemporaneidade*. Orientador: Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque. (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

MAKINO, Jéssica Mami Makino. *Sobre a formação do professor de música: o tempo fugidio entre a aurora, o crepúsculo e o silêncio*. Orientador: Prof. Livre Docente Marisa Trench de Oliveira Fonterrada (Doutorado em Música) – UNESP, São Paulo, 2013.

MARQUES, Isabel A. *A arte em questões*. São Paulo: Digitexto, 2012.

MARTINS, Gilberto de Andrade. *Estudo de caso: uma estratégia de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2008.

PENNA, Maura. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ROSS, Alex. *O resto é ruído*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SÃO PAULO (Cidade). Secretaria Municipal de Cultura. *EMIA, escola de artes, casa de crianças: uma experiência de 35 anos*. Vários autores. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2016.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
SCHAFER, Murray. *Hacia una educacion sonora*. Argentina: Pedagogias Musicales Abiertas, 1992.

TRAVERZIM Monique. *A brincadeira da cultura tradicional da infância na formação musical do pedagogo*. Orientador: Prof. Livre Docente Marisa Trench de Oliveira Fonterrada (Mestrado em Música) – UNESP, São Paulo, 2015

APÊNDICE

Questionários

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 24
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 2 anos
- Em que série da escola regular você estuda? 9º ano
- Aonde você está estudando música atualmente? Alpha Escola
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Sim
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 4 anos
- Porque você veio tocar na orquestra? Porque eu gosto de misturar de instrumentos

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela. -> Liberdade, por posso tocar o que quiser, sem ter notas e ou mesmo respiração.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Não.*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu.

Sim. Eu gosto quando tocamos a "Jica Jica no Tulo", pois eu não gosto de música clássica e popular.

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
	X		

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
X			

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 12 anos.
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? Entrei este ano.
- Em que série da escola regular você estuda? 7ª ano.
- Aonde você está estudando música atualmente? Na EMIA mesmo.
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Já estudei aqui.
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 45 minutos.

- Porque você veio tocar na orquestra?

porque achei que seria bom para mim fazer parte da orquestra.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

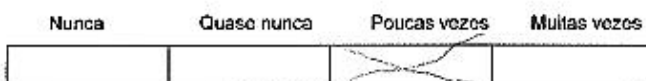
Liberdade. É como se eu pudesse tocar livremente, sem partituras.

7 - Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Sim*

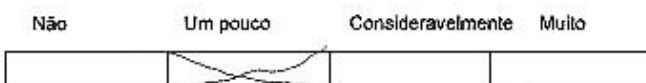
- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu.

Sim. percebe mudanças de melodias na música

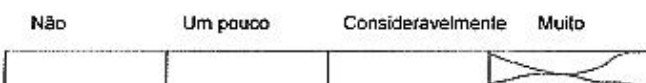
- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?



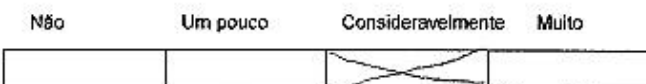
- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?



- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?



- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?



Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 14 anos
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 3 anos
- Em que série da escola regular você estuda? 9º ano
- Aonde você está estudando música atualmente? Projeto Acordes
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Sim
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 4 horas por semana.
- Porque você veio tocar na orquestra?
Porque eu quero saber como é tocar em grupo.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

felicidade - Em um estado livre para expressar meus sentimentos e meu estado musicalmente.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Sim*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. *Sim, eu abri mais meu ouvido para outros instrumentos que até tocando consigo.*

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
		X	

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
X			

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 13
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? Quase 4 anos
- Em que série da escola regular você estuda? 9^o ano
- Aonde você está estudando música atualmente? Na Escola da EMIA (Orquestra)
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Já estudei
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? Estudei há ~~4~~ mais de 4 anos e estudo de 1 a 2 horas por dia
- Porque você veio tocar na orquestra?
Por recomendação de minha professora e também por interesse em saber como era.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Liberdade, por não ter como errar e poder escolher o que eu vou tocar

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Sim, algo melhor.*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. *Sim, percebe quando há quebras nos padrões rítmicos.*

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
			X

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 16 anos
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 4
- Em que série da escola regular você estuda? 2^o ano do Ensino Médio
- Aonde você está estudando música atualmente? EMIA
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui?
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 9 anos
- Porque você veio tocar na orquestra?
Continuar prática musical, e continuar a vivenciar e aprender (principalmente pelo professor)
- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela. Livre, pois estou aberta a todas possibilidades em relação instrumento

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Sim, eu passei a improvisar outros sons.*
- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. *Não.*

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
	X		

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 15 anos.
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? Há 3 anos.
- Em que série da escola regular você estuda? 1^a ano do ensino médio.
- Aonde você está estudando música atualmente? Na Emesp e na escola regular.
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Sim.
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 9 anos de estudo.

- Porque você veio tocar na orquestra? Porque eu queria e gostava de tocar em grupo e queria, de alguma forma, continuar ligada a EMIA.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela. Liberdade. Na improvisação me sinto livre para tocar as notas que eu quiser, com a duração que eu quiser quando eu quiser. É claro que é necessário ser nos grupos, mas a liberdade no improviso é bem maior do que quando lemos partituras.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo *Estou tocando mais rápido.*
- À sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. *Não*

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
		X	

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? *12 anos*
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? *2 anos*
- Em que série da escola regular você estuda? *6 ano*
- Aonde você está estudando música atualmente? *na emia*
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui?
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? *1 ou 2 horas*
- Porque você veio tocar na orquestra? *Porque eu acho lindo os instrumentos todos em conjunto.*
- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela. *Violino, violino instrumento musical que eu toco*

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Não*.

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. *Sim, estou ouvindo melhor cada instrumento da orquestra.*

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
		X	

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 17
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 1 ano 4 meses
- Em que série da escola regular você estuda? 3ª Ano médio
- Aonde você está estudando música atualmente? Lugar nenhum.
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? —
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 8 anos
- Porque você veio tocar na orquestra?
Para tocar com outros músicos, em conjunto
- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela. *Estada*
Dão vários camadas sobrepostas, se encaixando, formando um todo.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Sim, me familiarizei mais com o instrumento.*
- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu.

Sim, comecei a escutar mais os múltiplos instrumentos dentro da música.

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
	X		

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 14
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 3 ou 4
- Em que série da escola regular você estuda? 8º ano
- Aonde você está estudando música atualmente? Instituto Accordes
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Sim estudei na EMIA
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 5 anos

- Porque você veio tocar na orquestra?

Porque o Geraldão me chamou e eu achei interessante.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra.

Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Liberdade, pois quando improvisamos, temos o que achamos que vai ficar legal, bonito, temos a liberdade de escolher o que tocar, como tocar.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Sim, melhorei minha compreensão*
 - A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. *Sim, eu aprendi a escutar vários tipos de música.*

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
		X	

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 12 anos
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 3 anos
- Em que série da escola regular você estuda? 7º ano
- Aonde você está estudando música atualmente? na EMIA
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? um estudo
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? Em casa 30 minutos e na EMIA 1h e 15 min.
- Porque você veio tocar na orquestra?
 porque um dos professores viu que errei na flauta e me indicou para o professor
- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela. Liberdade, porque você consegue tocar qualquer coisa para construir um tipo de ritmo, e é muito bom poder tocar sem usar de recursos com a partitura

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que

passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Sim, eu comecei a me*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que *sentir mais*
você percebeu. *condição ao*

Sim, eu comecei a reparar mais na música e em seus instrumentos, não mais somente na letra.

hora de tocar

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca Quase nunca Poucas vezes Muitas vezes

		X	
--	--	---	--

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não Um pouco Consideravelmente Muito

	X		
--	---	--	--

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não Um pouco Consideravelmente Muito

		X	
--	--	---	--

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não Um pouco Consideravelmente Muito

		X	
--	--	---	--

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 14
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 4
- Em que série da escola regular você estuda? 9º
- Aonde você está estudando música atualmente? No seu convívio
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Sim
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento?
5
- Porque você veio tocar na orquestra?
Para aprimorar as minhas e obter habilidades no meu instrumento e aprender mais sobre música.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Caos, porque não há nenhuma ordem ou padrão a ser seguido, sendo apenas teclado sonoro ao acaso. Porém um caos agradável.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *sim, sougo mais a*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. *outra*

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca Quase nunca Poucas vezes Muitas vezes

			X
--	--	--	---

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não Um pouco Consideravelmente Muito

			X
--	--	--	---

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não Um pouco Consideravelmente Muito

			X
--	--	--	---

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a destinação diante do público?

Não Um pouco Consideravelmente Muito

	X		
--	---	--	--

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem?
20 anos
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA?
12-6 anos
- Em que série da escola regular você estuda?
Termei a escola
- Aonde você está estudando música atualmente?
Emia
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui?
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento?
10 anos
- Porque você veio tocar na orquestra?
Meu professor me indicou

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Escutar, ouvir os outros e tocar sem compre-
Miss

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Sim, qualidade*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu.

Sim, pois eu passo a perceber essas improvisações

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
	X		

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 14
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 2 anos
- Em que série da escola regular você estuda? 9 ano
- Aonde você está estudando música atualmente? Teatro Municipal
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? não
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento?
4h
- Porque você veio tocar na orquestra?
Porque eu gosto de tocar

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

alegria é um acdo bem legal porque você se sente na música quando você está improvisando.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Sim, passei a me sentir mais confortável e não só tocar, o que está escutando na partitura*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu.

Sim, passei a perceber um pouco mais a sonoridade das músicas.

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
			

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a **desinibição** diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? *17*
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? *5 ou 6*
- Em que série da escola regular você estuda? *3º ano do ensino médio*
- Aonde você está estudando música atualmente? *Atualmente sou aluna do EMIA*
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? *Sim*
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? *9 anos*

- Porque você veio tocar na orquestra?

Por recomendações de professores

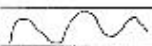
- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Curiosidade, a possibilidade de experimentar outros sons me faz sentir como se pudesse descobrir algo novo.


- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *sim*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. *Não*

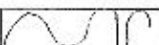
- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
			


- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			

Emanuella

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 8
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? comecei agora!
- Em que série da escola regular você estuda? 3ª
- Aonde você está estudando música atualmente? casa da Adriana, em São Paulo
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? eu fiz o Estudando
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 7 meses
- Porque você veio tocar na orquestra? porque me sinto bem

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela. legal, livre, e, feliz.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *sim, me saltar um pouco mais.*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu.

Sim, escutar mais as pessoas e os instrumentos a minha volta.

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca Quase nunca Poucas vezes Muitas vezes

	X		
--	---	--	--

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não Um pouco Consideravelmente Muito

			X
--	--	--	---

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não Um pouco Consideravelmente Muito

			X
--	--	--	---

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não Um pouco Consideravelmente Muito

	X		
--	---	--	--

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 15
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 3 ou 4.
- Em que série da escola regular você estuda? 1º ano do ensino médio
- Aonde você está estudando música atualmente? EMESP
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui?
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? ~~5 ou 6 anos.~~ 5 ou 6 anos.

- Porque você veio tocar na orquestra?

~~Porque eu gosto de tocar na orquestra~~

Por que achava um lugar bom para expressar

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

livre, pois quando eu improviso sinto que não há certo ou errado no que estou fazendo.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Sim, sou mais criativa*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu.

Sim, fiquei mais atenta nas músicas.

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
	X	XXXX	

Certo

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 14

- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 4 anos

- Em que série da escola regular você estuda? 9º ano

- Aonde você está estudando música atualmente? Instituto Accordes

- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Sim

- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 7 anos ou 8 anos

- Porque você veio tocar na orquestra?

Gosto muito da orquestra, o Geraldo me convidou.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

~~Imagem~~ ~~Imagem~~ ~~Imagem~~

Liberdade - ~~liberdade~~ ~~liberdade~~

Podemos tocar o que sentimos, ~~podemos~~ ~~podemos~~ ~~podemos~~
Podemos ver ~~novos~~ novos jeitos de tocar, ajuda na ~~criatividade~~ ~~criatividade~~ ~~criatividade~~
criatividade, nos sentimos livre para improvisar.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *sim, mais conforto em tocar*
- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. *sim, procurei mais o que os instrumentos e qual seja de cada um e os diferentes momentos de tocar.*

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
		X	

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? *18 anos.*
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? *10 anos.*
- Em que série da escola regular você estuda? *1ª série fundamental de anos.*
- Aonde você está estudando música atualmente? *No conjunto e com os amigos em sua banda.*
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? *Sim.*
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento?
7 anos.
- Porque você veio tocar na orquestra?

Por vontade de um amigo que me convidou, me sinto mais feliz.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra.

Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Música. O sentimento de sensação que ela possui durante o estudo e a prática, as descobertas, mas também a realidade.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo:

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu.

Sim, agora consigo tocar a música na minha casa etc de tocar.
Sim, pois presto atenção no tempo da música, grave agudo, etc.

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
		X	

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 13
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 2 anos
- Em que série da escola regular você estuda? 8ª Ano
- Aonde você está estudando música atualmente? Em casa
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Sim
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento?
Quatro horas por semana
- Porque você veio tocar na orquestra?
Porque me apaixonar no instrumento.
- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra.

Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Liberdade, pois ~~está~~ não tem chance de errar

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: Não

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. Não

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
X			

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 14 anos
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 5 anos
- Em que série da escola regular você estuda? 9º ano
- Aonde você está estudando música atualmente? Em casa
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Sim
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 7 anos

- Porque você veio tocar na orquestra?

Para me aperfeiçoar no instrumento e aprender a tocar em grupo

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

liberdade. Enquanto estou improvisando me sinto livre para escolher os sons que vou tocar, sem a necessidade de uma partitura.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: ~~Sim~~ Não

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. Não

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
		X	

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 10 anos e 10 meses
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 4 meses
- Em que série da escola regular você estuda? 5ª ano
- Aonde você está estudando música atualmente? Na E.M.I.A
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Sim
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? Meia hora (30 minutos)
Estou tocando violão a quase 4 anos
- Porque você veio tocar na orquestra? porque eu gosto de tocar violão, me sinto feliz e animado

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela. Livre

Eu me sinto livre tocando algo que está fora da partitura,
me sinto alegre e feliz livre

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Não*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. *Não*

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
X			

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
X			

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? *17*
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? *4 meses*
- Em que série da escola regular você estuda? *6ª série*
- Aonde você está estudando música atualmente? *EMIA*
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? *Sim, ainda estuda*
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? *2 anos e meio*
- Porque você veio tocar na orquestra? *Porque eu acho bonita e o meu professor me convidou*

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela. *Confusa. Bonita, muita palavra, por não ter nenhuma guia para saber o que tocar.*

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo:

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu.

deu importância para o som, e ficou mais atento para ouvir mais detalhes e perceber as harmonias e o ritmo.

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
	~		

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? *16 anos.*
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? *3 anos.*
- Em que série da escola regular você estuda? *2ª série da Escola Média.*
- Aonde você está estudando música atualmente? *Instituto Saginho (com seu instrutor com)*
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? *Sim.*
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento?
Depende do dia de semana, mais ou menos uns 30 minutos, nos dias de estudo, nos dias de aula, mais ou menos 1 hora por dia.
- Porque você veio tocar na orquestra?
Porque eu gosto de tocar e quero aprender a tocar com alguns colegas.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Sim!
Necessitamos de um bom improviso legal!
O ponto de encontro, o ponto de partida, que um improvisador precisa ser muito atento.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Sim, na hora de improvisar.*
- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. *Sim, eu comecei a perceber os instrumentos que tinha na música, a tonalidade, etc*

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
	X		

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 14 anos
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 4 anos
- Em que série da escola regular você estuda? 9^a série
- Aonde você está estudando música atualmente? Instituto Accordes
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? Sim.
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 7 anos ou 8 anos
- Porque você veio tocar na orquestra? Porque o Geraldo me convidou.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Liberdade, me sinto como em um campo cheio de flores, como se eu pudesse tocar o que eu quiser sem as pessoas me julgarem.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *Ritmica mais fácil*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu.

Após improvisar, consigo perceber mais aspectos sonoros nas músicas, como partes até pouco perceptíveis.

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
		X	

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		X	

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			X

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a **desinibição** diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	X		

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 16 anos
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? 3 anos
- Em que série da escola regular você estuda? 3ª EM
- Aonde você está estudando música atualmente? SESC
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? sim
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento?
Piano → 3 anos / Flauta transversal → 5 anos
- Porque você veio tocar na orquestra?
Por sempre gostar de música, é como sentir algo de tocar em grupo, resolvi entrar na orquestra.
- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela.

Nada. O nada é presente em tudo que gira em torno de
nessas nossas vidas, começando-se presente apenas quando
estamos atentos aos nossos sentidos.

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que

passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: *agora entao algo que faz*

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que

você percebeu. *Chego que agora eu percebo melhor quais são as notas.*

*sentido,
que é
lento.*

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
			

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
			

Querido aluno

Muito obrigada por fazer parte da minha pesquisa, você está contribuindo bastante!

As perguntas que eu elaborei são para saber como você percebe, vê e sente estas improvisações que fazemos na orquestra. Para isto, seja bem sincero, e não se preocupe porque você não precisará colocar seu nome neste questionário ok?

- Quantos anos você tem? 12
- Há quanto tempo você toca na orquestra da EMIA? desde pequeno
- Em que série da escola regular você estuda? 7º ano
- Aonde você está estudando música atualmente? EMIA
- Caso você não seja aluno da EMIA atualmente, já estudou aqui? sim, ainda estudo
- Qual o seu tempo de estudo no instrumento? 3 anos
- Porque você veio tocar na orquestra? Para melhorar e me dedicar mais à vida.

- Feche os olhos e mentalize você tocando/improvisando na orquestra. Agora cite a primeira palavra que aparece para você e escreva duas linhas sobre ela. *marrom, tudo estranho como quando penso em música, penso também em marrom e beji.*

- Você percebeu alguma mudança na sua maneira de tocar depois que passou a improvisar na orquestra? Se sim, cite um exemplo: Não

- A sua forma de escutar música mudou? Se sim, fale um pouco sobre o que você percebeu. Sim, começou a ouvir músicas clássicas e as músicas que eu escuto por isso me dá mais prazer de tocar tocando seu próprio instrumento.

- Você improvisa com o seu instrumento musical em casa?

Nunca	Quase nunca	Poucas vezes	Muitas vezes
	✓		

- Você percebe se a sua escuta aumentou com relação aos sons da orquestra?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		✓	

- Desde que você começou a escutar a música contemporânea, ela te parece mais familiar?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
		✓	

- As improvisações nos ensaios da orquestra te ajudaram com a desinibição diante do público?

Não	Um pouco	Consideravelmente	Muito
	✓		