

Pedro Harrison de Freitas Teixeira<sup>1</sup>  
Elvis de Azevedo Matos<sup>2</sup>

**Free Musical Sharing:**  
*Free Musical Improvisation as a Mean of Sharing the Musical Self*

**Resumo:**

*Sociedade, educação e arte são dimensões indissociavelmente relacionadas entre si de tal maneira que essa interação contribui significativamente para a perpetuação das "mazelas" sociais decorrentes do sistema econômico em vigor presentes na contemporaneidade. Diante disso, o presente artigo busca refletir acerca da importância da "improvisação musical livre" como possibilidade de realização de vivências sonoras em social-aprendizagem, de modo a fomentar vivências musicais compartilhadas que promovam o desenvolvimento da criatividade, da expressividade e de um senso coletivo de solidariedade. Nessa perspectiva, a metodologia consistiu em pesquisa bibliográfica, fundamentada na abordagem qualitativa, a partir da qual foram empreendidas ponderações a respeito da importância da arte para a formação humana, da relevância da pedagogia da Aprendizagem Musical Compartilhada e de como a improvisação musical livre pode contribuir para a autêntica expressão sonora do sujeito. Percebemos que a improvisação musical livre, por possibilitar o desenvolvimento da criatividade, sensibilidade e expressividade, permite o compartilhamento do "eu sonoro" de cada indivíduo, bem como pode ser considerada um possível caminho para a emancipação humana, uma vez que viabiliza a formação de sujeitos com a visão social holística que possam interferir positivamente em suas realidades.*

**Palavras-chave:** *Aprendizagem Musical Compartilhada; Improvisação musical livre; Formação humana.*

**Abstract:**

*Society, education, and art are dimensions that are inseparably related to each other in such a way that this interaction significantly contributes to the perpetuation of the social ills present in contemporaneity, arising from the current economic system. In light of this, the present article seeks to reflect on the importance of "free musical improvisation" as a possibility of achieving sound experiences in social learning, in order to foster shared musical experiences that promote the development of creativity, expressiveness, and a collective sense of solidarity. From this perspective, the methodology consisted of bibliographic research, based on a qualitative approach, through which considerations were made regarding the importance of art for human formation, the relevance of the Shared Musical Learning pedagogy, and how free musical improvisation can contribute to the authentic sound expression of the individual. It has been perceived that free musical improvisation, by making possible the development of creativity, sensitivity, and expressiveness, allows the sharing of each individual's musical self and can be considered a possible path to human emancipation, as it enables the formation of individuals with a holistic social vision who can positively impact their realities.*

**Keywords:** *Shared Musical Learning; Free musical improvisation; Human Formation.*

<sup>1</sup> Mestrando em Educação pela Universidade Federal do Ceará, Técnico em Assuntos Educacionais da Universidade Federal do Ceará.

<sup>2</sup> Doutor em Educação pela Universidade Federal do Ceará, Professor do Curso de Música Licenciatura da Universidade Federal do Ceará.

## 1. INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, aspectos como individualismo e competitividade são comumente propagados na sociedade brasileira, sobretudo na escola, haja vista dialogarem fortemente com as tendências político-econômicas hegemônicas. Podemos mencionar a doutrina do neoliberalismo, a qual idealiza uma sociedade com o mínimo de interferência estatal, no que concerne ao mercado, o que coloca em risco um acesso isonômico a atividades basilares como uma educação musical que contribua ao máximo para o desenvolvimento de potencialidades humanas.

A partir desse quadro, buscamos, ao elaborar o presente trabalho, refletir acerca da "improvisação musical livre" como uma possível alternativa para a realização de vivências sonoras em social-aprendizagem, considerando as interações entre sociedade, educação, arte e música, à luz da pedagogia da Aprendizagem Musical Compartilhada.

Destarte, ao longo do texto, serão empreendidas ponderações a respeito: da importância da arte para a formação humana; da pedagogia da Aprendizagem Musical Compartilhada e sua relação com a formação humana; e de como a improvisação musical livre pode contribuir para a autêntica expressão sonora do sujeito.

## 2. ARTE COMO FUNDAMENTO PARA FORMAÇÃO HUMANA

A princípio, é pertinente sublinharmos o desenvolvimento da sensibilidade a partir de atividades artísticas. A nosso ver, uma das principais funções da arte no cotidiano humano guarda relação com as possibilidades da ampliação dos sentidos dos sujeitos, de forma a permitir uma percepção mais significativa dos fenômenos do mundo. Assim podemos entender que: "a formação dos sentidos e das sensibilidades humanas é um processo dialético desenvolvido ao longo da história social e subordinado às condições objetivas de cada momento histórico". (FERREIRA, 2010, p.136)

O desenvolvimento da sensibilidade é fundamental e deve ser universalmente possibilitado a todos os sujeitos, sem qualquer restrição. Contudo observamos que, de forma nefasta, esse exercício é posto fora do alcance de grande parte dos indivíduos devido às relações construídas a partir do sistema capitalista. "A lógica inumana da sociedade capitalista desconecta os sentidos humanos, dificultando o acesso dos indivíduos à riqueza das objetivações superiores." (DIÓGENES; RABELO; RIO, 2019, p.194)

Diante disso, entendemos que o desenvolvimento da sensibilidade possibilita que os sujeitos percebam a realidade com uma visão ampliada e com maior discernimento, contribuindo para que seja possível uma maior coerência em suas condutas, sobretudo fazendo com que passem a balizar suas atividades cotidianas

prezando por sua comunidade. Assim, ao refletir acerca da presença da arte em um contexto escolar, Moraes (1993) nos aponta:

Creio que a arte tem função clara na escola e através dela a escola assumirá a responsabilidade prioritária e única de superação do cognitivo pela formação da sensibilidade, formando homens únicos, indivíduos singulares, cômicos de suas responsabilidades sociais. (MORAES, 1993, p. 33 e 34)

Ademais, podemos presumir, como basilar, a arte como possibilidade de desenvolvimento da criatividade e da expressividade, haja vista que não há limites para veiculação de discursos, sejam conscientes ou não. Por não haver barreiras no que concerne a signos para a propagação de determinada intenção comunicativa e expressiva, a arte proporciona uma imensurável liberdade inventiva. Podemos entender, portanto, que qualquer ser humano é capaz de desenvolver suas potencialidades de criação ao entrar em contato com o universo artístico, uma vez que sair do comum, muitas vezes, é algo desejável na arte e abre espaço para a subjetividade percorrer inúmeros caminhos estéticos e expressivos.

No mundo contemporâneo, é cada vez mais pertinente o fomento a atividades artísticas, de modo a oferecer meios com os quais os indivíduos possam manifestar sua forma de ver mundo e engendrar novas formas de relacionar, dialeticamente, suas individualidades com a coletividade, permitindo a construção de novas possíveis realidades. Assim, ao refletir sobre o seu contexto sociopolítico, Moraes discute:

Não tenho a ingenuidade e a pretensão de enveredar pelos caminhos de busca das soluções desta problemática. Se solução existe, ela encontra-se latente nos coletivos humanos, talvez, a espera de sistematizadores mais sensíveis e criativos, menos preocupados com preservação de grandes blocos teóricos e mais atentos às necessidades e reivindicações de seus tempos. (MORAES, 1993, p. 30)

É importante, também, refletirmos sobre de que modo a compreensão e a leitura do mundo são ampliadas a partir da produção de obras de arte, bem como por meio da apreciação delas. Partindo do pressuposto de que o autor (artista) está situado em determinado tempo e espaço, e, que para a produção de um bem artístico esse sujeito necessita realizar uma profunda reflexão acerca do mundo, de seu tempo presente, para se expressar, compreendemos que tal experiência pode ser compartilhada de maneira a contribuir com a formação de outros indivíduos, assim como a sua própria formação.

No caso específico da obra de arte, na abordagem de Lukács (1989), o indivíduo pode superar uma visão particular e olhar o mundo por meio das lentes universais da arte. Esse movimento de superação da particularidade individual também recai sobre o artista no momento de formulação e construção do objeto estético: "toda boa arte e toda boa literatura também é humanista na medida em que não apenas estuda apaixonadamente o homem, a verdadeira essência de sua constituição humana, mas também que, ao mesmo tempo, defende apaixonadamente a integridade humana do homem". (LUKÁCS, 1989 *apud* FERREIRA,

2010, p. 134)

No que se refere a bens artísticos, entendemos que estes possibilitam uma grande imersão no contexto em que foram produzidos, de maneira a proporcionar uma experiência formativa significativa por quem os aprecia. Nesse sentido, a arte permite, a partir de seu fazer em si ou das leituras da realidade realizadas a partir de obras de arte, que sejam difundidos conhecimentos da humanidade, sobretudo o conhecimento histórico-cultural.

Diante do que até aqui foi discutido, podemos inferir que a arte pode contribuir para a emancipação do pensamento humano. Desse modo, ela possibilita a formação de sujeitos autônomos nas reflexões e atuação na sociedade, o que pode conduzir a perspectivas mais alinhadas com as necessidades do tempo presente.

A partir da ótica marxista, podemos entender que a arte tem o potencial de "refletir as opressões, os descasos e as injustiças, fomentando a resistência popular e a luta do sujeito revolucionário com vistas à promoção da emancipação humana". (DIÓGENES; RABELO; RIO, 2019, p. 199) Assim, a arte pode contribuir para o desenvolvimento de uma visão mais crítica perante o mundo capitalista, uma vez que o sujeito pode entender com mais clareza o funcionamento de tal sociedade e basear sua conduta no sentido de superação das problemáticas e contradições decorrentes de tal sistema.

### 3. EM BUSCA DE UMA PARTILHA ARTÍSTICA E SONORA

Ao observarmos as relações sociais, econômicas e políticas na atualidade, notamos que há uma forte vinculação das iniciativas educacionais com a produção de bens que visam à obtenção de lucros financeiros, os quais se distanciam das propostas de formação humana que buscam o desenvolvimento da autonomia dos sujeitos. Nesse cenário, a educação, influenciada pelo mercado, tende a aderir à lógica imposta pelo sistema capitalista, conforme nos aponta o relatório da OECD *Education at a Glance* (2008): "uma tarefa principal dos sistemas educativos consiste em providenciar ao mercado de trabalho tantas e tão diferenciadas competências quantas os empresários precisam". (2008, p. 31)

No interior das disputas curriculares, a presença da "mão invisível do mercado" torna-se bastante evidente quando verificamos que determinados conteúdos escolares ganham mais espaço do que outros e, ao mesmo tempo, também percebemos o fomento a posturas competitivas e individualistas no cotidiano escolar. A nosso ver, tal realidade é definida pela própria sociedade, que estabelece uma via de mão dupla através da qual a estrutura social, muitas vezes excludente, se retroalimenta.

Miguel Arroyo ainda nos apresenta que essa estrutura curricular cumpre uma dupla função, qual seja, manter

em evidência os conhecimentos tidos como legítimos, em geral, empreendidos por nossos colonizadores e neo-colonizadores, e não permitir a entrada de conhecimentos advindos de outros sujeitos que não partilham desse local de validade humana, isto é, dos sujeitos invisíveis de nossa sociedade. (ABREU; MATOS, 2024, p. 431)

Refletindo sobre a prática do professor, percebemos que a conduta docente é uma ação essencialmente política e disso não é possível esquivar-se. A maioria das escolhas, abstenções, omissões ou silêncios pedagógicos demarcam e denunciam a ideologia dos professores que, por serem figuras de referência, contribuí para a formação da visão de mundo dos estudantes. Nessa perspectiva, Freire (2023) postula:

A compreensão dos limites da prática educativa demanda indiscutivelmente a clareza política dos educadores com relação a seu projeto. Demanda que o educador assuma a politicidade de sua prática. Não basta dizer que a educação é um ato político assim como não basta dizer que o ato político é também educativo. É preciso assumir realmente a politicidade da educação. (p. 54 e 55)

Trazendo a educação musical para o foco desta discussão, percebemos que as posturas pedagógicas dos educadores não diferem do que aqui colocamos. Afinando-se com a lógica capitalista, as práticas pedagógicas musicais são bastante arraigadas a valores que não dialogam com as necessidades da humanidade no cenário atual. Olhando especificamente para o cenário brasileiro, percebemos um aprofundamento desta problemática vinculada aos preceitos de tal lógica. Assim, as aulas de música ainda são bastante centradas na figura do professor, que direciona a formação dos estudantes de acordo com seus próprios referenciais educacionais, sem que tais referenciais sejam submetidos a um exercício crítico.

Decorre da ausência de reflexão acima mencionada, a perpetuação de valores e interesses das classes dominantes, de forma a contribuir com a manutenção do *status quo*. Dentre tais condutas, destacamos o foco exacerbado na performance musical, a presença quase exclusiva do repertório europeu como referência de "boa música" e a passividade dos estudantes, dentre outras questões.

Pereira (2014) ao refletir sobre a formação musical empreendida em cursos de licenciatura em música do Brasil, constatando a hegemonia do repertório europeu, cunhou, a partir da praxiologia de Pierre Bourdieu, o conceito *habitus* conservatorial, o qual, segundo o autor, "faz com que a música erudita figure como conhecimento legítimo e como parâmetro de estruturação das disciplinas e de hierarquização dos capitais culturais em disputa". (PEREIRA, 2014, p. 95)

Na busca por encontrar alternativas emancipadoras na construção de uma educação musical alinhada às demandas sociais mais urgentes, vislumbramos as contribuições advindas da Aprendizagem Musical Compartilhada, proposta pedagógica que merece nossa atenção.

Tal pedagogia traz algumas premissas, as quais julgamos pertinentes citar, quais sejam: todos os seres humanos podem se expressar através de realizações musicais; a valorização dos conhecimentos prévios dos sujeitos é de suma importância para o seu desenvolvimento musical; a experiência sonora pode proporcionar o encontro e a compartilha entre os sujeitos, gerando âmbitos de solidariedade nos processos de aprendizagem; e, a formação humana com base na criatividade torna-se um potente motor das relações educacionais.

No que concerne à valorização dos conhecimentos prévios dos sujeitos, os teóricos da pedagogia da Aprendizagem Musical Compartilhada evocam as reflexões de Bondia (2002) que argumenta sobre o valor e sobre a importância dos saberes de experiência no processo de construção do conhecimento, processo este no qual os sujeitos se apropriam de forma significativa daquilo que lhes acontece e, portanto, lhes constituem. Para Bondia (2002, p. 21), "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".

Percebemos, pois, que para a experiência ser significativa e poder ser agregada aos processos de educação musical, essa deve fazer sentido para os estudantes, de modo que esses consigam alcançar um grau de profundidade reflexiva diante do que musicalmente se realiza.

O desafio de desencadear a compartilha de saberes nos processos educativos é um importante ponto discutido no âmbito das teorias sobre Aprendizagem Musical Compartilhada. Fernandes (2013), baseado no sociointeracionismo de Vygotsky, salienta a importância das relações sociais dos processos de aprendizagem musical.

Dessa forma, podemos inferir que todo processo educativo não pode prescindir das interações sociais realizadas pelos estudantes/estudantes, sem desvalorizar os processos desenvolvidos entre estudantes/professores. Pelo contrário, o incentivo à interação dos sujeitos envolvidos em uma atividade é essencial para uma aprendizagem rica e efetiva, pois é nesta relação estudante/estudante, ou seja, na interação entre os pares que a possibilidade de desenvolvimento de competências e habilidades sociais dos envolvidos cresce. (FERNANDES, 2013, p. 45).

O conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal (VYGOTSKY, 1984) subjacente às interações entre os sujeitos para o desenvolvimento destes, evoca um senso de solidariedade entre os envolvidos nos eventos educacionais. Tal senso de solidariedade, vincula-se, na perspectiva da Aprendizagem Musical Compartilhada, à ética africana expressa no termo *Ubuntu* que conforme Hogemann "é uma antiga expressão religiosa africana que significa, ou dá a entender, que a lealdade expande e faz coerente a relação entre as pessoas." (2017, p. 90)

Nesse sentido, para trazermos a Aprendizagem Musical Compartilhada na presente reflexão, necessitamos nos conectar à referida filosofia, a qual preconiza uma ética baseada em relações solidárias, de modo a ser a mais

humana possível. Assim, os indivíduos se veem na coletividade, buscando uma experiência que seja a mais significativa e fortalecedora para todos os envolvidos, os levando a atos de generosas doações em busca do bem comum.

A formação humana calcada nas experiências dos sujeitos e realizada em âmbitos de solidariedade, necessita, para a Aprendizagem Musical Compartilhada, realizar-se com base nos potenciais criativos que façam com que os indivíduos possam construir uma sólida e positiva imagem de si mesmos. Matos (2024, p. 127) posiciona-se da seguinte maneira: "a criação de vínculos grupais decorre, na perspectiva da Aprendizagem Musical Compartilhada, de um esforço no qual o sujeito busca a si mesmo através da realização sonora".

Percebemos que há no bojo das teorias da Aprendizagem Musical Compartilhada umnexo teórico com as teorias de formação humana de origem alemã. Tais teorias são evocadas pelo termo *Bildung* que se constitui como um profundo processo de formação cultural. Sobre a *Bildung*, Nicolau (2013, p. 23) assim se posiciona: "os teóricos da *Bildung* visavam dar resposta a uma questão em comum, a qual denominam no decorrer da tese de problema pedagógico, ou seja, o problema de saber qual a melhor maneira de educar o homem".

O princípio que é mais caro para esta reflexão que empreendemos a partir das teorias sobre Aprendizagem Musical Compartilhada é o da criatividade. Entendemos que vivências que proporcionam aos aprendizes a ampliação significativa do uso da criatividade é de extrema relevância a tal proposta e se faz notar com bastante ênfase nos trabalhos que discutem a referida pedagogia. Matos afirma que:

[...] o estabelecimento de vínculos criativos, tal como propõe Quintás, é o nexofundante da Aprendizagem Musical Compartilhada [...] fazer emergir uma música pessoal, autêntica, uma sonora expressão de si mesmo, é algo que requer coragem e generosidade. (MATOS, 2024, p. 120)

Como meio para que, de maneira criativa, os sujeitos possam se expressar de forma generosa e corajosa conforme proposto, vislumbramos a necessidade de buscar estratégias sonoras que possam proporcionar a busca por novas possibilidades expressivas, de modo a favorecer o desbravamento de soluções musicais inovadoras, em suas dimensões estéticas e sociais.

O alicerce do ensino artístico é o ambiente. Um ambiente que possa acender a chama da conquista de novos terrenos do saber e de novos valores da conduta humana. O princípio vital, a alma deste ambiente é o espírito criador. O espírito que sempre se renova, que sempre rejuvenesce e nunca se detém. Pois, no mundo em que tudo flui, é o que não se renova o empecilho, um obstáculo. (KOELLREUTTER *apud* SILVINO, 2007, p. 223)

A necessária articulação permanente entre arte e sociedade, entre o fomento à criatividade e a busca por novos caminhos de expressão musical e de transformação social, é um desafio que nos está posto. Assim, em busca de realizar tal desafio, pensamos que é

pertinente cogitar abordagens sonoras baseadas nos princípios do que chamamos de improvisação musical livre.

#### 4. IMPROVISAÇÃO MUSICAL LIVRE COMO AUTÊNTICA EXPRESSÃO SONORA DO SUJEITO

A criação musical balizada por estruturas idiomáticas, que têm como seu maior referencial a música produzida na Europa entre os séculos XVII e XIX, já foi expandida através de vários caminhos composicionais e, também, pela valorização de sonoridades diferentes daquelas advindas do continente europeu. Dentre tais movimentos de expansão dos processos de criação musical destaca-se a realização sonora sem o estabelecimento de padrões idiomáticos rígidos, a partir dos quais a música é criada.

Podemos considerar a improvisação musical livre como um dos caminhos viáveis para a busca de uma Aprendizagem Musical Compartilhada, haja vista que não pressupõe conhecimentos técnicos por parte dos participantes das vivências musicais, assim não há requisitos mínimos para tal prática e todos sujeitos podem expressar-se sonoramente, seja individual ou coletivamente. Nesse sentido, são derrubadas significativas barreiras entre o sujeito e a expressão, uma vez que toda sonoridade é legítima, desde que haja uma busca por uma conexão semântica consigo próprio e/ou com o grupo.

Desse modo, percebe-se que a finalidade dessa proposta musical é, essencialmente, estar a serviço da expressão artística do "eu sonoro"<sup>3</sup>, e não, de forma intencional, de técnica e/ou de conhecimentos musicais como muitos estudantes de música tendem a buscar em seus processos de formação. Nota-se que estudos técnicos exagerados, de certo modo, podem ser algo que impede ou dificulta a realização musical em plenitude. Tal atitude pode ser compreendida como um simples exibicionismo do treinamento técnico desenvolvido pelo sujeito, sem que haja um sentido musical presente na performance sonora. Sobre isso, Oliveira argumenta:

Muitas vezes o ensino de música, como já discutimos anteriormente, privilegia a obtenção de habilidades mecânicas ou habilidades de distinção de sons (intervalos, timbres, durações) de maneira descontextualizada de uma sintaxe musical. Dessa maneira, defendemos que a teoria – o porquê – não deve ser o ponto de partida para o ensino de música. Defendemos que a educação musical precisa, primeiramente contemplar as questões essenciais ao processo de aprendizagem musical como, por exemplo, a expressividade musical do sujeito e seu encontro com o repertório universal a partir de uma apropriação de conhecimentos específicos e do desenvolvimento de competências musicais. (OLIVEIRA, 2012, p. 20-21)

Na busca por superar os caminhos didáticos estabelecidos a partir do que Pereira chamou de "*habitus*

conservatorial", Oliveira lança mão de estratégias de improvisação na busca por ativar as potencialidades criativas dos sujeitos. Sobre a opção pela improvisação como estratégia didática, o referido autor assim se posiciona:

A criação com base na improvisação conseguiria fugir ao estabelecido e buscar novas formas de realização baseadas no fenômeno musical. O foco da educação musical estaria na formação do sujeito e a improvisação contribuiria no desenvolvimento do fazer musical do estudante. (OLIVEIRA, 2012, p. 11-12)

Acerca da preparação do ambiente e sobre os materiais sonoros que podem ser utilizados em um ambiente de improvisação musical livre, Costa (2017) aponta:

Com relação à preparação de um ambiente coletivo de criação, no que diz respeito aos materiais sonoros e procedimentos, pode-se dizer que os performers podem interagir e estabelecer relações de várias formas: por associação, imitação, negação, contraste ou complementaridade de ideias. Os materiais podem ser de vários tipos: objetos sonoros, gestos, figuras, texturas. Diferentemente da improvisação idiomática que se baseia em algum tipo de organização das alturas (melodias, harmonias, escalas, acordes, arpejos etc.) a improvisação livre inclui todo e qualquer som (e suas dimensões frequenciais, espectrais, rítmicas, dinâmicas etc.) como material virtualmente musical. (COSTA, 2017, p. 10-11)

Podemos entender que todo e qualquer som é elegível para configurar uma performance musical de improvisação musical livre, desde sons com alturas definidas ou "ruídos", sons curtos, longos, fortes ou fracos, dentre infinitas possibilidades e conjunções. Ao mesmo tempo, ponderamos que a técnica e os conhecimentos musicais do indivíduo podem contribuir para essa busca, no entanto não determinam os resultados no sentido de juízo de valor da performance. Afinado a isso, sobre a função do professor, Matos discute:

Compete aos professores de Música criar oportunidades para o desenvolvimento técnico e para o alargamento dos referenciais culturais, sempre tendo em vista que estes são ferramentas para a realização musical e não o objetivo do trabalho de construção de um Músico. Paradoxalmente, desde a tradição dos Conservatórios à mais recente proliferação de reality shows, muito da formação dos músicos se alicerça na competência para o competir, no desejo de demonstrar ser tecnicamente superior e isto não reflete, necessariamente, um sentido musical. (MATOS, 2018, p. 105-106)

A experiência com improvisação musical livre aponta claramente que todos podem fazer música e podem expressar sua própria sonoridade, o que possibilita desenvolver as habilidades humanas de expressão e de criatividade. Assim, a improvisação musical livre é um excelente meio no que tange a promover o desenvolvimento da criatividade, pois muitas barreiras para expressão caem por terra, possibilitando a qualquer pessoa produzir sua própria música, de forma a democratizar o fazer artístico por meio do som, uma vez

<sup>3</sup> O termo "eu sonoro" é utilizado por Matos (2024) para designar o sujeito como portador de potencialidades para a criação musical.

que desvincula tal ato da figura do músico como um ser predestinado para tal função. Costa apresenta:

Mas, o que é para um performer enfrentar criativamente o tempo real? É possível afirmar genericamente que a improvisação é um processo que envolve a percepção (especialmente – mas não só – a **escuta**) a **memória** (de longo prazo ou *knowledge base* e de curto prazo ou *referent*), a **imaginação**, a intenção e a **ação performática** propriamente dita. De outro ponto de vista, trata-se de um processo que envolve a percepção do presente (e, neste caso a construção de um referente acontece em pleno devir, durante o desdobramento da performance) com base nas experiências do passado (*knowledge base*). (COSTA, 2017, p. 11-12)

Diante disso, de acordo com o autor, a produção sonora no contexto de improvisação amplia de maneira significativa o envolvimento do sujeito durante o processo de composição em tempo real, uma vez que uma gama de habilidades se desenvolve ao longo da experiência. Isso pode desaguar em uma visão panorâmica do sujeito, no que diz respeito a compreensão do conceito de tempo (consciente ou não), visto que este precisará a todo instante recorrer a seus referências, seja de longo prazo ou o que foi realizado a pouco tempo; o que realizará no presente momento de execução e o que fará em um futuro próximo. Isso representa o fluxo criativo que é produzido durante uma sessão de improvisação musical livre.

Nessa direção, no contexto da Aprendizagem Musical Compartilhada, vale destacar que tal vivência não prescinde de uma busca de uma escuta íntima, conforme Matos nos elucida:

Para que um trabalho de criação possa ser considerado uma estratégia pedagógica de Aprendizagem Musical Compartilhada, há que haver um esforço constante da escuta íntima de um indivíduo consigo próprio e/ou de escuta que enlaça musicalmente diferentes pessoas em um processo de realização sonora. (MATOS, 2024, p. 128)

Ademais, a ausência de uma limitação no que diz respeito a algo pré-estabelecido, permite a exploração de movimentos expressivos que nem mesmo o autor cogitava serem possíveis, estimulando-o a uma constante busca de um som próprio, que só por ele pode ser realizado e que corresponde à sua "verdade musical". Isso possibilita não só a expressão, como também a interação quando é realizado em grupo.

Nessas oportunidades, pode ocorrer o compartilhamento da música realizada individualmente por cada sujeito, que dialogam entre si na busca de uma sonoridade construída por todos que daquela experiência participam. Esse processo exige, por parte dos seres ali envolvidos, a entrega e a exposição de suas potencialidades e fragilidades, no sentido de construir uma autêntica arte coletiva, pautada na criatividade, pois os movimentos sonoros são criados em tempo real.

Outro fator basilar nesse processo é o desejo, que é um aspecto que, inclusive, contribui para o empoderamento dos *performers*, uma vez que assumem uma atitude vitalista. Tal sentimento torna viável uma ação contínua, o

que torna possível a construção do ambiente da livre improvisação. Assim, podem ser alinhavadas as subjetividades de cada participante do processo de improvisação, tornando possível a produção em conjunto. (COSTA, 2017).

Acerca de relações de poder no ambiente de improvisação musical livre, Costa traz uma reflexão sobre haver uma possível horizontalidade nos ambientes de improvisação musical livre, tendo em vista que o *performer* de forma simultânea é criador, não sendo um mero executor de algo prévia e detalhadamente estabelecido em um momento anterior. Dessa forma, total ou parcialmente são rompidas as instâncias de dominação em tal contexto, pois todos, em alguma medida, são protagonistas do fazer musical coletivo, de forma a resultar uma sonoridade plural e com fortes marcas de cada subjetividade ali presente. Sobre essa temática:

Um outro aspecto relevante e que está presente de formas específicas em cada uma das categorias mencionadas acima e também de outras que, eventualmente não tenham sido incluídas no texto, é a questão do empoderamento dos *performers*. O improvisador é um performer-criador num contexto em que ocorre a eliminação (total ou parcial) das hierarquias e das fronteiras entre compositor e intérprete. E, neste caso, a palavra "intérprete" deixa de ser adequada. (COSTA, 2017, p. 13)

Isso nos faz notar que os *performers*, por serem concomitantemente autores e executantes dos trabalhos produzidos, são abertos a novos caminhos estéticos diversos das produções artísticas veiculadas com mais frequência, sem que haja um direcionamento de apenas um único ou poucos sujeitos. Isso, a nosso ver, provoca sobremaneira uma reflexão sobre a própria sociedade e como ela se sustenta ainda em instituições bastante verticais no que concerne a hierarquias, o que encontra fundamento nas relações de dominação.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao produzirmos o presente ensaio, notamos que os aspectos arte, educação e sociedade possuem uma imbricada interação entre si, o que se reflete em ideologias e comportamentos sociais. Ao mesmo tempo, tais aspectos abrem espaço para alteração da realidade tal qual é apresentada, o que permite a busca de outras possibilidades de organização social. Desse modo, faz-se necessária a adoção de práticas pedagógicas que de algum modo contestem as ideologias hegemônicas e provoquem a reflexão sobre a contemporaneidade.

Como uma possível maneira de intervenção nesse contexto, compreendemos que atividades educacionais e artísticas, sobretudo na educação básica, podem ser de grande valia, tendo em vista que podem contribuir para o desenvolvimento da sensibilidade, da criatividade e da expressividade, o que pode levar a uma compreensão mais ampla dos fenômenos sociais. Com efeito, isso se descortina como uma possibilidade impar para a emancipação dos sujeitos, de modo que estes

ganhem autonomia no pensar e passem a atuar socialmente de modo mais coerentes com suas realidades e promovam transformações significativas em seu entorno social.

Ao pensarmos no campo da educação musical, dialogando com o que foi supramencionado, destacamos a importância da pedagogia da Aprendizagem Musical Compartilhada, que traz premissas caras às reflexões aqui empreendidas, tais como: a possibilidade de que todo ser humano pode se expressar sonora e artisticamente; o reconhecimento da importância dos conhecimentos trazidos pelos sujeitos para um desenvolvimento musical efetivo; a importância da solidariedade nos ambientes de educação musical; bem como a formação humana amparada na criatividade que catalisa as experiências formativas.

Assim, destacamos como prática musical que se coaduna com a referida pedagogia a chamada improvisação musical livre. Tal experiência, possibilita uma expressão musical livre de barreiras idiomáticas, visto que não há necessidade de conhecimentos

técnico-musicais por parte do *performer* para explorar suas potencialidades sonoro-artísticas, seja em uma coletividade ou consigo próprio. Desse modo, os indivíduos têm a possibilidade de compartilhar, por meio de sons, sua subjetividade, bem como desenvolver sua autonomia. Ademais, é viabilizado, nessas experiências, um ambiente horizontalizado no sentido que, muitas vezes, não há direcionamentos artísticos definidos unilateralmente.

Portanto, faz-se relevante as discussões aqui empreendidas no sentido de serem buscadas alternativas para a emancipação dos sujeitos, de forma que estes sejam capazes de ler a realidade que os cerca, a partir de uma visão crítica. Destarte, será possível a construção de uma sociedade distante dos anseios neoliberais de modo a ser mais coerente com as necessidades dos seres humanos e da natureza, visto que poderão ser implementadas condutas que vão de encontro às contradições que existem no mundo contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

---

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/2Gvhv7b>. Acessado em: 03/06/2024.

COSTA, Rogério. Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares. **Orfeu**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 006-020, 2017. DOI: 10.5965/2525530401022016006. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530401022016006>. Acesso em: 24 abr. 2024.

DIÓGENES, L. A. S. ; RABELO, J.J. ; RIO, C. P. O. A arte como estratégia de luta para a emancipação humana. **REVISTA ELETRÔNICA ARMA DA CRÍTICA** , v. 9, p. 190-203, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/49464>. Acessado em: 03/06/2024.

FERNANDES, Patrick Mesquita. **Contextos de aprendizagem musical: uma abordagem sobre as práticas musicais compartilhadas do curso de música da UFC campus de Fortaleza**. 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/6009>. Acesso em 03/06/2024.

FERREIRA, N. B. P. A arte e a formação humana: implicações para o ensino da literatura. In: Lígia Márcia Martins; Newton Duarte. (org.). **Formação de professores**. 1ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, v. 1, p. 121-138.

FREIRE, Paulo. **Política e Educação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

HOGEMANN, Edna Raquel. **Direitos humanos filosofia e ubuntu**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

MATOS, Elvis de Azevedo. Aprendizagem Musical Compartilhada: âmbitos de encontro na construção da experiência musical. In: Marco Antônio Toledo Nascimento; Adeline Stervinou. (org.). **Ensino e Aprendizagens Musicais no Mundo: formação, diversidade e currículo com ênfase na formação humana**. 1a ed. Sobral: Sobral Gráfica e Editora, 2018, v. 1, p. 96-108.

MATOS, Elvis de Azevedo. **Ronda de memórias - Aprendizagem Musical Compartilhada: uma abordagem autobiográfica**. Curitiba: CRV, 2024.

MORAES, Maria Izaira Silvino. **Arte no processo de formação do educador: estratégias de aquisição e experiência compartilhada da sensibilidade artística e de linguagem musical ou um passeio coletivo**. 1993. 222 f. Dissertação

(Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira. Fortaleza, 1993.

NICOLAU, Marcos Fábio Alexandre. **O conceito de formação cultural (Bildung) em Hegel**. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira. Fortaleza, p. 203. 2013.

OECD. **Bildung auf einen Blick**. OECD-Indikatoren. Paris: OECD, 2008.

OLIVEIRA, Marcelo Mateus de. **A improvisação musical na iniciação coletiva ao violão**. 2012. 122f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2012.

ABREU, Y. P de; MATOS, E. de A. Arts in schools curricula: disputes and possibilities for human emancipation: Artes nos currículos escolares: disputas e possibilidades para emancipação humana. **Concilium**, [S. l.], v. 24, n. 9, p. 428–440, 2024. DOI: 10.53660/CLM-3400-24|21. Disponível em: <https://clium.org/index.php/edicoes/article/view/3400>. Acesso em: 11 jun. 2024.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. **REVISTA DA ABEM**, [S. l.], v. 22, n. 32, 2014. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/464>. Acesso em: 11 jun. 2024.

QUINTÁS, A. L. **Estética**. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

SILVINO, Izaira. **...Há, se eu tivesse asas...**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2007.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **A formação social da mente**: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. Organizadores: Michael Cole et al. Tradução: José Cipolla Neto, Luís Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afechi. 7ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.