

Pesquisa Artística na formação de professores de música

Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari

Paulo Oliveira Rios Filho

Introdução

Para guiar nosso olhar, tomamos a seguinte afirmação como ponto de partida:

[...] a arte faz parte, além de um resultado, de práticas culturais e individuais, interagindo com diversos ambientes e traçando trajetórias que se baseiam na tradição e na cultura, além de desenvolver, modificar ou combater, frequentemente de maneiras idiossincráticas, práticas existentes e espaços⁸⁴ (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 29).

Essa visão da arte como integradora de práticas culturais e individuais, desenvolvendo, modificando ou combatendo práticas e espaços, assinala o poder e a complexidade que podem envolver estudos na área, posto que lidam com um conhecimento bastante específico, muitas vezes mobilizado por meios não verbais (escritos ou orais) cuja forma do que se busca compreender e analisar habita justamente as zonas de comunicação menos diretas, articuladas não por artifícios de linguagem, mas por sensações, percepções, afetos e gestos.

Apesar de, na maioria das vezes, não satisfazer nem razoavelmente as buscas essencialmente artísticas, os modos de fazer pesquisa em arte e, especialmente, em música são ainda bastante pautados em práticas baseadas nos pressupostos do fazer científico, o que nos custa o afastamento de um grande número de músicos da prática da pesquisa na academia. O prejuízo dessa retirada, certamente incalculável, parece ceder com o desenvolvimento do que se passou a chamar Pesquisa Artística (ou AR, do original em inglês, Artistic Research). O surgimento do Orpheus Research Centre in Music (ORCiM) em 2008 marca uma inflexão na forma de pensar e fazer arte, registrada já no título do texto-base da AR, *The Artistic Turn: a manifesto*.

Esse texto é sobre a forma como artistas-pesquisadores - autodesignação do pesquisador da AR - e professores do curso de licenciatura em Linguagens e Códigos/Música da Universidade Federal do

⁸⁴ “[...] art is a part, as well as an outcome, of cultural and individual practices, interacting with diverse environments and tracing trajectories that draw on tradition and culture as well as developing, modifying or countering, often in idiosyncratic ways, existing practices and spaces” (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 29).

Maranhão (UFMA) do *campus* São Bernardo, no interior do estado, passamos a envolver a AR na formação musical de nossos alunos.

Estamos agora - como certamente estaremos por muito tempo ainda - a trilhar esse caminho, impulsionados pela amplitude dessa possibilidade e pelo desejo de responder à primeira de tantas perguntas: como aplicar a AR na formação de professores de música? Nessa perspectiva, segue-se uma breve exposição dos conceitos primordiais da AR, dos caminhos que já trilhamos e do estado atual de nossa ação, na tentativa de criar possibilidades de inclusão da AR entre os processos da Educação Musical.

Pesquisa artística

Uma primeira aproximação está pautada em relações estabelecidas entre ciência e arte. Tomamos como ponto de discussão o que se apresenta no *Manifesto*. Ressalte-se que é também uma escolha pedagógica, posto que que norteou o escopo teórico discutido, além de refletir o mapa teórico fundamental que subsidia as práticas descritas aqui.

O progresso das ideias científicas nos esclarece, mas deixa para trás certa riqueza de experiência, variedade e idiosincrasia. Essa conclusão só é aplicável à prática científica? Será que os tipos de compreensão humana não reduzem a abundância do mundo, recuperando apenas verdades parciais e mudando o que deveria ser compreendido pelo próprio ato de ser entendido? [...] A ciência e a arte são, então, tão diferentes? Ambas as áreas moldam a cultura em seus próprios caminhos. Elas se originam no mesmo mundo, e suas respectivas manipulações, transformações e conquistas participam de nossa inalterável natureza humana. Seus domínios de origem são, portanto, equivalentes. Ambas têm de começar das restrições do mundo e das restrições do ser humano; ambas têm de lidar com o contexto cultural e as convenções prevalentes. Seus modelos transformacionais e interações são semelhantes, os processos heurísticos são ricamente evidentes em ambas. A desconstrução do material bruto do mundo é semelhante nos dois casos. Mas os processos de reconstrução e os objetivos da prática científica e artística são diferentes. Seus objetivos apontam mundos diferentes. No caso da ciência, o objetivo dos estudos é limitado pelas restrições das situações do mundo real; no caso da arte, esse objetivo é limitado apenas pelas restrições da imaginação humana. Isso significa que o horizonte de possíveis significados na arte é muito mais aberto do que na ciência⁸⁵ (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 38/38-39).

⁸⁵ “The progress of scientific ideas clarifies but leaves behind a certain richness of experience, of variety and idiosyncrasy. Is this conclusion only applicable to scientific practice? Does not every kind of human comprehension cut into the abundance of the world, retrieving only partial truths and changing what was to be comprehended by the very act of its being understood? [...] Are science and art then so different? Both domains shape culture in their own ways. They originate in the same world and their respective manipulations, transformations and conquests partake of our same human nature. Their source domains are therefore equivalent. Both have to start from the constraints of the world and the constraints

Partindo da provocação do *Manifesto* sobre a antiga e tão discutida aparente dualidade Arte/Ciência, a Pesquisa Artística surge como um campo muito fértil para as inquietações de professores-artistas que têm vontade de avançar nos processos investigativos de experimentação artística no ambiente acadêmico. Aproveitando as oportunidades de desenvolvimento e de construção de bases para o conhecimento apresentadas inicialmente pela AR, tais inquietações tornam-se também matrizes importantes para o fazer docente, ou para as práticas pedagógicas no campo acadêmico das artes.

Ao deixar para trás, repetimos, “certa riqueza de experiência, de variedade e de idiosincrasia”, ou seja, ao reduzir a complexidade do mundo aos aspectos ora analisados e comparados, os modos, as estratégias e as metodologias básicas de construção de ideias científicas trabalham sempre com a recuperação de verdades parciais, que são apresentadas, debatidas e avaliadas sob o critério da autoridade científica - o que envolve, evidentemente, uma série de valores consolidados historicamente no meio acadêmico e científico.

Trata-se, portanto, de observar a dinâmica desses valores que acompanham os diversos processos epistemológicos de construção e a lida com o conhecimento. Seria pouco produtivo insistir nessa aparente dualidade Arte/Ciência. A nosso ver, essa relação é análoga à velha questão do copo com água pela metade, que se pode ver meio cheio ou meio vazio. Qual é a função dessa diferença (meio-cheio/meio-vazio)? É tributária dos mundos distintos que concebemos como parte da dinâmica de criar e recriar o Mundo em que vivemos. A Ciência lida com fenômenos; a Arte, com possibilidades. Com isso, na construção dos mundos possíveis abertos pela perspectiva artística, a perspectiva científica se nutre; e, pela observação sempre necessariamente parcial, do ponto de vista dos limites adotados por uma e por outra, a Ciência consegue inquietar e mobilizar a Arte, que, vendo-se aprisionada pelos limites da própria Ciência, reage apresentando um arsenal de práticas e experiências instituídas, desafiando mais uma vez a Ciência, numa dinâmica contínua que, longe de ser dual, lhes é complementar.

É nesse ponto que surge a AR, abrindo nossa percepção para a riqueza daquilo que, como artistas, passamos a vida executando em nosso processo criativo diário, em todas as nossas atividades, notadamente nas artísticas mas também nas demais, porque ser artista é conectar-se com o existencial e, dessa matriz, a mais tangível e mais complexa é fazer arte. Por mais aberto

of the human being; both have to cope with cultural context and prevailing conventions. Their transformational models and interactions are similar, the heuristic processes are richly evident in both of them. Their deconstruction of the raw material of the world is similar. But the reconstruction processes and objectives of scientific and artistic practice *are* different. Their target domains point to different worlds. In the case of science, the goal of the endeavour is limited by the constraints of real-world situations; in the case of art this goal is limited only by the constraints of human imagination. This implies that the horizon of possible significations in art is much more open-ended than in science” (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 38/38-39).

que o discurso possa parecer, o fazer artístico tem seus caminhos múltiplos, muitas vezes inesperados, mas que podem ser compartilhados e reproduzidos, apontando métodos e pedagogias, constituindo metodologias, passando por rigorosos processos de separação, seleção, decantação, reaproveitamento, transformação e, finalmente, de criação.

Nessa dinâmica de complementaridade entre Arte e Ciência, quando mudamos nossa maneira de apreendê-las, seria possível afirmar que processos artísticos estão contidos no processo científico e vice-versa? Como seria isso?

O fato é que, longe de propor um questionamento dos métodos científicos, pensamos que a AR apresenta trilhas importantes para a compreensão da dinâmica política da academia, que tende a valorizar os modos de conhecimento científicos (sejam das “ciências duras” ou das “ciências sociais”) em detrimento de outras formas de fazer pesquisa, mais adequadas a áreas que só mais recentemente adentraram as universidades, como é o caso das artes, e que se veem, assim, mais ou menos coagidas a guiar seus modos de produção, divulgação e discussão de conhecimento por valores do modo científico. Não se trata, portanto, de minar os valores científicos, mas de reconhecer sua limitação para abordar a abundância do mundo. Trata-se de escolher as capacidades mais adequadas para lidar com esta ou aquela forma de conhecimento. Seguindo a proposta do *Manifesto*, se jamais se há de livrar desse destino, Ciência e Arte, que a última possa percorrer suas próprias maneiras de reduzir o mundo ao fazer pesquisa, de acordo com a diversidade de aspectos do fenômeno de criação artística, seus propósitos e despropósitos.

Os caminhos da pesquisa artística

Os caminhos são muitos, e pode-se começar por muitos lugares. Começamos aqui falando da estrutura de um projeto de AR.

Especialmente da perspectiva de Cobussen (2019), essa discussão revela que uma das dificuldades recorrentes é a pouca familiaridade com a escrita sobre um processo criativo. Parece que, ao falar sobre sua criação, o artista acaba sem saber como se posicionar, de onde ou como falar. Talvez, sendo artista, não se reconheça na pele de estudioso de sua própria obra. Para Cobussen (2019), uma possível resposta a esse problema seria a clara na noção de *parergon*, explorada na obra *The Truth in Painting*, de Jacques Derrida (1978).

Cobussen (2019) toma a afirmação de Derrida de que o *parergon* está destacado na obra de arte, mas que é difícil destacá-lo. Esse pode ser tomado como o ponto crucial da relação entre o artista, sua obra de arte e seu texto sobre ela. O artista sabe da existência do *parergon*, mas como destacar no texto essa existência? No caso da música, tomando o exemplo dado por Cobussen (2019), o artista sabe que o silêncio que antecede e sucede a obra

é *parergon*, assim como o pintor sabe que a moldura que contém a obra é também seu *parergon*:

Em outras palavras, um *parergon* fornece a condição necessária para que uma obra de arte apareça como arte. A obra precisa do quadro - o *parergon* - para separar-se do ambiente e se constituir como obra de arte⁸⁶ (COBUSSEN, 2019, tradução nossa).

Nessa afirmação, o autor elucida a relação entre a escrita e a criação artística num projeto de AR, entendendo que o *parergon* transmite algo que a obra não pode transmitir:

(1) O *ergon* - o trabalho em si - de um projeto de pesquisa artística é a arte que está sendo produzida. (2) A parte textual - uma formulação da questão de pesquisa, uma contextualização do projeto de pesquisa, talvez também uma estrutura argumentativa - poderia ser considerada um *parergon*. (3) No entanto [...] essa parte textual não está nem dentro nem fora do trabalho em si. Está destacada dele, mas também é difícil destacá-la, como se a obra de arte ficasse sem algo que lhe falta. Ela precisa de uma moldura, para se tornar arte e mais que arte, ou seja, parte de um projeto de pesquisa artística⁸⁷ (COBUSSEN, 2019, tradução nossa).

Essa linha de raciocínio pode nos ajudar a encontrar nosso próprio caminho na AR, e é importante partilhar esse caminho. Por ser assim, muitos pesquisadores de AR conocrrem para essa compreensão. Por exemplo, diz Peters (2019, tradução nossa):

Penso que a experimentação artística é uma reflexão por meio da arte. A reflexão por meio da música prossegue por meio de ações musicais e da atenção cuidadosa a dados, relações, qualidades e potenciais estéticos. Além disso, as reflexões musicais são nutridas e focadas por reflexões acadêmicas, desenhadas diferentemente em psicologia da música, pesquisa de performance, sociologia, acústica, filosofia e outras disciplinas.⁸⁸

⁸⁶ "In other words, a *parergon* provides the necessary condition for an artwork to appear as art. The artwork needs the frame - a *parergon* - to separate itself from the environment and to constitute itself as an artwork" (COBUSSEN, 2019).

⁸⁷ "(1) The *ergon* - the work itself - of an artistic research project is the art that is being produced. (2) The textual part - a formulation of the research question, a contextualization of the research project, perhaps also an argumentative structure- could be considered as a *parergon*. (3) However [...] this textual part is neither inside nor outside of the work itself. It is detached from it, but also difficult to detach, as the artwork is lacking something. It needs a frame, a frame to become art and more than art, namely part of an artistic research project" (COBUSSEN, 2019).

⁸⁸ "I think that artistic experimentation is a reflection through the medium of art. Reflection through music proceeds via musical actions, and via close attention to aesthetic givens, relations, qualities, and potentials. In addition, musical reflections are nurtured and focused by scholarly reflections, drawing variably on music psychology, performance research, sociology, acoustics, philosophy and other disciplines" (PETERS, 2019).

É da prática que se definem os caminhos e, claro, buscando conexões com todas as formas de compreensão possíveis, inclusive as interdisciplinares.

Para Peters (2019), há cinco apontamentos determinantes para o desenvolvimento de uma boa AR: ter coragem criativa, cuidado com a evidência e a documentação para manter o equilíbrio entre o que se vive e experimenta e o que se pode anotar e documentar de todo processo, inovar como um processo natural, em que inovação não é sinônimo de melhoria nem de importância, valorizar o conhecimento existente procurando aprender e dialogar com grandes pensadores de todos os tempos e a questão de pesquisa, que pode não estar explícita, mas ser uma consciência de um potencial estético, uma lacuna ou desejo de uma experiência desconhecida. O autor afirma que, em sua experiência, obtêm-se resultados fortes quando a AR integra uma pesquisa para, sobre e através da Arte.

Considerações sobre métodos e metodologias em AR

Entendemos o método como a forma da abordagem e a metodologia, como a lógica do uso dessa abordagem. Na AR, todas as abordagens são importantes, porque o que está no centro do processo é a busca de soluções para problemas criativos. É na prática que encontramos as perguntas e as respostas. Para Meelberg (2019), as práticas artísticas são o objeto e o método geral de investigação. Para Impett (2019, tradução nossa):

Os métodos de produção de conhecimento tornam-se combustíveis sólidos para a imaginação artística, e seu uso coerente garante a construção de mapas dos novos espaços que exploramos, permitindo-nos investigar e compartilhar mais o que encontramos.⁸⁹

O fato de a AR acolher uma variedade de métodos implica a possibilidade de flexibilizar-se diante da busca artística, de modo que não se define um método único. Por exemplo, para Meelberg (2019), três perspectivas estruturam a AR: a da obra de arte em si, a do artista-pesquisador e a das outras pessoas envolvidas na criação e/ou apreciação da obra de arte, como a audiência.

Na AR, a pesquisa se desenvolve por meio de práticas artísticas. Dada essa peculiaridade, a AR foi arbitrariamente caracterizada como sem método, por uma falha na compreensão de sua exigência fundante, qual seja, a de que a prática é o elemento que determina o método - ou os métodos -, sem fixar um conjunto padronizado deles. O pesquisador pode adotar vários métodos, desde que a prática artística seja contemplada. É na prática, e somente nela, que a pesquisa se desenvolve.

⁸⁹ “The methods of knowledge production become solid fuel for the artistic imagination, and their coherent use ensures that we construct maps of the new spaces we explore, enabling us to investigate further and to share what we find” (IMPETT, 2019).

Como a pesquisa artística e a formação musical se entrelaçam no nosso contexto

Como vimos, num percurso de pesquisa em AR, a prática está sempre à frente, apontando direções e guiando as decisões. Considerando que, numa última ponta, a pesquisa tem forte influência não só nas próprias práticas criativas que conduz, mas também nos processos pedagógicos em que estão inseridos os artistas-pesquisadores, coloca-se a seguinte questão: como desenvolver e modificar a prática docente de música pelos processos, ferramentas e modos de lidar da AR com o conhecimento musical? Aqui, nossa atenção não se volta apenas aos percursos investigativos da AR, mas sobretudo às articulações entre esses percursos e o ensino de música.

Para tanto, tomamos especificamente o contexto do curso de licenciatura em Linguagens e Códigos/Música (CLLC/Música) do *campus* São Bernardo da UFMA, uma das licenciaturas interdisciplinares criadas na instituição como parte da proposta de adesão ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) em 2010 e onde trabalhamos atualmente. No fluxo formativo do CLLC/Música, a AR é estimulada, principalmente pela criação e pelo funcionamento de grupos de estudo e grupos de pesquisa, a desenvolver uma das atividades de Prática como Componente Curricular (PCC) e, na mesma perspectiva, algumas disciplinas de seu currículo.

Nosso maior desafio é encontrar formas de introduzir a AR como trilha de pesquisa e de ensino num curso de formação de professores de música, sendo uma de suas premissas que o pesquisador-artista tenha justamente uma prática musical consolidada. A maior parte dos alunos não tem uma prática musical desenvolvida ou direcionada antes de entrar na universidade, sobretudo no interior do Maranhão, onde se acumulam as dificuldades infraestruturais das cidades do interior com as do Nordeste brasileiro em geral. No caso específico de São Bernardo, a formação musical dos alunos costuma ter início em igrejas e instituições religiosas que mantêm orquestras ou pequenos grupos instrumentais ou vocais em suas liturgias ou cultos. Assim, é na universidade, durante a graduação - que, nesse caso, é importante frisar, não aplica teste de habilidade específica para ingresso -, que a maioria terá sua primeira experiência musical.

O fluxo formativo foi pensado de maneira que disciplinas como Apreciação Musical, Percepção Musical e Violão sejam ministradas logo no primeiro ciclo, seguidas de Laboratório de Criação, entre outras, no segundo.⁹⁰ Daí em diante, vão se somando outras disciplinas, mas Apreciação

⁹⁰ O CLLC/Música tinha um histórico inicial de abordagem interdisciplinar que prejudicava o desenvolvimento da área da Música, ao invés de construir sobre ela uma visão mais rica e completa. No 2º semestre de 2017, implantamos uma reformulação e passamos a oferecer componentes curriculares como Percepção Musical e Violão desde o primeiro semestre de curso, ao invés de concentrar nos últimos dois períodos essas e outras disciplinas importantes para o desenvolvimento inicial na área, como acontecia antes.

Musical e Laboratório de Criação já começam a demarcar o terreno exploratório e criativo que definirá o perfil de experiência musical a ser conquistado ao longo do curso e que, ao lado do envolvimento mais pontual ou mais demorado dos discentes nos projetos de pesquisa e nas ações de extensão, fornecerá os elementos necessários ao desenvolvimento de projetos de AR e de processos contínuos de ensino e de aprendizagem fortemente baseados em aspectos da AR.

Em Apreciação Musical, mesclam-se as perspectivas de desenvolvimento da escuta de Murray Schafer e de Pierre Schaeffer: entram em apreciação o *objeto sonoro* deste e o *evento sonoro* daquele. Na prática da escuta, começa a construção de uma sistemática de observação que será levada a iniciativas de AR, e tanto a formação musical como a formação para a pesquisa, à construção de solo fértil para a experimentação sonora, em que os processos criativos, em sua abordagem mais ampla, ensejam a conquista de experiências relevantes e significativas em música.

Assim, no Laboratório de Criação - que aprofunda atividades de improvisação, composição coletiva, partituras não convencionais etc. -, no segundo ciclo de disciplinas do fluxo formativo, já estão em andamento tanto a formação musical quanto a formação para a pesquisa, especificamente a AR, mesmo que ainda incipientes. O contato com a criação e a exploração musical cria, por si, uma outra lógica de percepção e profundidade com o universo sonoro musical. Uma lógica bastante direta, em termos da manipulação criativa dos mais diversos materiais musicais, uma vez que prescinde, por um lado, de desenvolvimento técnico tradicional e, por outro, da especialização sectarista que, em música, costuma dividir as atividades de compositor e de performer, posto que os alunos criam, ensaiam e apresentam em concerto o que foi composto.

A partir daí, os processos de aprendizagem de elementos estruturais da música, de estruturações e procedimentos de construção melódica, harmônica e de forma e mesmo de elementos históricos passam a ser necessários para aprofundar, aperfeiçoar ou entender o acontecimento sonoro e musical que já se realiza. Nesses termos, os processos de formação já podem ser considerados objetos da AR, nessa perspectiva da interface entre pesquisa e ensino. Dito de outro modo, ao mesmo tempo em que propicia a imersão, a AR passa a ter um papel determinante também no processo de fazer emergir a própria prática musical nesse âmbito inaugural do processo formativo de professores de música, respondendo ao primeiro desafio, que tange ao fato de um dos pré-requisitos para o desenvolvimento da AR ser uma prática musical consolidada.

Não se trata mais de uma educação para a pesquisa ou pela pesquisa, mas de uma educação *na* pesquisa. A pesquisa não é um elemento exterior. Pesquisa e pesquisador são uma unidade, como quer a formação musical e docente do aluno de uma licenciatura em música que vislumbra uma nova dinâmica que caracteriza o perfil do que chamamos artista-pesquisador-

educador. A AR faculta um entendimento do campo musical *a partir* da perspectiva privilegiada de quem cria e interpreta a música que vai sendo feita, e *com* ela. Esse é, acreditamos, o valor pedagógico da AR.

Vale lembrar que o ponto essencial da AR é a subjetividade do pesquisador. Quando descreve sua busca em *Player Piano*, Laws (2019) afirma que, como pesquisadores de AR, estamos sempre dentro e fora do trabalho, muitas vezes negociando ao mesmo tempo os processos de criação e os processos de pesquisa. Para a autora, o pesquisador de AR deve ser sempre explícito a esse respeito.

Quando fala em subjetividade, Laws (2019) também esclarece que, por mais pessoal que seja o sentimento do instrumentista na relação com o instrumento, como se este pudesse materializar a manifestação da própria identidade do primeiro, vale lembrar que o eu sônico - termo da autora - é múltiplo, social e muda com o tempo e o contexto. Dessa relação dinâmica, constante, há um alerta sobre como tudo o que ouvimos, vemos e fazemos também está em jogo nos processos, tanto objetiva quanto subjetivamente. Admitindo essa dinâmica, Laws (2019, tradução nossa) afirma que na AR perdemos aspectos da objetividade própria da pesquisa puramente empírica porque “expomos diferentes tipos de conhecimento formados na e através da experiência imanente, especificamente musical, complementando ou desafiando outras perspectivas”.⁹¹

Quando a subjetividade deixa de ser negativa, deixa de ser “o vilão” da pesquisa para, ao contrário, ser o elemento primário de onde se constituem a inovação, a criação, a organização, a lógica e as decisões, o conhecimento formado na e através da experiência será admirável, precioso para os pares e talvez importante como método a ser incorporado em outras áreas como resposta a questões que são descartadas por não contemplarem essa dimensão inegável e indissociável do conhecimento humano.

É preciso ter muito cuidado com o modo como se partilha a AR; formas, escrita, apresentação - tudo deve ser cuidadosamente elaborado para não se reduzir a num relato de experiência, de um lado, ou, de outro, num processo descritivo, analítico, que se poderia ter passado com outra pessoa que não o próprio autor. Certamente, esse é o maior desafio da AR, ao qual vimos dedicando especial atenção desde 2020.

Ações bem-sucedidas

Nesse contexto de desenvolvimento de estratégias pedagógicas ligadas à AR no âmbito do CLLC/Música, podem-se relatar brevemente algumas experiências recentes em disciplinas, trabalhos de conclusão e projetos do curso que lideramos principalmente nos últimos dois semestres letivos. Trata-se das turmas da disciplina obrigatória Laboratório de Criação

⁹¹ “[...] we expose different kinds of knowledge formed in and through the immanent experience, specifically musical, complementing or challenging other perspectives (LAWS, 2019).

(2019/1), das optativas Canto Coral e Técnica Vocal III (2019/1) e Composição I (2018/2) e II (2019/1), de um TCC defendido em julho de 2019 e de outros outros trabalhos de iniciação científica que estavam em curso em 2019.

Na turma de Laboratório de Criação do primeiro semestre letivo de 2019, a abordagem prevista na ementa da experimentação sonora e da criação musical coletiva foi disparada pelo estudo razoavelmente aprofundado de alguns tópicos de acústica - como a série harmônica e o espectro sonoro - e pela exploração de técnicas estendidas em instrumentos de percussão, no violão e no piano. Esse percurso inicial envolveu a análise sonora dos sons explorados e a experimentação criativa pontual de miniaturas com esses mesmos sons. Passada essa fase inicial, a turma se dividiu em grupos e deu início a um processo de criação coletiva orientada, primeiro, de alguns exercícios de composição e, depois do trabalho final, uma criação coletiva que deveria ser devidamente ensaiada e apresentada em concerto público, no encerramento do semestre. Os grupos eram estimulados a retomar os conteúdos e experimentos da etapa inicial do trabalho, mas isso não era obrigatório. Nesse sentido, o estudo funcionava principalmente como incentivo à criação, e não necessariamente como seu objeto ou material.

Ao lado dos trabalhos de criação coletiva, transcorria o acompanhamento sistemático do processo de cada grupo, com diários de campo de composição focados em cinco aspectos criativos: (a) material, (b) processos composicionais (manipulação, transformação e desenvolvimento do material) , (c) processo criativo (passo a passo da criação, dinâmica do coletivo, consensos e dissensos), (d) ideia/conceituação (conceitos envolvidos na composição elaborada pelo grupo, narrativas musicais estabelecidas e referências) e (e) forma (o pensamento macro na construção da peça, as seções, os esquemas formais etc). No meio desse processo criativo, foi feita uma avaliação escrita de análise baseada em cada um desses aspectos sobre a composição das obras musicais, que foram apresentadas no auditório do *campus* São Bernardo da UFMA, em recital aberto ao público.

Em Canto Coral e Técnica Vocal III, na mesma turma, os discentes desenvolveram pequenos projetos de condução de formações corais tão diversas como o coro misto a quatro vozes, o coro infantil e o de idosos. Os projetos envolviam desde o estudo das características vocais fisiológicas em cada situação específica até o estudo do funcionamento desses grupos e de sua respectiva escrita musical, culminando na composição de obras corais para cada formação, seu ensaio e apresentação no fim do semestre. Por conta de uma limitação do semestre letivo, os ensaios e as apresentações foram feitos com o próprio UFMA Canta Coral Cênico, projeto de extensão integrado por discentes do curso e membros da comunidade acadêmica e geral da cidade de São Bernardo. Vivenciando a direção de um coral desde seus aspectos técnicos até os criativos e interpretativos, os alunos ainda tiveram contato, ao longo do processo, com conteúdos e informações básicas da escrita vocal, da administração de um grupo de músicos em diversos

contextos e da regência coral. Os projetos resultaram numa apresentação em que as músicas foram cantadas pelo coral em de julho de 2019. Uma delas, inspirada na vida dos pescadores do rio Parnaíba, da região de Milagres do Maranhão, e criada como miniatura para coro infantil a duas vozes pela então aluna Ângela Santos, foi tema de uma nova composição, sob a influência da técnica composicional denominada *site-specific* - estrutura que tenha relação com determinado ambiente, onde também deve ser realizada -, para orquestra e coral, criada por Paula Molinari e estreada em novembro de 2019, no Porto dos Tatus, entrada para o delta do rio Parnaíba, ou Delta das Américas. Foi um processo colaborativo assinado pela duas autoras.

As ações foram concebidas para gerar experiência prática e dar lugar ao desenvolvimento de Pesquisas Artísticas posteriores; sementes lançadas no processo de criar as condições ideias, ou seja, realizar uma pesquisa na, para, com, sobre e *por meio* da prática.

No segundo semestre de 2018 e no primeiro de 2019, foram oferecidas também as disciplinas optativas de Composição Complementar I e II, respectivamente. A turma foi aberta especificamente para aqueles alunos que, tendo passado por componentes obrigatórios como o próprio Laboratório de Criação e a Criação Musical e Inovação Pedagógica, desejavam seguir os estudos na área de composição, agora mais voltada para a música escrita, conhecendo sobretudo sistemas de notação convencional e técnicas contemporâneas de composição musical como politonalismo, polimodalismo, neomodalismo, modos de transposição limitada, variação, procedimentos imitativos, serialismo e dodecafonismo. No primeiro semestre, estabeleceu-se uma parceria com o quinteto de metais MaraBrass, de São Luís-MA, e, em encontros por videoconferência, se discutiram a escrita para os instrumentos de metais, sua linguagem instrumental e recursos e técnicas específicos. No fim do semestre, as peças concluídas foram enviadas ao grupo, que as estreou em São Bernardo, no auditório do curso. No segundo semestre, repetiu-se o mesmo processo, dessa vez em parceria com o Duo Robatto, grupo de flauta e clarinete formado pelos professores da Universidade Federal da Bahia Dr. Lucas Robatto e Dr. Pedro Robatto. Em 2019/2, a disciplina Composição III, que continuava com a mesma turma, foi oferecida em conjunto com a de Composição I, que foi procurada pelo dobro de alunos que a procuraram um ano antes.

Antes de apresentar sucintamente os Trabalhos de Conclusão de Curso, cabe ressaltar que, desde 2016, as Normas Complementares de TCC do CLLC/Música preveem cinco tipos de trabalho: (1) monografia, (2) artigo ou ensaio acadêmico, (3) recital de música com memorial descritivo do processo de criação da performance, (4) portfólio de composições musicais com memorial descritivo do processo criativo e (5) desenvolvimento de material didático na área.

O primeiro TCC que apresentamos aqui é o de Leandro Silva, intitulado “Memorial e análise do processo de criação da obra ‘Depressão’, para

trompete amplificado e eletroacústica”, defendido e aprovado em julho de 2019. Trata-se da composição de uma obra musical para trompete com processamento em tempo real feito por meio de amplificação e com o uso de uma pedaleira de guitarra e acompanhada de uma parte eletrônica pré-gravada. Como o próprio percurso de orientação do TCC, todo o processo criativo da obra foi minuciosamente registrado pelo aluno, que compôs um diário de campo com anotações, relatos, impressões, fotos, vídeos, áudios, rascunhos e diversas versões da partitura. Esse diário fundamentou a análise do processo, feita pelo autor e apresentada em seu memorial. A obra estreou apresentada pelo próprio Leandro, que é trompetista, em sua banca de TCC.

Os outros dois casos são de trabalhos de iniciação científica que tiveram continuidade como experiência piloto de uma futura Pesquisa Artística a ser desenvolvida.

As experiências relatadas aconteceram até o fim de 2019 e o início de 2020, coincidindo com o início do período de isolamento social resultante da pandemia de Covid-19. O texto deveria ter sido publicado em 2020. Agora, numa revisão feita em 2022, optamos por manter o intervalo temporal para que se dessem a devida atenção e valor ao que fora realizado. Em outras publicações, registra-se a continuidade dessas ações e das decorrentes.

A aluna Ruth Silva Souza criou uma instalação sonora fruto de uma pesquisa quali-quantitativa que desenvolvera um ano antes, como bolsista PIBIC do projeto “Formação de educadores: inclusão, interculturalidade e inovação pedagógica em contextos internacionais de ensino superior”, acerca dos sons do ambiente acadêmico e de como os percebem as pessoas que o frequentam. A instalação, que estreou em julho de 2019, transcorreu em três lugares diferentes: primeiro, numa sala onde os ouvintes eram convidados a se deitar e ouvir uma composição eletroacústica feita de fragmentos dos sons do ambiente acadêmico (além de outros) captados por Ruth durante a iniciação científica; depois, em pequenas salas individuais, onde ouviam em fones outros fragmentos isolados e, ao mesmo tempo, deviam responder a um questionário segundo as indicações escritas no mesmo pedaço de papel; finalmente, em outra sala, uma proposição sonora interativa entre ruídos também gravados durante a etapa quali-quantitativa e uma guitarra tocando ao vivo.

O aluno Leonardo Machado Ferreira Santos também aproveitou sua experiência na iniciação científica, quando pesquisou estratégias pedagógicas e artísticas interculturais, para conceber e construir uma instalação sonora sobre o encontro, nas atividades do projeto de extensão coral supracitado meses antes, entre estudantes do CLLC/Música e a

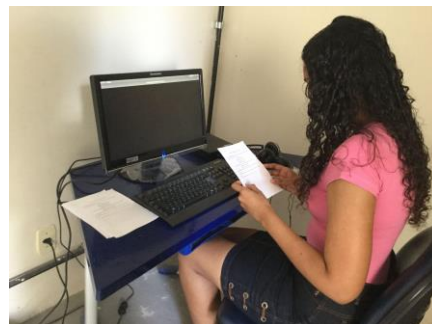
Juventude Tremembé, dessa comunidade indígena em Almofala (CE). Seleccionados e justapostos, fragmentos de áudios gravados nessa atividade de intercâmbio do Coral Cênico UFMA Canta perfizeram uma narrativa cujo resultado se apresentava em computadores equipados com fones de ouvido individuais, arrumados de frente para um cenário composto de areia de praia

e uma convidativa rede estendida. Após a audição nos computadores, os participantes, um a um, deviam pisar na areia, se deitar na rede e ouvir uma nova sequência de sons registrados no mesmo encontro. Tanto no caso de Ruth como no de Leonardo, as instalações foram processos de imersão em outros modos de criar, pesquisar e registrar experiências vividas em formatos válidos para a academia no que tange à produção de conhecimento.

Essas experiências somam-se ainda às dos projetos desenvolvidos pelo docentes no âmbito do CLLC/Música. É o caso, por exemplo, do grupo de estudos APC-Voz - Grupo de Estudos Atelier de Performance e Criação Vocal, que, ao longo de 2019/2, estudou técnicas vocais estendidas e preparou obras do repertório contemporâneo e a parceria com compositores locais para montar espetáculos centrados no uso da voz em todo o seu potencial expressivo.

É também o caso do grupo de estudos GEPIC - Grupo de Estudos em Práticas Instrumentais e Criação, de formação instrumental e repertório de caráter híbrido entre a música de concerto contemporânea e a música popular comercial e étnica. Tudo isso ajuda a montar e a pôr em movimento uma máquina de criação que nutre o processo formativo dos futuros professores, alunos do CLLC/Música, fazendo frente e opondo resistência ao quadro ainda bastante deficitário de docentes do curso e à infraestrutura, especialmente pelos cortes financeiros, fatais para a sobrevivência de cursos e unidades acadêmicas em contextos similares ao nosso.

Reflexões sobre o futuro com essa proposição



No nosso caso, a AR trouxe uma nova abordagem para o fluxo curricular e ensejou relações mais próximas com o todo. O que se pode afirmar é que a AR contribuiu especialmente para a formação musical e para a

formação de educadores musicais. Mais do que pesquisa em desenvolvimento funcionando como um apêndice, a AR passou a ser catalisadora das relações entre as várias dimensões do todo formativo do curso, influenciando alunos e professores.

No futuro, esperamos contar com o aprofundamento e a consolidação de um conjunto de experiências que nos permitam traçar um panorama das condutas exitosas e, nesses termos, a contribuir para que se expanda a dimensão educacional da AR.

Hoje, em 2022, já se vive uma Escola de Pesquisa Artística, fruto do trabalho do Laboratório Ateliê de Pesquisa Artística (LAPA), de que participam alunos e ex-alunos, e se desenvolve uma linha de pesquisa específica de PA num projeto de mestrado interdisciplinar proposto e em fase de avaliação pelos órgãos competentes.

Referências Bibliográficas

COBUSSEN, M. The role of the question, the nature of objectives. In: Artistic Research in Music: an Introduction. Vídeo 07. Disponível em: <<https://courses.edx.org/courses/course-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019/course/>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A. The Artistic Turn: a manifesto. Leuven, BE: Leuven University Press, 2009.

DERRIDA, J. The Truth in Painting. Trans. G. Bennington and I. McLeod. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

IMPETT, J. Methods and methodologies: introduction. In: Artistic Research in Music: an Introduction. Vídeo 01. Disponível em: <<https://courses.edx.org/courses/course-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019/course/>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

LAWS, C. Psychology and cognition. Artistic Research in Music: an Introduction. Vídeo 06. Disponível em: <<https://courses.edx.org/courses/course-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019/course/>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

MEELBERG, V. Understanding methodologies. Artistic Research in Music: an Introduction. Vídeo 02. Disponível em: <<https://courses.edx.org/courses/course-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019/course/>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

PETERS, D. Doctoral artistic research at University of the arts, Graz. Artistic Research in Music: an Introduction. Vídeo 12. Disponível em: <<https://courses.edx.org/courses/course-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019/course/>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

UTTA, B.; RIOS FILHO, P. O.; MOLINARI, P. M. A. O. Projeto Pedagógico do Curso de licenciatura em Linguagens e Códigos/Música. São Bernardo, MA: UFMA, 2017. Disponível em: <<http://portais.ufma.br>>. Acesso em: 1 maio 2019.