

Aprendizagem do instrumentista de sopro: um levantamento da composição como recurso pedagógico

Felipe Arthur Moritz¹

UDESC – felipearthurmoritz@gmail.com

Regina Finck Schambeck²

UDESC – regina.finck@udesc.br

Resumo: Este artigo apresenta parte da revisão bibliográfica de dissertação de mestrado em andamento, que investiga de que forma a realização de composições, tendo como base a música popular, pode contribuir para o processo de aprendizagem musical de um grupo de alunos de instrumentos de sopro. Para isto, serão apresentadas as pesquisas que investigam: a) o cenário de aprendizagem dos instrumentistas de sopro; b) o cenário de ensino e de aprendizagem da composição na atualidade; c) as teorias contemporâneas da aprendizagem. Verifica-se a ausência de pesquisas que trazem como foco a composição e sua aprendizagem, no contexto dos instrumentistas de sopro e a carência deste grupo de músicos quanto à modalidade composicional.

Palavras-chave: Composição musical. Teorias da aprendizagem. Aprendizagem do instrumentista de sopro.

Learning Process of Wind Instrument Playing: a Survey of the Composition as a Teaching Resource

Abstract: This article presents part of the literature review for dissertation in progress, which investigates how the realization of compositions based on folk music, can contribute to the process of musical learning of a group of students of wind instruments. For this, we present research investigating: a) the learning scenario of wind instrumentalists; b) the up to date scenario of teaching and learning; c) contemporary theories of learning. We verified the absence of researches that bring a focus on composition and their learning in the context of wind instrumentalists, and the lack of this group of musicians as regards compositional process.

Keywords: Musical Composition. Learning Theories. Learning Process of Wind Instrument Playing.

1. Introdução

Este artigo tem por objetivo apresentar parte da revisão bibliográfica que fundamenta a dissertação de mestrado em andamento, com foco em instrumentistas de sopro, buscando-se compreender de que forma a composição, tendo como base a música popular, pode contribuir para aprendizagem musical.

Encontra-se, com frequência, estudantes de instrumentos de sopro, inclusive de música popular, que passam grande parte de sua formação musical aprimorando determinados aspectos musicais, tais como leitura musical, técnica, afinação, articulação e pronúncia, repertório, linguagem musical, expressividade, ritmo, apreciando grandes mestres do instrumento objeto de estudo, etc. Por outro lado, verifica-se pouca ênfase nas práticas

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música - PPGMUS/UDESC.

² Professora do programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS/UDESC.

composicionais neste grupo de músicos. Quais seriam as razões desta realidade? Instrumentistas de sopro também apresentam esta lacuna na área da composição? Quais os benefícios da aprendizagem de práticas composicionais para instrumentistas de sopro?

Visando responder a estes questionamentos, buscou-se suporte na literatura especializada. Esta revisão bibliográfica aborda três aspectos distintos: a) cenário de aprendizagem dos instrumentistas de sopro (WENDT, 2013; KANDLER, 2011; CISLAGHI, 2009; MORITZ, 2003); b) cenário de ensino e aprendizagem da composição na atualidade (VISNADI, 2013; VISNADI e SILVA, 2012 e 2011; LEITE, GASQUES E SCARPELLINI, 2012; BEINEKE, 2011, 2009 e 2008; CUSTODERO, 2007; LORENZI, 2007; CAMPBELL, 2006; WILKINS, 2006; BURNARD, 2006B e 2004; DOGANI, 2004; MAFFIOLETTI, 2004; YOUNG, 2003; WEICHSELBAUM, 2003; LEITE, 2003; KENNEDY, 2002; FINCK, 2001; GREEN, 2000; MELLOR, 2000; GARBOSA, 2000; AMABILE, 1996; BARRET, 1996; KRATUS, 1994; c) teorias contemporâneas da aprendizagem (ILLERIS, 2013; JARVIS, 2013).

A seguir, uma análise destes aspectos:

2. Cenário de aprendizagem dos instrumentistas de sopro em Santa Catarina e sua ligação com a composição musical.

Recentes pesquisas trazem o indicativo de que há uma lacuna composicional na aprendizagem musical dos instrumentistas de sopro, dentro da área da música popular. Boa parte deles iniciam suas experiências musicais em bandas de música, cujas práticas pedagógicas excluem o ensino da composição, limitando-se à aprendizagem da leitura da notação musical e à prática instrumental.

Wendt (2013) descreve como ocorre a formação de novos músicos na Banda de Música da Sociedade Musical e Cultural de Santo Amaro (SC). Em sua pesquisa, buscou compreender as concepções e ações da educação musical que norteiam o processo de formação de novos instrumentistas, bem como os significados que os investigados dão às suas ações de aprendizagem. O autor relata que os processos de ensino se dão em três etapas distintas: a primeira focaliza a teoria musical e flauta doce; a segunda enfatiza o domínio da leitura musical e da técnica do instrumento; e a Banda de Aprendizes, fase final da formação, consiste na atividade de prática de repertório, que visa complementar as etapas anteriores. O autor constatou que a formação de novos instrumentistas é uma condição de subsistência e que preservar as tradições é uma forma de resistir à perda da identidade. Isto garante a continuidade do grupo e mantém seus valores e sua qualidade de vida.

A pesquisa de Cislighi (2009) traz em evidência três estudos de casos no projeto bandas e fanfarras de São José (SC). O estudo trouxe os seguintes indicativos no que se refere às bandas de música: a) normalmente mantêm uma escola de música aberta à comunidade; b) contemplam uma parcela da sociedade que não tem acesso ao ensino musical das escolas especializadas; c) grande parte dos alunos tem sua iniciação musical exclusivamente nestas instituições, por representarem a única oportunidade existente de contato e conhecimento dos instrumentos e da música instrumental, nos seus locais de origem; d) o ensino da música nestas instituições prioriza a teoria, técnica do instrumento e, por último, a interpretação. Percebe-se que outros aspectos musicais são poucos enfatizados, como: e) o regente raramente oportuniza aulas com exercícios de apreciação e análise de estilos musicais, laboratório de composição e reflexões sobre a história da música; f) procedimentos de ensino de instrumentos de sopro realizados nas bandas podem ser divididos em quatro fases consecutivas: aula coletiva de teoria e divisão musical; aula individual de divisão musical; aula individual de instrumental; e prática de banda; g) constata-se que o conhecimento dos elementos musicais, a criatividade e a percepção auditiva não são devidamente explorados, acarretando, assim, lacunas no que se refere à educação musical mais ampla (CISLAGHI, 2009).

Kandler (2011) investigou os processos de musicalização realizados em dezoito bandas de música do meio oeste catarinense. Segundo a autora:

Esse tipo de banda é, em muitas cidades, o único lugar onde se pode aprender a tocar um instrumento musical. Esses agrupamentos apresentam-se como locais importantes de ensino e aprendizagem de música, onde ocorre o ensino de instrumento de forma individual ou coletiva, aulas de teoria musical, prática instrumental em naipes e outras atividades musicais. Além disso, é intenso o convívio social dentro desses grupos, o qual proporciona diversas formas de aprendizado (KANDLER, 2011, p. 12-13).

Segundo a autora, os processos de musicalização desenvolvidos em bandas visam “preparar o músico para que este seja capaz de decifrar os códigos musicais presentes na partitura e executá-los corretamente” (Ibidem, p. 155). Kandler detectou, ainda, que há uma resistência quanto a mudanças de metodologia de ensino nos grupos investigados. Segundo ela, isto se dá pela “reprodução das práticas de ensino vivenciadas pelos maestros durante a sua formação musical” (Ibidem).

As pesquisas de Weidt, Kandler e Cislighi apontam que as práticas musicais no contexto das bandas de música em Santa Catarina, estão relacionadas ao ensino e à aprendizagem da técnica instrumental e da teoria musical. As práticas de composição raramente estão presentes nos processos de ensino desses instrumentos. De certo modo, isso evidencia uma incoerência ao que diz o senso comum, ou seja, que músicos populares

possuem facilidade em compor e improvisar. Ora, se as bandas de música são essencialmente populares, esta afirmativa não se aplica, pelo menos na realidade prática e de aprendizagem dos instrumentistas de sopro no estado catarinense.

É necessário, contudo, fazer uma diferenciação entre a aprendizagem musical dos instrumentistas de sopro na música popular. Moritz (2003), em sua pesquisa, afirma que os instrumentistas de sopro se desenvolvem, com maior frequência, mediante aspectos teóricos, por meio de partituras, enquanto músicos de tradição mais popular, em sua maioria, têm sua aprendizagem a partir dos aspectos intuitivos e, raramente, vivenciam a leitura musical. Além das argumentações supracitadas, outro fator que contribui para a exclusão dos instrumentistas de sopro do grupo indicado pelo senso comum, relaciona-se com a complexa conquista por uma boa sonoridade. Estes instrumentistas utilizam uma parcela considerável de seu tempo disponível para os estudos do instrumento na busca de uma adequada emissão, embocadura, respiração, afinação, controle da coluna de ar, articulação e pronúncia, controle do impulso e sustentação diafragmática, entre outros. Desta forma, enquanto violonistas, guitarristas e tecladistas, por exemplo, “encontram-se estudando técnica do instrumento, escalas de improvisação, formando um repertório, compondo e improvisando com os colegas, os instrumentistas de sopro permanecem na infundável busca da sonoridade, timbre, afinação, etc.” (MORITZ, 2003, p. 11-12).

Neste sentido, as bandas de música proporcionam um papel duplo na aprendizagem musical dos instrumentistas de sopro. Um papel positivo, de difusão musical, convívio social e de ensino e aprendizagem; e um papel negativo, de propagação de técnicas de sopro e de embocadura muitas vezes equivocadas e ultrapassadas, uma vez que, na maioria dos casos, o condutor das atividades da banda de música não possui domínio técnico quanto à produção sonora e embocadura dos diferentes instrumentos de sopro que a compõe.

3. Cenário de ensino e aprendizagem da composição na atualidade.

Ao investigar a produção científica sobre composição musical como processo de educação musical, constatou-se que as pesquisas, em sua maioria, focalizam as crianças e/ou adolescentes em contexto escolar. Elas variam dentre as seguintes perspectivas: a) processos composicionais (VISNALDI E SILVA, 2012 e 2011; BEINEKE, 2009 e 2008; MAFFIOLETTI, 2004; FINCK, 2001; GARBOSA, 2000; KRATUS, 1994); b) tomada de decisões estéticas (BARRET, 1996); c) práticas de professores (BEINEKE; MACHADO; OLIVEIRA, 2012; FOGAÇA, 2011; BEINEKE, 2009 e 2008; DOGANI, 2004; LEITE, 2003; WEICHSELBAUM, 2003); d) avaliação de composições de crianças (AMABILE, 1996;

GREEN, 2000; MELLOR, 2000; YOUNG, 2003; CUSTODERO, 2007; BEINEKE, 2008 e 2009); e) variáveis sociais na atividade de compor (KENNEDY, 2002; BURNARD, 2006B; LORENZI, 2007; BEINEKE, 2008 e 2009); f) habilidades desenvolvidas no ato da criação (LEITE, GASQUES E SCARPELLINI, 2012); g) Visão das crianças sobre suas composições (VISNADI, 2013; BEINEKE, 2011, 2009 e 2008; CAMPBELL, 2006; BURNARD, 2004);

Outra vertente bastante encontrada nas pesquisas atuais configura-se na análise de compositores consagrados e suas técnicas, estudos normalmente vinculados a linhas de pesquisas específicas da área de composição. Buscando referenciais bibliográficos que estivessem em sintonia com o ensino da composição, encontrou-se em Wilkins (2006) um importante referencial teórico a ser ainda consolidado ao longo do desenvolvimento do trabalho. Para a autora, “embora seja verdade que nenhum professor pode dotar o aluno com talento musical e imaginação, bons professores podem proporcionar um ambiente estimulante no qual a criatividade pode florescer” (WILKINS, 2006, p. 01, tradução nossa).

Ao analisar a situação da composição na atualidade, Wilkins delimita duas linhas pedagógicas básicas. Uma trata do ensino da “composição estilística”. A outra linha seria de cunho pedagógico, que se configura no ensino da “composição livre” e aborda um trabalho criativo que não é estilisticamente baseado nos períodos históricos, mas dá ênfase à prática composicional dentro de uma linha ocidental europeia (WILKINS, 2006). A autora defende o ensino da “composição livre”, indicando ser esta a mais adequada para as necessidades e o desenvolvimento de jovens compositores:

Durante o século XX, a graduação em música parecia basear-se num modelo de século XIX: composição estilística era a ordem do dia. Esperavam que jovens compositores prosperassem em uma dieta de exercícios semanais cujo objetivo era imitar os estilos dos compositores clássicos do passado. Quando essas técnicas antigas eram dominadas, aos jovens compositores era “permitido” compor livremente, já próximos do final do seu ensino superior. O grande salto do pensamento musical tonal para o emocionante e novo modernismo ficou para o estudante fazer, se debatendo e sem ajuda. Frustração e decepção foram os únicos resultados desse sistema de educação musical, especialmente para aqueles que aspiravam serem compositores [...] O resultado foi que, em vez de ser estimulada, a imaginação criativa foi reprimida (WILKINS, 2006, p. 04, tradução nossa).

Segundo a autora, há pontos positivos ao se estudar modelos composicionais do passado, porém, com o passar dos séculos e a crescente riqueza de conhecimento, os alunos correm o risco de nunca chegarem à música de seu próprio tempo. A autora propõe então, concentrar o estudo da música contemporânea, com olhares ocasionais a algumas ideias interessantes do passado como uma maneira dos jovens compositores desenvolverem suas próprias técnicas e conhecimento do contexto em que irão atuar. (WILKINS, 2006, p. 08).

4. Teorias contemporâneas da aprendizagem

Ao tentar entender de que forma a realização de composições, tendo como base a música popular, pode contribuir para o processo de aprendizagem musical de um grupo de alunos de instrumentos de sopro, o estudo sobre as teorias contemporâneas de aprendizagem torna-se fundamental. Segundo Illeris (2013), o conceito de aprendizagem faz-se mais amplo do que a visão tradicionalmente compreendida de aquisição do conhecimento e habilidades. Atualmente, inclui dimensões emocionais, sociais e da sociedade. O autor define aprendizagem como “qualquer processo que, em organismos vivos, leve a uma mudança permanente em capacidades e que não se deva unicamente ao amadurecimento biológico ou envelhecimento” (ILLERIS, 2007 apud ILLERIS, 2013, p.16).

Outro autor que busca explicar a aprendizagem como um todo é Peter Jarvis (2013). Para ele, a aprendizagem humana é o processo do eu interagindo com o meu mundo-vida. Jarvis conceitua aprendizagem da seguinte forma:

A aprendizagem humana é a combinação de processos ao longo da vida, pelos quais a pessoa inteira – corpo (genético, físico e biológico) e mente (conhecimento, habilidades, atitudes, valores, crenças e sentidos) – experiencia as situações sociais, cujo conteúdo percebido é transformado no sentido cognitivo, emotivo ou prático (ou por qualquer combinação) e integrado à biografia individual da pessoa, resultando em uma pessoa continuamente em mudança (ou mais experienciada) (JARVIS, 2013, p. 35-36).

Os autores supracitados apontam diretrizes atuais quanto à aprendizagem do ser humano, cada qual com suas especificidades. Tais teorias podem contribuir para a compreensão do processo de aprendizagem da composição musical. Por meio do cruzamento dos resultados das pesquisas destes autores e com as informações geradas a partir da coleta de dados, buscar-se-á entender como a realização/aprendizagem da composição pode contribuir na aprendizagem musical dos alunos populares de instrumentos de sopro.

5. Considerações Finais

Com base neste levantamento de dados, verificou-se a ausência de pesquisas que tragam como foco a composição e sua aprendizagem, no contexto do instrumentista de sopro popular. A maior parte dos estudos centraliza-se nas crianças/adolescentes em contexto escolar. Observou-se também que os instrumentistas de sopro, na maioria dos casos, configuram-se em grupo de músicos carentes quanto à modalidade composicional.

Desta forma, ao se dar voz ao aprendiz de composição, buscar-se-á discutir esta prática composicional na perspectiva da educação musical, como estratégia didática para professores que trabalham com o ensino de instrumentos de sopro.



Referências:

- AMABILE, Teresa M. **Creativity in context**. Oxford: Westview Press, 1996.
- BARRET, Margaret. Children's aesthetic decision-making: an analysis of children's musical discourse as composers. Australia: **International Journal for Music Education**. 1996.
- BEINEKE, Viviane. Aprendizagem criativa na escola: um olhar para a perspectiva das crianças sobre suas práticas musicais. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 19, n. 26, p. 92-104, jul. 2011. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/>. Acesso em 03/07/2013.
- _____. **Processos intersubjetivos na composição musical de crianças: um estudo sobre a aprendizagem criativa**. Porto Alegre, 2009. 289 f. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- _____. A composição no ensino de música: perspectivas de pesquisa e tendências atuais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n. 20, p. 19-34, set. 2008. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/>. Acesso em 03/07/2013.
- BURNARD, Pamela. Pupil-teacher conceptions and the challenge of learning lessons from a Year 8 music classroom. **Improving Schools**, v. 7, n. 1, p. 23-34, 2004.
- _____. The individual and social worlds of children's musical creativity. In: MCPHERSON, G. (Ed.). **The child as musician: a handbook of musical development**. Oxford: Oxford University Press, 2006b. p. 353-374.
- CAMPBELL, P. S. Global practices. In: MCPHERSON, G. (Ed.). **The child as musician: a handbook of musical development**. Oxford: Oxford University Press, 2006. p. 415-437.
- CISLAGHI, Mauro César. **Concepções e ações de educação musical no projeto de bandas e fanfarras de São José – SC: Três Estudos de Caso**. Florianópolis, 2009. 178 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina.
- CUSTODERO, Lori. A. Origins and expertise in the musical improvisations of adults and children: a phenomenological study of content and process. **British Journal of Music Education**, n. 24, p. 77-98, 2007.
- DOGANI, C. Teachers' understanding of composing in the primary classroom. **Music Education Research**, v. 6, n. 3, p. 263-279, 2004.
- FAUTLEY, Martin. Teacher intervention strategies in the composing of lower secondary school students. In: *International Journal of Music Education*. ISME. Volume 22, n. 3, 2004, p. 2001-218.
- FINCK, Regina. **O fazer criativo em música: Um estudo sobre o processo da construção do conhecimento a partir da criação musical**. Porto Alegre, 2001. 170 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 9, 2000, Belém. **Anais...** Belém: ABEM, 2000. 2 Disquete (C_0006.rtf)
- GREEN, Lucy. Music as a media art: evaluation and assessment in the contemporary classroom. In: SEFTON-GREEN, J.; SINKER, R. (Ed.). **Evaluating creativity: making and learning by young people**. London, Routledge, 2000. p. 89-106.
- ILLERIS, Knud (Org). **Teorias contemporâneas da aprendizagem**. Trad. Ronaldo Cataldo Costa. Porto Alegre: Penso, 2013.
- JARVIS, Peter. Aprendendo a ser uma pessoa na sociedade: aprendendo a ser eu. In: **Teorias contemporâneas da aprendizagem**. Trad. Ronaldo Cataldo Costa. Porto Alegre: Penso, 2013.
- KANDLER, Maira Ana. **Bandas musicais do meio oeste catarinense: características e processos de musicalização**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, 2011. 168 f. Universidade do Estado de Santa Catarina.



- KENNEDY, Mary. A. Listening to the music: compositional processes of High School Composers. **Journal of Research in Music Education**, v. 50, n. 2, p. 94-110, 2002.
- KRATUS, John. The ways children compose. In: LEES, Heath (Ed.) **Musical Connections: Traditions and Change**. Tampa: proceedings of the 21st World Conference of the International Society for Music Education, 1994, p. 128-141.
- LEITE, Conceição Dias. O diálogo nos trabalhos criativos em grupo como contributo para a compreensão musical: estudo sobre as atividades de composição no contexto da sala de aula no ensino básico – 3º ciclo. **Música, Psicologia e Educação**, Porto: Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical, n. 5, p. 69-83, 2003.
- LEITE, Daniela dos Santos; GASQUES, Gisela Oliveira; SCARPELLINI, Máira Andriani. **Composição musical na escola: uma revisão bibliográfica com foco nos aspectos cognitivos**. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 8., 2012, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ABCM, 2011. p. 506-512. Disponível em: <<http://www.abcomus.org/documents/SIMCAM8.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2012.
- LORENZI, Graciano. **Compondo e gravando músicas com adolescentes: uma pesquisa-ação na escola pública**. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- MAFFIOLETTI, Leda. de Albuquerque. **Diferenciações e integrações: o conhecimento novo na composição musical infantil**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- MELLOR, L. Listening, language and assessment: the pupils' perspective. **British Journal of Music Education**, v. 3, n. 17, p. 247-263, 2000.
- MORITZ, Felipe Arthur. **Saxofone: reflexões sobre a aprendizagem e a prática deste instrumento**. Florianópolis, 2003. 71 f. Trabalho de conclusão de curso. Universidade do Estado de Santa Catarina.
- SILVA, Gabriela Flor V. *Composição nas aulas de música: um olhar sobre a produção musical dos estudantes*. 8º Simpósio de Cognição e Artes Musicais – SIMCAM. **Anais...** Florianópolis, 2012.
- _____. *Composição em sala de aula: conhecendo as músicas dos alunos*. XX Encontro Nacional da ABEM. **Anais...** Vitória, 2011.
- VISNADI, Gabriela Flor. **“A música que eu compus em grupo, eu tirei do coração”**: perspectivas das crianças sobre a composição musical na escola básica. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, 2013. 155 f. Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Visnadi e Silva, Gabriela Flor. 2012. “Composição nas aulas de música: um olhar sobre a produção musical dos estudantes.” In **Anais do 8º Simpósio de Comunicações e Artes Musicais**, editado por Maurício Dottori, 47–55. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina.
- WENDT, João Almir. **Banda de Santo Amaro: um estudo sobre os processos de formação de novos músicos**. Monografia (Especialização em Educação Musical). Universidade do Vale do Itajaí, Programa de Pós-Graduação em Música, Itajaí, 2013.
- WEICHSELBAUM, Anete Susana. Análise das composições de alunos de escola de música: uma investigação sobre possíveis diferenças no desenvolvimento musical de alunos com perfis distintos. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n. 9, p. 17-28, set. 2003. Disponível em: <http://abemeduacaomusical.com.br/>. Acesso em 03/07/2013.
- WILKINS, Margaret Lucy. **Creative music composition: The young composer's voice**. London: Routledge, 2006.
- YOUNG, Susan. Time-space structuring in spontaneous play on educational percussion instruments among three- and four-year-olds. **British Journal of Music Education**, v. 1, n. 20, p. 45-59, 2003.