

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA**

Cheisa Rodrigues Goulart

**CAMINHOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSIVIDADE
NA INICIAÇÃO AO PIANO: PROCESSOS DE ENSINO-
APRENDIZAGEM E AVALIAÇÃO DA PERFORMANCE NO
CONTEXTO DE UMA ESCOLA DE MÚSICA**

**Santa Maria, RS
2020**

Cheisa Rodrigues Goulart

**CAMINHOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSIVIDADE NA
INICIAÇÃO AO PIANO: PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM E
AVALIAÇÃO DA PERFORMANCE NO CONTEXTO DE UMA ESCOLA DE
MÚSICA**

Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia – do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música**.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Claudia Fernanda Deltrégia

Santa Maria, RS
2020

Cheisa Rodrigues Goulart

**CAMINHOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSIVIDADE NA
INICIAÇÃO AO PIANO: PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM E
AVALIAÇÃO DA PERFORMANCE NO CONTEXTO DE UMA ESCOLA DE
MÚSICA**

Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia – do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música**.

Aprovado em 30 de setembro de 2020

Claudia Fernanda Deltrégia, Dr^a. (UFSM)
(Presidente/ Orientador)

Jaime Renato Serrano Muñoz, Dr. (UFSM)

Marcos Kröning Corrêa, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS

2020

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e força inquietante que me faz seguir sempre em frente;

Aos meus pais, por ingenuamente terem colocado a música na minha vida, pois isso define hoje quem eu sou.

A minha irmã que, mesmo em outra área profissional, sempre me inspira e estimula;

Aos meus dois amores, Diogo e Antônia, time raro de se ter, meu porto seguro;

A minha orientadora, Claudia Deltrégia, pela sensibilidade ímpar, olhar aguçado a respeito do meu trabalho e apoio dado para desenvolver cada projeto realizado durante a pesquisa, além das observações e orientações pertinentes à trajetória profissional que antecede esse período;

A todos os professores do curso de Especialização, que com muita disposição e maestria ministraram suas disciplinas;

Aos colegas do curso de especialização, pelas discussões valiosas;

Aos amigos e colegas Ziliane Teixeira e Marcelo Brum, que foram decisivos para a realização deste curso de especialização;

Aos meus colegas do Piano Studio, que inspiraram esta pesquisa e gentilmente atenderam meus alunos em diversas etapas da realização do curso, especialmente, Glaucia Pinto, Cristine Abdala, Giovana Brizola, Isabele Reis, Karen Carvalho, Carla Genovese e Belizário Abdala;

Aos meus alunos, que motivam e desafiam minha carreira profissional constantemente;

À Maria Luisa C. Avello e Álvaro Lahorgue, casal que incentiva e apoia tanto a escola, com os quais fundamos o Projeto socioeducativo cultural PianoForte;

Aos padrinhos e apoiadores do projeto PianoForte, especialmente aos primeiros apoiadores Giovani Tier, Maurício Fara, Ellen Medeiros, Leilah Kalil, Patrícia Daher, Luis Avello, Mara Cielo, Walter e Camila Vaz;

Aos professores de piano que fazem parte da minha formação, desde a iniciação: Eveline, Cristina, Carmem Isolda Costeira, Adelaide Oliveira, Gladis Machado, Vera Vianna, Marcelo Cazarré e Alfonso Benetti Jr.

As colegas do projeto PianoForte e suas escolas afiliadas: Daiane Baron, Adanes Souza, Maristela Marques, Glauco Melo e Bianca Vianna;

Às instituições e parceiros que apoiam todas as iniciativas do Piano Studio, como o projeto PianoForte, Piano da Felicidade e eventos como o Musicarte: Universidade Federal de Santa Maria, Encontros de pedagogia do Piano da UFSM, URCAMP (Bagé), UNIPAMPA, IDEAU (Bagé), Fael, Capacitar, Marcenaria Dom Martelo, André Souza, Hyra Farias, Hélia Silva, Alana Leite, Tomás Lahorgue, Venturini FImagens, Diego Lameira Foto, Leonir Garcia, Aline Fontoura de Leon, Consuelo Dutra, Imobiliária Wild, Rádio Difusora, Rádio Pop Rock, Marcos Pintos, CTG 93, Neiva P. Martinez, Person Losenkan, Papelaria Lápis e Papel, Bio Center Centro de Danças, Plancópias, Sociedade Espanhola de Bagé, Engie, Magali Colares, Estúdio Mariana Nascimento, Christian Magalhães, Greice Kvietinsky, Helena Dutra, Fernanda Gomes, Suzana de Jesus, Luana Zambiazzi, Eliana, Huber, Moisés da Luz, Simone Ferreira, Mariana Ferreira, Nilva Jardim, Sávio Machado, Sonia Alcalde, Amadeus Dani, Camila Weternick, Mauren Frey, Guilherme Colares, Aline Clissiane, João Alberto Clipes, Sonia Alcalde, Lola Alcalde, Lara Denise, Marina Galo, Giovana Martinelli, Renan Moreira, Miguel Zanoletti, Amanda Pedrotti, Raquel Antunes, Jean Leão, Josélia Simões, Elaine Martha Daenencke, Laura Moglia Pereira e Pedro Collares.

RESUMO

CAMINHOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSIVIDADE NA INICIAÇÃO AO PIANO: PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM E AVALIAÇÃO DA PERFORMANCE NO CONTEXTO DE UMA ESCOLA DE MÚSICA

AUTORA: Cheisa Rodrigues Goulart
ORIENTADOR: Cláudia Fernanda Deltrégia

Esta pesquisa foi desenvolvida em um contexto teórico-prático, revelando um estudo de caso desenvolvido em uma escola de música e artes que inclui um projeto social no interior do Rio Grande do Sul. A partir de uma extensa pesquisa bibliográfica, buscou-se o desenvolvimento de três pilares capazes de nortear a construção da expressividade musical ao piano, desde a iniciação, no contexto definido acima. Dentre eles: a) Formulação de um roteiro de conteúdos programáticos visando a organização do ensino e, ao mesmo tempo, a autonomia do professor na escolha de materiais pedagógicos e metodologias nos diferentes contextos de ensino-aprendizagem, com o objetivo de promover o aprendizado de fundamentos musicais de maneira sistemática; b) Promoção de ações diversas em um amplo conceito de arte e cultura, com a finalidade de ampliar o conhecimento tácito dos alunos, fundamental para o desenvolvimento da expressividade; c) Investigação de abordagens para definição de um sistema de avaliação que valorizasse a expressividade musical. Autores como Neuhaus (1973), Glaser e Fonterrada (2008), Polanyi (1966), Tourinho (1998, 1999, 2000) e França (2000, 2002) serviram como aporte teórico para a construção e condução deste estudo. Como resultados finais e parciais, foram elaborados um conteúdo programático para os primeiros dois anos de estudo, um evento de imersão multicultural e a ampliação da compreensão sobre o conceito de avaliação musical, pelo corpo docente da escola.

Palavras-chave: Expressividade musical; iniciação ao piano; escola de música e artes; imagem artística na iniciação ao piano.

ABSTRACT

PATHS TO THE DEVELOPMENT OF EXPRESSIVENESS IN THE INTRODUCTIONN TO PIANO: TEACHING-LEARNING PROCESSES AND EVALUATION OF PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF A SCHOOL OF MUSIC

AUTHOR: Cheisa Rodrigues Goulart
ADVISOR: Cláudia Fernanda Deltrégia

This research study was conducted within a theoretical and practical framework and describes a case study in the context of a music and arts school in the interior of the State of Rio Grande do Sul (Brazil) which also includes an important social project. From an extensive bibliographical study, our aim was to establish broad-based activities focused on developing musical expressiveness in piano beginners. This framework is organized into three main pillars: a) Developing a syllabus and guidelines that support not only teaching organization but the teacher's autonomy in choosing materials and methodologies from a variety of teaching and learning frameworks with the objective of promoting systematic learning of music fundamentals; b) Encouraging a variety of activities within the broader concept of art and culture in order to expand the student's tacit knowledge, fundamental for the development of expressiveness; c) Investigating a variety of evaluation approaches with the goal of defining an evaluation system that values musical expressiveness. To build and guide this study, the main theoretical references were Neuhaus (1973), Glaser and Fonterrada (2008), Polanyi (1966), Tourinho (1998,1999, 2000) and França (2000, 2002). The results of this investigation resulted in a course syllabus for the first two years of the piano curriculum, a cross-cultural immersion event, and a broader understanding of musical evaluation.

Keywords: Musical expressiveness; introduction to piano; school of music and arts, artistic image and piano introduction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Modelo de avaliação trimestral de uma escola de música do interior do Rio Grande do Sul	59
Figura 2: Modelo de avaliação parcial de uma escola de música e artes de Portugal	60
Figura 3: Modelo de prova aplicada e somada aos itens da avaliação do período, de um conservatório de Música e artes de Portugal	61
Figura 4: Modelo de avaliação do Programa Syllabus, da Trinity College, quanto à interpretação musical, parte 1	65
Figura 5: Modelo de avaliação do Programa Syllabus, da Trinity College, quanto à interpretação musical, parte 2	66

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	16
3 CONTEXTUALIZAÇÃO	31
4 ASPECTOS TEÓRICOS DE ABORDAGEM METODOLÓGICA	39
5. CAMINHOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSIVIDADE MUSICAL EM UM CONTEXTO PRÁTICO	41
5.1 A DEFINIÇÃO DE UM CONTEÚDO PROGRAMÁTICO: TRAÇANDO AS BASES PARA O DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSIVIDADE MUSICAL.....	42
5.2 ATIVIDADES EXTRAMUSICAIS E O DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSIVIDADE.....	53
5.3. CRITÉRIOS PARA A AVALIAÇÃO DA PERFORMANCE E EXPRESSIVIDADE: EMITINDO UM JUÍZO DE VALOR	57
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
ANEXOS	70
FOLDERS DO EVENTO MUSICARTE 2018 E 2019 E MATÉRIAS DIVULGADAS NO JORNAL MINUANO E NA RBS TV.	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75

1 INTRODUÇÃO

Dentre as atividades como pianista solista, correpetidor, camerista e docente, a última é a que majoritariamente define a atuação profissional de grande parte dos pianistas egressos de cursos superiores de Música (Cerqueira 2010). Aliando experiências de palco a atividades de ensino de instrumento, os sucessos e falhas na comunicação do texto musical constituem um escopo significativo que, invariavelmente, reflete e direciona o trabalho de iniciação pianístico-musical para novos aprendizes. Assim, saberes adquiridos na trajetória profissional de intérpretes e professores sempre se fazem presentes nas aulas ministradas, ampliando percepções sobre os aspectos técnicos-interpretativos que devem ser desenvolvidos pelos alunos a nós confiados, desde a iniciação até a prática com o instrumento.

Reflexões acerca dos caminhos que um intérprete percorre no seu processo de aprendizagem musical e o quanto, independentemente de valores positivos ou negativos, a consideração da respectiva trajetória pode ser proveitosa para a nossa prática docente, provocaram um processo de viagem no tempo a partir das vivências pessoais. Na busca por respostas em relação ao desenvolvimento da expressividade musical na iniciação ao piano, revisei esse caminho, não apenas como professora, mas também como aluna, acreditando que as múltiplas vivências durante toda a trajetória educacional permanecem presentes na vida do professor de instrumento.

Aulas particulares de iniciação ao piano tinham como procedimento padrão partir do símbolo ao som, ou seja, iniciar a primeira aula com o uso de um método, e esse com abordagem de uso do dó central, priorizando a leitura musical. Gerações fizeram e ainda fazem parte do modelo de ensino tecnicista¹, em que ao professor compete a responsabilidade de transmitir os saberes e os conhecimentos durante o processo de aprendizagem, e ao aluno compete adquirir as habilidades necessárias

¹ É uma linha de ensino, adotada por volta de 1970, que privilegiava excessivamente a tecnologia educacional e transformava professores e alunos em meros executores e receptores de projetos elaborados de forma autoritária e sem qualquer vínculo com o contexto social a que se destinavam.

Além de apresentar características autoritárias, a pedagogia tecnicista pode ser considerada não-dialógica, ou seja, ao aluno cabe assimilar passivamente os conteúdos transmitidos pelo professor. Essa pedagogia difere da progressista que privilegia a formação de cidadãos participativos e conscientes da sociedade em que vivem. (MENEZES, 2001).

para a execução instrumental. Isso em detrimento de uma educação que integre um amplo espectro de habilidades musicais e que contemple o indivíduo como um ser atuante, reflexivo, sensível e criativo. Tais qualidades são fundamentais para uma formação que possa, desde o início, fornecer as bases para uma formação artística. Apesar disso, muitos docentes atuam conforme o modelo experienciado durante o processo de aprendizagem, mesmo quando essas apresentam imensas lacunas, sem reflexões acerca da prática (HALLAM, 1998, p.241; PENNA, 2007).

Atualmente, questionamentos sobre a prática profissional do professor de piano são instigados por meio das disciplinas de pedagogia do instrumento, didática instrumental ou afins, oferecidas nos cursos de graduação e pós-graduação em música. Ao mesmo tempo, há um crescente número de treinamentos e cursos oferecidos por iniciativas privadas ou por eventos promovidos pelas próprias universidades², tais como as conferências que agregam temáticas sobre pedagogia do piano: “Festival de Piano de Natal”, promovido pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte; “Encontro Internacional sobre Pedagogia do Piano”, promovido pela Universidade Federal de Santa Maria em parceria com outras universidades brasileiras; ou o Encontro Internacional de pianistas de Piracicaba, promovido por um professor brasileiro radicado nos Estados Unidos, em parceria com vários professores e músicos estrangeiros e brasileiros. Apesar dessas iniciativas que, sem dúvida, são essenciais para o aprimoramento profissional de professores, os fundamentos e os conhecimentos aprofundados sobre o assunto concentram-se nos cursos de graduação e pós-graduação e, por consequência, as maiores modificações no cenário da pedagogia do piano acontecem a partir deles.

O cuidado, a preocupação e a organização dos temas abordados em cada um dos cursos mencionados debruçam-se nos aspectos e parâmetros fundamentais e norteadores para o processo de ensino-aprendizagem do piano, e isso nos leva a tomar consciência do quanto cada uma das escolhas que fazemos diante dos nossos alunos requer atenção, gerando a necessidade de serem fundamentadas e pertinentes, pois são capazes de definir variados aspectos, não apenas em relação

² O atual cenário que vivemos frente à pandemia da Covid-19 está oportunizando inúmeros minicursos, lives, entrevistas e eventos, oferecendo diversas oportunidades de formação continuada para professores de música.

à evolução técnica instrumental mas, principalmente, no que diz respeito à expressividade musical.

Compreender os estágios de aprendizagem, a razão de haver uma sequência orgânica para o desenvolvimento de habilidades motoras, o respeito pela vivência pessoal de cada aluno, seus limites, bem como os limites que os próprios professores refletem ao aprendiz, clareza sobre os critérios envolvidos nas avaliações formais e informais vinculadas a performance são fatores determinantes para o desenvolvimento musical eficiente. Os mesmos são capazes de potencializar positivamente a prática da performance dos alunos durante a iniciação ao piano, tornando-a natural, desprovida de fatores que provoquem níveis elevados de ansiedade ao se depararem com a exposição pública e, conseqüentemente, expressiva.

A trajetória da pedagogia do piano no Brasil modificou-se nos últimos anos. O piano como ferramenta musicalizadora, a utilização de novos métodos e metodologias, o uso de repertório presente no cotidiano dos alunos, a presença de atividades que estimulem a criação e a motivação na sala de aula são assuntos bem mais recentes, de acordo com Cerqueira (2009).

A partir da exposição realizada até o momento, algumas indagações mostram-se fundamentais para o delineamento e realização deste trabalho:

- 1) Quais pesquisas estão sendo desenvolvidas a respeito da expressividade musical no Brasil?
- 2) Quais parâmetros influenciam o processo de construção da performance expressiva, desde a iniciação musical?
- 3) Como fomentar a comunicação artística em um processo de estudo de instrumento – no caso, o piano, desde o início do aprendizado?
- 4) Quais as ações possíveis de realizar, no âmbito de uma escola de música, que podem impactar na qualidade expressiva de seus alunos, sem retirar a autonomia dos professores colaboradores?

5) Como nutrir o potencial expressivo dos alunos, mesmo quando estes estão inseridos em contextos socioeconômicos e familiares desfavoráveis capazes de impactar negativamente em seus processos educacionais?

Considerando que o principal objetivo da performance musical é atingir bons níveis de expressividade, os questionamentos acima mostraram-se fundamentais para a criação de um contexto saudável de ensino-aprendizagem que primasse pela qualidade a partir de 2017, quando fundei um estúdio particular de piano na cidade de Bagé. Inicialmente, foram ofertadas apenas aulas particulares de piano, porém, a partir do incentivo de um casal que doou um piano ao Estúdio, foi vislumbrado o início de um projeto socioeducativo musical, constituído por nós, denominado “PianoForte”. Dessa forma, o início do projeto social foi meramente o ato de demonstrar gratidão a partir de um ganho material, compartilhando-a por meio de aulas gratuitas a crianças e adolescentes em vulnerabilidade social, para iniciação ao piano, na modalidade de aulas em grupo. Porém, aos poucos, o projeto foi sendo estruturado e ampliado, a partir de novas ideias discutidas com parceiros que se mostraram entusiasmados com a iniciativa e se disponibilizaram a ajudar. Atualmente, esta ação é mantida pela escola particular inicial, com o apoio de pessoas físicas e jurídicas e está vinculada ao COMDICA (Conselho municipal dos direitos da criança e adolescente) e, por meio deste órgão, recebe e concorre a verbas direcionadas via Imposto de renda.

A inserção de um projeto social com piano a partir da iniciativa privada do Estúdio foi inovadora, pois a maioria dos projetos sociais situam-se no terceiro setor, ou ainda de forma voluntária, sem recursos para serem financiados, acarretando frequentemente apenas na oferta de oficinas esporádicas, sem perspectiva de continuidade, contando, às vezes, unicamente, com trabalhos de profissionais ou amadores voluntários.

Os reflexos da fundação de uma escola no ramo resultou em uma grande demanda de alunos, tanto no setor privado quanto no setor social, acentuando a necessidade de modificações em relação às propostas pedagógicas inicialmente adotadas. A partir dessa situação, questionamentos desde a diversidade do contexto cultural de cada indivíduo, escolha de métodos ou abordagens para realizar a iniciação musical de forma eficiente e motivadora, além da ampliação do corpo

docente diversificado foram apenas alguns dos grandes desafios enfrentados, com vistas a atender o número de alunos interessados. A inserção de cursos de outros instrumentos musicais, bem como nas áreas de artes plásticas, teatro, e, recentemente, dança cigana, configuram atualmente uma escola de música e artes e não mais apenas um estúdio de ensino particular de piano, fazendo parte da trajetória, decorridos os últimos vinte e quatro meses e, junto a ela, novas diretrizes e escolhas fundamentadas foram acrescentadas.

Considerando que só é possível atingir bons níveis de performance através de um trabalho profundo que prima a expressividade musical, a procura pela solução de problemas a partir da minha atividade docente junto a alunos de iniciação ao piano, e também as necessidades apresentadas neste percurso desencadearam a busca pelo desenvolvimento de um roteiro norteador para o desenvolvimento de habilidades e materiais adequados à realidade de cada um dos contextos acima apresentados. Esta busca foi permeada por muita reflexão e embasamento teórico, exigindo uma contínua pesquisa bibliográfica, que “se caracteriza por possuir a pretensão de explicar um resultado para uma determinada situação”. (GARCIA, 2016, p.293). Dentro de tal perspectiva, espera-se que o presente trabalho contribua para a área de pedagogia da performance, sobretudo no que tange à organização de uma escola que preza que a qualidade artística situe-se acima de resultados empresariais.

A pesquisa em performance musical, de acordo com Lima (2006),

tem favorecido uma concepção mais ampla, desde o próprio sentido etimológico do termo, que integra a acepção de interpretação, execução e prática, para abarcar um espectro extenso de saberes e capacidades, incluindo conhecimento intuitivo, sensibilidade, emoção e cultura do executante (LIMA, 2006, p. 13).

Em vista disso, iniciou-se a pesquisa procurando respostas e soluções para o cenário distinto acima descrito, que até o momento não encontrou um estudo de caso relacionando uma escola de música e artes que inclui um projeto social, com foco no desenvolvimento de pilares e parâmetros voltados a uma iniciação musical expressiva. A necessidade de formular um roteiro de conteúdos programáticos visando à organização do ensino e, ao mesmo tempo, a autonomia do professor na escolha de materiais pedagógicos e metodologias nos diferentes contextos de ensino-aprendizagem faz parte do objetivo principal deste estudo.

Além deste recentemente apontado, que prevê o aprendizado de fundamentos musicais de maneira sistemática, percebeu-se a necessidade de ações diversas, promotoras de um amplo conceito de arte e cultura, com a finalidade de ampliar o conhecimento tácito dos alunos, fundamental para o desenvolvimento da expressividade. Aliando-se aos dois primeiros objetivos, mostrou-se necessário a definição de um sistema de avaliação da performance que valorizasse a musicalidade, com parâmetros e objetivos claros, favorecendo a construção da expressividade musical do pianista iniciante.

Portanto, oferece um recorte diferenciado, ao tratar desse contexto atípico e descreve pilares que, a partir de uma ampla bibliografia consultada, estão relacionados com o favorecimento do desenvolvimento da expressividade.

A presente monografia encontra-se organizada em capítulos.

No capítulo 1, apresenta-se a introdução do trabalho, evidenciando a motivação, reflexões que levaram ao desenvolvimento deste estudo e contextualização do espaço de ação. Também são abordados os objetivos e a organização geral do documento, incluindo uma rápida referência aos procedimentos metodológicos.

O capítulo 2 detém-se na revisão bibliográfica, apresenta uma breve discussão sobre a necessidade de ampliar estudos na área da pedagogia da performance, destacando aqueles voltados à iniciação ao instrumento. Traça um panorama geral dos estudos sobre a expressividade musical dentro do cenário brasileiro, apresentando trabalhos de investigação que abordam variados aspectos desse campo de estudo e cita referenciais teóricos que discutem os principais focos do estudo: a) Fundamentos para a definição de um conteúdo programático; b) Aspectos norteadores para a inclusão de atividades extramusicais; e c) diretrizes para a avaliação da performance.

O capítulo 3 contextualiza o estudo de caso, alvo deste trabalho.

O capítulo 4 apresenta a abordagem metodológica adotada para o desenvolvimento da pesquisa e discute problemas e soluções, tomando como base as ações adotadas dentro do ambiente de uma escola de música e artes voltada de

maneira predominante ao ensino do piano, com o objetivo de favorecer a expressividade musical.

No capítulo 5, são apresentadas as soluções encontradas a partir do referencial teórico. Para a discussão, encontramos os referenciais que dão suporte à elaboração do roteiro de desenvolvimento de habilidades para o desenvolvimento do processo de ensino-aprendizagem da escola, a compressão do juízo de valor voltado para a performance expressiva, e adoção de parâmetros específicos à avaliação da performance.

O capítulo 6 traça as considerações finais sobre a pesquisa.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Como é belo o verdadeiro rubato de um grande artista! Esse é o verdadeiro reino da dialética: quanto maior é a consciência do pianista sobre a estrutura rítmica, mais ele pode se afastar de maneira livre e clara dessa estrutura e, conseqüentemente, exercer seu intenso poder expressivo¹. (NEUHAUS, 1973, p. 32, tradução nossa).

A relevância do foco desta pesquisa pode ser justificada pela ausência de trabalhos acadêmicos que descrevam o processo de construção de ações voltadas ao desenvolvimento da expressividade, no que tange à definição de um conteúdo programático, atividades extramusicais e definição de critérios para a avaliação da performance. Este trabalho também se justifica pela fase ainda embrionária em que se encontra a área de pedagogia da Performance no Brasil e a conseqüente ausência de trabalhos com ênfase no desenvolvimento da expressividade na iniciação ao instrumento e na definição de ações no âmbito de uma escola de música que enfatizem a expressividade. Embora a contextualização do trabalho foque em alguns aspectos que envolvem a organização de uma escola de música que inclui um projeto social, vale salientar que o principal foco deste trabalho é a definição de questões que possam fomentar a expressividade musical dos alunos, a partir dos três pilares inicialmente estabelecidos.

O pequeno número de trabalhos dentro da área de pedagogia da performance no Brasil não inclui pesquisas que abordam casos específicos como o aqui proposto, sendo uma conseqüência da estrutura dos cursos de graduação e de pós-graduação em música, que carecem, na maioria das vezes, de conteúdo disciplinar apropriado para a formação do professor de instrumento, sobretudo aquele que atua na iniciação ao instrumento. Em estudo realizado por Ray (2015), que abarcou uma pesquisa de campo para levantar conteúdos de cursos de graduação em universidades estrangeiras com ênfase em pedagogia da performance, a autora salienta que as disciplinas voltadas à preparação didática dos futuros professores também agregam um amplo foco na prática instrumental (2015), incluindo experiências no palco. A mesma autora verificou que, no Brasil, a formação do referido perfil profissional não é considerada na maioria dos projetos políticos pedagógicos das graduações em música, seja bacharelado ou licenciatura.

E ainda constata que,

no ensino da performance musical o maior problema consiste em integrar em seu processo duas realidades não hierarquizadas: os atributos validados por uma tradição oral de transmissão do conhecimento e os atributos atinentes a informações provenientes de pesquisas trazendo propostas inovadoras ao processo, ambas realidades fundamentais para a domínio do conhecimento sobre performance musical, seja sua execução, seja seu aprendizado (RAY, 2015. pág. 6).

Ao debater a problemática envolvida na formação superior do professor que também atua artisticamente, Ray vai ao encontro de outros estudos que procuram focar em problemas na formação em cursos superiores em música para a formação do instrumentista-professor (HARTMANN; SILVEIRA, 2014; LEMOS, 2010). Alguns autores afirmam que o bacharelado em música é excessivamente voltado à performance musical, carecendo de conteúdos pedagógicos, necessários para ampliar as opções de trabalho dentro da realidade do mercado enfrentado pelo egresso (PENNA, 2007; OLIVEIRA; SANTOS; HENTSCHKE, 2009).

Enquanto a formação superior ideal para o professor de instrumento já foi objeto de investigação de vários autores, é sabido que sua formação envolve uma longa tradição oral. DELTRÉGIA (2015) chama a atenção para o aspecto “multifacetado” da formação do professor de instrumento, a qual inclui vivências muito mais abrangentes como a participação em recitais, masterclasses, oficinas, conferências, que se iniciam muito antes dos anos de formação superior. Weber e Garbosa (2015), em investigação biográfico-narrativa, cujo objetivo era compreender o processo formativo da docência de instrumentistas egressos de cursos de Bacharelado afirmam em suas considerações finais

Após análise e reflexão dos dados, percebemos que não existe um único caminho no tornar-se professor. Cada bacharel em instrumento torna-se docente-bacharel através da construção e da mobilização de saberes, que são integrados ao ser professor por meio de processos formativos, de vivências junto aos professores e colegas, e, em especial, de experiências pedagógicas. (p. 103).

As especificidades desta área de atuação estão, muitas vezes, vinculadas à pedagogia da performance musical, setor que ainda está em crescimento no Brasil e que aos poucos tem crescido no país. Ray (2015) tem dedicado suas pesquisas para auxiliar na compreensão e definição de um conceito para a subárea da Pedagogia da performance musical, campo de convergência entre a performance e a educação. De acordo com Ray, a pedagogia da performance é um campo de conhecimento que emerge da relação dialética entre educação e conhecimentos musicais, fundamentado nas teorias e práticas formadoras do músico que

necessariamente atua em público ou com a expectativa de estar em público em sua atividade principal. Não é campo independente, posto que o fazer musical é interdisciplinar por natureza, envolvendo aspectos múltiplos sempre orientados pela disciplina música (RAY, 2015, p. 8).

A complexidade da definição dessa subárea da pesquisa em música faz com que muitos trabalhos relacionados à iniciação da aprendizagem musical no Brasil sejam desenvolvidos quase que exclusivamente dentro dos cursos de educação musical, desconsiderando, muitas vezes, o diálogo imprescindível entre a pedagogia da performance e a área da performance, no âmbito das graduações e pós-graduações em música.

Alguns trabalhos apresentam contribuições importantes à iniciação instrumental, como o desenvolvido por Verde (2017), que realizou pesquisa sobre a construção da expressividade musical por crianças na aprendizagem do violino. O autor salientou a importância do uso de composições autorais e da improvisação como um processo criativo convergente à manifestação da expressividade musical no recital, assim como o uso de pequenas histórias com a finalidade de proporcionar aos alunos uma recordação de suas performances. Indo ao encontro do trabalho de Woody (2000), que indica a necessidade de investigações que esclareçam a eficácia de estratégias como o ensino verbal por meio da metáfora, para explicar as propriedades musicais concretas e a modelagem aural. Os resultados da pesquisa de Verde (2017) foram obtidos em parte pela análise reflexiva sobre as próprias performances feitas pelos alunos, durante o processo de construção deste, que visavam comparar o resultado expressivo esperado e o obtido.

A necessidade de uma formação bem estabelecida, com parâmetros claros é apontada por SCARDUELLI (2015, p.2), que identificou que a expressividade está relacionada a formação do docente, pois se difunde por meio de uma tradição oral, passando de professor para aluno, ou pela observação e processo imitativo. Ou seja, é necessário que haja um processo reflexivo a respeito da elaboração da performance, capaz de provocar emoções ao ouvinte, além do intérprete. Aliado a esse conceito, Karlsson e Juslin (2008) consideram a expressividade como um conhecimento tácito que, na maioria das vezes, é transmitido implicitamente pelos professores de instrumento.

Juslin diz que a “investigação sobre a expressividade musical poderia ajudar a tornar o conhecimento tácito, explícito” (2003, p. 274). A reflexão e a pesquisa desenvolvidas pelos autores vêm contribuindo para melhorar o entendimento e elaborar estratégias para o ensino da expressividade, visto que muitas vezes esse assunto é considerado algo impossível de ser ensinado e é relacionado ao talento.

A dificuldade em sistematizar os processos de ensino-aprendizagem da expressividade musical está relacionada a conceitos como o apontado por Juslin e também por Lisboa (2008), que identificou que a habilidade de ser expressivo é considerada por alguns tratados de arte e até mesmo por alguns músicos como algo que deve ser guiado principalmente pela intuição. Dessa forma, por muitos anos, a expressividade foi considerada um talento nato musical do intérprete, o qual possui a habilidade de se expressar, representando um aspecto que não precisa ser aprendido (SLOBODA, 1996, apud, KARLSSON e JUSLIN, 2008, p. 310). A partir dessa perspectiva, foram criadas várias crenças que contribuíram negativamente para o ensino da expressividade na iniciação musical.

Para Reimer (1956), tanto na educação musical quanto no ensino da performance, o objetivo deveria ser uma educação estética, ou seja, o papel do educador é fazer acessível os significados estéticos da música. Dessa forma, “o professor habilidoso ajudará os alunos a se aproximarem dos sons musicais, [...] os quais carregam insights, podendo assim exercer seus poderes afetivos” (REIMER, 1956, p.69 apud SILVA, 2017).

Na busca pela compreensão da expressividade musical, há trabalhos que focam em estudos específicos dessa área e que, embora na maioria sejam voltados a interpretações avançadas, podem contribuir para a questão da expressividade musical, podendo ser destacadas as pesquisas de Juslin e Gabrielsson, devido ao grande levantamento bibliográfico realizado e pelas novas e numerosas pesquisas realizadas no campo da psicologia da música. De modo geral, a maioria das pesquisas são realizadas a partir da performance musical, com o intuito de desvendar as formas como acontece a comunicação da expressividade musical, buscando compreender as diferentes correntes a respeito da aprendizagem ou não dos parâmetros resultantes desse fenômeno. (KARLSSON E JUSLIN 2008; JUSLIN 2003; SLOBODA 1996; BENNETI JR. 2013; LOUREIRO, 2006).

Até o momento, as discussões apresentadas detêm-se em apontar as diferentes visões a respeito da expressividade musical e da dicotomia existente entre aspectos objetivos e subjetivos. Buscando respostas aqui para tornar possível compreender quais são os parâmetros envolvidos nessa construção, procuramos entender quais seriam alguns aspectos fundamentais sobre o desenvolvimento da expressividade, que pudessem nortear ações dentro da escola com a colaboração dos professores e apoiadores envolvidos. Conforme será visto a seguir, há um crescente número de trabalhos que tratam sobre o aspecto expressivo da performance através de diferentes focos e abordagens como: análises das discrepâncias entre a performance e o texto musical; semelhanças e diferenças entre interpretações de grandes artistas; relação entre as intenções do intérprete e a percepção do ouvinte; estudos de aspectos específicos do discurso musical; elaboração de modelagens computacionais; análise do processo de estudo de intérpretes renomados; e estratégias de ensino e aprendizagem. Embora a contribuição desses estudos possa ter recortes diversos, percebe-se uma lacuna em relação às pesquisas focadas no desenvolvimento da expressividade no contexto do ensino instrumental mais básico, principalmente, na iniciação ao instrumento de crianças.

Com o objetivo de compreender e avaliar a diferença, durante a performance, entre as durações escritas na partitura e as durações executadas, Palmer (1997) e Juslin (2003) têm dedicado parte das suas investigações a compreender as discrepâncias entre a performance e o texto musical, concluindo que a expressividade se manifesta quando acontece o desvio do texto musical literal. Juslin (2000) acredita que a comunicação de emoções em música possa ser explicada por meio de pistas acústicas que, durante a performance musical e a acurácia da comunicação emocional, são codificadas pelo intérprete e decodificadas de modo indissociável pelos ouvintes no momento da apreciação. (SILVA, ELIAS et al 2012, p. 321)

No campo da pesquisa em Performance Musical, semelhanças e diferenças entre interpretações de grandes artistas são realizadas com frequência. No estudo comparativo de quinze registros fonográficos do prelúdio op. 28 nº 22 de Chopin, por exemplo, assim como de sete edições do manuscrito autógrafo e das primeiras edições francesa, alemã e inglesa, desenvolvido por Affonso e Monteiro (2014), foi

salientado o uso de uma grande flexibilidade agógica, e uma notável distensão temporal de maneiras e em locais distintos de execução da obra entre os pianistas. Esses identificaram ser imprescindível a verificação em diversas edições, pois mostrou-se fundamental para se notar, por exemplo, a presença dos acentos longos.

No levantamento do estado da arte, realizado por Loureiro (2006), intitulado “Pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical” o autor constatou que diversos modelos que buscam descrever como e porque o músico modifica, às vezes inconscientemente, o que é indicado na partitura, têm sido desenvolvidos por estudos como os de Gabrielsson (1995). Segundo Loureiro (2006), resultados dessas análises não apenas contribuirão para a compreensão deste problema complexo da pesquisa musicológica, mas poderão também possibilitar o surgimento de novos conceitos de abordagens pedagógicas objetivas para o ensino da música, em especial, da prática instrumental.

A objetividade em encontrar soluções para o desenvolvimento da expressividade musical também foi o tema da pesquisa desenvolvida por Benetti Jr (2013), que se dedicou a compreender a expressividade pianística por meio de entrevistas a pianistas de grande envergadura profissional, e constatou que a expressividade musical resulta da manipulação integrada de uma série de parâmetros musicais que envolvem aspectos objetivos e subjetivos da interpretação, como por exemplo, aspectos mecânicos do instrumento e emocionais do intérprete. A expressividade foi definida pelos entrevistados como um fenômeno de comunicação influenciado pela habilidade do intérprete em transmitir a mensagem, estrutura, intenção, caráter musical e emoção, através de estratégias de execução que integram uma vasta gama de elementos, desde parâmetros físicos a elementos estéticos.

Dentre os aspectos abordados pelos pianistas entrevistados, percebe-se que o uso de desvio dos parâmetros como articulação, dinâmicas e rubato estão entre os principais utilizados. O uso do gestual também foi abordado, porém este gera divergências quanto ao uso a favor da expressividade. Parte dos entrevistados considera o gesto essencial para atrair o público durante a performance, enquanto outros acreditam que devem realizar apenas o gestual necessário para o resultado

sonoro pretendido durante a performance, importando-se muito pouco com a expectativa do público. Benetti Jr. diz que:

O gestual envolvido é geralmente concebido de forma consciente amplificado no momento da execução como recurso retórico para o com o público e adequado ao contorno melódico topografia do teclado e características do instrumento. Os gestos cênico são considerados relacionados a expressividade por intensificar as ideias e intenções do intérprete (2013, p. 152).

Há também trabalhos que chamam a atenção para a coerência entre uma movimentação corporal orgânica e a realização da intenção expressiva consciente, colocando essa “moldura gestual” como parte integrante do conteúdo expressivo na performance musical. Pesquisadores como Ferigato e Loureiro (2018) vêm dedicando parte das suas pesquisas com esse propósito, e perceberam que intenções conscientes advindas das decisões interpretativas refletem, de forma deliberada ou espontânea, na performance musical dos harpistas, contribuindo para uma comunicação expressiva durante a mesma (2018, p. 6).

Mesmo que alguns pianistas entrevistados por Benetti Jr. (2013) a respeito do uso do gestual defendam a naturalidade do movimento durante a execução musical, a maioria defende o seu uso consciente, corroborando com o trabalho anteriormente mencionado, pois grande parte dos pianistas entrevistados pelo autor revelaram que o gestual é planejado conscientemente durante a preparação do repertório, com o objetivo de alcançar o resultado sonoro desejado no momento da performance.

Pesquisas também procuram investigar a relação entre as intenções do intérprete e a percepção do ouvinte, sendo que este último deve “adivinhar” o caráter ou a atmosfera que o intérprete tentou passar. Lisboa (2008) investigou a comunicação de emoções entre intérpretes e ouvintes, através da peça Piano Piece (1984) de Jmary Oliveira. O estudo contou com três pianistas que executaram e gravaram a peça e 105 ouvintes. Para o estudo foi criado um software, que registrou em tempo real a percepção dos ouvintes. Após a análise de todos os dados coletados, verificaram que existe um padrão de reconhecimento das emoções pelos ouvintes, mesmo estando conscientes que variáveis como a capacidade auditiva, a experiência musical, as questões culturais e a própria experiência emocional influenciam na percepção destes. Percebeu-se também que o planejamento da emoção a ser transmitida pelo intérprete foi determinante para a percepção da

mesma pelo ouvinte, comparado aos resultados dos pianistas que não elaboraram com tanta exatidão esse resultado.

Estudos sobre performance musical estão necessariamente relacionados à percepção envolvendo questões sobre os mecanismos de transmissão e percepção de elementos básicos da música, tais como ritmo, tempo, altura, tonalidade, intensidade, timbre, assim como de agrupamento de notas, frases ou estruturas maiores, ou mesmo mais abstratas como expressividade, emoção e afeto. (LOUREIRO, 2006, p. 8). Com o objetivo de observar aspectos específicos do discurso musical, por exemplo, realização de um *ritenuto*, foram desenvolvidos estudos e metodologias de análise musical com o uso da computação científica, viabilizando pesquisas envolvendo material acústico, por meio de modelagens computacionais. Estas construíram um conjunto de ferramentas que permitiram analisar as técnicas de expressão empregadas por um intérprete em uma peça musical, a partir das inovações tecnológicas ocorridas no século XX.

Atualmente, as tecnologias computacionais disponíveis proporcionam novas abordagens metodológicas para este tipo de estudo, uma vez que possibilitam coletar dados a partir do material sonoro, Cortina (2019, p.14). Em recente pesquisa, o autor realizou estudo comparativo entre gravações, para identificar os desvios nos elementos tempo e dinâmica na Usher Waltz do violonista Nikita Koshkin, por meio do software Sonic Visualiser, e considera que esse tipo de ferramenta desempenhou um papel complementar significativo à prática aural realizada ao longo do trabalho.

Outra linha de pesquisa na busca pela compreensão do desenvolvimento da expressividade musical é a análise do processo de estudo de intérpretes renomados. A busca por estratégias de estudos eficientes levou Benneti Jr., 2013, a este caminho, e foi por meio da autoetnografia e uso de diários reflexivos em modelo proposto por Gray e Mallins (2004) que fez uso após a coleta e sistematização de dados resultante das entrevistas realizadas com 20 pianistas renomados.

Até o momento, foram verificadas inúmeras pesquisas relacionadas à expressividade musical extraídas durante as performances de intérpretes consagrado. No entanto, o processo de construção da mesma, desde a iniciação ao instrumento, carece de maior atenção. Além disso, as pesquisas não apontam de que forma a sistematização desses processos poderia ser inserido em um cenário

como de uma escola de música que envolve as especificidades descritas anteriormente.

Dentre as estratégias de ensino dos professores de instrumento para facilitar a aprendizagem do desempenho de música expressiva das crianças: um estudo exploratório proposto, por Meissner (2016), apontou que dentre as principais estavam: cantar para incentivar o fraseado dos alunos, o uso frequente de imagens ou de metáforas; incentivar o aluno a imaginar que ele está conversando com alguém ou apenas contar uma história, e a improvisação.

Outro aspecto identificado no favorecimento da expressividade foi pedir aos alunos para ouvirem suas próprias performances. Por meio das gravações, os estudantes perceberam o que poderiam aprimorar (MEISSNER, 2016). Um elemento inovador apresentado pela pesquisa é incentivar o aluno a desenvolver a própria interpretação. Sob esse aspecto, Sloboda (1996) diz que: “Estudantes raramente monitoram os resultados de suas performances expressivas. Eles monitoram suas intenções e consideram as últimas como ações”. (p. 121)

A pesquisa de Brenner e Strand (2013) discute o ensino da expressão musical na performance para crianças. A partir dos resultados encontrados, foi possível constatar as várias estratégias de ensino adaptadas para as crianças. Mais uma vez, apontam como eficaz o uso da instrução verbal, através do canto, além do uso marcante da teatralidade; do o humor, juntamente com a criatividade, e ainda salientam que a maioria dos professores considera que o conteúdo da estrutura musical “deve ser ensinado em combinação com boa entonação, qualidade de som, e tocando uma peça completa sem paradas” (2013, p. 91). Assim como Neuhaus (1973), os autores destacam que o ensino da expressividade deve ser estimulado na aprendizagem de cada peça, e que a mesma não deve ser ensinada posteriormente à técnica, situação que é visível até os dias atuais.

Ainda que os autores acima apontem possibilidades para o desenvolvimento da expressividade musical na infância, e aqui compreende-se que seria possível adotar esses recursos para a iniciação a outras faixas etárias, não há um direcionamento à forma como isso se enquadra dentro da estruturação do sistema escolar, como um currículo que contemple tais mecanismos.

Lehmann et al. (2007), em artigo, afirmam que “saber regras da expressão de maneira alguma limita a liberdade criativa de um intérprete”, já que o desenvolvimento da percepção é determinante para o desenvolvimento da expressividade. De acordo com essa colocação, McPherson, em sua publicação mais recente de um estudo longitudinal, relata que a qualidade de execução musical das crianças está diretamente relacionada à qualidade daquilo que pensam enquanto tocam o instrumento (MCPHERSON, 2005).

De acordo com Davidson (1993) apud Galvão (2006), acredita-se que tocar de cor aumenta a comunicabilidade entre músico e audiência, influenciando positivamente a percepção da expressão musical. O mesmo autor evidenciou que, à medida que a expertise musical se desenvolve, músicos tendem a trabalhar utilizando estratégias cognitivamente mais elaboradas, que levam em conta a natureza do material a ser memorizado, preferências individuais e possível nível de ansiedade performática. Em contraste, novatos tendem a confiar quase que, exclusivamente, em processos diretos de automatização (GALVÃO, 2006).

A respeito da comunicabilidade entre o músico e a audiência, estudos de autores como Santos (2002), Meisner (2016), Lisboa (2008), Lehmann; Sloboda; Woody (2007) apontaram que o processo de elaboração da emoção a ser comunicada, vídeos comparativos, executar o texto de memória, participar com protagonismo desse processo influenciam no resultado expressivo da performance, porém nesses estudos não foram apontados sob qual juízo de valores eles foram avaliados. A avaliação em música é subjetiva e apesar disso necessita de parâmetros que direcionem o processo, o qual complementa o produto final de uma performance.

Baseados na proposta reflexiva sobre a interpretação, é possível citar trabalhos que auxiliam a classificar cada estágio/nível da construção da performance musical, dentre eles: França (2004), que defende a necessidade de serem estabelecidos parâmetros claros para a compressão do nível de performance que alunos apresentam ao ingressarem em cursos superiores, e seu desenvolvimento a partir de então. Em seu artigo “Dizer o Indizível, França investigou um grupo de alunos cuja evolução da performance não se alterou ao longo de vários semestres do curso de graduação, sendo que a única mudança observada foi no aumento da

complexidade do repertório, baseando-se em níveis distintos de avaliação da performance, a partir da perspectiva do Modelo de Desenvolvimento musical de Swanwick (1994).

Já o pesquisador Juslin (2003), considerando a expressividade como um fenômeno multidimensional, descreveu-o a partir de cinco componentes que constituem o modelo GERMS, que integra distintas faces da expressividade musical, supondo que os componentes da expressão tenham origens diferentes, envolvam padrões com características diferentes, sejam processados por regiões cerebrais diferentes e possuam efeitos distintos na percepção musical.

Para Juslin (2003, p.274 apud ZUMPANO, 2013. p. 59), o estudo da expressividade musical na execução deve, necessariamente, levar em conta todos estes fatores, possibilitando assim uma abordagem objetiva e eficiente do tema, sobretudo quando se tem por meta o ensino musical. O autor defende que é preciso compreender e desmistificar a expressividade para poder ensiná-la. Nessa perspectiva, Neuhaus procura descrever a necessidade de abordar componentes objetivos e subjetivos no ensino pianístico e afirma

É inútil o professor (...) que se contenta em falar sobre “imagem”, “conteúdo”, “espírito”, “ideia”, “poesia” e falha em insistir na materialização das suas declarações como sonoridade, frase e aperfeiçoamento da técnica. Do mesmo modo, é inútil o professor que foca apenas no piano em si, na técnica e não possui mais do que uma vaga ideia da música, seu significado e estrutura. (NEUHAUS, 1973, p. 25).

Dessa forma, pode-se afirmar que a falta de reflexão e pesquisa a respeito de um processo de ensino aprendizagem equilibrado pode acarretar em aulas de instrumento que foquem apenas no desenvolvimento das habilidades técnicas, em detrimento das habilidades expressivas, emocionais e estéticas (LINDSTROM et al., 2003, p. 26). Por outro lado, menosprezar questões técnicas também se constitui em um problema. Outro obstáculo identificado nas pesquisas é o foco exagerado na leitura musical em aulas de instrumento, o que foi considerado como o aspecto de maior preferência nas aulas de música, deixando a expressão musical em segundo plano (KARLSSON; JUSLIN, 2008). Os mesmos autores afirmam que há uma lacuna de pesquisas que tratem com atenção sobre a questão do ensino da expressividade no contexto da aula de instrumento, relatando que, apesar da sua relevância, não é abordada de maneira clara e objetiva, como se o processo de conhecimento sobre estratégias de ensino e aprendizagem ligadas a expressividade fossem capazes de

diminuir a capacidade expressiva do intérprete, limitando a sua criatividade (LEHMANN et al, 2007;).

De acordo com Neuhaus (1973), dentre os aspectos primordiais a serem consolidados com os alunos está a imagem artística, o ritmo, o som e a técnica, de forma equalitária pois, segundo ele, toda a performance consiste em 3 elementos fundamentais: a música, o intérprete e o instrumento. Somente através do domínio desses três elementos é que se faz um bom performance. E, frequentemente, tem sido dada atenção majoritariamente a apenas um dos três fundamentos, acarretando execuções amadoras.

Em um recente Ensaio sobre sensibilidade musical ao piano, B. Angelo menciona que “não é possível separar técnica e imaginação, que não se pode “aprender notas” para depois se “colocar expressão”, que um aprendizado pianístico não deve assentar-se em “exercícios” contrapostos a peças musicais “legítimas” (ANGELO, 2020 p.10).

França (2000), em sua pesquisa, chama atenção à ênfase dada ao desenvolvimento técnico desvinculado de musicalidade, dizendo que, devido ao direcionamento dado ao repertório erudito, objetivando-se um padrão de virtuosidade muitas vezes distante da realidade do envolvidos, tende-se a enfatizar o desenvolvimento de habilidades técnicas de performance oferecendo pouca oportunidade à exploração musical criativa e expressiva. Defendendo o uso de atividades como improvisação e composição na formação e prática do instrumentista, desde a sua iniciação.

Essa proposta vem ao encontro do posicionamento do pedagogo e pianista Neuhaus (1973), que, em seu livro *The art of Piano Playing*, expõe os benefícios do uso da composição e improvisação, a fim de desenvolver a expressividade consciente aos pupilos, uma vez que, por meio dessas atividades, dentre outras, haveria a certeza do desenvolvimento da imagem artística ou senso poético desenvolvido no aluno. A partir delas, Neuhaus coloca que é possível explorar e esclarecer aspectos ligados à teoria da música e desenvolver o talento de um aluno, e não apenas de ensiná-lo a "tocar bem". Em outras palavras, é possível torná-lo mais inteligente, mais sensível, mais honesto, mais equitativo e mais sólido. (NEUHAUS, 1973, p. 23).

Foram verificados trabalhos voltados à área de iniciação musical instrumental que afirmam a importância do uso de composições, improvisações, criação de histórias (VERDE 2017; WOOD 2000; MEISSNER 2016; FRANÇA 2004; NEUHAUS 1973; BRENNER e STRAND 2013; MCPHERSON, 2005). A partir disso, volta-se a indagações sobre como desenvolver a expressividade musical em que o aluno não esteja inserido em um ambiente que proporcione a aquisição de uma bagagem cultural focada na criatividade, e aspectos como ritmo, boa sonoridade e técnica dentro do contexto de um projeto social. Há uma lacuna de trabalhos que foquem no ensino do piano, direcionando os profissionais atuantes a compreenderem de forma prática o conjunto de ferramentas imprescindíveis para um ensino equilibrado, criativo e próspero. Ao mesmo tempo, acredita-se que a área carece de trabalhos que possam traçar uma conexão com o contexto real de ensino de uma escola que abrange um projeto socioeconômico e que envolve inúmeros aspectos particulares e desafios diários.

Barros, Carvalho e Borges (2017) abordaram o conceito de imagem artística em sua pesquisa e mencionam que este pode ser entendido como uma representação mental da música que está além do instrumento, envolvendo também conteúdo emocional e poético (p.10). Em seu livro, Neuhaus insiste na importância de um amplo conhecimento além da música por parte do artista, como nessa passagem:

Desenvolver um amor pelas outras formas de arte, em particular a poesia, a pintura e a arquitetura e, o mais importante de tudo, conscientizando-o (e quanto mais cedo melhor) sobre a dignidade ética do artista, suas obrigações, suas responsabilidades e seus direitos (NEUHAUS, 1973.p. 21)³.

A questão da imagem artística depende de um conjunto de características humanas, da história de vida e o meio que está inserido, pois o trabalho de imagem artística poderá ter sucesso somente em casos que o aluno possua desenvolvimento musical, intelectual, artístico e, conseqüentemente, pianístico. O autor ainda acredita que a expressividade musical está vinculada a diversos fatores como o bom desenvolvimento auditivo, conhecimento tácito, habilidade técnica, boa orientação

³ To develop in him a love of other forms of art, particularly poetry, painting and architecture, and, most important of all -making him feel (and the earlier the better) the etical dignity of the artist, his obligations, his responsibilities and his rights. (Neuhaus, 1973.p. 21).

profissional e maturidade emocional, fatores que em equilíbrio resultam em performances com bom nível de desempenho.

Essa ideia remete ao conceito de Conhecimento Tácito de Polanyi que diz: “sabemos mais do que podemos falar”. O autor faz uma analogia entre o conhecimento de um ser e um iceberg, em que a parte submersa é o componente tácito do conhecimento e o restante é a parte explícita (SAIANI, 2004, *apud* MELO et al, 2019). Polanyi chama a atenção para o conhecimento que não pode ser codificado, mas que é formado por crenças, valores, experiências de vida e outros fatores, em um amplo significado da palavra cultura (POLANYI, 1966).

Portanto, infere-se que, provavelmente, o conhecimento tácito está relacionado com o conceito de Imagem artística de Neuhaus e nosso questionamento no contexto da expressividade musical pode ir ao encontro de outro questionamento: basta saber aspectos musicais para se tornar um instrumentista expressivo? Ou a soma de outras experiências de vida são fundamentais para o desenvolvimento expressivo de um pianista? Quais são as iniciativas, dentro de um ambiente de ensino musical, que podem auxiliar para o desenvolvimento da expressividade musical.

Os processos de avaliação da performance também interferem no resultado expressivo ou não, tendo em vista o direcionamento e modelagem do ensino - aprendizagem. Antes do aprofundamento de questões específicas relacionadas à avaliação musical, faz-se necessário apontar os 3 tipos de avaliações educacionais: a) Avaliação de aprendizagem que envolve os mecanismos de conhecimento do processo ensino - aprendizagem para posterior tomada de decisão quanto aos resultados encontrados. b) Avaliação sistêmica ou educacional, relacionada às questões das políticas públicas em educação, e c) Avaliação institucional, que diz respeito à avaliação de uma instituição em si, tanto dos aspectos inerentes, como nas redes de relações externa com a própria aprendizagem.

Visando o ensino musical expressivo, é necessário um sistema de avaliação da performance com parâmetros que fomentem a expressividade. Não dá para esquecer que avaliar é emitir um juízo de valor, pois avaliar é atribuir um juízo de valor sobre a propriedade de um processo para a aferição da qualidade do seu resultado, porém, a compreensão da avaliação do processo ensino/aprendizagem

tem sido pautada pela lógica da mensuração, isto é, associa-se o ato avaliar ao de medir os conhecimentos adquiridos pelos alunos (SOUZA, 2007. p.26).

No contexto musical, a avaliação está vinculada à performance, e ela engloba a constante - ou mesmo instantânea - verificação do resultado atingido, realizada pelo próprio músico ou outrem, até procedimentos formais de avaliação nos exames regulares de instrumento (SWANWICK, 1999, p.69-74, *apud* FRANÇA, 2000).

França (2000) diz que:

A natureza abstrata da música pode tornar a avaliação do fazer musical por demais subjetiva – se não arbitrária. Esta subjetividade, que lhe é inerente, faz com que as qualidades musicais sejam menos difíceis de se reconhecer do que definir. Disparidades de julgamento de uma mesma performance denotam que muitas vezes tais parâmetros não são claros nem mesmo para os examinadores. Se estes chegam a resultados demasiadamente diferentes, provavelmente estão avaliando (e, por que não dizer, ouvindo?) a partir de perspectivas fundamentalmente diversas.

3 CONTEXTUALIZAÇÃO

No presente capítulo, será descrito o contexto em que foi realizado o estudo de caso desta pesquisa. Em grande parte serão relatados os processos que dizem respeito ao projeto social inserido na escola, tendo em vista que a urgência dos fundamentos aqui requeridos são advindos em grande parte deste cenário. Conforme mencionado no capítulo anterior, a escola nasceu em 2017, quando fundei um estúdio particular de piano, na cidade de Bagé, o qual tinha como objetivo ofertar aulas particulares de piano, porém, a partir do incentivo de um casal que doou um piano ao Estúdio, foi vislumbrado também o início de um projeto socioeducativo musical, fundado por nós, denominado “PianoForte”.

Esta ação social foi adotada e inserida dentro de uma escola particular, que atende além dos alunos do setor privado, alunos de baixa renda e em vulnerabilidade social, com faixas etárias entre sete e dezessete anos, além de jovens deficientes⁴, para aulas de piano em grupo. A inserção de um projeto social a partir da iniciativa privada do Estúdio foi inovadora diante da realidade destas ações, pois a maioria dos projetos sociais situa-se no terceiro setor⁵, ou é de livre iniciativa, sem recursos para financiamentos, acarretando apenas a oferta de oficinas esporádicas, sem perspectiva de continuidade e contando, às vezes, unicamente, com trabalhos de profissionais e amadores voluntários.

Cientes das situações elencadas, realizou-se um verdadeiro planejamento que contemplou questões administrativas financeiras e pedagógicas, e este foi estruturado com o intuito de atender cada grupo de alunos por, no mínimo, quatro semestres. A partir dessa estruturação, os atendimentos via projeto deram-se apenas por meio da metodologia de piano em grupo e foram organizados de acordo com as possibilidades da estrutura física disponível, tendo no máximo dois alunos por piano e atendendo pequenos grupos, de 2 a 6 alunos. Aos poucos, tanto o projeto quanto a escola foram sendo ampliados, e hoje ele é mantido pela escola particular inicial, com o apoio de pessoas físicas e jurídicas e está vinculado ao

⁴ Estão matriculados no projeto três alunos adultos, com deficiência, sendo dois com Síndrome de Down e um com deficiência cognitiva sem diagnóstico definido.

⁵ O terceiro setor é composto pelas organizações privadas, sem fins lucrativos, cuja atuação é dirigida a finalidades coletivas ou públicas (FISCHER, 2002).

COMDICA (Conselho municipal dos direitos da criança e adolescente) e, por meio deste órgão, recebe e concorre a verbas direcionadas via Imposto de renda.

O corpo docente inicialmente era composto por uma professora de piano e atualmente é formado por 15 profissionais, a maioria com curso superior na sua área de atuação, além de cursos de pós graduação, sendo: 5 professores de piano, 2 de canto, 2 de acordeom, 1 de violão e ukulele, 1 de violino, 1 de percussão, 1 de artes plásticas, 1 de dança cigana e 1 de teatro. O curso de musicalização infantil é atendido por uma das professoras de piano. Diante de um corpo docente diversificado, a capacidade de dedicação à gestão do espaço deste estudo de caso, junto à prática docente é intensa e requer flexibilidade para perceber o quanto as formações de cada indivíduo são particulares e necessitam de uma proposta de trabalho que seja capaz de beneficiar a trajetória de cada um. Esse cenário configura uma parte de extrema relevância à realização desta pesquisa: a busca pelo desenvolvimento de um currículo que permita a autonomia do docente.

Inicialmente, os alunos atendidos via projeto usufruíam apenas de aulas de piano, porém, no segundo semestre de 2019, foi ampliado para os cursos de percussão, violão, ukulele e acordeom e, a partir de 2020, disciplinas como teatro, artes plásticas e canto coral começaram a ser adicionadas como eletivas. Até o início da pandemia, os alunos participavam obrigatoriamente das aulas de música (no instrumento para qual foram disponibilizadas as vagas) e complementavam com os cursos de teatro⁶, artes plásticas e canto coral. Deixamos o processo de adesão a esses cursos que envolvem outras artes ocorrer de forma seletiva, para observar com quais áreas os alunos também se identificavam. Inicialmente, os estudantes participavam de todas essas atividades extramusicais e, após poucas semanas, permaneciam concomitantemente com duas disciplinas. Dessa forma, o tempo de permanência na escola chegava a ser em torno de 4 a 5 horas seguidas, e essa maior inserção no ambiente da escola auxilia, sobretudo, as crianças vinculadas ao projeto social.

O intuito em atender por mais tempo os alunos na escola é resultante do levantamento e análise comportamental realizada pela equipe docente que atuou no

⁶ Esta disciplina eletiva está ativa atualmente e tem incluída na turma cinco alunos do projeto PianoForte.

projeto nos primeiros 24 meses. Foi percebida a necessidade de manter o contato com os alunos por mais tempo, para que os mesmos se apropriassem da realidade a que estavam sendo expostos e assim o processo de ensino-aprendizagem se tornasse mais efetivo. Pois mesmo que houvesse envolvimento das famílias para a realização das tarefas semanais, as quais são pré-requisitos para permanecer no projeto, muitas vezes percebe-se uma postura inadequada quanto às responsabilidades que deveriam ser dos pais ou responsáveis. Essas acabavam sendo direcionadas aos gestores e docentes do projeto.

A partir da ampliação das disciplinas, a interação entre os alunos do ensino privado e do social aumentou significativamente, pois, sendo as aulas de teatro, artes plásticas e coral com grupos maiores, esse processo aconteceu de forma natural. Não percebemos nenhum tipo de dificuldade para o entrosamento ocorrer e, inclusive, a partir desse momento, os alunos do setor privado começaram a perceber que nem todas as pessoas possuem a mesma oportunidade de estudar música e conviver em um espaço que proporciona um ambiente lúdico, com profissionais qualificados e que trata a todos de forma igualitária. Ou seja, há um processo de conscientização da coletividade que transcende a formação musical e artística.

Apesar de atualmente o projeto atender em proporções menores outros instrumentos musicais, aqui serão descritos os assuntos pertinentes às ações que envolvem o curso de piano em grupo e que conseqüentemente se estendem aos demais. Dentre os aspectos relevantes relacionados com a disponibilidade de vagas e o processo de adesão, está o trâmite burocrático que descreve os direitos e deveres dos assistidos. Quando os alunos são admitidos para cursarem as aulas de piano, os seus responsáveis apresentam extensa documentação comprovando situação econômica deficiente, matrícula da criança em escola pública ou documento de bolsista em escola particular (se for o caso), comprovantes de endereço e documentos de identificação dos alunos e responsáveis. Além disso, assinam um contrato de responsabilidade quanto às regras de permanência, que envolvem aspectos relacionados desde o asseio pessoal, frequência, justificativa de faltas, realização das tarefas semanais que devem ser entregues via vídeos do whatsapp, até os comprovantes periódicos de rendimento escolar (70% ou crescimento significativo nos processos de avaliação).

No momento, a escola atende cerca de 190⁷ (cento e noventa) alunos, sendo 50 (cinquenta) vagas destinadas ao atendimento do projeto PianoForte. Quanto ao número de alunos atendidos pelo projeto social, não pretendemos ultrapassar o número atingido, e sim reforçar a proposta de ampliar a grade de disciplinas em torno do curso de instrumento, devido aos propósitos que estabelecemos ao elaborá-lo. Ao estabelecer o número de vagas, levamos em consideração a proporção em relação ao número de alunos particulares, visto que o projeto é mantido também por recursos da escola, e para isso é necessário dispor de equilíbrio entre o número de vagas dos alunos do setor privado e do social, além do espaço físico⁸ que no momento. Não faz parte da nossa intenção migrar o projeto para o terceiro setor e ampliar o número de vagas, pois acreditamos que, se outras escolas particulares passarem a desenvolver projetos semelhantes no país, cada uma terá autonomia para gerenciar um número de alunos viável, equilibrando com o número de alunos cujas famílias podem investir na sua educação.

A maioria dos problemas relacionados à manutenção de projetos sociais no Brasil, dá-se em função dos recursos serem direcionados via editais públicos e envolverem gestões políticas, as quais podem gerar incertezas periodicamente, capazes de inviabilizar as ações, tendo em vista as imprevisibilidades na gestão pública. Além disso, uma das intenções do projeto é mobilizar pessoas para ações que melhorem a sociedade como um todo. Neste sentido, um projeto social dentro da escola mostra-se valoroso devido ao nível de engajamento coletivo para mantê-lo, pois diversos segmentos da comunidade são envolvidos com o objetivo de promover ações paralelas com fins de arrecadação. Nesse ponto, os conhecimentos bancários e administrativos da coordenadora financeira e doadora do Piano que deu origem ao projeto, a Sr^a Maria Luisa Avello, mostraram-se indispensáveis, já que a sua experiência, bem como a rede de contatos que tem possibilita, continuamente, um resultado eficiente nesse aspecto. Além das suas iniciativas paralelas para arrecadar fundos, confeccionando artesanalmente bijuterias de crochê e frivolidé, bem como máscaras (neste momento de pandemia), além de captar novos padrinhos apoiadores através de inúmeros contatos sociais.

⁷ Desse montante, 105 alunos estão matriculados no curso de piano, com faixas etárias entre 4 e 70 anos.

⁸ Atualmente, o Piano Studio Cheisa Goulart está situado na região central de Bagé -RS e tem uma estrutura física de seis salas.

A essas ações, somam-se inúmeras iniciativas contínuas que são realizadas para possibilitar a manutenção e continuidade do projeto. Dentre elas:

- a) Padrinhos e madrinhas mensais: pessoas físicas e jurídicas que realizam um cadastro para contribuírem mensalmente através do pagamento de boletos bancários referentes às mensalidades dos alunos bolsistas, que correspondem a 50% do valor de uma mensalidade de alunos privados;
- b) Elaboração de marca (logotipo), site e páginas nas redes sociais, por um designer gráfico residente na cidade do projeto, que prestou o serviço gratuitamente, vinculando-o a uma conta de pagseguro, possibilitando o recebimento de doações voluntárias. Esse recurso possibilita o recebimento de doações efetuadas virtualmente, normalmente pelo acesso ao site www.projetopianoforte.com.br
- c) Fotografias profissionais realizadas por profissional da área, utilizadas no site e redes sociais. Essas fotografias registram recitais de alunos, cenas do cotidiano da escola e eventos promovidos;
- d) Doações de camisetas por uma gráfica da cidade. As camisetas são doadas aos alunos (uniformes) e também vendidas em campanhas para arrecadação de fundos;
- e) Uniformes de inverno, adquiridos por meio de campanhas de arrecadação, que são entregues aos alunos do projeto;
- f) Doação croqui de coleção de Gala, para apresentações em eventos, por uma profissional da Tecnologia em Design de Moda da Universidade Católica de Pelotas - UCPel;
- g) Doação de alimentos por uma das madrinhas do projeto, usados para o lanche dos alunos, durante a permanência no Estúdio;
- h) Elaboração de filme institucional por uma agência de propaganda da cidade.
- i) Doação de 25% das taxas dos boletos bancários da Cooperativa Sicredi de todos os alunos pagantes do Piano Studio, revertidos ao projeto;
- j) Doação realizada em 2020, pelo Rotary Club Bagé, via Fduc (Fundo Distrital de Utilização Controlada, órgão do Rotary);
- k) Doações de instrumentos musicais, como: teclados e violões usados doados, por pessoas da comunidade;

- l) Apoio de Universidades para realização de atividades artísticas, como: Urcamp e Unipampa;
- m) Suporte e parceria com curso de Psicologia da IDEAU;
- n) Orientações com profissionais que já atuaram na pasta da Secretaria de Assistência Social do município, para compreender o cenário local e seu perfil quanto a situações de risco e vulnerabilidade social⁹.

A participação dos alunos em eventos, até a pandemia, era frequente e com objetivos bem definidos:

- a) Realização de recitais em asilos, orfanatos, escolas, CTGs (Centro de tradições gaúchas), Institutos federais e Universidades;
- b) Frequência a concertos em festivais de música promovidos pelo Studio;
- c) Participação do evento Musicarte, idealizado pela escola que promove oficinas, masterclasses, recitais com professores convidados, colaboradores e alunos;
- d) Participação em atividades promovidas por eventos da área da pedagogia do piano como as edições das conferências promovidas pelo projeto Encontros sobre pedagogia do piano da UFSM.

As participações nesses eventos ou a realização deles normalmente arrecada alimentos ou materiais de higiene para doação a instituições carentes, e aos alunos é dada a consciência da importância da realização desses atos, como retribuição da bolsa de estudos que recebem por parte da comunidade e também do Studio. É obrigatório estarem dispostos e participar dos eventos, tanto realizando suas performances quanto frequentando os cursos oferecidos. Vale ressaltar que esse tipo de participação cativa novos apoiadores ao projeto.

⁹ Dependendo da localização geográfica, as situações de risco e vulnerabilidade social modificam-se. Por exemplo: uma cidade ribeirinha, a cada enchente, demanda determinadas ações em prol da comunidade, devido à recorrência do fato. No caso de Bagé, foi identificado que o cenário que caracteriza as zonas de risco e vulnerabilidade social está vinculado à violência e ao tráfico de drogas. Existem diversos níveis de pobreza e foi constatado que ainda não atingimos a população das franjas inferiores do município de Bagé, que estão concentradas em bairros não atendidos pelo Projeto PianoForte até o momento. Para o alcance desta camada estamos realizando um estudo e análise de estratégias capazes de possibilitar o acesso ao estudo da música e artes de uma forma equilibrada, visando pouca evasão aos cursos oferecidos. Bagé, tem 116.794 habitantes, com 17.548 inscritos no Cadastro Único (dez/2013) e 8.013 beneficiários do Programa Bolsa Família. (Fonte: <http://www.bage.rs.gov.br> e <http://aplicacoes.mds.gov.br/sagi/riv3/geral/index.php>). O Bolsa Família integra o Plano Brasil Sem Miséria, que tem como foco de atuação os milhões de brasileiros com renda familiar per capita inferior a R\$ 77,00 mensais.

Também cabe explicar o processo de vinculação ao Conselho dos Direitos da Criança e do Adolescente do município, pois este trâmite legal possibilita a arrecadação de fundos direcionados a partir da doação de pequena porcentagem do imposto de renda de pessoas físicas e jurídicas. O início do processo deu-se a partir das instruções realizadas por uma apoiadora do projeto, a qual conhecia a possibilidade de inserir o projeto e gentilmente estudou os caminhos legais para a solicitação da adesão do Estúdio ao órgão. Após o vínculo estabelecido, submetemos um projeto para direcionamento de recursos ao projeto social Piano Forte. Esse processo é lento e requer muita disposição das coordenadoras, pois os recursos podem ser direcionados por dois caminhos distintos:

- Via depósito bancário à conta do Comdica, antecipado de até 6 % do Imposto de renda de pessoas físicas ou 1% de pessoas jurídicas, que são contatadas uma a uma,
- Via concorrência dos recursos direcionados ao Comdica de Bagé, por edital.

Ao mesmo tempo que as ações de cunho empreendedor e administrativo são fundamentais para a manutenção de qualquer escola, ainda mais envolvendo um projeto social, a atenção ao ensino é ainda maior para que a escola possa desenvolver uma filosofia de ensino própria, buscando colaboradores alinhados com a mesma. A necessidade do estabelecimento de parâmetros fundamentados está aliada não só ao cenário acima descrito, mas também ao interesse de outras escolas de piano com um perfil similar (interior de outros estados) que desenvolveram um processo de afiliação ao nosso projeto, que possibilita as outras escolas seguirem os mesmos protocolos definidos na matriz (Bagé). Com essa situação, as escolhas realizadas aqui irradiam atualmente em 5 cidades do país, localizadas nos estados do Mato Grosso, São Paulo e Acre. O processo de afiliação consiste em processo burocrático realizado previamente, com envio de documentação pertinente e um treinamento realizado *in loco*, com duração de 3 dias na cidade de Bagé. Nesse período é realizada a capacitação para atuação com o projeto em que as proprietárias desses espaços têm instruções administrativas financeiras, administrativas escolares para compreender como gerir a escola com contextos distintos, sobre o processo de desenvolvimento pedagógico frente aos alunos atendidos, e vivenciarem atividades práticas como promover as

apresentações em locais públicos e reuniões com os pais e familiares dos alunos do projeto.

Esses diferentes recortes na organização do projeto acabaram por caracterizar o espaço da escola de música com especificidades e necessidades próprias, exigindo também soluções peculiares tanto da sua administração, como na sua organização, no que tange ao ensino, tendo em vista preservar a individualidade de cada um dos 190 alunos atendidos. Neste trabalho, descreveremos as soluções encontradas para questionamentos baseados em três principais pilares: conteúdo-programático, inserção de atividades extramusicais e critérios para a avaliação da performance. Para tanto, realizamos uma extensa revisão bibliográfica acerca dos temas, procurando um direcionamento e respostas para os questionamentos gerados a partir do contexto apresentado.

4 ASPECTOS TEÓRICOS DE ABORDAGEM METODOLÓGICA

O objetivo deste estudo foi estabelecer ações dentro de uma escola de música e artes que pudessem fomentar o ensino instrumental expressivo, a partir de uma pesquisa bibliográfica. Essas ações nortearam o processo de definição de um conteúdo programático, atividades extracurriculares e a avaliação da performance. Para tanto, o processo metodológico de análise para dar-lhe suporte tornou-se moroso, devido à amplitude de questionamentos e busca por resultados embasados em publicações científicas.

A investigação acerca de soluções para estabelecer parâmetros e fundamentos em uma escola de música não se adequou aos estudos quantitativos, devido à imprevisibilidade de um cenário que dispõe de muitas variáveis, composto por um corpo docente com formações diversas, histórias de vidas distintas e com alunos de iniciação ao piano com diferentes contextos sociais e faixas etárias. Isolar e quantificar aspectos dentro de uma gama tão grande de variáveis configuraria em uma pesquisa desprovida de veracidade. Além disso, é importante salientar que não foram encontrados trabalhos acadêmicos que abordassem soluções do que tange à organização do ensino voltado para o desenvolvimento expressivo dos alunos no contexto específico de uma escola de música, tornando-se necessária a busca de informação em obras dispersas, exigindo a interpretação e posterior transferência, na busca de soluções para as indagações iniciais do trabalho. Portanto, o presente trabalho procurou encontrar soluções e hipóteses para a organização do ensino, a partir de interfaces entre trabalhos que abordam a expressividade musical e outros que focam nos três pilares anteriormente descritos como organização do conteúdo-programático, atividades extracurriculares e critérios para a avaliação da performance.

Tendo em vista o cenário diversificado que está exposto no capítulo 3 e que descreve as peculiaridades da escola, o trabalho proposto também se aproxima de um estudo de caso, visto que “esse modelo permite explorar situações da vida real cujos limites não estão claramente definidos, além de descrever a situação do contexto em que está sendo feita determinada investigação” (GIL, 2007. p.58). Porém, sendo o foco deste trabalho um tema ainda pouco explorado dentro da contextualização descrita, a metodologia mais adequada é uma pesquisa

bibliográfica a qual “implica em um conjunto ordenado de procedimentos de busca por soluções, atento ao objeto de estudo” (LIMA; MIOTO, 2007, p.38).

Como o presente trabalho visa contribuir com diversos aspectos ligados à estruturação pedagógica de uma escola, que apresenta um contexto peculiar envolto em questões ideológicas, buscando apresentar e discutir fatos, além de encontrar resultados, mostra-se adequada a pesquisa bibliográfica e, junto a ela, apresenta-se uma revisão bibliográfica, assim como qualquer outro método de pesquisa, visto que a fundamentação teórica é inerente aos processos de pesquisa.

Na literatura atual, não encontramos pesquisa em situação similar, demonstrando o quanto torna-se relevante investigar os processos de estruturação pedagógica de uma escola de música que prioriza o fazer musical com qualidade expressiva, advinda de processos de formação reflexivos e estabelecidos, tornando-os explícitos para possibilitarem novas discussões a respeito do tema.

Com base em uma pesquisa bibliográfica busca-se explicar ou apresentar um resultado para uma determinada situação, que será sua contribuição para a ciência ou área de atuação. Segundo Garcia (2016), “existe a necessidade de cada vez mais buscarmos a pesquisa bibliográfica, pois esta visa trazer novas contribuições aos temas existentes, sem confundir pesquisa bibliográfica com revisão bibliográfica” (GARCIA, 2016, p. 294). Ainda sobre a comum confusão entre pesquisa bibliográfica e revisão bibliográfica, pode-se fazer uso das palavras de Lima e Miotto:

Ao tratar da pesquisa bibliográfica, é importante destacar que ela é sempre realizada para fundamentar teoricamente o objeto de estudo, contribuindo com elementos que subsidiam a análise futura dos dados obtidos. Portanto, difere da revisão bibliográfica uma vez que vai além da simples observação de dados contidos nas fontes pesquisadas, pois imprime sobre eles a teoria, a compreensão crítica do significado neles existente. (LIMA E MIOTO, 2007, p.44).

A seguir, são descritas as soluções encontradas para as indagações iniciais dos problemas colocados, com base na pesquisa realizada, a qual foi fundamental e necessária na busca pelo resultado:

5 CAMINHOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSIVIDADE MUSICAL EM UM CONTEXTO PRÁTICO

Conforme mencionado no início deste documento, muitas foram as necessidades encontradas na estruturação de uma escola do interior do Rio Grande do Sul que apresenta um contexto diversificado por atender alunos privados (de diversas faixas etárias), e também de um projeto social. Ocorreu uma longa investigação em torno de diretrizes/pilares que apresentassem respostas aos problemas enfrentados quase que diariamente, capazes de alicerçarem e direcionarem pedagogicamente a instituição para um trabalho que prima pelo desenvolvimento musical expressivo aos alunos iniciantes de piano,

Neste capítulo, será descrito o processo de construção dos 3 pilares pedagógico-musicais, elaborados com o propósito de estabelecer um ambiente de formação musical que preza pela acuidade dos iniciantes ao piano, direcionados a uma performance expressiva, em uma escola de música e artes. Os componentes que fazem parte desse tripé, são: a) Planejamento e elaboração do roteiro de desenvolvimento de habilidades; b) Atividades extramusicais e o desenvolvimento da expressividade; e c) Critérios para a Avaliação da Performance e expressividade: emitindo um juízo de valor.

Para a compreensão dos caminhos percorridos que contribuíram para o estabelecimento de pilares norteadores ao desenvolvimento musical expressivo dos alunos de piano, será necessário seguir uma linha cronológica, pois esta construção deu-se de forma progressiva, conforme o crescimento e ampliação da escola, além de compreender o contexto¹⁰ em que está inserida.

O processo de abertura da escola começou com um empreendimento menor, que inicialmente era apenas um espaço que ofertava aulas particulares de piano, na modalidade individual e grupos pequenos; foi o primeiro passo para formalizar aulas particulares que já eram ministradas de um modo tradicional, em que os alunos tinham aula na sala da casa da professora. Nessa primeira mudança, questões administrativas referentes à burocracia e ao financeiro demandaram comportamentos específicos da abertura de uma empresa de qualquer natureza,

¹⁰ Descrito no capítulo 3.

como o cadastro como pessoa jurídica, planejamento e gerenciamento financeiro, e as primeiras reflexões sobre de que modo seriam estruturados os cursos oferecidos que inicialmente ocorriam de forma livre, propondo-se a atender os objetivos individuais de cada aluno.

A migração para essa modalidade de trabalho, somada à inserção de um projeto social que ofereceu aulas de piano em grupo para crianças de baixa renda e em vulnerabilidade social durante 4 semestres, tornou urgente a elaboração de um currículo/roteiro de desenvolvimento de habilidades musicais. A necessidade de um currículo pensado e construído com o objetivo de abranger diferentes contextos sociais, além de considerar a amplitude de faixas etárias dos alunos particulares que faziam parte da mesma escola, mostrou-se fundamental e, ao mesmo tempo, escasso, diante dos resultados obtidos na revisão bibliográfica. Foi significativa a necessidade de considerar as particularidades culturais de cada integrante, visto que esse aspecto é desconsiderado em grande parte dos currículos dos cursos de piano.

5.1 A DEFINIÇÃO DE UM CONTEÚDO PROGRAMÁTICO: TRAÇANDO AS BASES PARA O DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSIVIDADE MUSICAL

Diante de um contexto diversificado e amplo, que contém alunos de diferentes realidades socioeconômicas, com faixa etária de 4 a 70 anos e um corpo docente formado por profissionais com trajetórias distintas precedentes de cursos de graduação, tanto na modalidade Licenciatura quanto no Bacharelado, a elaboração de um conteúdo-programático para o desenvolvimento de habilidades voltadas à iniciação ao piano acarretou uma realidade significativa e desafiadora, visto que um dos principais objetivos do programa era proporcionar autonomia aos professores colaboradores e, ao mesmo tempo, manter aspectos comuns integrados à filosofia de ensino da escola

Tendo em vista que, ao iniciar o estudo de um instrumento musical (independente da faixa etária), está previsto o desenvolvimento de habilidades que possibilitem uma performance expressiva, proporcionando ao sujeito a capacidade de comunicar emoções, o processo reflexivo acerca desse assunto torna-se complexo, à medida que percebemos o quanto ele está imbuído de subjetividade inerente do fazer musical. Visto os diversos aspectos concretos e objetivos

envolvidos no processo, como por exemplo, os ligados à teoria musical e habilidades motoras vinculadas a percepção auditiva, que capacitam a realização de articulações, dinâmicas, uso de pedal, pulsação estável, construção da sonoridade, dentre outros necessários para a execução ao piano.

Compreender de forma ampla, e ao mesmo tempo detalhada, essa gama de conhecimentos e a sequência de conteúdos a serem desenvolvidos durante um curso de iniciação ao piano, requer discernimento e disposição, pois a dedicação a compreender o assunto envolve áreas periféricas ao assunto central, tão extensas quanto o próprio material a ser organizado de forma sequencial, além de requerer um equilíbrio entre a prática docente e a teoria (pesquisa) acerca do mesmo.

França (2006), ao abordar a respeito da elaboração de um currículo em um contexto escolar, e que pode ser transposto à realidade do estudo desta pesquisa, aponta que o mesmo é construído a partir de dois pontos: “o Utópico e o Deliberativo”. O primeiro permite que a prática educacional seja norteadada por ideais mais elevados, sem se deter a prever a viabilidade de se concretizar tais objetivos, pois apenas os projeta como desejáveis para todos os indivíduos. Já o segundo refere-se às diretrizes educacionais mais imediatas e diz que, nessa etapa, “O discurso utópico agora é filtrado pelas peculiaridades contextuais, adquirindo tantas formas quantas práticas existam. Estas serão incorporadas nas propostas curriculares, nos programas e planejamentos de ensino específicos” (FRANÇA, 2006. p.68). Foi à luz desse posicionamento que se procurou desenvolver o roteiro capaz de nortear o estudo, não só na modalidade do ensino individual do piano, “instrumento cuja tradição de ensino no formato individual é fortemente arraigada, sem aberturas para novas metodologias como a de ensino de piano em grupo” (SANTIAGO, 1995), mas também para o ensino nessa modalidade.

O ponto de partida para a elaboração de um roteiro de desenvolvimento de habilidades a ser implementado na escola do estudo de caso em questão, inicialmente, deu-se a partir da reflexão sobre as experiências profissionais adquiridas nos anos de atuação em outros espaços no Brasil¹¹ e Portugal¹², ou seja, escolas tradicionais que possuíam diretrizes de funcionamento estabelecidas há

¹¹ Esse contexto foi vivenciado entre os anos 2006 -2017. Atualmente, pode estar configurado de outra maneira.

¹² Esse contexto deu-se nos anos de 2010-11. Atualmente, pode estar configurado de outra maneira.

várias décadas, incluindo programas com conteúdos e sistemas de avaliação bastante específicos. Os currículos/ programas de ensino eram similares nos dois continentes, e isso justifica-se pelo fato de ter se dado na Europa a organização do currículo padrão adotado nos conservatórios dos países do próprio continente, que serviram posteriormente de modelo aos implementados no Brasil.

Os programas com os quais tive contato nos referidos locais voltavam-se à execução de listagens enrijecidas de peças de repertório basicamente Europeu dos períodos barroco, clássico, romântico, com breve inserção de peças do século XX, com uma pequena possibilidade de livre escolha, sem especificar os objetivos a serem alcançados no processo de ensino aprendizagem, junto à indicação de alguns métodos de iniciação e ênfase em exercício técnicos. Ainda no século XXI esses conteúdos seguiam um planejamento proposto no século XX, e este não se adequava à atual realidade, pois frente aos contextos peculiares da escola não atendiam a necessidade nem os objetivos buscados, os quais estão especificados no capítulo 1 do presente trabalho.

As performances com níveis de expressividade musical aquém do esperado experienciadas durante a docência nos espaços descritos acima podem ser justificadas com base no repertório que não atendia as expectativas dos alunos envolvidos, apesar dos mesmos mostrarem-se motivados e participativos. Um currículo assim proposto acarreta certo engessamento no processo de ensino aprendizagem, impossibilitando a autonomia do professor. Ao mesmo tempo que o aluno poderia desejar executar uma obra que tem relação e significado para ele, o professor, muitas vezes, não possui a habilidade de identificar o quanto a peça irá contribuir para sua formação e se está adequada ao seu nível de desempenho, pois esteve condicionado a seguir um rol de músicas sem ter exercido reflexão e senso crítico em relação a elas.

Segundo Espiridião (2002), o perfil do programa apresentado pelos conservatórios faz parte de uma concepção curricular que não prevê o desenvolvimento da compreensão musical de maneira integral, uma vez que enfatiza demasiadamente aspectos como leitura e exercícios técnicos, sem envolver a compreensão dos mesmos com a finalidade de buscar a autonomia do aluno.

Portanto, ao descrever esse tipo de ensino permeado pelo paradigma da pedagogia tradicional, pode-se citar Moraes (1997):

Este paradigma parte do pressuposto de que o indivíduo desenvolve melhor suas habilidades como sujeito passivo, espectador do mundo, e o currículo é estabelecido antecipadamente, de modo linear, sequencial, cuja intencionalidade é expressa com base em objetivos e planos rigidamente estruturados, sem levar em conta a ação do sujeito e sua interação com o objeto, sua capacidade de criar, planejar e executar tarefas (MORAES, 1997, p. 146, *apud* ESPIRIDIANO, 2002, p. 71).

A autora ainda diz que esse tipo de formação deverá ceder lugar a uma formação que considere o sujeito nas suas potencialidades e na sua capacidade de realizar uma ação transformadora na sociedade (Espiridião, 2002. p. 71). Dentre as características principais nesse tipo de currículo está o ensino centrado no professor, fator que é bastante defendido pela pesquisadoras S. Glaser e M. Fonterrada (2006). Em “Ensaio a respeito do ensino centrado no aluno: uma possibilidade de aplicação no ensino do piano”, as autoras abordam o tema e apontam problemas no ensino tradicional, que também são acarretadas pelos conteúdos programáticos inflexíveis, tais como:

- Ênfase no resultado (produto) e não o processo;
- Tomadas de decisões a serem tomadas para o aluno e não por ele (ou em conjunto, aluno e professor);
- Ensino centrado no programa, e não no processo de aprendizado
- Papel passivo do aluno diante da programação;
- Submissão do professor ao programa, embora com poder decisório em alguns aspectos em que há opção de escolha (como definição de obras de livre escolha, por exemplo);
- Avaliação externa, entendida como reprodução do conteúdo estudado.

Os currículos tradicionais de piano, desenvolvidos centrados no professor, definem obras e exercícios a serem executados em cada etapa de desenvolvimento de um curso, e interferem na capacidade de escolha e individualidade do docente em relação ao aluno, pois cada um possui características próprias e nem sempre este estará apto a desenvolver obras em períodos que foram previstos. Dentre as principais características presentes nesses currículos está a ênfase dada em demasia à leitura musical, como se essa habilidade pudesse sanar o entendimento de outros aspectos como desenvolvimento auditivo e dissociação de vozes. Por

exemplo: nos currículos dos conservatórios é comum, em determinado período, a execução das invenções a duas vozes de J. S. Bach, sem explicitar os critérios e habilidades a serem desenvolvidos a partir delas, o que acarreta em um processo de aprendizagem muitas vezes deficitário, pois ele não ultrapassa a leitura musical.

Em um currículo que se propõe a ser desenvolvido com o foco no aluno, seguindo os pressupostos das pesquisadoras Glaser, Fonterrada e França, autoras que defendem o desenvolvimento de habilidades e não a execução de músicas pré-definidas, poderia substituir-se a situação acima, que prevê o estudo de uma Invenção a duas vozes de Bach da seguinte forma:

- Executar uma peça polifônica a duas vozes, com o objetivo de desenvolver a dissociação muscular associada ao desenvolvimento auditivo do intérprete, capaz de delinear vozes diferentes ao instrumento, junto à análise das características da peça polifônica estudada em relação à forma, motivos e outros aspectos musicais refletidos na interpretação musical.

Neste contexto, possivelmente o professor adequaria um repertório com essas características, de acordo com as capacidades, motivações e intenções do aluno, tendo como foco o amplo espectro da literatura didática para piano, sem focar em um repertório pré-estabelecido.

Portanto, um programa com foco nas habilidades a serem desenvolvidas e não no repertório mostra-se mais adequado, pois dessa forma o professor teria autonomia para escolher junto ao aluno um repertório pertinente em um contexto adequado à sua realidade, preservando a autonomia de ambos, fazendo valer-se do vastíssimo repertório que dispomos na área do piano. Associado ao raciocínio, torna-se possível dispor ao aluno obras de compositores contemporâneos que possam surtir efeitos de apropriação deste, caso aconteça a interação entre o estudante e o compositor. Recentemente, por exemplo, foi realizada uma experiência diferenciada no ato de escolha de repertório junto a uma aluna: a peça escolhida foi criada por uma jovem compositora brasileira que escreveu uma peça didática com características estilísticas aproximadas a obra *Rêverie* de Debussy, em que dispõe de passagens de arpejos na mão esquerda em um textura inicialmente homofônica com introdução à polifonia na seção B. A aluna, ao perceber que a

compositora estava acompanhando sua construção da performance pela rede social Instagram, mostrou-se profundamente engajada, tornando o processo de inserção deste aspecto composicional, fluído, e o novo conceito introduzido, a habilidade de compreensão e interpretação de uma peça polifônica foi assimilado sem as usuais dificuldades notadas na maioria dos alunos. Sendo que, a partir dessa experiência, o processo de introdução a aspectos musicais como a polifonia tornou-se natural e orgânico, diminuindo as barreiras de compreensão desse modelo composicional que, na maioria das vezes, está descontextualizado do repertório que os jovens têm conhecimento.

Levando em consideração as referidas observações, são definidos os critérios a serem desenvolvidos em consonância com as observações de Neuhaus, quando enfatiza que uma atenção constante deve ser dispensada ao desenvolvimento da sonoridade, ritmo, técnica e imagem artística, traçando a importância de questões bastante objetivas. Essas são as base dessa elaboração e estão implícitas no roteiro a seguir, o qual revela uma aplicação metodológica prática:

Metodologia e Roteiro de Desenvolvimento Musical e Pianístico (4 semestres):

SEMESTRE I

- Uso de atividades de sensibilização corporal ampla através de música e movimento;
- Desenvolvimento perceptivo e de execução pianística das qualidades do som: altura (agudo- médio- grave), duração (longo/curto) e intensidade (forte/ piano);
- Reconhecimento da topografia do teclado a partir da distinção dos grupos das teclas pretas;
- Explorar e desenvolver o toque non legato;
- Iniciação do desenvolvimento da pulsação estável;
- Desenvolver o uso da digitação a partir dos dedos 2 e 3 de ambas as mãos, com uso do antebraço;
- Primar pela boa postura corporal e da mão;
- Improvisação livre nas teclas pretas e brancas;

- Uso de aprendizagem por imitação, respeitando o nível de cada um, usando inicialmente repertório que use limites de pentatônicas;
- Explorar o repertório folclórico regional;
- Desenvolver a pré-leitura, através de atividades livres, ou métodos como Piano adventures, Hall Leonard para piano solo ou piano em grupo, The music tree (Francis Clark);
- Composição;
- Fazer uso de jogos musicais para tornar criativa e eficaz a fixação dos conteúdos;
- Solfejar melodias do repertório estudado;
- Abordar a leitura à primeira vista, assim que estiver desenvolvendo conteúdos relacionados a leitura musical, desde a fase da pré-leitura;
- Fazer uso alternado das mãos, o desenvolvimento técnico pianístico equilibrado de ambas as mãos;
- Desenvolver o trabalho coletivo através de execução do repertório em uníssono e responsorial;
- Explorar a sonoridade do pedal direito;

SEMESTRE II

- Revisão e continuação do trabalho do semestre anterior;
- Reconhecimento visual/auditivo e execução pianística de figuras musicais, como: Semibreve, mínima, semínima e colcheias;
- Desenvolvimento perceptivo e pianístico dos toques legato e stacatto;
- Leitura à primeira vista rítmica e melódica;
- Desenvolvimento da leitura na pauta;
- Reconhecimento visual e auditivo de intervalos melódicos e harmônicos, até uma oitava;
- Execução de acordes de dois sons, primando pelo reconhecimento auditivo deles; (Por exemplo: 2^{as}, 3^{as}, 4^a, 5^{as}, 6^{as}, 7^{as} e 8^{as});
- Aprendizagem de escalas pentatônicas, nas seguintes tonalidades: C, G, D, A, E e F, em duas etapas: em movimento contrário e movimento paralelo;

- Arpejos simples, nas seguintes tonalidades: C, G, D, A, E e F, executados com mãos alternadas em 4 oitavas, nos movimentos ascendentes e descendentes;
- Acordes nas seguintes tonalidades: C, G, D, A, E e F, executados com mãos alternadas em 4 oitavas, nos movimentos ascendentes e descendentes. Nesse item deve ser respeitado o limite de dissociação de cada aluno, caso ele não consiga fazer a forma da tríade completa, trabalhar primeiramente o “arco” (As notas da tônica juntamente com a 5ª) a fim do aluno conseguir executar o acorde sem excessiva fixação muscular;
- Improvisação guiada;
- Composição;
- Repertório folclórico nacional, música popular brasileira e erudito;
- Desenvolver a execução pianística homofônica. Primeiramente, melodia com acordes (simples ou completos); posteriormente, melodia acompanhada;
- Exploração do pedal direito;
- Uso de jogos musicais;

SEMESTRE III

- Uso de atividades de sensibilização corporal ampla através de música e movimento.
- Leitura à primeira vista rítmica e melódica;
- Transposição;
- Escalas em 1 oitava no movimento paralelo, nas tonalidades desenvolvidas no semestre anterior;
- Arpejos no estado fundamental, executados em movimento paralelo (em 4 oitavas);
- Reconhecimento visual/ auditivo e execução pianística de figuras musicais, como: Semibreve, mínima, mínima pontuada, semínimas, colcheias e semicolcheias;
- Uso de repertório popular e erudito, dando preferência para compositores nacionais, que usem extensões maiores que uma oitava;
- Trabalhar Cânone, composições e arranjos para pianos múltiplos;

- Aprendizagem do pedal sincopado;
- Uso de jogos musicais;
- Desenvolver senso estético musical coerente com o repertório escolhido;
- Improvisação guiada;
- Composição;
-

SEMESTRE IV

- Uso de atividades de sensibilização corporal ampla através de música e movimento.
- Leitura à primeira vista rítmica, melódica e harmônica
- Transposição;
- Escalas, arpejos e acordes em B, Bb, Eb, Ab, Db e Gb;
- Ampliação da execução dos arpejos: devem ser escutados em movimento paralelo em uma oitava;
- Reconhecimento visual/ auditivo e execução pianística de figuras musicais, como: Semibreve, mínima, mínima pontuada, semínima, colcheias, colcheias pontuadas, semicolcheias e suas variações;
- Aperfeiçoamento do uso pedal sincopado;
- Uso de jogos musicais;
- Desenvolver senso estético musical coerente com o repertório escolhido;
- Improvisação guiada;
- Composição;
- Uso de repertório popular e erudito. Fazer uso de repertório *Standard*¹³;
- O uso de materiais didáticos, que adotem a aprendizagem por meio da imitação (*rote teaching*), métodos atualizados com proposta de desenvolvimento integral do músico, para todas as faixas etárias, que contemplem atividades como: apreciação musical, improvisação, composição, pré leitura, leitura à primeira vista, além de repertório diversificado que induza à construção de uma imagem artística e reflexiva, objetivando performances autênticas desde a iniciação.

¹³ Repertório *Standard*, corresponde ao repertório padrão, comumente interpretado, gravado em algum gênero musical.

- Uso de materiais de autores brasileiros, elaborados sob diversas estéticas musicais e gêneros, proporcionando o contato com diferentes escritas, desde a tradicional até as diversas possibilidades presentes na música contemporânea.
- Incentivo ao uso de jogos musicais, visando um ensino que também envolve ludicidade, capaz de desenvolver a aprendizagem de fundamentos teóricos de forma criativa e de acordo com a faixa etária dos alunos.

Observações:

- Semanalmente, os alunos realizam tarefas via whatsapp;
- As crianças sempre que possível devem ter contato com apresentações musicais, tanto como protagonistas ou na condição de ouvintes;
- O trabalho de apreciação musical em sala de aula deve ser desenvolvido paralelamente ao roteiro acima descrito.

O objetivo em formular um conteúdo programático para escola não foi apenas por questões relacionadas à organização do ensino, mas também com a finalidade de clarificar a todos os colaboradores a necessidade de desenvolver a compreensão de fundamentos musicais, sendo que a escolha de repertório deveria estar alinhada com a proposta. Afinal, de acordo com o que já foi abordado na revisão bibliográfica, a expressividade é resultante da manipulação de vários elementos musicais, como agógica, acentos, dinâmicas, dentre outros. Nesse sentido, observa-se que vários aspectos oferecem obstáculos ao desenvolvimento da musicalidade do iniciante. A seguir, algumas observações pertinentes, realizadas por Neuhaus (1973), a respeito desses aspectos, são dispostas:

- Fatores como falta de maturidade técnica e pouco desenvolvimento da percepção do pulso influenciam para que um aluno não consiga ter controle rítmico na interpretação de uma peça.
- Dificuldades técnicas, muitas vezes, provocam distorção rítmica, como por exemplo, peças que possuem saltos em ambas as mãos;

- A falta de compreensão da imagem artística¹⁴ e do estilo de uma obra também provocam execuções inadequadas, visto que é fundamental vislumbrar a interpretação desejada antes de decidir sobre as ferramentas técnicas adequadas;
- Som e ritmo andam de mãos dadas, pois um ajuda o outro a resolverem problemas durante a performance;
- Nada pode ser mais importante do que o trabalho do som. Apesar disso, é comum observar alunos demasiadamente preocupados com a técnica e a velocidade, deixando em segundo plano o cuidado com o som;
- Apreciar a curva sonora resultante do som emitido pelo piano após um ataque fortíssimo até o total declínio sonoro é essencial para compreender-se a gama de sonoridades diversas capazes de serem produzidas ao piano. É a capacidade de perspectivas diversificadas de um mesmo objeto, como ocorre com grandes pintores que podem ter diferentes perspectivas ao pintarem uma tela;
- A conexão entre os elementos som e técnica são indissociáveis;
- A importância da análise musical, da compreensão da forma e elementos estruturais em cada uma das obras a serem estudadas trazem profundidade e prazeres nas descobertas da performance musical;
- A repetição com escuta crítica e ativa permite um desenvolvimento artístico positivo e cativante;
- Deve-se contemplar a apreciação musical desde as primeiras lições junto a gravações e escutas críticas, com a finalidade de ampliar a atmosfera sonora do aluno.

Abordagens sobre o quanto o entrelaçamento dos diversos parâmetros musicais resultam em expressividade, estão presentes durante todo o seu livro, mostrando-se um excelente referencial a ser explorado.

Uma boa *performance* resulta do equilíbrio entre fatores diversos, ou seja, é necessário o domínio de questões ligadas a aspectos mecânicos, gestuais, desenvolvimento de leitura e percepção auditiva, conhecimentos sobre a estrutura

¹⁴ Imagem artística é o conceito defendido por H. Neuhaus (1973), que pode ser definido como toda representação mental concernente à música que vai além do instrumento musical. BARROS, CARVALHO E BORGES, 2007.

musical e também o desenvolvimento de aspectos relacionados à imaginação, sensibilidade artística e emocional. Segundo o autor Neuhaus (1973), execuções amadoras advêm do desequilíbrio da abordagem dada no processo de desenvolvimento musical. Portanto, faz-se essencial trabalhar com objetividade sem perder a subjetividade. Tendo como direcionamento essa exposição, percebe-se que as preocupações voltadas apenas para alguns elementos não contribuirão para uma boa formação, como o caso da técnica, por exemplo.

Segundo Neuhaus (1973), o negligenciamento do desenvolvimento técnico, acreditando-se que a expressividade musical é advinda de inspiração, torna-se tão prejudicial quando trabalhado com foco demasiado em aspectos técnicos, sem cultivar uma ideia conectada a um entendimento mais amplo de aspectos mais subjetivos. Segundo o autor, “técnica é ter aspectos musicais desenvolvidos de forma clara e objetiva, e essa deve ser usada em prol da arte, assim como estilo perfeito é o entendimento perfeito do sentido musical¹⁵”, e ainda salienta que desenvolver uma boa execução de aspectos técnicos de repertório adequado ao contexto do aluno é muito mais aconselhável do que ficar exaustivamente realizando exercícios mecânicos fora de um propósito pessoal.

De acordo com essa fala, evidencia-se a necessidade do desenvolvimento do bom senso pedagógico e equilíbrio para a definição de objetivos que ao mesmo tempo contemplem embasamento teórico, desenvolvimento mecânico e fundamentos musicais. Então, somado ao roteiro de desenvolvimento da prática instrumental adotamos seus conceitos.

5.2 ATIVIDADES EXTRAMUSICAIS E O DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSIVIDADE

O segundo pilar desta pesquisa está relacionado com o desenvolvimento da expressividade em um âmbito ligado à subjetividade, ou seja, a carga de informações a qual todos estão expostos desde o nascimento, o meio, a individualidade e como ela reflete em uma interpretação musical. Apesar dos cuidados relacionados no item acima, desenvolvidos a partir de extensa pesquisa bibliográfica e em equilíbrio com a prática docente individual e em coletividade,

¹⁵ To perfect a style is to perfect idea (NEUHAUSS, 1973.p.2)

percebeu-se que, no momento da construção da performance, os aspectos particulares de cada indivíduo refletiam na sua capacidade de imaginar, de transpor ideias a serem comunicadas via música.

Sabe-se que o desenvolvimento musical expressivo é resultante de uma série de fatores que vão além dos conhecimentos teóricos. Nesse sentido, Polanyi (1966), diz que “a habilidade de reconhecer coisas particulares acontece sem a necessidade de nomeá-las”, e assim constata-se que o meio cultural em que o sujeito está inserido modela sua percepção de mundo e é capaz de ampliar ou restringir a imaginação durante a performance musical. Em função disso e também de aspectos motivacionais, a escola promove atividades como masterclasses e recitais com frequência, desde o seu início. No entanto, na prática diária, notava-se que durante o processo de estudo do repertório dos alunos iniciantes, sobretudo daqueles vinculados ao projeto social, os mesmos apresentavam capacidade reduzida para identificar ou definir caráter musical de uma peça e planejar questões que estivessem fora de um contexto permeado de objetividade.

A busca por proporcionar experiências artísticas, além das musicais que visem a ampliação de vocabulário, ao desenvolvimento cognitivo, a autonomia, criatividade e imaginação fazem parte dos objetivos a serem alcançados a partir das iniciativas realizadas extracurricularmente, e essas resultaram em um evento de imersão cultural promovido pela escola, que fosse capaz de impactar essa realidade.

A capacidade de imaginar está relacionada ao Conceito de Imagem Artística proposto por Neuhaus, e, segundo Barros, Carvalho e Borges (2007), pode ser definido como toda representação mental concernente à música, que vai além do instrumento musical. É a ideia formada por todo o nosso conhecimento para dar sentido à partitura escrita, ou seja, compreender o conteúdo musical de uma obra antes mesmo de executá-la. Durante o processo de ensino-aprendizagem de um repertório nossos esforços têm sido significativos, a cada obra a ser trabalhada, realizamos um trabalho em 3 etapas:

- a) Previamente um trabalho exploratório sobre questões relacionadas à peça, como: o título e a relação emocional que este revela se identifica determinadas cenas, se é possível identificar uma história em relação a ele, bem como a relação do texto musical com o título. Questionamentos em

relação à tonalidade e possíveis combinações de articulação presentes, bem como as intensidades que podem ser verificadas, auxiliam no processo exploratório e de planejamento para a execução final;

- b) A segunda etapa detém-se em resolver questões objetivas relacionadas aos elementos musicais “concretos” como decifrar linhas melódicas, acordes, padrões de dedilhado, passagens mecânicas, solucionar aspectos técnicos, dentre outros;
- c) A terceira etapa compreende a retomada do raciocínio inicial, em um estágio mais avançado de execução.

Neuhaus (1973) salienta que o trabalho de imagem artística poderá ter sucesso somente em casos em que o aluno possua desenvolvimento musical, intelectual, artístico e, conseqüentemente, pianístico. Ou seja, o trabalho sólido de base como o desenvolvimento rítmico adequado e de construção da sonoridade é premissa para o desenvolvimento da expressividade, pois somado a esses parâmetros, as características pessoais e seu conhecimento tácito poderão emergir e possibilitar uma performance adequada e sensível.

Partindo deste princípio, constatamos em nossa pesquisa que objetivos musicais relacionados à comunicação do texto, como a criação de uma imagem artística capaz de proporcionar a transcendência do mesmo, não eram alcançados pelos alunos durante a preparação de suas performances, sobretudo, daqueles vinculados ao projeto social. No referido grupo, a comunicação musical revelava a falta de referências e imaginação limitada, fatores que estavam vinculados em grande parte à escassez artística. Ausência de estímulos extramusicais, assistir concertos com frequência, visitação a galerias de arte, desconhecimento sobre a própria cultura pessoal, dentre outros, foram fatores que deram origem a um movimento dentro da escola, chamado Musicarte¹⁶, um evento que promove:

¹⁶ Sobre a primeira edição   possível conhecer a proposta pelos links: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/videos/t/todos-os-videos/v/primeiro-musicarte-acontece-em-bage-rs-ate-quinta-feira-13/7225082/>
<http://www.jornalminuano.com.br/noticia/2018/12/08/piano-studio-cheisa-goulart-promove-1-musicarte>
<http://www.jornalminuano.com.br/noticia/2018/12/13/musicarte-proporciona-atividades-que-ligam-diferentes-expressoes-artisticas>
Sobre a segunda edição, no link a seguir:
<http://www.jornalminuano.com.br/noticia/2019/12/05/segunda-edicao-do-musicarte-iniciara-com-atividades-gratuitas-e-abertas-ao-publico>

oficinas, recitais, leituras dramáticas no campo das artes cênicas, palestra/ visitação guiada com arquiteta aos prédios históricos da cidade, vivências culturais que dizem respeito às origens africanas e indígenas nas constituição do gaúcho, por meio de oficinas de dança afro, vivência do Carijó¹⁷, palestras sobre o povo MBya e sua arte, como meio de subsistência, oficinas de produção audiovisual, construção de tambores, recitais de piano solo e conjuntos musicais diversos, recitais de alunos, masterclasses com profissionais da área da música, teatro, dentre outros.

A elaboração desse evento é resultante do discurso do principal referencial teórico Neuhauss (1973), que reforça a necessidade do aprendiz estar exposto a um meio cultural: “o processo de construção da imagem musical se dá também por meio da sensibilização e contato com todas as artes, arquitetura, poesia, pintura, dança dentre outras”, ou seja, partir de uma formação integral. Esse conceito vai ao encontro do conceito de conhecimento tácito de Polanyi, quando defende que todo processo de conhecimento sempre envolve uma dimensão tácita, que vai além daquela em que o conhecimento pode ser explicitado por palavras, e ainda complementa: “o verdadeiro conhecimento reside na habilidade de usá-lo”.

Sendo assim, criamos um evento de imersão cultural que ocorre durante 6 dias seguidos, com atividades diversificadas nos turnos manhã, tarde e noite, elaborado e realizado em dezembro de 2018 e 2019, e que fez parte da programação anual do PSCG. Na programação são disponibilizados cursos, palestras, masterclasses, vivências culturais e recitais com artistas convidados, bem como realizados pelos próprios alunos.

Ele foi elaborado com o propósito de impactar a ampliar o efeito de transformação que vinha sendo proposto em poucas dosagens com atividades diversas como masterclasses, recitais e outras que buscassem oportunizar o acesso a cursos em outros setores artísticos como teatro, dança, escrita e artes plásticas, visando ampliar as experiências culturais dos envolvidos, por conseguinte, ampliando o conhecimento tácito de cada um.

A programação completa da segunda edição deste evento está disponível no site: www.pianostudiocg.com.br/musicarte

¹⁷ Processo de produção artesanal da erva mate, que em suas origens era acompanhado de dança e música, para maiores informações: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1008/>

No evento realizado em 2018, contamos com aproximadamente 1200 presenças dentre todas as atividades promovidas; e, na segunda edição (em 2019), com cerca de 2000 presenças entre participantes das oficinas, executantes dos recitais e público que frequentou as atividades. Os alunos participantes das oficinas permaneceram o dia inteiro no local, e para isso conseguimos patrocinadores para lanches, passagens de ônibus, além de recursos que viabilizaram custear o transporte, alimentação e eventuais cachês dos palestrantes que, na maioria das vezes, dispõem-se gratuitamente, tendo em vista a originalidade do evento.

A partir das experiências promovidas e conseqüentemente dos resultados alcançados neste evento, novos cursos foram inseridos na escola e deram origem ao formato atual da empresa que paulatinamente configurou-se como Escola de música e artes.

5.3. CRITÉRIOS PARA A AVALIAÇÃO DA PERFORMANCE E EXPRESSIVIDADE: EMITINDO UM JUÍZO DE VALOR

O terceiro pilar desta pesquisa é o regulador entre os dois primeiros pilares, pois por meio dele é possível direcionar os objetivos a serem alcançados. Durante a revisão bibliográfica, autores como Lisboa (2008) e França (2004), sob diferentes perspectivas, enfatizam a necessidade de clareza quanto ao objetivo a ser alcançado durante a performance. O primeiro autor identificou que as emoções, quando planejadas, podem ser percebidas pelos ouvintes, enquanto a segunda autora afirma que o processo de elaboração da emoção a ser comunicada, envolvendo execuções de memória e o uso de vídeos comparativos fazem parte de uma construção da performance em que o aluno atua com protagonista, desenvolvendo a reflexão em torno do propósito a ser atingido, resultando em uma comunicação efetiva do texto musical.

Para o desenvolvimento desta proposta, primeiramente, será abordado o termo performance e alguns dos seus conceitos. De acordo com o levantamento realizado por Glaser (2008), o termo PERFORMANCE pode ser compreendido como o resultado do estudo de uma obra musical, em uma apresentação diante de um público, seja um recital, um concerto ou uma apresentação de alunos, também, em um sentido mais amplo, a performance abrange todos os tipos de comportamentos

musicais manifestos (SLOBODA, 2008 apud GLASER, 2008 p.102.). Já o conceito proposto por Tombrinck *apud* Baker Jordan *apud* Glaser (2008) consiste na execução de uma peça musical por alguém que pretende demonstrar a verdadeira capacidade de tocar aquela peça. Esse conceito demonstra equilíbrio e mostra-se adequado à realidade proposta na escola deste estudo, pois

ela pode ser aplicada a todas as situações do processo de aprendizado do instrumento em que exista a intenção de executar uma obra com o comprometimento de apresentar o melhor resultado obtido, contemplando, inclusive, o momento de tocar em sala de aula para o professor e o momento do estudo em que a pessoa realiza uma execução comprometida com um resultado esperado determinado, mesmo que apenas para si". (TOMBRINCK apud BAKER JORDAN apud GLASER 2008 p. 103).

A partir dessa definição, busca-se estabelecer o terceiro pilar aqui proposto, o qual está relacionado a adoção de um sistema de avaliação capaz de contemplar a subjetividade envolvida na avaliação musical, sem perder a objetividade. Teoricamente, "a avaliação é vista como ação e medida diagnóstica, sistemática, contínua e ampla da realidade escolar, oferecendo subsídios para a melhoria do professor e para o rendimento do aluno". (TOURINHO, 2005. p. 17).

Como delineamento desse aspecto, parte-se inicialmente de 2 tabelas utilizadas para mensurar o desempenho, utilizadas em Conservatórios brasileiros e portugueses, respectivamente. A partir da verificação de tais tabelas percebe-se que elas não contemplavam aspectos subjetivos inerentes à performance musical de forma objetiva e clara.

Os motivos que levaram à investigação desses parâmetros utilizados em avaliações é proveniente da necessidade de nortear o resultado da performance de alunos iniciantes, já que os mesmos ainda não possuem conhecimento suficiente para direcionarem o próprio estudo.

Sobre avaliações de iniciantes, Tourinho diz:

A avaliação a ser expressa com clareza para o aluno necessita de um vocabulário preciso, e a utilização de termos pertinentes. Muitas vezes o professor avalia, mas não externa a avaliação para o aluno, ou, se o faz, usa vocabulário inadequado ou monossilábico. O aluno pouco experiente não possui ainda parâmetros definidos e necessita de comentários verbais explícitos e precisos para progredir de acordo com que o professor espera dele. (TOURINHO, 2001. p.26).

Hallam (1998, p. 72) *apud* Tourinho (2001, p.26), afirma que a maneira como o professor direciona a avaliação determina também o grau de empenho dos alunos em cumprir o que está sendo solicitado. Quanto mais clara e explícita for a avaliação realizada, mais subsídios o aluno terá para tentar atender às solicitações.

Durante a trajetória docente, participei de processos avaliativos em escolas no Brasil e Portugal, e o processo era semelhante nos dois contextos, sem direcionar o aluno à construção de uma performance reflexiva, por mais que o trabalho de elaboração do repertório durante as aulas fosse desenvolvido com esse intuito.

As tabelas utilizadas nos referidos processos foram as seguintes:

Ficha de Avaliação - Observação		Curso: Piano								
		2º trimestre					Ano Letivo: 2017			
		Aspecto Cognitivo					Aspecto Afetivo			
		2.0	2.0	1.5	1.5	1.0	1.0	1.0		
Nome do Aluno (a)		Conteúdos Desenvolvidos	Técnica	Domínio de Leitura	Domínio de Ritmo	Coordenação Motora	Assiduidade	Interesse	Total	Faltas
1		1.25	1.75	1.5	1.5	1.0	0.5	0.5	8.0	4
2		1.50	1.75	1.5	1.25	1.0	1.0	0.75	9.0	zero
3		x	x	x	x	x	x	x	Canc.	Canc.
4		x	x	x	x	x	x	x	Canc.	Canc.
5		1.0	1.25	1.25	1.25	0.75	1.0	1.0	7.5	2
6		x	x	x	x	x	x	x	N.O	N.O
7		2.0	2.0	1.5	1.5	1.0	1.0	1.0	10.0	2
8		1.25	1.5	1.25	1.5	1.0	1.0	1.0	8.5	zero
9		1.25	1.75	1.5	1.5	1.0	1.0	1.0	9.0	2
10		1.25	1.25	1.25	1.25	1.0	1.0	1.0	8.0	zero
11		1.5	1.50	1.25	0.75	1.0	0.75	0.75	8.0	zero
12		1.25	1.75	1.25	1.0	0.75	1.0	1.0	8.0	zero
13		1.5	1.5	1.5	1.5	1.0	1.0	1.0	9.0	2
14		1.25	1.75	1.5	1.5	1.0	1.0	1.0	9.0	zero
15		0.5	1.0	1.25	1.5	1.0	0.5	0.75	7.0	zero

Figura 1: Modelo de avaliação trimestral de uma escola de música do interior do Rio Grande do Sul

Instrumento 1º e 2º graus		3º Período Final												
Instrumento: Piano		Professor: [REDACTED]								Data: 11/06/11				
Aluno	Nome Completo	Atitudes – 30%			Competências – 70%					Faltas				
		5%	10%	15%	7%	9%	20%	7%	5%	22%				
		Atitude Pontualidade	Interesse Concentração	Autonomia Respons.	Mínimo Técnico	Trabalho Individual	Atribuições Aprendizagem	Aplicação Psico motora	Leitura Musical Leitura	Provas de Aferição	Atitudes	Justificadas	Ata de Frequência	Nota Final
254 A	1º												0	0
263 A	1º												0	0
238 A	1º												0	0
283 A	1º												0	0
257 A	1º												0	0

Figura 2: Modelo de avaliação parcial de uma escola de música e artes de Portugal

De acordo com as tabelas acima, percebe-se um quadro clássico de mensuração, que procura avaliar os conhecimentos adquiridos pelos alunos, reduzidamente por valores numéricos, como se fosse possível verificar com exatidão o resultado deste, desconsiderando a subjetividade envolvida no processo musical.

Essas tabelas eram utilizadas para o processo de avaliação decorrido um período de 8 a 12 semanas de aulas, sendo que no caso do conservatório de Portugal, era realizada uma prova de execução instrumental, e o resultado desta era somado à tabela de avaliação. No primeiro caso, que corresponde a um conservatório do sul do Brasil, a instituição compreendia que uma apresentação pública substituiria o processo de prova, e esta não era avaliada com um parecer descritivo, apesar do aluno ter que cumprir o mínimo de etapas para poder expor-se a uma performance.

Grau: 1º	Tipo de prova: Aferição	Instrumento: Piano	Curso: Básico Articulado
Avaliação: 5	Data: 24/01/2011		
Programa a apresentar			
Escalas	Escala de Ré maior e arpejo simples (1 oitava em mov. Paralelo)		
Estudo	Czerny op. 599 nº 5.		
Peça	Spiral case- Elissa Milne		
Resultados / Observações			
Escalas	4,5	Executou com segurança e boa sonoridade.	
Estudo	6,0	Estava insegura na parte B então reduziu andamento	
Peça	7,0	Deve manter o andamento regular e melhorar as dinâmicas.	
Nota final	17,5	Nível 5	
O Júri		A Direcção Pedagógica	
_____		_____	
_____		_____	

Figura 3: Modelo de prova aplicada e somada aos itens da avaliação do período, de um conservatório de Música e artes de Portugal

Diante de situações acima, que refletem em grande parte o padrão de sistemas avaliativos que normalmente são seguidos e não atendem a uma avaliação direcionada a uma performance que induziu o aluno ao desenvolvimento da autonomia expressiva, França (2000), acredita que o Modelo de desenvolvimento de Swanwick (1994) tenha condições de iluminar - e não substituir - o componente subjetivo inerente à avaliação da experiência musical. O referido modelo pode tornar mais explícitas as bases da avaliação sem ser conflitante com julgamentos intuitivos (SWANWICK, 1994, p.111), e assim influenciar a preparação do aluno iniciante a realizar a performance com maior acuidade.

Segundo a pesquisadora, o Modelo Espiral pode contribuir para que alunos e professores estabeleçam um diálogo apoiado em bases que valorizem fundamentalmente a expressão musical. França (2000), Map. 126. O modelo de

desenvolvimento de Swanwick (1994) foi elaborado a partir da teoria espiral de SWANWICK e TILMANN, 1986, e compreende 8 estágios, os quais são definidos e descritos no artigo A natureza da performance instrumental e sua avaliação no vestibular de música, de França (2000), da seguinte forma:

1. SENSORIAL - A performance é errática e inconsistente. O fluxo é instável e as variações do colorido sonoro e da intensidade não parecem ter **significação expressiva nem estrutural**.
2. MANIPULATIVO - Algum grau de controle é demonstrado por um andamento estável e pela consistência na repetição de padrões (motivos). O domínio do instrumento é a prioridade principal e **não há ainda evidência de contorno expressivo ou organização estrutural**.
3. PESSOAL – A expressividade é evidenciada pela escolha consciente do andamento e níveis de intensidade, mas **a impressão geral é de uma performance impulsiva e não planejada**, faltando organização estrutural.
4. VERNACULAR - A performance é fluente e convencionalmente expressiva. **Padrões melódicos e rítmicos são repetidos de maneira semelhante** e a interpretação é bem previsível.
5. ESPECULATIVO - A performance é expressiva e segura e **contém alguns toques de imaginação**. A dinâmica e o fraseado são deliberadamente controlados ou modificados com o objetivo de ressaltar as relações estruturais da obra.
6. IDIOMÁTICO - Percebe-se uma nítida noção de estilo e uma **caracterização expressiva baseada em tradições musicais claramente identificáveis**. **Controle técnico, expressivo e estrutural são demonstrados de forma consistente**.
7. SIMBÓLICO - A performance **demonstra segurança técnica** e é estilisticamente convincente. Há **refinamento de detalhes expressivos e estruturais e um sentimento de comprometimento pessoal do intérprete com a música**.
8. SISTEMÁTICO - **O domínio técnico está totalmente a serviço da comunicação musical. Forma e expressão se fundem gerando um resultado** - um verdadeiro depoimento musical - coerente e personalizado. Novos insights musicais são explorados de forma sistemática e imaginativa.

Ao observar a tabela acima, é possível inferir que existe uma diferença nítida entre as propostas expostas anteriormente. As duas primeiras apresentam certa rigidez ao expor os parâmetros a serem mensurados quantitativamente, enquanto a segunda preocupa-se com o resultado expressivo musical, mesmo que adote observações a respeito da execução de elementos específicos musicais, como intensidades, estilo, sonoridade, articulação, pulsação, ritmo, técnica, dinâmica, fraseado, andamentos e homogeneidade de padrões rítmicos e melódicos.

De fato, a tabela proposta por Swaninck, que tem sido citada nas pesquisas de autores como França (2000, 2004) e Tourinho (1998,1999,2001) possibilita desenvolver o processo de construção do repertório desde a iniciação com maior autonomia por parte do corpo discente. Pois os próprios alunos ou os responsáveis (no caso de crianças na faixa etária de 4 a 6 anos) poderão se localizar dentro deste processo, podendo vislumbrar o próximo passo a ser conquistado na condução do seu próprio desenvolvimento musical, além de auxiliar o corpo docente a permanecer com os objetivos claro, com planejamento sempre renovado semana a semana, visto que a avaliação é parte integrante do processo ensino/aprendizagem e ganhou na atualidade espaço muito amplo nos processos de ensino.

Formular critérios diferenciados para um processo de avaliação no contexto de uma escola de música com tantas peculiaridades requer preparo técnico dos vários profissionais envolvidos, oriundos de trajetórias diferenciadas de formação que constituem o corpo docente. A esse respeito França (2000) alerta sobre a necessidade dos professores estarem devidamente habilitados a fazerem uso da referida tabela,” pois existe o risco de os oito parágrafos que constituem os critérios da avaliação serem utilizados de forma tão mecânica e redutivista, quanto o sistema tradicional atribuir nota a uma performance (FRANÇA, 2000, p.128). A esse respeito, na sua pesquisa, Tourinho constatou que muitos dos entrevistados não tinham conhecimento suficientes a respeito da tabela avaliativa e não se sentiam capazes de avaliar seus alunos de violão a partir dela (TOURINHO, 2001, p.13).

Visando o desenvolvimento de um processo de ensino aprendizagem instrumental que seja reflexivo, priorizando a expressividade musical e respeitando o contexto do aluno, a fim de possibilitar o desenvolvimento da sua identidade como intérprete desde a sua iniciação, segue-se em busca de um sistema de avaliação

que possibilite a adoção de objetivos claros a serem desenvolvidos no que tange à acuidade musical e expressividade. Nessa busca, nos deparamos com o material elaborado pela Trinity College of London, o qual faz parte de um programa internacional que fornece avaliações para cerca de 60 países em todo o mundo. Essas avaliações, que são realizadas a partir de agendamento e pagamento de uma taxa de inscrição, servem como certificações para a conclusão dos vários níveis estabelecidos e prezam sobretudo a performance, embora disponibilizem também sistemas avaliativos no campo da teoria musical. Esse sistema propõe-se a gerar um programa certificado que valoriza o processo de preparação para o exame, respeitando a individualidade e o perfil artístico do estudante.

O sistema inclui todas as faixas etárias e também possibilita a inclusão de alunos com necessidades especiais. É organizado por níveis desde a iniciação até o avançado, e em cada um deles é contemplada uma listagem de repertório. Junto a ela, há descrição de itens musicais que são avaliados e considerados fundamentais em cada etapa. Para cada prova o aluno executa além de 3 peças da listagem de repertório, escalas, arpejos e exercício técnicos; são avaliados também atividades relacionadas à improvisação, leitura à primeira vista, conhecimentos musicais e percepção auditiva. Como suporte para a preparação eles dispõem de ferramentas de aprendizagem digital, que consistem em vídeos explicativos em que professores executam as peças e orientam determinados aspectos em relação as mesmas.

Como o propósito da performance musical é executar um repertório de forma autêntica, o programa apresenta os critérios de avaliação quanto à execução de forma clara e objetiva, e divide essa avaliação em 3 parâmetros: a) Fluidez e precisão (1 a 7 pontos); b) Facilidade técnica (1 a 7 pontos); e c) Comunicação e interpretação (1 a 8 pontos). Dentro de cada um desses, estão subdivididos os níveis de observação. A seguir, a tabela com os referidos aspectos:

Exam guidance: Marking

HOW THE PIECES ARE MARKED

Examiners use the criteria below to decide on the mark:

	7 MARKS	6 MARKS	5 MARKS
Fluency & accuracy	An excellent sense of fluency with secure control of pulse and rhythm. A very high degree of accuracy in notes.	A very good sense of fluency with only momentary insecurities in control of pulse and rhythm. A high degree of accuracy in notes – slips not significant.	A good sense of fluency though with occasional inconsistencies in control of pulse and rhythm. A good degree of accuracy in notes despite some slips.
	7 MARKS	6 MARKS	5 MARKS
Technical facility	The various technical demands of the music fulfilled to a very high degree. An excellent level of tone control.	The various technical demands of the music fulfilled with only momentary insecurities. A very good level of tone control despite minimal blemishes.	The various technical demands of the music fulfilled for the most part. A good level of tone control though with occasional lapses.
	8 MARKS	7 MARKS	6 MARKS
Communication & interpretation	An excellent level of stylistic understanding with keen attention to performance details. Highly effective communication and interpretation.	A very good level of stylistic understanding with most performance details realised. Effective communication and interpretation overall.	A good level of stylistic understanding though occasional performance details omitted. Communication and interpretation mostly effective.

Figura 4: Modelo de avaliação do Programa Syllabus, da Trinity College, quanto à interpretação musical, parte 1

4 MARKS	3 MARKS	1-2 MARKS
<p>A generally reliable sense of fluency though with some inconsistencies and stumbles in the control of pulse and rhythm.</p> <p>A reasonable degree of accuracy in notes despite a number of errors.</p>	<p>Only a limited sense of fluency with a lack of basic control of pulse and rhythm.</p> <p>Accuracy in notes sporadic, with errors becoming intrusive.</p>	<p>Little or no sense of fluency – control of pulse and rhythm not established.</p> <p>Accuracy in notes very limited with many errors of substance.</p>
4 MARKS	3 MARKS	1-2 MARKS
<p>The various technical demands of the music generally managed despite some inconsistencies.</p> <p>A basic level of tone control despite some insecurity.</p>	<p>The technical demands of the music often not managed.</p> <p>The performance lacks a basic level of tone control.</p>	<p>Many or all of the technical demands of the music not managed.</p> <p>Significant flaws in tone control.</p>
5 MARKS	3-4 MARKS	1-2 MARKS
<p>A reasonable level of stylistic understanding though some performance details omitted.</p> <p>Communication and interpretation basically reliable though with some lapses.</p>	<p>Stylistic understanding generally lacking with limited realisation of performance details.</p> <p>Communication and interpretation inconsistent.</p>	<p>Stylistic understanding not apparent with little or no realisation of performance details.</p> <p>Communication and interpretation ineffective.</p>

Exam guidance: Marking

Figura 5: Modelo de avaliação do Programa Syllabus, da Trinity College, quanto à interpretação musical, parte 2

Essa é uma amostra sintetizada do programa, que está todo explicitado no respectivo manual¹⁸, e apesar de termos demonstrado os parâmetros referentes à interpretação do repertório, os itens de avaliação em cada nível e setor da prova,

¹⁸ <https://www.trinitycollege.com/qualifications/music/grade-exams/piano>

como conhecimentos musicais, leitura primeira vista, improvisação e outros também são detalhados.

Dentre os pontos negativos encontrados nesse sistema está o fato de não termos o Brasil incluído nesse programa e ter altos custos. A falta de avaliações certificadas que contemplem um formato não tradicional no país é evidente, assim como a escassez de pesquisas acerca desse tema dentro de contextos de escolas particulares.

Uma das exceções encontrada é a iniciativa privada do programa da Essenfelder Educacional que, desde 2017, traz uma proposta de sistematização de conteúdos e com avaliações por bancas externas, no Brasil. Disponibiliza duas modalidades: Curso Livre (dividido em 6 níveis) e Curso Tradicional (dividido em 10 níveis); nelas os alunos realizam, além da prova de execução de peças do repertório pré-selecionado, uma prova de teoria musical que contempla Composição em nível teórico, diferente da abordagem do programa da Trinity. Ao verificar a proposta desse programa, percebe-se o intuito de homogeneizar o ensino do piano, que carece de diretrizes nacionais. No entanto, o sistema avaliativo fica aquém de uma proposta clara dos objetivos a serem alcançados nas avaliações.

Até o momento, o sistema de avaliação adotado pela escola do estudo de caso em questão tem sido misto, fazendo uso referencial do Modelo de Desenvolvimento de Swaninck, à luz das autoras França (2000, 2004) e Tourinho (1998, 1999, 2001), bem como da organização sistemática de avaliação proposta pelo programa Syllabus, da Trinity College of London.

Esses foram os caminhos percorridos em busca de um sistema avaliativo, com o intuito de encontrar um que possibilite o desempenho expressivo durante o processo de construção da performance e da sua atuação distinta em momentos voltados a esse fim. No entanto, o processo necessita de um tempo maior de maturação para a definição de um sistema próprio a ser adotado na escola, capaz de ser inserido tanto nos momentos de avaliação formativa, quanto nos de avaliação somativa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar a presente pesquisa em busca do desenvolvimento de diretrizes norteadoras para o desenvolvimento de uma escola de música que proporcione um ensino que prima pela qualidade e resultados de performances ao piano de modo expressivo, constatou-se a ausência de bibliografia específica e, em um contexto similar, capaz de solucionar o problema. Essa necessidade levou à realização do presente estudo de caso e de pesquisa bibliográfica a investigar caminhos para o desenvolvimento de 3 pilares capazes de propiciar um ensino sólido e eficaz: a) Planejamento e elaboração do roteiro de desenvolvimento de habilidades; b) Atividades extramusicais e o desenvolvimento da expressividade; e c) Critérios para a Avaliação da Performance e expressividade: emitindo um juízo de valor.

A partir de uma extensa revisão bibliográfica e do referencial teórico proposto por Neuhaus (1973), foram elaboradas estratégias com o propósito de suprir as lacunas acima descritas. Tendo em vista o rol de inovações propostas e encontradas neste material, acredita-se que seja possível ter contribuído para o desenvolvimento de um pensamento reflexivo acerca da área da pedagogia da performance, principalmente aos colegas de profissão que desconhecem os caminhos que fazem parte da estruturação de uma escola de música e artes, bem como de um curso de iniciação ao piano, em um contexto diferenciado e amplo.

O esclarecimento e a busca pela desmitificação quanto a expressividade musical é importante e vem sendo objeto de estudo sob diversas perspectivas, estando concentrada na maioria das vezes em áreas da psicologia da música, que busca descrever os processos relacionadas à performance de músicos de alta envergadura profissional. Não apontando de forma objetiva como é possível alcançar resultados satisfatórios quanto à performance na iniciação ao piano, de forma expressiva e qualificada.

Acredita-se que, pesquisas dessa natureza que visam apresentar soluções a serem implementadas em escolas livres de música são pertinentes e necessárias para a qualificação profissional no processo de ensino aprendizagem e para o endossamento da área da pedagogia do instrumento, a qual vem crescendo

paulatinamente nos últimos anos. No entanto, é escassa no âmbito das aulas de piano oferecidas em escolas de música.

ANEXOS

FOLDERS DO EVENTO MUSICARTE 2018 E 2019 E MATÉRIAS DIVULGADAS NO JORNAL MINUANO E NA RBS TV

Pessoas que abraçam a arte e que contribuíram para a realização desta primeira edição:

Adelaide Furtado Vieira
Adelaide Ferrari
Álvaro Floriano Lahorgue
Alana Leite - Designer de Moda
Ana Chaves Nunes Vieira
Clarisse Barbosa Raposo
Cristine Abdalla
Décio Floriano Lahorgue
Dr^o Maria Cristina Pazinato
Família Loreto Messias
Família Cielo
Giovani Tier - Designer Gráfico
Maria Goretty Nunes
Neiva P Martinez

Um evento realizado com o apoio da iniciativa privada e de quem muito valoriza a arte:

REALIZAÇÃO


PATROCÍNIO


APOIO


Conheça nosso Studio:
www.pianostudiocg.com.br
 Piano Studio Chelsa Goulart @pianostudio_chelagoulart
 Rua Sete de Setembro, 1050
 Sala 200, Galeria Kallí

Conheça o PianoForte:
www.projetopianoforte.com.br
 Projeto PianoForte @projeto pianoforte



musicarte
 UMA SEMANA DE IMERSÃO NAS ARTES

Entrada Franca
 Dê um item de higiene pessoal

08/dezembro a 13/dezembro
 Piano Studio Chelsa Goulart

Para cada uma das atividades, é fundamental que seja feita a **inscrição pelo site**. No credenciamento, você precisa levar um item de higiene pessoal, que será doado aos **Asilos José e Aua Gomes e Vila Vicentina**.

Mais informações e inscrições:
www.pianostudiocg.com.br/musicarte

08 dez Sábado

Estreitando Laços: Música em Família

10h AULA EXPERIMENTAL

Flauta Transversal: que instrumento é esse?

Aline Clissiane
05 vagas | Comunidade em geral

19h 30 PALESTRA

Palestra "A arte de motivar-se"

Coach Raquel Antunes
50 vagas | Comunidade em geral

17h OFICINA

Teatro: "Entre caldeirões, poções e vassouras"

Amanda Pedrotti (Artes Cênicas - UFPA) - 10 vagas | Entre 5 a 15 anos

21h RECITAL

Alunos do Piano Studio Cheisa Goulart e familiares

50 vagas | Comunidade em geral

09 dez Domingo

Medieval e Barroco

10h BATE-PAPO

Relato de experiência como estudante e orientações sobre como tocar por câmbio ou através de percepção auditiva.

Pedro Colliares (Artes Musicais - UFPA) - 50 vagas | Comunidade em geral

18h MASTERCLASS

Masterclass de Piano

Mariana Nascimento (Artes Musicais - UFPA) - 20 vagas | Pianistas e estudantes de piano

14h 30 ENCONTRO

Encontro e confraternização entre flautistas e estudantes de Flauta Doce da região.

Elisana Hubner (Artes Musicais - UFPA) - 50 vagas | Flautistas Doce

21h RECITAL

Piano, Flauta Doce e Instrumentos afins

Repertório do período Medieval, Renascença e Barroco em articulação com Dança Circular - com **Jessé Simões**
50 vagas | Comunidade em geral

10 dez Segunda

Brasil e Espanha

Homenagem aos 150 anos da Sociedade Espanhola em Bagé

10h PASSEIO

A arquitetura com influência espanhola que dispomos na nossa cidade

sob a direção da arquiteta **Magali Colliares**
30 vagas | Comunidade em geral

16h 30 OFICINA

Leitura Dramática: experimentações entre Literatura e Teatro

Tomás Avello Lahoruge
(Artes - Língua Adicional - UFPA) - 20 vagas | Comunidade em geral

21h RECITAL

Pianistas da cidade e convidados com intervenções de Ballet, Dança Cigana e Flamenca

Especial: Centro de Dança Inspirarte e Academia Biocenter
50 vagas | Comunidade em geral

11 dez Terça

A Contemporaneidade

10h PALESTRA

"Aspectos terapêuticos em articulação com o ensino musical"

Giovana Brizolla (Artes Musicais - UFPA) e professora Piano Studio Cheisa Goulart
50 vagas | Comunidade em geral

14h WORKSHOP

Métodos de Iniciação ao Piano

Prof.ª Dr.ª Claudia Deltrégia - Santa Maria - 20 vagas | Professores de piano

14h MASTERCLASS

Masterclass de Piano para pianistas e músicos em geral

Prof. Dr.ª Cláudia Deltrégia
UFPA - 10 vagas | Pianistas e Músicos em geral

19h 30 PALESTRA

O rádio como impulsionador de grandes artistas da televisão Brasileira na década 50

Lara Denise Rodrigues - Marina Gallo
(Artes Cênicas - UFPA) - 50 vagas | Comunidade em geral

11h MASTERCLASS

Masterclass de Piano

Natália Stack - Bacharelado em Piano (UFPA) - 10 vagas | Estudantes de Piano

18h 30 PALESTRA

"O segredo por trás das telas: cinema, da produção ao produto final"

Laura Magliá Pereira (Artes - UFPA) - 50 vagas | Comunidade em geral

18h PALESTRA

"Colaboração pessoal e responsabilidade Social"

Giovana Martiniel (Acadêmicas em Arquitetura (UFPA) e Fundadora de empresa Jênior - novos ideais juvenis)
50 vagas | Comunidade em geral

19h 30 PALESTRA & VERNISSAGE

"A abordagem contemporânea na sua produção artística"

Leonir Garcia (Artes Plásticas - UFPA)
50 vagas | Comunidade em geral

21h RECITAL

Piano com **Claudia Deltrégia**
50 vagas | Comunidade em geral

12 dez Quarta

Classicismo e Romantismo

10h MASTERCLASS

Masterclass de Piano

Renan Moreira (Bacharelado em Artes Cênicas - UFPA)
10 vagas | Pianistas e músicos em geral

18h AULA EXPERIMENTAL

Canto

Jean Leão (Professor de Canto (Piano Studio Cheisa Goulart))
4 vagas | Geral idade mínima de 15 anos

14h OFICINA

"O corpo fala"

Sávio Machado (Cia de Teatro Sábios do Rio) - 10 vagas | Estudantes de Piano

21h RECITAL

Alunos Piano Studio Cheisa Goulart e Projeto PianoForte

Com participação da orquestra **Jovem de Pampa**
50 vagas | Comunidade em geral

13 dez Quinta

MPB e Internacional

10h OFICINA

"Piano Popular: padrões rítmicos"

Karen Carvalho (Artes Musicais - UFPA) e professora Piano Studio Cheisa Goulart
10 vagas | Pianistas e músicos em geral

14h OFICINA

Percepção Musical

Miguel Zanolletti (Artes Musicais - UFPA)
10 vagas | Pianistas e músicos em geral

19h 30 OFICINA

Masterclass de Piano

Prof. Dr.ª Cláudia Deltrégia (UFPA)
10 vagas | Pianistas e músicos em geral

21h RECITAL DE ENCERRAMENTO

Pianistas, Cantores e Convidados

Em diálogo com a Poetisa **Sônia Alcáide**
50 vagas | Comunidade em geral

MENU  comercial@jornalminuano.com.br

Divulgações digitais **Casa de Anunciantes** 

09/12/2018 **CIDADE**

Piano Studio Cheisa Goulart promove 1º Musicarte

    [COMPARTILHE](#)

Foto: Divulgação



Primeiro dia de atividades focará na música em família

Com o objetivo de reunir a comunidade bajeense para diferentes eventos culturais em um único espaço, o 1º Musicarte acontece entre os dias 8 e 13 de dezembro. A iniciativa é uma promoção do Piano Studio Cheisa Goulart, junto ao projeto socioeducativo musical Piano Forte. O evento é gratuito e será realizado na sala 200 da Galeria Kalil, espaço do Piano Studio.

Segundo a idealizadora do projeto, Cheisa Goulart, entre as atividades ofertadas no evento estão palestras, oficinas, masterclasses e apresentações artísticas. Cheisa salienta que o evento busca despertar, ampliar e integrar pessoas através da articulação entre o seu núcleo central, a música e outros segmentos, como artes cênicas, literatura, dança e artes visuais.

"A nossa cidade está num crescimento cultural, durante o ano diversos eventos artísticos ocorrerem, como o Dança Bagé, Festival de Cinema, Fim, vernissages, Feira do Livro, dentre tantos. Apesar disso, percebe-se que não há um evento que os integre, e daí surge o 1º Musicarte, com o objetivo de facilitar essa união das artes de modo a incentivar o público a frequentar todos esses eventos e não apenas a área que se sente mais envolvido", declara Cheisa.

As atividades acontecerão durante manhã, tarde e noite. Nos turnos da manhã e tarde, estarão concentradas as oficinas de música, teatro, literatura e dança e palestras de diversos assuntos. Entre os temas abordados estarão, por exemplo, motivação, aspectos terapêuticos em articulação com o ensino musical, a história da comunicação através do rádio em Bagé, colaboração pessoal e responsabilidade social.

No turno da noite, serão realizadas apresentações artísticas, que oportunizarão a prática da performance musical aos alunos particulares do Piano Studio e do projeto social Piano Forte, junto aos convidados de cada dia do evento.

Atividades

Na programação há temáticas específicas para cada dia. No dia 8, primeiro dia do evento, as atividades serão voltadas para as famílias, já no domingo, 9, as ações serão dedicadas a explorar o repertório musical do período Medieval, Renascentista e Barroco e entrelaçá-lo com a arte da dança.

No segunda-feira, 10, devido aos 150 anos da Sociedade Espanhola de Bagé, será explorado o repertório da música erudita brasileira e espanhola, desde Nazareth, Chiquinha Gonzaga até Albeniz, bem como a

MENU

Entre em contato (Comercial) comercial@jornalminuano.com.br | (51) 3242-7693

Classificado digital

Canal de assinaturas

Possibilidade de Chuva pela Manhã
7°C até 12°C máx.

AVISO 26 | 11-8566
Bagé, 31 de Agosto de 2020

13/12/2018
COMAR

Musicarte proporciona atividades que ligam diferentes expressões artísticas

f
t
g+
p
< COMPARTILHE

Foto: Felipe Ruffino da Moura

Evento proporciona interação entre estudantes e músicos profissionais

Com encerramento programado para hoje à noite, a primeira edição do projeto Musicarte, iniciativa do Piano Studio Cheisa Goulart, tem proporcionado ao público baixeense programações diárias com temáticas diferenciadas e que permitem intercâmbio de conhecimento entre várias expressões artísticas, como a música, as artes cênicas, a literatura, a dança e as artes visuais. Desde o fim de semana passado, mais de 20 atividades, entre palestras, oficinas, recitais e masterclasses, foram oferecidas, gratuitamente, na escola de música, localizada na sala número 200 da Galeria Kallí.

Segundo a pianista Cheisa Goulart, idealizadora do projeto, o Musicarte tem conseguido atingir suas metas, unindo várias formas de arte em uma única programação e formando um novo público interessado em música e outras representações artísticas. "Às vezes, a arte provoca um desconforto para quem não está vivendo isso diariamente. Mas percebemos que as pessoas que estão vindo aqui todos os dias estão conseguindo agir com naturalidade", declara.

Cheisa destaca que embora as atividades sejam realizadas com um sistema de vagas oferecido via inscrições pelo site do evento, pessoas que ainda não se inscreveram também podem participar. "Não acontece da gente dizer que alguém não pode participar. Por exemplo, se a gente vê que a oficina está com vagas excessivas, a pessoa pode vir como ouvinte", informa.

globoplay
Agora na TV
Novelas
Séries
Cinema
Infantil
Explore

Busca

Notificações

Perfil

jornal do Altopo - Bagé >

Primeiro Musicarte acontece em Bagé, RS, até quinta-feira (13)

32 seg Exibição em 11 dez 2018

O evento está acontecendo desde o sábado (08), na Galeria Kallí.

VEJA TAMBÉM

FANTÁSTICO
Exclusivo: Imagens mostram últimos momentos de Saboté, veja vídeo
2 h atrás

FANTÁSTICO
Novela 'Fantástico' de girar: estreia na Globo em 2021, 30 anos após
2 h atrás

FANTÁSTICO
Diga para: aparece no meio de câmbio do interior de SP e assusta
2 h atrás

FANTÁSTICO
Esquema de fraudes em vestibulares tem métodos presos e pagamentos
2 h atrás

FANTÁSTICO
Fantástico: edição de domingo, 06/12/2018
4 h atrás

FANTÁSTICO
Meteoro de 40 quilos cai em sertão pernambucano e provoca capote
4 h atrás

FANTÁSTICO
Quase 8 milhões de brasileiros perderam o emprego em três meses
2 h atrás

FANTÁSTICO
Giro do 'Fantástico': internacional, empório, museu e na véspera de
2 h atrás

< 11 dez 2018 >

Pessoas que abraçam a arte e que contribuíram para a realização desta segunda edição:

- Adelaide Furtado Vieira
- Adenilde Pereira Ferrari
- Álvaro Floriano Lahogue
- Ana Lúcia Dalé
- Ana Lúcia Silveira Garrastazu Pereira
- Andrea Baz Cougo
- Angela Maria Leite
- Benjamin S. De Oliveira Pinturas
- Carla Nascimento
- Celomar Lopes da Silva - Agricultor
- Clarisse Barbosa Raposo
- Daiane Raatz dos Santos
- Diego Lameira
- Elen Nalerio
- Eliana Vaz Huber
- Emanuelle Baldo Gaspar
- Eugênio Camison Avello
- Eva Clarice Rodrigues Goulart
- Família Loreto Messias
- Fanny Helena M. Salles
- Giovana Villela
- José Francisco Sá Martins
- Leilah Mery Kalli Castro
- Liana Castro Costa
- Liliane Maruri
- Luis Avello Diaz
- Lúcia Helena Leite Rodrigues
- Mara Angélica Cleo
- Marcos Correia
- Maria Azambuja Rodrigues
- Maria Cristina Neto da Silva
- Maria Devanir Freitas Rodrigues Hiberlé
- Maria Luisa Camison Avello
- Mara Regina Corrêa
- Patricia Dañer de Almeida
- Patrrique Manfroi
- Sheila Rosa
- Silney Nunes Teixeira
- Teresa Cristina Moraes Genro
- Yara Quercia Vieira

Um evento realizado com o apoio da iniciativa privada e de quem muito valoriza a arte:

REALIZAÇÃO

PLANO STUDIO CHEISA GOULART **pianoForte**

PATROCÍNIO

WILD MOVIES 25 ANOS, DIOGO GUERINO CIELO, PathoLab, Sicredi, FAEL, ENGIE, CORADINI, Monego, OTC/MUSUAL, inove, ABM, RÁDIO DIFUSORA, FÁRCULES

APOIO

DM, MEGA, urcamp, VEINPP, LAMARA DE EXTENSÃO, LUPPEL, UNIPAMPA, ANOABRIL, NCOLIN, FOLHA, RBS, PEPPI, ITAMAR, 6

Conheça nosso Studio:
www.pianostudioocg.com.br

Conheça o PianoForte:
www.projetopianoForte.com.br

f Piano Studio Cheisa Goulart @pianostudio_cheisagoulart

Rua Sete de Setembro, 1050
Sala 200, Galeria Kalli

f Projeto PianoForte @projetoPianoForte

2ª musicarte
UMA SEMANA DE IMERSÃO NAS ARTES

Entrada Franca
Doe um Item de Empresa

07/dezembro a 12/dezembro

Piano Studio Cheisa Goulart

Para cada uma das atividades, é fundamental que seja feita a **inscrição pelo site**. No credenciamento, você precisa levar um item de limpeza, que será doado para a **APAE Bagé**.

Mais informações e inscrições:
www.pianostudioocg.com.br/musicarte

07 Família

10h OFICINA
Prática Vocal Infantil Juvenil
com Camilla Wetternick
15 Vagas | Crianças e Adolescentes

14h OFICINA
Prática Vocal
com Camilla Wetternick
15 Vagas | Adultos

21h RECITAL
Show de talentos das famílias Piano Studio Cheisa Goulart
Alunos do Piano Studio convidam suas famílias

08 Erudito

10h OFICINA
Sensibilidade & Criação
Oficina de escrita com Aliné Fontoura
10 Vagas | Jovens e Adultos

10h OFICINA
Escultura com Papel Machê
com o artista plástico Leonor Garcia
9 a 15 anos

10h MASTERCLASS DE PIANO
com a Prof. Dra. Maurem Frey
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)
06 Vagas | Pianistas e músicos em geral

14h MASTERCLASS DE PIANO
com a Prof. Dra. Maurem Frey
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)
06 Vagas | Pianistas e músicos em geral

14h OFICINA
Amor e dor, o drama que dá origem à expressividade
Oficina de teatro com Nilva Jardim
20 Vagas | Comunidade em geral

16h30 OFICINA
Releitura de Obras Brasileiras na Pele
com Consuelo Dutra e Helena Dutra
08 Vagas | Comunidade em geral

21h RECITAL
Noite do Erudito
Recital com alunos e professores do Piano Studio Cheisa Goulart

09 Carijo

10h VIVÊNCIA DO CARIJO
Início da vivência do Carijo
com Moisés da Luz
Comunidade em geral

16h30 PALESTRA
Terra e Arte Mbaya-Guarani
com Suzana Cavaleiro de Jesus
Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)

20h ENCONTRO
História e Ritmos do Folklore Sul-Americano
com Guilherme Colares, Alessandro Mattos e convidadas

10 Blues

10h VIVÊNCIA DO CARIJO
Finalização do processo do carijo, moagem da erva mate
com Moisés da Luz
Local: CTG 93.

14h OFICINA
O passo-a-passo de uma produção musical: da composição à gravação
com o grupo Pimenta Buena
20 Vagas | Comunidade em geral

10h OFICINA
História e Construção de Tambores
com Joel Caminho
Rastros do Tambor

17h30 OFICINA
Dança Circular
com Grécia Kievinitski
(Espaço Inspirante)
15 Vagas | Comunidade em geral

10h OFICINA
Perussão
com Márcio Tólio Kabeçinha
Universidade de Passo Fundo (UPF)
15 Vagas | Comunidade em geral

11 Africano

10h VISITA
Visitação a duas galerias de arte da cidade
guiadas pelo artista plástica Consuelo Dutra
Ponto de partida: Casa de Cultura Pedro Wayne
30 Vagas | Comunidade em geral

14h OFICINA
Dança Afro
com Daniel Amaro
Companhia de Dança Afro Daniel Amaro (Pelotas)
30 Vagas | Comunidade em geral

16h30 OFICINA
Oficina de Bonecas Abayomi
com Helena Dutra
20 Vagas | Comunidade em geral

19h PALESTRA
O movimento Candombe em Bagé
Palestra com Lisandro Moura
30 Vagas | Comunidade em geral

12 Cinema

10h MASTERCLASS DE PIANO
com Mariana Nascimento
Estúdio de Piano M Nascimento (Santa Maria)
10 Vagas | Crianças e Adolescentes

14h MASTERCLASS DE PIANO
com Mariana Nascimento
Estúdio de Piano M Nascimento (Santa Maria)
10 Vagas | Crianças e Adolescentes

14h OFICINA
Trilha de filme, como fazer?
Oficina de trilhas sonoras para filmes com o músico e produtor musical Christian Guimarães
Banda Helicóptero
20 Vagas | Comunidade em geral

14h MASTERCLASS DE VIOLÃO
com Amadeus Dani
10 Vagas |

21h RECITAL - ENCERRAMENTO
Trilha Sonora de Filmes
Recital com alunos do Piano Studio Cheisa Goulart e convidadas
Local: Sociedade Espanhola.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELO, Bruno. *Ensaio sobre sensibilidade musical ao piano*. Autoedição. 2020

BARROS, Luís Cláudio; CARVALHO, Any Raquel; BORGES, Diego. The “Artistic Image” Concept Applied to a Fugue at the Early Stage of Piano Practice: An Observational Study. *Opus*, v. 23, n. 3, p. 9-22, dez. 2017.

BENETTI JR., Alfonso. *Expressividade e performance pianística*. 2013. 328f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Aveiro, Aveiro, PT, 2013.

BRENNER, B.; STRAND, K A case study of teaching musical expression to young performers. *Journal of research in music education*, n. 61, v. 1, p. 80 –96, 2013.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. O arranjo como ferramenta pedagógica no ensino coletivo de piano. *Música Hodie*, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 129-140, 2009.

_____ Perspectivas profissionais dos Bacharéis em Piano. Revista Eletrônica de Musicologia, v. 13. Curitiba: UFPR, jan-2010.

CERQUEIRA, D. L.; ZORZAL, R C.; ÁVILA, G. A. De. Considerações sobre a aprendizagem da performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p.94-109, 2012.

CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher; BEGOSH, Kristen, T. Performing from memory. In: HALLAN, S.; CROSS, I.; THAUT, M. (ed). *The Oxford handbook of music psychology*. Oxford: Oxford University, 2009, p. 352-363.

CORTINA, Marcelo. Tempo e dinâmica na Usher Waltz do violonista-compositor Nikita Koshkin: um estudo comparativo entre gravações”. Monografia de especialização em Música UFSM, 2019.

DELTREGIA, Claudia Fernanda. Considerações sobre a produção acadêmica na área de pedagogia do piano: superando dicotomias ao definir alguns princípios que norteiam a realização de um evento voltado à formação inicial e continuada de professores de piano. In: *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Em Música*, Vitória-ES, 2015.

ESPERIDIÃO, Neide. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. *Revista da Abem*, Porto alegre, v. 7, p. 69-74, set. 2002.

FALCÃO, E. F.; NASCIMENTO, Maria Isabel. Educação musical nas escolas brasileiras: breve retrospectiva histórica: algumas tendências e a obrigatoriedade nos currículos atuais. In: IV jornada do HISTEDBR- História, Sociedade e Educação no Brasil, 2004, Maringá- PR. História e historiografia da educação: abordagens e práticas educativas. Maringá- PR: gráfica bertonni. 2004. V.1.

FELDMAN, D. H. Giftedness as a developmentalist sees it. In: STERNBERG, R. J.; DAVIDSON, J. E. (Orgs.) *Conceptions of giftedness* Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 285-305.

FISCHER, R.M. O desafio da colaboração: práticas de responsabilidade social entre empresas e terceiro setor. São Paulo: Editora Gente, 2002.

FRANÇA, C. C. A natureza da performance instrumental e sua avaliação no vestibular em música. *Revista Opus*. n.7. Setembro, 2000.

_____ Dizer o indizível? Considerações sobre a avaliação da performance instrumental de vestibulandos e graduandos em música. *Per musí*, Belo Horizonte, v. 10, n. 102, 2004.

_____ Do discurso utópico ao deliberativo: fundamentos, currículo e formação docente para o ensino de música na escola regular. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 15, 67-79, set. 2006.

GABRIELSSON, A. Music performance. In DEUTSCH, D. (ed.) *The psychology of music*. San Diego, CA: Academic Press, 2^a ed., p. 502–602, 1999.

GALVÃO, A. Psicologia, Teoria e Pesquisa. Cognição, emoção e expertise musical. Brasília, 2006. Vol. 22 m.2 pag 169 -174. Universidade Católica de Brasília.

GARCIA, ELIAS. Pesquisa bibliográfica versus revisão bibliográfica - uma discussão necessária. *Revista Línguas e Letras*, v.17, n.35, p. 291-294, 2016.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008

GLASER, Scheilla; FONTEERRADA, Marisa. Ensaio a respeito do ensino centrado no aluno: uma possibilidade de aplicação no ensino do piano. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 15, p. 91-99, set. 2006.

_____ Processos de ensino e aprendizagem da performance pianística; Um ensaio sob a perspectiva do princípio da continuidade de John Dewey. *Revista da Abem*, v. 26, n.4, p. 98-114, jul./dez. 2018.

HALLAM, Susam. *The predictors of achievement and dropout in instrumental tuition*, 1988

HARTMANN, Ernesto; SILVEIRA, Ronald. O curso de pedagogia do piano no conservatório brasileiro de música: reflexões sobre os depoimentos dos egressos. In: *II Congresso da ABRAPEM*, 2014, Vitória- ES, 2014. p. 231-242.

HENTSCHKE, L et al. Motivação para aprender música em espaços escolares e não escolares. *Educação temática digital*, Campinas v.10, p. 85-104, out 2009. Número especial.

JACOBSON, Jeanine. *Professional Piano Teaching: A Comprehensive Piano Pedagogy*, Editora Alfred Publishing Company, 2006.

JUSLIN, P. N. Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance. *Psychology of music*, v. 31, n. 3, p. 273–302, 2003.

KARLSSON, J.; JUSLIN, P. N. Musical expression: an observational study of instrumental teaching. *Psychology of music*, v. 36, p. 309–334, 2008.

LEHMANN, A. C.; SLOBODA, J. A.; WOODY, R. H. *Psychology for musician: understanding and acquiring the skills*. New York, 2007.

LIMA, Sonia Albano (org.). *Performance & interpretação musical: Uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa, 2006.

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTO, Regina Célia Tamasso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. *Revista Katálysis*, v. 10, n. spe, p. 37-45, 2007 .

LINDSTROM, E. *et al.* “Expressivity comes from within your soul”: a questionnaire study of music students’ perspectives on expressivity. *Research studies in music education*, v. 20, n. 1, p. 23-47, 2003.

LISBOA, Christian Alessandro. *A intenção do intérprete e a percepção do ouvinte: um estudo das emoções em música a partir da obra Piano Piece de Jmary Oliveira*. 2008. 196f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2008.

LOUREIRO, Maurício. A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Opus*, ano 12, n.12. Campinas, 2006.

MEISSNER, H. Instrumental teachers instructional strategies for facilitating childrens learning of expressive music performance: an exploratory study. *International Journal of Music Education*, 2016.

MELO A. P., SANTOS L. M. M., POLLO, T. C. e BACHETTI, L. S. O conhecimento tácito a partir da perspectiva de Michael Polanyi. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*; Rio de Janeiro, 71 (2): 34-50.

MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. Verbete pedagogia tecnicista. *Dicionário Interativo da Educação Brasileira - Educabrazil*. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <<https://www.educabrazil.com.br/pedagogia-tecnicista/>>. Acesso em: 22 de ago. 2020

NASCIMENTO, Reginaldo Marcos do. *Contribuições da cognição musical para o aprendizado da expressividade pianística de Cesar Camargo Mariano: um estudo*

experimental. 2015. 99f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2015.

NEUHAUS, Heinrich. *The art of piano playing*. London: Barrie & Jenkins Ltd, 1973

PENNA, Maura. *Não basta tocar? Discutindo a formação do educador musical*. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 16, p. 49-56, mar. 2007

POLANYI, Michel. *The tacit dimension*. Doubleday & company inc. Garden City, New York. 1966.

RAY, Sonia. *Pedagogia da Performance musical*. Tese de pós-doutoramento, UFG, 2015.

REYS, Cristiane. *Métodos para iniciação ao violoncelo*. 2011, 146f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2011.

SANTIAGO, Patrícia Furst. Mapa e síntese do processo de pesquisa em performance e em pedagogia da performance musical. *Revista da abem*, v. 17, p. 17-27, 2007.

SANTOS, Álvaro Henrique Siqueira Campos. *O planejamento da expressividade na música contemporânea*. 2002. 195f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2002.

SCARDUELLI, Fábio. Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Vitória, 2015.

SLOBODA, J. A. *The Musical Mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Oxfordshire, New York: Clarendon Press, 1985.

TOURINHO, Cristina. *Relações entre os critérios de avaliação do professor de violão e uma Teoria de Desenvolvimento Musical*. 2001. 246f. Tese (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

VERDE, Juliana Souza Lima. *A construção da expressividade musical por crianças na aprendizagem do violino*. 2017. 187f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017.

WEBER, Vanessa; GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. A construção da docência do professor de instrumento: um estudo com bacharéis. *Revista da Abem*, Londrina, v.23, n.35, jul.dez, p. 89-104, 2015

WOODY, R. H. Learning expressivity in music performance: an exploratory study. *Research studies in music education*, v. 14, n. 1, p. 14-23, 2000.

ZUMPANO, Nivia Gasparini. *Os parâmetros expressivos na execução ao cravo e suas abordagens: um estudo sobre a expressividade cravística*. 2013. 207f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013.