

Jogos de improvisação no ensino coletivo do violoncelo: uma proposta de música e cidadania

*Improvisation games in the
collective teaching of the cello:
a proposal for music and citizenship*

Marta Macedo Brietzke* 

Universidade de São Paulo
martabrietzke@gmail.com

* Doutora em Questões Interpretativas e
Mestre em Educação Musical, ambos pela
Universidade de São Paulo (USP).
Pós-doutoranda na mesma universidade.

Submetido em: 19/12/2024.
Aceito em: 17/01/2025.

Resumo

O objetivo deste artigo é relatar parte de uma pesquisa de mestrado realizada na Universidade de São Paulo nos anos de 2017 e 2018 e algumas reflexões que se originaram a partir da sua elaboração e implementação. Tal pesquisa discutiu a utilização de 10 jogos de improvisação direcionados ao ensino coletivo do violoncelo e sua aproximação com as poéticas da música contemporânea. Foi utilizada a abordagem qualitativa da pesquisa-ação, com base em Flick (2009), Tripp (2005) e Thiollent (2005). O campo empírico foi constituído por três projetos de ensino coletivo do estado de São Paulo: o Instituto Baccarelli, o Projeto Guri e o Instituto Fukuda. A produção dos dados aconteceu por meio da observação participante, com a escrita de um diário de campo, de entrevistas e de questionários. A forma de análise utilizada foi a triangulação dos dados, conforme indicado por Denzin (2000). Entre os resultados apresentados, foi considerado que os jogos puderam promover a aproximação dos estudantes com as poéticas da música contemporânea; desenvolveram a proatividade crítica e o empoderamento criativo dos estudantes; promoveram a integração, novas formas de escuta e novas maneiras de abordar o instrumento; e se mostraram uma estratégia possível para a iniciação coletiva ao violoncelo. Entre as considerações destacam-se a construção coletiva da experiência musical propiciada pelos jogos. O papel do professor de instrumento musical como mediador das atividades foi evidenciado, situando-se fora do lugar comumente a ele atribuído. Foi notável, ainda, o papel das atividades coletivas de improvisação no desenvolvimento de posturas éticas, críticas e cidadãs.

Palavras-chave: Ensino coletivo. Jogos de improvisação. Ensino do violoncelo.

Abstract

The goal of this paper is to report part of a master research carried out at Universidade de São Paulo in the years 2017 and 2018, and some reflections that arose from its elaboration and implementation. This research discussed the use of 10 improvisation games aimed at collective cello teaching and their approximation to the poetics of contemporary music. The qualitative approach of action research was used, based on Flick (2009), Tripp (2005) and Thiollent (2005). The empirical field consisted of three collective teaching projects in the state of São Paulo: the Baccarelli Institute, the Guri Project and the Fukuda Institute. Data collection was carried out through participant observation, with the writing of a field diary, interviews and questionnaires. The form of analysis used was data triangulation, as indicated by Denzin (2000). Among the results presented, we consider that the games were able to promote students' approach to the poetics of contemporary music, developed students' critical proactivity and creative empowerment, promoted integration and new ways of listening to ways of approaching the instrument, and proved to be a possible strategy for collective initiation

to the cello. Among the considerations, we highlight that the games provided the collective construction of the musical experience. We highlight the role of the musical instrument teacher as a mediator of the activities, standing outside the place commonly attributed to him. We also consider the role of collective improvisation activities in the development of ethical, critical and civic attitudes.

Keywords: Collective teaching. Improvisation games. Cello teaching.

1 Introdução

Este trabalho tem por objetivo relatar parte de uma pesquisa de mestrado e algumas reflexões que se originaram a partir da sua elaboração e implementação. A pesquisa foi realizada na Universidade de São Paulo nos anos de 2017 e 2018. Se constituiu como uma pesquisa-ação e teve orientação dos Professores Doutores Fabio Soren Presgrave e Mário André Wanderley Oliveira. Foi intitulada Música contemporânea na iniciação coletiva ao violoncelo: uma pesquisa-ação com jogos de improvisação em três instituições de ensino no estado de São Paulo. O objetivo principal da pesquisa era investigar a implementação de jogos de improvisação na iniciação coletiva ao violoncelo, aproximando os alunos às poéticas da música contemporânea de concerto. Para tanto, foi calcada, principalmente, nas reflexões de Hans Joachim-Koellreutter (1997), Francois Delalande (2001), Violeta Gainza (2009), Maria Teresa Alencar de Brito (2003, 2011) e Carlos Kater (Santos; Kater, 2017). Neste trabalho, em especial, enfatizo as ideias e concepções que me levaram a direcionar as atividades ao ensino coletivo do violoncelo, considerando suas principais atribuições e refletindo sobre as considerações surgidas na pesquisa a partir dessa escolha.

A inspiração e motivação pessoal para a realização do trabalho de pesquisa têm conexões com minha trajetória pessoal enquanto aluna de música e enquanto professora e intérprete, principalmente, no estado do Rio Grande do Sul. Alguns elementos relacionados com essa trajetória se tornaram mais evidentes somente à medida em que o trabalho se desenvolveu. Alguns deles se destacaram apenas agora em momento posterior à pesquisa, enquanto a revisito. Parte dessa trajetória aconteceu por meio de processos de ensino coletivo, sendo essa a estratégia de ensino pela qual iniciei meus estudos formais de música no Projeto Prelúdio, antigo

projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Posteriormente, já no papel de professora, essa estratégia também era utilizada em projetos em que atuei como docente, como por exemplo, o projeto Sinos A Corda da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em São Leopoldo, RS, e os projetos de cunho social Instituto de Arte Educação (IPDAE) e Filarmônica de Violoncelos – Tchêllistas, ambos em Porto Alegre, RS.

O ensino coletivo de instrumentos musicais sempre esteve presente em minha abordagem docente e, ao conceber o trabalho de pesquisa, elaborei estratégias que pudessem ser aplicadas nessa modalidade de ensino. A escolha pelo ensino coletivo aconteceu, também, em função das características intrínsecas a ele: a aceitação e o desenvolvimento da aprendizagem através das diferenças; a conexão da aprendizagem com as trocas e os diálogos diversos surgidos durante o processo. O trabalho dialogou com as abordagens de pesquisadores brasileiros, como Moraes (1997), Cruvinel (2004) e Tourinho (2007), que têm evidenciado as especificidades do ensino coletivo e enfatizado a possibilidade de escolha de propostas ligadas a ele em diferentes contextos.

A abordagem da pesquisa se voltou para atividades de criação, por meio de propostas de improvisação com jogos musicais. Essas atividades enfatizavam aspectos presentes na música contemporânea de concerto. Cabe aqui explicitar a utilização os termos adotados durante o trabalho de pesquisa e neste texto, em especial. A expressão música contemporânea foi utilizada com referência às concepções de Zagonel (2007). Segundo a autora, nos meios acadêmicos, esse termo é mais frequentemente empregado para designar a música europeia de concerto dos séculos XX e XXI, orientada esteticamente pelas profundas mudanças filosóficas, científicas, culturais e tecnológicas do período. Já a ideia de improvisação foi utilizada para se referir a um conjunto de expressões e práticas musicais que mobilizam o fazer e a criação musical em tempo real em um processo de constante invenção (Costa, 2016). Segundo Costa (2016), a improvisação “mobiliza por parte dos músicos um estado de prontidão auditiva, visual, tátil e sensorial” (Costa, 2016, p. 12). As ideias de jogo, foram utilizadas com referência às proposições de Kishimoto (2013) sobre o jogo educativo. A autora esclarece que nos jogos com

função pedagógica existe a presença concomitante de duas funções: a função lúdica e a função educativa.

O equilíbrio entre as duas funções é o objetivo do jogo educativo. Entretanto, o desequilíbrio provoca duas situações: não há mais ensino, há apenas jogo, quando a função lúdica predomina ou, ao contrário, quando a função educativa elimina todo o hedonismo, resta apenas o ensino (Kishimoto, 2013, p. 19).

A escolha de propostas de criação musical ligadas à música contemporânea aconteceu com base na observação de fatores específicos que permeiam a prática do violoncelo. Observei por meio da minha atuação profissional e de conversas com colegas da área que os estudantes de violoncelo não tinham acesso a abordagens relacionadas à música contemporânea. Essas observações foram reforçadas por ideias semelhantes de pesquisadores violoncelistas, como Presgrave (2008) e Silva, Aquino e Presgrave (2012):

Por meio da nossa própria experiência, observamos que despendemos anos trabalhando a técnica tradicional do instrumento durante o aprendizado do violoncelo (tradicional, neste caso, refere-se à técnica descrita pelos grandes violoncelistas do século XIX e início do século XX). Desta forma, acabamos adiando o contato de nossos alunos com o repertório contemporâneo e a evolução da linguagem musical, além de inibir a exploração de novos recursos do instrumento-haja vista que normalmente desenvolvemos técnicas de execução, assim como de percepção auditiva, relativas à música composta entre 1700 até, no máximo, meados do século XX (Silva; Aquino; Presgrave, 2012, p. 9).

Já a escolha por atividades de improvisação foi baseada na escassez dessas propostas em contextos diversos, conforme abordado, por exemplo, por Chefa Alonso (2007).

Enquanto em todos os conservatórios ou universidades de música se pode aprender a compor, a improvisação livre é a grande ausência de quase todos os ensinamentos musicais, talvez com exceção dos países nórdicos. Os estímulos para explorar o instrumento, fora do que pede a partitura, não existem na maioria destes centros de ensino. Improvisar é uma prática musical que se considera, em muitos casos, própria das músicas populares, das músicas que,

precisamente, não tem lugar nestes centros acadêmicos (Alonso, 2007, p. 54, tradução minha¹).

Com base nesses diferentes referenciais e constatações busquei nas estratégias com jogos de improvisação uma possibilidade para o ensino instrumental. Procurei estabelecer uma confluência entre as abordagens defendidas por esses autores. Estabeleci o recorte elegido conforme minha bagagem anterior e interesses de pesquisa, propondo jogos já desenvolvidos em contextos diversos para o contexto em estudo.

2 O ensino coletivo de instrumentos musicais: história e principais abordagens no Brasil

A pesquisa sobre o ensino coletivo de instrumentos musicais tem crescido pouco a pouco no país (Santos; Santos, 2019). A prática dessa modalidade de ensino é adotada, muitas vezes, em função de questões de ordem econômica, sobretudo, em projetos sociais, tendo em vista que no ensino coletivo é possível atender um número maior de alunos. Assim, tal adoção contribui para a viabilização das atividades musicais dos projetos. Em outros contextos, como projetos de extensão universitária e cursos de licenciatura em Música, tal modalidade visa, também, democratizar o acesso aos instrumentos musicais. No entanto, diversos fatores de ordem musical e pedagógica constroem essa prática de ensino, ressaltando sua importância no cenário acadêmico e educacional.

Um dos maiores fóruns de discussão sobre o tema no Brasil tem sido o ENECIM (Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais). Com sua primeira edição em 2004, o ENECIM é coordenado pela Professora Doutora Flávia Maria Cruvinel. Na abertura dos Anais do primeiro evento, sediado em Goiás, na

¹ *Mientras que en todos los conservatorios o Universidades de música se puede aprender a componer, la improvisación libre es la gran ausente de casi todas las enseñanzas musicales, quizá con excepción de los países nórdicos. Los estímulos para explorar el instrumento, fuera de lo que pide la partitura, no existen en la mayoría de estos centros de enseñanza. Improvisar es una práctica musical que se considera, en muchos casos, propia de las músicas populares, de las músicas que precisamente no tienen cabida en estos centros académicos* (Alonso, 2007, p. 54).

Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Cruvinel (2004) especificou as ideias fundantes para a realização dos encontros.

Busca-se através do evento fomentar discussões atuais como forma de enriquecer o pensamento acadêmico e o movimento artístico-cultural do país. Além disso, o evento oportuniza discussões sobre políticas públicas que viabilizem a formação e capacitação de professores visando a democratização do Ensino de Música por meio de metodologias de Ensino Musical e Ensino Coletivo de Instrumento Musical nas escolas de Ensino Básico, pública e particular, bem como, espaços de ensino não formal e/ou espaços alternativos (Cruvinel, 2004, p. 4).

Na conferência de abertura do mesmo evento, o Professor José Coelho de Almeida relatou parte do processo de implantação de atividades de ensino coletivo de instrumentos de sopro em Tatuí, SP. Almeida foi o pioneiro nessa modalidade de ensino ainda na década de sessenta. O professor contextualizou esse processo, indicando características de cunho histórico, político e social:

O acesso ao lazer e à cultura era limitadíssimo. Então, onde as pessoas poderiam encontrá-los? Lazer e cultura se limitavam aos cinemas, isto nas cidades onde estes existiam. Nos coros das igrejas, raros e raramente bons. Nos orfeões de algumas escolas – pouquíssimos e quando, por felicidade, se podia contar com professores abnegados e talentosos. Nos conjuntos musicais remanescentes do cinema mudo que, algumas vezes, se transformaram-se em jazz-bands; e, finalmente, nas bandas de música, que faziam retretas nos coretos dos jardins, nas tardinhas de domingo. O país acabara de eleger Jânio Quadros, presidente da república. Havia uma imensa esperança de que tudo iria melhorar. Triste e desapontadora ilusão... Ele renunciaria oito meses, após a posse. Os sonhos de mudanças se desvaneceram. Dúvidas sobre o futuro se apoderavam de todos nós. Aí os senhores têm, em rápidas pinceladas, o panorama de alguns aspectos da vida brasileira, na década de 50. Inseridos nessa realidade foi que iniciamos o trabalho do ensino coletivo de instrumentos musicais de sopro (Almeida, 2004, p. 12).

Os pesquisadores do tema consideram que a prática do ensino coletivo de instrumentos musicais teria iniciado no Brasil na segunda metade do século XX. Frequentemente, o nome de Villa-Lobos e a prática do canto orfeônico são associados ao estímulo desse modelo de ensino. Segundo Enaldo Oliveira (1998) e

Flávia Cruvinel (2008), após a implantação das atividades no interior do estado de São Paulo, José Coelho de Almeida, implementou, na década de oitenta, o ensino coletivo dos instrumentos de cordas friccionadas no Conservatório Estadual Dr. Carlos de Campos, em Tatuí, onde era diretor.

Nos anos setenta, foram pioneiros os trabalhos com cordas friccionadas realizados por Alberto Jaffé e Daisy de Luca, também em São Paulo. O trabalho de Alberto Jaffé e Daisy de Luca tem recebido notável destaque, como se pode observar nas colocações de Oliveira (1998):

O trabalho de Alberto e Daisy Jaffé foi, sem dúvida, o mais importante para a história dos métodos coletivos de cordas no Brasil, pois além de eles serem os pioneiros, contribuíram, ainda, para a formação da maioria de profissionais de cordas existente no país. Nos Estados Unidos já existem 30 diferentes grupos que utilizam seu método, o que significa um número aproximado de 1000 alunos aprendendo através do Jaffé String Program (Oliveira, 1998, p. 13).

Os pesquisadores defendem que existem diferentes abordagens de ensino coletivo de instrumentos musicais. Também enfatizam a importância do ensino coletivo, a fim de que cada uma dessas abordagens possa ser avaliada conforme os critérios estabelecidos para que um processo possa ser considerado como ensino coletivo. Como ponto em comum entre essas abordagens e como compreensão do que vem a ser o ensino coletivo se destacam as ideias de que, nesse formato de ensino, prevalece a atuação e a interação de todos os alunos durante todo o tempo das aulas.

Abel Moraes (1997), já na década de 90, argumentava que enquanto no Brasil os pesquisadores ainda se dedicavam a delimitar as características e a importância do ensino coletivo de instrumentos musicais, em países como Estados Unidos e Inglaterra já se estudava estratégias e possibilidades para sua aplicação (Moraes, 1997, p. 70). Segundo Moraes, existia entre os professores brasileiros uma forte tendência em adotar o ensino tutorial (individualizado) “devido à forte tradição que nos foi legada” (Moraes, 1997, p. 70). No entanto, Moraes não se eximiu da tarefa de ressaltar a relevância das propostas de ensino coletivo. O autor aborda que, para o professor de ensino coletivo, “são necessários conhecimentos e

experiência nas três áreas pedagógicas básicas que envolvem o ensino em grupo: musical, instrumental e psicológica/educacional” (Moraes, 1997, p. 74). Segundo ele, o professor atua mais como um facilitador que orienta o desenvolvimento das atividades, proporcionando uma aprendizagem colaborativa. O autor destaca, ainda os objetivos principais da proposta de ensino em grupo são de três ordens: cognitiva, afetiva, técnica ou psicomotora e psicológica e social (Moraes, 1997, p. 74).

Cristina Tourinho (2007) indica que, apesar de tais discussões, persiste, na maioria das aulas de instrumento, a ideia de que a forma de aprendizagem mais efetiva é por meio da atenção exclusiva, ou seja, do ensino tutorial. Ela considera que se contrapõe a ela a “crença do ensino coletivo, de que é possível compartilhar conhecimento, espaço, e que a interação e a diferença são partes importantes do aprendizado” (Tourinho, 2007, p. 1). Tourinho observa ainda:

A concepção de ensino coletivo está aqui conceituada como transposição inata de comportamento humano de observação e imitação para o aprendizado musical. Professores de ensino coletivo levam em consideração o aprendizado dos autodidatas, que se concentram inicialmente em observar o que desejam imitar (Tourinho, 2007, p. 2).

Os pesquisadores consideram, também, que o ensino coletivo de um instrumento musical se adequa melhor à fase de iniciação, sendo necessário que o estudante procure uma orientação tutorial após alguns semestres de estudo. É possível constatar tal observação nas colocações de José Maurício Galindo (2000):

O ensino em grupo tem como limitação o seu tempo de aplicação: se é indicado com vantagens ao início do aprendizado deve ser abandonado depois que todos os itens da técnica básica do instrumento forem transmitidos. A partir daí o ensino individual deve tomar seu lugar (Galindo, 2000, p. 59).

Contudo, cursos de graduação brasileiros, sobretudo na área de licenciatura em Música, vêm adotando o ensino coletivo, como por exemplo, a Universidade Federal do Ceará (UFC), a Universidade Federal do Acre (UFAC) e a Universidade Federal do Piauí (UFPI).

O educador francês Francois Delalande (2001) propõe a prática musical coletiva sob perspectiva diversa. Segundo o autor, a música é uma das poucas

manifestações em que a criação artística pode acontecer em grupo, diferenciando-se, por exemplo, das artes visuais (Delalande, 2001, p. 145). Ao comparar as duas áreas, o autor considera que nas artes visuais é possível que cada aluno pinte uma parte de um quadro sendo que o produto final será um somatório de diferentes partes que, muitas vezes, não são integradas entre si e não se configuram como um todo. Na música, segundo o autor, a criação coletiva envolve todos os participantes de forma integral, ou seja, todos os participantes estão presentes em todos os momentos e constroem coletivamente o todo musical, que além do somatório de partes é também a interseção, a conexão e o diálogo entre elas. Para Delalande (2001), essa é uma importante estratégia para desenvolvermos o espírito colaborativo e a integração entre os sujeitos.

Além dos pesquisadores mencionados, alguns outros trabalhos vêm sendo desenvolvidos e documentados em relação à prática do ensino coletivo de cordas friccionadas no Brasil. Destacam-se os trabalhos de Liu Man Ying (2011), Tais Dantas (2016), Wilson Rogério dos Santos (2016) e Icaro Smetak (2019). Ying (2011) propõe uma metodologia direcionada à iniciação coletiva ao violino baseada em melodias folclóricas extraídas do primeiro volume do Guia Prático do Canto Orfeônico (1941) de Heitor Villa-Lobos. Dantas (2016) analisa o ensino coletivo de cordas friccionadas segundo experiência realizada no Programa de Extensão de Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais da Universidade Estadual de Feira de Santana, indicando a importância da construção de exercícios técnicos e de arranjos para a motivação dos alunos. A autora propõe, ainda, a construção de um repertório sequencial com propostas didáticas. Santos (2016) apresenta os principais pressupostos das abordagens de ensino coletivo de cordas friccionadas e indica uma proposta própria de atuação. Smetak (2019) propõe uma abordagem baseada nas Filarmônicas da Bahia e no Método Da Capo Arco do professor Joel Barbosa, em uma versão experimental para cordas friccionadas.

Somando-se a essas investigações, o trabalho desenvolvido durante minha pesquisa de mestrado se conecta fortemente à proposta de Delalande (2001). Busquei traduzir as perspectivas do autor que são direcionadas para diversos instrumentos e/ou para a voz, para o ensino coletivo do violoncelo. A pesquisa se ancorou em trabalhos com jogos de improvisação coletiva inicialmente

desenvolvidos para outros grupos averiguando sua aplicabilidade no ensino coletivo do violoncelo para estudantes iniciantes. Os autores dos jogos abordados são Violeta Gainza (2009), Claudia Freixedas (2015), Wanderson Cruz (informação verbal)², Maria Teresa Alencar de Brito (informação verbal)³. Também foram criados dois jogos autorais para o trabalho.

3 Implementação da proposta

A implementação prática da pesquisa aconteceu, inicialmente, com a escolha da abordagem e do método. Foi elegida a abordagem qualitativa de pesquisa, baseada nas concepções de Flick (2009). Para o autor, o objetivo da pesquisa qualitativa está “menos em testar aquilo que já é bem conhecido (por exemplo, teorias já formuladas antecipadamente) e mais em descobrir o novo e desenvolver teorias empiricamente fundamentadas” (Flick, 2009, p. 24). Segundo o autor, “os critérios centrais da pesquisa qualitativa consistem mais em determinar se as descobertas estão embasadas no material empírico, ou se os métodos foram adequadamente selecionados e aplicados, assim como na relevância das descobertas e na reflexividade dos procedimentos” (Flick, 2009, p. 24).

Dentro dos princípios do método da pesquisa-ação, o trabalho se apoia nas concepções de Tripp (2005) e Thiollent (2005). Em tal modalidade, considerada como uma pesquisa social, existe a intervenção do pesquisador durante a prática, que se associa com a resolução de um problema no qual o campo empírico está envolvido. Sendo assim, esse trabalho visava, com a minha intervenção enquanto pesquisadora, criar alternativas possíveis para a implementação da prática da improvisação no ensino coletivo do violoncelo para iniciantes.

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do

² Esse jogo foi compartilhado pelo autor em 2017 em disciplina do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

³ Esse jogo foi compartilhado pela autora em 2017 em disciplina do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo (Thiollent, 2005, p. 16).

Tripp (2005) contextualiza que um dos setores em que a pesquisa-ação pode ser implementada é o campo educacional. O autor estabelece, inclusive, um subcampo denominado de pesquisa-ação educacional (Tripp, 2005, p. 445). Para Tripp (2005), essa é uma estratégia para o desenvolvimento de professores e pesquisadores, pois tais profissionais poderiam utilizar as bases e resultados das pesquisas realizadas para aprimorar seu ensino e a aprendizagem dos seus alunos (Tripp, 2005, p. 445). O trabalho de pesquisa empreendido dialogava com tais princípios pois buscava desenvolver práticas destinadas ao aprimoramento do ensino e aprendizagem coletivos do violoncelo.

O trabalho de campo foi realizado em três instituições de ensino do estado de São Paulo: o Instituto Baccarelli, o Projeto Guri-Polo de Indaiatuba e o Instituto Fukuda. Em comum, e em comum com as instituições onde eu atuava como docente no Rio Grande do Sul, os estudantes participavam de aulas coletivas de violoncelo sem participar de aulas específicas de musicalização. Cabia ao professor desempenhar o papel de musicalizar os estudantes. A pesquisa de campo ocorreu em dez encontros de 45 minutos no Instituto Baccarelli e em dois encontros de 2 horas nas outras instituições. Foram implementados sete jogos dos dez inicialmente escolhidos. Os 24 estudantes participantes tinham entre 8 e 20 anos na época da pesquisa. Também participaram da investigação dois adultos (em uma das instituições) e 4 professores.

A forma de produção dos dados foi realizada por meio da observação participante, do registro em diário de campo, de anotações dos alunos em relação aos jogos, de questionários aplicados aos alunos ao final do trabalho e de entrevistas semiestruturadas com os professores. O processo de análise foi realizado através da triangulação dos dados: depoimentos dos professores e alunos, referenciais da literatura, e a minha observação enquanto pesquisadora. Esse processo de triangulação foi abordado conforme a concepção de Norman Denzin (2000). Segundo o autor, a triangulação se caracteriza como a estratégia de combinar diferentes maneiras de obter os resultados para a interpretação de um

dado específico, como por exemplo, a combinação entre as respostas de questionários e de entrevistas (Denzin, 2000, p. 1-18).

A fim de ilustrar o trabalho desenvolvido descrevo a seguir dois jogos implementados na pesquisa: Sinal Verde X Sinal Vermelho e A Noite no Castelo. Essas descrições foram extraídas da dissertação apresentada à Universidade de São Paulo. Cabe mencionar que alguns dos jogos, incluindo os aqui indicados, foram adaptados para a realização em escolas básicas. Tais propostas podem ser acessadas na Revista Música na Educação Básica (Brietzke; Oliveira; Presgrave, 2022).

Sinal Verde X Sinal Vermelho

O jogo Sinal Verde X Sinal Vermelho foi idealizado por Maria Teresa Alencar de Brito e foi adaptado para o violoncelo utilizando algumas ideias pessoais, inspiradas no trabalho de Murray Schafer (2011). Porém, antes da realização desse jogo, os alunos conheceram novas sonoridades e novas maneiras de produção sonora ao violoncelo. Foram apresentadas aos alunos algumas ideias relacionadas às técnicas estendidas, através da imitação, sendo que era executada uma sonoridade e os alunos eram convidados a, em grupo, repeti-la. Em seguida, foi sugerido que os alunos, cada um individualmente, testassem novas maneiras de produção de sons no violoncelo, para que depois, em seguida, apresentassem os sons experimentados aos seus colegas. Os alunos testaram os sons e compartilharam suas descobertas com a turma, que logo após a sua apresentação, os repetia em conjunto.

Para a realização do jogo, foram oferecidos aos alunos dois pequenos cartazes, um cartaz da cor verde e outro da cor vermelha. Esses cartazes foram relacionados com os sinais de trânsito, sendo que o cartaz verde significava “tocar” e o cartaz vermelho significava “não tocar”. Os alunos foram orientados a utilizar qualquer som que desejassem para seguir a indicação dos cartazes, podendo optar por um ou mais dos sons inventariados previamente. Eu apresentava os cartazes aos alunos que deveriam seguir a respectiva indicação. Foram acrescentadas também algumas indicações de dinâmica, conforme o posicionamento dos cartazes.

Logo após, foi escolhido um aluno para ser o “maestro” e indicar aos demais alunos quando deveriam tocar e quando deveriam fazer silêncio. Os alunos se revezaram na posição de maestros, em alguns casos, alternando dinâmicas e articulações. As turmas foram também divididas em dois grupos e foi distribuído mais um conjunto de cartazes, escolhendo-se dois maestros para que atuassem simultaneamente. Cada maestro deveria orientar o seu grupo e comunicar-se com o outro maestro, criando um diálogo entre os grupos (Brietzke, 2018, p. 75).

Sinal Verde X Sinal Vermelho

Esse jogo foi criado por Claudia Maradei Freixedas para flautas doces e adaptado, para a pesquisa, para violoncelos. A ideia do jogo é que se conte uma história sobre um castelo mal-assombrado e sobre um viajante que chega nesse castelo em meio a uma noite de tempestade. Os alunos se posicionaram em diferentes pontos da sala, representando objetos do castelo e um dos alunos foi vendado, representando o viajante, que deveria executar uma caminhada. Quando o viajante se aproximava dos objetos, o aluno que o representa deveria executar um som escolhido por ele, e quando o viajante se afastava, ele deixava de tocar esse som, e o aluno mais próximo ao viajante passava a tocar o seu som. Dessa maneira, se estabeleceu uma “narrativa” musical. Esse jogo foi realizado algumas vezes em cada um dos grupos e os alunos foram estimulados a “comporem” a sua narrativa musical, posicionando-se frente aos sons que desejavam ouvir, ou deslocando-se, conforme sua intenção musical. O objetivo do jogo era que o viajante não batesse em nenhum objeto”. (Brietzke, 2018, p. 77).

4 Alguns resultados, considerações e reflexões

Conforme mencionado, a ideia deste trabalho é apresentar os resultados da pesquisa e suas reflexões, enfatizando considerações relativas aos processos de ensino coletivo de instrumentos musicais. Inicialmente, a pesquisa indicou que os estudantes que participaram das atividades consideraram que os jogos promoveram a sua aproximação com as poéticas da música contemporânea. Os estudantes também demonstraram grande adesão às propostas das atividades por meio de sua

postura proativa e crítica. Os estudantes observaram as características lúdicas das atividades, relacionando-as, também, a atividades “sérias”, o que leva a pensar que as propostas dos jogos não foram por eles interpretadas como atividades infantilizadas.

Os professores destacaram, principalmente, qualidades relacionadas à integração entre os alunos. Consideram, ainda, que os jogos trouxeram novas formas de escuta e novas maneiras de abordar o instrumento. Também consideraram os jogos de improvisação como uma estratégia possível para a iniciação coletiva ao violoncelo. Eles indicaram a possibilidade de incorporar algumas das estratégias apresentadas pelos jogos em sua maneira de ensino. Porém, foram levantadas algumas questões a serem discutidas, principalmente, a necessidade de melhor contextualização dos jogos dentro de um modelo ligado às estéticas musicais tradicionais.

Em consonância com as ideias dos professores, observei que as atividades propostas promoveram a integração entre os estudantes, oferecendo possibilidades de interação entre eles sem enfatizar características competitivas. Observei, ainda, que o processo foi baseado na construção coletiva da experiência musical, sendo que fatores como diferenças de desenvolvimento técnico e musical não foram enfatizados. Acredito que tal construção prevaleceu em função da necessidade da coletividade, sem a qual as músicas surgidas durante a criação não fariam sentido. Sendo assim, a participação individual bem como sua inserção no todo foram igualmente necessárias para a realização da experiência musical. Além disso, constatei que os jogos proporcionaram certo empoderamento criativo dos estudantes, por oferecerem possibilidades de criação em um contexto geralmente dedicado à prática canônica da música de concerto.

Percebi que cada grupo de alunos apresentou especificidades diversas durante o trabalho externadas em palavras, desenhos e nos resultados musicais apresentados. Acredito que parte dessas especificidades aconteceu em função da diferença de faixas etárias e de conhecimento técnico instrumental, apesar do relatado no parágrafo anterior. Os estudantes com faixa etária menor apresentavam alguma dificuldade em se organizar em grupos, solicitando, algumas vezes, o meu

auxílio. Os estudantes com um pouco mais de conhecimento técnico participavam dos jogos acrescentando maior complexidade às propostas.

Outro aspecto que pude observar foi a definição de diferentes papéis dentro dos grupos de estudantes. Foi interessante notar como a função de liderança foi a mais valorizada pelos estudantes. Eles demonstraram o desejo unânime em desempenhar a função de maestros e/ou de condutor das atividades de improvisação. Acredito que parte desse desejo pode vir da necessidade de cada um em se considerar protagonista do evento criativo. Por outro lado, pode indicar uma concepção ligada a hierarquização de funções dentro de contextos musicais tradicionais da música de concerto.

Pude observar que alguns aspectos propiciados por abordagens coletivas de aprendizagem musical foram enfatizados pelas atividades com os jogos de improvisação, como a aprendizagem colaborativa construída em momentos comuns entre os sujeitos envolvidos, a valorização das diferenças e dos diálogos, e o contato com diferentes singularidades. Foi possível constatar, ainda, que os jogos se mostraram um importante veículo para a observação e construção de vivências e possibilidades de interação social. Além disso, se constituíram como processos de troca de saberes, possibilitando que os estudantes compartilhassem ideias e valores coletivos. Sob esse ponto de vista, os jogos aplicados reforçaram a colocação de Alonso que considera a improvisação como um laboratório de experiências, em que os envolvidos atuam e reproduzem situações semelhantes às da vida cotidiana (Alonso, 2007, p. 57).

No papel de mediadora das atividades/professora de instrumento pude realizar considerações relativas a esse fazer, como a multiplicidade de ações que essas funções demandam. No momento de trabalho, essas funções se somaram e interconectaram com a minha atuação como pesquisadora. Segundo o professor Carlos Kater, os processos de criação são tão capazes de proporcionar mudanças, processos de autoanálise e autotransformação nos estudantes envolvidos como, também, nos professores que conduzem as atividades (informação verbal)⁴.

⁴ Informação fornecida durante a defesa da dissertação de mestrado de Marta Macedo Brietzke, realizada em 12/12/18 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Considero que em muitos momentos do trabalho foi evidente a interconexão entre os papéis de alunos e professor, mesclando-se em distintas situações. A posição de colocar-se enquanto observadora dos processos criativos exigiu a percepção e a atenção de não interferir em demasiado, conforme as observações de Kater em entrevista a Santos (Santos; Karter, 2017). Esse posicionamento foi um grande desafio, tendo em vista que o professor de instrumento, na grande maioria das vezes, parte de alguns princípios que o colocam no papel de “aquele que deve ‘resolver’ os problemas técnicos e musicais dos alunos”, ideia que anteriormente eu assumia. Assim, foi necessário a revisão dessa ideia e a minha recolocação durante todo o processo.

Outro grande desafio que as aulas me proporcionaram foi a insegurança gerada pela incerteza e imprevisibilidade dos acontecimentos musicais que se desencadeavam em cada atividade. As atividades de criação são pulsantes e em transformação contínua, acontecem quase independente de nossas vontades e desejos, sempre sujeita às múltiplas e variáveis intervenções das pessoas envolvidas. Também são sujeitas às variáveis externas, como por exemplo, o tempo e o espaço disponíveis. Trabalhar nesse lugar é, de certo modo, deslocar-se fora de certa zona de conforto.

Por meio da pesquisa realizada, pude perceber que vivenciar situações similares às da vida cotidiana por meio das atividades musicais lúdicas, de músicas que surgem de diferentes singularidades cada qual com sua história, trajeto, referências, potencialidades e transformação é um imenso privilégio e compromisso coletivo. Proporciona o compartilhamento, o pertencimento e a percepção do outro como um parceiro, tanto nas vivências musicais quanto nas transformações sociais e na construção de uma coletividade baseada na cidadania e em valores éticos. São caminhos a serem trilhados nos quais os estudantes e professores se colocam na posição de atuar de forma crítica e consciente ao mesmo tempo em que as transformações se dão em suas próprias singularidades.

Ao me dirigir para a finalização deste trabalho desejo que outras propostas possam ser desenvolvidas a partir desta abordagem inicial. Assim, convido outros pesquisadores e professores a se dedicarem à construção de estratégias direcionadas ao ensino musical coletivo. Cabe a tarefa comum a todos, já indicada

por Moraes (1997), de aumentar o leque de propostas possíveis a essa modalidade de ensino. Proponho, ainda, em acréscimo a consideração de Moraes, a construção coletiva de abordagens musicais significativas para os estudantes e professores.

Referências

ALMEIDA, José Coelho. O ensino coletivo de instrumentos musicais: Aspectos históricos, políticos, didáticos, econômicos e sócio-culturais: um relato. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 1., 2004, Goiânia. **Anais** [...]. Goiânia: UFG, 2004.

ALONSO, Chefa. **Improvisación libre**: la composición en movimiento. Baiona: Editorial Dos acordes S. L., 2007.

BRIETZKE, Marta Macedo. **Música contemporânea na iniciação coletiva ao violoncelo**: uma pesquisa-ação com jogos de improvisação em três instituições de ensino no estado de São Paulo. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2019.tde-11032019-113124>. Acesso em: 21 jan. 2025.

BRIETZKE, Marta Macedo; OLIVEIRA, Mário André Wanderley; PRESGRAVE, Fabio Soren. Escutar, brincar, contar histórias, tocar: Jogos de improvisação na escola. **Música na Educação Básica**, v.11, n.13/14, p. 96-107, 2022. Disponível em: <https://revistameb.abem.mus.br/meb/article/view/250/122>. Acesso em: 21 jan. 2025.

BRITO, Maria Teresa Alencar de. **Koellreutter educador**: o humano como objetivo da educação musical. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2011.

BRITO, Maria Teresa Alencar de. **Música na educação infantil**: propostas para a formação integral das crianças. São Paulo: Editora Peirópolis, 2003.

COSTA, Rogério Luiz. **Música errante**: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.

CRUVINEL, Flavia Maria. Apresentação. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 1., 2004, Goiânia. **Anais** [...]. Goiânia: UFG, 2004.

CRUVINEL, Flavia Maria. O ensino coletivo de instrumentos musicais na educação básica: compromisso com a escola a partir de propostas significativas de ensino musical. /n: ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 8.; SIMPÓSIO SOBRE O ENSINO E A APRENDIZAGEM DA MÚSICA POPULAR, 1.; ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 3., 2008, Brasília, **Anais** [...]. Brasília, 2008.

DANTAS, Taís. O ensino coletivo de instrumentos de cordas: desenvolvimento musical, diversidade e planejamento. /n: CHAGAS, Antônio; ALMEIDA, Robson (orgs.). **Educação Musical e Práticas Instrumentais**. Juazeiro do Norte, CE: UFCA, 2016.

DELALANDE, François. **La música es un juego de niños**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2001.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. Introduction: The discipline and practice of qualitative research. /n: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna (orgs.). **Handbook of qualitative research**. Thousand Oaks: Sage, 2000. p 1-18.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2009.

FREIXEDAS, Claudia Maradei. **Caminhos criativos no ensino da flauta doce**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível: <https://doi.org/10.11606/D.27.2015.tde-17112015-095226>. Acesso em: 21 jan. 2025.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **La improvisación musical**. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2009.

GALINDO, João Maurício. **Instrumentos de arco e ensino coletivo**: a construção de um método. 2000. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2000.tde-03052024-155838>. Acesso em: 21 jan. 2025.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida. **O jogo e a educação infantil**. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Encontro com H.J. Koellreutter. /n: KATER, Carlos (org.). **Cadernos de estudo**: Educação musical nº 6. Belo Horizonte: Através, 1997.

MORAES, Abel. Ensino instrumental em grupo: uma introdução. **Música Hodie**. Belo Horizonte, n. 4, p. 70-77, 1997.

OLIVEIRA, Enaldo Antonio James de. **O ensino coletivo dos instrumentos de corda**: reflexão e prática. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.1998.tde-31102024-163537>. Acesso em: 21 jan. 2025.

PRESGRAVE, Fabio Soren. **Aspectos de música brasileira atual**: Violoncelo. 2008. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SANTOS, Regina; KATER, Carlos. **O projeto “A música da gente”**: entrevista com Carlos Kater. Revista Faeba, v. 25, n. 48, p. 155-166, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.21879/faeoba2358-0194.v26.n48.3584>. Acesso em: 21 jan. 2025.

SANTOS, Wilson Rogério; SANTOS, Ana Roseli Paes dos. Situação e perspectivas da pesquisa sobre ensino coletivo de instrumentos no Brasil: uma análise do período compreendido entre 1990 e 2013. **Revista Vórtex**, v. 7, n. 3, p. 1-26, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/23179937.2019.7.3.3203>. Acesso em: 21 jan. 2025.

SANTOS, Wilson Rogério dos. **Educação Musical Coletiva com instrumentos de arco**: uma proposta de sistema de níveis didáticos. 2016. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/24067>. Acesso em: 21 jan. 2025.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues; AQUINO, Felipe Avellar de; PRESGRAVE, Fabio Soren. **Violoncelo XXI**: estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea. São Paulo: Editora urbana, 2012.

SMETAK, Icaro. **A Filarmônica de Cordas**: proposta de um ensino coletivo de cordas para iniciantes, inspirada na prática das Filarmônicas da Bahia. 2019. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/29424>. Acesso em: 21 jan. 2025.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 14. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

TOURINHO, Cristina. Ensino coletivo de instrumentos musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco de história. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABEM, 16., 2007, Campo Grande. **Anais** [...]. Campo Grande, MS: UFMS, 2007.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p.443-466, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022005000300009>. Acesso em: 21 jan. 2025.

YING, Liu Man. Elaboração de metodologia brasileira para ensino coletivo do violino. /n: SANTIAGO, Diana; BROOCK, Angelita; CARVALHO, Tiago (orgs.). **Educação musical infantil**. Salvador: PPGMUS UFBA, 2011.

ZAGONEL, Bernardete. Descobrindo a música contemporânea. /n: SCHWANKE. **Arte contemporânea em questão**. Joinville, SC: UNIVILLE/Instituto Schwanke, 2007.