



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Curso de Licenciatura em Música**

**Ensino e Aprendizagem do Oboé nos cursos de formação superior
em Música da UFPB**

ALISSON BRAULIO DE AGUIAR AZEVEDO

João Pessoa
Agosto de 2020



ALISSON BRAULIO DE AGUIAR AZEVEDO

Ensino e Aprendizagem do Oboé nos cursos de formação superior em Música da UFPB

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música (Práticas Interpretativas) da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música, área de concentração em Educação Musical.

Orientador: Prof. Drº Fábio Henrique Ribeiro

João Pessoa
Agosto de 2020



Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

A994e Azevedo, Alisson Braulio de Aguiar.
Ensino e aprendizagem do Oboé nos cursos de formação superior em Música da UFPB / Alisson Braulio de Aguiar Azevedo. - João Pessoa, 2020.
64 f. : il.

Inclui anexo.
Orientador: Fábio Henrique Ribeiro
Monografia (Graduação) - UFPB/CCTA

1. Música - Ensino. 2. Instrumentos musicais. 3. Oboé - Ensino e aprendizagem - UFPB. 4. Músico instrumentista - Formação. I. Ribeiro, Fábio Henrique. II. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 78:37(043.2)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

A monografia de ALISSON BRAULIO DE AGUIAR AZEVEDO, intitulada *Ensino e Aprendizagem do Oboé nos cursos de formação superior em Música da UFPB* foi aprovada pela banca examinadora:

FABIO HENRIQUE RIBEIRO ()
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL - UFPB

Prof. Me. HELENO FEITOSA COSTA FILHO
DEPARTAMENTO DE MÚSICA - UFPB

RADEGUNDIS ARANHA TAVARES FEITOSA (UFRN)
ESCOLA DE MÚSICA - UFRN

João Pessoa, 11 de agosto 2020

Dedico este trabalho à minha família, principalmente aos meus pais, Aderson Azevedo e a Lúcia Azevedo, por terem feito tudo que estava ao seu alcance em prol de seus filhos.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, eu agradeço a Deus por ter me proporcionado todos os momentos de aprendizagem e conquistas pessoais que obtive em minha vida, sem sua graça eu não teria tido a força suficiente para continuar trilhando meu caminho.

À minha família que sempre esteve presente quando as dificuldades me assolaram nos momentos difíceis e tristes de solidão, nas diversas inquietações da mente quando se encontra atribulada de dúvidas e receios.

Ao meu orientador, professor Fábio Ribeiro, por ter sido essa pessoa tão gentil e paciente comigo; também por todo o conhecimento que me dispôs nesses momentos de construção da pesquisa.

Aos verdadeiros amigos que nunca deixaram de me ajudar e de me apoiar nas minhas buscas e objetivos.

À todos os professores que participaram e participam da minha formação acadêmica e pessoal, pois sem suas ativas contribuições eu não teria me tornado o que sou hoje, e nem saberia aonde gostaria de chegar no futuro.

Aos participantes das entrevistas por cederem um pouco do seu tempo e contribuírem de maneira tão solícita nesta monografia

RESUMO

Este trabalho é resultante de uma pesquisa, de caráter qualitativo, que buscou responder ao seguinte problema: Quais são as estratégias dos alunos de Oboé nos cursos de formação superior em música (bacharelado e licenciatura) da UFPB para a aprendizagem do instrumento? Tendo em vista que, no Brasil, pesquisas direcionadas ao entendimento do ensino e aprendizagem de instrumentos musicais ainda estão caminhando no sentido de se tornarem uma temática consistente e com amplitude de materiais em seu arcabouço. Para tanto, foi necessário lançar mão de uma pesquisa bibliográfica que orientasse o pensamento de maneira interdisciplinar, onde referências do campo da educação musical, psicologia e ergonomia fizeram-se presentes neste escopo referencial. Os procedimentos metodológicos se balizaram na elaboração de entrevista semiestruturadas com os alunos e com seis vertentes de análise para o entendimento da temática, assim elencadas: Aulas; Palhetas; Excertos Orquestrais; Recitais/Práticas Interpretativas; Master Classes; Pandemia (visando a necessidade de entender como está sendo ofertada a aula nesse período de distanciamento social). A análise e interpretação dos dados contribuiu para o entendimento do tema presente, e, dessa maneira, o entrecruzamento das informações e dos referenciais nos ofertou à aplicação dos objetivos que destinavam a pesquisa. Fundamentando-se nas análises do PPCs, foi possível vislumbrar os conteúdos inerentes à formação do profissional em Música que a UFPB prospecta para a sociedade, e, a partir dessa concepção, vincular um ponto de vista para entendimento das disciplinas de formação dos oboístas. Depreende-se que há total imersão, por parte do alunado, nas abordagens deliberadas e planejadas pelo docente, e, consequentemente, há uma busca por práticas que possam trazer autonomia ao estudo deliberado e àquelas vertentes inerentes à transversalidade do conhecimento musical. Dessa forma podemos encontrar, de acordo com o ementário dessa instituição, propostas que visam a construção e a contribuição da auto-análise do aluno em torno de suas perspectivas performáticas.

Palavras-chave: Ensino do Instrumento. Classe de Oboés da UFPB. Estratégias de Ensino e Aprendizagem do Oboé.

ABSTRACT

The present research, of a qualitative character, sought to answer the following problem: What are the strategies of Oboe students in higher education courses in music (bachelor's and undergraduate) at UFPB for learning the instrument? Bearing in mind that, in Brazil, research aimed at understanding the teaching and learning of musical instruments is still moving towards becoming a consistent theme and with a wide range of materials in its framework. For that, it was necessary to use a bibliographic research that would guide thinking in an interdisciplinary way, where references from the field of music education, psychology and ergonomics were present in this referential scope. The methodological procedures were based on the elaboration of an interview with a semi-structured questionnaire, and with six aspects of analysis to understand the theme, listed as follows: Classes; Reeds; Orchestral excerpts; Interpretive Recitals / Practices; Master Classes; Pandemic (aiming at the need to understand how the class is being offered in this period of social distance). The analysis and interpretation of the data contributed to the understanding of the present theme, and, in this way, the intersection of information and references offered us to apply the objectives that were intended for this research. Based on the analyzes of the PPCs, it was possible to glimpse the contents inherent to the training of music professionals that UFPB foresees for society, and, from this conception, to link a point of view to understand the oboists' training disciplines. It appears that there is total immersion, on the part of the student, in the deliberate and planned approaches by the teacher, and, consequently, there is a search for practices that can bring autonomy to the deliberate study and those aspects inherent to the transversality of musical knowledge. In this way, we can find, according to the commentary of this institution, proposals that aim at the construction and the contribution of the student's self-analysis around his performance perspectives.

Keywords: Instrument Teaching. UFPB oboe class. Oboe teaching and learning strategies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I	18
Temas e vertentes sobre o ensino de instrumentos musicais	18
Motivação para os estudos	19
Ansiedade na performance	20
O caso específico da palheta de oboé e suas relevâncias	22
CAPÍTULO II	25
A Formação do Músico Instrumentista nos Curso de Graduação em Música da UFPB	25
A formação do oboísta nos cursos de graduação da UFPB	26
Dos Objetivos do Cursos	27
Do Perfil Profissional (Habilidades, Atitudes e Competências)	28
Campo de Atuação	29
Estrutura do Curso	30
CAPÍTULO III	32
Processos e Situações de Aprendizagem do Oboé nos Cursos de Graduação em Música da UFPB	32
Aulas individuais e Recitais	32
Sobre os alongamentos	34
Sobre o(a) estudo/aplicação de métodos práticos e progressivos	35
Aquecimento ao instrumento	36
Sobre os recitais da turma de oboé	37
Sobre a ansiedade na performance musical	38
Considerações sobre as aulas e recitais	41
Atividades Coletivas	42
Sobre a escolha do raspado (curto ou longo) e como chegou a essa escolha	42
Sobre a oferta de classe para o ensino e aprendizagem da confecção de palhetas	44
Atividades complementares	45
Sobre as oficinas de conscientização corporal	45
Sobre a oferta de classe de excertos orquestrais	46
Sobre a participação de master classes	47
Sobre a participação de eventos	48
Sobre a pesquisa em plataformas digitais	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	54
ANEXOS	57

INTRODUÇÃO

No Brasil, pesquisas direcionadas ao entendimento do ensino e aprendizagem de instrumentos musicais ainda estão caminhando no sentido de se tornarem uma temática consistente e com amplitude de materiais em seu arcabouço, e, a partir dessa conjuntura, consideramos o direcionamento da minha busca neste trabalho. Paralelamente, o enfoque desses estudos está trazendo cada vez mais um aprofundamento na formação do entendimento interdisciplinar da prática pedagógica à aplicabilidade no ensino do instrumento.

Considerando esse panorama, o ensino de música busca se reinventar seguindo uma direção que verse sobre uma prática mais humanizada, e que possa considerar o aluno em suas intrínsecas necessidades, onde a amplitude de concepções e métodos vem a ser uma ferramenta inseparável do docente. Acrescenta-se a essa concepção a forte tendência do desenvolvimento das aulas de instrumento no ímpeto de distanciar-se da totalidade do ensino de música na forma exclusivamente focada na transmissão oral do conhecimento. Método de Ensino que foi tido como base até o séc XIX, e que ainda, em certos casos, se mostra presente em nossa sociedade contemporânea.

A prática docente tende a ser corroborada e a assimilação das pesquisas que estão ampliando, a cada dia que se passa, o seu quantitativo em números de publicações em revistas e periódicos inclinam-se para um campo mais investigativo, e com uma análise voltada a relatar as diversas práticas desenvolvidas em diversos contextos. Temática de fundamental importância para a ponderação e a fomentação da área de ensino e aprendizagem do instrumento musical em nosso país, possibilitando, assim, uma contribuição às novas gerações de músicos e professores de música.

Sob a perspectiva de gerar uma reflexão acerca das estratégias que são planejadas e empregadas aos alunos da classe de Oboé da UFPB, orientou-se o prisma da pesquisa à compreensão do ensino e aprendizagem, suas metodologias e o envolvimento dos alunos no processo de assimilação dos conteúdos.

Peculiaridades que são tidas como dificultadoras à prática deste instrumento são o que tornam o Oboé alheio às escolhas dos estudantes e, até mesmo, na difusão de sua popularidade, já que em muitos contextos sociais e musicais é muito raro encontrar alguém que tenha, sequer, ouvido falar o nome desse instrumento. Então, no intuito de fomentar a área de pesquisa do ensino de instrumento, é que traçamos a análise da compreensão e do relato do Ensino e Aprendizagem do oboé nos cursos de formação superior em música da UFPB.

Nos últimos anos ficou notória a expansão do quantitativo de estudantes de música que começaram a estudar o Oboé como seu instrumento principal, mas, mesmo assim, se formos comparar com outros instrumentos da família das madeiras, tais como a flauta transversal ou clarinete, ainda temos um incipiente volume de Oboístas. Dessa forma, compreender quais são os meios que estão sendo planejados e deliberados pela classe de oboés na tentativa de sobrepujar esses empecilhos, isto é, o início e continuidade dos estudos ao instrumento oboé.

Em sincronia com a proposta inicial houve a necessidade de analisar os conteúdos que estão dispostos nos Projetos Pedagógicos (PPCs) de ambos os cursos (Bacharelado e Licenciatura), considerando a intrínseca necessidade de expansão da compreensão dos perfis profissionais que a Universidade projeta para seu corpo discente. Assim sendo, comparando o que estava sendo, de fato, desempenhado pelo professor do instrumento e o que está exposto no prospecto dos cursos.

Consequentemente, essa monografia tem como objetivo discutir as estratégias de ensino e aprendizagem empregadas aos alunos de Oboé nos cursos de formação superior em música (bacharelado e licenciatura) da UFPB. Com base no objetivo geral, similarmente, para se obter tal alcance, foram depreendidos alguns objetivos específicos, são eles: Identificar os perfis dos estudantes de oboé nos cursos de formação em música (bacharelado, licenciatura e extensão) da UFPB; compreender as estratégias e materiais utilizados pelos estudantes no processo de estudo do instrumento; identificar as concepções dos estudantes sobre o ensino e aprendizagem do oboé nos cursos de formação superior em música (bacharelado e licenciatura) da UFPB.

Acerca dos recursos metodológicos que direcionaram a pesquisa, foi lançado mão de uma visão abrangente, de tal forma que a pesquisa bibliográfica se valeu de conteúdos pertencentes ao campo da educação musical, ensino do instrumento, musicologia, ergonomia, e, por fim, da psicologia. Entendeu-se como relevante, trazer à luz do discernimento crítico e reflexivo, abordagens que entendem o ser humano além das premissas já tão arraigadas no ensino do instrumento, com o intuito de gerar uma quebra do paradigma mestre-aprendiz como já conhecemos. A pesquisa se orientou nos preceitos de uma pesquisa qualitativa, onde o grupo focal pesquisado foi a classe de oboés da UFPB, sendo assim, caracterizada como sendo um estudo de caso de interesse intrínseco do pesquisador.

O trabalho foi balizado no intuito de analisar e compreender as estratégias de ensino e aprendizagem que são ofertadas aos alunos da classe de oboés da UFPB, e, dessa maneira, se caracteriza segundo os preceitos de uma Pesquisa Qualitativa. Segundo Penna (2015) a

finalidade de uma pesquisa qualitativa está direcionada à compreensão e não visa comprovar nada, e é essa exatamente a proposta desse trabalho.

Esta análise se deu através da interpretação da transcrição fidedigna das entrevistas realizadas com três alunos da classe de oboés da UFPB, sendo esse considerado como grupo focal da pesquisa. Será constantemente corroborada pela pesquisa bibliográfica realizada anteriormente, onde foi possível vislumbrar as pesquisas que abordam temáticas inerentes ao que se almeja explicar nessa monografia. Em conformidade com Severino (2007) e Penna (2015) a interpretação das entrevistas será proporcionada com o intuito de dialogar com as respostas realizadas ao roteiro da entrevista semiestruturada. Os dados obtidos foram analisados de forma que tenhamos uma exploração abrangente às ideias expostas, a fim de tornar os conteúdos correlatos com os objetivos específicos que a pesquisa visa relatar. Não se tem como pretensão estabelecer a generalização da análise dos dados para que seja tomada como padrão de aprendizagem para os demais alunos, nem, sequer enquadrar as estratégias de ensino para com a turma como sendo um *modus operandi* que está sendo utilizado e planejado para todos os componentes das classes de oboés, mas, sim, relatar de maneira lúcida a transcrição e a interpretação das entrevistas. Seguindo o pensamento de Penna (2015), será evitada a tentação de viabilizar a interpretação dos dados de maneira enviesada e com o intuito de elencar uma generalização para os dados coletados na entrevista.

A entrevista se deu através de um roteiro semiestruturado. Desta forma, houve também a possibilidade de inclusão de algumas perguntas que pudessem vir a surgir no ato da resposta que estaria sendo ofertada pelo entrevistado, e, assim sendo, suplementando o conteúdo da resposta em função da pergunta. O roteiro foi planejado em total conformidade com a necessidade de resolução dos objetivos específicos da pesquisa, e foi dividido em seis seções, assim distribuídas: Aulas; Palhetas; Excertos Orquestrais; Recitais/Práticas Interpretativas; Master Classes; Pandemia (visando a necessidade de entender como está sendo ofertada a aula nesse período de distanciamento social). A aplicabilidade da entrevista foi direcionada para três alunos com distintas particularidades em suas matrículas na UFPB, isto é, foi dada a devida atenção à tentativa de assimilar a maior quantidade de material possível para fomentar a perícia dos dados. Para tal, foi selecionado um aluno do curso de

Licenciatura em Música; um aluno do curso de Extensão¹; e um aluno egresso do curso de Bacharelado em Música², mas que permanece tendo aulas regulares.

Os capítulos da monografia estão alinhados ao objetivo geral, norteando a busca por resoluções concernentes à esta temática, dessa maneira, o presente trabalho encontra-se fragmentado em três capítulos, que são dispostos em uma ordem lógica ao interesse do tema proposto de início. No primeiro capítulo, encontra-se uma pesquisa bibliográfica que serviu de recurso imprescindível às análises e reflexões feitas no decorrer da construção e efetivação dos pensamentos. Ainda nessa etapa, está inserida a metodologia empregada na pesquisa, sendo essa responsável por organizar os meios logísticos que foram utilizados na estruturação e análise dos roteiros da entrevista semiestruturada, e, ainda mais, no viés interpretativo das respostas ofertadas.

No segundo capítulo temos uma análise dos Projetos Políticos Pedagógicos - PPCs dos cursos de músicas oferecidos pela UFPB, onde se buscou compreender como se dá a orientação na formação do músico instrumentista nos cursos de graduação em música. Com um olhar buscando compreender como o oboísta é formado, e como se projeta o perfil de atuação do egresso da instituição em função do mercado de trabalho

A partir do Terceiro capítulo temos a verificação dos relatos obtidos através da entrevista, e, com base nessa, uma análise interpretativa sendo constantemente corroborada pela pesquisa bibliográfica elencada anteriormente. Paralelamente, há o cuidado em trazer sistematicamente uma reflexão acerca do que está sendo dissertado pelos alunos entrevistados, vislumbrando uma riqueza de detalhes na compreensão do conteúdo.

Vale salientar que essa pesquisa não tem como intuito corroborar ou refutar nenhuma hipótese, ou seja, todo o trabalho se deu de maneira a estudar um caso específico com um interesse em analisar e relatar o grupo em questão.

Por fim, temos a exposição de um cenário acerca do que foi apreendido da pesquisa, onde podemos averiguar a participação do professor na formação dos alunos, com uma propositura holística e transversal. Portanto, podemos checar a existência de um ambiente que propicia a autonomia do pensamento crítico reflexivo, com um variado leque de

¹ O entrevistado está matriculado no curso de extensão da UFPB, mas, considerando sua atuação na classe de oboés, foi elencado para participar da entrevista, pois o mesmo tem atuado de forma relevante no cenário artístico da classe de Oboés. Sendo assim, disponibilizando uma compreensão dos conteúdos explorados no desenvolvimento acadêmico da turma.

² Da mesma forma, o conhecimento de que o aluno já tinha terminado o curso de graduação só se deu já no decorrer da entrevista, mas como o mesmo ainda permanece assistindo aulas e frequentando as atividades normalmente, foi considerado relevante no entendimento do que busca a pesquisa.

possibilidades de manifestação dos conhecimentos e das necessidades específicas dos discentes.

CAPÍTULO I

Temas e vertentes sobre o ensino de instrumentos musicais

Na busca de pesquisas que viessem a ter relevância com o objeto de interesse de minha monografia, fui às diversas plataformas onde fosse possível angariar conteúdo com a devida relevância a minha temática, e, desta forma, me deparei com a pequena quantidade de materiais bibliográficos que corroboram o objeto da presente pesquisa, isto é, as estratégias utilizadas pelos discentes na busca do aperfeiçoamento performático na classe de Oboístas da Universidade Federal da Paraíba – UFPB (em princípio).

A partir daí, orientando meu foco para um entendimento acerca do referencial sobre educação musical e suas contribuições para o refinamento das técnicas e do pensamento artístico do estudante em formação profissional, pude obter o discernimento mais assertivo para poder dar um direcionamento de um estudo que visa compreender e relatar, *a posteriori*, o processo de aprendizagem que se dá durante as atividades acadêmicas que são experienciadas na formação dos estudantes no transcorrer das práticas interpretativas.

Propondo uma revisão dos materiais que estivessem de acordo com os objetivos dessas pesquisas, foi possível encontrar artigos que tratam dessas temáticas, tais como o de Sinico e Winter (2013), onde há uma exposição dos fatores sintomáticos da ansiedade na *performance* e as estratégias que alunos utilizam para ir de encontro aos problemas causados pela mesma. Similarmente, trata Zanon *et al* (2016) em seu estudo de caso sobre a APM (Ansiedade na *Performance* Musical), onde abordam acerca dos níveis de ansiedade dentre os músicos de orquestra momentos antes do concerto.

Também pode-se destacar a motivação como um fator preponderante na continuidade dos estudos, e, com base nessa premissa temos a colaboração de Santos e Cernev (2019), tratando sobre a motivação para estudar música no ensino superior dos estudantes de licenciatura em música da Universidade Estadual de Maringá, onde os pesquisadores procuram entender os anseios dos alunos e suas intenções após a conclusão, ao adentrarem no mercado de trabalho.

Fazendo parte dos objetivos da pesquisa, também tivemos a intenção de revelar como os estudantes elaboram suas práticas deliberadas ao longo do curso, e para tal podemos mencionar Santiago (2006), onde percebemos aspectos sobre a prática formal e informal no contexto de aprendizagem do músico, assim sendo, servindo de respaldo para nosso entendimento das informações obtidas.

Para termos a devida compreensão das estratégias que norteiam a prática instrumental/performática dos instrumentistas de oboé da UFPB, foi necessário lançar mão de variados meios de entendimento das necessidades de um músico em formação, para, dessa forma, podermos analisar quais as abordagens que são realizadas na edificação profissional dos alunos, considerando uma expansão das possibilidades técnicas, motivacionais e corporais em sua formação.

Motivação para os estudos

Neste intuito de entendermos acerca da relação mestre-aprendiz e suas intrínsecas características no motivacional do alunado, orientamos (em parte) a pesquisa para o entendimento de como se dá o processo motivacional dos alunos, e, dessa forma, abranger variados meios para a compreensão da motivação para o estudo no cotidiano. Segundo Cunha e Campos (2013) a motivação caracteriza-se como um dos grandes desafios que o músico enfrentará em sua jornada, sabendo da disciplina que é exigida para se obter uma regularidade que, às vezes, se torna extenuante para o aluno.

Sob esse prisma de compreensão, esse estudo trata sobre a importância de termos a motivação como uma tônica no ambiente acadêmico e, evidentemente, profissional. A partir desse interesse pelos aspectos motivacionais, exponho duas características que fazem parte desse contexto, são, respectivamente: a *motivação intrínseca e extrínseca*, ambas com suas características individuais que atuam no ser humano, e, nesta orientação, temos a citação de Alves e Freire:

A motivação intrínseca e extrínseca são termos relacionados à natureza interna e externa de um indivíduo. A motivação intrínseca é derivada de tarefas ou experiências individuais, e a motivação extrínseca é resultante de forças externas ao indivíduo (Ormrod, 2004 *apud* Alves e Freire).

Desta forma, ao considerarmos a motivação como sendo um substrato para o estudo e aperfeiçoamento do aluno/intérprete, devemos ter em conta que é indispensável que o mesmo esteja em constante auto afirmação de suas capacidades e em procura de melhorias técnicas e materiais que sirvam de suporte para um adequado aprimoramento. Conforme SCHNEIDER:

Uma prática de sucesso envolve uma série de estratégias de estudo, reflexão e auto avaliação. É preciso ver se as metas estão de acordo com as reais possibilidades dos alunos dentro de um determinado tempo de preparação para o estudante já que, mesmo que ele seja capaz, por não ter tempo de se preparar, o aluno pode falhar em uma apresentação. (SCHNEIDER, 2011 p. 22)

Ainda, nesse trabalho, buscamos entender quais são os fatores predominantes na motivação, nos estudos diários, performances como solista e em grupos de câmara, recitais de classe, práticas em orquestras e bandas sinfônicas que podem vir a integrar experiência às *performances*.

Ansiedade na performance

Dentro dessa conjuntura, podemos destacar a ansiedade no instante da *performance* como sendo um dos momentos de maior pressão psicológica e, em consequência, rigidez muscular que torna a interpretação musical mais difícil para o Músico. Dentro dessa linha de pensamento, podemos levar em consideração a consideração de Sinico e Winter quando tratam sobre a preparação de uma apresentação musical de um músico:

Durante o processo de preparação e performance, o músico necessita compreender e colocar em prática uma vasta e complexa gama de conhecimentos musicais que envolvem desde a decodificação e compreensão dos símbolos contidos na partitura - ou seja, identificação de ritmos, alturas, dinâmicas, articulações, andamentos, harmonia, contraponto, etc. - à técnicas instrumentais próprias e que, conjuntamente com outros conhecimentos musicais (fraseologia, análise, estilo musical, história da música, entre outros), auxiliarão no processo de construção do entendimento da obra (interpretação). Quanto mais rico e diverso o conjunto de conhecimentos a disposição do intérprete musical, mais rica e variada será a possibilidade de construção da interpretação e maiores serão as possibilidades de êxito na execução (ou performance) (SINICO; WINTER, 2012, p. 37)

Para tal, é de caráter indissociável deste trabalho entender a prática deliberada e sua influência na *performance* musical que os alunos da classe de oboé estão desenvolvendo, e, desta forma, averiguarmos sua aplicabilidade na vida profissional. Portanto, há a necessidade de balizarmos o referencial apoiado em trabalhos de pesquisadores que há muito tempo se debruçam neste tema para, assim, atribuírmos melhores caminhos na compreensão e redação dos dados obtidos. Acerca disso, trago um trecho da reflexão feita por Miranda (2013), onde se trata a *performance* como sendo: “um processo e um resultado das práticas performáticas devem se concentrar no comportamento musical e extramusical dos participantes e na interação entre participantes e plateia” (MIRANDA, 2013, p.20). Abrangendo o conceito de *performance*, Miranda se refere:

[...]considerar-se-á *performance* como o ato de tocar em público, no qual o músico decodifica códigos dados por determinado compositor e de certa forma interage com ele unindo passado e presente. O intérprete defende um posicionamento de ideais musicais e estilísticos que são repassados para uma

plateia. Logo, a performance será uma relação entre músico e plateia, não podendo haver *performance* sem público. (MIRANDA, 2013, p. 21).

Trago mais um conceito sobre como se dá o ato da *performance*, tendo como referencial o pensamento de Galvão, para, assim, enriquecer e explicar os diversos atributos que a palavra *performance* está associada ao contexto do músico estudante e profissional. Segundo ele:

Um modo de caracterizar a performance instrumental é como um tipo de atividade de resolução de problemas que envolvem dimensões tais como objetivos, conteúdo, meio de aprendizagem, alocação de tempo, planejamento e avaliação de resultados. Isso interage com características específicas de um aprendiz que incluem personalidade e estilo cognitivo, equilíbrio emocional, traço de ansiedade, entre outros. (GALVÃO, 2006, p. 170)

Contudo, podemos enxergar a ansiedade sob o prisma de uma ferramenta capaz de dar vazão aos nossos cuidados durante uma apresentação pois, de maneira controlada, podemos fazer uso dela para apurar nossa atenção, e não desviarmos o pensamento enquanto estamos sob o efeito da concentração necessária para darmos o melhor enquanto intérpretes para o nosso público, configurando, dessa forma, um ato performático. Assim sendo, comentam FEHM, e WILSON desse usufruto da ansiedade:

Ao contrário do que se possa pensar, nem sempre a APM é vivenciada de forma negativa. Alguns estudiosos defendem que uma ansiedade, em um certo nível, é essencial para otimizar uma performance, acrescentando concentração e conseqüentemente bom domínio da coordenação motora (FEHM, 2006; WILSON, 1997 *apud* MIRANDA p. 30)

De acordo com SILVA (2008), o domínio da técnica instrumental é o principal pré-requisito para que o músico possa se expressar através do instrumento, e se houver uma discrepância entre a sua técnica e o nível da peça, o intérprete não obterá satisfação no ato *performático*, pois inexistirá o equilíbrio entre a habilidade e o nível da peça. Desta forma, experienciar diversas situações performáticas que nos trazem impressões pessoais, podem corroborar para uma melhor atuação ante ao momento da apresentação de uma música, ampliando e desenvolvendo nossas estratégias de estudo individual e em grupo, acarretando em uma confiança no percurso como estudante e/ou profissional. Cavalcanti (2009, p. 93) refere-se a esse percurso dos instrumentistas como sendo “aqueles que se envolvem com o estudo do instrumento musical precisam adquirir um intrincado repertório de habilidades e

assumir compromissos pessoais que se prolongarão por anos de prática”. Em suma, Cavalcanti ainda expõe que:

No percurso que conduz à expertise, instrumentistas de tradição clássica irão enfrentar obstáculos ou situações desafiadoras de ordem física, emocional e cognitiva, nas quais a confiança em suas próprias capacidades poderá tornar-se um elemento-chave no que se refere à qualidade de seu desempenho ou até à continuidade de seus estudos musicais. (CAVALCANTI, 2009, p. 93).

Salientando que não é o intuito desse trabalho ter um aprofundamento sobre o desenvolvimento da *performance* no contexto de ensino da classe de oboé da UFPB, mas, sim, entender como esses alunos se manifestam ao terem que deparar-se com os diversos momentos que envolvem uma apresentação, ou seja, antes e durante à apresentação pública. Desta forma, descrevendo como se dá o enfrentamento ao medo, cansaço físico e mental, estresse, nervosismo/ansiedade que se encontram imbricados no intérprete enquanto estudante, profissional e, sem dúvidas, ser humano sujeito aos altos e baixos que a vida lhe submete.

Então, com esses vieses da percepção que os participantes da pesquisa tratam a incidência da ansiedade em suas práticas interpretativas, é um dos alicerces que trago para a soma do escopo dessa pesquisa, pretendendo, assim, chegar a um discernimento sobre os enfrentamentos e superações (ou não) que são obtidos na formação acadêmica e profissional dos alunos. Em consonância com o que relata ZORZAL (2015), o estudante em sua formação precisa estar inserido em um ambiente favorável para sua aprendizagem, isto é, onde seja possível uma prática deliberada com uma devida orientação e que contemple vários estímulos para uma continuidade benéfica em sua trajetória acadêmica.

O caso específico da palheta de oboé e suas relevâncias

Também está sendo levado em consideração a escolha da palheta e, para isso, precisamos trazer à tona os temas que são ramificações necessárias para essa possível escolha, tais como: estilo do raspado (se é longo ou curto, caracterizando a “escola” que dá orientação à concepção do som que se almeja); se tem habilidade na manufatura das próprias palhetas ou se depende do auxílio do professor e, até mesmo, efetua a compra das palhetas totalmente feitas; se possuem conhecimento sobre ajustes de suas palhetas em um contexto de adequação às diferentes ocasiões de apresentação (fazendo alusão aos diversos efeitos do clima sob as fibras da palheta).

Com essa linha de pensamento, a manufatura de sua própria palheta consiste em deixar suas características pessoais que servirão à adequação das necessidades fisiológicas do músico, ou seja, nesse processo de feitura, o oboísta traz para a palheta necessidades que são fatores facilitadores no estudo e na prática musical. Seguindo esse perfil de criticidade na manufatura e escolha da palheta adequada à interpretação em circunstâncias variadas, Gisiger se refere da seguinte forma:

Observa-se que o estilo de tocar de um oboísta depende completamente de sua palheta para que sua expressividade seja plenamente manifestada. Ele muitas vezes não conseguirá interpretar tão bem uma determinada passagem, caso a sua palheta não esteja reproduzindo com perfeição aquilo que está propondo. (GISIGER, 2017, p. 82)

Essa percepção da relevância de uma palheta para uma melhor adequação da interpretação, nos faz pensar sobre a necessidade do músico depreender uma atenção mais voltada aos aspectos relacionados a feitura, nos ajustes e na adequação de uma palheta ideal para uma determinada performance; ainda mais ressaltando a vida útil de uma palheta de oboé, que, via de regra, chega a durar poucas semanas com seu uso constante ou intermitente. Portanto, Domingues (2018) se refere às necessidades de adequação da palheta.

Assim, dentro de suas possibilidades, o raspado da palheta e os ajustes, são realizados para produzir ou modificar um determinado timbre, propiciando a variação das características acústicas relacionadas à percepção da sonoridade do oboísta e a maior eficiência para a execução de diferentes articulações. (DOMINGUES, 2018, p. 64)

Entendendo essa necessidade que o oboísta tem de estar sempre atento a manufatura e ajustes de suas palhetas é parte intrínseca desse trabalho, pois, como relata Gisiger (2017), um oboísta que está afínco em seus estudos e profissão, se deparar com uma palheta que muda drasticamente o seu funcionamento, trará uma sensação enorme de insegurança. De acordo com Domingues:

Conforme o nível de expertise do instrumentista aumenta, ele passa a eliminar variáveis que possam vir a comprometer sua performance musical, estabelecendo uma múltipla combinação entre tipo de cana, raspado, molde, tubo e instrumento que utilizará como base para o contínuo desenvolvimento dos seus recursos expressivos. (DOMINGUES, 2018, p. 156).

Desbastar palheta é algo que os oboístas têm como parte integrante em sua vida enquanto instrumentista, pois mesmo que opte pela compra da palheta pronta, haverá algum fator que incidirá sobre a vibração da mesma, seja aspectos climáticos, seja a própria adaptação ao modo que foi feita a palheta, etc., desta forma, ter esse conhecimento, mesmo que seja ínfimo em relação ao amplo e vasto horizonte de possibilidades, ainda é necessário para os instrumentista que fazem a escolha de estudar tal instrumento.

Sendo assim, se torna necessário descrever quais são as maneiras que os alunos fazem uso nestas situações e se elas costumam acontecer de forma corriqueira, isto é, em variadas situações e qual é a reação diante dessa mudança da palheta, que até então tinha-se como “a certa” para interpretação do repertório e, com essa repentina reviravolta, terá que ser ajustada ou até mesmo descartada. Segundo (PRUNOR, 2010 *apud* MIRANDA 2013), em uma situação nestes moldes, é normal que o músico sinta um nervosismo e insegurança com o decorrer da apresentação, e, de fato, ter esse conhecimento em ajustes, e uma variedade de palhetas que possam ser testadas trará um relaxamento, e, conseqüentemente, uma performance mais tranquila e adequada. Obviamente, que com o passar dos anos a *expertise* na manufatura das palhetas começa a ser algo trivial ao contexto da vida oboística, e, a partir de então, a maturidade sobressai com escolhas mais adequadas do material e das exigências timbrísticas e que se almeja no ideal subjetivo da sonoridade.

Tendo a pretensão de ter um discernimento de como estão sendo encaradas e superadas (ou não) as diversas situações que são inerentes à vida acadêmica do discente, é que se faz necessário ter um esboço sobre essa variedade de temáticas que foram expostas até agora, pois não as vi em condições onde fosse possível trabalhá-las de maneira dissociada; mesmo tendo a compreensão que em cada item supracitado temos uma vasta bibliografia para servir de arcabouço para fundamentação. Inclusive, tratar de maneira interdisciplinar essa temática se faz necessário, pois aferir como se dá a aprendizagem da classe de oboés – no meu entender – só é possível com a devida orientação do foco às diversas condições que se dão no contexto cotidiano, e, para isso, é necessário lançar mão dos vieses disponíveis nas diversas pesquisas para fomentar e levantar material bibliográfico inerente aos objetivos que pretendo responder.

CAPÍTULO II

A Formação do Músico Instrumentista nos Curso de Graduação em Música da UFPB

No intuito de compreender como se dá a formação do graduando em oboé pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB, houve a necessidade de averiguar como está idealizado o Projeto Pedagógico do Curso - PPC³ de ambas as graduações, ou seja, Licenciatura e Bacharelado em Música.

Ambos os Projetos têm sua idealização em períodos próximos, apenas com o intervalo de 1 (um) entre suas concretizações. Desta forma, o PPC⁴ atual do curso de Bacharelado está disponível desde 2008 e o PPC da Licenciatura desde 2009, onde podemos ler a respeito da reformulação do curso com o fito de atender às necessidade de um profissional que venha a ter uma formação ampla em sua trajetória acadêmica e, nessa perspectiva, ter considerável abrangência no mercado de trabalho que, segundo o PPC da licenciatura do ano de 2009, está se tornando cada vez mais competitivo (PPC, Licenciatura UFPB, 2009, p. 4 e 5).

Ao se tratar de educação, é relevante trazer à tona as figuras que predominam nesse cenário, quais sejam, o professor e o aluno, onde ambos estão imersos no contexto educacional que servirá de preparação para uma futura atuação do profissional que se encontra, até então, em processo de capacitação. Desta forma, formar um profissional que tenha uma sensibilidade ao tratar com as situações distintas que estarão presentes no cotidiano, seja ele de sala de aula ou apresentações musicais, vem a ser de caráter primordial nesta seara de aprendizagem acadêmica (HENTSCHKE, 2003). Salienta-se, aqui, a análise específica da parte que integra o PPC, onde está direcionada à formação do oboísta, respaldando-se das vertentes educacionais orientadas pelos seus respectivos projetos, ou seja, de acordo com a sua formação, seja ela no curso de licenciatura ou bacharelado em música e sua almejada competência no mercado de trabalho.

Em suas práxis direcionadas à educação profissional, há singularidades que norteiam a estrutura de cada curso em específico, e, dessa forma, formando um profissional com maior capacidade de atuação condizente ao programa que estudou em sua formação acadêmica. No caso do músico formado no bacharelado em práticas interpretativas, é notório que nem sempre há um mercado favorável para que o profissional venha exercer sua especificidade

³ A partir do ano de 2019, o termo político foi retirado pelo MEC e agora podemos encontrar a expressão Projeto Pedagógico - PP.

⁴ Será utilizada a sigla PPC como abreviatura ao referenciarmos o Projeto Político do Curso.

acadêmica, e desta forma, se vê com a necessidade de atuar como professor, e por vezes, há uma necessidade de complementação em sua formação pedagógica, pois tende a ensinar apenas com base na perpetuação do paradigma de ensino que presenciou em sua formação, deixando, assim, um vasto leque de opções educacionais preteridos no ato de lecionar. (GLASER; FONTEERRADA, 2007, p. 29); (QUEIROZ, 2004); (SANTOS, 2008, p. 2).

Com o intuito de oferecer uma breve reflexão acerca das temáticas que norteiam a vida acadêmica dos estudantes de oboé que, respectivamente, estão imersos nesse programa de disciplinas que é ofertado nas graduações em música pela UFPB, trago ambos os PPCs (Bacharelado; Licenciatura), para que seja um norteador da nossa análise. Contudo, haverá um direcionamento apenas àquelas disciplinas que estão associadas a utilização do instrumento Oboé, deixando à parte conteúdos adjacentes na grade curricular da formação do profissional.

A formação do oboísta nos cursos de graduação da UFPB

Tendo como base a leitura e interpretação dos PPPs, mais especificamente os Objetivos (geral e específicos), Perfil profissional (competências, atitudes e habilidades), Campo de atuação e Estrutura de ambos os cursos, será traçado, nesse momento, o perfil profissional que se objetiva formar na UFPB, onde se tem o interesse de proporcionar ao mercado de trabalho um especialista na área inerente de sua habilitação e, sobretudo, um ser humano reflexivo e resiliente aos momentos de adversidades que certamente irão ocorrer em seu percurso profissional.

A análise será destinada à atender as demandas dos objetivos que tratam essa pesquisa, do contrário, caso quiséssemos estender a leitura e interpretação dos dados de maneira holística, entraríamos em discrepância direta com o proposto na primazia dessa pesquisa.⁵ Esse hiato não se dará por crer que as demais disciplinas sejam irrelevantes ao estudante e/ou profissional, muito pelo contrário, não vemos como o músico possa vir a se abster de tais conhecimentos que são ofertados no conteúdo regular dos cursos, conseguindo, assim, uma compreensão mais abrangente da cultura e dos meandros filosóficos que são inferidos à música. Certamente, este conhecimento não possui contra indicações nas formações artísticas e, se bem dosados e conduzidos só ampliam as possibilidades, como bem atesta Flo Menezes na apresentação da tradução para o português do livro harmonia de Schoenberg:

⁵ Tem-se como objetivo geral identificar as estratégias dos alunos de Oboé nos cursos de formação superior em música (bacharelado e licenciatura) da UFPB para a aprendizagem do instrumento.

Se no exercício o saber toda e qualquer informação pode tornar-se útil ou ao menos instrutiva, germinando ideias e deflagrando processos, quanto mais uma abordagem aprofundada das leis que imperaram por tanto tempo na edificação de algo tão magnífico, solene e consensual quanto o foi o Sistema Tonal[...] assim é que, constataremos, todo Músico somente terá a ganhar com o estudo de procedimentos históricos. Nenhuma técnica é, a rigor, prescindível, mesmo em se tratando a mais distante no tempo, se almejarmos um completo domínio do fazer musical. (SCHOENBERG, pg 17 e 18.)

Desta forma, entenderemos a construção acadêmica do profissional oboísta sob o ponto de vista dos PPPs, isto é, à maneira que a universidade pensa que deve ser educado o seu aluno que vem a cursar as graduações em bacharelado e licenciatura. Ao fazer tal assimilação dos conteúdos existentes nos PPPs, não se dará, de maneira alguma, um viés conflitante em relação a uma graduação em detrimento de outra, nem pormenorizar um profissional que venha a optar em cursar alguma das mesmas.

Dos Objetivos do Cursos⁶

Ambos os cursos têm similaridades no tema central da formação do músico instrumentista, pois idealizam e concebem seus objetivos na promoção de um perfil profissional com capacidade de atuação em mercados distintos e com suas respectivas diversidades no repertório. Contudo, vale salientar que pelo fato de não ser exigido do estudante do bacharelado a permanência em matérias de cunho pedagógico (onde se tem a necessidade de estar presente em sala de aula por horas e, ainda assim, a exigência de leitura de textos a fim de conhecer/estudar o conteúdo proposto pela disciplina para a preparação de seminários, feitura de testes, resenhas, etc) esse pode vir a usufruir de mais tempo destinado à prática individual do instrumento musical, uma vez que o curso é quase que em sua totalidade voltado para a performance musical, enquanto que o licenciando precisa equilibrar sua aprendizagem nas funções de educador e instrumentista. Segundo o ANEXO-1, não obstante, o bacharel poderá atuar como professor em instituições de nível superior. Apesar de disciplinas de pedagogia não estarem previstas na grade curricular do curso de bacharelado, depreende-se que o bacharelado pode adquirir tais conhecimentos através da sua correlação da observância da prática dos seus professores de graduação e, assim sendo, adquirir tal habilidade através da experiência vicária com as disciplinas ofertadas durante o curso. Sobre esse modelo de Ensino e Aprendizagem, podemos considerar o que nos diz Cerqueira *et al*:

⁶ ANEXOS 1 e 2.

Até o século XVIII, o ensino de instrumentos musicais se concentrava [...], com a transmissão de conhecimentos baseada no empirismo e na tradição oral através da relação entre mestre e aprendiz. Esta maneira de ensinar foi incorporada pela metodologia de aulas individuais para instrumentistas, considerada por muitos até hoje a forma mais eficaz de ensino por permitir a transmissão de uma ampla variedade de informações lógicas, intuitivas e psicomotoras, exigidas na prática instrumental (CERQUEIRA *et al*, 2012, pg. 95).

Prosseguindo com a análise fundamentada com a leitura minuciosa dos projetos e, também, trazendo minha experiência como estudante e músico, posso ressaltar e discernir que dentro do Bacharelado/Licenciatura teremos alunos em níveis distintos que vão do Intermediários ao Avançados. Sob essa perspectiva, se faz necessária a escolha de um material didático que se adeque especificamente ao aluno. Tendo que o progresso de um nível para o outro é um processo cumulativo e paulatino onde é preciso entender que é de bom grado haver sempre uma reflexão e flexibilização nos conteúdos programáticos, de acordo com a realidade e experiência individual de cada estudante.

Do Perfil Profissional (Habilidades, Atitudes e Competências)⁷

Novamente percebe-se várias similaridades entres os perfis que se pretendem formar nos cursos de música da UFPB (de acordo com os PPPs), mas o que chama a atenção é o fator pedagógico que a proposta do Bacharelado expõe em suas disposições acerca do músico-pedagogo, pois, como já supracitado, o seu fluxograma não traz consigo uma exigência de disciplinas concernentes com a pedagogia ou, sequer com a educação musical. Ao entrecruzar o perfil profissional que os planos oferecem ao estudante, há a necessidade de trazer à tona a extensa possibilidade de eixos de formação que está disposto pelo curso de Licenciatura, isto é, o mesmo trata o estudante sob a ótica de três vertentes, sendo observada a formação do profissional: Enquanto Professor (vertente central); Enquanto Músico; e Enquanto Agente e produtor Cultural, e outras possibilidades profissionais. Mediante o exposto, pode-se depreender que a Licenciatura em práticas interpretativas da UFPB, pode abarcar uma clientela que almeja ir ao encontro de um mercado de trabalho mais abrangente, pois o mesmo estará habilitado tanto para o exercício da performance musical quanto, de acordo com o PPP, terá em seu arcabouço acadêmico bagagem para lecionar.

Notadamente, tem-se aqui a necessidade de refletirmos sobre o perfil do oboísta que carece escolher em qual curso passará um bom período de sua vida se preparando para

⁷ ANEXOS 3 e 4.

exercer, *a posteriori*, uma carreira profissional. Portanto, o estudante de música, ao escolher cursar o Bacharelado, usufruirá de uma PPP com um viés de catalisar as habilidades performáticas e, assim sendo, estará imerso em conteúdos absolutamente direcionados ao *performer*. Desta forma, ao analisar as características que estão presentes na formação do perfil profissional do aluno da licenciatura, podemos chegar ao entendimento que haverá a necessidade de estar ligado aos vários segmentos de aprendizagem que essa dispõe, já que, segundo o PPP, o curso versa sobre a formação do professor instrumentista, e, além do mais, um profissional capaz de atuar em ambientes transversais ao eixo musical, isto é, capaz de exercer suas funções onde estará imbricado caráter de coordenar, produzir, assessorar e criticar musicalmente.

Campo de Atuação⁸

Seguindo a análise, temos que o mercado de trabalho para os alunos egressos dos cursos de Música da instituição UFPB, é bastante segmentado, ou seja, tem-se a necessidade de preparar o estudante para dar conta de uma variada gama de proposituras que estarão sendo os locais específicos para que o Músico venha a empregar suas competências adquiridas no decorrer de sua graduação. Desta forma, ao debruçar-me sobre o campo de atuação que ambos os cursos estão idealizados e concebidos para atender a demanda profissional da categorias, podemos apontar algumas especificidades que são particulares de cada curso, O **Bacharelado** visa a formação do músico à atender uma demanda mais focada ao setor performático, isto é, o musicista que atuará como solista, ou exercerá suas funções como músico de Orquestra, e grupos de câmara; também há menção ao setor da educacional, mas bem como explicita Hentschke (2003) há uma enorme disparidade no contexto dos profissionais que passam por uma formação pedagógica daqueles que são oriundos de uma graduação de músico instrumentista. A **Licenciatura** está mais concentrada à atender a demanda advinda de Escolas de Ensino Básico, Escolas Especializadas no Ensino de Música, ONGs (terceiro setor), e empresas que tenham interesse em desenvolver atividades musicais com seus colaboradores, tais como a formação de coral e de grupos instrumentais. Porém, podemos assertar que, pela necessidade em cursar absolutamente todas as disciplinas de práticas interpretativas e de conjunto instrumental o Licenciado pode vir a concorrer às mesmas vagas que são destinadas aos egressos do curso de Bacharelado, deixando, assim, a competência

⁸ ANEXOS 5 e 6.

subjetiva ser o limiar entre a aprovação ou não do mesmo nesse caráter competitivo que é inerente ao campo de atuação.

Estrutura do Curso

Com vistas ao entendimento dos componentes curriculares mais, particularmente, similares ao concebimento de estratégias confluentes aos enfrentamentos performáticos dos alunos da classe de Oboés da UFPB, não se dará total ênfase aos componentes integrantes à estrutura curricular de ambos os cursos. Portanto, será discorrido, justamente, sobre assuntos correlatos a ambos os contextos de graduação, ou seja, Bacharelado e Licenciatura.

O quadro I (ANEXO 6) está concatenado com disciplinas de comum participação aos estudantes de graduação em música, e, desta forma, ao analisarmos os conteúdos básicos profissionais, podemos perceber o viés teórico, como as disciplinas de harmonia, análise e estruturas musicais, que, por sua vez, visam proporcionar um entendimento acerca do arquétipo teórico musical que está sendo estudado/interpretado em peças voltadas ao instrumento pessoal do aluno, ou, até mesmo, o repertório geral. Também tem-se matérias relacionadas ao ensino histórico da música, onde podemos auferir a que o músico em formação estará estudando acerca de momentos relevantes contribuições à arte da Música. Continuando, temos a necessidade do estudante participar de estágios supervisionados (quatro no total) a fim de proporcionar situações de aprendizagem orientada pelo professor da academia e supervisionadas pelos músicos/professores da instituição que receberá o estagiário.

O quadro II (ANEXO 7) nos mostra ementas condizentes ao ensino do instrumento/canto que também fazem parte de conteúdos comuns aos estudantes de música da UFPB. Tais disciplinas de preparação do músico enquanto instrumentista são ofertadas e cursadas no âmbito do Departamento de Música-Demus (UFPB), departamento esse que sedia o curso de Bacharelado em Música. Desta forma, pode-se perceber que o PPP da Licenciatura faz um aproveitamento do ementário disposto no PPP do bacharelado, delegando, assim, responsabilidade aos professores de instrumento deste departamento, e, a partir dessa orientação, podemos perceber ementas voltadas à formação do performer com habilidades, técnicas e entendimento estrutural das peças com intuito de interpretar uma diversidade de obras com gêneros distintos, ou seja, que perpassam o pensamento estético de diversas épocas relacionadas a Arte. Também pode-se ressaltar a objetivação que está inserida no contexto final das ementas, onde se vê o ensino do instrumento voltado à formação do intérprete para

atender necessidades de atuação como solista e/ou músico componente de diversos grupos musicais.

CAPÍTULO III

Processos e Situações de Aprendizagem do Oboé nos Cursos de Graduação em Música da UFPB

A fim de investigar os processos educacionais desenvolvidos na classe de oboés da UFPB, foi lançado mão de um questionário semiestruturado com possibilidades de inserção de perguntas que viessem a ser parte do escopo da pesquisa. Deste modo, é possível sinalizar que o roteiro da entrevista foi balizado levando em consideração a prática de ensino e aprendizagem em seis vertentes, assim distribuídas: Aulas; Palhetas; Excertos Orquestrais; Recitais/Práticas Interpretativas; Master Classes; Pandemia (visando a necessidade de entender como está sendo ofertada a aula nesse período de distanciamento e isolamento social).

Vale acrescentar que os PPCs dos cursos de música estão sendo constantemente trazidos no entrecruzamento de informações e elencados para o entendimento da relevância dos métodos de ensino e de suas funcionalidades à perspectiva da formação profissional do discente. Igualmente, a pesquisa bibliográfica realizada previamente à entrevista estará sendo rebuscada nos diversos momentos da análise dos depoimentos, o que objetiva tornar a interpretação coerente com a temática pesquisada.

Dito isto, ressalto que nesta análise e interpretação dos dados será preservada a identidade dos participantes, e, desta maneira, a indicação dos trechos relatados se dará através do uso da nomenclatura: **entrevistado nº 1,2 ou 3**, de acordo com a ordem da realização da entrevista. Após o término das entrevistas, houve a transcrição fiel das informações dispostas no decorrer do questionário, onde já se foi possível estar imerso ao campo pesquisado, com relatos que concatenam com a bibliografia anteriormente relacionada, dando sentido às análises.

Aulas individuais e Recitais

Considerando a transcrição das respostas conferidas pelos alunos entrevistados, foi possível chegar a um entendimento de como é norteadas as aulas de Oboé. Partindo dessa compreensão, podemos trazer à tona dados que nos orientam no ato de discernir a respeito da prática deliberada dos alunos. No que diz respeito à estrutura e desenvolvimento das aulas, vimos como se dá a periodicidade das mesmas, à maneira que são ofertadas (se são

individuais, coletivas ou de ambos formatos) e também como se orienta a demanda de métodos e repertórios que fazem parte do programa de ensino.

Dessa forma, as aulas de instrumento têm distribuição de uma vez por semana, com duração aproximada de 01h30, em que os alunos são orientados em caráter individual, e no decorrer da aula, há sessões que possuem especificidades voltadas ao aprimoramento da técnica instrumental e da *performance* do repertório. Também há um horário específico e a parte com todos os alunos da classe, que se denomina de “palhetada” onde há a orientação e aprimoramento das técnicas de raspagem de palheta. Sobre a organização da logística das aulas, elenco abaixo alguns relatos dos entrevistados:

“Eu tenho aulas individuais toda semana, e, antes da pandemia, eu costumava ter aulas de classe também, aí era a turma inteira da classe de oboé fazendo palheta (palhetada, e tal), mas agora nesse contexto da pandemia tá sendo só minha aula por semana.” (Entrevistado nº1).

“Aulas específicas com o instrumento é uma vez por semana, né?! Ali que seriam dois créditos, eu acho que daria 01h30 por aula e tem a aula de palheta que é na quinta-feira de manhã que a gente sempre tem...que é em conjunto.” (Entrevistado nº2).

De acordo com os relatos, as aulas de instrumento se configuram dentro dos preceitos que delibera o padrão já tão difundido na área do ensino e aprendizagem do instrumento, ou seja, o padrão mestre-discípulo, o que se destaca por aulas individuais e voltadas ao ensino técnico instrumental na produção de repertórios voltados à *performance*. Acerca desta temática, é possível considerar o que pondera Kraemer (2000) *apud* Harder (2008), que no campo do ensino do instrumento há diversas contribuições da teoria e da pedagogia musical, mas esse modelo de ensino ainda perdura em nossos dias atuais.

Acerca da duração das aulas, é possível, através da interpretação das entrevistas, inferir que ela está assim planejada no intento de oportunizar mais o conteúdo necessário ao desenvolvimento do aluno. Desta forma, alguns autores, tais como Ericsson *et al* (1993) deliberam acerca da necessidade de uma duração hora aula ser condizente com as condições de reflexão acerca do desenvolvimento paulatino e continuado do aluno, onde se necessita de tempo para diagnosticar detalhes e conteúdos presentes na interpretação das obras.

Considerando essa necessidade intrínseca do oboísta em ser o seu próprio *luthier* de palhetas, as aulas em conjunto voltadas ao ensino e aprendizagem da manufatura das palhetas, vem a ser de fundamental importância para a independência do alunado. Sobre essa temática, DOMINGUES (2018) ressalta que o estudante, nesta etapa da aprendizagem, evidenciará conhecimentos que serão ligados intimamente com os equipamentos necessários para a confecção de palhetas e de reflexões acerca do material sonoro que se almeja. Sobressaltando que uma orientação que verse acerca da autonomia e da busca pessoal entre os alunos é uma vertente de ensino que vai ao encontro do pensamento de elaboração de competências e aprimoramentos em busca da formação profissional.

Sobre os alongamentos

Sobre a questão dos alongamentos, foi perguntado aos alunos se havia um alongamento prévio às aulas, onde os mesmos relataram de maneira conflitante acerca dessa temática, no qual houve a narrativa que antes de dar início às aulas não há alongamento, e que também essa não é uma exigência por parte do professor, e outro disse que há a orientação, contudo não a exigência. Seguindo, mais à frente, quando perguntados sobre o envolvimento em atividades que visam promover a prática da interação corpo, mente e emoções, os mesmos relataram que há diversas palestras e oficinas que tratam dessa temática, tais como: Yoga e Técnica Alexander, como veremos no próximo tópico de análise. Dessa forma, relatam os entrevistados:

“Existem algumas formas de alongamento que o professor passa para antes de começar a tocar, mas, assim, não é uma exigência e nada obrigatório da parte de vista do professor. Ele [professor] recomenda fazer, mas não é algo que faz parte da aula dele, então ele [professor] fala que o ideal é chegar um pouco antes e fazer os alongamentos, mas não faz parte do planejamento da aula.” (entrevistado nº2).

“Não, na aula não tenho. Eu costumo fazer o alongamento na minha prática diária, no meu estudo, mas não aula, não. Faço quando eu estou estudando, mas na aula nem o professor pede nem eu faço antes.” (entrevistado nº1).

É possível perceber que os alunos possuem um entendimento sobre a necessidade de realizar alongamentos tanto prévios quanto posteriormente à prática do instrumento, e que não

há a existência da atividade no momento da aula, mas a orientação é que se tenha feito em momentos antes. Para Costa e Abrahão (2004); Costa (2005) e Pederiva (2004) o alongamento sistemático, a fim de uma prevenção e gerenciamento das dores causadas por estudos demasiados, ou, até mesmo, posturas inadequadas que afetam aspectos ergonômicos entre o corpo e instrumento, são fatores preponderantes no estudo e na prática musical.

Podemos ver essa característica metodológica como uma estratégia de desenvolvimento da autonomia dos estudantes, onde há a orientação, mas não a cobrança nem a total observância durante as aulas. Ao evidenciarmos a existência de palestras e oficinas que tratam da temática do desenvolvimento e aprimoramento da concepção corporal, fica notória a preocupação que se tem sobre a saúde do alunado.

Essas abordagens que versam acerca da criação da autoanálise físico e mental pelos músicos, vem a ser algo que está de acordo com o pensamento contemporâneo sobre o ensino de instrumento musical. Conforme reflete Vasconcelos (2017) aos estudantes do século XXI há a necessidade de se distanciar do paradigma do músico conhecedor apenas do seu instrumento, pois a atualidade exige uma formação holística, onde a busca por uma ampla reflexão e amplitude de competências são mais adequadas ao perfil profissional em destaque na nossa sociedade.

Com isso, podemos entender que sim, há a indicação e orientação, mesmo que implícita, que se faça alongamentos antes de adentrar na sala e durante os estudos diários do instrumento. Entende-se que o fato de não ser realizado durante a aula, se deve ao fator hora/aula, pois isso traria maior usufruto do tempo em função da demanda de exercícios e repertórios que foram planejados para cada aluno.

Sobre o(a) estudo/aplicação de métodos práticos e progressivos

No intento de averiguar as especificidades e estratégias do desenvolvimento técnico do instrumentista em seu contexto de ensino e aprendizagem, foi perguntado aos entrevistados se existia um trabalho voltado à preparação de exercícios de métodos específicos do instrumento, e a quantidade que era planejada para o trabalho em sala de aula. Portanto, assim nos foi relatado:

“Aí não é recomendado, é exigido no mínimo de três exercícios do método.”
(entrevistado nº3).

“Rapaz, é um bocado, viu?! É, o método, eu tô estudando, a gente estuda o método sim, eu por exemplo estou estudando o LUFT e os exercícios, ele [professor] nem sempre pede os mesmos, como são bastantes exercícios, às vezes ele [professor] pede um, às vezes ele [professor] pede outro. Tem aula que ele [professor] pede mais exercícios de sonoridade, tem outras que ele já pede exercícios de afinação, escala, mas, assim, nunca dar tempo de passar tudo numa aula só.” (entrevistado n°1)

Acerca dos exercícios dos métodos e seu quantitativo para cada aula, de acordo com a análise das entrevistas, há uma orientação específica para a quantidade de exercícios que deverá ser estudada e executada semanalmente. Pelos relatos, pode-se concluir que os exercícios são elencados de acordo com a necessidade de desenvolvimento da *expertise* instrumental do alunado para determinado foco de aprendizagem, ou seja, os exercícios podem ser de diferentes contextos em função do aprimoramento de diferentes técnicas.

De acordo com Alves e Freire (2013) o desenvolvimento do nível *expert* do sujeito se dá em longo prazo, com a aquisição e a manutenção do conhecimento adquirido, isto é, se caracteriza de acordo com a habilidade de retenção e refinamento das habilidades. Nessa direção, podemos considerar os estudos de métodos que corroboram as práticas interpretativas elencadas no repertório oboístico e, sendo assim, são ferramentas imprescindíveis na prática do ensino do instrumento.

Aquecimento ao instrumento

Igualmente, foi questionado aos alunos entrevistados se os mesmos realizavam aquecimento com o instrumento musical em momento subsequente ao início da aula, com a finalidade de preparar a musculatura dos lábios e face, e, assim sendo, obter melhor desenvoltura nos procedimentos educacionais. Levando em consideração que o ensino passa por um processo de aquisição paulatina e orientada de assimilação de conhecimentos estabelecidos em ementas dos planos de cursos existentes no PPP de cada graduação, será traçado um prospecto das respostas concernentes para cada eixo temático acima elencado. Os alunos respondem dessa maneira:

“Geralmente, por semana ele [professor] passa alguns exercícios mais de base de respiração, digitação, então esses são os primeiros exercícios que começa, que também pode pensar que é uma forma de aquecimento; aquecer o diafragma, e todos

esses exercícios é a primeira coisa da aula, então não sei se isso seria um aquecimento, mas é a primeira coisa que faz, antes de começar método, escala, arpejo e obras.” (entrevistado nº2).

“Tem, tem sim. Costuma antes de começar a tocar dar uma escalinha para ver se tá certo, ver se as oitavas estão afinadas; se o grave está saindo. Para testar mesmo se a palheta vai emitir o som que eu quero.” (entrevistado nº1).

Nestes exemplos acima, temos a confirmação do planejamento de aquecimentos que visam favorecer os músculos necessários para que se tenha uma prática mais saudável, sem forçar em demasia o corpo no ato da aula, nem em estudos cotidianos dos alunos. De acordo com Pederiva (2004), na formação do *performer* há intensa manifestação do corpo em função da execução musical, onde o aquecimento muscular se torna fundamental na prevenção de doenças e desconfortos físicos. Podemos enxergar essa demanda de exercícios como o que já supracitados acerca da contribuição à junção das dimensões mistas que fazem parte da formação estética profissional do músico. Igualmente, considera-se prolífico esse planejamento que entende a necessidade do estudante em pensar e realizar suas práticas orientadas à formação e à junção de vieses de aprendizagem para seu entendimento como um profissional.

Sobre os recitais da turma de oboé

Ao averiguarmos aspectos voltados ao entendimento da logística dos recitais e sua distribuição ao longo do período, foi relatado a orientação de quatro recitais, sendo um por mês. Dessa forma, de maneira transversal nos questionários, tentamos entender se nessas situações os alunos sentem algum nervosismo, estresse, ansiedade etc. Responderemos essas duas vertentes de maneira subsequente.

“ele [professor] costuma fazer quatro recitais por período, então “são” um por mês. Nem todo mundo faz, mas costuma ser uma obra por mês, mesmo que não seja ela completa; pode ser só um movimento ou um segundo movimento, algo do tipo, mas costuma ser uma peça por mês que ele faz, independentemente do tamanho, às vezes, se for uma peça maior, aí faz o primeiro movimento o segundo, depois junta, mas,

assim, ele [professor], pelo menos todos mês, tem uma obra para trabalhar”.
(entrevistado nº2)

“A maneira com que ele usa é dependendo do nível do aluno, assim, ele não exige que seja peça solo ou peça de música de câmara ou peça de concerto com piano, com arranjo para piano simulando a orquestra. Ele [professor], o que ele faz, ele tenta...o que ele faz é que nem todo mundo fique tocando concerto, nem todo mundo tocando peça solo, sabe? Então, uma parte toca peça solo outra parte toca concerto e costuma, pelo menos um, fazer uma música de câmara com alguns colegas que chama, cordas e tudo mais. Mas não tem, e eu não se ele já fez, mas, pelo menos na época que eu tinha, não era pré-definido, assim, tal período, sétimo período você tem que fazer tal obra, oitavo período...não tinha isso, né? Não sei se foi porque eu comecei depois com ele, mas comigo não tinha essa exigência de...sétimo período vai tocar o Strauss, não tinha isso.” **(entrevistado nº2)**

Dentro das especificidades da logística, temos que há uma diversificação em torno do repertório que será interpretado pelos alunos, isto é, haverá aqueles que tocarão músicas de caráter solo, outros de caráter de música de câmara e/ou redução de orquestra para piano (oboé e piano, ou oboé e cordas), e, dessa maneira, integralizando todos os membros da turma. Assim, como considera Cardassi (2000), os estudantes podem vir a usufruir desse momento no palco como uma fomentação de suas carreiras profissionais, onde há a suplementação da confiança e da importância de cada recital na experientiação de ocasiões educacionais de viés prático trazendo maior envolvimento entre os conteúdos teóricos de sala de aula e sua função no ato performático da música.

Sobre a ansiedade na performance musical

Nesta parte da pesquisa, houve a necessidade de entender como se dá o envolvimento da turma em situações que se precisa lidar com aspectos voltados com a ansiedade, e quais são suas estratégias para ir de encontro de suas adversidades no momento performático. No questionário estão elencadas algumas perguntas que são condizentes com esta temática, e, mais precisamente, no intento de perceber os métodos que são trabalhados e desenvolvidos na formação discente da classe de oboés. Dos três alunos que participaram da entrevista, quando perguntados sobre a incidência da ansiedade em suas práticas interpretativas e acerca

orientação de bibliografias para a reflexão e aprimoramento de técnicas voltadas ao controle emocional, houve certa incongruência nas respostas. Vejamos o que foi respondido sobre a orientação de materiais:

“Há, sim, durante as palestras e oficinas. Eu até tenho uma apostila que eles deram durante a palestra que é pra gente ter a referência fora das oficinas, assim, quando terminar a gente tiver uma prova física do que fazer e onde buscar esse material.”
(entrevistado nº1)

“Não, não há indicação de referências bibliográficas”. (entrevistado nº3)

Sobre a segunda resposta ser negando o uso de referências bibliográficas no auxílio do controle mental e emocional no momento *performático*, podemos discernir que há a orientação por parte do professor, mas não se dá de forma que venha a se tornar uma cobrança. Evidenciando, assim, que a existência de oficinas já se torna, por si só, um momento de reflexão e de aprimoramento dos recursos psicológicos nos atributos necessários para se lidar com o momento de interpretação frente ao público. Segundo Mendes (2014), a falta de uma orientação voltada para o discernimento psicológico do fazer musical no palco, pode ser um grave empecilho à formação do músico, e que o professor deve tomar para si a incumbência de preparar o seu aluno para tais situações.

Sob essa narrativa conflitante entre a informação de que há, e de outro parecer de que não há, resta uma dúvida que só foi possível responder seguindo uma linha de raciocínio na pergunta condizente à interferência da ansiedade em suas *performances*. Examinemos o que foi respondido na entrevista:

‘Sempre dá aquele nervosismo, sim, antes de subir no palco, mesmo que seja...que a gente tenha essa frequência muito grande de recitais...essa periodicidade muito curta de recitais, mas sempre há, sim, um nervosismo, uma tensão antes de subir...saber se a pessoa vai conseguir sair todas as notas certas, se aquela passagem difícil vai sair; sempre há essa tensãozinha, mesmo que a gente tenha recital quase todo mês, mas sempre tem uma...pelo menos para mim, eu sempre sinto uma ansiedade antes de subir no palco. Momentos antes de subir no palco, eu percebo que eu fico muito nervoso e o coração começa a bater muito rápido, então eu tento uma estratégia que é de respirar em cinco segundos, manter por seis e soltar em quatro, que é para

diminuir as batidas do coração e seu metabolismo diminuir um pouco, mas é claro que não dá para fazer na hora que estiver tocando, é antes de subir no palco.”
(entrevistado nº1)

“[o professor] sempre traz...tem professores que ele traz de técnica de Alexander. Ele já levou o professor de Yoga. Isso é uma parte que eu sou mais displicente, assim, eu não...eu já até falei com o professor, eu não sentia que me ajudava muito, sabe? Eu participei bastante dessas aulas, mas eu não sinto que o meu psicológico me atrapalha em alguma performance ou algo do tipo. Aí eu não participei muito dessas aulas para falar, mas ele sempre traz e sempre pede a participação, mas eu não participava muito. Na verdade, não é que eu não sinta [ansiedade], como eu falei eu participei algumas aulas com ele, como...ele tem uma certa exigência de participar e tal, pra você ver se aquilo serve para você ou não. Aí eu fiz aula de Yoga, aula de técnica de Alexander...mas eu participei de todas essas aulas, mas nunca coloquei em prática, assim, pra testar e ver se realmente acontece, porque eu nunca senti que eu fui muito prejudicado em algum concerto por causa de nervosismo, mas no dia que eu for, pelo menos eu sei as forma de como combater isso. E como eu faço isso? Não sei. Acho que é algo de cada um. Tem pessoas que sentem um pouco mais pressionadas e outras não, mas eu, claro que todo mundo fica nervoso pra tocar, né? Determinadas coisas, mas não é algo que eu sinta, assim, que me atrapalhe mais. Tem outras coisas que me atrapalham mais que o meu nervosismo.” **(entrevistado nº2)**

De acordo com os relatos, a interferência dos aspectos ligados à ansiedade está concatenada intrinsecamente às peculiaridades e necessidades de cada indivíduo, e, dessa forma, os materiais e oficinas podem ajudar em maior ou em menor grau. Porém, nenhum dos alunos trouxe uma má percepção em participar desses momentos ligados ao conhecimento do corpo e da mente, e, de certa forma, corroboram que há, sim, relevância em suas participações nessas oficinas. Sobre a influência da ansiedade no momento da *performance*, trazemos o pensamento de Sinico e Winter (2013), que respaldam o pensamento que a ansiedade pode ser ocasionadora de restrição e de facilitação, isto é, no primeiro caso ela pode inibir o músico, e no segundo caso ela pode trazer mais foco para a interpretação das peças.

Considerações sobre as aulas e recitais

Temos que as aulas são ofertadas em caráter individual, o que já é uma prática bastante difundida pelo contexto de ensino e aprendizagem de música ao longo da história, e, sobre isso, podemos destacar a duração de 01h30 hora/aula, o que parece bastante salutar, pois não gera estresse nem, sequer, dano físico ocasionado pelo esforço repetitivo ao estudante, pois nenhum do entrevistados relatou estar sofrendo de alguma inflamação e/ou desconforto ao tocar (o que nos relata que, provavelmente, está havendo uma observância por parte dos alunos aos alongamentos e aquecimentos da musculatura em suas práticas diárias).

No tocante aos alongamentos, vimos que não há, de fato, a exigência da feitura em sala de aula, e acredita-se que seja um artifício para otimizar o conteúdo disposto para aula, mas percebe-se que os alunos são orientados à prática cotidiana de exercícios de alongamentos em seus estudos. Inclusive foi relatado a existência de oficinas e palestras a fim de promover a conscientização do corpo, mente e emoções, tais como a Yoga e Técnica Alexander, voltados a otimização da *performance* artístico musical.

Acrescentando-se a essas abordagens, temos a preparação e fomentação da *performance*, com um trabalho voltado à apreciação de métodos e de uma passagem por diversos repertórios do contexto oboístico. Sobre os métodos, temos que há uma abordagem alusiva aos níveis de *expertise* de cada aluno em sua formação, isto é, foi identificada a existência da recomendação de exercícios dos métodos de acordo com a complexidade que o discente pode assimilar naquele momento de sua formação acadêmica, a fim de corroborar sua prática interpretativa.

Sobre os recitais, os resultados coletados demonstram a frequência de, em média, quatro recitais por semestre, onde um dos alunos entrevistados relatou que nem todos da classe se apresentam, mas, como observado nas demais entrevistas concluímos que essa prática é uma tônica da proposta de ensino do professor. Por mais que se pareça profuso ter quatro recitais em cada período acadêmico, podemos chegar ao entendimento que essa perspectiva de ocasionar aos estudantes uma demanda de momentos de práticas interpretativas vem a calhar em suas formações, pois ao se depararem com tais necessidades podem vir a ter maior capacidade de elencar estratégias que auxiliem nas suas relações com o mundo profissional e suas inerentes dificuldades.

Atividades Coletivas

Continuando nossa análise, foi considerado imprescindível a alusão aos momentos coletivos voltados ao aprimoramento e à expansão de conhecimento para a formação do profissional oboísta nos cursos de graduação da UFPB. Tais como a classe de oboé (que dentro do contexto de ensino, comumente, se chama de palhetada) e o entendimento do uso e manufatura das palhetas que são utilizadas pelos alunos, pois tais questionamentos fizeram parte integrante do concebimento dessa pesquisa.

Ter conhecimento aprofundado sobre a feitura das próprias palhetas é um fator preponderante na formação e na continuidade como atuante na profissão de músico, considerado, assim, uma vertente importantíssima na formação do Oboísta. Há diversas características subjetivas e intrínsecas ao aperfeiçoamento do *performer* através dos detalhes oriundos da escolha da palheta e sua respectiva escola de raspagem e concepção sonora. A partir de então, foi questionado aos entrevistados sobre qual era sua escolha de raspado; como tinha efetuado tal escolha; se a UFPB oferece laboratório para o ensino de confecção de palhetas; e se a Universidade oferece custeio para aquisição de materiais. Em partes, será elencado as respostas para cada sessão dessa vertente.

Sobre a escolha do raspado (curto ou longo) e como chegou a essa escolha

Nesta linha de entendimento da pesquisa foi questionado sobre como se deu a predileção a um estilo de raspado específico e atual, e se houve uma experiência em ambos os modos de raspagem, e, caso tenha experienciado ambos os raspados, se há o controle da embocadura na adaptação dos mesmos. Destaco a resposta de um dos entrevistados, onde comenta que:

“Sim. Eu utilizo o raspado curto, mas, assim, eu antes utilizava o raspado longo, e aí não foi exigência do professor, mas eu preferi mudar para o raspado curto por eu sentir que eu teria mais aprendizado com ele [professor] com essa palheta, que é a palheta que ele usa, então eu conseguiria extrair mais. Com o tempo eu testei novamente o raspado longo, e eu não me adaptei tão bem, então eu continuei com o raspado curto, então hoje eu uso só o raspado curto. Eu consigo tocar com as duas...é até curioso também que no meu... um dos meus recitais de formatura, eu toquei o Strauss [concerto para oboé e pequena orquestra] e foi com raspado longo. Foi a

única peça que não tava dando certo. As palhetas que eu estava fazendo estavam muito pesadas, e é uma peça muito cansativa, né? Então, só naquela peça eu toquei com o raspado longo e funcionou e deu certo, assim...eu consigo tocar, mas por eu ter trocado de instrumento e está já há um bom tempo tocando com ela [palheta do raspado curto], eu prefiro a de raspado curto, mas eu gosto das duas e acho que ambas têm suas facilidades. (entrevistado n°2).

Outro aluno entrevistado destacou que no início de seus estudos ao Oboé, o mesmo não tinha como dispor de uma escolha de sua preferência e ficava à mercê das palhetas que lhe eram oferecidas.

“Quando eu comecei aqui em [cidade natal do entrevistado], era o estilo que me “dão”. A palheta que me dar, eu tô tocando, mas aí depois que eu comecei a ter aulas bem regularmente com RAVI eu adotei o estilo de raspagem dele, que é o curto, alemão; aí eu também me identifiquei bastante, aí já as que eu faço já são raspado curto.” (entrevistado n°1).

Paralelamente, o terceiro entrevistado ressalta a importância de haver no Brasil uma diversificação dos estilos de raspado, e destaca o quão multifacetada é a distribuição das nossas escolhas pelas escolas de desbastar palheta; também faz inferência à homogeneidade sonora que é o foco na busca pessoal do oboísta, ou seja, há um limiar entre as escolhas das escolas de desbaste em função da concepção sonora. Vejamos o que foi comentado quando questionado se ele tinha opção por alguma maneira específica de raspagem:

“Não, não tenho opção por isso. Na verdade, eu acho que essa dualidade no Brasil faz muito bem. A maneira de tocar Oboé no Brasil, ela tem mais homogeneidade do que noutra parte do mundo, porque ela preenche as qualidades de dois tipos de raspado. E o que se vê, em geral, nas orquestras e nos cursos universitários onde os alunos estão em sua formação é uma homogeneidade da qualidade do som.” (entrevistado n°3)

Com base nos relatos fica claro que os alunos têm autonomia em suas escolhas de escola de raspagem, pois como afirmam os dois primeiros entrevistados, mesmo que eles toquem atualmente com o mesmo estilo de palheta que o professor utiliza, há possibilidade de

estarem mudando assim que desejarem ou for necessário. O terceiro entrevistado ressalta a importância de existir essa realidade diversificada no uso de palhetas de raspagens diferenciadas, e que a busca se foca na qualidade sonora ao se tocar. Através do discernimento dos alunos, fica evidente que essa temática é algo bastante usual no contexto acadêmico, pois todos os entrevistados demonstraram total confiança ao relatarem acerca do uso e da escolha de suas preferências acerca das palhetas. Diante disso, denota-se uma emancipação das escolhas e do pensamento crítico sonoro por parte dos estudantes, e fica implícito, pois o professor, ao não se posicionar a respeito de uma indicação intransigente, deixa que os alunos venham a utilizar o que lhes for melhor adaptável.

Sobre a oferta de classe para o ensino e aprendizagem da confecção de palhetas

Como supracitado no início desse capítulo, mas mais detalhado nessa parte, os entrevistados relataram a existência de momentos específicos ao ensino e amadurecimento da prática da confecção das próprias palhetas, no intuito de gerar uma independência no desbaste, e no emprego das necessidades específicas à fruição do som que cada aluno tem em suas expectativas subjetivas à *performance* ao instrumento. Podemos conferir essas afirmações de acordo com os comentários:

“Sim, eu preparo minha própria palhetas e no momento da palhetada serve para o professor recomendar alguns ajustes extras.” (entrevistado nº3)

“[...]Jo professor toda semana faz aula de classe, aí a aula de classe é o momento, assim, de palhetada...reuni todo mundo e vai fazer palheta, e é nesse momento que o professor, ele meio que dá a nota assim...diz como é...quais os padrões que a gente deve seguir na hora que tá raspando palheta, aí ele ver as palhetas que a gente tá raspando e dá um feedback no que a gente pode melhorar, no que a gente deve buscar.” (entrevistado nº1)

Em geral foi respondido que já possuem conhecimento suficiente para desbastar a própria palheta, mas que continuam frequentando as aulas no intuito de estarem se aprimorando e se atualizando com conhecimentos adquiridos pelos demais frequentantes da turma. Destacando que esses momentos de palhetada são tidos como sendo uma comunhão de conhecimentos oriundos do professor e dos demais alunos que nela estão inseridos.

Paralelamente, no entrecruzamento e na interpretação das entrevistas foi corroborada a notoriedade da escolha e da manufatura das palhetas na vida acadêmica com vistas a uma carreira profissional no instrumento. Os alunos relataram já possuírem conhecimento em sua autonomia ao realizarem os procedimentos necessários à feitura de suas próprias palhetas e, dessa forma, depreende-se que continuam frequentando as aulas de “palhetada” a fim de expandirem suas práticas e contribuir com os demais componentes da classe. Dessa forma, como relatado em parte da bibliografia pesquisada DOMINGUES(2018), SANTOS e DOMINGUES (2017), GISIGER (2017), ter condições de empregar suas necessidades subjetivas na própria palheta é de total relevância, pois torna-se imprescindível saber manipular e deliberar acerca das variações climáticas e, até mesmo, o próprio desgaste natural que pode afetar o músico no exato momento da apresentação.

Atividades complementares

Sobre as oficinas de conscientização corporal

A partir do depoimento dos alunos, foi possível perceber uma preocupação do professor em promover atividades relacionadas à conscientização dos estudantes a respeito de aspectos fisiológicos, psicológicos e comportamentais no que diz respeito ao estudo e prática do instrumento. Nesse contexto, as falas indicam a percepção dos estudantes sobre a importância dessas formações, como é possível perceber nas suas respostas sobre o questionamento em torno da existência de atividades de preparação para a performance:

“Tem, sim, durante o semestre da universidade há várias palestras que o professor mesmo organiza e os [demais] professores também, aí eu já assisti palestra sobre técnica de Alexander; como controlar nervosismo...são várias oficinas que são ofertadas durante o semestre. A gente tem esse apoio da universidade, tanto quanto o engajamento do professor que muitas vezes que é ele que chama esse pessoal para fazer essas oficinas.” (entrevistado nº1)

Houve uma oficina, na verdade um programa onde se ofereceu a aprendizagem da técnica Alexander, que falou sobre a fisiologia do músico dando ênfase à preparação da performance, não só no sentido apenas técnico mas psicológico e fisiológico. (entrevistado nº3).

Com base nos relatos, podemos compreender que formar um instrumentista vai além de praticar o seu instrumento unicamente. A preocupação em promover eventos dessa natureza contribui na expansão do leque cultural e conceitual dos alunos, pois há a possibilidade de vivenciar práticas que são transversais à formação do profissional. Dessa forma, ampliar o horizonte reflexivo de possibilidades que corroborem a promoção de uma carreira mais eficaz e prolongada em termos de saúde física e mental. Conforme destaca Pederiva:

Observa-se que, durante o aprendizado de instrumentos musicais, a formação do intérprete é delineada em função da técnica musical. Esquece-se que o músico é um ser humano possuidor de um corpo que abrange o físico, o cognitivo e o emocional. Trata-se o intérprete como se este fosse uma “máquina de fazer música”. O corpo, como consequência dessa percepção, é fragmentado em função dos objetivos a serem alcançados: a decodificação do símbolo, o domínio técnico do instrumento e da expressão musical. (PEDERIVA, 2004, p. 91)

Sobre a oferta de classe de excertos orquestrais

Orientamos parte de nossas questões ao entendimento de aulas que proporcionam o ensino e a aprendizagem de trechos orquestrais, o que pode ser considerado como uma estratégia de orientação para concursos de seleção de instrumentista para integrar seu corpo musical. Os alunos mencionaram que o curso, por si, não oferece em sua grade curricular uma disciplina obrigatória ou optativa que estivesse disponível para que houvesse a matrícula, mas o professor de Oboé faz por onde ofertar, em caráter optativo, uma disciplina para o estudo e preparação de excertos que são considerados importantes em provas de seleção. Dessa forma, nos relatam os alunos:

“Na grade curricular da UFPB, tanto obrigatória, como optativa não tem. Não tem essa cadeira de excertos orquestrais. O professor foi que criou essa cadeira, [...]. Eu não sei como é que fica lá no sistema, mas ele é que fazia essa aula e pedia ajuda à alguns professores de madeira. Inicialmente, ele só fazia com oboé e foi aumentando de oboé para madeiras e, no último período que fiz com ele era todos os instrumentos. Mas não faz parte da grade curricular. Ele [professor] até tentou ver lá, mas eu não sei como é que anda. E a aula funciona da seguinte maneira: são, dependendo da quantidade de alunos, vamos dizer que tenha dez alunos, então cada semana dois tocam três ou quatro excertos e um concerto - que ele chama de concerto de confronto

- que seria, no caso do oboé, o Mozart; clarinete também é o Mozart. Geralmente, um clássico, né? Aí os outros oito alunos assistem a performance do aluno, e aí ele [professor] costuma fazer assim: diga três pontos positivos e três negativos que achou...assim, três coisas que você gostou e três coisas que, o candidato, pode melhorar. Então, funcionava assim, toda semana alguém ir tocar lá e os alunos falavam e o professor no final que dava um detalhamento geral, mas costumava ser assim; uma vez por mês tinha esses simulados, assim, pelo menos uma vez tava tocando.” (entrevistado nº2)

“A gente tem que escolher os excertos e alguma peça do período clássico pra ficar trabalhando toda semana, como se fosse a simulação de uma banca de orquestra; a gente tem esse estudo mesmo dessa classe de excertos para poder estudar especificamente esse ponto.” (entrevistado nº1)

Com a análise das falas, podemos perceber a preocupação e o envolvimento do professor com a formação dos alunos em função do mercado de trabalho. Vale trazer à tona o que reflete Coutinho (2014), sobre a compreensão de uma formação universitária que ofereça uma vasta gama de possibilidade de atuação profissional, onde o músico possa dispor de opções, e não tenha que ficar subserviente ao mercado local, seja ele qual for. Sob essa oferta de uma disciplina focada à experientiação e orientação do alunado em relação ao mercado de trabalho orquestral, podemos caracterizá-la como uma visão atual, concatenada com os pré-requisitos cobrados pelas bancas avaliadoras no ato de seleção.

Sobre a participação de master classes

No geral das análises das entrevistas, foi percebido que todos os alunos que responderam ao questionário deram uma resposta semelhante no tocante a participação em master classes e em eventos fora do contexto físico da UFPB, e, também ficou claro que há uma influência por parte do professor que está, segundo os relatos, constantemente proporcionando eventos dessa categoria. Fica evidente que há um viés acadêmico bastante forte para a formação do instrumentista, já que com a vinda de vários oboístas profissionais e de respaldo na área de atuação só corrobora mais ainda que o aluno poderá ter em seu leque

de referências um olhar mais amplo para as suas necessidades enquanto está em estágio de formação acadêmica. Sobre a participação de master classes, trago os relatos obtidos:

“Eu sempre participo. Inclusive a maioria dele foi ofertado pela própria classe de oboé da UFPB pelo professor, e de uns três anos pra cá, tenho participado bastante, acho que uma média de quatro a cinco por ano, no mínimo.” (entrevistado nº3)

“Sim. o professor ravi também traz muito professor de fora para “ter” aula com a gente, e principalmente agora, nessa época de pandemia, toda semana um master classe diferente, com professor diferente; ontem mesmo eu tive aula/master classe com a professora Diana Doherty da Austrália...a gente tem muita experiência com a opinião de um professor de fora, assim, que vem pra dar aula pra gente.” (entrevistado nº1)

Essa possibilidade de imersão em outras concepções interpretativas e práticas vem a ser considerado como ótimo à aprendizagem dos alunos, pois, como reflete Lopes (2017), na contemporaneidade é mais aceitável e indicado que o aluno venha a participar de master class a fim de experienciar conhecimentos advindos de outros professores, quebrando o velho paradigma mestre/aprendiz que, outrora, foi tão forte no ensino do instrumento. Não somente por esse fator, mas também pelo fato de estarmos dentro de uma realidade globalizada, que o acesso a informação pode ser tido através de poucos cliques ao computador.

Sobre a participação de eventos

O questionário semiestruturado também procurou saber se há a busca e(ou) interesse em participar de festivais, encontros, simpósios, etc. Sabendo que a experiência que se adquire nesses eventos é fundamental para a formação dos músicos em formação. Muitas vezes são nessas participações que há o conhecimento por parte do professor estrangeiro e, assim sendo, o convite ou a abertura para o ingresso em universidades de outro país. Sobre essa percepção da participação dos alunos em eventos dessa natureza, foi levantado um breve questionário, onde os mesmos salientaram que há, sim, uma efetiva participação em festivais, encontros e simpósios, inclusive em áreas afins para um incremento de suas práticas pedagógicas e instrumentais.

“Sim, eu venho participando de todos os encontros de que tem, e festivais...acho que o último que fui de Eleazar de Carvalho, mas já faz um pouquinho de tempo...os último, assim, são os encontros da ABPD-Associação Brasileira de Palhetas Duplas.”

(entrevistado nº1)

“Já. Eu tento, pelo menos, de seis em seis meses tá participando de algum festival pelo Brasil. Eu nunca fiz nenhum fora, mas pelo Brasil já fiz bastante.” **(entrevistado nº2)**

Acerca da participação em encontros, festivais e simpósios, ficou bastante claro que os membros da turma têm como estratégia e aprimoramento uma contínua agregação e atualização de seus conhecimentos musicais através da participação em eventos dessa natureza. De acordo com pesquisa feita por Santos e Domingues:

A participação em Festivais de Música foi apontada como uma oportunidade do músico ter contato com ideias de diferentes professores que enriquecem muito e fazem com que o músico reflita, consolide, aumente e construa uma bagagem muito maior e mais rica. (Santos e Domingues, 2017, p. 117).

O que pode ser destacado como uma prática consistente, salientando que essa procura por horizontes mais amplos só vem a favorecer o indivíduo enquanto profissional e cidadão. Essas práticas concatenam com o que se objetiva nos PPPs do curso de Música da UFPB onde, justamente, podemos encontrar temáticas voltadas à essa busca em instigar o alunado para que se tenha uma procura de conhecimentos na contextualização da formação musical.

Sobre a pesquisa em plataformas digitais

Outro aspecto que essa pesquisa buscou levantar e analisar foi acerca da busca de conteúdos inerentes à *performance* em plataformas digitais, tais como o YouTube, Spotify e a Internet como um todo. A demanda de conteúdos que a internet vem atualizando ao longo dos anos ganhou tamanha notoriedade que vem sendo considerada como uma ferramenta facilitadora do acesso de conteúdos que outrora era tão demasiadamente difícil de se obter. Também houve o destaque na procura de vídeos que tivessem a ver com a regulação e manutenção do instrumento, pois considera-se essa competência uma necessidade

indispensável (mesmo que algum aluno não se identifique com essa prática) aos conhecimentos que o músico precisa ter em seu campo de atuação. Dessa forma, os estudantes responderam que sim, são assíduos em estarem buscando vídeos tutoriais e materiais concernentes à melhorias de suas práticas *performáticas*. Vejamos o que nos relataram os alunos:

“A gente percebe a ferramenta que a gente tem na mão com a internet. Mas, assim, eu tento ao máximo procurar...acho que até um ponto de referência com esses oboístas. Então, sempre tem uma parte de pesquisa da obra para saber quando a obra foi composta -isso também é exigência do professor-, mas, assim, eu tento ao máximo...isso aí não tem como eu dizer que “pesquisei tudo” que “sei tudo” sobre a obra, não, porque isso aí é uma displicência que eu sempre tive, mas eu tento escutar ao máximo várias interpretações da mesma obra para ver o que me agrada, de um que me agrada, de outro e ir tentando achar um meio termo que me agrade.”
(entrevistado nº2)

“Eu assisto muito. Eu uso muito o spotify, então eu escuto muito, assim, de diversos oboístas famosos, às vezes, nem tão famosos assim também. No youtube eu vejo muito material sobre a regulagem das chaves do oboé, como manter a limpeza e tudo...agora tem muito material sobre isso na internet; instagram também tem muita coisa” (entrevistado nº1)

Tal prática de pesquisa está totalmente imersa ao que podemos considerar como a atualidade no contexto de ensino e aprendizagem, pois com o advento da Internet e de suas plataformas, o acesso à informação ficou mais acessível e ganhou destaque pela celeridade que se obtém tais informações. Como afirma Vasconcelos (2017) essa prática vai de encontro aos moldes antiquados onde o ensino era transmitido de forma quase nada reflexiva, e, portanto, prisioneira na concepção vinda do professor e nada mais. Pela interpretação dos relatos, pode-se discernir que os alunos têm sua liberdade de pensamento assegurada, pois de outra forma seria inviável trazer aos momentos de aula interpretações baseadas em pensamentos alheios ao que se pretende transmitir no momento da aula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No envolvimento com o ensino do instrumento e com a necessidade de estar cotidianamente debruçado sobre essa temática, efetuando, assim, pesquisas que pudessem vir a ser referenciais na prática docente, surgiu o ímpeto pela busca em compreender como se dá o ensino e a aprendizagem de oboé nos cursos de graduação ofertados pela UFPB. Ponderando acerca da quebra do paradigma do ensino imprescindivelmente destinado apenas à prática do instrumento e, a partir dessa ótica, preterindo assuntos transversais que podem e devem ser trazidos à tona em uma aula.

Portanto, consideramos atendida a necessidade de esclarecimento do objetivo geral, onde se tinha como intenção identificar as estratégias dos alunos de Oboé nos cursos de formação superior em música para a aprendizagem do instrumento. Uma vez que, considerando o universo da *performance* de Oboé na UFPB, temos que o ensino está delineado sob uma perspectiva abrangente na busca profissional e reflexiva do alunado.

No que diz respeito ao perfil acadêmico dos oboístas, podemos discorrer que há total imersão, por parte do alunado, nas abordagens deliberadas e planejadas pelo docente. Consequentemente, há uma busca por práticas que possam trazer autonomia ao estudo deliberado e àquelas vertentes inerentes à transversalidade do conhecimento musical. A esse respeito, podemos encontrar, de acordo com o ementário dessa instituição, propostas que visam a construção e a contribuição da autoanálise do aluno em torno de suas perspectivas performáticas.

Acerca do entendimento dos alunos em relação à necessidade de elaborarem estratégias e buscarem materiais para uma melhor prática interpretativa, temos que os mesmos possuem orientações advindas do professor, mas que estão em constante procura de insumos em plataformas digitais ou em vídeos tutoriais que possam, assim, corroborar sua prática. Dessa forma, os estudantes possuem uma demanda de conhecimento recebida pela academia, mas tratam como essencial a pesquisa por conhecimentos provenientes de outras fontes. Assim, como tratam os textos analisados no referencial teórico desta pesquisa, trata-se essa visão do alunado como essencial e benéfica, pois se assemelha com o pensamento moderno de aprendizagem descentralizada do contexto de sala de aula.

Dessa forma, fica mais nítido evidenciar a concepção dos entrevistados sobre os processos de assimilação de conhecimentos musicais que lhes são dirigidos nos cursos de graduação da UFPB. Com efeito, todos os dados analisados trazem uma percepção positiva

acerca dos processos pedagógicos, onde, certamente, os alunos se valem da experientiação de vários recitais ao longo do semestre acadêmico, e, vale salientar, um número considerável de aulas com outros professores em caráter de master class.

Tendo, desde o início da pesquisa, o foco em entender mais afincado como se dão os processos de ensino e aprendizagem no contexto acadêmico da classe de oboés dessa instituição, pode-se considerar válida as respostas que foram dadas às temáticas sobrepostas ao longo da monografia. Considerando que não houve, de fato, uma observação das aulas em sua forma usual, isto é, em sala de aula, pois o momento em que se deu a pesquisa não foi propício para tal, vimos a acreditar na relevância dos resultados atribuídos ao problema em questão.

Na busca de materiais inerentes à temática, foi necessário lançar mão de uma pesquisa bibliográfica que viesse a ser contributo essencial ao entendimento do assunto que se buscava analisar. Onde, sobrepujando a percepção do ensino de instrumento em seu teor já tão conhecido e rechaçado, foi elementar ampliar a leitura de materiais voltados à prática interdisciplinar. Dessa forma, a contribuição desse material bibliográfico foi de total relevância na concepção e no processo dissertativo deste trabalho, trazendo à luz um discernimento mais alusivo aos novos pensamentos acerca da educação musical. Acrescentou-se a essa averiguação, uma breve análise dos PPCs, através da qual foi percebido que a formação dos discentes nos cursos de graduação em música atendem ao que se observa como sendo um profissional capaz de estar inserido no mercado de trabalho.

As questões elencadas e investigadas tiveram seu embasamento em eixos temáticos voltados à entender de maneira abrangente o problema da pesquisa, e, sendo assim, foram prementes na interpretação dos dados. Assim sendo, a entrevista ocorreu de maneira virtual e houve, em caráter imediato, a transcrição integral dos elementos recolhidos. Após essa coleta, a análise dos dados demonstrou as minúcias de como se dá a organização e o planejamento acadêmico das aulas de oboé pela perspectiva dos estudantes.

Conclui-se que os alunos de oboé possuem uma orientação condizente ao que preconiza o entendimento de uma educação moderna, e, com base nisso, a independência do pensamento é corroborada ao longo das orientações. O ambiente acadêmico é prolífico em atividades que trazem a experiência dos professores que atuam de forma relevante no cenário musical brasileiro e também internacional, existindo, assim, uma forma de intercâmbio de

conhecimento com as visões da *performance* atribuída em outras comunidades acadêmicas de ensino.

Contudo, quando analisamos o fluxograma de disciplinas que são elencadas em caráter obrigatório no decorrer do semestre, pode-se averiguar uma demanda de horas que requerem a dedicação do aluno sobremaneira. Sob essa perspectiva, a preparação do recital pode ficar preterida, em se tratando de nível de interpretação, e, com base nos relatos, há um aumento do nervosismo no momento da *performance*, pois o tempo de preparação do repertório foi demasiadamente curto.

Levando em consideração o alto custo para aquisição dos materiais para feitura de palhetas e o nível social dos discentes da UFPB, podemos verificar que a falta de colaboração por parte da instituição pode ser tida como um empecilho neste aspecto de formação dos alunos. Alguns só podem experienciar esses momentos de prática de raspagem através da doação de materiais realizada por alguns poucos colaboradores, e, de fato, o professor ajuda com seu próprio material, mas, ainda, pode ser que não seja o suficiente para uma prática com maior efetividade.

Nesta monografia não houve a pretensão de esgotar as fontes de compreensão sobre essa temática, mas, sim, averiguar dentro das possibilidades momentâneas o suficiente para se obter um discernimento relevante para responder o problema que fundamentou a pesquisa. Dessa forma, uma observação mais duradoura e com um maior número de participantes pode ser mais considerável e trazer mais resultados ao entendimento das necessidades no processo de assimilação de conteúdos musicais, e, mais especificamente, no campo do ensino do instrumento Oboé.

A leitura deste trabalho pode trazer algumas considerações acerca do ensino do instrumento Oboé e de suas intrínsecas necessidades e dificuldades de desenvolvimento técnico performático, e, dessa forma, auxiliar na elaboração de estratégias favoráveis ao confronto destas. Igualmente, o aluno de música, de maneira geral, pode vir a buscar neste estudo de caso algum ponto que esteja sendo motivo de dúvida em sua prática interpretativa e, com efeito, trazê-la para sua reflexão a fim de maturar sua compreensão da temática.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Anderson; FREIRE, Ricardo Dourado. *Expertise e motivação na performance musical*. Anais do IX Simpósio de Cognição e Artes Musicais – 2013.
- CARDASSI, Luciane. *Pisando no palco: prática de performance de produção de recitais*. In: I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, 2000, Belo Horizonte, Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2000. 1 CD- Rom.
- CAVALCANTI, Célia Regina Pires. *Crenças de autoeficácia: uma perspectiva sociocognitiva no ensino do instrumento musical*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 21, 93-102, mar. 2009.
- CERQUEIRA, D. L.; ZORZAL, R. C.; ÁVILA, G. A. de. *Considerações sobre a aprendizagem da performance musical*. Per Musi, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.94-109.
- COSTA, Cristina Porto. *contribuições da ergonomia à saúde do músico: considerações sobre a dimensão física do fazer musical*. Música Hodie. Vol. 5 - Nº 2 - 2005, p.53-63.
- COSTA, Cristina Porto; ABRAHÃO, Júlia Issy. Quando o tocar dói: um olhar ergonômico sobre o fazer musical. Per Musi, Belo Horizonte, n.10, 2004, p.60-79.
- COUTINHO, Raquel Avellar. *Formação superior e mercado de trabalho: considerações a partir das perspectivas de egressos do Bacharelado em Música da UFPB*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2014. 104f.
- CUNHA, Marcelo de Magalhães; CAMPOS, Regina Helena de Freitas. *Motivação para o estudo da música com base em pressupostos interacionistas piagetianos*. Opus, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 187-214, jun. 2013.
- DOMINGUES, Ravi Shankar Magno Viana, *Análise de parâmetros acústicos e psicoacústicos da sonoridade do oboé associados aos diferentes estilos de raspados de palheta*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais -UFMG, Belo Horizonte, 2018. 212f.
- ERICSSON, K. Anders, KRAMPE, Ralf Th., e TESCH-RÖMER, Clemens. *The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance*. Psychological Review, 100, No 3, p. 363-406, 1993.
- MENDES, Dayse Christina Gomes da Silva. *Habilidades e estratégias para gerir a ansiedade antes e durante o recital: um estudo multicaso com pianistas estudantes e profissionais*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa, 2014. 180f.
- PENNA, Maura. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música*. Porto Alegre: Sulina, 2015a.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 99-107, mar. 2004.

SANTIAGO, Furst Patrícia. *A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental*. In: Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.52-62.

SANTOS, Gabriel Matsudo dos; CERNEV, Francine Kemmer. A motivação para aprender música no ensino superior: reflexões a partir de um curso de Licenciatura em Música. *Revista da Abem*, v. 27, n. 42, jan./jun. 2019, p. 149-162.

SANTOS, Carla Pereira dos. *Desafios e perspectivas para o ensino do instrumento na escola de educação básica*. ABEM, São Paulo, Outubro 2008.

SANTOS, Maria José dos; Domingues, Ravi Shankar Magno Viana. *I ENCONTRO NORDESTINO DE PALHETAS DUPLAS - I ENPD*. In. Anais do I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas, II Encontro Nordeste de Palhetas Duplas, UFPB – 28 de setembro a 01 de outubro de 2017. Anais...João Pessoa: Editora do CCTA, 2017.

SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. 21. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo-SP:Editora Unesp, 2001.

SILVA, Abel Raimundo. *Oficinas de Performance Musical: uma metodologia interdisciplinar para uma abordagem complexa de performance musical*. Anais do SIMCAM – IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais, Maio 2008.

SINICO, Andre; WINTER, Leonardo L. *Ansiedade na performance musical: causas, sintomas e estratégias de estudantes de flauta*. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 239-264, jun. 2013.

Universidade Federal da Paraíba. *Projeto político pedagógico do bacharelado em música*. João Pessoa, UFPB, 2008.

Universidade Federal da Paraíba. *Projeto político pedagógico da licenciatura em música*. João Pessoa, UFPB, 2009.

HARDER, Rejane. *Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: Trajetória e realidade*. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 127-142, jun. 2008.

HENTSCHKE, Liane. *Dos ideais curriculares à realidade dos cursos de música no Brasil*. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 8, 53-56, mar. 2003.

SCHNEIDER, Ana Francisca. *Atribuições causais em situações de performance musical pública*. Dissertação (Mestrado em Música) -Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Instituto de Artes) 2011. 108f.

GALVÃO, Afonso. *Cognição, Emoção e Expertise Musical*. Psicologia: Teoria e Pesquisa Mai-Ago. 2006, Vol. 22 n. 2, p. 169-174.

GISIGER, Joel. *Raspagens de palhetas por oboístas brasileiros: um estudo dos ajustes nas palhetas de oboé sob ação de agentes climáticos externos*. Memorial (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. 131f.

GLASER, Scheilla; FONTERRADA, Marisa. *Músico-Professor: uma questão complexa*. Música Hodie, Vol. 7 - Nº 1 - p. 27-49, ano.2007.

MIRANDA, Jonathan Guimarães e. *Música no palco: ansiedade em performance musical em estudantes de música em Belém do Pará*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013. 132f.

VASCONCELOS, António Ângelo. *O Ensino e a Aprendizagem de um Instrumento nos Conservatórios e Academias: problemáticas e desafios*. In: LOPES, Eduardo. *Tópicos de Pesquisa para a Aprendizagem do Instrumento Musical*. Goiânia: Editora Kelps, 2017. p 46 - 77.

ZANON, Fernanda Torchia *et al.* *Ansiedade na performance musical: estudo de caso com a Orquestra Filarmonia das Beiras*. Opus, v. 22, n. 2, p. 325-348, dez. 2016.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical*. Opus, [s.l], v. 21, n. 3, p. 83-110, dez. 2015.

ANEXOS

INFORMAÇÕES RETIRADAS DOS PROJETOS PEDAGÓGICOS DOS CURSOS DE
BACHARELADO E LICENCIATURA EM MÚSICA

SABERES E CONHECIMENTOS

ANEXO 1

Bacharelado

Objetivos do curso

O Curso de Graduação em Música – Bacharelado, do Campus I da UFPB, visa formar profissionais com uma sólida formação artística, humanística e científica nas áreas de Práticas Interpretativas e de Composição, potencializando suas capacidades musicais, críticas e criativas para que possam desenvolver condições para releitura de obras musicais compostas ou para gênese de obras musicais originais.

Este Curso tem objetivos específicos de:

- Atender às demandas profissionais oriundas dos mais diversificados meios musicais em termos de instrumentistas, cantores e compositores;
- Formar intérpretes – instrumentistas e cantores, com qualificação otimizada para o exercício de seu ofício;
- Formar compositores com capacidade criativa para responder ao meio musical com êxito;
- Desenvolver a capacidade reflexiva para conduzir pesquisa científica em música.
- Habilitar professores para o ensino da música em Instituições de Ensino Superior

Fonte: *PPP do curso de música bacharelado-UFPB, 2008. (ANEXO-1)*

ANEXO 2

Licenciatura

Objetivo Geral

Formar professores para o ensino de música, habilitando-os para a atuação em escolas de educação básica, escolas especializadas da área e demais contextos de ensino e aprendizagem da música.

Objetivos Específicos

- Atender às demandas e às necessidades profissionais relacionadas ao ensino da música na região;
- Proporcionar um conhecimento amplo da área, possibilitando aos alunos uma formação abrangente que contemple universos distintos do ensino da música;
- Desenvolver a capacidade reflexiva na área de Educação Musical com base em projetos que inter-relacione ensino, pesquisa e extensão;
- Possibilitar vivências em situações de ensino e aprendizagem nos diferentes contextos da área de Educação Musical;
- Ampliar as perspectivas de atuação docente, de forma que o aluno possa pensar e atuar na Educação Musical a partir de um conhecimento interdisciplinar;
- Proporcionar que o estudante seja capaz de lidar com a multiculturalidade oriunda das diferenças culturais de cada sociedade e dos distintos contextos de ensino e aprendizagem da música;
- Capacitar docentes para atuar na sociedade, com base em valores da humanidade, da natureza, da ciência e da ética.

Fonte: PPP do curso de música licenciatura-UFPB, 2009. (ANEXO-2)

PERFIL PROFISSIONAL
ANEXO 3
Bacharelado

Competências, atitudes e habilidades

Entende-se por competência, nesse PPP, a capacidade de mobilizar, articular e colocar em ação valores, conhecimentos e habilidades necessários para o desempenho de atividades requeridas pelo trabalho músico-pedagógico. Estas competências, aliadas ao ideal de desenvolvimento humano, nas dimensões artísticas, culturais, científicas e tecnológicas, compõem-se como a seguir:

- Identificar e aplicar, articuladamente, os componentes da linguagem musical;
- Lidar adequadamente (caracterização, escolha e manipulação) com os elementos materiais (sons, gestos, texturas) e com as bases formal e cognitiva presentes nas obras musicais;
- Incorporar à prática pedagógico-musical o conhecimento das transformações e rupturas conceituais históricas da área de música;
- Utilizar criticamente novas tecnologias na interpretação artística e na prática pedagógico-musical;
- Conceber, organizar e interpretar roteiros e instruções para a realização de projetos musicais;
- Demonstrar base pedagógico-musical consistente, que permita assimilar inovações e mudanças na práxis pedagógica;
- Adotar uma postura investigatória, reflexiva e criativa diante de suas atividades, sendo capaz de produzir conhecimento.

Fonte: *PPP do curso de música bacharelado-UFPB, 2008. (ANEXO-3)*

ANEXO 4

Licenciatura

Enquanto Professor de Música (vertente central)

- Planejar e administrar atividades sistemáticas de ensino de música;
- Ministrando cursos de formação musical em escolas de educação básica e/ou escolas especializadas da área, contemplando as distintas possibilidades educativas desse campo;
- Ensinar conteúdos fundamentais da música no que se refere a história, apreciação, teoria, execução instrumental e/ou vocal, e percepção;
- Elaborar e implantar projetos de ensino da música, bem como projetos de formação musical continuada de professores não especialistas;
- Trabalhar com a diversidade de faixa etária, incluindo desde a Educação Musical de bebês até idosos;
- Desenvolver estratégias metodológicas que possibilitem novos caminhos para a inclusão social no ensino da música;
- Lidar com a Educação Musical nas suas distintas possibilidades de ensino, considerando as diferenças culturais e os diferentes sujeitos e objetivos presentes no ensino e aprendizagem da música;
- Estimular e orientar o desenvolvimento da musicalidade e potenciais correlatos humanos, tanto em procedimentos formais de ensino quanto em oportunidades alternativas, tendo por base conhecimentos consistentes e atualizados;
- Elaborar e/ou adaptar técnicas de ensino, estratégias de formação e metodologias de Educação Musical;
- Conceber e desenvolver material didático musical original, adequado faixa etária, à região, contexto de ensino e condições de trabalho;
- Valer-se tanto de oportunidades pedagógicas em sala de aula quanto de realizações musicais de manifestações culturais presentes na realidade social, a fim de promover um trabalho de conscientização e desenvolvimento de potencialidades humanas, dirigido para a educação e melhoria da qualidade de vida do indivíduo

- Realizar pesquisas voltadas para a área do ensino da música, tendo como base a realidade cultural e as necessidades do mundo contemporâneo;
- Ser capaz de conduzir sua formação em processos de aprendizagem contínua, que lhe permita “aprender a aprender”, para que assim possa construir as bases necessárias para as particularidades de sua prática educacional.

Enquanto Músico

- Possuir domínio dos fundamentos da música, tendo um conhecimento amplo de sua história e de suas principais manifestações em diversas culturas;
- Ter os domínios necessários para se expressar musicalmente com um instrumento ou com a voz, sendo capaz de atuar em performance e atividades musicais;
- Elaborar e implantar projetos de formação de grupos musicais; Dirigir e acompanhar grupos musicais;
- Compor músicas, sonorizações e trilhas sonoras, bem como fazer arranjos e adaptações de músicas e canções;
- Coordenar apresentações musicais para grupos diversos (regionais, duos, trios, quartetos, orquestra de cordas, big-bands, bandas, coral, conjuntos vocais e solistas), voltados para a Educação Musical dos participantes e formação artística/estética do público ouvinte.

Enquanto Agente e Produtor Cultural, e outras possibilidades profissionais

- Participar como responsável e coordenador musical de oficinas culturais, escolas livres de arte, instituições de formação sócio-pedagógica e/ou arte-terapêuticas;
- Produzir, assessorar e realizar crítica especializada de processos musicais enquanto fenômeno de educação e comunicação social;
- Registrar e divulgar bens culturais musicais, tendo como base o conhecimento e o manuseio de recursos desenvolvidos pelas novas tecnologias;
- Criar alternativas para a prática e vivência musical de grupos de amadores; Desenvolver trabalhos em equipes multidisciplinares, elaborando e implantando projetos que abordem aspectos musicais para a formação do ser humano;

- Atuar em ONGs, igrejas, associações comunitárias e demais contextos que possibilitem o desenvolvimento de atividades educativo-musicais

Fonte: *PPP do curso de música licenciatura-UFPB, 2009.* (ANEXO-4)

CAMPO DE ATUAÇÃO DOS EGRESSOS

ANEXO 5

Bacharelado

O Bacharel em Música – Intérprete, Compositor ou Regente – poderá atuar, como musicista, de forma autônoma ou engajar-se em qualquer entidade ou instituição que realize atividades musicais. Deste modo, o egresso deste curso estará capacitado para atuar em Grupos orquestrais e camerísticos; Departamentos, Secretarias e Fundações Culturais; igrejas; associações comunitárias; emissoras de mídia; Faculdades e Universidades; e demais espaços formais ou informais da atividade musical.

Fonte: *PPP do curso de música bacharelado-UFPB, 2008.* (ANEXO-5)

ANEXO 6

Licenciatura

O campo de atuação do Licenciado em Música é constituído por escolas de educação básica, escolas especializadas no ensino de música, ONGs (terceiro setor), associações comunitárias, igrejas, produtoras de eventos culturais, emissoras de rádio e televisão, espaços não formais de ensino da música, bem como empresas e demais instituições que ofereçam projetos de Educação Musical e outras atividades musicais (musicalização, ensino de instrumento, formação de corais e de grupos instrumentais, musicoterapia etc.

Fonte: *PPP do curso de música licenciatura-UFPB, 2009.* (ANEXO-6)

ESTRUTURA DOS CURSOS

ANEXO 6

QUADRO I

2. COMPOSIÇÃO CURRICULAR POR CONTEÚDOS

2.1. BACHARELADO EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DA MÚSICA

1. Conteúdos Básicos Profissionais			
1.1. Comuns a todas sub-áreas			
Disciplinas	Créditos	Carga Horária	Pré-requisitos
Contraponto Modal I	2	30	Nenhum
Contraponto Tonal I	2	30	Harmonia Tonal II
Estágio Supervisionado I	5	75	Nenhum
Estágio Supervisionado II	5	75	Estágio Supervisionado I
Estágio Supervisionado III	5	75	Estágio Supervisionado II
Estágio Supervisionado IV	5	75	Estágio Supervisionado III
Estruturação e Análise Musical I	3	45	Harmonia Tonal II
Estruturação e Análise Musical II	3	45	Estruturação e Análise Musical I
Estruturação e Análise Musical III	3	45	Estruturação e Análise Musical II, História da Música – Clássico ao Romântico
Estruturação e Análise Musical IV	3	45	Estruturação e Análise Musical III
Harmonia Tonal I	2	30	Nenhum
Harmonia Tonal II	2	30	Harmonia Tonal I
História da Música - Medieval ao Barroco	2	30	Contraponto Modal I Harmonia Tonal I
História da Música - Classicismo ao Romantismo	2	30	História da Música – Medieval ao Barroco, Contraponto Tonal I, Harmonia Tonal II e Estruturação e Análise

1. Conteúdos Básicos Profissionais			
1.1. Comuns a todas sub-áreas			
Disciplinas	Créditos	Carga Horária	Pré-requisitos
			Musical I
História da Música - Moderna à Contemporânea	2	30	Estruturação e Análise Musical III e História da Música Classicismo ao Romantismo
História da Música Brasileira	2	30	História da Música – Moderna à Contemporânea
TOTAIS	48	720	-



ANEXO 7

QUADRO II

CONTEÚDOS BÁSICOS PROFISSIONAIS

1. BACHARELADO EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DA MÚSICA –
INSTRUMENTO, CANTO E REGÊNCIA

Código:	Instrumento/Canto I	2 cr	30 h/a	Pré-requisito: Nenhum
Introdução aos aspectos fundamentais da performance do instrumento ou canto, compreendendo suas concepções técnicas e estruturais através da interpretação de obras de diferentes gêneros, estilos e períodos visando à formação do intérprete solista e/ou músico para os diversos conjuntos musicais.				
Código:	Instrumento/Canto II	2 cr	30 h/a	Pré-requisito: Instrumento/Canto I
Aprimoramento da técnica da performance do instrumento ou canto através do estudo e interpretação de obras de diferentes gêneros, estilos e períodos; aprimoramento artístico para a interpretação do repertório específico desenvolvido em nível seqüente ao Instrumento/Canto I.				
Código:	Instrumento/Canto III	2 cr	30 h/a	Pré-requisito: Instrumento/Canto II
Aprimoramento da técnica da performance do instrumento ou canto através do estudo e interpretação de obras de diferentes gêneros, estilos e períodos; aprimoramento artístico para a interpretação do repertório específico desenvolvido em nível seqüente ao Instrumento/Canto II.				

*OBSERVAÇÃO: A continuidade da disciplina instrumento/canto se dá até o quantitativo de VIII, contudo em sua ementa apenas muda-se o final (onde se lê II, no próximo nível será lido III), dando continuidade com o mesmo objetivo, só que na disciplina subsequente.