



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA

RAIMUNDO EDSON SANTOS TÁVORA FILHO

APRENDIZAGEM TÉCNICO-MUSICAL COLETIVA NO
IFCE-CAMPUS FORTALEZA USANDO O TECLADO ELETRÔNICO

FORTALEZA

2019

RAIMUNDO EDSON SANTOS TÁVORA FILHO

APRENDIZAGEM TÉCNICO-MUSICAL COLETIVA NO
IFCE-CAMPUS FORTALEZA UTILIZANDO O TECLADO ELETRÔNICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de mestre. Área de concentração: Ensino de Música. Eixo Temático: Ensino de Música.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

T237a Távora Filho, Raimundo Edson Santos.
Aprendizagem técnico-musical coletiva no IFCE-Campus Fortaleza usando o teclado eletrônico /
Raimundo Edson Santos Távora Filho. – 2019.
100 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque.

1. Aprendizagem. 2. Teclado. 3. Coletivo. 4. Ensino. 5. Música. I. Título.

CDD 370

RAIMUNDO EDSON SANTOS TÁVORA FILHO

APRENDIZAGEM TÉCNICO-MUSICAL COLETIVA NO
IFCE-CAMPUS FORTALEZA UTILIZANDO O TECLADO ELETRÔNICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de mestre. Área de concentração: Ensino de Música. Eixo Temático: Ensino de Música.

Aprovada em: 26/03/2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Pedro Rogério
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Aos meus pais, Edison (In Memoriam) e Maria.

AGRADECIMENTOS

À Deus

À minha família: Ana, Rayana e Gabriela

Ao meu querido orientador, mestre dos mestres, Luiz Botelho

Ao meu irmão e colaborador Pedro Rogério

Ao meu estimado coordenador e colaborador Max Ximenes

Ao professor Ewelter de Siqueira e Rocha pela contribuição final neste trabalho

Aos nobres professores e colegas do Curso Técnico em Instrumento Musical do Instituto Federal do Ceará-*campus* Fortaleza, especialmente Nonato Cordeiro e Costa Holanda.

Aos amigos e colaboradores colegas da pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará.

Quando os cidadãos souberem que o jornal pode mentir ou, pelo menos, que ele pode apresentar como definitivas soluções que não passam de aspectos parciais dos problemas impostos pela vida; quando estiverem aptos a discutir com prudência, mas também com ousadia, quando tiverem uma formação baseada na investigação experimental e na criatividade [...], haverá então qualquer coisa de diferente nas nossas democracias. (FREINET, 1974).

RESUMO

Este trabalho lança um olhar para educação musical coletiva usando o instrumento teclado eletrônico dentro do Instituto Federal do Ceará-*campus* Fortaleza durante o ano de 2018. Nesta pesquisa, pretendo investigar o processo de aprendizagem e mapear o perfil dos alunos que buscam a disciplina Instrumento Específico-Teclado pertencente ao Curso Técnico em Instrumento Musical. Partindo de uma análise comparativa de minha trajetória, através de relatos de minha história de vida e formação curricular, até encontrar o objeto desta pesquisa, busco iluminar a aprendizagem através das práticas pedagógicas. A abordagem será qualitativa (BOGDAN; BIKLEN, 1982), para melhor entendimento da aprendizagem individual, o levantamento do repertório musical e a formação de seus *capitais* trazidos à sala de aula pelos discentes. Esse procedimento se tornará importante para compreender a lacuna da falta de educação musical na escola, nos períodos das décadas de 1990 e início dos anos 2000. Como relatos de experiências, usarei a minha vivência como professor nas escolas de educação infantil, assim como um projeto de minha autoria, com parceria da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult/CE), denominado Orquestra de Teclados do Ceará (ORTECE). O instrumento musical utilizado será o teclado eletrônico, facilitando o acesso ao campo musical dos estudantes e sua importância para o ensino coletivo por ser um instrumento de baixo custo e pela sua portabilidade. Para a metodologia será usada a pesquisa-intervenção (DAMIANI, 2012), com entrevistas semiestruturadas, assim buscando trazer elucidções epistemológicas sobre o contexto do ensino de música em nossa época na cidade de Fortaleza-CE. Seu aporte teórico usará, sobretudo, os conceitos de *praxiologia, campos, habitus e capital simbólico* de Pierre Bourdieu.

Palavras-chave: Aprendizagem. Teclado. Coletivo. Ensino. Música.

ABSTRACT

This work looks at collective music education using the electronic keyboard instrument within the Federal Institute of Ceará-Campus Fortaleza during the year 2018. In this research, I intend to investigate the learning process and map the profile of students who seek the discipline Specific Instrument -Keyboard belonging to the Technical Course in Musical Instrument. Starting from a comparative analysis of my trajectory, through reports of my life history and curricular formation, until I find the object of this research, I seek to illuminate learning through pedagogical practices. The approach will be qualitative (BOGDAN; BIKLEN, 1982), for a better understanding of individual learning, the raising of the musical repertoire and the formation of its capitals brought to the classroom by the students. This procedure will become important to understand the lack of musical education in the school, in the periods before our time. As an account of experiences, I will use my experience as a teacher in kindergarten schools, as well as a project of my own, with a partnership of the Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult/CE), called Orquestra de Teclados do Ceará (ORTECE). The musical instrument used will be the electronic keyboard, facilitating the access to the musical field of the students and its importance for the collective teaching for being a low cost instrument and for its portability. For the methodology will be used the intervention research (DAMIANI, 2012), with semistructured interviews, thus seeking to bring epistemological elucidations about the context of music teaching in our time in the city of Fortaleza-CE. His theoretical contribution will use, above all, the concepts of praxiology, fields, *habitus* and symbolic capital of Pierre Bourdieu.

Keywords: Learning. Keyboard. Collective. Teaching. Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Apresentação da Ortece no Colégio Rogério Fróes – Fortaleza-CE.....	25
Figura 2 – Partitura de Ode à Alegria – Beethoven.....	27
Figura 3 – Partitura da Música Terral – Ednardo (transcrição: Edson Távora).....	29
Figura 4 – Forma dos sinais manuais usados para manossolfa.....	30
Figura 5 – Dia de aula da Ortece na Oficina do Senhor.....	32
Figura 6 – Visita da Ortece ao Teatro José de Alencar – Fortaleza-CE.....	33
Figura 7 – Dia de aula na Sala de Teclados da Casa de Artes.....	66
Figura 8 – Laboratório de Teclados no Bloco Didático.....	67
Figura 9 – Partitura da música “Samba de Verão” (M.Valle/P.S. Valle).....	70

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Gosto musical incorporado na família.....	69
Quadro 2 – Entrevista sobre gosto musical com a turma de Teclado I (recém ingressos).....	71
Quadro 3 – Profissão e escolaridade dos pais.....	73
Quadro 4 – Qual a oferta de educação musical durante a escola?.....	76
Quadro 5 – Os motivos e perspectivas pela busca do ensino de música no IFCE.....	80

LISTA DE ABREVIATURAS

ABEM	Associação Brasileira de Educação Musical
CTIM	Curso Técnico em Instrumento Musical
CEFET	Centro Federal de Educação Tecnológica
IFCE	Instituto Federal do Ceará
MINAMI	Minami Music Center
NDC	Núcleo de Desenvolvimento da Criança
ORTECE	Orquestra de Teclados do Ceará
SECULT-CE	Secretaria da Cultura do Estado do Ceará
UFC	Universidade Federal do Ceará
UECE	Universidade Estadual do Ceará

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	Um pouco da minha trajetória.....	14
1.2	O aprendizado fora da escola.....	16
1.3	A quem interessa esse estudo.....	18
1.4	Objetivo geral.....	19
1.4.1	<i>Objetivos específicos</i>	19
1.5	Resumo dos capítulos.....	20
2	RELATOS DE EXPERIÊNCIAS E A DESCRIÇÃO DO TRABALHO	22
2.1	Educação Infantil.....	22
2.2	O Projeto ORTECE.....	25
3	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DO CAMPO DA APRENDIZAGEM TÉCNICO-MUSICAL NO BRASIL	34
3.1	Ensino Técnico no Brasil.....	34
3.1.1	<i>Um breve histórico do CTIM-IFCE campus Fortaleza</i>	37
3.2	Educação Musical no Brasil.....	40
3.3	Ensino coletivo musical no Brasil.....	44
3.4	Ensino de Teclado no Brasil.....	48
3.4.1	<i>Ensino conservatorial e tutorial</i>	52
3.4.2	<i>A herança do piano</i>	55
4	EXPERIÊNCIAS DIDÁTICAS NA UFC E NAS PRÁTICAS DOCENTES ANTERIORES AO IFCE	58
4.1	O <i>habitus</i> cognitivo-motor: a importância da prática no processo de aprendizagem.....	63
5	APRENDIZAGEM MUSICAL USANDO O TECLADO ELETRÔNICO NO IFCE-CAMPUS FORTALEZA	66
5.1	Usando os dados na metodologia.....	71
5.2	A falta de Educação Musical no Ensino Fundamental.....	75
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
	REFERÊNCIAS	86
	APÊNDICE A – PERGUNTAS DESTINADAS AOS ALUNOS DA DISCIPLINA TECLADO ESPECÍFICO DO IFCE-CAMPUS FORTALEZA DO SEMESTRE 2018.2	91

**ANEXO A – PROGRAMA DE UNIDADE DIDÁTICA (PUD) REFERENTE ÀS
DISCIPLINAS DE INSTRUMENTO ESPECÍFICO-TECLADO DO CURSO
TÉCNICO EM INSTRUMENTO MUSICAL-CAMPUS FORTALEZA 93**

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho apresento minha pesquisa-intervenção (DAMIANI, 2012) sobre o processo de aprendizagem dos alunos inscritos nas disciplinas de Instrumento Específico Teclado I, II, III e IV do Curso Técnico em Instrumento Musical (CTIM) do Instituto Federal do Ceará (IFCE) - *campus* Fortaleza durante o ano de 2018. Neste contexto, lanço um olhar sobre suas origens social e escolar, desvelando suas dificuldades encontradas nesse tipo de aprendizagem e levando em conta as expectativas trazidas à sala de aula, para o campo da educação musical coletiva. Concomitantemente a isso, busco compreender minha formação e perceber minha atividade docente nesta instituição (*habitus*).

Para esse fim, será preciso conhecer a trajetória do Ensino Técnico no Brasil, entendendo, posteriormente, como surgiu o Curso Técnico em Instrumento Musical do IFCE-*campus* Fortaleza; assim como ocorreu o processo da Educação Musical no Brasil, trazendo elementos históricos e legais, na qual estou atuando hoje; assim como entender a trajetória do ensino de música realizado de forma coletiva em nosso país, já que esta será a modalidade de ensino adotada na nossa disciplina de Instrumento Específico – Teclado. Por fim trarei um pouco do histórico e de atividades que envolvam o teclado eletrônico, especialmente em atividades de educação musical.

A reflexão acerca deste processo de educação musical será importante para uma construção de conhecimento do *habitus* escolar e docente no IFCE-*campus* Fortaleza, pois como diz Paulo Freire (1996, p. 12): “Não existe pesquisa sem ensino e nem ensino sem pesquisa.” Será importante entender também de que forma as *Ações Pedagógicas* (BOURDIEU; PASSERON, 2014) regem como um todo o *Sistema de Ensino*. Porém, o foco principal desta pesquisa será o levantamento de dados sobre as origens espacial, escolar e as influências formativas dentro do âmbito familiar dos discentes, objetivando conhecer o perfil do aluno que busca esse tipo de conhecimento e entender como se dá a aprendizagem do instrumento teclado eletrônico nas turmas de Teclado I, II e III e IV do CTIM-IFCE (Curso Técnico em Instrumento Musical do IFCE).

A partir da minha entrada na Rede Pública Federal pelo IFCE, em 2015, tenho me voltado efetivamente para a atividade docente e pretendo desvelar como os alunos poderão ter melhorias em seu processo de aprendizagem, pois pretendo usar dessa minha experiência para enriquecer a atividade docente já que parto de um campo de atividade como músico profissional com muitos anos de experiência. Ou seja, uma guinada para um outro *campo* onde, mesmo vindo de uma mesma área (música), tenho buscado um conhecimento mais aprofundado dessa

prática didático-pedagógica do ensino, ainda mais sendo numa instituição pública. Assumo este compromisso inspirando-me nas palavras de Paulo Freire (1996, p. 18):

Por outro lado, quanto mais me assumo como estou sendo e percebo a ou as razões de ser de porque estou sendo assim, mais me torno capaz de mudar, de promover-me, no caso, do estado de curiosidade ingênua para o de curiosidade epistemológica. Não é possível a assunção que o sujeito faz de si numa certa forma de estar sendo sem a disponibilidade para mudar. Para mudar e de cujo processo se faz necessariamente sujeito também.

Neste sentido, considero de altíssima responsabilidade esta missão de educador. Considero que a ética, que me conduziu até hoje no campo da atividade musical, justifique-se ainda mais fortemente nessa nova diretriz. Será uma função ao mesmo tempo árdua, mas extremamente satisfatória e rica.

Busco entender a epistemologia dessa atividade docente, bem como oferecer minhas próprias contribuições através da minha experiência de vida, mas trago arraigado em meu caminho um longo trajeto de músico profissional nas mais diversas frentes de trabalho que permeiam essa atividade. Convivi com muitas pessoas e nessa caminhada já andei por boa parte do Brasil e alguns lugares encantadores do mundo como a Europa e África. Por isso, entender essa mudança será muito importante para validar minha atuação no campo da docência, e saber que, apesar de difícil, toda essa minha dedicação valerá a pena.

Trago a seguir relatos da minha trajetória, desde minha origem espacial até encontrar o objeto de estudo da presente pesquisa. Suponho que ajudarão a compreender minhas origens, meu gosto musical e a formação do meu *habitus*. E posteriormente, esses relatos me ajudarão nas considerações acerca deste trabalho, me dando subsídios para a melhor compreensão da incorporação do *habitus* para os discentes.

1.1 Um pouco da minha trajetória

Nasci no bairro de Fátima, em Fortaleza-CE, no dia 06 de setembro de 1968, e desde pequeno, sempre fui um sujeito muito sonoro ou talvez musical. Adorava fazer som imitando vários animais: simulando sons de pássaros, galinhas, cachorros; com as mãos, assovios e quando possível com algum instrumento musical, já que meu pai me legou uma herança dessa arte e desse *habitus*.

No ano de 1975 minha família se mudou para a cidade São Paulo, com uma turma de artistas conhecidos como “Pessoal do Ceará¹”. Fruto de um casamento onde minha mãe, Maria Távora, advogada e meu pai, Edison Távora, músico, ouvia-se pela minha casa muito jazz² e bossa nova³, e em outras poucas vezes algo de música erudita e popular. Aliás, uma música também sempre presente era a vinda da cozinha, onde a moça que nos auxiliava nos serviços domésticos, de nome Raimunda (cearense, trabalhou conosco enquanto vivemos em São Paulo em meados da década de 1970 e início dos anos 1980), estava sempre ouvindo música no rádio de pilha. Lembro muito de ouvir Roberto Carlos sucessivamente, entre outros.

Estava aproximadamente com 07 anos, vivíamos em São Paulo, próximo ao bairro do Horto Florestal, quando resolvi pedir aos meus genitores para estudar música em um conservatório. E lá fui eu aprender piano no Conservatório Musical do Imirim, localizado na Zona Norte da cidade. Finalmente, acabei não ficando muito tempo, porque estudei apenas 03 meses com um professor tutorial e este, além de muito rígido, dormia por diversas vezes enquanto estava praticando o exercício proposto (e como era difícil!). Mas nem tudo foi em vão, pois aproveitei esses pequenos elementos de aprendizagem para desenvolvê-los e encaminhar boa parte da base da teoria musical que me guiaria por toda a vida.

No fim da primeira estada em São Paulo, que durou aproximadamente 07 anos (1975-1982), e após tirar da cabeça a vontade de estudar música no conservatório, praticamente esqueci a minha relação com música do ponto de vista de performance. Não me interessava muito por essa arte, apenas gostava de algumas músicas estrangeiras de rádio, que realmente julgava ser o máximo da música universal. Gostava mesmo, também, de futebol e meu sonho era ser um jogador do Palmeiras⁴, time pelo qual sempre torci, até hoje.

Até que ao voltar a Fortaleza, em 1982, meus pais fundaram uma escola de música com o nome Minami Music Center. Era uma representação da Casa Milton Pianos⁵ do Rio de Janeiro e seu alvo principal era a revenda de órgãos eletrônicos (entre outros instrumentos musicais), além de aulas tutoriais desse instrumento (órgão eletrônico). Nesta época, havia cerca de 04-05 professores de órgão eletrônico e nas tardes após o colégio ia para a MMC passar o tempo. Vez em quando, ouvia à distância as aulas e, quando os instrumentos não estavam

¹ Grupo de músicos cearenses que migraram para o sudeste brasileiro na década de 1970 (ROGÉRIO, 2008).

² Gênero musical afro-americano surgido entre o final do século XIX e começo do século XX que tem como principal característica a improvisação musical.

³ Gênero musical brasileiro surgido no início dos anos 1960 que mistura o samba com harmonias e algumas características jazzísticas.

⁴ Equipe de futebol fundada em 1914 que tem sede na capital paulista (Sociedade Esportiva Palmeiras).

⁵ Estabelecimento comercial especializado em revenda de instrumentos musicais localizado no Estado do Rio de Janeiro.

ocupados, sentava e ficava estudando alguma lição que havia ouvido. Passava algo pela minha cabeça: como os alunos sentiam tanta dificuldade em aprender aqueles primeiros exercícios que para mim pareciam tão fáceis? Minha mãe, que nesta época administrava o estabelecimento, percebendo minha desenvoltura, me colocava como substituto dos professores, quando algum destes faltava. E assim, fui percebendo e relembroando mais e mais elementos musicais da minha pequena passagem musical na infância. À medida que prosseguia tocando e me apropriando da técnica do teclado, fui conhecendo pessoas e me deixando levar pela atividade musical, formando bandas de garagem, tocando em pequenos eventos e alguns bares de Fortaleza.

1.2 O aprendizado fora da escola

Nessas andanças, comecei a tocar com alguns músicos profissionais em meados da década de 1980. Ficava sempre atento quando ouvia algo sobre elementos de notação musical, muitos dos quais não sabia o significado e cada um que aprendia, ia-se somando ao meu repertório dos elementos musicais formais.

Nunca fui um virtuose! Estudava alguns choros pra tentar tocar rápido e impressionar quem me ouvia, mas o que me encantava mesmo era tocar algo mais elaborado tecnicamente, de difícil execução ou até mesmo erudito. Identifiquei-me muito com a música jazzística afro-americana, influenciado por meu pai que era costumaz desse estilo, assim começando a explorá-la. Apesar de escutar coisas de difícil execução, na partitura elas se apresentavam de uma forma que facilitava a leitura. Ou seja, na verdade, leitura fácil, mas execução difícil. Havia momentos em que ouvia uma música e me desafiava: ah, essa você não consegue tocar! Então eu me superava, passo a passo, ia extraíndo detalhe por detalhe daquela obra. Por fim, quando tocava a música toda, era como se a tivesse conquistado e esta já estaria em meus domínios. De certa forma, desinteressava-me por ela e era como se a guardasse numa sacola imaginária à espera da próxima conquista.

Chegando à década de 1990, voltei a viver em São Paulo, desta vez sozinho. Fora onde conheci minha esposa Anna Canário, tornei-me pai de 02 meninas: Rayana e Gabriela, e vivi por lá até o ano de 2004. Durante este percurso estive totalmente imerso no meio do show business⁶, onde trabalhei com diversas frentes de trabalhos musicais, desde pequenos eventos à shows com artistas de mídia, alguns com mais de cem mil espectadores.

⁶ Campo de atuação onde os artistas famosos comercializam apresentações artísticas e dispõem de uma equipe de apoio, como banda, som iluminação.

Retornei para Fortaleza em 2004, com uma boa bagagem profissional na área de performance, com mais de 30 anos de experiência na área musical e tendo tocado em mais de 500 cidades brasileiras, dentre elas todas as capitais do país e também em continentes como Europa e África. Em geral fazia a função de músico integrante da banda, ao lado de alguns dos artistas mais conhecidos do cancioneiro popular brasileiro. Mesmo tendo um bom conhecimento da prática musical e já tendo larga experiência no mercado profissional da música, resolvi buscar o conhecimento acadêmico para resgatar alguns dos elos perdidos pelo aprendizado autodidata. Foi quando ingressei, em 2008, no curso de Licenciatura em Música da UFC (em seu início denominado: Licenciatura em Educação Musical), tendo terminado ao final de 2011, onde desenvolvi algumas oficinas de teclado e monitoria nas disciplinas de Teclado e Harmonia. Avalio que seja útil colocar minha posição no *campo*, posto que uma história pessoal consiste de um registro escrito da vida de uma pessoa com base em coletas de dados por entrevistas, no meu caso, com base em meu relato pessoal. Nesse sentido, a história de vida pode pertencer à vida coletiva de um grupo, organização ou comunidade (DENZIN, 1989).

Mas nem tudo foi tão fácil! Quando fiz o vestibular para tentar entrar na graduação, estava há aproximadamente 15 anos sem estudar formalmente e, apesar de todo meu esforço fui o classificado de número 41, com o limite para ingresso de apenas 40 vagas para os classificados. Consequentemente, torci para que ao menos uma pessoa desistisse e foi exatamente o que aconteceu. Somente uma!

Este meu aprendizado, até então não regular, em boa medida autodidata, demonstra principalmente a forma cooperativa socialmente construída pela classe musical que, em suas atividades, sempre gera uma profunda rede de conhecimentos e transformação que beneficia os que estão inseridos nela. Concordando plenamente com Matos (2008) e considerando a realidade local em nossa cidade, trago esses aprendizados de vida construídos de forma cooperativa, em cujo os processos vários colegas músicos me incentivaram nesse campo e contribuíram para minha formação musical. Assim nos diz Matos: “Há, desde muito tempo, uma escola de música camuflada, estrategicamente disfarçada, nas cores e sons do cotidiano de Fortaleza. Seu alicerce pedagógico é a ação-doação coletiva: eu fui e sou um de seus alunos.” (MATOS, 2008, p. 143).

Essa minha busca pelo saber acadêmico acabou por mudar completamente o rumo da minha vida pois com os títulos provindos dessa formação, obtive aprovação em concurso público para Professor Efetivo do Instituto Federal do Ceará (IFCE), em 2013 (para cadastro

de reserva, entrando oficialmente em 2015), onde atualmente leciono as disciplinas de teclado e cursos de extensão em teclado nesta instituição.

Assim, fazendo parte do quadro de professores efetivos do IFCE, com toda a experiência no campo da música profissional, mas com pouco conhecimento da legislação e de tudo que cerca uma admissão institucional neste campo profissional. Mas como sou persistente, saí em busca de uma especialização que me ajudasse a compreender todo este campo referente ao setor público e acabei por fazer um curso à distância de Gestão Pública na Faculdade Internacional Signorelli.

1.3 A quem interessa esse estudo

Voltando ao foco principal da minha pesquisa, buscarei trazer uma condição de conhecimento do perfil do aluno que busca o aperfeiçoamento técnico musical no IFCE-campus Fortaleza desvelando as *praxis* envolvidas em sala de aula para estudo do instrumento musical teclado eletrônico, mostrando assim dados como a população, infraestrutura e metodologias empregadas em sala. Será importante trazer à luz da Academia esses conhecimentos e usá-los de forma curricular para difusão do ensino de música que, sob minha ótica, deveria ser incorporado nas escolas de base, desde a Educação Infantil até os últimos estágios de formação escolar. Música é essência e é essencial.

Espero que esse meu trabalho traga essa contribuição à educação musical vindoura no Brasil, usando o teclado eletrônico, que ainda não tem um lugar de grande destaque no cenário da educação musical para a academia no contexto atual. Apesar de termos o piano, seu semelhante instrumento, com boa tradição e difusão dentro da educação musical, o teclado terá a vantagem de ter múltiplos timbres, facilidade de transporte e custo bem mais acessível em relação ao piano.

Este trabalho será importante ao repositório histórico sobre a trajetória do IFCE, aos estudantes de música, pesquisadores e também aos colegas músicos, que nem sempre têm uma compreensão acerca do caminho do trabalho acadêmico, que pode ser um aliado de extrema importância para o legado do seu trabalho artístico, inclusive.

Assim lanço um olhar para a epistemologia sobre a aprendizagem técnico-musical coletiva, utilizando o teclado eletrônico usando a pesquisa-intervenção com abordagem qualitativa, onde atuo hoje nas disciplinas de Teclado do CTIM-IFCE, partindo de relatos de experiência que desenvolvo minhas práticas pedagógicas e de algumas vivências musicais

trazidas pelos alunos em suas origens, espacial, social e escolar. Enfim, nos trazendo as seguintes perguntas:

1 - Que motivos influenciaram os alunos desde suas origens espacial, escolar e social, até a busca da aprendizagem em teclado eletrônico dentro do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFCE-campus Fortaleza?

2 - Como ocorre esse tipo de aprendizagem musical coletiva, a partir da compreensão de suas diversidades cognitiva e motora, seu contexto ético-político, suas dificuldades sócio-econômicas e ainda sua perspectiva no campo musical?

3 - Como tornar válido e atraente essa aprendizagem coletiva, usando o teclado eletrônico?

Estes questionamentos deverão ser entendidos à luz de toda a dificuldade da trajetória da educação musical vivida no Brasil principalmente durante o século XX (ALBUQUERQUE, 11/09/2018).

1.4 Objetivo geral

Analisar o processo de aprendizagem dos alunos das disciplinas de Instrumento Específico-Teclado, conhecendo suas origens espacial, escolar e social, partindo de relatos de minha trajetória, que culminaram com as *práticas pedagógicas* utilizadas no Curso Técnico em Instrumento Musical do Instituto Federal do Ceará-*campus* Fortaleza, no ano de 2018.

1.4.1 Objetivos específicos

- Entender como o *habitus* será incorporado aos alunos, desde sua origem, em seu ambiente familiar e escolar e as motivações que os trouxeram a essa forma de ensino regular;
- compreender como ocorrem as aprendizagens dentro do CTIM-IFCE nas disciplinas de Teclado I, II, III e IV;
- desvelar as *práticas pedagógicas* usadas no ensino coletivo de teclado.

Em busca da melhor compreensão desta pesquisa usarei como aporte teórico a educação musical do ponto de vista histórico, desde os primórdios do Ensino Técnico no Brasil; da Educação Musical no Brasil; Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais; e chegando aos dias de hoje com o ensino coletivo usando o teclado eletrônico. Será importante entender a trajetória que cerceou a educação musical no Brasil para chegarmos aos dias atuais, onde a oferta de ensino de música aumentou consideravelmente.

Usarei pensadores como Bourdieu, Piaget, Freire, Cruvinel, Miceli entre outros para entender o *habitus*, a origem, o *capital cultural* e a expectativa desses estudantes ante ao que é exposto aos alunos pelas *Práticas Pedagógicas*.

1.5 Resumo dos capítulos

Dentro do 1º capítulo venho trazendo a definição e delimitação do tema. A seguir busco elucidar a motivação e justificativa para este estudo. Na sequência uma descrição das minhas experiências de vida, com passagens sobre a minha trajetória já no campo profissional da música. Depois descrevo os possíveis beneficiários e a contribuição deste trabalho; o problema da pesquisa e por fim os objetivos geral e específicos.

No 2º capítulo descrevo os relatos de casos que desenvolvi e que me conduziram ao objeto da minha pesquisa, ocorridos entre a minha formatura até a chegada à minha função docente atual no IFCE-campus Fortaleza.

Para o 3º capítulo explanarei sobre a revisão de literatura, explorando os seguintes temas:

- o Ensino Técnico no Brasil: para entender a qual público-alvo se destina essa modalidade que estou inserido;
- a Educação Musical no Brasil: entendendo historicamente como se deu esse desenvolvimento desde a chegada dos portugueses no Brasil;
- o Ensino Coletivo Musical no Brasil: buscando entender, mais especificamente, quais as motivações para o surgimento dessa modalidade de ensino no Brasil;
- o Ensino de Teclado no Brasil: desvelamos um pouco da história desse instrumento para desvelar e compreender a motivação para a busca desse tipo de aprendizagem.

Busco no 4º capítulo trazer pequenos relatos de pesquisa sobre a minha aprendizagem no tempo de minha graduação na UFC, associando-os com as *práticas pedagógicas* por mim exercidas em meus relatos de casos, assim como embasamentos teóricos sobre o *habitus* cognitivo-motor que será importante para compreensão das aprendizagens.

No 5º capítulo a pesquisa empírica sobre a aprendizagem técnico-musical no IFCE usando o teclado eletrônico, visando a compreensão do perfil do aluno que busca esse tipo de aprendizagem, suas origens e expectativas.

Para o 6º capítulo as considerações finais, seguidas de referências, apêndices e anexos.

A seguir trarei relatos de experiências, desde a minha saída da graduação na UFC e posterior entrada no serviço público como docente no IFCE. Estes relatos servirão de base para o entendimento da minha atividade docente, qual, a partir deste contexto, começou a trabalhar com a aula de música de forma coletiva e institucional.

2 RELATOS DE EXPERIÊNCIAS E A DESCRIÇÃO DO TRABALHO

Neste tópico apresentarei as formas que me conduziram a uma efetiva mudança do campo da música, onde aí se inclui o de músico profissional e docente tutorial⁷, para o ensino coletivo em música. Esta condição se inicia no início do ano de 2012, até finalmente encontrar meu objeto desta pesquisa que envolverão os alunos de teclado do IFCE-campus Fortaleza e desvelarão nossas *praxis* escolares no ano de 2018.

Importante pontuar que, em meio a esse período, houve grande turbulência ético-política no Brasil, principalmente no biênio de 2015-2016, quais houve mudanças significativas no comando presidencial do país, onde ocorrera o *impeachment* da Presidenta Dilma Roussef, ficando em lugar Michel Temer. Nesse ínterim, eu já estava amplamente envolvido com a atividade docente ligada ao Poder Executivo do Governo Federal pelo IFCE. Por isso, minha situação neste campo de atuação, a partir desse estágio, me deixara bastante apreensivo com relação às diretrizes advindas do *Sistema de Ensino*.

2.1 Educação Infantil

De 2012 a 2015 trabalhei em duas escolas da rede privada de Fortaleza com crianças de 0-4 anos, trabalhadas com musicalização. Foram experiências enriquecedoras, porém regadas à falta de material de estudo bibliográfico voltado a esse público. Não tivemos uma abordagem mais específica dentro das disciplinas cursadas durante a graduação na Universidade Federal do Ceará (UFC), por isso o enfrentamento de dificuldades era iminente. Mesmo assim, ainda durante estágio na UFC, tive uma breve passagem pelo Instituto NDC- Núcleo de Desenvolvimento da Criança, ligado a UFC, qual trabalhei com crianças de idade entre 05-06 anos.

Quando cai a campo nas escolas de educação infantil busquei referencial teórico-didático para aplicação no uso com as crianças, mas pouco encontrei em livrarias e sites de distribuição destes livros.

Porém, busquei na internet vários vídeos tutoriais e exemplos de atividades musicais existentes na rede e voltadas ao público infantil, sempre envolvendo a arte teatral, visual e objetos ligados ao imaginário infantil, como bonecos, fantoches, símbolos, brinquedos, etc. Usei diversos tópicos desses (não-curriculares) para meu trabalho, mas uma coisa que me

⁷ Atuei em algumas oportunidades como professor de piano particular em minha residência e também no Conservatório Alberto Nepomuceno entre os anos de 2007 a 2010.

incomodava nestas atividades, assim como nas escolas, era a falta de uso da música pela música, do som pelo som, do instrumento musical pelo instrumento musical. Estes termos que uso se referem à música de forma autônoma, pela sua linguagem e cognição.

Tratando um pouco deste último assunto, observo a música usada sempre como anexo em atividades artísticas. Seja em apresentações voltadas ao público infantil, seja voltadas ao público adulto. Ela é utilizada em peças teatrais, ou como acompanhante de imagens, histórias, vídeos, pinturas e danças. Nenhum problema com este fato por ser a música uma forte aliada nestas manifestações, mas será que não poderíamos usá-la autonomamente inclusive, como o mistério físico do som, das sílabas numa canção, de uma corda de instrumento vibrando simplesmente? O que o uso do som provoca em nosso corpo?

Deixo aqui como exemplo, uma atividade como a construção de um instrumento musical artesanal, seu manuseio e a importância que este poderá tornar-se uma plataforma de expressão, comunicação, educação, ou apenas entretenimento. Além do prazer e da ludicidade que isso contemplaria. Demonstro esse meu incômodo por não notar muitas práticas voltadas a esse fim mais específico musical. Inclusive porque, em minha infância esse mistério da percepção sonora sempre me encantava em minhas atividades, mesmo sendo apenas atividades em que envolvesse apenas a percepção auditiva em meu contexto, seja uma reverberação, um apito longo e agudo, ou o sentido e velocidade que o movimento da onda sonora percorre.

Assim comecei a levar instrumentos para a sala de aula e, em certas horas, usei-os para o conhecimento dos alunos. Sempre que tocava, eles arregalavam os olhos, ficavam surpresos com a emissão do som daquela fonte e passei a explorar isso. Fazia sempre um mistério com o instrumento a frente e era a hora que mais conseguia a atenção de toda a turma. O instrumento mais usado, nestas passagens fora a escaleta⁸ pela sua portabilidade, pela sua emissão aerofônica e visualização. Bom, resume-se então que nessas turmas, privilegiava as emissões de áudio, e, a escaleta era mais popular que outros instrumentos considerados mais tradicionais dentro do campo musical como o piano, por exemplo.

Nesta época estava lendo obras de Paulo Freire que foi um grande incentivador nessa mudança de *habitus*. Fui aprendendo e reaprendendo e me reinventando, como em Freire:

Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que-fazer-se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade. (FREIRE, 1996, p. 29).

⁸ Instrumento aerofônico, que possui um pequeno teclado de aproximadamente duas oitavas de extensão.

Nessas minhas reinvenções, levava alguns dos vários instrumentos musicais que tinha em casa. Quanto ao teclado eletrônico, não pude levar muitas vezes à sala de aula, mas nas poucas vezes, fiz experiências quanto ao timbre e altura do som com as crianças. Eles reproduziam notas graves e agudas e assemelhavam a alguma coisa, animal ou pessoa. Quanto aos registros (presets⁹), demonstravam maior euforia com os menos convencionais, como buzinas, aplausos, bombas, tiros, dentre outros, mas eventualmente reconheciam os timbres mais tradicionais, como uma flauta, sanfona, órgão ou piano. Talvez gostassem mais dos primeiros sons, porque teriam uma proximidade maior com sua realidade cotidiana.

Buscando compreensões para essa faixa etária, encontrei em Jean Piaget (1975), que nos diz que uma importante função se desenvolve no final do período sensório-motor quando a criança atinge a idade de 01 ano e meio até 02 anos. A função define-se como semiótica ou simbólica devido a linguística definir com cuidado os símbolos e os sinais.

Será melhor o uso da expressão *função semiótica*, que consiste em dar representação a um “significado” qualquer, seja um objeto, um episódio, esquema conceitual, através de um “significante” que só servirá para essa representação, para isso será utilizada a função semiótica, que definirá a evolução das ações anteriores (PIAGET, 1975).

Dentre os processos representativos desenvolvidos após o período 0 – 2 anos está a atividade da imitação. Esta desempenha importante papel no desenvolvimento, do conhecer do próprio corpo e do corpo do outro. Neste processo, o aprendizado sensório-motor não será abandonado, mas somado a atividade da imitação que se torna mais complexa para as condutas de representação de símbolos e sinais (PIAGET, 1975).

Nesse estágio da educação infantil, foram Piaget e Freinet, os educadores que mais me balizaram em metodologias que reconheci eficientes com a Educação Infantil. Em Freinet, lembro-me bem da *aula das descobertas sonoras*, quando saía da sala com as crianças e os incitava a ouvir os sons do cotidiano. Nisto, vinham e desenhavam uma tradução visual para os sons percebidos. Era uma aula para formação da sensibilização ambiental que na pedagogia Freinet mais me encantava. Aliás em praticamente toda sua metodologia me reconheço em vários aspectos, buscando sua sensibilidade, sem pieguice:

Se um dia os homens souberem raciocinar sobre a formação dos seus filhos como o bom jardineiro raciocina sobre a riqueza do seu pomar, deixarão de seguir os eruditos que, nos seus antros, produzem frutos envenenados que matam ao mesmo tempo quem os produziu e quem os come. Restabelecerá valorosamente o verdadeiro ciclo da educação: escolha da semente, cuidado especial do meio em que o indivíduo mergulhará para sempre as suas raízes poderosas, assimilação pelo arbusto da riqueza

⁹ Os teclados da atualidade são organizados em bancos de sons chamados registros ou presets. São sons gravados ou sampleados que já vêm pronto de fábrica. São nomeados e numerados de 0-100, ou de 0-127.

desse meio. A cultura humana será, então a flor esplêndida, promessa segura do fruto generoso que amadurecerá amanhã. (FREINET, 1998, p. 7).

Analisando essa passagem de Freinet, me recorro em dias consecutivos, em que pais deixavam suas crianças na porta da escola, correndo para ir aos seus trabalhos ou funções diárias. Alguns, talvez, esquecendo do quão é importante essa fase do seu filho e realmente primordial para a formação plena desse indivíduo.

Cabe aqui uma observação em forma de gratidão. Tive a sorte de ter dois amigos de São Paulo: Sandra Oak e Ramiro Marques, ela professora de musicalização e ele músico, ligados a educação musical infantil, que me forneceram vários materiais e dicas de trabalho com música e crianças desde a mais tenra idade. Qual não fora a minha surpresa de encarar, por vezes, bebês de 06 meses de vida e saber que era possível fazer uma manifestação musical interativa com eles através de toques, gestos e sons. Descobertas fantásticas e grandemente enriquecedoras. Agradeço-os publicamente!

Mas como este período não teve uma maior continuidade, praticamente abandonei as práticas com musicalização infantil, apesar de encantado com as possibilidades de descobertas neste campo e depois deste grande aprendizado, pois fora fundamental para minha compreensão desse tipo de aprendizagem em que todos passamos nessa fase da vida. Mas enfim, pelo ritmo que a música da vida nos impõe, mudei o foco em uma faixa etária de público com maior idade.

2.2 O Projeto ORTECE

Figura 1 – Apresentação da Ortece no Colégio Rogério Fróes – Fortaleza-CE



Fonte: acervo pessoal (20/05/2015)

Em 2014/2015 projetei e vivenciei uma experiência singular em minha carreira, quando elaborei um projeto de práticas em teclado coletivo intitulado 'Ortece – Orquestra de Teclados do Ceará', projeto aprovado no Edital das Artes 2014 da Secretaria de Cultura do Ceará (Secult-CE). Este projeto consistia na seleção de 18 jovens matriculados em escola pública, de 10 a 16 anos, da região do bairro Papicú, na cidade de Fortaleza, que seriam contemplados com aulas e práticas coletivas usando o teclado eletrônico por 06 meses. O resultado final foi bem satisfatório e nós conseguimos atingir um repertório executado coletivamente pelos alunos de 07 músicas ao final. Além de todo aprendizado musical, perceptivo e intelectual dos alunos, algumas ótimas percepções acerca da metodologia empregada com eles foram tiradas dessa experiência e pretendo compartilhá-las neste trabalho.

Tenho em meus relatos opiniões e entrevistas destes agentes envolvidos, as partituras e minhas anotações de aulas. Em cada dia de aula pude observar a melhora dos alunos em relação à aprendizagem e desenvoltura do teclado eletrônico. Eles me trouxeram suas trajetórias e expectativas de formação em música.

Como *praxis* em começo de trabalho, fiz uma rápida pesquisa em nossos primeiros dias de aula para buscar entender seus gostos musicais. Dos 18 alunos, 13 diziam que gostavam de rap e funk, 3 de gospel, 01 de rock e 01 de tudo (este se referiu a MPB como forma de generalização à música tocada no Brasil). Usei também uma metodologia de colaboração entre os alunos, no qual, o aluno que teria maior facilidade com o conteúdo ajudaria o que estivesse com maior dificuldade. Buscando elucidacões sobre como ensinar música a um grupo tão grande, encontrei uma metodologia semelhante usada no Estado de São Paulo, dentro do Projeto Guri chamada Agrupamento Produtivo (SÃO PAULO, 2017), a qual falarei mais adiante.

Os alunos tiveram em primeiro lugar lições de como ligar os teclados, principais botões que comandam o equipamento e ao primeiro contato com o teclado ligado a minha impressão foi a maior curiosidade com os timbres. De se supor que, na sua tenra idade, queriam explorar mesmo os presets diferentes, como sons de helicóptero, de aplausos, de carros, etc. Nesta hora ouvia-se sempre muitas risadas,

Uma vez que a função maior do teclado seria reproduzir a maioria dos instrumentos mais conhecidos, usei esse mote para fazer uma 'banda', usando sons de orquestra como flautas, clarinetes, violinos, contrabaixo, bateria, piano (timbres sampleados¹⁰) e envolvê-los no sentido da compreensão da forma orquestral e de bandas populares vigentes em nossa época: '-somos uma orquestra de teclados!

¹⁰Os teclados atuais usam sons gravados como amostra e depois editados em parâmetros de filtros para uma aproximação similar do timbre real a que ele representa.

Ficando claro que posteriormente os alunos poderiam criar diferentes formas de produção musical, com as possibilidades infindas de combinações de sons e formas musicais usando o teclado eletrônico. E com efeito, propus a todos que tocássemos, em parte, um repertório mais local, do ponto de vista cearense e brasileiro.

Após uma breve introdução ao conhecimento das notas no teclado, na pauta e depois do exercício do pentacórdio nas notas brancas, passei a usar a imitação com a música ‘Ode à Alegria’ (L. V. Beethoven) adaptada a partir do Método Mascarenhas (MASCARENHAS, 1991), que mesmo sendo esta de origem alemã, aproveitei-me de sua popularidade para utilizar a imitação com uma peça bem conhecida devido ao uso da mesma em diversas produções de marketing em TV e mídias sociais, além de, a divisão dos tempos serem uniformes e simples.

Figura 2 – Partitura de Ode à Alegria – Beethoven

14

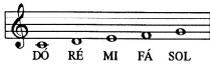
Ode à Alegria

(Da 9ª Sinfonia)

Solo: Strings
Ritmo: Marcha
Acordes Parados
Baixos Automáticos

Importante: C ^{Mi}_{Dó}
G ^{Ré}_{Sol}

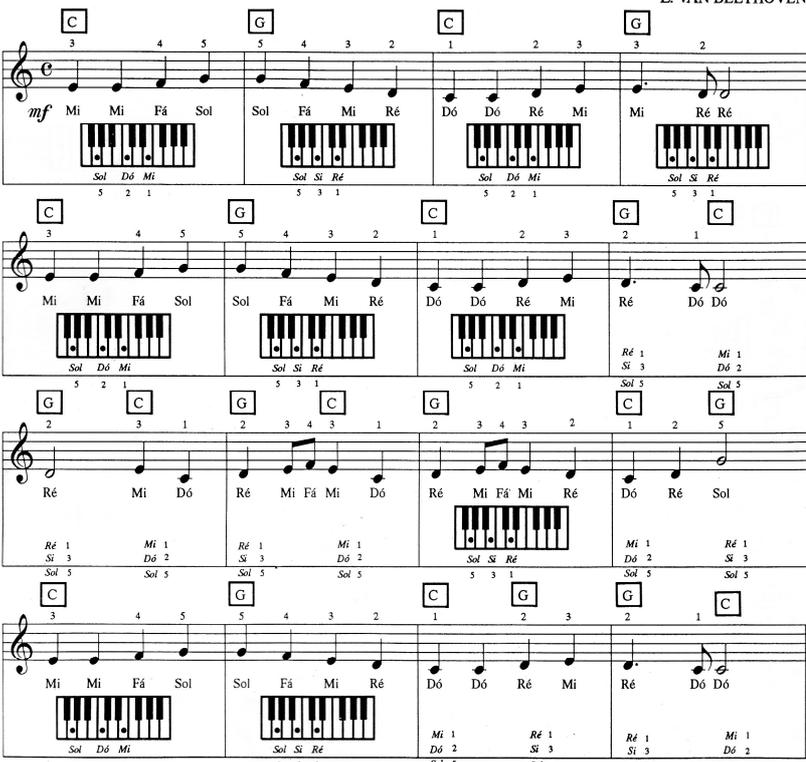
Para facilitar a leitura das Cifras, escreva a lápis os nomes das notas que as formam, no lado direito de cada quadrinho, no decorrer da música. Caso não conheça a Cifra, procure-a no DICIONÁRIO DE ACORDES, página 58.



DÓ RÉ MI FÁ SOL

L. VAN BEETHOVEN

O Acorde Parado representado pelo Tecladinho, deve ser tocado logo no 1º tempo e prolongado até o término de cada compasso.



The score consists of four systems of music. Each system contains four measures. Above each measure is a guitar chord symbol in a box (C or G) and a sequence of numbers (1-5) indicating fingerings. Below the musical staff are piano keyboard diagrams showing the notes to be played. The notes are labeled with their names: Mi, Fá, Sol, Dó, Ré, Mi, Ré, Dó, Ré, Mi, Sol, Ré, Mi, Fá, Mi, Dó, Ré, Mi, Fá, Mi, Ré, Dó, Ré, Dó, Ré, Mi, Sol, Ré, Dó, Ré, Mi, Dó, Ré, Mi, Fá, Mi, Ré, Dó, Ré, Dó, Ré, Mi, Sol.

Fonte: Mascarenhas (1991, p. 14).

Usando esse sistema de imitação, o resultado do uso da percepção, aliado à divisão rítmica da notação tradicional, fez todos os alunos conseguirem executar essa primeira peça. Lembrando que esta música acima se utiliza dos cinco dedos da mão direita, distribuídos, respectivamente, nas 05 primeiras notas da escala de C maior, a partir do dedo polegar. Após conhecidas as notas, a questão rítmica poderá ser resolvida pela imitação (pré conhecimento da divisão rítmica).

Dentre as músicas propostas no projeto estavam: Marcha Soldado, Peixe Vivo, Ode à Alegria, Greensleeves, Pense em Mim, Billie Jean e Terral. Todas tinham um propósito, mas algumas eram mais essenciais tanto para o ensino do teclado, quanto para o conhecimento da música feita no Brasil e na região nordestina, dialogando assim com áreas de expressão semântica, relativo às letras das músicas, cujas quais, sempre cantávamos coletivamente para melhor entendimento da música, do compositor e da melodia.

Com a familiarização dos elementos musicais e sempre trabalhando com a imitação chegamos ao final do Projeto Ortece, após os seis meses de estudos e práticas cumpridos à risca, com a música Terral do compositor cearense Ednardo, e pertencente também ao cancionário do grupo intitulado 'Pessoal do Ceará' (2002).

Trabalhei a mesma em aulas prévias, para o conhecimento e memorização de todos, analisando o significado da letra e sua construção musical. Considero importante o conhecimento desse tipo de obra regional aos alunos por se tratar de canção que trata de seus aspectos locais, sua política, seus valores e seu *habitus*. Dentre os 18 alunos do projeto Ortece, apenas 01 disse já haver escutado essa música antes. Mas em relação ao compositor, não o conheciam. Trago a mesma escrita como fora tocada coletivamente pelos alunos:

Figura 3 – Partitura da Música Terral – Ednardo (transcrição: Edson Távora)

transcrição: Edson Távora Terral(1ª parte) 2 2 Terral (p.02) transcrição: Edson Távora

Maracatu Introdução Ednardo

A7 Produções Musicais A7 Produções Musicais

Fonte: acervo do autor (08/12/2014).

Fica evidente uma evolução de aprendizagem de elementos musicais da primeira para a última música (7ª música usada para performance), como uso de colcheias, ligaduras, tonalidades, altura, extensão de notas e símbolos musicais. Para chegar até esse resultado, utilizei uma prática usada no Estado de São Paulo, o ‘Agrupamento Produtivo’ (SÃO PAULO, 2017) e otimizando os estudos para a performance musical, dividi a turma em 03 setores: Melodia, Harmonia e Baixo. Os que tinham mais facilidade, ou mais dedicados aos estudos, faziam a melodia; os intermediários faziam a harmonia e os que tinham maior dificuldade tocavam os baixos. Ou seja, todos contribuíam para a performance musical.

Neste sentido, o Agrupamento Produtivo faz a função de trazer uma nova abordagem que considero bastante eficiente no ensino de música, onde nas amostras de alunos em sala, sempre existem os que se destacam:

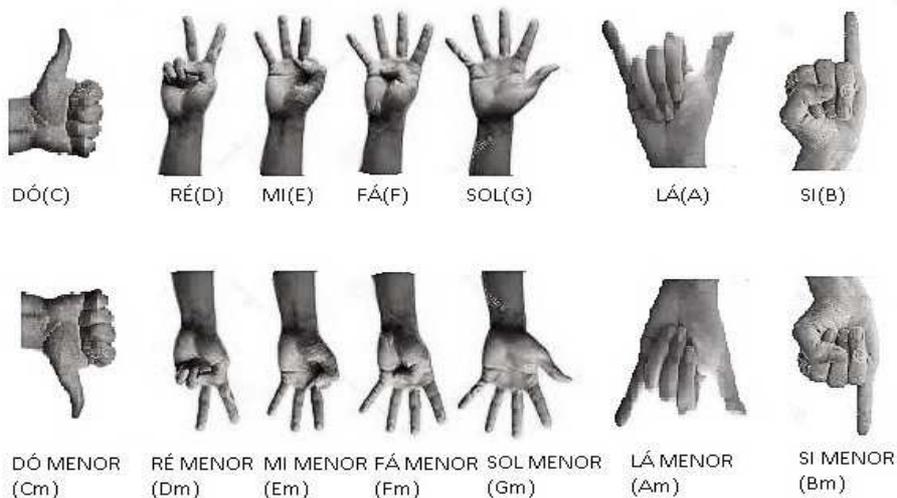
Neste aspecto, o professor não assume o papel de mero, nem o único, informante em sala de aula, ou é visto por seus alunos como aquele que compartilha informações e fatos com a turma, transmite saberes considerados importantes para a vida das crianças em um futuro breve, mas sim, o grande mediador do processo de ensino e de aprendizagem. Além disso, os próprios alunos assumem o papel central neste processo, como seres humanos que tem algo a dizer e a contribuir para a construção do conhecimento quando organizados em pequenos agrupamentos. Assim como sua contribuição individual para o desenvolvimento intelectual da classe toda, a partir das

situações de comunicação oral das aprendizagens, expressas por situações de rodas, entre elas: de conversa, de indicação literária, de curiosidade, de jornal, socialização dos conhecimentos matemáticos, entre tantas outras possibilidades nas quais os alunos possam trocar experiências sobre os mais diversos conteúdos. (SÃO PAULO, 2017).

Essa forma de aprendizagem traz um aspecto no qual se beneficiam todos com essa cooperação, já que o aluno que tem mais *capital cultural* além de auxiliar seu colega, estará em processo de aprendizagem ao ensiná-lo. E o aluno, que não traz esse *capital cultural* em sua base social, terá o privilégio de conhecer de perto alguém que está nesse processo de aquisição de gosto e crítica.

Voltando às duas partituras anteriores, nota-se também a evolução das turmas no conhecimento de elementos musicais como acordes, acidentes, mapa, sinais de repetição e princípios de arranjos. Fazia a regência de andamentos, entradas e saídas de melodia principalmente com a mão esquerda e com a direita em relação a harmonia (cifras) e aos baixos com os sinais de manossolfa¹¹, representando neste primeiro momento apenas os acordes maiores e menores. Kodaly¹² e Villa Lobos usaram essa metodologia, mas para codificação de notas melódicas.

Figura 4 – Forma dos sinais manuais usados para manossolfa



Fonte: acervo do autor (05/03/2018).

Cabe aqui um parêntese. Esta forma de manossolfa, um pouco diferente da forma aprendida durante a graduação na UFC, foi-me ensinada (ou absorvida) pela prática musical na noite paulistana (durante minha 2ª estada nesta cidade nos anos 1990-2004). Sempre me guiava

¹¹Forma de regência musical através de gestos manuais que, neste caso, serviu para condução dos baixos e acordes.

¹²Compositor Húngaro.

pelo Dó (C) que era representado pelo polegar, daí em diante reparando, aos poucos, a lógica dessa forma de linguagem para o entendimento de sinais que representavam a harmonia ou mesmo as tonalidades de cada música que ia sendo proposta, principalmente pelo cantor que estava a frente do grupo que tocávamos (quase sempre sem ensaio nenhum). Fecho parêntese.

Os alunos absorviam bem essa metodologia da manossolfa por parecer direto e bastante lógico. Em relação às cifras confundiam em algumas vezes o nome dos acordes. Para leitura de notas no pentagrama, a dificuldade era bem maior. Destes 18 alunos, observei que apenas dois, conseguiam ler à primeira vista. Tinha em mente que o projeto ia continuar, assim me despedi momentaneamente ao final de todo o processo e esperava com o material de áudio e vídeo coletado conseguir incentivos para essa continuidade. Infelizmente não consegui esse incentivo e quando tentei retornar à Oficina do Senhor, no bairro Papicú, esta estava em recesso, justamente por falta de verbas. Enfim, minha esperança também ruiu.

Estes relatos servem de base para a introdução mais efetiva no ensino coletivo, institucional, mas ainda não regular, pois até então apenas dava aulas de piano na forma tutorial, ou seja, com apenas 01 aluno de cada vez. Isto fora muito importante para, aos poucos, ir formando o meu objeto de estudo, onde a partir de 2015, através de concurso público, entrei no quadro de professor efetivo do Instituto Federal do Ceará.

Observo minha sutil mudança de *campo*, onde em minha trajetória, desde meu aprendizado autodidata; voltando ao ensino regular; até a minha saída da graduação da UFC; passando pelo Projeto Ortece e finalmente chegando ao meu trabalho atual como professor do IFCE. Entendendo a minha trajetória, busco uma pesquisa de abordagem qualitativa (BOGDAN; BIKLEN, 1982), na qual me identifico com a pesquisa-intervenção na formação de músicos e intelectuais emergentes. Conforme pensam estes autores:

Os investigadores qualitativos frequentam os locais de estudo porque se preocupam com o contexto. Entendem que as ações podem ser melhor compreendidas quando são observadas no seu ambiente habitual de ocorrência. Os locais têm de ser entendidos no contexto da história das instituições a que pertencem. Quando os dados em causa são produzidos por sujeitos, como no caso de registros oficiais, os investigadores querem saber como e em que circunstâncias é que eles foram elaborados. (BOGDAN; BIKLEN, 1982, p. 48).

Bogdan e Biklen (1982), nos trazem alusões sobre a *observação participante* para justificar o termo *investigação qualitativa* onde o investigador “introduz-se no mundo das pessoas” trocando informações, ganhando sua confiança, para posteriormente elaborar um registro escrito sistematizado do que “viu e ouviu”. Esta será a minha função neste trabalho.

Damiani (2012, p. 3) apresenta o conceito da pesquisa-intervenção a seguir:

Embora se concorde com as ideias acima apresentadas, usa-se o termo intervenção em um sentido mais específico do que o nelas expresso. No âmbito de nosso grupo de pesquisa, denominam-se intervenções as interferências (mudanças, inovações), propositadamente realizadas, por professores/pesquisadores, em suas práticas pedagógicas. Tais interferências são planejadas e implementadas com base em um determinado referencial teórico e objetivam promover avanços, melhorias, nessas práticas, além de pôr à prova tal referencial, contribuindo para o avanço do conhecimento sobre os processos de ensino/aprendizagem neles envolvidos. Para que a produção de conhecimento ocorra, no entanto, é necessário que se efetivem avaliações rigorosas e sistemáticas dessas interferências.

Me reconheço neste processo desde o Projeto ORTECE e observo que, em todo o processo do meu trabalho, tenho que ter uma linha de historicidade para a coleta dos fatos e versões dos dados, pois vamos tratar da perspectiva social e cultural dos envolvidos para essa época atual. Dialogo com a pesquisa exploratória em meus relatos de casos, já que posso usar de minha experiência (PIMENTEL, 2015) para atuar e trazer o sentido, inclusive, colaborativo de meu trabalho. E enfim, em meu trabalho sobre a aprendizagem com alunos de Teclado no IFCE-campus Fortaleza, trabalharei com a pesquisa-intervenção.

Figura 5 – Dia de aula da Ortece na Oficina do Senhor



Fonte: acervo do autor (27/01/2015).

Figura 6 – Visita da Ortece ao Teatro José de Alencar – Fortaleza-CE



Fonte: acervo do autor (31/05/2015).

3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DO CAMPO DA APRENDIZAGEM TÉCNICO-MUSICAL NO BRASIL

Neste capítulo apresento aspectos críticos sobre como se delineou a trajetória desde o ensino não-regular de música; passando pelos primórdios do ensino técnico, até os dias atuais, onde hoje atua o ensino regular de música no Brasil (LIBÂNEO; OLIVEIRA; TOSCHI, 2012). Veremos um pouco sobre a história, meios e métodos de funcionamento dessa modalidade, para melhor compreensão de como surgiu esse ensino no IFCE-campus Fortaleza, buscando compreender assim o motivo da procura do CTIM pelos discentes.

3.1 Ensino Técnico no Brasil

Usarei este primeiro tópico, para trazer um pouco do histórico do Ensino Técnico no Brasil, para uma melhor compreensão do meu *habitus* escolar, das minhas práticas pedagógicas a partir do que determina o *Sistema de Ensino* e sua tradição na condição de ensino regular no Brasil.

Considero que essa modalidade não deva ser encarada apenas como uma modalidade destinada apenas a jovens em desvantagem social. Ao menos, esta deveria ser incentivado como uma verticalização ao ensino superior. Em contrapartida a isso, há historicamente uma destinação um pouco vaga nas pretensões dessa modalidade de ensino no Brasil, imposta pelos governos anteriores, que chega ao ponto de se considerar o desfavorecimento do acesso à universidade (OLIVEIRA; CAIRES, 2016). As primeiras implantações dessas escolas mostram essa trajetória, como defendem as autoras:

A profissionalização compulsória determinada pela Lei n. 5.692/71 foi a expressão do mito do *Milagre Brasileiro* prometido em 1968. Justificada pela suposta necessidade de ampliação da formação técnica de nível médio – seu caráter manifesto – escondeu, na verdade, outra intenção, a saber, a contenção do acesso ao Ensino Superior. (OLIVEIRA; CAIRES, 2016, p. 16).

Buscando ainda entender um pouco dos primórdios da história do Ensino Técnico no Brasil, este teve seu início no Período Colonial, conhecidos inicialmente por 'Corporações de Ofício', que dificultavam acesso aos escravizados e tinham objetivos como processos formadores da classe trabalhadora brasileira (OLIVEIRA; CAIRES, 2016). Reforçando ainda o favorecimento do avanço do capitalismo internacional, como nos mostra as autoras:

[...] os colonizadores identificaram, na grande extensão territorial e no clima tropical do país, as condições adequadas para a produção de matérias-primas e gêneros alimentícios necessários para o crescimento das manufaturas européias. Desta forma, a estrutura socioeconômica brasileira foi organizada para atender ao *pacto colonial* e favorecer o enriquecimento do empresariado europeu, fazendo avançar o capitalismo, em âmbito internacional. (OLIVEIRA; CAIRES, 2016, p. 28).

Assim pairam dúvidas sobre um possível objetivo escuso nos primórdios desta forma de ensino regular. Trazendo esse objetivo para o contexto atual, Oliveira e Caires apontam que a trajetória da Rede Federal, no contexto a partir do início do mandato do então Presidente Luís Inácio Lula da Silva em 2003, que demonstra uma expansão mais acentuada e voltada para classes menos favorecidas, para estes últimos anos dos Institutos Federais:

No Governo Lula (2003-2010), considerando as ações e políticas que foram implementadas, é necessário salientar que, indubitavelmente, se avançou em termos de diminuir os índices de pobreza e exclusão social da população brasileira; promover políticas educacionais de inclusão escolar, em todos os níveis e modalidades de educação; e, no que tange à Educação Profissional, priorizar a valorização e a ampliação da sua oferta pública e gratuita. (OLIVEIRA; CAIRES, 2016, p. 164).

Essa mudança de intenção neste novo período, nos mostra que há benefícios a uma classe mais desfavorecida economicamente e que aparentemente será melhor ter, ao menos, acesso a um ensino técnico de qualidade, em relação a se tentar uma pouco provável graduação. Ainda mais oportunizando campo de trabalho aos recentemente graduados que orientarão essa população com pouco acesso.

Me referenciando pelo IFCE-*campus* Fortaleza, um fato que me chamou atenção, desde que tenho conhecimento sobre os primeiros nomes que ouvi acerca dessa instituição, fora a mudança constante de nomenclaturas dessa instituição: Escola de Aprendizes e Artífices, Liceu Industrial de Fortaleza, Escola Industrial de Fortaleza, Escola Industrial Federal do Ceará, ETFCE, CEFET, IFCE (GOMES, 2014). Receio que isso sugestione uma certa falta de identidade e determinação dos governos para um sentido da motivação específica a que serve o atual Instituto Federal do Ceará. Gomes (2014, p. 19) nos lembra esse fato:

A instituição criada como Escola de Aprendizes e Artífices em 1909, após diversas modificações ao longo de sua história, comemorou seu primeiro centenário, em 23 de Setembro de 2009, já com a atual nomenclatura de Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará.

Para entender esses princípios das diretrizes que apontam seu foco de Ensino Regular, busco no site do IFCE e encontro algumas diretrizes pertinentes relativas ao modelo escolar a que se destina essa instituição. Dentre as finalidades inscritas no Projeto Político Pedagógico Institucional do IFCE destacam-se:

I. Ofertar educação profissional e tecnológica, em todos os seus níveis e modalidades, formando e qualificando cidadãos com vistas na atuação profissional nos diversos setores da economia, com ênfase no desenvolvimento socioeconômico local, regional e nacional;

IV. Orientar sua oferta formativa em benefício da consolidação e fortalecimento dos arranjos produtivos, sociais e culturais locais, identificados com base no mapeamento das potencialidades de desenvolvimento socioeconômico e cultural no âmbito de atuação do instituto federal. (IFCE, 2018b, p. 23).

De uma maneira mais geral, o IFCE tem buscado atrair estudantes que buscam o aprimoramento técnico em suas bases “produtivas, sociais e culturais”. Esta será demandada pela potencialidade da região onde estará inserida a unidade desta instituição (IFCE, 2018b).

Com objetivo de conhecer também onde atua o *Sistema de Ensino* (BOURDIEU; PASSERON, 2014) da Rede Federal para o ensino técnico em nosso contexto, além de um conjunto de *Ações Pedagógicas* que são instituídas no IFCE pelo MEC, entre elas:

Art.5º: Os cursos de Educação Profissional Técnica de Nível Médio têm por finalidade proporcionar ao estudante conhecimentos, saberes e competências profissionais necessários ao exercício profissional e da cidadania, com base nos fundamentos científico-tecnológicos, socio-históricos e culturais. (BRASIL, 2012).

Este, define “Diretrizes Curriculares Nacionais” para Educação Profissional Técnica de Nível Médio, a qual estou inserido como docente. Assim me identifico nesse contexto como um professor de ensino técnico e de cidadania. Minha formação e atuação, principalmente dentro dos fundamentos culturais, históricos e tecnológicos, me dará sustentabilidade para este fim.

O artigo 39, da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, nos diz em seu § 1º: “Os cursos de educação profissional e tecnológica poderão ser organizados por eixos tecnológicos, possibilitando a construção de diferentes itinerários formativos, observadas as normas do respectivo sistema e nível de ensino” (BRASIL, 2008). Ainda traz em seu § 2º:

A educação profissional e tecnológica abrangerá os seguintes cursos:
I – de formação inicial e continuada ou qualificação profissional;
II – de educação profissional técnica de nível médio;
III – de educação profissional tecnológica de graduação e pós-graduação. (BRASIL, 2008).

Neste caso é importante salientar que o curso no qual atuo como docente, o Curso Técnico em Instrumento Musical (CTIM-IFCE *campus* Fortaleza), tem uma modalidade subsequente, ou seja, para quem já está com o ensino médio completo. Mostrando assim que o curso formará músicos de nível técnico, já tendo cursado o ensino médio, abrindo possibilidades assim, para pessoas de maior idade, ou mesmo para quem já possua um diploma de curso

superior. No segundo tópico desta mesma lei indica a modalidade de ensino praticada no CTIM-IFCE *campus* Fortaleza: “II – subsequente, em cursos destinados a quem já tenha concluído o ensino médio.” (BRASIL, 2008).

A seguir trago elementos que nortearam a implantação do CTIM-IFCE *campus* Fortaleza. Curso técnico este advindo de práticas artísticas iniciadas no final do século XX, para a disciplina de Artes aplicada no Ensino Médio Integrado desta instituição (GOMES, 2014).

3.1.1 Um breve histórico do CTIM-IFCE *campus* Fortaleza

Como forma de apresentá-lo, trarei aqui um pouco do histórico de implantação do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFCE – *campus* Fortaleza. Este nome lhe foi dado no seu início em 2013, mas já funcionava anteriormente como Ensino Técnico, com o nome Curso Técnico em Música (CTM), que teve seu início no segundo semestre de 2002. Este curso visa segmentar o ensino técnico musical neste ambiente conhecido anteriormente por CEFET.

Antes da implantação do CTM, haviam diversas atividades de Arte-Educação acontecendo no *campus*. Porém dificuldades surgiram nessas atividades do IFCE-*campus* Fortaleza. Durante as mudanças de governo, houve períodos de turbulência e a instituição passou por períodos difíceis quando do primeiro mandato do então presidente Fernando Henrique Cardoso (1994-1998):

A situação dos professores do Projeto Arte-Educação torna-se alarmante com as decisões legais do primeiro governo do Presidente Fernando Henrique Cardoso, de 1994 a 1998, com a possível ameaça da extinção do ensino técnico integrado na instituição, obrigando-os a pensar em novas estratégias para que o ensino de artes na instituição não deixe de ser ofertado. O Decreto nº 2.208 de 17 de abril de 1997, proibiu a oferta de ensino médio integrado à educação profissional. (GOMES, 2014, p. 98).

Em entrevista para esta pesquisa, o professor Nonato Cordeiro aponta que à época anterior a implantação do Curso Técnico em Música (2002), apenas existia música nos Cursos Integrados no IFCE. Ou seja, estava aí a disciplina de Artes do Integrado, que poderia ser teatro, dança, artes visuais e música. Disciplinas propedêuticas no âmbito do ensino médio e no caso da música, “as primeiras vagas eram preenchidas pelo violão e depois pelo teclado”:

Nesse caso do Integrado, o objetivo dos alunos não era uma formação musical mais intensiva. Claro que isso para eles era muito importante, muitos até enveredaram por essa área. A expectativa que a gente tinha com esse aluno era que ele pudesse tocar

num determinado nível, mas não tinha [...] quando teve o Curso Técnico em Música essa expectativa foi ampliada.

Na história do IFCE-*campus* Fortaleza houve um grande movimento de atividades culturais pela equipe de professores de artes da instituição desde o final do século XX até o início do século XXI em prol da implantação de cursos ligados a essa área, capitaneados principalmente pela professora Lourdes Macena, e mais especificamente, conduzindo o projeto de implantação do CTM, pela professora de música Cecília do Vale (GOMES, 2014, p. 52):

Em 2002, a instituição, que já havia se tornado Centro Federal de Educação Profissional e Tecnológica do Ceará (CEFET-CE), passou por mudanças determinantes nos rumos do projeto Arte-Educação e no ensino de Artes. Em tal ano foram criados e implantados os seguintes cursos: Curso Técnico em Música (atual Curso Técnico em Instrumento Musical), Curso Tecnólogo em Artes Plásticas (atual Licenciatura em Artes Visuais), Curso Tecnólogo em Artes Cênicas (atual Licenciatura em Teatro).

Gomes (2014), aponta alguns objetivos essenciais que motivaram a implantação do Curso Técnico em Música:

Dentre os objetivos expostos no projeto, destaca-se como objetivo principal habilitar profissionais para o desempenho de atividades musicais, visando contribuir para a solidificação de um movimento cultural mais atuante no Estado do Ceará por meio da formação significativa de técnicos em música. Outro objetivo que mereceu destaque foi “Contribuir através da formação de técnicos em música para a crescente democratização da arte e da cultura em nosso estado”. (GOMES, 2014, p. 103).

Colaborando com nossa pesquisa, em entrevista, o professor Costa Holanda nos fala sobre a relevância da implantação do Curso Técnico em Música (atual CTIM) em 2002, que teve seu início, onde não tínhamos uma escola de música pública de nível técnico em Fortaleza:

Esta implantação tem uma relevância enorme, porque Fortaleza dispunha de um curso superior de música: Licenciatura e Bacharelado na Universidade Estadual do Ceará-UECE, mas não possuía nenhum tipo de escola de ensino básico fundamental em música. Esta modalidade existia, anos atrás, no Conservatório, que eu estudei na década de 1960, mas eram cursos básicos direcionados àquelas pessoas que iam fazer o curso de piano. Ou seja, um hiato enorme entre o ‘zero’ e o curso superior e a chegada desse curso veio favorecer, inclusive a universidade, a repensar os seus programas, os seus conteúdos, que eram basicamente de ensino básico de música e não de ensino superior. Que é um absurdo! Você entrava na UECE para estudar o que estudamos no ensino técnico.

O professor Nonato Cordeiro aponta que em 2012, devido à modalidade ‘Técnico em Música’ não ser compatível com os termos de cursos existentes em seu catálogo, no MEC, foi feito um novo projeto para atualização do curso técnico que passa a se chamar: Curso Técnico em Instrumento Musical:

Quando a coordenação pedagógica nos procurou, ela tinha constatado que o nosso curso, 'Curso Técnico em Música', não constava do catálogo do MEC [...], então, na época, o que nos pareceu mais viável foi nos adequarmos a uma modalidade que já existisse no catálogo. Foi aí que começa a migração do Curso Técnico em Música para Curso Técnico em Instrumento Musical, porque esse aí já tinha no catálogo, aí dobrou a carga dos instrumentos específicos.

Importante colocar que, atualmente, as disciplinas de Teclado I, II, III e IV estão inseridas na grade curricular do CTIM como Instrumento Específico-Teclado e tem a duração de 04 semestres em modalidade Subsequente, com acesso por meio de exame de admissão e Teste de Aptidão Musical (TAM)¹³.

Trago aqui um trecho do projeto de implantação do Curso que traz a seguinte justificativa para a implantação do mesmo:

A existência do Curso Técnico em Instrumento Musical no IFCE constitui um fator de consolidação do conhecimento e da produção musical, oferecendo à sociedade oportunidade de qualificação profissional técnica de nível médio em música, bem como a possibilidade de progressão de estudos dentro da área. Depreende-se de exposto, que o referido curso desempenha papel preponderante na formação de músicos capazes de atuar de forma ética, consciente, coerente e criativa, contribuindo para a valorização da profissão e o desenvolvimento do campo musical de trabalho. (IFCE, 2018a, p. 7).

Nesse caso, o que está sendo chamado de “progressão”, como o que intitulei no primeiro tópico deste capítulo de ‘verticalização para o ensino superior’. Fato é que, no contexto atual, faço parte da comissão de implantação da Licenciatura em Música no IFCE-*campus* Fortaleza. Projeto esse, que já se encontra aprovado nos colegiados do CTIM e do Departamento de Artes deste campus, mas neste momento, está em processo de envio de documentação ao MEC, aguardando um parecer do *Sistema de Ensino*, para sua efetiva implantação. O campo do ensino superior em música de Fortaleza está atualmente com 02 cursos: UFC e UECE. O IFCE pretende implantar a terceira licenciatura em nossa cidade, inclusive para preservar e beneficiar sua clientela de alunos que, ao terminar o curso técnico, ou antes disso, acaba por migrar, ingressando nos cursos superiores de música da UECE e UFC.

O IFCE dispõe do único curso técnico em música da cidade de Fortaleza. Curso técnico este que, desde 2002, através do ensino regular do Curso Técnico em Música, focaliza a formação musical pelo ensino técnico:

Tendo tido sua implantação inicial datada de 2002.2, anterior mesmo ao lançamento do Catálogo de Cursos Nacionais do MEC, o então Curso Técnico em Música do IFCE, agora amadurecido por dez anos de atuação na formação profissional de músicos, vem adequar-se ao referido Catálogo, tornando-se em Curso Técnico em

¹³Exame básico e realizado como prévia para que os candidatos tenham um mínimo de conhecimento de divisão rítmica e noções de percepção em altura musical.

Instrumento Musical do IFCE, o que implicou, basicamente, numa maior carga horária de aulas específicas de Prática Instrumental, com a finalidade de aprofundar mais ainda a capacitação do músico em formação. (IFCE, 2018a, p. 7).

Esses aspectos mostram a trajetória da implantação do CTIM-IFCE para atender a comunidade em seus anseios de formação musical. Muitas dificuldades foram relatadas, mas pontuei alguns trechos que considero importantes e relevantes para a pesquisa da aprendizagem e do ensino de teclado eletrônico nesta instituição.

Pretendo mostrar neste e nos próximos 03 tópicos algumas das influências que cercam o contexto da educação profissional, técnica e tecnológica, para posteriormente com os dados dos alunos da disciplina Instrumento Específico – Teclado, traçar um perfil deste discente que procura essa modalidade de ensino regular, assim como as razões de legitimidade da oferta do Curso Técnico em Instrumento Musical. Ficando esse como o ponto central para a compreensão dos motivos da procura dos estudantes para os atuais Institutos Federais no Brasil. Seguindo-se agora por breve histórico da Educação Musical no Brasil, após a chegada dos portugueses no nosso continente.

3.2 Educação Musical no Brasil

Existia música no Brasil antes da chegada dos portugueses em 1500 (TILLMANN, 2015). Esta era feita pelos nativos, mas se tem pouco ou quase nenhum registro. Por isso, nesta pesquisa haverá um recorte epistemológico, a partir da época da chegada dos povos europeus em nosso país, onde se tem uma coleção maior de registros e poderemos entender a miscigenação dos povos índios, negros e europeus.

No século XVI, a música era predominantemente utilizada na igreja, onde a educação musical foi aos poucos se desenvolvendo. A predominância era de repertório europeu e crescia “[...]como prática metódica e sistemática, à moda europeia e com a condução dos mestres de capela, função exercida por padres e leigos, portugueses ou já brasileiros natos.” (FUCCI AMATO, 2012, p. 22 *apud* TILLMANN, 2015, p. 30):

Com o retorno da família real a Portugal (1821), as atividades musicais decresceram e a música profana começou a se destacar em relação à música sacra. Com esse movimento, “as atividades musicais que se concentravam em comunidades sacras passaram a se transferir para os teatros. A iniciativa particular promovia uma educação particular elitista, comumente importando professores e artistas”. Nesse cenário de educação musical, em igrejas e teatros, as “músicas de raiz indígena e africana pouco tiveram penetração no ensino musical formal e permaneceram como prática de transmissão oral e assistemática, embora com densas marcas da vida popular”. (FUCCI AMATO, 2012, p. 24 *apud* TILLMANN, 2015, p. 30-31).

Segundo Fucci Amato (2006), após o tempo de D. João VI, “[...]projetou-se uma larga sombra sobre a música brasileira.” Esse hiato na atividade musical prejudicou consequentemente a educação musical como um todo, apenas tendo um retorno a partir da fundação do Conservatório Nacional por Francisco Manuel da Silva em 1841: “Um decreto federal de 1854 regulamentou o ensino de música no país e passou a orientar as atividades docentes, enquanto que, no ano seguinte, um outro decreto fez exigência de concurso público para a contratação de professores de música.” (FUCCI AMATO, 2006, p. 147).

Ainda segundo a autora, a partir de 1920, houve diversas “[...]transformações nos modelos e nas legislações relativos ao ensino de música”, onde se menciona o método *tonic-solfa*¹⁴. Logo após esse período viria o momento mais fértil para o ensino de música no Brasil no período da Era Vargas (1930/40) e onde apontarei maiores indícios do ensino coletivo musical no próximo tópico deste trabalho:

Um dos momentos mais ricos da educação musical no Brasil foi o período que compreendeu as décadas de 1930/ 40, quando se implantou o ensino de música nas escolas em âmbito nacional, com a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) por Villa-Lobos, a qual objetivava a realização da orientação, do planejamento e do desenvolvimento do estudo da música nas escolas, em todos os níveis. A perspectiva pedagógica da SEMA foi instaurada de acordo com os princípios: disciplina, civismo e educação artística (Esperidião, p. 196). Com a evolução do ensino de canto orfeônico em todo o território nacional, foi criado o Conservatório Brasileiro de Canto Orfeônico (CNCO), em 1942, com a finalidade de formar professores capacitados a ministrar tal matéria, constituindo-se numa notável realização a favor do ensino da música. A docência de canto orfeônico, a partir de 1945, passou a ser possível somente com o credenciamento fornecido pelo CNCO ou por outra instituição equivalente. (FUCCI AMATO, 2006, p. 151).

É interessante a busca de metodologias no ensino de música. Nestes autores vemos que há tentativas de se determinar uma prática que contemple todos os estudantes de música, notando-se daí que ressignificações podem, em algumas vezes, se tornar uma árdua missão para um país tão grande como o Brasil, no qual as origens e gostos são tão diversificados. Na pesquisa *in loco* com estudantes do IFCE, no quinto capítulo, podemos comprovar essa pluralidade.

Camargo (2007) aponta que esta condição ocorrida no período de 1930 a 1960 seria apenas de ‘reprodução de conteúdos’:

Os conteúdos teóricos norteavam a prática de ensino, que se voltava para o domínio tecnicista da música ocidental (de caráter folclórico, cívico e de exaltação), não havendo espaços para vivências musicais, muito menos para criação, discussão ou reflexão. O canto orfeônico perdeu por 30 anos, até ser substituído pela educação

¹⁴Um sistema de notação musical baseado na relação entre os tons de uma tecla, usando as sílabas de solmização (*do, ré, mi*, etc.) em vez dos símbolos usuais da maioria: usados no ensino de canto (COLLINS, 2018).

musical, instituída pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira, de 1961. (CAMARGO, 2007, p. 26).

Será preciso formar um cidadão crítico-musical que possa também ser um performático na área musical. A criatividade deverá ser incentivada, o diálogo entre os discentes será de fundamental importância, por estarmos tratando da música como uma forma de linguagem.

Uma imposição do *Sistema de Ensino* determina que apenas um professor voltado ao ensino da educação artística englobasse todas as disciplinas artísticas a partir do início da década de 1970 (MARIANAYAGAM; VIRIATO, 2013), como nos mostram abaixo:

Nesse contexto e sob essa ideologia, o artigo 7º da Lei Federal nº 5692/1971 trouxe a Educação Artística para o currículo escolar, estabelecendo a prática da polivalência para as artes – um professor responsável por todas as áreas artísticas. Esta experiência trouxe resultados problemáticos e não contribuiu para o estabelecimento de uma proposta consistente para as Artes na educação. Uma das consequências foi a superficialização de conteúdos artísticos na escola, e outra foi o desaparecimento da Música na escola, já que as Artes Plásticas estabeleceram-se como área hegemônica nos sistemas educacionais, em detrimento das outras manifestações artísticas. Assim, a falta do ensino da música na escola aumentou ainda mais o caráter elitista de acesso à educação musical, passando esta a ser experienciada por uma pequena parcela da população com condições de pagar pelo ensino da música [...] (MARIANAYAGAM; VIRIATO, 2013, p. 268).

Hummes (2004, p. 14) reitera que “[...] a LDB nº 5.692/71 e seus resultados trouxeram reflexões que contribuíram para a elaboração da nova proposta da LDB nº 9.394/963[...]”, onde a música era transmitida na década de 1970 através de jogos, rodas cantadas, manuseio de instrumentos musicais, principalmente de percussão, quais eram ensinadas em escolas mais específicas de música, “[...] mas influenciaram as escolas hoje denominadas como de ensino fundamental e médio onde o professor de música era um professor de Educação Artística.”:

Assim como o ensino em geral, a Arte também foi marcada dos anos 20 aos anos 70 pela tendência escolanovista, onde “o centro da atividade escolar não é o professor nem os conteúdos disciplinares, mas sim o aluno, como ser ativo e curioso” [...] muitas vezes cabe ao professor ser apenas um facilitador e coordenador das atividades de aprendizagem. Essa idéia de educação centrada no aluno trouxe algumas consequências negativas para a educação nesse período de quase cinquenta anos. (HUMMES, 2004, p. 15).

Para Hummes (2004, p. 20) será a partir dos anos 1980 que “surge um movimento nacional em prol do ensino das artes que se multiplica pelo País por meio de encontros, seminários e eventos promovidos junto às universidades“. Nesse ínterim, vários documentos

fizeram a reivindicação junto ao MEC de uma nova condição para o ensino de artes nas escolas. Entre outras medidas a criação da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM):

De grande importância para a educação musical no Brasil foi a criação, em 1991, da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM, que tem fomentado discussões sobre propostas curriculares em educação musical, bem como aberto espaços institucionais de atuação para os professores da área, em discussões nacionais e internacionais sobre educação musical. (HUMMES, 2004, p. 22).

Nesse contexto que se seguiu há de se notar uma lacuna a ser preenchida no campo da educação musical brasileira na atualidade, para a demanda de um público crescente e ávido. Esse público deve ser satisfeito com cuidado e num “ambiente afetivo” (CAMARGO, 2007). “O sabor e o afeto impulsionam o pensamento e a inteligência em busca do conhecimento.” (CAMARGO, 2007, p. 63). Esse fato do ‘sabor do som’ seria como se pensar em deglutir música, como um alimento que tem um gosto específico.

Porém, Carrasqueira (2018), aponta que a formação musical hoje se dá fortemente pelo meio televisivo e/ou mídias sociais e que neste contexto atual não existem mais os diretores artísticos nos meios midiáticos, restando apenas um diretor comercial que têm critérios de exposição musical que corresponde apenas à exigência de grandes grupos comerciais. E nesse meio das emissoras de televisão, as preferências apontadas em pesquisa são:

Na formação de nossas crianças (e de seus jovens pais) as antigas brincadeiras de roda foram substituídas pela televisão. Para se avaliar minimamente o que isso significa, é necessário atentar para o fato de que uma criança brasileira passa em média 4 horas, 50 minutos e 11 segundos por dia assistindo à programação televisiva e que o programa de maior audiência da TV brasileira é o famigerado “Big Brother”, assistido por pais e filhos. (CARRASQUEIRA, 2018, p. 3).

Mostrando assim que existe atualmente um controle pelos meios midiáticos dessa cultura chamada de música, qual sem nos percebermos entra em nossa casa, em nossos espaços sociais, em nossa vida sem prévia autorização. E que sutilmente domina principalmente a camada social com menos acesso ao poder de escolha. Será necessário valorizar uma boa cultura musical e que isto se imponha, para dar acesso a que todos possam escolher pelos seus próprios critérios, a qual distinção de gosto preferirá. Sem que escolham por nós.

Este tópico retrata que o campo da educação musical regular no Brasil esteve, neste período, com pouca contemplação na escola até o advento da lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Ou seja, um longo tempo sem estar beneficiado especificamente no currículo do *Sistema de Ensino*. Neste caso, busco neste trabalho a proposição para musicalização na escola através do ensino de teclado eletrônico, que aparece como uma proposta acessível, de baixo custo e fácil aprendizado, a princípio, por ser um instrumento bastante visual. Além disso este é um

instrumento que se relaciona bem com as mídias digitais, pelo seu aspecto informatizado, fácil acomodação e transporte.

Importante colocar que a educação musical dentro do IFCE teve seu início com o Maestro Orlando Vieira Leite como professor de Canto Orfeônico, discípulo do Maestro Heitor Villa-Lobos, o que justifica a ligação do meu atual trabalho a toda essa trajetória da educação musical no Brasil, como aponta Gomes (2012, p. 19-20):

Na formação inicial do campo de educação musical do IFCE, consideramos duas importantes autoridades pedagógicas: Heitor Villa-Lobos, como autoridade pedagógica nacional, e Orlando Vieira Leite, como autoridade pedagógica cearense. Ambos possibilitaram que a educação musical pudesse fazer parte do cotidiano do atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), a partir de 1956, quando era denominada Escola Industrial de Fortaleza.

A seguir tratarei do ensino coletivo de música no Brasil, para justificar a minha proposta de ensino coletivo usando o teclado eletrônico.

3.3 Ensino coletivo musical no Brasil

Para este tópico, será importante entender qual a tendência atual da educação musical no Brasil. Vimos no tópico anterior que isto se fez antes, em parte, com foco no ensino tutorial e que nessa modalidade não houve uma grande contemplação a um grande número de pessoas, pois poucos estudantes de música finalizariam toda a etapa de estudos, ainda assim, com um ensino mais específico em reprodução de conteúdos colonizados:

Seria interessante que um país tão rico e diverso culturalmente, tivesse sua cultura valorizada nos mais diferentes espaços de educação musical. Por meio do conhecimento histórico a respeito da subalternização cultural vivida pelos povos colonizados – a partir do pensamento descolonial – e do reconhecimento das diversas culturas – com base no pensamento de Catherine Walsh sobre interculturalidade crítica -, o diálogo sobre as questões da música nos espaços de educação musical, especialmente nas escolas e universidades, poderá ser enriquecido e ampliado ao ser realizado por professores e alunos – possuidores de um amplo e diversificado repertório musical /cultural. (TILLMANN, 2015, p. 20).

Neste caso, acredito que o ensino coletivo de instrumentos (LE MOS, 2012) será uma grande ferramenta para um novo olhar para as *práticas pedagógicas*, dentro do contexto do ensino de música. Essa modalidade coletiva poderá trazer a abrangência maior de pessoas e diminuir custos de aprendizagem, além de criar um espaço social no qual as pessoas trocarão informações e saberes. O ensino coletivo deverá ser lúdico, transversal, inclusivo e colaborativo para que todos tenham a oportunidade de acesso à educação musical (CRUVINEL, 2003).

Segundo Cruvinel (2018), o ensino coletivo de música no Brasil tem uma história que data de meados de 1930 quando surgiram as primeiras práticas de Canto Coral, diante de um regime político ditatorial (Era Vargas) e considera essa experiência um marco no ensino musical escolar brasileiro:

Por meio do Canto Orfeônico houve uma tentativa de socialização do ensino musical a partir de um repertório de peças folclóricas brasileiras. O regime ditatorial instalado à época no Brasil incentivava atividades de cunho nacionalista-ufanista, de viés cívico e de amor à pátria, na tentativa de garantir a sua “legitimidade”. Nota-se o uso da música como função de impor conformidade às normas sociais e de contribuir para a “continuidade e estabilidade da cultura” [...] (CRUVINEL, 2018, p. 2).

Considero válido práticas com músicas folclóricas, pois contemplamos o repertório mais originalmente brasileiro. Mas não se pode esquecer do estudo de outras culturas musicais, da criatividade e da inovação.

O ensino tutorial de música fora a forma de ensino utilizada historicamente nos primeiros anos do século XX no Brasil, carregando um estigma de que o aprendizado de música era pra poucos. No Brasil, Cruvinel (2005) considera que o ensino coletivo aparece com as primeiras bandas de escravos no período colonial e, posteriormente, com as bandas oficiais, as fanfarras, os grupos de choro e samba, porém sem uma preocupação de sistematização pedagógica (CRUVINEL, 2005). Com o movimento do Canto Orfeônico, há a primeira iniciativa de sistematização do ensino coletivo no país. Portanto, é uma modalidade recente cheia de indagações e experimentações a serem feitas, pertinentes a um estudo mais aprofundado.

A educação musical no Brasil teve altos e baixos durante o século XX. Nesse período pode-se destacar: o período da Era Vargas, onde o Maestro Heitor Villa-Lobos, introduziu o canto orfeônico nas escolas (CRUVINEL, 2018); a quase ausência durante a ditadura militar, onde a música passou a estar presente na escola como trivial atividade artística que proporcionasse a livre expressão do aluno; a aprovação da lei 11.769 de 18 de agosto de 2008, que determinaria a obrigatoriedade da música na escola, qual demoraria a se firmar por falta de formação acadêmica de professores de música denotando um quadro falho na educação brasileira, como bem observa Albuquerque:

Nosso passado musical foi gerado a partir de um projeto de dominação colonial, que empregou todos os recursos imagináveis para se viabilizar, aí incluídas as formas de violência, brutalidade, ternura, engano, promessas, sedução e logro. A educação musical como formação de cidadãos precisa se apropriar dessa história e significá-la de outra maneira, tomando a arte e a música não apenas como reflexo de realidades passadas, mas principalmente como ferramenta para construir a música e a sociedade do futuro numa perspectiva diferente. (ALBUQUERQUE; ROGÉRIO, 2012, p. 23).

Já Ying (2007) nos mostra que propostas como a do Canto Orfeônico de Villalobos somente se concretizam devido a uma enorme vontade política dos governantes:

À parte as considerações sobre o engajamento político do compositor, o projeto de ensino musical através do canto orfeônico é considerado um dos poucos projetos do tipo que teve tamanho alcance no país. Sem dúvida, a vontade política dos governantes é o maior facilitador ou entrave nesse tipo de empreitada. E também não restam dúvidas de que a reflexão sobre os caminhos trilhados e os entranhados relacionamentos do ensino musical no conduzem a novos rumos mais esclarecidos e equilibrados sobre essa questão tão importante ao nosso país. (YING, 2007, p. 21).

Essa vontade política deve ser salientada, pois dificilmente poderemos fazer algo sem uma boa margem de recursos, que seja efetivamente eficaz. Será preciso que políticos e a comunidade em geral saiba da necessidade de Políticas Públicas para a arte, a cultura e a educação musical do nosso povo.

Cruvinel (2018) afirma que “O Ensino Coletivo de Instrumento Musical pode ser uma importante ferramenta para o processo de socialização do ensino musical, democratizando o acesso do cidadão à formação musical.” Pontuando também alguns autores que se destacaram nessa modalidade de ensino:

No Brasil, nomes como Alberto Jaffé (pioneiro no Ensino Coletivo de Cordas), José Coelho de Almeida (pioneiro do Ensino Coletivo de Sopros), Pedro Cameron, Maria de Lourdes Junqueira, Diana Santiago, Alda Oliveira, Cristina Tourinho, Joel Barbosa, Maria Isabel Montandon, Abel Moraes, João Maurício Galindo, entre outros, utilizam o ensino coletivo como metodologia eficiente na iniciação instrumental. (CRUVINEL, 2018, p. 6).

Cruvinel (2003) via pesquisa para o ensino de instrumentos de corda, demonstra a eficiência do ensino coletivo nesta modalidade. Trago aqui os aspectos importantes colhidos em sua pesquisa:

- há eficiência da metodologia na iniciação instrumental;
- o desenvolvimento dos elementos técnico-musicais para a iniciação do instrumento é acelerado;
- o resultado musical acontece de maneira rápida, motivando os alunos a darem continuidade ao estudo do instrumento;
- a teoria musical é associada à prática instrumental, facilitando a compreensão dos alunos;
- 100% dos sujeitos gostaram de estudar da Oficina de Cordas, e gostariam de continuar seus estudos, recomendando para outras pessoas o ensino coletivo oferecido pela Oficina de Cordas;
- 100% dos sujeitos gostaram da metodologia aplicada no Ensino em grupo;
- houve baixo índice de desistência;
- houve desenvolvimento da percepção auditiva, coordenação motora, concentração, memória, raciocínio, agilidade, relaxamento, disciplina, autoconfiança, autonomia, independência, cooperação, solidariedade, entre outros;
- houve o desenvolvimento do senso-crítico, a partir de estímulos e condução democrática da intervenção/aula;

- houve o desenvolvimento da consciência política e a noção de cidadania, através da discussão de temas relacionados ao cotidiano;
- constatou-se a mudança no comportamento, nas atitudes e condutas; enfim, na vida dos sujeitos;
- a performance em grupo em apresentações públicas, além de ser um fator de motivação, trouxe segurança e desinibição aos alunos;
- as relações interpessoais entre os sujeitos, contribuem de maneira significativa no processo de desenvolvimento da aprendizagem, causando maior motivação, expressão de afetividade, auto-valorização e a auto-estima;
- o processo de interação entre os alunos, sociabilizando-os, desenvolve o respeito mútuo, a cooperação, a solidariedade e a união do grupo;
- a didática e a metodologia de ensino devem ser adequadas ao perfil e às necessidades de cada grupo;
- o educador musical deve estar atento às manifestações culturais da contemporaneidade para um melhor diálogo com os alunos e conseqüentemente um melhor desenvolvimento do ensino-aprendizagem;
- o educador musical deve compreender o contexto sócio-econômico, político e cultural em que está inserido, para que sua atuação seja crítica e eficaz no sentido de transformação social. (CRUVINEL, 2003, p. 190-191).

Assim, considero o ensino coletivo de instrumentos um dos trunfos da educação musical em atuação no Brasil, realizada, na maioria das vezes, em múltiplos instrumentos, seja de orquestra, seja de percussão, seja de cordas ou mesmo em pequenos grupos que formam bandas de música popular. Estas encantam o público em suas diversas formações. Mas por muitas vezes, são pouco usadas as formações de instrumentos similares que quando executados em grupo, são tão eficazes quanto aqueles de múltipla instrumentação e, por fim, formam músicos, ou mesmo cidadãos críticos, com cultura e critérios diferenciados, em seu *habitus*. Esta aprendizagem em instrumentos de mesmo naipe favorecerá o ensino coletivo, com a prática docente e atingirá uma maior abrangência discente para a educação musical.

Balizando-me nessas referências, venho notando que nos ensaios de grupos musicais de múltipla orquestração, a pluralidade dos instrumentos poderá apresentar dificuldades para tornar-se possível o ensino coletivo, no que cerne as suas técnicas de execução. Cada instrumento de harmonia tem seus segredos, seus caminhos, assim como, cada instrumento de melodia ou de sopro, por exemplo, tem sua região, sua embocadura, sua sonoridade dentro da região em que melhor soa. Falando-se, nesse caso, do estudo do instrumento em si e da disciplina inerente ao aprendizado inicial de postura e técnica próprios de cada um. Num passado mais recente tem-se olhado para o ensino e formação de grupos de mesmo naipe e isso poderia significar uma abertura de portas para o ensino coletivo em música.

Concluindo esse pensamento, trago o ensino coletivo em teclado eletrônico, que favorecerá a aprendizagem coletiva, por ser semelhante em técnica e região de sonoridade, já que usamos o mesmo instrumento. Os bancos de timbres que o teclado tem, favorecerá a criação de uma espécie de orquestra virtual, no qual pode-se, inclusive, trabalhar o conhecimento de

altura de cada instrumento pelo timbre no teclado, e, posteriormente, o experimento do seu uso fora de sua região de altura, a partir do conhecimento prévio deste, claro.

Desde o seu princípio, no Brasil, o ensino coletivo em música vem se difundindo de forma lenta e gradual em busca de metodologias que o façam eficiente e o tornem uma prática de excelência da educação musical brasileira. Tenho usado essa prática em minhas aulas de teclado eletrônico no IFCE, pois nas turmas iniciais de Instrumento Específico-Teclado temos em média 10 alunos por turma. Justificando essa pesquisa para aula em grupo que o CTIM-IFCE-*campus* Fortaleza nos proporciona.

3.4 Ensino de Teclado no Brasil

Neste tópico vamos falar sobre o ensino de teclado no Brasil. Há pouco conteúdo bibliográfico a respeito desse instrumento em nosso país, que apesar de muito popular, ainda não se evidencia muito fortemente dentro da academia no Brasil. O ensino deste instrumento perpassou efetivamente pela tradicional aula de piano tutorial acontecida nos conservatórios brasileiros, assim como nas mais altas castas principalmente durante o início do século XX. O uso efetivo e posterior ensino do teclado eletrônico, como instrumento autônomo, só surgirá na segunda metade do século XX, quando do advento da popularização da eletricidade e do uso dos transistores, válvulas e posteriores circuitos integrados que darão essa autossuficiência a este instrumento.

Buscando um pouco da história dos primórdios dos instrumentos que se utilizaram do teclado, sendo este um instrumento que teve sua origem nos primeiros órgãos (Santos, 2006), devido à semelhança do uso das teclas. Há notícias sobre o surgimento dos primeiros órgãos há cerca de dois mil anos na Grécia:

Tal instrumento, acionado pelo fluxo da água sobre as válvulas dos tubos através de um teclado rudimentar, deveria possuir oito registros; e, pela reprodução de uma cerâmica africana do século II D.C., parece possível concluir que deveria ter três metros de altura e um metro e quarenta centímetros de amplitude horizontal, com dezenove teclas da largura de cinco centímetros. (MAGNANI, 1989, p. 273 *apud* SANTOS, 2006, p. 27).

Esta trajetória dos órgãos perpassa pelos primeiros instrumentos de tubo nas igrejas medievais. Instrumentos estes que perduram até os dias atuais e que se caracterizaram como instrumentos sacros e de difícil transporte, pelo seu imenso tamanho. Após o surgimento profano, este se firmou como símbolo da música sacra (RAMOS, 2003), difundido principalmente pela Igreja Católica:

A introdução do órgão de tubos no cerimonial litúrgico é feita com grandes reservas e sérias desconfiças por parte dos padres da Igreja, que o desprezam por considerarem manifestamente uma expressão do espírito pagão. Contudo, o órgão vai sendo admitido e ganhando autonomia no serviço litúrgico. Tolerado por Pio X, torna-se participante na ação litúrgica com Pio XI, para culminar como elemento indispensável no cerimonial litúrgico com Pio XII. A celebração do ofício religioso apropria-se dele consagrando-o como veículo transmissor da realidade religiosa, conferindo ao cerimonial esplendor e exaltação da palavra divina. (RAMOS, 2003, p. 230).

Curioso notar que a trajetória desse instrumento, precursor do teclado eletrônico, tem no início de sua história o uso em festas ao ar livre e consideradas profanas, para posteriormente como, o provável, maior símbolo da música religiosa:

Para os romanos, o órgão, pela sua potência sonora era usado frequentemente em festas ao ar livre, soava no circo acompanhando o desenrolar dos combates de gladiadores (facto que marcaria durante alguns séculos o espírito cristão rejeitando admitir e aceitar a presença de um instrumento ligado a práticas profanas e de violência). É também assiduamente utilizado para animar banquetes e cerimônias palacianas, é para os romanos um instrumento de salão. A primeira música executada pelo órgão foi a dos gregos e dos romanos. (RAMOS, 2003, p. 232).

Em situação cronologicamente mais recente e com o surgimento da eletricidade no final do século XIX, começam a surgir protótipos de instrumentos musicais com o uso deste recurso. Santos (2006, p. 30) afirma que:

O primeiro teclado elétrico – o Telharmonium – foi inventado em 1895 pelo americano Thaddeus Cahill. Funcionava com o emprego de um grande gerador rotativo e auscultadores de telefone presos ao teclado. O som era emitido através da pressão das teclas. A primeira demonstração em público foi feita em Nova York, por seu inventor, no ano de 1906.

Os primeiros órgãos elétricos, precursores mais próximos do teclado eletrônico, somente apareceram em 1950 e “O órgão eletrônico não utilizava tubos e vento para produzir som, mas, basicamente, se compunha de válvulas, osciladores, filtros e amplificadores que transformavam os impulsos da corrente elétrica em sons.” (SANTOS, 2006, p. 31).

Gilberto Tinetti (2001, *apud* SANTOS, 2006, p. 38), pianista e professor da USP, declara: “O teclado jamais substituirá o piano”. Considero que o teclado já tem vida própria. Penso que a disputa por um maior grau de *status* está próxima do fim, por termos tão bons tecladistas, assim como pianistas de boa qualidade. Já o pianista Amilton Godói (2001, *apud* SANTOS, 2006, p. 38) afirma que “O melhor caminho na formação de um tecladista é a combinação do estudo do piano erudito, piano popular e o conhecimento da tecnologia envolvida no processo de criação nos teclados.” Os recursos tecnológicos dos teclados estão dando suporte às novas formas de criar, arranjar, tocar, exprimir música e enfim, sua gama de

recursos anda à velocidade do crescimento da informática, com suas redes de internet, sociais virtuais, mais acessíveis.

Chegando em nosso contexto dos dias atuais, o teclado se notabiliza por ser um instrumento de fácil transporte, fácil acomodação e rico em possibilidades de usos dos seus timbres multi-orquestrais. São teclados que, em geral, estão classificados entre os modelos arranjadores, sintetizadores e pianos digitais (SANTOS, 2013). Há também, muito em voga em nossos dias, o teclado chamado controlador, que será um instrumento desprovido de sons próprios, mas com várias possibilidades de conexões com computadores e placas de som, assim, usando o banco de sons e funções do software destes.

Um tipo de teclado que é dos mais usados nas escolas, é o teclado modelo arranjador ¹⁵ (SANTOS, 2006). Este dá possibilidades do aluno tocar sozinho, sem acompanhamento de uma banda física, já que a simula, em ciclos seus ritmos, formas de repetições, músicas (songs) e samplers¹⁶. É um teclado que quando usado como timbre único pode ser usado como um instrumento híbrido: piano eletrônico. Este possui sons sampleados ou virtuais de piano acústico e elétricos, além dos orquestrais flautas, oboés, clarinetes, metais, saxofones, sons sintetizados, cordas, efeitos e percussivos.

Um problema que será apontado pela nossa pesquisa, principalmente nas camadas mais carentes da sociedade brasileira, será a falta de informação sobre valores de aquisição desses equipamentos musicais, assim como os custos altos de cursos eficazes de música, com professores qualificados. A prática coletiva diminui o custo do aluno e aumenta a oportunidade de acesso a um número maior de praticantes.

Segundo o professor Nonato Cordeiro, que fora o professor de teclado no IFCE-*campus* Fortaleza, antes que eu assumisse essa função, diz que o teclado “está sempre no divã”, se referindo a este como um instrumento “com crise de identidade... não sabe se é piano, órgão, cordas...”. Mas aí defende a necessidade deste em bandas, pois essa pluralidade de timbres o faz necessário para executar instrumentos físicos ausentes nestas:

Por outro lado, talvez isso seja o grande diferencial: porque toda banda precisa do teclado. Se houver tecladista na banda e não houver violino ou metais, o teclado vai assumir os solos pertencentes a estes instrumentos ausentes. Ou seja, o teclado fará qualquer timbre que a banda não tiver. O tecladista pode fazer os solos das introduções, pode fazer a cama harmônica. Então é um músico que, na banda, é muito necessário.

¹⁵Teclado arranjador é aquele que tem ferramentas específicas para a criação de arranjos e acompanhamentos. Funções como: acompanhamento de ritmos, sequenciador, funções de simplificação de digitação de acordes, etc.

¹⁶É uma forma de gravação digital no formato wav. para gravação e armazenamento de timbres e/ou formas musicais e consequente uso em arranjos, gravações e performances ao vivo.

Os conjuntos musicais são espaços formativos de músicos e artistas que convivem diariamente trocando concepções e informações musicais. Em geral esses ambientes funcionam como salas de aula informais, que acabam por gerar uma troca de informações e têm um aprendizado, por vezes, mais proveitoso que a educação formal, do ponto de vista de performance. Essa formação musical acontece, nesses casos, de maneira mais superficial e por vezes não há uma conclusão acadêmica para estes músicos, contudo, observa-se que existem situações em que este transforma-se em artista, intelectual e em alguns casos adquirindo conhecimentos, como *capital social*, *capital cultural*, com bom status no *campo*, usando os conceitos e a *praxiologia* de Pierre Bourdieu.

Por fatos como esses, existe uma demanda em prol do ensino prático em música e não é difícil constatar-se algum desprazer de estudantes de música nas situações formais do ensino musical. Alguns profissionais desta área, contudo consideram natural este desprazer: é o preço inevitável que se paga pela aquisição sistematizada de um conhecimento, que requer uma abordagem racional e abstração, em substituição a processos intuitivos de aprendizagem. Desta forma, a assimilação de conhecimentos num processo formal de ensino impõe certo desprazer, por exigir, de quem aprende, disciplina e persistência, nem sempre espontâneas no ser humano, contudo não é só com prazer que uma vastidão de conhecimentos e informações musicais é incorporada.

Neste caso Santos (1988, p. 1) afirma que:

Por outro lado, a educação formal vem se transformando com as contribuições de pedagogos e músicos que se dedicam à observação dos modos naturais de aprendizado musical em contextos não-formais de ensino. Orff resgata o prazer no jogo sonoro e expressivo da palavra, comum nas experiências infantis não formais que envolvem a expressão verbal. Suzuki se volta para a renovação da abordagem metodológica do ensino de instrumentos musicais a partir da imersão do indivíduo em situações práticas, concretas, socialmente significativas, onde se dá o convívio com modelos, tal qual ocorre no domínio da língua materna, sem qualquer conhecimento prévio de regras gramaticais ou da escrita. “Uma visão brasileira no ensino da música” é a preocupação de especialistas em várias práticas musicais distintas, que em volumes já publicados refletem não apenas uma sintaxe própria da música brasileira, mas os modos de aprender desses grupos em situações não-formais de convívio e instrução musical. De igual modo, Antônio Madureira contribui para a concepção de uma educação musical a partir dos modos culturais nordestinos e de como se dá o aprendizado no contexto não formal de ensino.

De outro modo, o aprendizado formal em excesso, por vezes, também torna-se prejudicial, pois não há um entendimento globalizado sobre o campo profissional e suas reais necessidades. De acordo como isso, Glaser e Fonterrada apontam que:

Pensadores do século XX questionaram a hiper-especialização e, dentre eles, Edgar Morin solicita o retorno ao ensino humanista. Este humanismo é entendido sob um

princípio que concebe a realidade como uma teia de interligações complexas, a qual precisa ser percebida e apreendida como tal. O resultado dessa maneira de pensar é a adoção de uma perspectiva de ensino que considere a educação de forma abrangente. A especialização em uma área do conhecimento não é necessariamente um problema, a crítica é sobre a “especialização que se fecha sobre si mesma, sem permitir sua integração na problemática global ou na concepção de conjunto do objeto do qual ela só considera um aspecto ou uma parte”. Segundo ele, a especialização exagerada acaba levando o indivíduo a se desligar do que não parece absolutamente prático e necessário, dificultando a percepção das relações existentes entre saberes interligados ao conhecimento de um assunto, e que ampliam a visão de mundo, ao invés de diminuí-la. A alta especialização do músico desde a juventude muitas vezes leva a esta “especialização fechada”, que causa uma cegueira em relação a outros aspectos da vivência musical. (MORIN, 2002a, p. 41 *apud* GLASER; FONTEERRADA, 2007, p. 27-49).

Pontuando esses pensamentos, há que se pensar em novas metodologias criativas que se desvinculem de apenas decorar frases, formar fórmulas ou problemas. A música que é uma atividade por si só, lúdica e humana, que proporciona comunicação e entretenimento, deve ser mostrada em sala de aula de maneira fluída e leve. Assim a conquista de mais adeptos deverá ser fácil e eficiente para esta arte merecedora das maiores consagrações.

Neste próximo tópico trarei experiências que tive com o ensino tutorial de piano, qual me ajudou a enxergar que a opção do trabalho da docência coletiva com teclados, poderia se mostrar tanto eficiente, quanto mais abrangente a um número maior de alunos.

3.4.1 Ensino conservatorial e tutorial

Neste tópico volto cronologicamente a 2007, quando trabalhei por 03 anos como professor tutorial em uma instituição histórica do Ceará: O Conservatório Alberto Nepomuceno (CMAN). Trago passagens dessas vivências, principalmente no que se refere ao ensino tutorial.

Apesar do CMAN não estar atualmente atrelado a uma instituição pública, ainda traz arraigado o formato de ensino de toda sua história formadora de músicos, inclusive figurando a partir da década de 1960 “[...] como centro irradiador da música formal de Fortaleza.” (ROGÉRIO, 2008, p. 49).

Rogério (2008) aponta que este espaço musical caracterizou ambientes sociais de música formal e informal, pois os anseios dos estudantes nem sempre estavam relacionados à maior tradição erudita e conservadora da instituição:

Percebemos contudo que se mantém a distinção entre as pessoas de um sub-campo musical, formado pelo Conservatório Alberto Nepomuceno com uma tradição erudita e com forte presença do ensino de piano e outro sub-campo que se apropria do violão como principal instrumento musical confirmando a idéia de ser um grupo filiado a uma tradição boêmia e popular. (ROGÉRIO, 2008, p. 68).

Nesse contexto, há uma impressão do *status* pianístico ser mais elevado em relação aos outros instrumentos. “O piano era um marcador de distinção social, podia nem ter ninguém que tocasse na família, mas bastava ter um piano na sala.” (ALBUQUERQUE, 02/10/18). Isso se dá por uma tradição de caráter *colonialista* (TILLMANN, 2015), onde o aprendizado deste era designado às filhas dos nobres por sua conotação de um objeto vindo da Europa e tendo espaço nos salões mais nobres e nas famílias de melhor condição financeira.

Comparando essa condição do piano com o *habitus* da escrita em Miceli (2012), nota-se como os intelectuais escritores, desde suas origens, tinham esse objeto de distinção social que era a escrita como sendo um luxo em um país que reinava o analfabetismo. Nesse contexto no Brasil, o piano tinha destino a poucas pessoas, assim como a escrita, onde o analfabetismo musical, principalmente em relação às classes mais baixas, esteve sempre presente desde a nossa formação como nação, como vimos no tópico sobre a Educação Musical no Brasil

“A dificuldade do conservatório é que ele impõe um *habitus* conservatorial” (ALBUQUERQUE, 02/10/2018) com um repertório quase que exclusivamente europeu. Há poucos compositores brasileiros, mas apenas aqueles também ligados à cultura musical da Europa. Qual seria esse critério de validação? Seria a música construída na Europa melhor do que todas as outras em todos os aspectos? Ou apenas esse modelo de dominação se perpetua?

Trazendo para essa discussão o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, compreende-se como em um contexto formativo de gostos e aquisição de cultura, temos maior ou menor facilidade em linguagens que nos são mais comuns desde a mais tenra idade. Bourdieu (2009b) assim nos apresenta o conceito de *habitus*:

História incorporada, feita natureza, e por isso esquecida como tal, o *habitus* é a presença operante de todo o passado do qual é o produto: no entanto, ele é o que confere às práticas sua independência relativa em relação às determinações exteriores do presente imediato. Essa autonomia é a do passado operado e operante que, funcionando como capital acumulado, produz história a partir da história e garante assim a permanência na mudança que faz o agente individual como mundo no mundo. (BOURDIEU, 2009b, p. 93).

Esse *habitus* para o ensino conservatorial e tutorial de pouco contribuirá se não tiver inserido em uma linguagem escrita, dentro da tradição de legados da cultura dominante. Mas mesmo se assim o for, o *habitus*, pela sua oralidade, também poderia se revelar um ótimo motivo para o benefício de uma cultura independente. Isso desvela o que aconteceu no CMAN (ROGÉRIO, 2008).

Bourdieu (2009b) ainda aponta que as trajetórias sociais dos indivíduos serão singulares, desvelando assim a diferença entre os *habitus* individuais desde sua origem:

Com efeito, o peso particular das experiências primitivas resulta, no essencial do fato de que o *habitus* tende a garantir sua própria constância e sua própria defesa contra a mudança mediante a seleção que ele opera entre as informações novas, rejeitando, em caso de exposição fortuita ou forçada, as informações capazes de questionar a informação acumulada e, principalmente, desfavorecendo a exposição a tais informações (BOURDIEU, 2009b, p. 100).

Voltando ao meu ingresso no conservatório, realizei estudos no piano e fiz uma pequena apresentação diante das professoras, para conseguir convencer a direção daquela instituição a autorização para trabalhar ali como professor desse instrumento, passando assim a ser o professor de piano popular do CMAN de 2007 a 2010. De certa forma, isso me dava orgulho e ao mesmo tempo preocupação. Orgulho, por atuar como professor de um conservatório tradicional, mesmo sem ser formado por uma instituição similar, apenas durante a infância e por pouquíssimo tempo, conforme descrevi na primeira parte deste escrito. Preocupação, por não ter alguns desses elementos didáticos e formativos característicos daquela forma de ensino.

O que se apresenta nas metodologias mais conservadoras usadas nos conservatórios está a de ler as notas da partitura, com sua devida altura e duração e intensidade (PEREIRA, 2015). E esse trabalho começa muito lentamente e de maneira facilitada, para um nível de aprendiz. A perspectiva de formação musical para o curso de piano tem um prazo extenso e ao final o estudante estaria apto a realizar concertos. Com este currículo, o Conservatório consegue, em alguns casos, formar pouquíssimos concertistas, trazendo a maioria de suas práticas para campo da educação musical:

Desta forma, o conservatório, desde sua criação, tem dado o tom da educação musical, instituindo suas práticas possíveis, organizando os significados, valores e ações referentes ao ensino musical. E o consenso sobre estas práticas conservatoriais perpassa não somente os cursos de Licenciatura em Música, como também as escolas especializadas, projetos sociais e as representações do senso comum sobre música e ensino musical. (PEREIRA, 2015, p. 112).

Suponho nesse caso que temos arraigado em nós uma série de aptidões musicais, em geral, ligadas às tradições locais. Pensando musicalmente, a linguagem do Baião, do Maracatu, do Xote facilitará nossa comunicação de nosso discurso, seja falado ou cantado. Aí “[...] se você quer tocar Beethoven, dificilmente terá essa linguagem e nenhuma vantagem em relação a um intérprete europeu.” (ALBUQUERQUE, 30/10/2018).

Nessa passagem como professor de piano popular pelo CMAN fiz um trabalho com os alunos que procuravam entender a música pelo formato da harmonia escrita pelo cifrado e pela melodia escrita na clave de sol. Após absorvido isso, passávamos a trabalhar na marcação

rítmica da mão esquerda e com isso preparar uma interpretação própria para cada música aprendida.

Forma essa que adaptei do ensino do piano popular, durante a minha passagem como professor do CMAN, para o ensino de teclados no qual estou inserido atualmente no CTIM. Neste caso, da forma coletiva, para uma maior abrangência de educação musical aos discentes. Assim trago em meu estudo a opção pelo ensino de teclado, que democratizará a aquisição deste pelo seu baixo custo. Usando as facilidades dos alunos quanto ao seu aspecto visual e ao tato das teclas mais leve em relação ao piano, por ser um instrumento portátil e cheio de recursos dentro das possibilidades de mídias diversas que possuem os diversos tipos de teclado eletrônico.

3.4.2 A herança do piano

Há um certo movimento em que os alunos buscam o ensino de teclado, em nosso contexto atual, por admiração ao piano. São instrumentos de distinta execução e sonoridade, mesmo tendo a semelhança da disposição de teclas. A pergunta que eventualmente me fazem os alunos é: quem toca teclado, toca piano? Apesar de querer encorajá-los e incentivá-los aos estudos, a minha resposta será efetivamente: não.

Para Lemos (2012), o teclado poderá servir de introdução ao estudo do piano:

Na atualidade, o Teclado Eletrônico oferece maior acessibilidade econômica imediata à sociedade em geral. Pianistas costumam sentir desconforto ao trabalhar com o ensino deste instrumento na Iniciação Musical, porém, sua adoção pode ser estratégica, pois serve como etapa introdutória ao ensino de piano. (LEMOS, 2012, p. 109).

Penso que na alta especialização de um músico pianista, poderá ser usado o ensino tutorial, que tratará da especificidade da técnica, força, colocação e interpretação das notas à luz da tradição musical herdada historicamente pelas civilizações que difundiram por demais a linguagem desse instrumento. Para a alta especialização do teclado, isso também poderá ser bem-vindo, mas a mudança maior se dará justamente pela técnica variada, devido aos vários modelos de teclados com diversos pesos, formas e sensibilidade nas teclas.

Santos (2013) identifica como a técnica será adquirida com a execução dos exercícios propostos pelo professor durante o trabalho de repetição dos motivos. Ele trata do ensino do piano em grupo:

Quanto a questão terminológica, o vocábulo técnica pode ser empregado de maneira ampla, abrangendo-se os diversos aspectos que envolvem a técnica pianística, tais

como fraseado, intensidade, toques, controle de sonoridade, além de outros temas que envolvem diretamente a mecânica, como escalas arpejos, etc. Sendo assim, primeiramente, é importante esclarecer que o termo técnica, aqui, é abordado segundo a maneira pela qual os autores desenvolvem a parte mecânica do aluno, uma vez que é esta a finalidade dos exercícios apresentados nesta seção no decorrer dos capítulos do método aqui analisado. (SANTOS, 2013, p. 69).

Para o piano, a técnica deverá ser controlada com bastante exatidão aliada à força que se pressiona as teclas e inclusive a expressão terá uma gama infinda neste instrumento. O teclado por sua vez não requer tanta força, mas sutileza e até independência dos membros, pois em um instrumento com mais recursos, poderá se usar as 02 mãos e provavelmente os 02 pés: com os pedais de sustentação (sustain) e volume, além do conhecimento da programação deste para o uso correto dos timbres.

“Technique is the ability to execute a zillion different piano passages” (CHANG, 2009, p. 25). Para esse aprendizado no piano, deve haver um agregado de muitas habilidades. Portanto esses vários caminhos trabalham a memória e melhorando o cérebro do aprendiz de piano:

Você está realmente se tornando mais inteligente e melhorando sua memória; Este é o porque aprender piano corretamente tem tantos benefícios, como o sucesso na escola, a capacidade de lidar melhor com os problemas do cotidiano, ea capacidade de manter a memória por mais tempo com a idade. É por isso que memorizar é uma parte inseparável da aquisição de técnicas. (CHANG, 2009, p. 25, tradução nossa¹⁷).

No piano se usa a partitura em 02 claves, já desde o início e para se adquirir o poder de uma leitura fluente neste instrumento, será necessário muito estudo para se chegar à linguagem erudita.

Para o teclado, será mais comum o uso de melodia na Clave de Sol, com a mão direita e cifras que serão direcionadas à mão esquerda. Este último processo se dará com maior rapidez para formação de um repertório, que poderia ser de músicas populares e/ou eruditas. Não tenho dúvidas que o teclado eletrônico modelo arranjador terá muitas utilidades para execução em grupo, ou mesmo sozinho. Mas isso poderá ocorrer com um prazo de estudo menor, em se pensando na ansiedade por dos tempos atuais, será possível adquirir um repertório que possa ser executado em um recital com maior brevidade.

Essa pesquisa tem apontado que a grande maioria das pessoas que se interessam pelo aprendizado musical, não têm acesso a instrumentos musicais, em muitas vezes, porque

¹⁷You are actually making yourself smarter and improving your memory; this is why learning piano correctly has so many benefits, such as success in school, the ability to better cope with everyday problems, and the ability to retain memory longer as you age. This is why memorizing is an inseparable part of technique acquisition (CHANG, 2009, p. 25).

desconhecem os preços de mercado e acabam por achar que são inacessíveis. Venho notando através de relatos dos discentes, e constatando que estes não sabem que há instrumentos completamente acessíveis. E que a prática coletiva pode ser uma atividade absolutamente colaborativa, em que a pequena soma da contribuição individual torna grandioso o todo, otimizando o tempo de aprendizado e aumentando a capacidade de criação espontânea. Além disso, outra barreira é que não podem ter acesso ao ensino qualificado desses instrumentos, pelo alto custo de aulas individuais (tutoriais), por vezes nem tão eficazes.

Além disso há o fator custo. Para uma pequena amostra de referência, em nossos contextos, um piano, modelo Apartamento¹⁸, pode custar desde R\$ 5.000,00 (piano usado) até aproximadamente R\$ 650.000,00 preço referência para um piano de cauda¹⁹ de concerto da marca Steinway, no mercado musical. Já o teclado tem custos a partir de R\$ 200,00 (para modelos de teclados usados para aprendiz) até R\$ 30.000,00 (teclado sintetizador com vários timbres, alta memória e muitas possibilidades de acesso para mídias) (MERCADO LIVRE, 2018).

No próximo capítulo trago meus aprendizados durante a graduação na UFC e nos relatos de casos e que me auxiliaram a compreender as *práticas pedagógicas* usadas em sala de aula como professor efetivo no IFCE.

¹⁸Piano vertical com as cordas cruzadas e que tem um custo inferior ao piano de cauda.

¹⁹Piano horizontal que tem a vantagem da abertura de sua caixa ressonadora, geralmente usado em concertos e que tem um preço maior em relação ao modelo Apartamento.

4 EXPERIÊNCIAS DIDÁTICAS NA UFC E NAS PRÁTICAS DOCENTES ANTERIORES AO IFCE

Usarei este capítulo para buscar a compreensão de como as passagens pela graduação na UFC, no Conservatório Alberto Nepomuceno, na Educação Infantil e no Projeto ORTECE me ajudaram na construção de metodologias para as práticas que utilizo em sala de aula com os alunos de Teclado do IFCE-*campus* Fortaleza

Voltando um pouco à minha passagem pela UFC, dentro do curso de Licenciatura em Música (antes Licenciatura em Educação Musical) no início do ano de 2008, não sabia o que ia encontrar pela frente, já que era músico atuante, com uma carreira já mais extensa, em relação à maioria dos colegas que não eram músicos profissionais. Me surpreendeu as disciplinas de Didática e Solfejo, pois não era nada parecido com o que tinha estudado até então. No caso da Didática, com nosso querido professor Luiz Botelho Albuquerque, que nos mostrou trechos de nossa formação étnica e que encantava a todos. No caso do Solfejo com o Professor Gerardo Viana, o estudo do dó móvel²⁰ me favoreceu, pois sempre havia usado esse formato em minhas práticas, mas sem o conhecimento de maneira metodológica.

Assim aconteceu também com a disciplina de Coral I, com a Professora Valéria Vieira. Esta, me chamara a atenção, pois queria entender como os professores iam conseguir fazer os alunos cantar pela partitura, sem conhecerem teoria musical. Aí percebi onde entrava a imitação. As músicas escolhidas eram bastante conhecidas, além dos professores fazerem várias audições da referida música e conseqüente percepção da melodia e forma. Concomitante a isso, era fornecida a partitura com elementos musicais e as vozes distribuídas em baixo, tenor, contralto e soprano. No decorrer do aprendizado as vozes da partitura eram separadas em naipes, os quais eram ensaiados separadamente para posterior ajuntamento. Notava a dificuldade dos colegas em afinação, mas senti também a dificuldade em conseguir um timbre agradável para emissão da minha voz dentro do naipe dos baixos (onde geralmente os professores geralmente me encaixavam, apesar de me achar barítono).

Esse método imitativo me chamou a atenção por ser lógico quanto à percepção de todos e mediante o uso deste, os alunos iam aprendendo que aquelas notas que cantavam estavam ali registradas na partitura. Concomitantemente, reconhecíamos elementos teóricos auxiliados pelos estudos de teoria e solfejo dentro do curso. Então, estava aí um método para mim diferente, pois quando fui eu estudar música em minha breve passagem na infância,

²⁰Sistema de padronização de escalas tonais, no qual a tônica será chamada de dó em qualquer tonalidade musical.

aprendi que tinha de tocar o que estava escrito para absorver o conteúdo daquela peça. Mas no método imitativo o aluno absorve o áudio pela percepção e depois aprenderá a teoria.

Silvino (2007), nos mostra como isso era usado nos ensaios do Coral da UFC para a facilidade desse uso junto aos “alunos leigos em música”, como descrito:

Resta ao líder, o regente, no caso eu, que detinha tal conhecimento específico, saber reconhecer e trabalhar o pensamento musical de um compositor e saber trabalhar com outros a interpretação desse pensamento, a partir de conhecimentos específicos acumulados; e partir para o mais antigo dos métodos de ensino: aprendizagem por imitação. Esse método, no nosso caso, induzia a outro tipo de leitura musical. O discurso musical surgia não a partir da visão de uma partitura, mas do entendimento que a memória daria à partitura trabalhada, com uso de recurso da imaginação, para guardar tudo mais rápido. (SILVINO, 2007, p. 152-153).

Isto pra mim ficou claro demais, pois achava que na escola, no ensino regular, não poderíamos usar esse artifício. Apesar de trazer essa prática em minha história pessoal no início deste trabalho, usei a metodologia da imitação por demais.

Neste caso, fiz uso a imitação para meu aprendizado. A utilizei também durante a educação infantil, no Projeto Ortece e aplico agora nas *práticas pedagógicas* das disciplinas de Teclado no IFCE.

Segundo Chaklin (2011), com base em estudos de Vigotski, as aprendizagens serão facilitadas ao usar nossas facilidades para a incorporação do conhecimento. Usando esse aspecto para os alunos de música, nem todos hão de ter facilidades somente com a leitura de partitura, assim como nem todos sentirão facilidades com a percepção auditiva. Ai deve-se procurar uma maior facilidade específica em cada aluno. Aproximamos este conceito da *Zona de Desenvolvimento Proximal* de Vigotsky. Venho notando em meu trabalho docente no IFCE, que a grande maioria dos alunos desta modalidade de ensino regular têm maior facilidade com o uso da percepção auditiva, do que com a leitura musical escrita.

Tivemos um caso similar observado nos alunos quando, em uma aula no IFCE, fiz um teste de percepção com uma música bem conhecida, *Over the Rainbow*, de Harold Arlen, com a turma do Teclado III. Fui tocando as notas bem devagar e aos poucos. A medida que reconheciam a melodia iam por si só buscando o restante da melodia. Toquei toda a primeira parte e deixei que descobrissem a segunda sozinhos. Os mais desenvolvidos já tocaram a música com melodia e harmonia e já estavam preparando interpretações.

Essa atividade surgiu quando uma aluna declarou ter se surpreendido, após ter me perguntado sobre como algumas pessoas conseguiam tocar músicas sem nenhuma indicação na frente, como uma partitura por exemplo. Eu a pedi que imaginasse e cantasse um trecho da música 'parabéns a você'. Aí pedi pra lembrar da primeira nota, reconhecê-la no teclado e

posteriormente com a segunda, terceira, quarta e quinta, sucessivamente. Após essas cinco primeiras notas ela reconheceu a música tocada pela mesma. E notei a sua satisfação tocando aquela música, apenas pelo que lembrava de conteúdo rítmico- melódico.

Essa imitação por meio da música, associa-se à dicotomia citada por Piaget de sujeito/objeto. Esta se dá pela interação entre o fato da assimilação e acomodação e todo o entendimento sobre a formação das estruturas cognitivas e seu funcionamento. Nisto, sendo a assimilação fator principal (*atividade centrífuga*), esta provocará uma acomodação para a primeira acontecer preenchendo com um vigor crescente o seu papel de coordenação e de unificação (PIAGET, 1987).

Dentro da visão construtivista de Piaget, a maior parte dos esquemas, em lugar de retratar uma montagem hereditária acabada, constroem-se passo a passo, e dão lugar a diferentes objetivos, por acomodação às situações modificadas, ou por combinações múltiplas ou variadas (PIAGET, 1996). Ou seja, pela Teoria de Aprendizagem de Piaget, muitos serão os caminhos de absorção do indivíduo no meio. Várias serão as formas de absorção do conhecimento e está, deverá variar conforme aspectos intrínsecos de cada ser.

Na imitação, apesar desse motivo ser aparentemente simples aos músicos que 'tocam de ouvido', muitas vezes esquecemos, me inserindo entre estes últimos, que muitas pessoas não têm esse princípio norteador, mas que com certo encorajamento, podem se arriscar a extrair uma melodia e se aprimorar até tocar coisas bem complexas. Usei esta metodologia em meu aprendizado, a que chamo imitação. Mas já estamos inseridos nela há tanto tempo, como músicos atuantes neste campo, que não nos damos conta do princípio de tudo.

Buscava metodologias para legitimar minhas práticas e durante esse procedimento encontro apoio nas palavras de Arroyo, conforme citado por Silva (2010):

Como trazer para os sistemas escolares os sistemas de ensino e aprendizagem de práticas construídos em contextos de práticas não escolares. Como podemos recriar as práticas de educação musical escolares a partir da ampliação da visão de ensino e aprendizagem musical advindas das pesquisas [...]? Como formar os educadores musicais na perspectiva da abordagem sociocultural da Educação Musical? (ARROYO, 2002, p. 26 *apud* SILVA, 2010, p. 22).

Esse será um grande desafio e uma das principais buscas durante esta pesquisa. As respostas sobre o que trazem os alunos de *capital cultural* da sua casa para escola; de que forma ocorrem as aprendizagens no contexto do ensino técnico-musical.

Pretendo também, com a colheita das pesquisas dos alunos, desde a passagem pelas escolas e projetos, do resultado corrente e futuro acerca dessa forma de aprendizagem dos alunos do IFCE, elaborar uma teoria de estudo do perfil do nível de absorção para o uso da

imitação no meio acadêmico, para sua ressignificação e aceitação nos meios curriculares. Esta será minha futura pesquisa.

Em nosso contexto atual, no qual a maioria das pessoas têm dificuldade de administrar o seu tempo, na busca por novos meios de educação, devemos usar nossas facilidades e colaboração (CHAKLIN, 2011). Assim temos que aproveitar nossos saberes e vivências trazidos empiricamente pelo *habitus* cotidiano. Trago, portanto, esse *habitus*, que me ficou bem claro como as habilidades desenvolvidas ao longo da vida e que o indivíduo traz como capital específico e especializado.

A aprendizagem através de repetição de motivos e frases musicais, usando a imitação e a repetição será pesquisado semanalmente a partir da colheita de entrevistas semiestruturadas e das experiências com a percepção rítmica-melódica dos alunos no IFCE durante o ano de 2018.

Lemos (2012) nos mostra o aspecto da repetição, que se assemelha à imitação, assim justificando um principal meio para o aprendizado instrumental, com suas técnicas para criação e improvisação:

Voltando à repetição, Kaplan (1987, p.76-77) reforça ser esta a alma do ensino instrumental, pois ela é a chave para se apropriar da técnica instrumental, e quando mais habilidades forem apreendidas, maiores os recursos disponíveis ao aluno no ato da improvisação e da criação. Logo, técnica e ensino de instrumentos musicais – tanto coletivo quanto individual – estão intimamente ligados. (LEMOS, 212, p. 106).

Nas construções musicais, os *motivos* serão a conjunção de algumas notas formando essa partícula da construção musical: “um motivo é a menor partícula musical identificável” (Kostka, Payne, 2000, p. 79); a junção dos motivos comporão as *frases*; estes se somam e tornam-se modelos para uso de exercícios de técnica, que será absorvida pela *repetição* ou imitação e usados para composição e improvisação. É como um DNA da música que sempre repete formas de similaridades rítmicas que caracterizam uma composição, um solo ou uma interpretação musical. Portanto a técnica da repetição por meio da imitação se fará eficaz em nosso estudo do teclado eletrônico.

Uso em sala de aula abordagens sobre o jazz norte-americano por considerar esse estilo uma das maiores vertentes da criatividade, pulsação e performance. Neste caso o próprio jazz negro norte-americano, que faz parte de uma música nem tanto de moda, mas de consistência e durabilidade. Tive algumas influências familiares desse estilo também, como relato no primeiro capítulo deste trabalho.

A origem do jazz negro americano ocorre junto ao *neoplasticismo* de Piet Mondrian (2008) e caracterizam um esgotamento das formas culturais do início do século XX.

Demonstram uma unicidade material-espiritual, trazem uma enorme sensação de liberdade e enfim, nada mais serão, que um ponto de partida: “Surgem com movimentos simultâneos em várias esferas da realidade que tentam se opor à forma individual e à emoção subjetiva: não aparecem mais como expressões do ‘belo’, mas como ‘vida’ que se manifesta através do puro ritmo.” (MONDRIAN, 2008).

Considero os formatos usados pelo gênero musical *jazz* como uma forma singular de pensar a música. A partir do momento que temos que nos lembrar da melodia, harmonia, dentro da margem rítmica e enfim usando a criatividade para elaborar solos diferenciados daquela primeira melodia e com base nela. É uma música criativa e perene em suas formas de composição, arranjos e rearranjos.

Também o uso da improvisação citado por Brito (2001), baseado em escritos do educador Koellreutter faz parte de nossas práticas quando esta afirma que:

Koellreutter, que sempre defendeu a integração entre os níveis sensível e intelectual, de um lado, musical e humano, de outro, encontrou nos jogos de improvisação com finalidades pedagógicas os aliados fundamentais para o processo educacional. De acordo com suas palavras, “toda improvisação deve ter uma finalidade musical e também humana, como, entre outras, desenvolver a concentração (autodisciplina)”, já que “o objetivo maior da educação musical é o ser humano. (BRITO, 2001, p. 46).

Neste caso, uso a imitação e a improvisação, sempre observando o conteúdo proposto pela disciplina, com os elementos agregados empiricamente a cada aula. Observo que muitos dos alunos fazem uso inconsciente de elementos pouco comuns como células rítmicas como tercinas, sínopes ou até mesmo trinados e apogiaturas, que são elementos de construção musical mais avançado e fortemente ligado ao estudo erudito. Comprovando assim a relação com a herança de gosto e influência do *habitus* familiar e/ou social.

Pontuo essas ações me reconhecendo a princípio no cenário musical autodidata, depois obtendo as contribuições da Academia e observando o uso das experiências acumuladas de minha vida. Como afirma Pimentel (2015):

Considerando-se que a pesquisa em Arte é relativamente recente e que tende a buscar paradigmas em outras áreas do conhecimento além da Arte, identificar como a experiência contribui para os diversos campos de estudo pode ajudar a destrinchar como ela está ligada aos processos artísticos. Nota-se que cada campo busca para si o ângulo ou faceta da experiência que mais lhe convém, da mesma forma que @ artista o faz.

Esse formato usado por mim em meu aprendizado, ou seja, fazer música imitando os sons, nas vozes e assovios desde a infância, fora usado depois de adulto como procedimento em teclados e sintetizadores, porque se imitava de tudo com os teclados. A imitação é um dos

meios mais antigos e tradicionais de se aprender música (SILVINO, 2007). O uso desse método perpassa pela boa noção rítmica do povo brasileiro e, porque não dizer também da boa percepção melódica da maioria do nosso povo.

4.1 O *habitus* cognitivo-motor: a importância da prática no processo de aprendizagem

O uso da imitação deve ser trabalhado intuitivamente e levado posteriormente à compreensão do método de incorporação desse *habitus*. Isto surge após a repetição de fatores inerentes aos estudos. A neurociência estuda os processos de aprendizagem motora e constata que as regiões cerebrais se modificam após a repetição de movimentos de aprendizagem.

Pellegrini (2000) separa as amostras em 03 estágios de aprendizagem, são eles: Inexperiente, Intermediário e Avançado. Neste caso, a autora observa que em cada um desses estágios há uma evolução diferenciada. Partindo da observação do primeiro estágio (novato) antes, durante e depois da prática. A partir daí que mudanças externas se nota para um terceiro estágio de habilidade (avançado).

Em resumo, no curso da aquisição de uma determinada habilidade motora, a natureza das incertezas que se apresentam ao executante se alteram em função das soluções que vai encontrando e dos processos subjacentes a estas mudanças. Dependendo do estágio de aquisição que o aprendiz se encontra, um dos processos seria momentaneamente responsável pelas mudanças no comportamento. Os processos responsáveis pela estabilidade do sistema, com conseqüente decréscimo da atenção para realização da ação seriam invocados dependendo do grau de correspondência (ou força do acoplamento) entre a percepção e a ação. Finalmente, acrescentaríamos a necessidade das informações contidas nas instruções serem específicas aos processos responsáveis pelas mudanças esperadas. (PELLEGRINI, 2000, p. 31).

Temos nesta citação um detalhamento do processo de aprendizagem, onde há um ponto chave da mudança do estágio inicial, para um posterior mais avançado. Não só se aprende com a repetição, característica inerente ao processo cognitivo-motor musical, mas também pelo que está inserido nas instruções acerca deste trabalho. Para a aprendizagem dos alunos de teclado do CTIM-IFCE esse entendimento será primordial.

A autora defende ainda a importância neste estudo, pois este procedimento vem se tornando um dos principais “tópicos da Neurociência”. Esta mostra “evidências de alteração na estrutura cerebral têm sido relatadas na literatura”. Ou seja, há uma mudança física real dos neurônios que se amoldam para constituir cadeias em um novo cenário de aprendizagem motora (acima de 50.000 horas de prática) (PELLEGRINI, 2000).

Usando a teoria das múltiplas inteligências (ARMSTRONG, 2007), cada indivíduo terá um tipo de inteligência que formará o seu *habitus*. Buscando compreender esse processo

não como um talento, ou mera aptidão, considero que em seus espaços familiares cada ser dependerá de seu ambiente inteligente. Se esse ambiente for favorável a um certo tipo de *habitus*, como o musical por exemplo, este indivíduo provavelmente se desenvolverá muito e alcançará ótimos níveis de aprendizagem.

Camargo (2007, p. 64), em relação à aprendizagem cognitiva afirma que: “[...] o ensino deve se voltar para a compreensão das relações entre os fatos e as idéias e endossa a teoria de Piaget sobre as possibilidades e os limites da criança em cada fase do desenvolvimento.”

Para os alunos de teclado eletrônico há que se ter uma incorporação do *habitus* musical a partir das repetições dos exercícios propostos, usando a imitação ou a leitura rítmico-melódica. Esse será o obstáculo a superar pelos discentes para a apropriação da aprendizagem. Albuquerque (18/09/2018) destaca que “a incorporação desse *habitus* é um fenômeno observável no cérebro fisiológico [...] e é a repetição que faz as conexões.” Através da repetição serão criadas conexões entre áreas neuronais que não estavam conectadas anteriormente.

Nos processos de preparação de aulas será preciso uma cuidadosa especificação acerca do exercício a ser proposto aos discentes, com uma boa explanação e linha de historicidade sobre o que o docente proporá em sala. Isso, inclusive, sendo mais específico ao ensino de música. Assim há que se preparar bem as aulas, pois com essa preparação não haverá espaços vazios nela. A atenção dos alunos aumenta muito. E por fim acabamos por nos envolver tanto no conteúdo que não vemos o tempo de aula passar. Música é alimento.

Por fim confirmo alguns pensamentos de Bourdieu e Passeron (2014) sobre a reprodução e distinção das artes. Há na reprodução das artes uma legitimação dos mesmos valores herdados indubitavelmente, mas há também um tesouro de legados de figuras humanas incontestáveis. As grandes obras, quer julguem-se valiosas ou não, têm um grande valor de significado para o mapeamento de trajetórias humanas.

Na música da Europa, os autores trazem obras de forte movimento, de riqueza estrutural e timbrística com suas óperas, tragédias sinfônicas com vários sentidos. Na música negra norte americana, um sem fim de formas, combinações de harmonias e formas rítmicas. Na música africana um legado maravilhoso rítmico e étnico de sons e visões de mundo. Para cada etnia um tesouro.

Sendo assim Bourdieu nos mostra que os valores são reproduzidos de acordo com o gosto que outrem definiram como os valores válidos para a distinção do gosto. Concordo em parte com isso, porque acho que obras artísticas que foram feitas com esmero e cuidado podem ser fontes de modelos aos novos artistas e/ou cultuadores da arte. Mas há que não se esquecer

que o padrão estético de uma obra de arte não é, necessariamente, definido sob um rigor previamente definido.

Para os alunos de teclado do CTIM, pretendo mostrar-lhes os valores musicais dos nossos ancestrais, pela música tradicional cearense e brasileira, da música presente no cenário atual e das futuras possibilidades de construções musicais possíveis, usando a tecnologia, a autonomia e a sustentabilidade. Respeitando cada indivíduo no seu espaço e compreendendo sua origem e influências no meio social e escolar. Desta forma, considero meu trabalho validado.

5 APRENDIZAGEM MUSICAL USANDO O TECLADO ELETRÔNICO NO IFCE-CAMPUS FORTALEZA

Estou lotado no Instituto Federal de Educação desde novembro de 2015, onde estive como docente no *campus* Tabuleiro do Norte para o ano de 2016. Neste, desenvolvi alguns projetos e cursos de extensão, em virtude de ainda não termos instituído nenhum curso técnico regular (hoje funcionando o Curso Técnico em Instrumento Musical, através de um projeto que iniciei e desenvolvi em grande parte), chegando em 2017 ao *campus* Fortaleza, onde tenho dado aulas aos alunos das disciplinas de Teclado I, II, III e IV dentro do Curso Técnico em Instrumento Musical.

O começo do trabalho no *campus* Fortaleza teve início no ano de 2017. Fui designado às aulas de teclado I e II e trabalhávamos na Casa de Artes²¹ desse *campus*. Tínhamos na sala de teclados 05 teclados montados em bancadas sendo:

- 03 teclados Yamaha PSR 520;
- 02 teclados Yamaha PSR 100;
- 05 teclados Yamaha PSR 100 em caixas;
- 04 estantes de teclado modelo X;
- 01 mesa de madeira;
- 10 cadeiras de plástico;
- 01 armário com acessórios como fones de ouvido, extensão e adaptadores de fones.

fones.

Figura 7 – Dia de aula na Sala de Teclados da Casa de Artes



Fonte: Acervo do autor (21/08/2017).

²¹Local situado na parte externa do IFCE *campus* Fortaleza, onde até 2018.1 funcionava os cursos de música e teatro.

A partir do semestre 2018.2, estamos alocados no Laboratório de Teclados no Bloco Didático (prédio novo), com salas com tratamento acústico e climatizadas. Temos atualmente 09 teclados montados e disponíveis em nossa sala, com uma lousa pautada com pentagrama²² e ainda 02 teclados reservas (sem suporte) numa sala retangular de 24m². Importante colocar que esses instrumentos são tombados pelo IFCE e são modelos conhecidos por arranjadores. Os teclados estão em bom estado de uso e têm fones de ouvido à disposição dos alunos.

Figura 8 – Laboratório de Teclados no Bloco Didático



Fonte: acervo do autor (08/08/2018).

Sempre que iniciamos uma turma fazemos uma roda de conversa para o conhecimento de todos. Efetivamente pretendo conhecer os alunos, seus nomes, se já toca algum instrumento e um pouco do seu gosto musical. Após isso temos um trabalho usando o pentacórdio²³ de Dó, para um inicial conhecimento das notas e postura das mãos e do corpo no teclado. Algo que sempre sugiro nestes primeiros momentos é no sentido dos alunos entenderem que a disposição das notas no teclado é no sentido da percepção da altura das notas agudas para o lado direito e as graves para o lado esquerdo.

Trazendo princípios da imitação musical, realizo o início de repertório com a música 'Ode a Alegria' (como no Projeto Ortece), mas estes alunos, em geral, acabam por avançar com maior fluidez no desenvolvimento das habilidades técnicas, em relação aos alunos

²²Pauta composta de cinco linhas, usada para escrever notas e sinais musicais.

²³Conjunto de cinco notas brancas no teclado, consecutivas, a partir de dó: dó, ré mi, fá e sol (nota do autor).

do Projeto Orcece, principalmente por terem disciplinas concomitantes de Teoria Musical, Percepção, História da Música, Treinamento Vocal, entre outras. Logo passamos a tocar músicas com maior grau de dificuldade, e/ou com mais elementos de grafia musical. Vale ressaltar também, que nossos alunos são do regime subsequente, ou seja, quando já terminaram o ensino médio, portanto alguns que, entre outros, já são músicos semi-profissionais. A bagagem musical trazida à sala é bastante diversificada em relação ao repertório e conhecimento de elementos de teoria musical, conforme mostraremos no decorrer desta pesquisa.

Para reconhecimento do instrumento usamos o marco do Dó central para fixação das notas no teclado. Dó central esse que é também designado pelas marcas de teclados como C3, que fica inserido entre as teclas centrais do teclado. Uso também os exercícios praticados primeiramente em grupo, usando o metrônomo em 80bpm²⁴ para uniformidade da divisão rítmica, e posteriormente no fone de ouvido para um atendimento mais pessoal com cada um e suas possíveis dificuldades.

Será necessário esse conhecimento dos discentes no que diz respeito ao seu repertório trazido da tradição familiar e das rodas de amigos para que nas práticas em sala de aula não haja um choque muito grande em relação ao repertório que será trabalhado em sala de aula. Bourdieu afirma esta *prática pedagógica* como *violência simbólica*, já que temos um plano pré-estabelecido de trabalho e as mudanças deverão ser mínimas.

No início do semestre sempre enfrento o desafio de fazer com que todos compreendam a importância do estudo do repertório a ser aplicado, mas isto se torna mais difícil por conta da grande diversidade de gostos musicais trazidos desde as suas origens sociais e escolares.

Tratando do gosto, a motivação e o desenvolvimento serão demonstrados pelos tipos de música que têm um conteúdo mais elaborado e denso em detrimento à música de consumo em massa (música midiaticizada), que circula na maioria dos meios de comunicação na atualidade. Em todos os entrevistados existe a menção mais enfática à música mais antiga e tradicional brasileira como Chorinho, Forró Pé-de Serra, MPB, Samba de Raiz. Há também menções ao Rock, Pop, Soul, Funk e Forró de Favela que são gêneros, aparentemente, mais favorecidos pelas mídias de divulgação em massa. Como mostra o quadro a seguir:

Entrevista sobre repertório trazido à sala de aula pelos discentes:

²⁴Batidas por minuto.

Quadro 1 – Gosto musical incorporado na família

ID	Gosto musical familiar
Rhodes S1	Djavan, Luiz Gonzaga, Tom, Chico, Bob Marley, Jazz
Coral S2	Forró pe de serra/mpb/sertanejo/pagode/ forró de favela/ mus. espanhola e italianas
Agogô S1	Samba de raiz, bossa nova, samba enredo
Pad S2	MPB, gospel, Soul, Funk americano, Black Music
Sax S3	MPB e Forró (Luiz Gonzaga)
Guitarra S4	Música internacional 70 e 80
Oboé S1	Raul Seixas, o reggae e o blues
Clavicórdio S1	Clássica, MPB.
Piano S1	Beatles, Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Alceu Valença, Elba Ramalho, Ivan Lins, Tom Jobim, MPB
Flauta S3	Clássico e MPB
Viola S3	Forró e Axé
Jazz S3	MPB, samba, bossa nova e músicas de carnaval
Violino S3	mpb e pop rock
Violão S2	ouvia de tudo. Pref. por Raul Seixas e Zé Ramalho
Órgão S1	Forró, pagode, sertanejo, rock, baladas românticas,
Cravo S1	Chorinho

Fonte: acervo do autor (19/12/2018).

Para o final do curso, na disciplina de Teclado IV, designo 04 peças musicais, todas em 02 claves (sol e fá): Over the Rainbow, João e Maria (para escrever e tocar a harmonia), Samba de Verão e uma quarta música que será composta pelo aluno. Dependendo do nível alcançado poderemos apresentar esta última no recital de encerramento do semestre. E é ali que o discente vai ter uma real noção do que é tocar ao vivo, com espectadores lhe assistindo.

Apresento aqui a partitura de Samba de Verão (Marcus Valle/ Paulo Sérgio Valle), para a conclusão no teclado IV, na forma que toco e que oriento meus alunos:

Figura 9 – Partitura da música “Samba de Verão” (M. Valle/P.S. Valle)

The image displays a piano score for the song "Samba de Verão". It is divided into two systems. The first system (measures 1-15) features a bass line in the left hand and a melody in the right hand. Chord symbols such as Fmaj7, Bb7, Fsus4, Eb7sus4, and Dbsus4 are placed above the notes. The second system (measures 16-33) continues the piece with chords like Edim7, Dm9, G13, Gm7, C#7, C7, Fmaj7, F6, Bdim7, E7, Bbmaj7, Bb6, Bbm6, Eb7, Am9, D7(9), G13, F7(9), F7, Bb7, and F6. The score is labeled as "bossa" and "samba de verão p.02".

Fonte: acervo do autor (06/09/2010).

Esta partitura mostra formas de trabalho com a mão esquerda, na clave de fá, fazendo baixo e harmonia em movimento rítmico de samba e a direita, na clave de sol, fazendo a melodia, além de complementos também da harmonia. Com esta forma, demonstro aos alunos um arranjo se sobrepondo à partitura mais simplificada de melodia e cifras. Considero que este nível de performance está mais avançado, para um bom estágio de uma performance profissional.

Dentre as muitas práticas pedagógicas que tenho utilizado com os alunos do CTIM, está a de compor e improvisar em temas que os próprios elaboram, a partir de todo aprendizado que vêm desenvolvendo nas disciplinas de teoria, harmonia e práticas. Nesse contexto, sempre surge uma composição composta coletivamente, com práticas de solos de improviso dentro de escalas sugeridas pela tonalidade e harmonia. Encorajo-os a criar e improvisar, pois aquilo será uma criação sua e por vezes os alunos têm dificuldades em se considerar aptos a realizar esse feito.

5.1 Usando os dados na metodologia

A partir do conhecimento do repertório trazido à sala de aula, será necessário traçar um plano com o conteúdo programático da disciplina e procurar contemplar um pouco o repertório que contemple também seus gostos musicais, para que todos tenham acesso. Claro que tendo o cuidado de manter o foco no que pede os Programas de Unidades Didática-PUD que vogam desde a implantação das disciplinas de Teclado, I, II, III e IV.

Trago esses dados em entrevistas semi- estruturadas do semestre 2018.2. Colhi respostas de uma turma específica, para buscar uma amostra mais direta de uma turma recém chegada ao Curso. Dentre os 09 alunos que se apresentaram com seus nomes, que instrumento toca (caso já toque), seu gosto musical atual e o que lembra ter ouvido dentro de sua casa em sua formação (repertório dos parentes próximos, pais, irmãos, tios, avós, etc). Fiz uma pesquisa no começo do semestre com a turma de Teclado I. Ei-la abaixo, exposta no quadro seguinte:

Quadro 2 – Entrevista sobre gosto musical com a turma de Teclado I (recém ingressos)

Teclado I/ Turma 2018.2	Qual instrumento já toca?	Qual seu gosto musical?	Qual estilo musical lhe influenciou até aqui?
Aluno 01	Voz	Hinos religiosos	Boleros/ Samba-canção
Aluno 02	Guitarra	Rock	MPB
Aluno 03	Voz	Gospel	Gospel/MPB
Aluno 04	Nenhum	Forró	Forró/Rap
Aluno 05	Violino	MPB	MPB/Jazz
Aluna 06	Piano	Pop/ Clássico	Clássico/ MPB
Aluno 07	Piano	Clássico	Clássico
Aluno 08	Piano/ teclado	Jazz/Soul	Jazz/Bossanova
Aluna 09	Bateria	Pop Rock	MPB

Fonte: acervo do autor (07/08/2017).

Uso esses dados no sentido metodológico da facilidade de escolha do repertório a ser utilizado em sala. Por vezes, o repertório é tão estranho à maioria que, caso não utilize esse método, poderá haver dificuldades para utilização dessas músicas descritas. A começar pelo 'Ode à Alegria' ou mesmo pela 'Asa Branca', que é uma música que retrata o ambiente nordestino, trazendo alusões à música modal nordestina, com facilidade de acesso por ser muito conhecida e que abrange apenas uma pequena extensão de notas (pentacórdio), facilitando a

execução da peça. Quando tocam uma ou duas músicas, isso denota um incentivo à sensação de vir a ser músicos de performance e daí pra frente a coisa ficará facilitada usando esse mesmo procedimento de imitação para músicas mais complexas que estas.

Pontuando aqui em primeiro plano, que trago várias formas de aprendizagens usadas pelos professores na UFC, durante a graduação. Um deles é o alongamento que costumo fazer no início de cada semestre, e que vez em quando repito para lembrar-lhes. Tivemos muito disso nas aulas práticas de coral, com as Professoras Valéria Vieira e Consígilia Latorre na UFC, durante a graduação. Uso um tipo de alongamento mais voltado aos braços e mãos. Ombros, costas e pescoço também fazem parte. Considero isso muito apropriado, pois, por vezes, um músico fica tocando por duas, três ou até quatro horas sem pausas e será preciso sempre alongar os músculos e tendões para evitar problemas de saúde no futuro.

Para adquirirem a técnica, coloco em pauta que os discentes pratiquem no mínimo uma hora por dia usando a repetição dos exercícios propostos em sala. Com cuidados voltados à técnica, ao menos no início, para compreensão de como usar melhor a dedilhação. Com a passagem do polegar para realização de escalas maiores. Mas defendo sempre que aos poucos cada um poderá buscar uma melhor técnica, já que nem todos temos a mesma formação óssea da mão. Por isso considero dedilhações muitas vezes diferentes, a um nível mais intermediário, como válidas. Nesse caso pontuo que a técnica deva ser disciplinar para o início da prática com o instrumento, mas posteriormente entendida para seu uso particular de acordo com a estrutura física de cada ser.

Em passagens pelos estágios de Teclado I até o Teclado IV do IFCE, os alunos são levados a uma nuance de estilos e até a inserção com duas claves (a partir do Teclado III), onde este praticamente poderá prescindir do uso da imitação e poderá vir a ler uma partitura sem jamais ter o conhecimento auditivo da peça. Chegamos aí no ponto onde o método de ensino tutorial era comumente empregado, já no início das aulas e por isso suponho que este método tradicional privilegiaria quem possuísse o que Bourdieu chama de *capital cultural*, restringindo assim, o acesso às camadas mais abastadas da sociedade e privando os que têm menor acesso a essa cultura. Por isso o uso da imitação se torna mais natural à grande maioria dos alunos de teclado em nosso contexto.

Venho buscar nesta pesquisa também, a expectativa dos discentes quanto à busca do objetivo mais específico dos alunos que ingressam no curso de Técnico em Instrumento Musical. Analisando de uma forma mais ampla percebo em meu trabalho a formação de intelectuais (MICELI, 2012). Serão pessoas que deverão atuar no campo das artes de forma crítica e consciente do papel transformador da música. Percebo com as entrevistas o estágio

formativo das personalidades imbricadas e do material envolvido neste contexto social. Assemelhando ao caso das obras literárias, nos aponta Miceli (2012, p. 17):

O estudo da vida intelectual brasileira em seu período de formação constitui uma ocasião privilegiada de compreender as modalidades com que a produção literária contribui para o trabalho de dominação, contribuição que assume formas mais complexas e dissimuladas num campo intelectual dotado de maior autonomia relativa. De outro lado, tal estudo permite captar alguns dos determinantes sociais da atividade intelectual que muitas vezes passam despercebidos num campo intelectual mais autônomo, dispondo de aparelhos de celebração cuja função básica consiste em encobrir as condições sociais que presidem à produção e à recepção das obras.

Miceli (2012, p. 104) aponta também que quase todos os escritores modernistas “sejam originários de famílias dirigentes”, pela sua dilapidação de seu capital de relações sociais. Isto é, apesar de desfavorecidos pela situação econômica ou escolar, estes têm elementos frações intelectuais e políticas das classes dominantes. No nosso caso a descendência de capital econômico não demonstra forte influência na busca do conhecimento da intelectualidade musical. Já o capital escolar vai trazer uma melhor condição para essa procura. Como aponta a pesquisa:

Quadro 3 – Profissão e escolaridade dos pais

ID	Profissão do pai	Profissão da mãe	grau escolar pai	grau escolar mãe
Rhodes S1	artista plástico	ass. social	mestrado	mestrado
Coral S2	vendedor amb.	dona de casa	analfabeto	EJA3
Agogô S1	eletricista	Manicure	ensino médio	ensino médio
Pad S2	fab. de calçados	fab. de calçados	primário	primário
Sax S3	comerciante	func. pública	ensino médio	ensino médio
Guitarra S4	auxiliar admin.	Artesã	ensino médio	ensino médio
Oboé S1	pedreiro	costureira	ensino fund.	ensino fund.
Clavicórdio S1	cabelereiro	vendedora	ensino médio	ensino médio
Piano S1	Func. público	advogada	graduação	graduação
Flauta S3	bombeiro	Manicure	ensino médio	nunca estudou
Viola S3	caminhoneiro	Vendedora	ensino médio	ensino médio
Jazz S3	Func. público	Prof. rede pública	superior	superior
Violino S3	músico	Doméstica	ensino médio	ensino médio
Violão S2	mecânico	Costureira	ensino médio	ensino médio
Órgão S1	Téc. de seg. trab.	Téc. de seg. trab.	superior	técnico
Cravo	soldador	dona de casa	superior	fundamental

Fonte: acervo do autor (19/12/2018).

Nota-se neste resultado que as profissões de pai e mãe dos alunos não são de classes dirigentes em sua maioria. 81% têm profissões que não demonstram um status econômico mais elevado, apenas as profissões de SaxS3, Piano S1 e Rhodes S1 tenham alguma oportunidade de acesso a essas classes sociais. Mostrando assim que esse perfil de busca do ensino público não advém de classes mais abastadas. Já o nível de escolaridade ajuda a trazer alunos para essa modalidade visto que 75% tem ao menos o ensino médio completo e 25% tiveram apenas acesso ao nível fundamental ou abaixo disso.

Trazendo essa condição para a sala de aula de música, observo que os alunos com os quais tive a oportunidade de trabalhar acabam por refletir essa situação, desde sua origem (FREIRE, 1996) e, em sua maioria, os que possuem maior dificuldade são aqueles com menor acesso à cultura de classes de castas mais altas. Em sala de aula o padrão de conteúdo a ser ensinado, no meu caso a música, de maneira geral, prevalece e perpetua os padrões de tradição europeus, por ser mais antiga e considerada mais legítima, ou em alguns casos estadunidense, por uma imposição mais imperativa e midiática. Aportado por Swanwick (2003), que nos traz:

Não recebemos cultura, meramente. Somos intérpretes culturais [...] O ensino musical, então, torna-se não uma questão de simplesmente transmitir a cultura, mas algo como um comprometimento com as tradições em um caminho vivo e criativo, em uma rede de conversações que possui muitos sotaques diferentes. (SWANWICK, 2003, p. 45-46).

Isto nos mostra uma situação que, quando estamos em sala de aula como docentes, temos que entender os 'idiomas' vigentes. O que trazem os alunos de sua vida social e escolar, tomando justamente o cuidado para o entendimento de códigos em que para alguns são absolutamente acessíveis e para outros, seja como uma língua estrangeira ininteligível e completamente fora do alcance.

Importante se faz que os alunos imerjam nas atividades musicais, se sociabilizando com elas. Para cada aluno músico haverá um companheiro musical do seu mesmo nível. E se tiver mais experiência, então aprende-se com ele. Se souber menos este primeiro ensinará o amigo. Esta será nossa metodologia de aprendizagem, por agrupamento produtivo.

Quando trata dos intelectuais pertencentes ao grupo intitulado 'Pessoal do Ceará', Rogério (2008) aponta que o gosto destes fora moldado por um sistema formativo escondido pela tradição familiar, escola e pelos meios de comunicação:

Encontramos na trajetória dos artistas cearenses que ficaram conhecidos como *Pessoal do Ceará* diversos aspectos formativos coincidentes. Assim como ocorre com os alunos de música, as opções estéticas, os estilos artísticos a que se filiam os sujeitos são tomados como espontâneos em oposição às convenções sociais. O ambiente escolar, a família e os meios de comunicação constituem um sistema formativo que

escamoteia a artificialidade das criações, o truísmo das relações impede a visão de como são forjados os gostos. (ROGÉRIO, 2008, p. 158).

Estes intelectuais despontam como alunos do CTIM-IFCE pois tiveram semelhanças em sua formação, que traduzem um *habitus* que os levou a um mesmo lugar no qual dividem seus anseios dentro da sala de aula de teclado. “Formando o que chamamos de sub-campo musical na cidade de Fortaleza.” (ROGÉRIO, 2008, p. 159).

5.2 A falta de Educação Musical no Ensino Fundamental

Dentro do meu recorte epistemológico, trago neste tópico dados colhidos através de entrevistas semiestruturadas dos alunos matriculados no semestre 2018.2 das disciplinas Teclado I, II, III e IV do CTIM do IFCE-campus Fortaleza.

Em 81% dos entrevistados há influência da família para formação de um *habitus* musical. Quando não há a família influenciando, os amigos (roda social) aparecem trazendo contribuições para o desejo do aprendizado de um instrumento e formação do gosto musical. Isso traz uma desmitificação do conceito de dom ou talento que é tão difundido em nossa atualidade, querendo justificar assim alguém que se destaca no meio musical ou artístico. Denotando assim que as pessoas são ávidas do saber musical, mas quando seu ambiente familiar ou social não favorece esse desenvolvimento a dificuldade de acesso à linguagem musical será deveras alta. Como afirma Bourdieu (1980, p. 59):

Além de permitir à elite se justificar de ser o que é, a ideologia do dom, chave do sistema escolar e do sistema social, contribui para encerrar os membros das classes desfavorecidas no destino que a sociedade lhes assinala, levando-os a perceberem como inaptidões naturais o que não é senão efeito de uma condição inferior, e persuadindo-os de que eles devem o seu destino social (cada vez mais ligado ao seu destino escolar) à sua natureza individual e à sua falta de dom.

Tenho buscado em minhas aulas e práticas musicais a diminuição desse termo ‘dom’ ou ‘talento’ para justificar um bom desempenho em alguma atividade, apesar de ser difícil mudar esse hábito na cabeça da grande maioria das pessoas, que sempre se apoiam nesses argumentos para justificarem alguém bem-sucedido, seja em música ou outra atividade.

Outra coisa que podemos trazer com a pesquisa empírica é que noto que os resultados demonstram dificuldade para ter acesso à educação musical nos períodos anteriores à nossa época são notórios. Dos 16 entrevistados, apenas 06 tiveram uma experiência satisfatória de educação musical na escola. Ou seja 62,5% dizem não ter tido nenhuma formação de educação musical em sua escola de base. Mesmo com a implantação da lei Lei Nº 11.769 de

2008, a demora até se firmar acabou prejudicando a divulgação da música como linguagem e elemento essencial para construção de um futuro de uma maior qualificação nos termos musicais em prol dos discentes. Seguem amostras dessa pesquisa específica:

Quadro 4 – Qual a oferta de educação musical durante a escola?

ID	1. Alguma influência musical na escola?	2. Qual atividade musical na escola?
Rhodes S1	Pouca	Experiências com canto, mas precisava pagar para ter música
Coral S2	Sim. Inst. dos cegos/ Ong	Com a música passei a enxergar o mundo.
Agogô S1	Superficial-banda marcial	Fazer parte da banda marcial
Pad S2	Não	muito fraca, quase não houve
Sax S3	Não	Não houve
Guitarra S4	Não	Não houve
Oboé S1	Não	Só na igreja
Clavicórdio S1	Total	Cantava na semana cultural da escola
Piano S1	Sim	Coral do colégio-não regular
Flauta S3	Sim	Bem agitada
Viola S3	Músicas infantis	De forma pedagógica, sim
Jazz S3	Um pouco	Tocava com amigos
Violino S3	Sim	muito boa
Violão S2	Só no 3 ano do Ensino Médio, por um professor de Filosofia e outro de Física.	Tudo mais por diversão mesmo, tínhamos um grupo com 2 amigos que estudavam comigo e até hoje tocamos juntos. Fazíamos vários eventos culturais na escola junto com esses dois professores.
Órgão S1	Não	Minha escola não colocava a música em pauta;
Cravo S1	Não	Não tive

Fonte: acervo do autor (19/12/2018).

Neste aspecto temos 37,5% dos alunos que não tiveram nenhuma atividade musical em sua vida na escola. Outros 30% poucas atividades. E por fim apenas 32,5% tiveram atividades realmente efetivas durante o trajeto escolar. Isso denota a fraca atuação anterior da presença da música na escola para o ensino fundamental e médio, para os alunos de teclado do IFCE-campus Fortaleza.

Trago aqui um relato de um desses estudantes que desvela essa situação:

Seria muito interessante através dessa pesquisa mostrar os dados coletados e ver como é a realidade ainda da carência musical, até na própria universidade e também na sociedade. A falta de apoio e investimento. E tratar a música como qualquer outra linguagem como se fosse Engenharia, Matemática, etc. Tratar a música dentro do campus como se fosse qualquer outra linguagem técnica, sabe. (VIOLÃO S2).

Assim, notamos que mesmo com a implantação da Lei Nº 11.769 de 18 de agosto de 2008, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de educação básica, esta ainda não fora amplamente contemplada com uma maior presença na escola. “Muito há que se discutir e analisar sobre as possibilidades e limitações da nova legislação que se impõe;” nos aponta Marianaygam e Viriato (2013, p. 12) mostrando perspectivas para um futuro que, a partir da organização e proposições dos professores de música, poderemos ter ampliado esse acesso à Educação Musical. E completam que “[...]a referida lei pode ser uma abertura para a universalização do acesso à Educação Musical, enquanto bem cultural, a toda a população.” (MARIANAYGAM; VIRIATO, 2013, p. 12).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observo que em todos os momentos da minha vida e carreira, seja ela como músico, seja como professor, estive sempre aprendendo. Isto me fornece uma experiência própria de que quando buscamos o conhecimento pelo entendimento, com ouvido atento e boa vontade, seguimos em direção ao caminho da evolução pessoal. Apesar das grandes batalhas que travei nos campos profissionais me considero um sujeito exitoso em minhas intentadas. Sempre busco passar isso aos meus alunos, para que compreendam esse mistério do saber aprender. E não há idade para isso.

Quanto às perguntas, foram respondidas da seguinte maneira:

A pergunta número 01: Que motivos influenciaram os alunos desde suas origens espacial, escolar e social, para a busca da aprendizagem em teclado eletrônico dentro do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFCE-campus Fortaleza?

Tivemos o cuidado de perguntar as origens dos alunos para compreensão de sua etnografia e sua perspectiva dentro do curso e as respostas mostraram que as influências no seio familiar foram mais importantes que suas passagens musicais na escola, em sua maioria. Mostrou também que em grande parte que estes ficaram surpresos com a boa qualidade docente e com a estrutura encontrada dentro do CTIM para o estudo técnico em música.

O *habitus* familiar designou a trajetória dos repertórios trazidos à sala de aula, enfim seu conteúdo ético-político. Alguns alunos com maior *capital cultural* tiveram vantagem em relação a outros pelo conteúdo que tem sido apresentado em nossa disciplina de Instrumento Específico – Teclado, confirmando esse *poder simbólico* defendido por Pierre Bourdieu (2009a). Na metodologia de música coletiva, usando concomitantemente o *Agrupamento Produtivo*, utilizamos esse maior capital para auxiliar os que têm pouco conhecimento, para um equilíbrio maior da turma, buscando com que esses privilegiados tentem entender elementos pedagógicos, sob minha supervisão.

Em relação à renda fica claro que as dificuldades financeiras de suas famílias têm sido altas em nosso tempo e isso auxilia na compreensão do fenômeno da evasão escolar. Em diversas frentes os alunos, em meio aos estudos no IFCE, têm propostas de trabalho para ganho de renda de auxílio para o orçamento familiar e acabam por trancar as disciplinas, ou mesmo abandonar os cursos em que estão matriculados. Com a música isto se torna mais claro, já que o campo da atividade musical é um campo de mais difícil reconhecimento e de mais demorada inserção dos jovens músicos à profissionalização.

Para a margem de renda tivemos 02 alunos com renda igual a R\$ 15.000,00 e outros 02 com renda de 01 salário mínimo, para um total de 16 entrevistados. Para os outros a maioria da renda média varia de R\$ 2.000,00 até R\$ 6.000,00, sendo aqueles 04 primeiros os extremos da balança. Curioso notar que, temos nesta amostra 02 músicos profissionais atuantes na cidade de Fortaleza, que declararam renda de R\$ 5.000,00 e R\$ 6.000,00 respectivamente: órgão S1 e guitarra S4. Sob minha ótica, considero um razoável rendimento para essa atividade.

Quanto a questão número 02: Como ocorre esse tipo de aprendizagem musical coletiva, a partir da compreensão de suas diversidades cognitiva e motora, seu contexto ético-político, suas dificuldades e ainda sua perspectiva no campo musical?

As origens familiares e escolar traçarão seus gostos e a repetição dos exercícios ao instrumento, vão explicar a aprendizagem, pela incorporação do *habitus*. A partir de um gosto trazido do ambiente familiar pelos alunos, que os fazem buscar o CTIM-IFCE, concomitante com os exercícios psico-motores para a apreensão da cognição da performance musical os fizeram atingir nossos objetivos de aprendizagem, para este ano de 2018.

Tenho colhido boas experiências de ensino-aprendizagem com os alunos das disciplinas de Teclado I, II, III e IV. Aprendo muito em relação aos seus questionamentos de minha exposição de exercícios e estou sempre aberto ao diálogo. Quantas e quantas vezes já me corrigiram em sala e lhes agradeço por isso. O aprendizado dos alunos também é algo que possa ser valorizado, pois temos tido alunos finalizando o curso em um bom nível, para o mercado musical de Fortaleza.

Noto sempre que há uma dedicação maior no final do semestre e uso esse trecho de aulas para utilizar o método cartesiano com relação ao uso da técnica (senso-motor). Fazemos trechos de música em separados, com uso de fones de ouvido e focando o ponto onde está a maior dificuldade de execução musical. A aprendizagem aumenta consideravelmente e os alunos, em geral, reconhecem essa melhoria e gostam dessa atividade.

Há na pesquisa um dado que revela a reivindicação de alguns alunos para aumento de carga horária das disciplinas de Teclado. Temos no cronograma uma aula por semana. Sob minha ótica, esse formato é suficiente, já que pelas *práticas pedagógicas*, temos conteúdo novo a cada semana e essa mesma semana intervalar para o estudo desse conteúdo. Sequencialmente, a cada semana deveremos ter mais novos conteúdos. E assim sucessivamente. Talvez o que os alunos sintam falta seja uma cobrança mais pontual e reforçada por mais atividades e que venho aos poucos buscando melhorar isso. Mais exercícios supervisionados, talvez possam ser atividades interessantes.

Um dos maiores problemas a ser enfrentado é a evasão escolar durante os 04 semestres de duração do CTIM. No semestre de 2018.1 tivemos dois alunos se formando. Agora em 2018.2 temos também dois alunos no Teclado IV em vias de se formar. Levando-se em conta que entram 10 alunos para estudo desse instrumento a cada semestre, a queda é considerável e o que tenho observado que isso acontece principalmente na passagem do Teclado II para o Teclado III. Como já citado anteriormente, a necessidade de trabalho imediato e melhora no orçamento familiar aparecem como impedimentos mais recorrentes nos discursos dos alunos que acabam por abandonar o curso.

Busco em grande parte desse meu estudo a compreensão sobre a evasão e o abandono do estudo de música pelos discentes, mesmo depois de completarem mais de 50% da carga horária do curso. Condesa (2011) traz elementos para o entendimento da motivação para o estudo de música e alguns pontos eventuais dos problemas que a escola enfrenta para estimular seus alunos. Neste caso “[...] seria importante que futuras pesquisas abordassem também a influência dos professores, de familiares, da comunidade escolar, das características das escolas e do ensino na motivação do aluno em aprender música.” (PIZZATO, 2009 *apud* CONDESSA, 2011, p. 25).

Nas entrevistas sobre a validade do processo de estudo do teclado eletrônico no IFCE, as respostas foram diversas, mas pode-se notar uma satisfação e um objetivo perfeitamente atingível para consolidação da apropriação dessa atividade:

Quadro 5 – Os motivos e perspectivas pela busca do ensino de música no IFCE

ID	3. Porque a procura pelo IFCE?	7. Expectativa com o Ifce?	8. Quais dificuldades?
Rhodes S1	Tempo de duração do curso; distancia; gratuidade	Espera bom sucesso	Aprender só
Coral S2	Aprender e melhorar o trabalho de professora regente	Sugere carga horária maior e mais exercícios práticos	Dedilhação, pela dificuldade da def visual. Falta material braile
Agogô S1	Trabalhar com ensino de canto e teoria	Muito bom e gradativo	Uso das 02 mãos
Pad S2	Aperfeiçoar o instrumento	muito bom, me surpreendeu	meus horários de trabalho
Sax S3	Aprender teoria e tocar um instrumento musical	Muito bom	Um direcionamento focado nos exercícios práticos
Guitarra S4	Diploma de técnico em música	Um ótimo curso intermediário/ uma equipe de docentes ótima/ formação primária p/ curso técnico	Tempo para dedicação
Oboé S1	Aprender teclado	Aprender a tocar teclado e a teoria	Gasto muito do meu tempo com o trabalho

Continua

Continuação

ID	3. Porque a procura pelo IFCE?	7. Expectativa com o Ifce?	8. Quais dificuldades?
Clavicórdio S1	formação técnica gratuita	Poderia ter mais aulas por semana. Uma carga horária maior	Ser adulto, ter obrigações financeiras e ter tempo decente para estudar
Piano S1	Boas informações de colegas do curso de música, além de ser bem reconhecido no mercado	Excelência na qual o aluno sai preparado para o mercado. Com elogios	Falta de tempo devido ao trabalho
Flauta S3	pela sonoridade mais próxima ao piano	Um estudo misturando percepção, técnica e prática	Ler a partitura e respeitar seus tempos
Viola S3	Vontade de crescer musicalmente	Muito bom e completo	Falta de tempo
Jazz S3	Influência do Pai p/ procurar o ensino técnico	Técnica, leitura de partitura e percepção. Ensino coletivo	leitura de partitura/correção de dedilhação/digitação
Violino S3	Seguir os passos do Pai	Ótimo	Memorizar os acordes
Violão S2	Bem, quando eu comecei no curso de música do IFCE, meu instrumento específico era o violão, e por conta de minha insatisfação como músico e educador, resolvi trocar de instrumento por conta de ter descreditado muito na metodologia do violão por causa de outro profissional na área	Acho as aulas muito boas e estão correspondendo com minhas expectativas	Minha maior dificuldade não é nem acompanhar a turma do 2 semestre (porque já estou no 2 semestre), mas sim de não ter entrado desde o início do 1 semestre no teclado, não ter acompanhado algumas metodologias e algumas técnicas de dedilhados e formações de acordes e por conta do teclado que tenho em casa não ser favorável para estudar e seguir o ritmo da turma.
Órgão S1	Vontade de evoluir, estudando pela primeira vez música de forma estruturada	Percebo que o conteúdo está disponível para aqueles que desejam aprender. É preciso dedicação para aprofundar além do nível da turma, que conta com pessoas que nunca haviam tocando antes do IFCE	Organização de tempo
Cravo S1	A emoção e tranquilidade do instrumento	Muito bom	A dificuldade com os dedos

Fonte: acervo do autor (19/12/2018).

A aprendizagem efetiva é notada após os exercícios psico-motores, desde o início. A cognição musical é alcançada após os exercícios semanais que praticam em casa, quando o praticam. Nas avaliações individuais que faço, tenho um pouco mais de liberdade com os alunos para falar sobre seu trabalho diário necessário, que se mostra claramente nas execuções ao instrumento. Quando há a prática doméstica isto se mostra como uma razoável execução ao menos em umas das mãos. Quando não há a prática, não há a execução e fica fácil mostrar-lhes sua não desenvoltura ao instrumento.

Agora a questão 03: Como tornar válido e atraente esse processo coletivo, usando o teclado eletrônico?

O fato de o teclado ser um instrumento considerado universal, rico em formas de acompanhamento, por suas múltiplas formas de orquestração e harmonização, determina uma grande atração a este instrumento em todas as seleções semestrais ocorridas dentro do CTIM-IFCE, preenchendo todas as vagas disponibilizadas na seleção, em total de 10 vagas por semestre.

Outro fato que cantores e instrumentistas melódicos procurem esse instrumento para um melhor conhecimento de harmonia, para auto-acompanhamento, até porque neste instrumento temos até dez vozes por vez em cada possibilidade de harmonização.

O preço acessível dos teclados para o início de aprendizagem será outro fator que favorecerá a falta de recursos para estas famílias que não dispõem de orçamento para gastos altos com instrumentos. Mas quando se compara o preço do teclado com os preços de pianos, mesmo os de modelo Apartamento, o primeiro sairá muito mais em conta. Portanto justificando aí a inserção das pessoas de menor renda.

Além do mais o teclado é um instrumento portátil, bastante visual e rico em recursos timbrísticos. Este pode ser usado, como o é, como porta de entrada para escritos em arranjos usando seus timbres de orquestra e/ou tecnológicos e sintetizados. Sua facilidade para comunicação com a informática também é altamente abrangente. Suas entradas MIDI²⁵ e USB²⁶ permitem escrever música diretamente no computador e explorar desde a experimentação até a confecção propriamente dita de arranjos multipistas aliados a programas de gravação profissionais ou não. Em minhas práticas procuro estimular a criatividade como mola mestra da aprendizagem. Acho oportuno nesse contexto atual em que a educação está se desvinculando do aprendizado de apenas memorização das fórmulas, para compreensão da formulação destas.

Nossa pesquisa revela um problema encontrado principalmente nas camadas mais carentes da sociedade brasileira, que é a falta de informação sobre os custos e a dificuldade financeira de aquisição de equipamentos musicais, assim como arcar com os custos de cursos eficazes de música com professores qualificados. A prática coletiva diminui o custo do aluno e aumenta a oportunidade de acesso a um número maior de praticantes. Estes, quase sempre, não têm acesso a instrumentos musicais porque desconhecem os preços de mercado e acabam por achar que são inacessíveis.

²⁵Musical Instrument Digital Interface. Este trata de uma linguagem que permite que computadores, instrumentos musicais e outros hardwares se comuniquem.

²⁶Universal Serial Bus. Tipo de porta de comunicação universal entre hardwares.

Venho notando através dos relatos da pesquisa em curso, que os alunos e seus parentes, em sua maioria, não sabem que há instrumentos completamente acessíveis. E que a prática coletiva pode ser uma atividade absolutamente colaborativa, em que a pequena soma da contribuição individual torna grandioso o todo, otimizando o tempo de aprendizado e aumentando a capacidade criativa espontânea. Além disso, outra barreira é que não podem ter acesso ao ensino qualificado desses instrumentos, pelo alto custo de aulas tutoriais, por vezes, não tão eficazes.

Observo uma condição humana que, desde a nascença aparentemente livre, tem a liberdade amarrada após nosso Registro de Nascimento, depois aos horários de banho, comida e dormida. Aí na sequência escola, trabalho, família e todos os compromissos que nos cercam. Esse é o sistema em que estamos todos envolvidos e a ele devemos nos curvar? O *habitus* fala de gosto, de seleção. “A seleção é a maneira como o *habitus* se manifesta” (ALBUQUERQUE, 02/10/2018). Talvez as próximas gerações criem uma espécie de sujeito desvinculado, que seria uma pessoa que poderá escolher estar dentro do sistema ou não, assumindo suas escolhas e arcando com as suas consequências.

Em nossa disciplina essa amarração acontece a partir do momento que o aluno chega para ter aulas, esperando um quadro mágico em que ele estudará com um professor capacitado e que isso está posto, para logo estar executando peças fluentemente. Esquece-se ele que, como visto no trecho em que tratamos do *habitus* diário, este deverá separar ao menos uma hora por dia para prática do estudo do instrumento, para sua apropriação cognitiva. É absolutamente certo que o estudo privilegiará o estudante que fizer essa prática, com muito trabalho, mas não por mágica.

Temos em nosso curso do CTIM-IFCE uma atividade de aprendizagem gratuita, com boa infraestrutura, bons professores e que preparam os alunos para o mercado da música, não só para tocar, mas para ser um cidadão participativo crítico e conhecedor de sua realidade no seu meio social. Este se torna intelectual e parte fundamental da sociedade como multiplicador da cultura, da comunicação e da educação como um todo. Isto torna essa aprendizagem absolutamente válida.

Quase encerrando esse trabalho trago comentários dos alunos que responderam a última pergunta da pesquisa: Algo que queira dizer ou acrescentar? Eis algumas respostas:

Fazer música é um sonho, por isso sonho em ser bom músico. A música é apaixonante. É muito bom sentir arrepios quando escutamos sons... a música é transcendental, é um presente de Deus, é transformadora. Hoje mesmo estava tocando flauta embaixo de uma árvore e um calango ficou parado, como curtisse o som, tão perto de mim como

nunca antes... Sem mencionar a mulher que disse ter se admirado com o som. (RHODES, S1).

Gostaria de agradecer ao senhor, Professor Edson Távora, por oferecer a seus alunos, um ensino de muita qualidade voltado ao instrumento teclado. Agradeço pelo privilégio de poder aprender com um músico talentoso e experiente, um professor paciente e didático, que proporciona oportunidades de aprender o conteúdo em sala de aula e colocá-los em prática fora dela. Obrigado. (JAZZ, S3).

Pretendo fazer, além de uma Graduação em Música (Licenciatura), um Bacharelado em Música (Piano ou Sax). Pretendo também repassar todo conhecimento musical adquirido para crianças, de forma voluntária. (SAX, S3).

Essa metodologia da imitação fora usada por mim em meu aprendizado, e é usado por diversos músicos que chegam inclusive à profissionalização ou utilizam a música somente como negócio, ou mesmo como entretenimento. O povo brasileiro tem muita musicalidade, principalmente quando se trata de ritmo. Por isso, essa prática poderá ser utilizada como um grande suporte ao processo de aprendizagem em música.

Com esse procedimento venho notando claramente que o uso da repetição e imitação para inclusão musical se faz eficiente e uma forma de facilidade à compreensão musical dos elementos básicos tradicionais. Em todos os casos, coloco aos alunos a liberdade do fazer musical dependerá de uma compreensão do que foi feito até então, pela da notação tradicional, mas após isso lhes declaro que poderão elaborar outras maneiras para criar e registrar música com novas notações e novos paradigmas. Importante notar que no Projeto Orcece, obtivemos bons resultados pelo repertório amplo e qualitativo, tendo atingido todas as expectativas minhas, dos alunos, dos pais e da Secult/CE.

Este sucesso será destinado aos alunos, venham eles a seguir a carreira profissional de músico ou não. Usando a imitação e a percepção conseguimos contemplar os 18 jovens do Projeto Orcece e tenho usado esse mesmo procedimento com os alunos de teclado do Curso Técnico em Instrumento Musical no IFCE. Tenho reparado a diminuição da evasão nesta modalidade do IFCE. Às vezes, até em sentido contrário, muitos que estudam outros instrumentos vêm me procurar para participarem, como ouvintes, de minhas aulas. Tenho buscado um maior envolvimento dos alunos, além de uma abrangência do meu trabalho a um número maior de alunos. Ou seja, temos alcançado um resultado satisfatório.

Mostramos com essa pesquisa que a incorporação do *habitus* musical se dará com a repetição das práticas periódicas diárias pelos alunos. Assim, temos atingido o objetivo da aprendizagem através do teclado eletrônico para a disciplina Instrumento Específico-Teclado do IFCE *campus* Fortaleza, para os alunos que assim procedem. Este objetivo vem sendo

observado *in loco* nas turmas de Teclado I, II, III e IV, colhendo relatos e elementos para este trabalho, qual utilizarei como base, dentro de minhas pretensões futuras, à criação de um método para o ensino coletivo de teclado eletrônico, como forma de contribuição para futuros pesquisadores, professores e alunos desta disciplina.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Luiz Botelho. **Curso de Mestrado em Educação da Faced-UFC**. Fortaleza, 2018.

ALBUQUERQUE, Luiz Botelho; ROGÉRIO, Pedro. **Educação musical: campos de pesquisa, formação e experiências**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

ARMSTRONG, Thomas. **7 tipos de inteligência**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. K. **Qualitative research for education**. Boston: Allyn and Bacon, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. São Paulo: Zouk, 2002.

BOURDIEU, Pierre. O capital social: notas provisórias. *In*: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (org.). **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2009a.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009b.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Petrópolis: Vozes, 2014.

BRASIL. **Lei n. 11.741, de 16 de julho de 2008**. Altera dispositivos da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para redimensionar, institucionalizar e integrar as ações da educação profissional técnica de nível médio, da educação de jovens e adultos e da educação profissional e tecnológica. Brasília, DF, 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11741.htm. Acesso em: 20 nov. 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. **Resolução nº 6, de 20 de setembro de 2012**. Define diretrizes curriculares nacionais para a educação profissional técnica de nível médio. Brasília, DF, 2012. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=11663-rceb006-12-pdf&category_slug=setembro-2012-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 18 jun. 2018.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

CAMARGO, Elizabeth B. de. **O pensamento musical e a prática docente: as demandas da contemporaneidade no ensino da música**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARRASQUEIRA, Antonio Carlos Moraes Dias. Considerações sobre o ensino da música no Brasil. **Estud. Av.**, São Paulo, v. 32, n. 93, p. 207-221 May/Aug. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142018000200207. Acesso em: 15 nov. 2018.

CHAKLIN, Seth. A zona de desenvolvimento próximo na análise de Vigotski sobre aprendizado e ensino. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 16, n. 4, p. 659-675, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v16n4/a16v16n4>. Acesso em: 28 jan. 2019.

CHANG, Chuan C. **Fundamentals of piano practice**. Flórida: [s. n.], 2009. Disponível em: <http://www.pianopractice.org/book.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2019.

COLLINS dicionário inglês. Glasgow: Collins, 2018. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/tonic-sol-fa>. Acesso em: 21 dez. 2018.

CONDESSA, Janaína. **A motivação dos alunos para continuar seus estudos em música**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

CRUVINEL, F. M. **Educação musical e transformação social: uma experiência com ensino coletivo de cordas**. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

CRUVINEL, F. M. **Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas: a educação musical como meio de transformação social**. 2003. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

CRUVINEL, F. M. **O ensino coletivo de instrumentos musicais na educação básica: compromisso com a escola a partir de propostas significativas de Ensino Musical**. Goiânia, 2018. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/musicalidade/midiateca/praticas-musicais-vocais-e-instrumentais/praticas-instrumentais/o-ensino-coletivo-de-instrumentos-musicais-na-ed-basica/view>. Acesso em: 13 abr. 2018.

DAMIANI, Magda Floriana. **Sobre pesquisas do tipo intervenção**. Pelotas, 2012. Disponível em: http://www.infoteca.inf.br/endipe/smarty/templates/arquivos_template/upload_arquivos/acervo/docs/2345b.pdf. Acesso em: 14 jan. 2019.

DENZIN, N. K. **Interpretive biography**. Newbury Park: Sage, 1989.

FREINET, C. **O jornal escolar**. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

FREINET, C. **Ensaio de psicologia sensível**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira. **Revista Opus**, [s. l.], v. 12, p. 144-168, 2006. Disponível em:

<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/319/298>. Acesso em: 20 ago. 2018.

GLASER, S.; FONTEERRADA, M. Músico-professor: uma questão complexa. **Musica Hodie**, Goiânia, v. 7, n. 1, p. 27-49, 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/1741>. Acesso em: 24 jul. 2018.

GOMES, Sabrina Linhares. **Consolidação do campo de educação musical no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

HUMMES, Júlia Maria. **As funções do ensino de música na escola, sob a ótica da direção escolar: um estudo nas escolas de Montenegro**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

IFCE. **Projeto pedagógico instrumento musical**. Fortaleza, 2018a. Disponível em: <https://ifce.edu.br/fortaleza/cursos/tecnicos/subsequentes/instrumentomusical>. Acesso em: 1 jun. 2018.

IFCE. **Projeto político pedagógico institucional**. Fortaleza, 2018b. Disponível em <https://ifce.edu.br/PPI.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2018.

KOSTKA, S.; PAYNE, D. **Tonal harmony with an introduction to Twentieth-Century Music**. 4ª ed. New York: Mac Graw Hill, 2000.

LEMOS, Daniel. Considerações sobre a elaboração de um método de piano para ensino individual e coletivo. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2480/2316>. Acesso em: 28 dez. 2018.

LIBÂNIO, José Carlos; OLIVEIRA, João Ferreira de; TOSCHI, Mirza Seabra. **Educação escolar: políticas, estrutura e organização**. São Paulo. Cortez, 2012.

MARIANAYAGAM, Carla Angelica Sella; VIRIATO, Edaguimar Orquizas. **A obrigatoriedade do ensino da música na educação básica brasileira: uma análise do processo histórico-político**. Cascavel, PR, 2013. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/7793/6293>. Acesso em: 2 set. 2018.

MASCARENHAS, Mário. **Método rápido para tocar teclado**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1991.

MATOS, Elvis de Azevedo. **Um inventário luminoso ou alumiário inventado: uma trajetória humana de musical formação**. Fortaleza: Diz Editor(a)ção, 2008.

MERCADO LIVRE. **Pianos, órgãos e teclados**. [S. l.], 2018. Disponível em: <https://lista.mercadolivre.com.br/instrumentos-musicais/pianos-orgaos-teclados/>. Acesso em: 2 maio 2018.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MONDRIAN, P. **O jazz e o neoplasticismo**. São Paulo, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002008000300010. Acesso em: 28 abr. 2018.

OLIVEIRA, Maria Auxiliadora Monteiro; CAIRES, Vanessa Guerra. **Educação profissional brasileira: da Colônia ao PNE 2014-2024**. Petrópolis: Vozes, 2016.

PELLEGRINI, A. M. A aprendizagem das habilidades motoras I: o que muda com a prática? **Rev. Paul. Educ. Fis.**, São Paulo, supl. 3, p. 29-34, 2000.

PEREIRA, Marcos Vinícius Medeiros. O currículo das licenciaturas em música: compreendendo o *habitus* conservatorial como ideologia incorporada. **Revista do PPG Artes**, João Pessoa, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/13061677/O_curr%C3%Adculo_das_licenciaturas_em_m%C3%Basica_compreendendo_o_habitus_conservatorial_como_ideologia_incorporada. Acesso em: 20 nov. 2018.

PESSOAL do Ceará. Intérpretes: Ednardo, Amelinha e Belchior. São Paulo: Continental, 2002. 1 CD.

PIAGET, Jean. **A formação do símbolo na criança**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

PIAGET, Jean. **Biologia e conhecimento**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

PIAGET, Jean. **O nascimento da inteligência na criança**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Processos artísticos como metodologia de pesquisa**. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32707>. Acesso em: 10 abr. 2017.

RAMOS, Célia. **O órgão de tubo-das origens profanas à consagração religiosa**. Porto, 2003. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2917.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2019.

ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará: formação de um campo e de um *habitus* musical na década de 1970**. Fortaleza: Ed. UFC, 2008.

SANTOS, Carmen Vianna dos. **Teclado eletrônico: estratégias e abordagens criativas na musicalização de adultos em grupo**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Aprendizagem musical não formal em grupos culturais diversos. **Revista Atravez**, [s. l.], p. 1-14, 1988.

SANTOS, Rogério Lourenço dos. **O ensino de piano em grupo**: uma proposta para elaboração de método destinado ao curso de piano complementar nas universidades brasileiras. 2013. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Educação. **A organização dos alunos para as situações de recuperação das aprendizagens**: uma conversa sobre agrupamentos produtivos em sala de aula. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.escoladeformacao.sp.gov.br/portais/Portais/183/repositorios/biblioteca/Agrupamentos%20produtivos.pdf>. Acesso em: 14 out. 2018.

SILVA, Valéria Levay Lehmann da. **Seu Zé qual é sua didática?**: a aprendizagem musical na Oficina de Pífano da Universidade de Brasília. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2010. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_b9ce24345a15c427e603a7ddec7d85b. Acesso em: 13 abr. 2018.

SILVINO, Izaíra. **...Ah, se eu tivesse asas...** Fortaleza: Diz Editor(a)ção: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. São Paulo: Moderna, 2003.

TILLMANN, Morgana. **Educação musical no Brasil**: uma abordagem a partir do pensamento descolonial. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2015.

YING, L. M. **O ensino coletivo direcionado no violino**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

**APÊNDICE A – PERGUNTAS DESTINADAS AOS ALUNOS DA DISCIPLINA
TECLADO ESPECÍFICO DO IFCE-CAMPUS FORTALEZA DO SEMESTRE 2018.2**

Perguntas pesquisa – Intervenção aos alunos da disciplina teclado do IFCE-Campus Fortaleza

1-Sobre a Origem Espacial:

- 1.1- Sabe informar a sua origem familiar?
- 1.2 -Onde nasceram seus pais?
- 1.3- Qual o grau de instrução deles
- 1.4- Qual atividade profissional deles?
- 1.5- Onde você mora atualmente? 1.6- Onde e quando você nasceu?

2-Origem Escolar:

- 2.1- Houve influência musical na escola?
- 2.2- Como foi a vivência com a música na escola em seu início?
- 2.3- O que o levou a estudar teclado no IFCE?
- 2.4- Você já tocava antes de entrar no IFCE?
- 2.5- Em que nível você considera seu desenvolvimento em música (1-fraco, 2-regular, 3-bom, 4- ótimo)?
- 2.6- Há quanto tempo está envolvido com música?
- 2.7-Como você percebe o estudo de teclado no IFCE?
- 2.8-Qual a maior dificuldade?
- 2.9-Até onde você pretende seguir no estudo de teclado?

3-Origem Social:

- 3.1-Alguém tinha atividade musical na família (pais, irmãos, tios, primos)?
- 3.2- Considera que isso lhe influenciou de alguma maneira?
- 3.3- Algum amigo próximo lhe influenciou musicalmente?
- 3.4 Toca em algum grupo musical?
- 3.5-Que tipo de música escutou no seio familiar?
- 3.6-Em suas rodas de amigos que tipo de música se escuta?
- 3.7-Em que trabalha atualmente? 3.8-Qual sua renda familiar?

4- Sobre o teclado:

4.1- Porque a escolha do teclado?

4.2- Algum outro instrumento lhe interessa?

4.3- Qual instrumento possui?

4.4- Quanto ele custou?

5- Vc tem alguma admiração no campo artístico-musical? Quem?

6- Algo que queira acrescentar além dessa pesquisa?

**ANEXO A – PROGRAMA DE UNIDADE DIDÁTICA (PUD) REFERENTE ÀS
DISCIPLINAS DE INSTRUMENTO ESPECÍFICO-TECLADO DO CURSO
TÉCNICO EM INSTRUMENTO MUSICAL-CAMPUS FORTALEZA**

PROGRAMA DE UNIDADE DIDÁTICA – PUD

DISCIPLINA: PRÁTICA DE INSTRUMENTO HARMÔNICO ESPECÍFICO I - TECLADO	
Código:	Mus007
Carga Horária:	40 HORAS AULAS PRÁTICAS
Número de	02 CRÉDITOS
Código pré-	
Semestre:	I
Nível:	TÉCNICO DE NÍVEL MÉDIO
EMENTA	
POR MEIO DA PRÁTICA INSTRUMENTAL O ALUNO SE DESENVOLVE TECNICAMENTE, O QUE O LEVA A EXECUTAR PEÇAS MUSICAIS COM NÍVEL BÁSICO DE PERFORMANCE.	
OBJETIVO	
LEVAR O ALUNO A CONHECER AS PECULIARIDADES DO INSTRUMENTO E SUA NOTAÇÃO MUSICAL, POSSIBILIDADES DO REPERTÓRIO, TÉCNICAS DE EXECUÇÃO E METODOLOGIAS DE ESTUDO.	
PROGRAMA	
<p>APRESENTAÇÃO DO INSTRUMENTO EM SUAS POSSIBILIDADES:</p> <ul style="list-style-type: none"> - MELÓDICAS - RÍTMICAS - DE ACOMPANHAMENTO ELETRÔNICO - TIMBRÍSTICAS - DEMAIS FUNÇÕES ELETRÔNICAS <p>ELEMENTOS DA GRAMÁTICA MUSICAL:</p> <ul style="list-style-type: none"> - PAUTA – LEITURA NA EXTENSÃO DA OITAVA 3, PASSAGEM DO POLEGAR - CIFRAS – ACORDES MAIORES, MENORES, DE 7ª DA DOMINANTE E DE 4ª SUSPENDIDA, EM SUAS INVERSÕES - DURAÇÕES – DA SEMIBREVE À COLCHEIA, PONTOS DE AUMENTAÇÃO, PAUSAS E LIGADURAS <p>SINALIZAÇÕES DE RITORNELO, CASAS 1 E 2, DA CAPO AO FIM</p> <p>COMPASSOS SIMPLES</p> <p>PEÇAS TRABALHADAS EM TONALIDADES COM 1 ACIDENTE NA ARMADURA</p>	

METODOLOGIA DE ENSINO	
AULAS EXPOSITIVAS/PRÁTICAS COM ABORDAGEM METODOLÓGICA DO ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS.	
AVALIAÇÃO	
OBSERVAÇÃO CONTÍNUA DO PROCESSO DE APRENDIZAGEM DESENVOLVIDO DURANTE AS AULAS. PERFORMANCE PÚBLICA AO INSTRUMENTO.	
BIBLIOGRAFIA BÁSICA	
<ol style="list-style-type: none"> 1. NAUM, Victoria. Método Popular para Instrumentos de Teclado: Ricordi Brasileira, 1989 2. DAISE. Toque Teclado: Daise Publicações Musicais, 1989 3. TONELLI, Annelise Lück. Curso para órgão eletrônico e Teclado: Pentagrama, 1992 4. WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido. Companhia das Letras 	
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	
1. MÓDULOS DE AULA ELABORADOS PELOS PROFESSORES	
Coordenador do Curso _____	Setor Pedagógico _____

PROGRAMA DE UNIDADE DIDÁTICA – PUD

DISCIPLINA: PRÁTICA DE INSTRUMENTO ESPECÍFICO II - TECLADO	
Código:	Mus008
Carga Horária:	40 HORAS AULAS PRÁTICAS
Número de	02 CRÉDITOS
Código pré-	
Semestre:	II
Nível:	TÉCNICO DE NÍVEL MÉDIO
EMENTA	
POR MEIO DA PRÁTICA INSTRUMENTAL O ALUNO SE DESENVOLVE TECNICAMENTE, O QUE O LEVA A EXECUTAR PEÇAS MUSICAIS COM NÍVEL MÉDIO DE PERFORMANCE.	
OBJETIVO	
PROPORCIONAR AO ALUNO A UTILIZAÇÃO PLENA DOS RECURSOS PRÓPRIOS DO TECLADO ELETRÔNICO, AMPLIANDO AS POSSIBILIDADES DO REPERTÓRIO ATRAVÉS DO APROFUNDAMENTO DAS TÉCNICAS DE EXECUÇÃO E METODOLOGIAS DE ESTUDO.	
PROGRAMA	
UTILIZAÇÃO DOS RECURSOS PRÓPRIOS DO INSTRUMENTO: - INTRODUÇÃO E FINALIZAÇÃO - VARIAÇÕES DO ACOMPANHAMENTO ELETRÔNICO (PADRÕES RÍTMICOS E FILL IN) - SELEÇÃO E ADEQUAÇÃO DE TIMBRES E ESTILOS - UTILIZAÇÃO DO METRÔNOMO NO ANDAMENTO DE EXECUÇÃO DA PEÇA - FADE OUT E RALENTANDO ELEMENTOS DA GRAMÁTICA MUSICAL: - PAUTA – EXTENSÃO DO SOL 2 AO SOL 4, UTILIZAÇÃO DE INTERVALOS HARMÔNICOS DE TERÇA - CIFRAS – ACORDES MAIORES E MENORES COM 7ª MAIOR E MENOR E ACORDES DIMINUTOS, PRÁTICA DA GRAFIA E LEITURA DE CIFRAS COM INVERSÃO EXPRESSA	
METODOLOGIA DE ENSINO	
AULAS EXPOSITIVAS E PRÁTICAS COM ABORDAGEM METODOLÓGICA DO ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS.	
AVALIAÇÃO	
OBSERVAÇÃO CONTÍNUA DO PROCESSO DE APRENDIZAGEM DESENVOLVIDO DURANTE AS AULAS. PERFORMANCE PÚBLICA AO INSTRUMENTO.	

BIBLIOGRAFIA BÁSICA	
5. NAUM, Victoria. Método Popular para Instrumentos de Teclado: Ricordi Brasileira, 1989	
6. DAISE. Toque Teclado: Daise Publicações Musicais, 1989	
7. TONELLI, Annelise Lück. Curso para órgão eletrônico e Teclado: Pentagrama, 1992	
8. WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido. Companhia das Letras	
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	
2. MÓDULOS DE AULA ELABORADOS PELOS PROFESSORES	
Coordenador do Curso _____	Setor Pedagógico _____

PROGRAMA DE UNIDADE DIDÁTICA – PUD

DISCIPLINA: PRÁTICA DE INSTRUMENTO ESPECÍFICO III – TECLADO	
Código:	Mus009
Carga Horária:	40 HORAS DE AULAS PRÁTICAS
Número de Créditos:	02
Código pré-requisito:	
Semestre:	III
Nível:	Técnico de Nível Médio
EMENTA	
A DISCIPLINA DESENVOLVE O CONHECIMENTO DAS POSSIBILIDADES DO INSTRUMENTO ATRAVÉS DA LEITURA MUSICAL NAS DUAS PAUTAS – CLAVE DE SOL E CLAVE DE FÁ.	
OBJETIVO	
CONQUISTADA A LITERATURA PARA TECLADO ELETRÔNICO QUE UTILIZA MELODIA GRAFADA NA CLAVE DE SOL E HARMONIA ESCRITA EM CIFRAS, O ALUNO É LEVADO A CONHECER A LEITURA DA CLAVE DE FÁ, O QUE AMPLIA SUAS POSSIBILIDADES DE EXECUÇÃO MUSICAL AO TECLADO.	
PROGRAMA	
<p>- LEITURA: EM AMBAS AS CLAVES - DE SOL E DE FÁ – DESENVOLVIDA DE MODO PROGRESSIVO, PARTINDO DO DÓ CENTRAL (DÓ 3) GRAFADO ENTRE AS PAUTAS E</p> <p>PERCORRENDO A ESCALA ASCENDENTEMENTE (MÃO DIREITA) DESCENDENTEMENTE (MÃO ESQUERDA) CONCOMITANTEMENTE.</p> <p>- EXTENSÃO MELÓDICA: DO DÓ 2 AO DÓ 4, ESTUDO DA PASSAGEM DO POLEGAR</p> <p>- EXTENSÃO RÍTMICA: DA SEMIBREVE À COLCHEIA, PAUSAS, PONTO DE AUMENTAÇÃO E</p> <p>DIMINUIÇÃO, TODOS OS TIPOS DE FINALIZAÇÃO</p> <p>- COMPASSOS: SIMPLES</p> <p>- ARMADURAS: COM UM ACIDENTE</p>	
METODOLOGIA DE ENSINO	
AULAS EXPOSITIVAS E PRÁTICAS COM ABORDAGEM METODOLÓGICA DO ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS.	
AVALIAÇÃO	
OBSERVAÇÃO CONTÍNUA DO PROCESSO DE APRENDIZAGEM DESENVOLVIDO DURANTE AS AULAS.	
PERFORMANCE PÚBLICA AO INSTRUMENTO.	

BIBLIOGRAFIA BÁSICA	
COMPILAÇÃO DE PEÇAS RETIRADAS DE MÉTODOS DIVERSOS PARA MUSICALIZAÇÃO AO PIANO.	
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	
1. MÓDULOS DE AULA ELABORADOS PELOS PROFESSORES	
Coordenador do Curso _____	Setor Pedagógico _____

PROGRAMA DE UNIDADE DIDÁTICA – PUD

DISCIPLINA: PRÁTICA DE INSTRUMENTO ESPECÍFICO IV – TECLADO	
Código:	
Carga Horária:	40
Número de Créditos:	2
Código pré-requisito:	
estre:	
Nível:	Técnico de Nível Médio
EMENTA	
A DISCIPLINA APROFUNDA A PRÁTICA INSTRUMENTAL ATRAVÉS DA LITERATURA MUSICAL PARA INSTRUMENTOS DE TECLADO QUE UTILIZAM AS DUAS PAUTAS – CLAVE DE SOL E CLAVE DE FÁ.	
OBJETIVO	
CONQUISTADA A LEITURA INICIAL NAS DUAS CLAVES (DE SOL E DE FÁ), O ALUNO APROFUNDA SUA PRÁTICA POR MEIO DA LITERATURA COM NÍVEL MÉDIO DE DIFICULDADE, ESPECÍFICA PARA INSTRUMENTOS DE TECLADO.	
PROGRAMA	
<ul style="list-style-type: none"> - LEITURA: PEÇAS MUSICAIS ORIGINAIS PARA INSTRUMENTOS DE TECLADO (CRAVO, PIANO, ÓRGÃO), EM ESTILOS VARIADOS, COM DIFICULDADE MÉDIA DE EXECUÇÃO - EXTENSÃO MELÓDICA: DO SOL 1 AO SOL 4 - EXTENSÃO RÍTMICA: SEMICOLCHEIA, PAUSA, CÉLULAS RÍTMICAS ACÉFALAS, TRESQUÍALTERAS - COMPASSOS: COMPOSTOS - ARMADURAS: ATÉ TRÊS ACIDENTES 	
METODOLOGIA DE ENSINO	
AULAS EXPOSITIVAS E PRÁTICAS COM ABORDAGEM METODOLÓGICA DO ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS.	
AVALIAÇÃO	
OBSERVAÇÃO CONTÍNUA DO PROCESSO DE APRENDIZAGEM DESENVOLVIDO DURANTE AS AULAS.	
PERFORMANCE PÚBLICA AO INSTRUMENTO.	
BIBLIOGRAFIA BÁSICA	
BACH, Johann Sebastian. Pequeno Livro de Anna Magdalena	

COLLURA, Turi. **Rítmica e Levadas Brasileiras para o Piano**: Novos Conceitos Para a Rítmica Pianística. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2010.

SÁ, Renato de. **211 levadas rítmicas** para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

1. MÓDULOS DE AULA ELABORADOS PELOS PROFESSORES

Coordenador do Curso

Setor Pedagógico
