



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

INSTITUTO DE ARTES

FERNANDO DA MATA E SILVA JÚNIOR

**Grupo PIAP: Reconhecimento do Indivíduo no desenvolvimento da
Música de Câmara**

São Paulo

2016

Fernando da Mata e Silva Júnior

**Grupo PIAP: Reconhecimento do Indivíduo no desenvolvimento da
Música de Câmara**

Trabalho de Conclusão de Curso em forma de Monografia apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Música, instrumento: Percussão.

Orientador: Prof. Me. Herivelto Brandino

São Paulo

2016

FERNANDO DA MATA E SILVA JÚNIOR

Grupo PIAP:

Reconhecimento do Indivíduo no Desenvolvimento da Música de Câmara

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharelado em Percussão pelo Curso de Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Percussão, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr John Boudler

Prof. Me. – Orientador Herivelto Brandino

Local e data de aprovação

Dedico este trabalho a minha família e minha amada Carol, que me proporcionou clareza quando estive imerso na escuridão

Agradecimentos

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, os meus agradecimentos sinceros e emocionados.

Em especial, agradeço:

- Ao professor Me. Herivelto Brandino, pela orientação competente, presente e essencial
- Aos diretores do Grupo PIAP, pela contribuição das informações que foram essenciais para o encaminhamento desta pesquisa.
- Aos integrantes do Grupo PIAP pela ajuda constante, troca de experiências e apoio incondicional.
- À Universidade UNESP, por proporcionar um ambiente de estudo e o contato com os professores e o Grupo PIAP.
- À minha família, meus amigos e minha namorada, pelo constante apoio e incentivo.

Sumário

1. Introdução.....	7
2. Música de Câmara: acerca dos contextos históricos	9
3. O Indivíduo na Sociedade	14
3.1 - O Indivíduo na música de câmara.....	16
3.1.1 - Indivíduo - Indivíduo	18
3.1.2 - Indivíduo - Coletivo.....	22
3.2 - O Coletivo na música de câmara.....	25
3.2.1 - Coletivo - Coletivo.....	26
3.2.2 - Coletivo - Indivíduo.....	27
3.3 - Considerações a respeito das relações Indivíduo e Coletivo.....	30
4. Dados e Resultados das relações entre Indivíduo e Coletivo.....	31
4.1. Aulas individuais com o professor.....	32
4.1.1. Indivíduo - Indivíduo.....	32
4.1.2. Estudo autodirecionado.....	35
4.2. Indivíduo - Coletivo.....	38
4.3. Coletivo - Coletivo.....	39
4.4. Coletivo - Indivíduo.....	42
Conclusão.....	46
Referências Bibliográficas.....	47
Anexos.....	49
Tabela.....	72

RESUMO

Este trabalho aborda a importância do reconhecimento dos papéis do indivíduo e do coletivo na música de câmara através de duas perspectivas: artística e pedagógica. Serão investigadas as metodologias de preparação de obras do repertório do grupo PIAP e suas influências no desenvolvimento artístico, técnico e crítico do percussionista. Para elucidar tais metodologias, o trabalho busca delinear os procedimentos dos diretores e alunos do Grupo PIAP ao fazer música de câmara e a entender a linha de raciocínio em que se apoiam.

Palavras Chave: Música de Câmara, Metodologia, Percussão, Performance, Ensino, Grupo PIAP, Indivíduo, Coletivo.

Introdução

O preparo de um concerto de música de câmara para percussão pode ser construído basicamente em dois momentos: o estudo individual dos percussionistas e os ensaios dos mesmos em grupo. Na perspectiva de um integrante do grupo que ainda é estudante, faz-se necessária a divisão do tempo entre a preparação das obras e o estudo de rotina. Importante assinalar que tal estudo está diretamente ligado à capacitação do percussionista para assumir uma posição no mercado de trabalho, que a cada dia está mais competitivo. Este cenário provoca uma questão na organização de estudo do percussionista em um grupo de percussão: Qual a proporção de tempo que se deve aplicar entre o estudo individual e a preparação das obras de música de câmara? Ao tentar responder tal questão, pode-se considerar a alternativa de integrar o preparo das obras no estudo evolutivo. Sendo assim, a questão torna-se mais pertinente se feita da seguinte forma: como direcionar o estudo de tal maneira que o preparo das obras e a evolução individual sejam confluentes?

De uma maneira geral, esta resposta pode estar implícita na preocupação pedagógica dos diretores dos grupos de percussão, considerando a individualidade de cada integrante durante as situações de planejamento. Esta pesquisa também investiga as metodologias utilizadas que podem justificar o direcionamento artístico do grupo PIAP conjuntamente com a formação de cada músico.

O Indivíduo nesta pesquisa é representado por cada integrante do grupo, sendo professor ou não, que possua uma identidade e capacidade de desenvolver ideias musicais por meio da reflexão, viabilizando a construção de um senso crítico capaz de contribuir musicalmente para o ambiente coletivo.

O Coletivo é representado por dois ou mais integrantes do grupo e depende da existência da individualidade de cada um como elemento básico de seu funcionamento. É um ambiente onde todas as identidades estão em constante interação.

Há diversas situações possíveis na relação entre indivíduo e coletivo em um ambiente de ensino da performance musical. Para entender tais situações, é importante considerar que há duas perspectivas diferentes, do indivíduo e do coletivo. Quando uma parte está consciente da outra, há um ciclo de transmissão de experiências, o qual o indivíduo compreende e reage aos objetivos do coletivo, que

por sua vez respeita as necessidades do indivíduo. Com este ciclo estabelecido, a condição de mútua dependência fica mais clara, ao ponto de se afirmar que a performance na música de câmara está enraizada no equilíbrio e diálogo destas duas perspectivas. Para evidenciar todo este processo, o presente trabalho separou quatro relações possíveis, que podem ser consideradas estágios do ciclo de transmissão de experiências:

- **Indivíduo - Indivíduo:** É a formação da identidade do percussionista que se desenvolve através do contato com informações que podem incitar seu pensamento crítico, seja através do estudo auto direcionado ou da orientação com outras pessoas.
- **Indivíduo - Coletivo:** Implementação das identidades dos músicos no ambiente coletivo e sua participação nos ensaios.
- **Coletivo - Coletivo:** Administração conjunta de todos os materiais apresentados pelos indivíduos, seguindo um direcionamento artístico pré-planejado pela direção e coordenação do grupo. Inclui-se também a correlação das experiências de cada indivíduo direcionadas para o mesmo fim artístico.
- **Coletivo - Indivíduo:** Preocupação pedagógica da direção do grupo com as dificuldades de cada indivíduo. Conhecimento e experiências adquiridas pelo indivíduo nos ensaios em troca de sua dedicação ao coletivo.

Percebe-se que uma boa combinação dessas relações pode auxiliar na formação musical do percussionista em aspectos técnicos, interpretativos, reflexivos e comunicativos, principalmente em momentos de prática em conjunto.

A pesquisa busca retratar as estratégias pedagógicas utilizadas pelos diretores e alunos do grupo PIAP, de tal forma que ambas as classes possam espelhar tais estratégias ao escolher seu mecanismo de ação no espaço de ensino da performance musical. Almeja-se que todo o material coletado possa ser útil para conscientização do funcionamento interno do grupo e para incentivar a reflexão dos professores e alunos sobre estas relações.

2. Música de Câmara: Acerca dos conceitos históricos

A história da música confirma a mudança contínua das estéticas composicionais e do desenvolvimento dos instrumentos. É um processo natural que se aplica a todas as vertentes musicais documentadas até a atualidade. A música de câmara é o exemplo máximo desta transformação, uma vez que ela não atingiu uma definição clara antes do século XVII. Porém, pode ser equivocado concluir que a música de câmara não foi praticada e desenvolvida anteriormente, pois os registros apenas expõem o surgimento de sua definição, função e propriedade e não de sua existência de fato. (CAMPANHA, 1978, p. 270)

A utilização da palavra "Câmara"¹ reforça a ideia de que deve ser tocada em pequenas salas de concertos para poucos ouvintes. A escrita para grupos menores facilitou a prática da atividade cultural nas dependências da nobreza, implicando em boas impressões sociais e direcionando a relacionamentos mais sólidos da música de câmara com setores da elite aristocrata.

“Com a evolução musical, vão surgindo definições nítidas sobre a música de câmara, que se esboçam no século XVI e se concretizam no século XVII. O Conceito histórico define três estilos musicais: sacro, dramático e profano. O sacro está destinado às igrejas, o dramático, para as casa de ópera e o profano para salões nobres (reis, príncipes e aristocratas).”
(CAMPANHA, 1978, pg. 270)

"O termo, Música de Câmara, se referia aos salões reais ou da aristocracia onde era executada a música instrumental (profana) em oposição à sacra e à dramática.”
(CAMPANHA, 1978. pg. 271)

As explicações do que era a música de câmara no século XVII não convenciam e não fundamentavam as características da prática com clareza e

¹ Câmara: Aposento no interior de uma casa; Local ou edifício destinado a abrigar reuniões ou

consistência. John Baron (1998)² destaca que a segregação do estilo vocal do instrumental trazia incerteza de sua utilização no repertório, trazendo uma dúvida em relação à combinação dos instrumentos.

A instrumentação e o estilo priorizavam grupos menores para que a adaptação aos cômodos dos casarões fossem facilitadas e que o grupo servisse como plano de fundo musical, tocando enquanto ocorriam reuniões e jantares da nobreza.

No final do do séc XVII, toda a europa já considerava a corte e a música de câmara como íntimos. As condições iniciais já não existem mais: "[...] *música de câmara é qualquer música executada na corte, sendo sacra ou profana.*"(BARON, 1998, cap 1, p. 1, tradução nossa). Então, o estilo musical já não define mais o conceito de música de câmara e passa a ser irrelevante para o significado desta prática, reformando os valores anteriores.

Os músicos e os compositores dependiam de um sistema instituído por grandes poderes como a nobreza, as casas de ópera e a igreja, onde ocorria a maior parte da produção musical. Com este cenário, eles acabavam por enfrentar um acúmulo de atividades como a performance em missas, óperas e jantares

“Tendo oportunidade de acompanhar a Música Ocidental, desde a sua origem até a atualidade, através de pesquisas bibliográficas (embora sem um aprofundamento de caráter pedagógico) é possível notar, entre os imperadores romanos, a existência daquela que acompanhava as suas reuniões íntimas e, que bem, poderia ser designada como uma primitiva **música de câmara.**” (CAMPANHA, 1978, Cap. IX p. 270)

A primitiva música de câmara citada, diz respeito à sua primeira definição como ferramenta social da elite e o início de uma constante transformação do seu conceito na história da música. A música de câmara não possuía função artística contemplativa, mas sim de entretenimento e luxo. A produção vocal e instrumental para pequenos grupos começa a ganhar espaço e representatividade na história.

² "For the most of the 17th century chamber music was sometimes understood (by Carlo Grossi for example, in 1675 and 1681) as vocal ensemble music with or without instruments in the homes of nobility which served as background to dining or to conversation, while court music was the more formal musical entertainment in the same homes. By the end of the 17th century, however, all Europe accepted court and chamber music as essentially synonymous. This altered the original distinction; chamber music was any music performed at court, whether sacred or secular."

Posteriormente, outra definição é apresentada:

"Música de Câmara é toda música instrumental escrita para poucos instrumentos; Orquestra de Câmara é toda música instrumental escrita para muitos instrumentos."
(CAMPANHA . 1978, pg 271)

John Baron (1998)³ também define:

"Música de câmara (*Chamber Music*) é um termo que foi usado pela primeira vez na metade do século XVI ao especificar um grupo vocal de pouca sonoridade e pequena instrumentação tocando em um cômodo dos palácios particulares da nobreza, distintamente dos grupos com muita sonoridade que tocavam nas igrejas. [...]"
(BARON, 1998, Cap I, Pg. 1, Tradução nossa)

A discussão a respeito da quantidade de músicos executantes em um grupo de câmara torna-se relevante a partir do período barroco, onde pela primeira vez o fator determinante seria um número específico e limitado de músicos para se executar o repertório. Nota-se a dissociação da música de câmara com o da orquestra de câmara pois se diferem ao se estabelecer um contingente maior de músicos e a instrumentação mais definida. Esta definição, ainda incompleta e limitada, começa a fomentar o pensamento crítico na categorização do estilo, tornando possível a diferenciação dos conceitos através de uma nova visão crítica a respeito da música:

"Torna-se toda Música Instrumental, executada por um número limitado de instrumentos, com ambiente apropriado (salões que comportassem maior número de ouvintes), deixando de limitá-la aos ambientes reduzidos (pequeno número de ouvintes)." (CAMPANHA, p. 271)

Após o aumento da produção e da performance da música de câmara, foi preciso expandir os salões reais para sala de concertos maiores. A alta procura

³ "The term was first used in the middle 16th century to denote soft vocal ensemble music performed in a noble person's private palace, as distinct from full or loud vocal ensemble music performed in church. [...]"

proporcionou uma adequação nas características da música de câmara, os eventos passam a atrair mais ouvintes e a proposta da "música para jantares reais" continua a sofrer transformação constante.

“Em um plano diferente, outro conceito de música de câmara seria uma função específica ou local para a música. Nesse caso nós estamos considerando que a música seria tocada de forma privada por um pequeno grupo de pessoas para elas mesmas ou para um pequeno grupo de ouvintes. Essa proximidade cruza as propostas da história da música e da escrita para um simples gênero de Música de Câmara que, dependendo da partitura, pode mudar suas funções. Por exemplo: Um grupo de metais ao tocar no interior de uma igreja pode não ser considerado música de câmara de acordo com os conceitos do séc XVII mas torna-se música de câmara na segunda metade do séc XX quando um grupo moderno toca para seu próprio proveito ou para um determinado número de pessoas.” (BARON. 1998. p. 4, tradução nossa)

Nota-se bastante divergência da definição do tema desde o séc XVI. As atividades camerísticas acompanham a constante mudança da estética sonora pela história da música. A Música de Câmara pode ter seu conceito fundamentado no local de apresentação, na quantidade de músicos executantes, na instrumentação utilizada, no repertório ou em qualquer outro fator que determine a execução de uma obra que possua instrumentos solistas e que dialoguem através da música.

John Baron⁴ declara que

“O termo música de câmara é compreendido, portanto, como gênero específico da música baseado não apenas no texto mas numa função específica e no local em que a música é executada. Porém, alguns artistas, especialmente dos séculos XIX e XX, não consideravam a função e o local em que a música era executada como aspectos relevantes na definição de música de câmara. Se fecham a um gênero particular da música, definido primeiramente

⁴ The term "chamber music" as understood in this book, however, implies different, specific genres of music based not only on scoring but on the specific genres and location of the music as well. Some people, especially in the 19th and 20th centuries, have not seriously regarded the function and location of primary relevance. They latch onto a particular genre of music, defined primarily by its scoring, which remains the definitive chamber music for them despite inconsistencies in location and purpose. Thus for many central European musicians in the late 19th and early 20th century, chamber music meant serious string quartet music first and foremost; grudgingly, if at all, they allowed music for other string ensembles, rarely with piano; wind music had practically no place in their conception of chamber music. A string quartet performed in a large concert hall by professional musicians was chamber music, and a flute trio performed at home by amateurs was not chamber music (they called it, instead, "Hausmusik," which implied something inferior to chamber music). (John Baron: intimate music pg 3-4)

pela partitura, o que significa que a música de câmara definitivamente continua apesar das inconsistências do local e da proposta. Para vários músicos dos séc XIX e XX , música de câmara significa um quarteto de cordas raramente acompanhado por piano. Grupo de sopros praticamente não tem lugar nessa concepção, já o quarteto de cordas que toca em uma grande sala de concertos, por músicos profissionais é considerado um grupo de câmara. Um trio de flautas tocado em uma casa por amadores não é considerado como tal, e sim chamado de "Hausmusik", ou seja, algo inferior a 'Música de Câmara'. " (BARON, 1998, p 3-4, tradução nossa)

A discussão que Baron levanta, engloba elementos sociais e musicais. Os grupos de música folclórica popular, por exemplo, não poderiam ser chamadas de música de câmara. Isso se dá pela influência social que não considera legítima esse tipo de manifestação artística. Portanto, é necessário a criação de outros termos para reafirmar a hierarquia da música de câmara e que despreze a relevância artística da cultura popular.

"Técnicamente, Música de câmara deveria incluir todos os instrumentos de qualquer cultura (por exemplo, os gongos de Gamelão). Quando nos referimos à arte originária da Europa, excluimos grupos compostos exclusivamente por instrumentos não convencionais da cultura ocidental mas se inclui instrumentos individuais para misturar-se aos outros." (BARON, 1998, pg 7)

Apesar de todas as divergências e conflitos, a música de câmara segue em um sentido de globalização e inclusão. As diversas culturas dos países do mundo estão sendo divulgadas através dos meios de comunicação do período moderno, trazendo a inserção dos instrumentos característicos de cada região do mundo. O aumento da possibilidade combinatória dos instrumentos possibilita a multiplicidade composicional, onde nos séc XX e XXI torna-se mais perceptível com a entrada dos instrumentos de percussão na música de câmara, surgindo uma tendência vanguardista que posteriormente resultaria na criação de grupos de percussão e na produção de obras experimentais.

3. O Indivíduo na sociedade

O indivíduo e sua participação nos grupos sociais, de acordo com a revisão bibliográfica, já foi abordado por pesquisas nas áreas da sociologia e da educação como agente essencial no esclarecimento dos conceitos de sociedade. Para MELLO (1992, p.20), "*o indivíduo é a pessoa humana considerada quanto a suas características particulares, físicas e psíquicas, na sua relação com o meio, em determinado tempo e espaço*". Estas características são fundamentais para a formação do pensamento crítico, para o desenvolvimento do diálogo entre o pensamento individual e a capacidade de integração em grupos formados por personalidades diferentes.

MELLO (1992, p.20) define o desenvolvimento do indivíduo em sociedade através do processo pelo qual a pessoa exercita a sua integração ativa ao meio em que vive, considera a sua capacidade de explicitar as ideias, fatos e/ou objetos de sua experiência. Assim, o indivíduo possui total influência no meio que vive, podendo expor suas ideias baseadas em sua formação como parte imprescindível de um todo, o coletivo. O diálogo e a reflexão acerca das ideias explicitadas pelos indivíduos são necessários para que se identifique possíveis variáveis que podem afetar o resultado coletivo. Segundo MELLO (1992, p.20), esta reflexão pode ser definida como "Método Dialógico Crítico", no que constitui o processo da interação do indivíduo ao meio em que vive e envolvendo a observação e o pensamento em face de si mesmo e do mundo, exigindo discernimento e julgamento da parte do indivíduo.

O comportamento individual é variável entre as pessoas, porém, algo que é comum entre todos é a autonomia e a liberdade de justamente poder ser diferente e assumir todas suas particularidades. A personalidade do ser humano o compõe e o identifica, dando base à seus pensamentos e atitudes em contraponto aos outros, o que pode estimular a reflexão a respeito do que realmente constitui sua formação.

Jung (1986) define:

"Personalidade é a realização máxima da índole inata e específica de um ser vivo em particular. Personalidade é a obra a que se chega

pela máxima coragem de viver, pela afirmação absoluta do ser individual, e pela adaptação, a mais perfeita possível, a tudo que existe de universal, e tudo isto aliado à máxima liberdade de decisão própria." (JUNG, 1986. p 177)

Segundo Moreira (1994, p 28), podemos ter comportamentos estranhos quando estamos expostos a situações compostas por personalidades diferentes, porém, a certeza de que não deixamos de ser o que nós somos habita nossa mente com segurança, apesar de todas as influências recebidas, apenas reforça o fato de nos sentirmos diferentes de todos quanto a desejos, gostos e necessidades.

"Esse sentimento de ser sempre o mesmo, apesar de tantas identificações e estereótipos que recebemos, é a base da identidade. Ela é o resultado da percepção que temos de nós mesmos, da continuidade da experiência que sentimos ser só nossa e da percepção que temos de como os outros nos vêem." (MOREIRA, 1994, p.28)

De acordo com Jung (1986, p.178), a personalidade como realização total de nosso ser é um objetivo ideal inatingível. Isso se dá principalmente porque a formação da personalidade está intrínseca ao caminho de aprendizagem. O indivíduo procura agregar à sua identidade todos os dias no seu meio de convívio, com reflexões que organizam seus pensamentos em confronto com a desconstrução proveniente das diferenças.

"Sendo os homens, em sua atividade concreta, o ponto de partida para a construção do conhecimento, a ciência real, a formação de conceitos, a aprendizagem, o desenvolvimento da personalidade começam na vida real, na atividade prática. Portanto, a verdadeira atividade - a praxis - é teórico prática e, neste sentido, é relacional, é crítica, é educativa, é transformadora, pois é teórica sem ser mera contemplação- uma vez que a prática é a própria ação guiada e mediada pela teoria; teoria entendida aqui como uma aquisição histórica construída e produzida na interação que se estabelece entre homens e o mundo. No curso de desenvolvimento desta prática, vão surgindo as tarefas cognitivas, se engendram e se desenvolvem a percepção, o pensamento, a linguagem e a consciência humana." (MOREIRA, 1994, pg 74)

Logo, observa-se que a identidade é a ferramenta principal do indivíduo ao estar incluso em grupos sociais. A formação de suas habilidades e de sua intelectualidade determinam a sua contribuição para o coletivo, considerando o limite de cada pessoa. Por haver limite, ressalta-se a necessidade de conhecer mais a respeito de si e dos outros através de suas personalidades e cultura através do diálogo, porém, no caso do brasileiro, nota-se que tal acordo entre indivíduo e sociedade é enfraquecido, o que impossibilita o desenvolvimento de um projeto mútuo de auto afirmação e fortalecimento de suas identidades. (Mello, 1992. p.16 e 17)

"[...] a relação do indivíduo com a sociedade, e vice versa, é um fenômeno complexo, necessitando-se para compreendê-lo a integração de diversos pressupostos. Só assim será possível abrangê-lo em sua extensão e alcançar a sua profundidade. Isto significa que a compreensão de suas interfaces depende do concurso das diversas áreas do conhecimento." (MELLO, 1992. p.37)

3.1. O Indivíduo em Música de Câmara

Nota-se várias semelhanças no que se refere ao tratamento do indivíduo na música, na sociologia e na psicologia da educação. O indivíduo adota um papel fundamental no desenvolvimento musical do grupo e cabe a ele a garantia da produção colaborativa. Em música de câmara, a variedade de um grupo musical pode demonstrar infinitas particularidades que dependem da experiência adquirida por cada integrante. As diferenças podem gerar questões enriquecedoras para o aprendizado dos músicos e proporcionar uma relação pedagógica fluente e colaborativa.

"Outras atividades poderiam ser desenvolvidas com o objetivo de autodesenvolvimento do indivíduo e, conseqüentemente, do grupo social a que pertence, mas as atividades artísticas, como método dialógico e crítico de autodesenvolvimento do indivíduo em sociedade, vêm ao encontro das necessidades de vivência político-social do povo brasileiro, pois este método proporciona a aproximação das pessoas de tarefas como a de refletir a realidade concreta circundante, expressa-la, questiona-la. (MELLO, pg18)

O indivíduo na música de câmara seria qualquer pessoa, atuante ou não, disposta a contribuir no desenvolvimento de sua própria performance musical. O indivíduo é composto por todas suas características, personalidades, dúvidas, facilidades e dificuldades técnicas/interpretativas presentes no estudo diário. O estudo individual proporciona uma variedade interessante na coleta de recursos para a formação do músico, além de fomentar o desejo de pesquisa e de novas descobertas que possam agregar sua experiência. A liberdade de poder escolher os meios para obter as informações necessárias se torna cada vez mais presente com a tecnologia e a internet, onde há autonomia para o estudante se aprofundar no que achar pertinente e ter mais referências para suas análises.

"Na atualidade, graças à grande evolução tecnológica dos dispositivos de comunicação (celulares, smartphones, tablets e os notebooks), essa dinâmica de compartilhamento de saberes é ampliada significativamente. Deve-se evidenciar, nesse novo cenário, que é possível navegar pela internet com velocidades maiores, possibilitando assistir aos vídeos que, em outro momento, eram produzidos no formato de DVD. Agora, é possível assistir várias horas de material didático com alta qualidade, e neste caso refiro-me ao site mais famoso de armazenamento de vídeos, o Youtube." (PAARMAN, 2016 p.30)

Pode-se incluir nesta observação que as funções de um professor responsável pela orientação das atividades individuais de cada aluno pode ter a mesma relevância que a orientação de um colega estudante e do próprio direcionamento do estudante. As influências ocorrem de forma independente ao grau de maturidade musical dos indivíduos que se relacionam. Toda informação compartilhada, significativa ou não, pode se converter em conhecimento útil, sempre considerando as características pessoais de cada um como variáveis. Sendo assim, a orientação acontece de forma indireta com o estudo auto direcionado e de forma direta com o professor em sala de aula, onde todo o material é discutido, argumentado e testado. Assim, as mudanças e ressignificações do indivíduo em suas opiniões podem ser provocadas por meio da observação de um outro músico, do contato constante com o instrumento e com o diálogo com o professor.

3.1.1. Indivíduo - Indivíduo

A qualidade das atividades relacionadas à música de câmara, é também responsabilidade do indivíduo. As habilidades desenvolvidas através da constante busca de sua identidade possibilita o uso de estratégias e de materiais que serão usados em atividades coletivas. O desenvolvimento da identidade do indivíduo na música é representada neste trabalho por dois meios: o estudo individual autodirecionado e as orientações de seu professor e/ou outros indivíduos que lhe permitam o contato e a absorção das informações que lhe interessam. Assim, a relação indivíduo - indivíduo pode ser caracterizada pelas atividades responsáveis pelo desenvolvimento da identidade musical, onde a satisfação dos interesses pessoais e a solução de dificuldades passam a ser prioridade.

Um exemplo da relação Indivíduo - Indivíduo na música de câmara é quando os ensaios exigem preparo dos músicos em curtos períodos de tempo ou a habilidade de adaptar rapidamente ao conjunto. Tal exigência pode ser a chave na criação de metodologias de soluções de problemas e de potencialização de aprendizado.

Para que o processo de ensino aprendizagem tenha êxito são necessárias algumas condições básicas, entre elas que o educador esteja disposto a transmitir conhecimento e saber orientar o aluno para que ele busque seu próprio caminho, não simplesmente oferecer respostas prontas. E o aluno, por sua vez deve estar disposto a receber as informações e saber ponderá-las (DEOTTI apud CHUEKE, 2006).

A posição a ser exercida pelo professor pode ser mais efetiva quando ele orienta o aluno às resoluções, ao invés de já dar respostas, pois reforça a personalidade do aluno e o motiva a realizar suas pesquisas, ser crítico nas suas escolhas e estar pré disposto a aprender com qualquer um à sua volta. O respeito pela capacidade cognitiva do aluno possibilita um processo de aprendizado mais direcionado e estimulante, porém o aluno deve saber ceder quando solicitado e considerar as opiniões de seu orientador pedagógico.

Segundo Jung (1986):

"Ninguém pode educar para a personalidade se não tiver personalidade. E não é a criança, mas sim o adulto que pode atingir a personalidade como fruto amadurecido pelo esforço de vida orientada para esse fim. Attingir a personalidade não é tarefa insignificante, mas o melhor desenvolvimento possível da totalidade de um indivíduo determinado." (JUNG, 1986, p.177)

O professor integra esta relação de indivíduo para indivíduo na perspectiva da aula individual, pois, por meio da proximidade do aluno e de suas particularidades, a análise e a troca são facilitadas. A relação irá depender de vários fatores, incluindo as experiências musicais tanto do professor quanto do aluno. Quando o professor dispõe de experiência significativa como intérprete profissional, nota-se uma vantagem favorável não apenas nas suas ideias, mas na compreensão do desenvolvimento do aluno. A absorção do texto musical, a preparação e o momento da apresentação é favorecido por uma orientação que poderá auxiliar o aluno a obter os melhores resultados e tirar o melhor proveito desta experiência que só poderá ser vivida no palco, inclusive saberes empíricos da atividade musical como percepção da acústica da sala, as relações do instrumento entre outros aspectos. (Chueke, Zélia. 2006 Pag 40 e 41)

Mello (1992) propõe a criação da oportunidade de expressão artística⁵ através do "método dialógico crítico"⁶ que, por sua vez, é responsável pelo auto desenvolvimento do indivíduo em sociedade em torno da autonomia que o indivíduo dispõe em seu ambiente. O auto desenvolvimento, neste caso, seria:

⁵ "Expressão artística: Processo pelo qual a pessoa ou grupos de pessoas desenvolvem técnicas elementares de desenho e pintura, criativas e sensibilizadoras, buscando para si uma chance a mais de:

A) Associação, circulação de experiências e ideias

B) Desenvolvimento de uma consciência exigente e ativa em relação ao meio ambiente, a saber, o panorama e qualidade de vida. (MELLO, 1992, p 20 - 21)"

⁶ Método Dialógico Crítico - "Conjunto de processos de integração ativa da pessoa em relação ao meio em que vive, o qual encerra apreciação reflexiva em face de si mesma e do mundo. Implica discernimento e julgamento." (MELLO, 1992, p.20)

"[...] a ideia de um fazer artístico crítico, um questionamento do pensamento-ação na realidade cotidiana. A prática da expressão artística conduz o indivíduo ao processo de criação, favorecendo sobremaneira o seu auto conhecimento e desenvolvimento pessoal."
(MELLO, 1992, p. 18)

A reflexão é necessária para a consolidação dos resultados musicais do intérprete pois envolve o planejamento de estudos, concentração durante o processo criativo, bom potencial técnico no instrumento e conhecimento a respeito das obras tocadas. Segundo John Boudler⁷, o músico percussionista deve estar exposto a uma grande diversidade de instrumentos que o incite a pesquisar e a conhecer o que não lhe é comum, observando a opinião de outras pessoas mais experientes e o que acontece atualmente no cenário musical.

Ao propor analisar a literatura que aborda a articulação da escola com a dimensão musical das culturas juvenis, propus fazê-lo sob uma perspectiva socio musical da interação "humano-música" (DeNora, 2000). [...] DeNora, em seu livro *Music in everyday life* (2000), fornece reflexão teórica sobre a interação humano-música em nível individualizado. [...] A música, argumenta a autora: não é meramente um meio "significativo" ou "comunicativo". Ela faz muito mais do que exprimir através de meios não verbais. No nível da vida diária, a música tem poder. Ela está implicada em muitas dimensões do agenciamento social, [isto é, está implicada com sentimento, percepção, cognição e consciência, identidade, energia, incorporação [...]. (2000, p. 16 e 20) (DENORA apud ARROYO. 2007. p. 10)

Apesar das atividades dos alunos e dos professores, nota-se que o estudo individual autodirecionado concede liberdade nas pesquisas do aluno e especificidade nas informações, conforme seus objetivos e prioridades. O auto direcionamento é a busca da solução de um problema ainda não resolvido. De acordo com a pesquisa de Heraldo Paarmann (2016) em "Jovens Guitarristas, Aprendizagem Autodirecionada e a Busca Pela Orientação Musical.":

⁷ John Boudler, professor dr. titular da UNESP e fundador do Grupo de Percusão do Instituto de Artes da UNESP (Grupo PIAP) em entrevista concedida em 23 de outubro de 2007 para Anna Maria Martinez Corrêa, Márcia Regina Tosta Dias e Maria Lúcia Torres.

"O "autoaprendizado" em música é entendido nesta pesquisa quando o aprendiz desenvolve o saber sem a orientação de um professor. Daniel Gohn (2002, p.20) enfatiza que: [...] O indivíduo que decide aprender música sozinho tem total interesse na matéria e relaciona o estudo com as informações presentes em seu cotidiano. Ele procura elementos na sua vida diária que acrescentem e contribuam com o processo, estabelece para si as condições para desenvolver seu potencial – objetivando independência, criatividade e autoconfiança – e combina sentimentos e inteligência para obter resultados." (PAARMANN apud GOHN, 2016 pg 27 e 28)

Quando o processo do autoaprendizado não é o bastante para que a solucionar os problemas, geralmente procura-se orientação externa.:

"Os processos de autoaprendizagem podem ter resultados diversos, em que nem sempre o aprendiz desenvolve a capacidade de produzir novos conceitos e ideias. (GOHN, 2002, p.6) Com exceção de casos extremos, como o prodígio musical, muitas vezes a dificuldade em encontrar caminhos se apresenta como um obstáculo nos processos de autoaprendizagem. (GOHN, 2002, p.111) Tanto Corrêa quanto Gohn observaram, em seus resultados, que o autoaprendizado traz uma grande carga de responsabilidade para o aprendiz e é possível que esse processo possa levá-lo a escolhas para o avanço nas suas habilidades. A primeira é a busca de soluções que se dá socialmente, em outras palavras, o aprendiz procura os amigos que possuem uma vivência musical relativamente maior para sanar suas dúvidas e dificuldades. Configura-se, então, uma rede de autoaprendizado, onde os saberes adquiridos são compartilhados com autoaprendizes veteranos (GREEN, 2008). (PAARMANN apud GOHN, 2016, p. 29 - 30)

Portanto, a rede de aprendizado apresentada por Paarmann (2016), esclarece o ambiente em que as informações transitam entre os indivíduos como responsáveis pela consolidação de um pensamento racional a respeito do uso instrumento, sendo em grupo ou individualmente. A procura por orientação pelo aluno torna perceptível o limite do estudo autodirecionado na aprendizagem musical e demonstra que não é completo por si só, a convivência e interação com outros indivíduos cooperam com possíveis sugestões que podem ser fundamentais nas soluções de deficiências individuais que não foram resolvidas apenas com o autodirecionamento. O contato com outro ser, sendo professor ou não, evidencia a integração das relações sociais na música de câmara como parte fundamental do ensino de música enquanto performance.

3.1.2. Indivíduo - Coletivo

O Indivíduo, segundo CARVALHO e RAY (2006), não se refere a um músico independente, mas sim às particularidades que compõem e enriquecem um grupo musical. A influência do indivíduo sobre o meio está presente em todo grupo de música que contenha no mínimo duas pessoas, de tal maneira que a troca de informações aconteça de forma colaborativa e o processo de trabalho se torne democrático.

A prática de música de câmara pode ser ferramenta poderosa na formação do músico-pedagogo uma vez que esta proporciona ao aluno a busca de sua maneira de expressar artisticamente e manter sua própria identidade, sem medo de ser único na sua maneira de ser. Ela também pode propiciar uma maior bagagem musical e técnica para a interpretação, já que há uma grande troca de conhecimentos entre os colegas sobre aspectos como de execução e sonoridade, ou seja, maneiras diferentes de expressão de cada indivíduo que podem ser combinadas de maneira satisfatória para todos (CARVALHO; RAY. 2006).

Apesar das preocupações individuais, quando se trata de uma situação em que duas ou mais pessoas se relacionam, as reflexões pessoais podem ser direcionadas para um resultado positivo no processo da construção coletiva. Portanto, a individualidade e a preferência de cada pessoa contribui de forma positiva em função da preparação musical. Setton (apud LIMA 2016) observa nesse processo de interação e postura dos jovens, que *"[o] estilo ou gênero musical é elemento revelador nas práticas juvenis, porque manifestam nos gostos as possíveis afinidades de grupos às redes de sociabilidade e, sobretudo, fontes e referências identitárias"* (SETTON, 2009, p. 20). Dayrell (2003 apud LIMA 2016) descreve que esses atores criam modos próprios de ser jovem e que todo esse processo é influenciado pelo meio social concreto no qual se desenvolve e pela qualidade das trocas que este proporciona.

Assim, este processo:

"[nos] mostra que as pessoas, ao produzirem música, reproduzem nela a estrutura básica de seus próprios processos de pensamento. Na medida em que os pensamentos são socialmente mediados pode-se dizer que as estruturas básicas dos diferentes estilos de música são também socialmente mediados e, assim, socialmente significativos. Nesse sentido, a música pode ser compreendida como resultado de atribuições sociais de significados (KEMP apud DAYRELL, 1999, p. 27). (LIMA, 2016, p. 25)

Quando se trata de um sistema em que o indivíduo possui voz ativa e o poder de expor suas ideias através de argumentos, a participação é fator indispensável. O senso comunitário monitora e conserva o sistema coletivo de trabalho funcionando de forma eficiente. Todo integrante é ciente do poder de seus atos e de seus pensamentos, sempre levando em consideração as opiniões alheias, possíveis discordâncias, críticas e o respeito com os companheiros do grupo.

Logo, a partir do momento em que, por exemplo, um grupo contenha um membro omissivo e passivo de contribuir, pode-se perder uma característica essencial da música de câmara, tornando suas relações pouco colaborativas. A participação em um grupo musical pode inferir diferentes funções designadas aos integrantes, para que se compartilhem as tarefas e o organismo possa funcionar de forma coletiva. Portanto, a consciência lúcida de cada função é absolutamente necessária, pois o resultado reflete no objetivo central comum. A negligência das funções e as irresponsabilidades cometidas pelos integrantes problematiza o progresso do grupo. Assim, todas as características individuais deste indivíduo são ocultadas da produção musical.

"Jamais devemos nos omitir em tomarmos uma posição em relação àquilo que cremos, ou evitar a discussão a respeito de valores e fins últimos para os quais vivemos ou construímos a sociedade." (MELLO, 1992, p. 39) "Enfim, para se qualificarem as relações do homem em sociedade, tem-se, como primeiro passo, a promoção de sua integração participativa. Só por esta via é que ele conseguirá, por própria autoria, dar sentido a sua existência, dominando a realidade, humanizando-a: [...]" (MELLO, 1992, p. 42)

Como se trata de um grupo com vários indivíduos compostos de personalidades distintas, cada integrante poderá adotar uma metodologia própria de preparação para conseguir contribuir e cumprir com a demanda. Tais metodologias envolvem diretamente as experiências adquiridas pelo percussionista anteriormente à situação, ocasionando um pensamento estratégico sempre relativo às condições do grupo. Neste caso, o estudo individual é imprescindível.

Segundo Mello (1992):

"A apreciação e a integração como processos da experiência estética, na relação indivíduo-sociedade, levam ainda o indivíduo ao

exercício de atitudes criativas, isto é, não conformistas, em face das estruturas individual e social, desfavoráveis a sua auto realização. Estas atitudes permitem aos indivíduos desenvolverem-se intelectual e sensorialmente pelo jogo das diferentes combinações dos caracteres culturais por eles apreciados e assimilados." (MELLO, 1992, p. 93)

O modo mais eficaz de propiciar equilíbrio entre todas as opiniões seria seguir um sistema democrático e não hierárquico. Portanto, todos têm o direito de expressar suas opiniões sem nenhum tipo de repúdio vindo dos demais, contanto que se mantenha um diálogo controlado e respeitoso. Esta liberdade possibilita que as ideias confluem para um centro mais coerente e moderado, pois se incentiva os integrantes a pensarem juntos e que a transformação dos materiais primários em um produto musical se torne mais colaborativa.

Mello (1992, p.37) explicita que o agir com liberdade em sociedade pode não ser tão simples por conta de haver um jogo contínuo de opções provenientes das ideias e da realidade, assim como decisões alternativas, que podem divergir infinitamente em conteúdo de valor.

A noção de identidade na pesquisa etnomusicológica remete a discussão teórica a vários caminhos. Partindo do conceito de identidade como "o conjunto dos repertórios de ação, de língua e de cultura que permitem a uma pessoa reconhecer sua vinculação a certo grupo social e identificar-se com ele" (Warnier, 2000: 16), pode-se pensar o fenômeno musical como parte deste repertório, pelo qual é possível detectar como as disputas assimétricas de poder e espaço são negociadas e modificadas. Deste modo, não se pode tomar a identidade como algo isolado, mas sempre em interação, diálogo e conflito, com outras identidades. Se considerar-se a dimensão do conflito, a discussão se volta para as teorias críticas do pós-modernismo e suas políticas de identidade. Por outro lado, destacando a interação dialógica, o debate sobre a música volta-se aos processos de hibridação. (WARNIER apud GIFONI, 2006, p.2)

Entende-se que o principal agente de mudança em uma atmosfera coletiva é o indivíduo, portanto, sua participação, reflexão, preparo e interação com os demais são metodologias comuns e primordiais para a produção coletiva. Porém, cabe ao indivíduo a preocupação com sua identidade e sua relação com o social, encarando os conflitos de identidade como um estágio do processo de aprendizado. No entanto, a liberdade da expressão artística e do comportamento sempre respeita

o limite da ética, pois assim, possibilita a inserção de identidades diferentes em função do objetivo comum.

3.2. O Coletivo na música de câmara

De acordo com Kastrup e Escóssia (2005, p.1): *"O conceito de coletivo tem sido freqüentemente utilizado, seja no âmbito da psicologia e da sociologia, para designar uma dimensão da realidade que se opõe a uma dimensão individual."*

Em música de câmara, o coletivo pode ser representado como qualquer grupo musical em que os músicos interajam entre si e compartilhem experiências. Dialoga com o objetivo de obter uma mescla heterogênea das ideias e dos conhecimentos de cada integrante.

"[a] música, a dança, o corpo e seu visual têm sido os mediadores que articulam grupos que se agregam para dançar, "curtir o som", trocar ideias, elaborar uma postura diante do mundo, alguns deles com projeto de intervenção social." (DAYRELL, 1999 apud LIMA, 2016, p. 24)

O coletivo disponibiliza para o indivíduo um ambiente semi estruturado para se incluir e adaptar, porém existem características que fazem sua personalidade se transformar, de certa forma, criando um retorno pedagógico/artístico para o músico. Os músicos de um grupo de câmara, apesar de suas particularidades e problemas, tendem para uma proposta coletiva proveniente deste ambiente, independente de seu comportamento.

Para Mello (1992):

"Ao nascer, o indivíduo já encontra uma realidade social estruturada, em relação a qual procura adaptar-se para sobreviver. No entanto, esta ideia de sobrevivência seria por demais pequena, caso não fosse necessário considerarem-se as grandes possibilidades de realização do homem. Os fatos sociais continuam existindo de forma independente das atitudes particulares dos indivíduos. Ainda que cada indivíduo tenha as suas próprias maneiras de se comportar, pode-se observar, no amago de um grupo social, padrões típicos de comportamento, relativos ao grupo social como um todo. [...]" (MELLO, 1992, p.29)

Entretanto, a consciência da existência de um ambiente movido por identidades diferentes suscita a ideia de que também existem relações dentro dessa esfera composta, onde podem acontecer procedimentos primordiais para a formação dos músicos e onde o coletivo, como um organismo único, pode ter autonomia e direcionamento racional para seus objetivos. Esta pesquisa elucida as interações, e seus resultados, tanto no parecer da experiência em grupo, quanto nos procedimentos utilizados pelo conjunto em benefício da música de câmara.

3.2.1. Coletivo - Coletivo

Segundo Covre (2015) *"[...] existe a concordância de que a música é capaz de criar um espaço de comunicação singular e dotado de infinitas possibilidades expressivas."* (COVRE, 2015, p. 25) Estas possibilidades são localizadas no compartilhamento dos sentidos, que é fundamental, pois o contato com outro indivíduo se faz necessário e faz-se descobrir o gosto através do trabalho coletivo que, por sua vez, significa: *"[...] descobrir-se degustador através do contato trabalhado e repetido com aquilo que não era percebido e, graças a essa elaboração (e em primeiro lugar à apresentação na maioria das vezes oferecida pelos outros amadores fazendo o papel de mediadores), perceber aquilo que não percebíamos."* (HENNION, 2011 apud LIMA, p.37)

A interação dos pensamentos e das identidades resulta na formação de um organismo que se caracteriza único em suas propostas. A combinação heterogênea de diferentes personalidades proporciona a mescla característica da vontade de inclusão do indivíduo na sociedade, assim como na música de câmara, o músico se auto afirma e colabora para o processo de criação e expressão artística, com objetivos de resultados satisfatórios a todos envolvidos. Os agentes que zelam pela atividade colaborativa mantêm a preocupação de incentivar metodologias propícias a esta decorrência.

"Cabe aos agentes educativos desenvolver, conjuntamente, procedimentos que façam dos indivíduos e/ou de seus agrupamentos, a um só tempo, unidades sociais e seres individuais;" (MELLO, 1992, p. 81)

A razão da atmosfera coletiva se mostrar como uma só tem como objetivo de consolidar ideias musicais e propiciar a confluência das identidades para um resultado musical, gerenciando cada elemento através dos métodos dialógicos críticos presentes durante este desenvolvimento.

De acordo com Moreira (1994):

"A cada momento há uma ânsia no indivíduo e na sociedade, uma busca de uma estrutura estável, permanente, na qual se possa conhecer as pessoas de modo a prever seu comportamento. Mas a transformação é inevitável, já que a história se produz na interação dos homens entre si com a mediação da natureza." (Moreira, 1994, p.28)

A interação coletiva e seu resultado como unidade, portanto, é primordial na atividade do músico. A necessidade de se manter em contato com grupos sociais transforma a maneira de se relacionar com o meio e de transmitir a proposta idealizada. A arte engloba a relação coletivo - coletivo em situações diferentes nas diversas áreas de atuação, sendo a música de câmara o objeto de estudo desta pesquisa.

3.2.2. Coletivo - Indivíduo

Etienne Wenger (2015) elabora o conceito de "comunidade prática"⁸ que se refere à grupos que se reúnem por um objetivo em comum que, através da interação e da prática coletiva, desenvolvem suas habilidades individuais a cada encontro. Apesar das diferenças culturais de cada pessoa, o aprendizado se efetiva através das diferenças e das contribuições.

⁸ "Communities of practice are groups of people who share a concern or a passion for something they do and learn how to do it better as they interact regularly." (WENGER, 2015, Communities of practice: A brief introduction)

"Ouvir o outro, e interagir, é parte essencial do processo. A partir de um certo ponto de vista, é possível se considerar que a própria prática musical é plena de conteúdo, um conteúdo invisível, e o aprendizado pode se dar tanto em níveis mais prazerosos e mais eficazes, por causa das diferentes contribuições." (FERLIM, 2015, p.6)

A comunidade de prática de Wenger (2015) se aproxima da definição de socialização de Moreira (1994) na educação:

"Chama-se socialização o processo pelo qual a criança adquire padrões de comportamento adequados à sociedade em que vive. Trata-se de um processo educacional amplo e assistemático que se desenvolve durante toda a vida." (MOREIRA, 1994, p.39)

Cerqueira (2010) afirma que existem vários pontos positivos na prática coletiva e no seu ensino, pois permite o desenvolvimento espontâneo por meio da interação dos indivíduos e o aprendizado independente, através da observação e diálogo entre os colegas, favorecendo o ensino-aprendizagem. Portanto, se tratando da diversidade das culturas dos indivíduos, *"o caráter subjetivo e as influências circunstanciais determinam, por sua vez, a flexibilidade de conduta dos indivíduos, permitindo, assim, a variedade dos padrões de comportamento social, nas dimensões de tempo e espaço."* (MELLO, 1992, p.34)

"A identidade é desenvolvida como uma rede de representações que as pessoas têm de si mesmas. Todo um conjunto de identidades de uma sociedade é formado ao mesmo tempo que se reflete e se confunde com a estrutura social." (MOREIRA, 1994, p.28)

Considerando a estrutura social como o ambiente em que se pratica música de câmara, as identidades divergentes, segundo os autores citados, colaboram para a formação musical de cada indivíduo por complementação e comparação. O fato do indivíduo possuir várias referências, aumenta a possibilidade de absorção das informações de forma mais efetiva comparada ao contexto

individual. O estudo individual, portanto, pode ser complementado com o resultado da prática coletiva.

“Disciplinas teóricas são necessárias, e têm sido cada vez mais exigidas na formação do professor intérprete (Chueke, 2006), porém, apesar da importância do equilíbrio entre as competências pedagógicas e músico-instrumentais na formação do professor (Souza, apud Louro & Souza, 1999), pesquisadores afirmam que o aprendizado recebido da experiência de outros intérpretes deve ser associado ao conhecimento teórico adquirido através de estudos formais e que não devemos deixar de aprender de outros intérpretes (Georgy Sandor apud Chueke, 2006) ou com outras experiências no âmbito da performance, incluindo-se aí a experiência camerística.” (CARVALHO e RAY, 2005, p.1)

Vários fatores referentes às habilidades técnicas dos instrumentos podem ser beneficiadas com a prática de música de câmara. Zanão (2011) pontua que a dificuldade no desenvolvimento da leitura rítmica e na sensação da pulsação é latente em muitos alunos de música. A prática coletiva pode ser mais efetiva ao desenvolver estas habilidades, pois os músicos/alunos estarão subordinados a um andamento de ensaio determinado pelo grupo, onde irá, de certa forma, exigir um melhor preparo de suas habilidades.

"Tendo em vista o aspecto instrucional, o ensino coletivo deve ser adotado de acordo com os objetivos da formação pretendida. Caso a meta seja prover conhecimentos elementares de Instrumentos e Canto, este tipo de aula apresenta-se como alternativa eficiente e de baixo custo, podendo ser utilizado em contextos de iniciação musical. Entretanto, se o objetivo é formar músicos profissionais, o ensino coletivo pode complementar as aulas individuais, abordando questões mais complexas da prática musical em caráter interdisciplinar (SILVA, 2008, p.1). Assim, pode haver reflexão e crítica musical entre os colegas, amadurecimento do repertório em público e preparação para a ansiedade no momento da apresentação musical – sendo tal problema tema de várias pesquisas (HUDSON; ROWLAND, 2002). Este modelo de aula é comumente denominado Oficina de Performance, proporcionando motivação e interesse na prática do repertório, melhoras no aprendizado e na performance (SILVA, 2008, p.7), desenvolvimento da personalidade musical e resolução de problemas não trabalhados em aulas individuais." (CERQUEIRA, 2010, p.3)

3.3.Considerações a respeito das relações Indivíduo e Coletivo

Percebe-se que a confluência das aulas individuais com a prática coletiva interessa para o aprendizado do músico instrumentista. Porém, o funcionamento conjunto de ambas atividades se mostra fundamental para a manutenção das habilidades e do funcionamento coletivo. O ensino individual, como antes esclarecido, explora a identidade particular do músico e o prepara para música de câmara, porém, as aulas particulares por si só não são o bastante para o músico conseguir se expressar objetivamente e ter a capacidade de administrar todas as informações. Nota-se que as atividades tanto individuais quanto coletivas carecem de estar integradas e em constante diálogo, possibilitando o equilíbrio de informações e do desenvolvimento pessoal.

Cerqueira (2010) exemplifica através de uma experiência realizada em 2008 e 2009 na Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM) que substituiu o ensino individual pelo ensino coletivo.

"[...] De acordo com as conclusões do corpo docente desta Instituição, o ensino coletivo apresentou-se como uma aplicação metodológica eficaz nas turmas iniciantes, economizando tempo e recursos financeiros. Entretanto, após certo nível de aprimoramento prático, o caráter coletivo das aulas não mais satisfaz às metas de aprendizagem adotadas anteriormente em contexto de ensino individual, principalmente no Curso Técnico em Instrumentos e Canto. Portanto, a presente experiência reforça o contexto adequado para aplicação do ensino coletivo, bem como ao ensino individual.' (CERQUEIRA, 2010, p. 4)

4. Dados e Resultados das relações entre Indivíduo e Coletivo

Para se obter os resultados, foi realizada uma pesquisa quantitativa com cada integrante do grupo de percussão PIAP, durante o ano de 2016 juntamente a um questionário com respostas discursivas direcionado à direção do grupo, formada por 3 professores: Carlos Stasi, Herivelto Brandino e Eduardo Ganesella. A finalidade desta pesquisa é esclarecer o que acontece no ambiente coletivo proporcionado pelas atividades do grupo PIAP, definindo como os alunos pensam e se comportam a respeito da estrutura e das propostas feitas pela direção. Investiga-se os pontos de confluência das relações entre Indivíduo e Coletivo na música de câmara, os resultados das mesmas na perspectiva do Indivíduo e os seus possíveis problemas.

O questionário feito com os alunos do grupo de percussão foi estruturado em perguntas com respostas de múltipla escolha, tendo o objetivo de facilitar as respostas, diminuir o tempo necessário para se concluir o questionário e proporcionar objetividade para abordagem dos assuntos investigados.

Para a entrevista com os professores, foi adotado um sistema de pergunta e resposta de forma discursiva livre, onde há espaço para o entrevistado expor suas opiniões de forma pessoal sem restrições. Optou-se por este tipo de entrevista por conta da relevância do conteúdo destas respostas, as opiniões dos diretores é de extrema importância para o esclarecimento das propostas artísticas/pedagógicas

4.1. Indivíduo - Indivíduo

4.1.1. Aulas individuais com o professor

Os professores do grupo PIAP foram perguntados se os alunos que ingressam a cada ano no curso de percussão possuem uma formação musical bem estruturada e se percebem dilemas acarretados pela falta de um preparo básico anterior a universidade. Os resultados declaram que, no geral, os alunos entram sem um bom preparo técnico e apresentam lacunas na experiência de linguagem artística e na prática reflexiva, mesmo com uma melhora significativa dos últimos anos segundo os professores Carlos Stasi e Eduardo Giancesella.

Carlos: "Isso apresenta variações. Nos últimos anos, devido à boa formação em instituições preparatórias, o nível é mais bem estruturado. Mas isso não é a regra obviamente. Depende dos estudos anteriores de cada um, região, tipo de ensino, condições gerais. Ou seja, em geral, não tão bem estruturada."

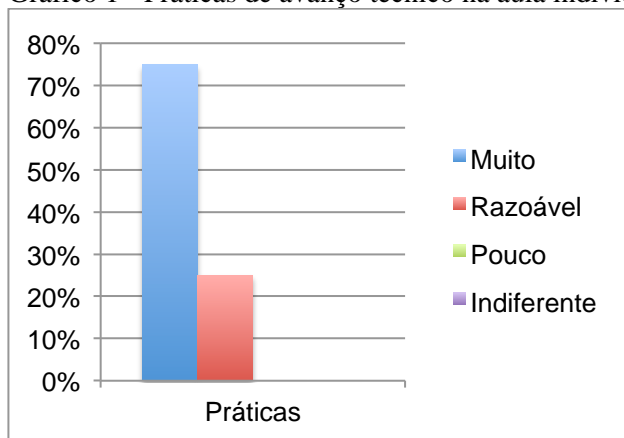
Edu: "Os níveis dos alunos, apesar de diferentes, o que é de certa forma natural na percussão em virtude da grande gama de instrumentos, tem subido constantemente em virtude da profusão e da elevação do nível dos cursos pré-universitários."

Herivelto: "No sentido técnico, acho que há uma variedade enorme. Não só entre os aluno, mas em cada instrumento. É quase impossível ter um aluno ingressante que tenha uma experiência técnica sustentável em pelo menos os instrumentos padrões de percussão (tímpanos, teclados, caixa, múltipla e instrumentos de orquestra).

Na experiência de linguagem artística e na prática reflexiva da produção musical é ainda pior. Os alunos geralmente vem com um gosto musical padrão, de musicas ditas "enlatadas", que são produzidas ciclicamente em concursos de associações percussivas, por exemplo. Eles têm pouca experiência de leitura de livros de discussões sobre a produção artística musical. No entanto, isso se dá principalmente pela estrutura de ensino da performance musical de uma forma geral, que insiste em se manter na tradição de conservatórios, na qual os alunos aprendem apenas a tocar e reproduzir o modo de tocar de seus professores."

Considerando estas opiniões, foi perguntado aos alunos se foram feitas práticas de avanço técnico durante as aulas individuais com o professor e o resultado obtido foi:

Gráfico 1 - Práticas de avanço técnico na aula individual



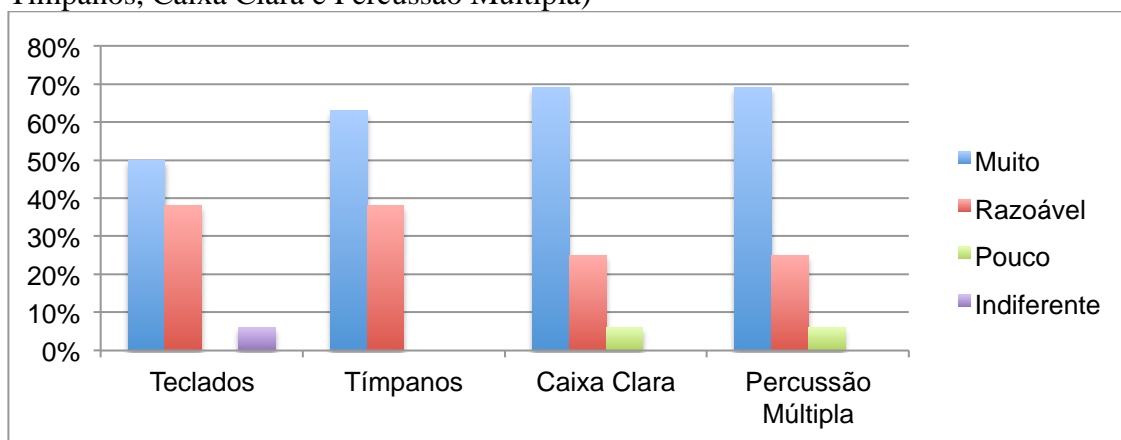
75% dos alunos perceberam que há muita prática direcionada ao avanço técnico enquanto que 25% perceberam uma frequência regular. De acordo com Herivelto, tais práticas de avanço devem ser cautelosas e pensadas pedagogicamente para cada indivíduo.

Herivelto: "Minha preocupação vai menos no sentido do aluno evoluir tecnicamente, considerando as habilidades motoras, leitura primeira vista, percepção, etc. Claro que esta evolução acontece de qualquer maneira, mas é impossível controlá-la. Esperar que o aluno melhore sua técnica de quatro baquetas simplesmente passando uma parte de quatro baquetas para ele é para mim, de certa forma, irresponsável. A técnica deve ser tratada com atenção e cuidado. Criando-se exercícios específicos para cada aluno e que tenham fundamentos pedagógicos."

Logo em seguida, foram questionados a respeito de como essas práticas realizadas nas aulas com o professor resultaram no desenvolvimento técnico das classes principais de instrumentos (Teclados, Tímpanos, Caixa Clara e Percussão Múltipla).

Seguem os resultados:

Gráfico 2 - Desenvolvimento técnico nas classes principais de instrumentos (Teclados, Tímpanos, Caixa Clara e Percussão Múltipla)



A maioria dos alunos notaram melhorias em suas habilidades técnicas dos respectivos instrumentos, porém, de acordo com a entrevista realizada com os professores, ficou uma evidente divergência das opiniões a respeito da preocupação técnica dos alunos com os instrumentos, mesmo havendo cautela dos professores sobre este fator.

- "Você acha que os seus alunos se preocupam com o estudo técnico do instrumento? E você?"⁹

Carlos: "Os alunos, em geral, sim. Eu, sempre, já que sem isso não existiria nenhum sentido na formação objetivada, ou mesmo em qualquer profissão, já que toda profissão ou atividade exige capacidades técnicas específicas. Obviamente, eles também apresentam maior ou menor interesse em determinados instrumentos."

Eduardo: "Sim, mas a atratividade artística do estudo de uma obra sempre acaba superando o estudo puramente técnico, ou mesmo de leitura, por exemplo. Normalmente exige-se um esforço maior para a dedicação a essas questões."

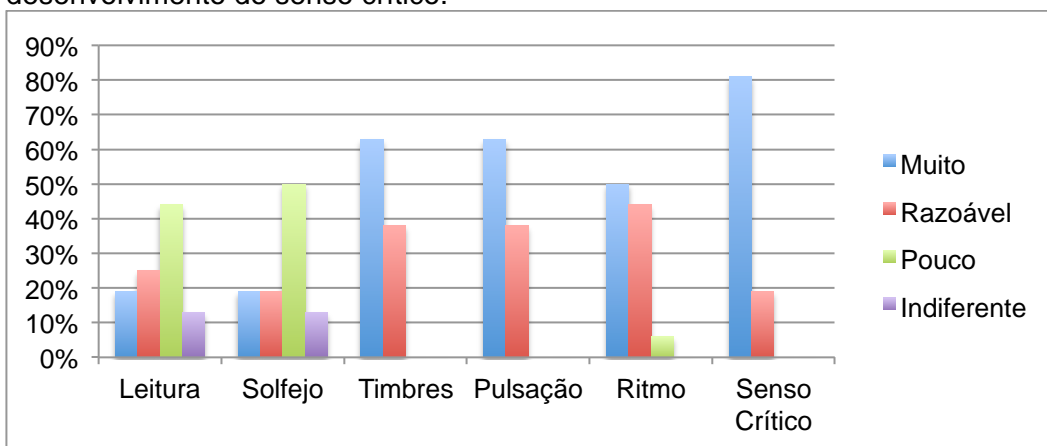
Herivelto: "Não, os alunos não se preocupam o bastante. Isso se dá principalmente pelas referências dos próprios professores, que não viabilizam um estudo técnico profundo, com discussões efetivas sobre o assunto. Sim, eu me preocupo."

Além das preocupações técnicas relacionadas ao instrumento, existem habilidades específicas que também compõem o músico em sua formação

⁹ Pergunta 3-3, presente no questionário em Anexo 1

profissional. O estudo da Leitura a primeira vista, do solfejo, a percepção dos timbres e da pulsação, o discernimento de ritmo e o desenvolvimento do senso crítico envolvem estas habilidades necessárias. De acordo com os alunos, o resultado das aulas nestes fatores foram:

Gráfico 3 - Influência das aulas individuais nas habilidades de leitura a primeira vista, do solfejo, na percepção dos timbres e da pulsação, no discernimento de ritmo e no desenvolvimento do senso crítico.



Percebe-se uma deficiência nas partes de Leitura e Solfejo onde as aulas foram menos efetivas, porém, ao mesmo tempo que há um grande avanço nas partes que envolvem a prática do repertório para percussão (Timbres, Pulso e Ritmo), o senso crítico foi o fator mais desenvolvido pelo professor, deixando claro que a atividade reflexiva durante as aulas individuais é constante e priorizada. Por haver uma melhora significativa no processo de reflexão do aluno, neste caso, pode-se concluir que o diálogo entre o aluno e o professor é essencial, onde se tiram as dúvidas necessárias para se manter a reflexão. Os resultados obtidos a respeito deste diálogo nas perguntas 5-5 e 5-3 (Anexo), expressam que 100% dos alunos consideram o diálogo com o professor muito importante para a sua formação e o êxito de sanar as dúvidas por orientação tiveram resultados semelhantes (69% Muito e 31% Razoável).

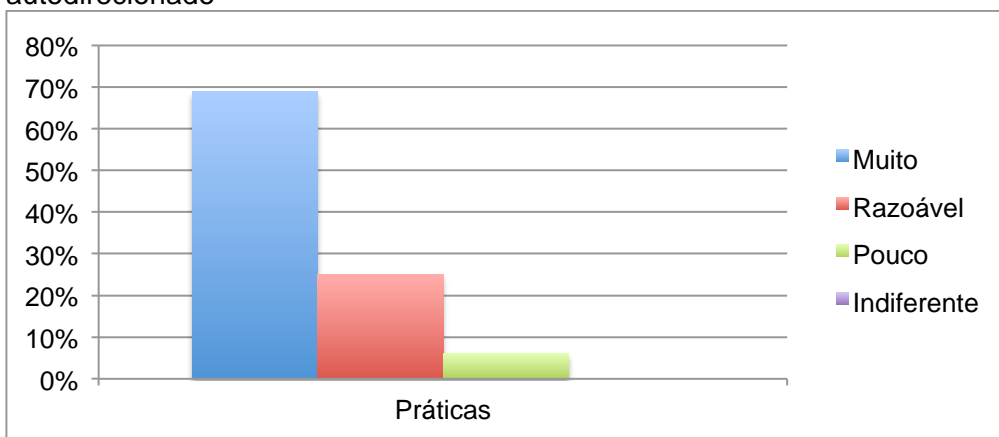
4.1.2. Estudo autodirecionado

Mudando a ótica do aprendizado individual por meio do estudo auto direcionado, pretendo comparar os dados obtidos com as aulas individuais,

buscando pontos em comum que expressem sua possível confluência em benefício do aluno. Assim como observado nas pesquisa sobre as aulas com os professores, os alunos possuem tempo livre para pesquisarem o que lhe interessam, desse modo, o estudo auto direcionado carrega boa parte da carga pedagógica do aluno, onde a liberdade da utilização dos recursos de aprendizado proporciona diferentes caminhos.

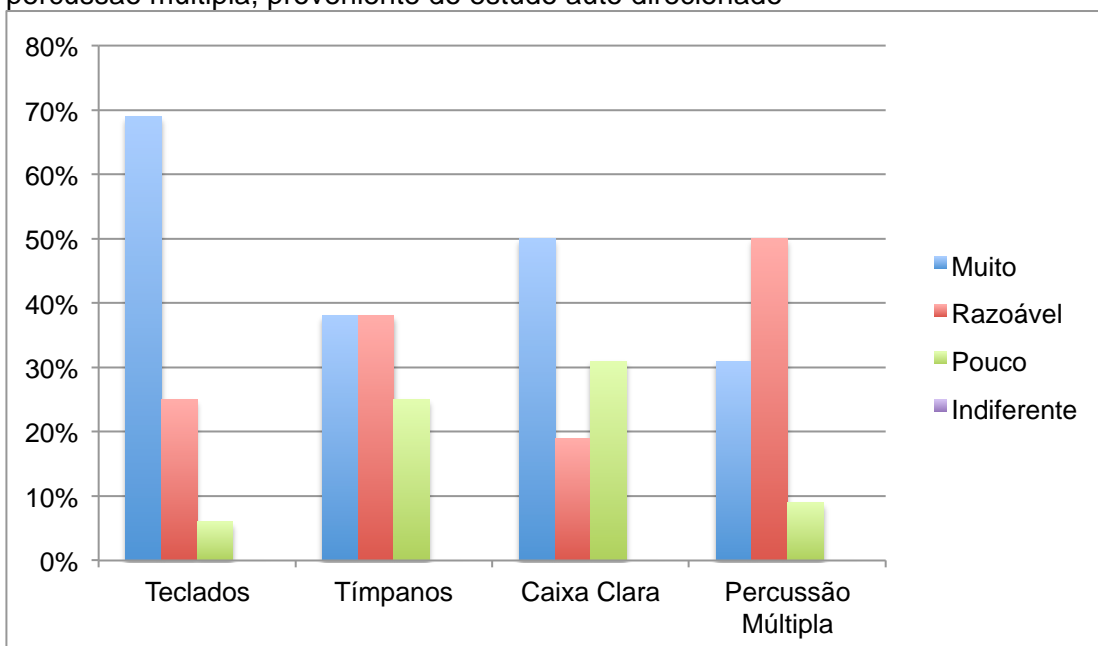
De acordo com a pesquisa, as práticas de avanço técnico durante o processo de estudo individual autodirecionado tiveram a seguinte recorrência:

Gráfico 4 - as práticas de avanço técnico durante o processo de estudo individual autodirecionado



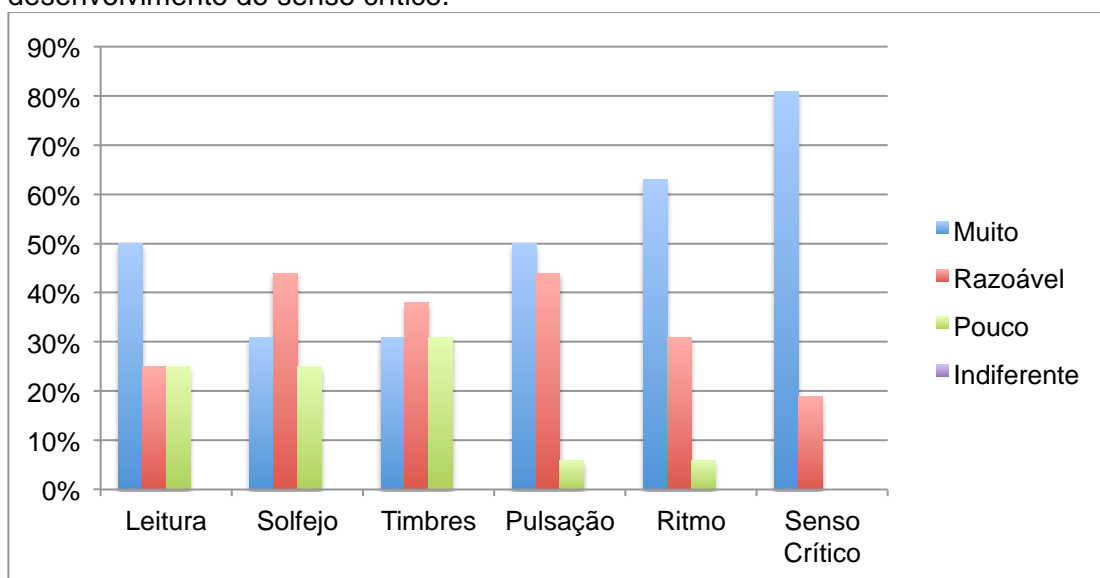
Portanto, o desenvolvimento técnico nos instrumentos proveniente desta prática foi:

Gráfico 5 - desenvolvimento tecnico dos instrumentos: teclados, tímpanos, caixa clara e percussao multipla, proveniente do estudo auto direcionado



A percussão múltipla e os tímpanos se destacam dos demais por não conter resultados tão positivos relacionados ao desenvolvimento técnico, porém os resultados dos fatores complementares ao estudo do instrumento foram:

Gráfico 6 - Influência do estudo auto direcionado nas habilidades de leitura a primeira vista, do solfejo, a percepção dos timbres e da pulsação, o discernimento de ritmo e o desenvolvimento do senso crítico.



Se comparássemos com os valores presentes no gráfico das aulas individuais com os professores, perceberemos uma considerável melhora na leitura e no solfejo, e uma leve piora no discernimento de ritmo. Então, de acordo com os resultados, o estudo auto direcionado consegue manter a qualidade da capacidade reflexiva do aluno e melhorar os resultados de outras habilidades que carecem de atenção.

Palestras e masterclasses fazem parte das atividades promovidas pela direção do grupo para fim de colaborar com aprendizado. Segundo as opiniões de Herivelto e Eduardo, estas atividades ajudam os alunos, pois proporciona informações que não são salientadas no dia a dia da universidade.

Herivelto: "[...] As palestras oferecem mecanismos diferentes para abordar um mesmo assunto, ou de fato têm como tema assuntos pouco trabalhados no cotidiano do PIAP. Elas podem preencher certas lacunas do programa de ensino da universidade, principalmente no que diz respeito à música popular, ainda pouco investigada na academia."

Eduardo: "[...] são imprescindíveis, pois nenhum professor pode abordar com grande profundidade todas as questões trazidas pelos especialistas que compartilhem com os alunos suas experiências únicas, fruto de especializações ao longo de muitos anos."

Carlos salienta a possível abertura de novos caminhos através do conhecimento da experiência dos convidados.

Carlos: "São essenciais, não só por conta do material técnico, musical, estético, conceitual apresentado, mas também pela possibilidade de conhecer a trajetória e os caminhos de cada convidado com o objetivo de refletir mais ainda sobre eventuais possibilidades e caminhos. "

Considerando os estudos realizados com o professor, a sala de aula e a vida cotidiana dialogam e necessitam uma da outra, proporcionando uma complementação positiva na formação musical do instrumentista.

4.2. Indivíduo - Coletivo

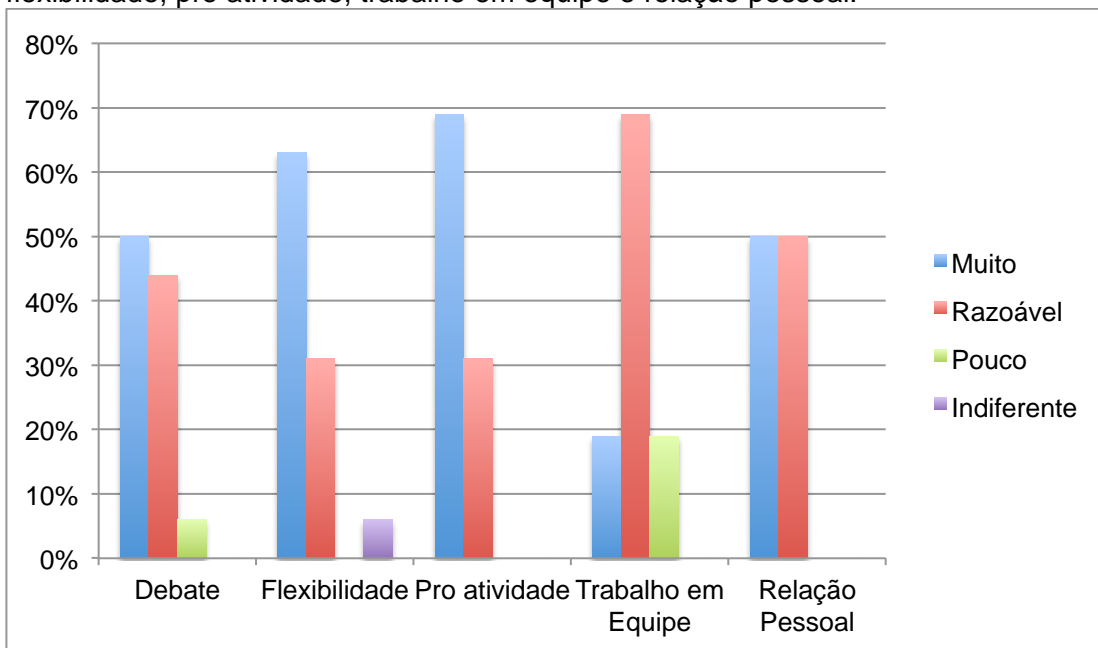
A partir do momento em que o indivíduo é incluso em um ambiente coletivo como o grupo de percussão, as características das relações de aprendizado sofrem mudanças. Neste contexto, não importa em como cada pessoa irá construir sua identidade e desenvolver suas habilidades e sim como vão utilizá-las através da interação com outros músicos. Para isto, é necessário desenvolver a capacidade de comunicação, pois esta é ferramenta principal a ser utilizada neste instante.

A relação Indivíduo - Coletivo na música de câmara pode ser demonstrada pelos seguintes fatores:

- 1- Debate democrático entre os indivíduos, onde acontece o processo de construção da ideia coletiva através das combinações das diferentes opiniões.
- 2- Flexibilidade dos integrantes junto a capacidade de ponderação dos argumentos expostos. O aluno deve saber ceder quando necessário.
- 3 - Pro atividade e participação no grupo.
- 4 - Trabalho em equipe.
- 5 - Relação pessoal entre os alunos e a ajuda mútua entre os integrantes

Foi perguntado por meio de questionário aos os alunos como estes fatores são representados dentro do grupo PIAP. O seguinte gráfico ilustra a representatividade e a eficiência de cada fator na música de câmara:

Gráfico 7 - representatividade e a eficiência dos fatores na música de câmara: debate, flexibilidade, pro atividade, trabalho em equipe e relação pessoal.



Segundo os alunos, o debate, a flexibilidade dos músicos, a pró atividade e a relação pessoal entre os integrantes se mostram relevantes e presentes nos procedimentos do grupo. Apesar do trabalho em equipe ser classificado em sua maioria como razoável, não houveram resultados negativos significantes para ter a certeza de que o mesmo não funciona de forma adequada. Logo, entende-se que a comunicação e a participação se tornam latentes no ambiente da música de câmara através da necessidade da inclusão individual, facilitando a integração do indivíduo no grupo.

4.3. Coletivo - Coletivo

A partir do momento que os indivíduos estão integrados e em constante diálogo acontece a terceira relação, onde todo o material produzido como por exemplo, as ideias e opiniões dos membros do coletivo, começam a criar forma de acordo com as decisões tomadas nos ensaios através de debates. A gestão destes

materiais feita pelos membros é responsável por criar a identidade do grupo através da mescla das identidades e do comum acordo dos envolvidos.

Foi feita a seguinte pergunta aos professores:

- "Os alunos conseguem coordenar e desenvolver um ensaio de música de câmara sem a ajuda de um professor?¹⁰ "

Carlos: "Se não conseguissem, seria a prova de que o curso e a formação que pretendemos estariam completamente falhos. Este é justamente um de nossos objetivos, e inclui até a realização de concertos, projetos e eventos sem a participação direta e "massiva" dos professores."

Eduardo: "No atual nível dos alunos do Grupo PIAP, sim. Obviamente que num grupo de alunos mais jovens e/ou iniciantes como num conservatório, a ausência de um professor pode resultar em bagunça generalizada ou pior, em conflitos de opiniões que acabam não sendo equacionados."

Heri: "Sim, perfeitamente. É importantíssimo para um aluno ocupar a figura de coordenador. Ele toma para si uma perspectiva pouco trabalhada durante o curso e evolui em certos quesitos como: a criatividade, a responsabilidade da escolha, como lidar com os integrantes de uma forma que eles produzam. É claro que ele sentirá dificuldades, mas é um processo natural do aprendizado."

Caracteriza-se aqui o aprendizado referente à habilidade de coordenação dos alunos, tendo em vista o trabalho individual realizado anteriormente, que por sua vez, proporciona a base para que a autocoordenação seja consciente e controlada tendo em vista a variedade dos contextos e dos problemas que possam surgir.

As propostas pedagógicas da direção do grupo esclarecem a necessidade destas habilidades. Carlos expressa seu objetivo pedagógico: "Que ele (aluno) aprenda a pensar e apresentar soluções para os vários problemas que surgem e que sejam independentes."

Eduardo complementa: "Propiciar um meio de prática musical camerística aos alunos, onde podem colocar em uso todas as questões técnicas e musicais trabalhadas em aula, e além disso, a interação com outros músicos é condição essencial à formação do músico. Eventualmente, quando a execução requer um maestro, o

¹⁰ Pergunta 5-2, presente no questionário em Anexo 1

aluno também treina tocar sob essa condição, administrando a sua individualidade expressiva com as demandas do maestro."

Sendo assim os alunos podem opinar e influenciar nas decisões de direcionamento do grupo de acordo com o contexto estabelecido e até onde é permitido pelos professores com o intuito de agregar. De acordo com os alunos esta participação existe, pois 69% consideram que há muita participação e 31% que a participação acontece de forma razoável.

Considerando a preocupação artística explicitada pelo professor Eduardo, podemos identificar as metodologias utilizadas que podem ser esclarecidas da seguinte maneira:

Eduardo: "Há que se considerar antes de tudo se o nível do repertório é adequado ao grupo, mas lembrando que desafios também são positivos na evolução individual e do conjunto. Outra coisa importante é a combinação do repertório em termos de viabilidade de montagem, pois se isso for desconsiderado, corre-se o risco da apresentação perder o "timing" e ficar maçante devido ao excesso de mudanças no palco. Ainda deve-se considerar se temos os instrumentos necessários ou se são possíveis eventuais substituições. A questão da combinação das obras também é importante, considerando e adequando à ocasião, observando o local, o tamanho de palco, a disponibilidade de instrumentos e o tipo de público do concerto. Existem várias possibilidades para a escolha de repertório, podendo ser temático (determinado compositor, estilo, país ou região, período), ou focar justamente na diversidade, no sentido de mostrar uma vasta gama de estilos e instrumentos."

De acordo com o professor Carlos, para que todas as atividades citadas acima possam ser realizadas com êxito e organização, é necessário um planejamento prévio que é responsável por delinear a trajetória anual do grupo e seus principais objetivos. O que demonstra a relação coletivo - coletivo da parte da coordenação do grupo.

Carlos: "Sim. A cada ano, antes do início das aulas, e por vezes em anos anteriores, há planejamento de várias atividades. Um Encontro/Festival de Percussão, por exemplo, por vezes exige preparação em anos anteriores. De forma geral, pensando apenas no ano letivo, são feitas várias reuniões dos professores, objetivando delinear o máximo possível das atividades a serem realizadas. Isso leva em conta o calendário escolar (seus feriados, limites de datas,

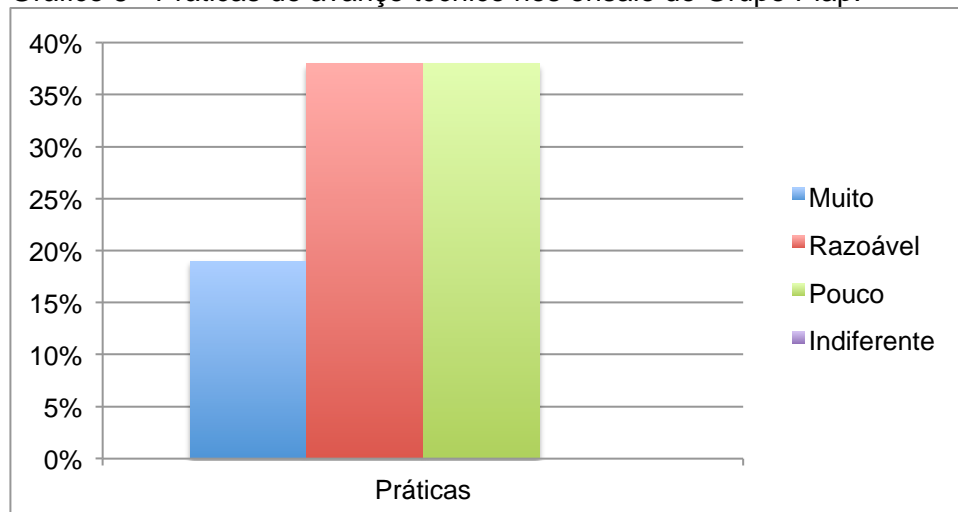
etc.). Assim, objetivamos encaixar todas as atividades regulares que realizamos durante todo o ano dentro dos limites do calendário: Série de Audições Percussivas, número de concertos no ano, Encontros de Pesquisas, Encontros com a Percussão Popular Brasileira, Recitais, workshops e palestras de artistas nacionais e internacionais, limpeza e organização da sala, etc. Obviamente, desenhamos um “esqueleto” do ano letivo, com as atividades mais básicas e, posteriormente, vamos encaixando outras, conforme surgem no decorrer do ano. Sempre tentando deixar espaço para os estudos e preparação entre elas. Em 2015 este planejamento tomou aproximadamente 60 horas (ou seja, a carga horária de uma disciplina comum anual). Em 2016, 40 horas.”

4.4. Coletivo - Individuo

Se caracteriza como coletivo - indivíduo toda influência proveniente da prática da música de câmara. A partir do momento em que o indivíduo sofre a ação da prática coletiva, podemos classificar as características deste processo e identificar os pontos que são mais ressaltados pelas praticas do grupo Piap.

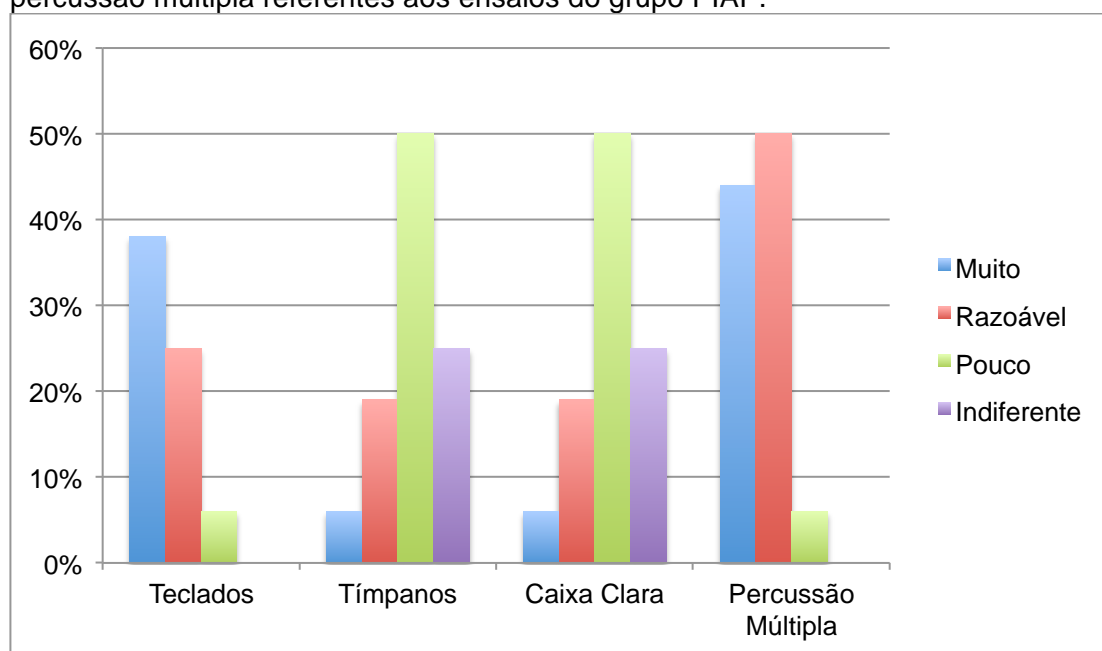
O gráfico abaixo ilustra as práticas de avanço técnico desenvolvidas nos ensaios do grupo, onde 38% dos alunos consideram razoável e pouca, a realização das mesmas. Em comparação com as práticas das aulas com o professores (GRÁFICO 1) e com o estudo auto direcionado (GRÁFICO 4), fica explícito que nos ensaios do grupo PIAP este quesito não é prioridade.

Gráfico 8 - Práticas de avanço técnico nos ensaio do Grupo Piap.



Sendo assim, como consequência deste déficit, ocorre um agravamento no desenvolvimento técnico dos seguintes instrumentos: Tímpanos e Caixa Clara. Porém, há uma notável melhora no desenvolvimento da classe de percussão múltipla em comparação com as aulas individuais (Gráfico 2) e o estudo auto direcionado (grafico 5), considerando que no repertório de música de câmara, há maior ocorrência da utilização deste instrumento.

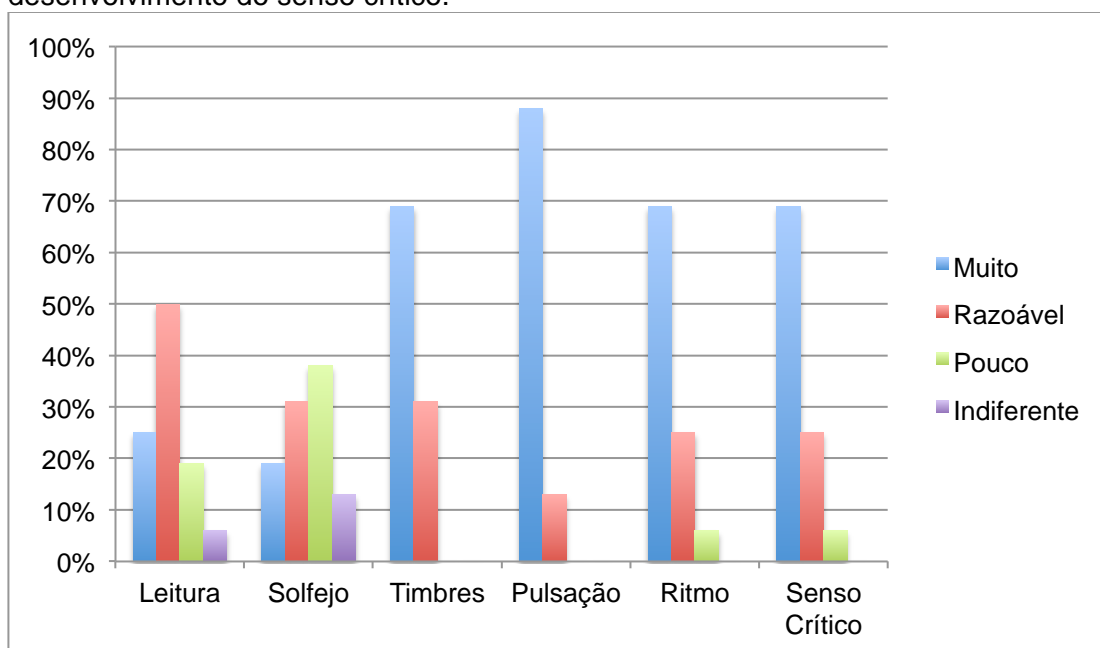
Gráfico 9 - desenvolvimento tecnico dos intrumentos : teclados, tímpanos, caixa clara e percussao multipla referentes aos ensaios do grupo PIAP.



Sabendo da existência destas influências sobre o indivíduo, pode-se analisar por meio das respostas dos alunos, como o coletivo pode afetar as habilidades para além dos ensaios. Como por exemplo, no incentivo a conhecer diversos gêneros musicais (63% Muito, 25% Razoável, 13% Pouco, 0% Indiferente), melhor compreensão das músicas executadas (81% Muito, 19% Razoável, 0% Pouco, 0% Indiferente), melhora na percepção auditiva entre os indivíduos durante a execução de uma obra (63% Muito, 38% Razoável, 0% Pouco, 0% Indiferente), melhor desenvoltura na interpretação (63% Muito, 31% Razoável, 6% Pouco, 0% Indiferente) e na melhora da performance público (63% Muito, 25% Razoável, 0% Pouco, 13% Indiferente). Porém, além dos resultados positivos, também se observa que há variância no estímulo do grupo a estar em dia com as obrigações técnicas (25% Muito, 56% Razoável, 19% Pouco, 0% Indiferente.)

No gráfico abaixo, podemos comparar os resultados da relação Coletivo - Indivíduo com a Indivíduo - Indivíduo (Gráfico 3 e Gráfico 6). Onde se nota a melhoria da percepção dos timbres, da sensação da pulsação e no discernimento de ritmo. Porém, a leitura e o solfejo permanecem desfavorecidos enquanto que o senso crítico permanece valorizado em todas as relações citadas.

Gráfico 10 - Influência dos ensaios do Grupo PIAP nas habilidades de leitura a primeira vista, do solfejo, a percepção dos timbres e da pulsação, o discernimento de ritmo e o desenvolvimento do senso crítico.



Um dos problemas evidenciados, é em relação a disponibilidade dos horários demonstrados nas respostas dos alunos em que 44% considera que há muita disponibilidade, 50% razoável, 6% pouca e 0% indiferente. Isso devido a existência de outras atividades paralelas ao grupo PIAP na universidade e na vida pessoal de cada individuo, como por exemplo trabalho e atuação no campo profissional. Portanto, há necessidade de uma organização da parte do indivíduo para que se consiga corresponder às obrigações de modo eficiente.

Segundos os professores:

Eduardo: "[...] essa questão é importante para que o aluno possa se preparar adequadamente e também deve-se levar em consideração a disponibilidade dos alunos para os ensaios."

Herivelto: "[...] nem sempre é possível ter um tempo ideal de preparação da obra, uma vez que há certos fatores que aparecem

estocasticamente, como convites para concertos com repertório definido que acontecem com pouca antecedência, desfalque de alunos por compromissos extras."

Considerando a resposta do professor Herivelto, não é fácil para os alunos disporem de tempo para realizar todas as atividades. Além do grupo PIAP, a maioria dos alunos trabalham ou participam de outras atividades fora da universidade, o que torna ainda mais difícil a dedicação às atividades do grupo. Tendo em vista esta situação, surge a hipótese que coloca a seguinte questão para os professores sobre a eficiência dos estudos:

- "Você acha que o tempo que o aluno precisa se dedicar à música de câmara prejudica os estudos individuais de rotina?"¹¹

Carlos: "Não, já que alguns dos sentidos atrelados ao termo "prejudicar" são danificar, estragar, tirar o valor do outro. Num certo nível, ele pode até dificultar o trabalho diário regular. Porém, seria equivocado pensar que prejudica, já que é justamente na música de câmara que ele irá aplicar e testar tudo o que desenvolve em seus estudos individuais, além de desenvolver-se como músico - que deve estar sempre tocando com outros para conhecer outras maneiras de se trabalhar e fazer música e desenvolver capacidades dificilmente trabalhadas pelos estudos individuais apenas. É como se fosse uma linha de mão dupla."

Eduardo: "São coisas complementares e necessárias. Um não sobrevive sem o outro. A experiência de palco que o grupo propicia, a possibilidade de diálogo musical com outros músicos, a grande variedade de repertório, são itens importantíssimos, mas por outro lado, não se deve esquecer dos estudos técnicos individuais, do repertório solístico e orquestral, que também são essenciais para o sucesso profissional."

Herivelto: "Se bem planejado, não. Tanto da parte da diretoria do grupo, como dos alunos. Isso nem sempre acontece, obviamente."

Continuando na mesma hipótese, uma pergunta semelhante foi feita aos alunos, mas desta vez na perspectiva do indivíduo:

- "Você acha que as atividades do grupo podem te ajudar com seus projetos/estudos individuais?"¹²

(44%) Muito, (38%) Razoável, (19%) Pouco (0%) Indiferente

¹¹ Questão 1-3-7 presente no questionário em Anexo 1

¹² Pergunta 7-6 presente no questionário em Anexo 2

Com o resultado positivo da parte dos alunos, percebe-se que tanto os professores quanto os alunos concordam que as atividades do grupo PIAP contribuem para interesses pessoais e coletivos. Podemos agora pensar na importância da existência e do funcionamento do grupo PIAP para o indivíduo e para o coletivo. Partindo da resposta dos alunos em que 100% consideram o grupo PIAP importante para seu desenvolvimento, seguido do posicionamento do professor Carlos Stasi, ao qual demonstra a preocupação do funcionamento do grupo para que este influencie construtivamente na formação do indivíduo.

- "Os alunos apresentam progresso por consequência da atividade de música de câmara?"¹³

Carlos: "Sim. Desde a criação do curso o grupo representa o local onde seus conhecimentos devem ser aplicados. É o principal local de prática dentro do curso. As atividades de música de câmara exigem certas capacidades – ouvir, conversar, discutir, dialogar, ter paciência, entre outras, o que no meu ponto de vista representa progresso (maior ou menor, dependendo é claro de cada um dos alunos)"

Conclusão

Ao decorrer de minha pesquisa, encontrei muitos trabalhos que associavam a música de Câmara ao desenvolvimento individual do músico. Todas as opiniões eram redundantes no sentido de que o tocar em grupo traz benefícios para a formação e desenvolve novas habilidades, enquanto o estudo rotineiro nem sempre dá suporte necessário para lidar com pessoas, organizar projetos, ouvir opiniões alheias e ceder quando solicitado. Acredito que a música nos sugere o contato com pessoas diferentes, justo por ser uma linguagem compreensível para quem está próximo a ela, precisamos conversar com pessoas diferentes do habitual, conhecer novas culturas e novas possibilidades sonoras. Na percussão, as infinitas possibilidades de produção sonora, o mundo complexo e ainda pouco explorado, todas as ferramentas de criação inovadoras proporcionam ao artista a experiência

¹³ Pergunta 2-3 presente no questionário em anexo 1

de perceber o mundo de uma forma diferente. Isso por qualquer objeto poder ser ressignificado e integrado na música, independente de sua função inicial.

Ao analisar as atividades presentes no grupo PIAP, ficou evidente a responsabilidade da Música de Câmara no desenvolvimento do indivíduo através da existência de um ciclo de aprendizado composto das 4 relações abordadas, onde o "Indivíduo" é reconhecido por seu "Coletivo" ao ser elemento único e insubstituível, por sua constante participação, pela afirmação de sua personalidade e sua capacidade reflexiva e criativa, resultando em um ambiente produtivo para a formação musical dos estudantes que vivenciam esta experiência.

Além dos aspectos positivos, também foram notados fatores que sofreram por conta do foco na atividade coletiva. Alguns instrumentos como os Tímpanos e a Caixa Clara ficaram sem atenção devida por conta da dedicação mais intensa para outras atividades. Leitura a primeira vista e o solfejo não apresentam bons resultados quando praticadas nos ensaios do grupo.

As atividades no Grupo PIAP acontecem de forma organizada e dirigida, muitos profissionais que passaram pelo grupo nos seus 38 anos de história, hoje integram instituições reconhecidas no mundo inteiro. Espero que esta pesquisa possa auxiliar a compreensão do Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP no ano de 2016 e em como ele repercute nos discentes e docentes direta ou indiretamente, apontando falhas e acertos ocorrentes para uma constante manutenção e reflexão de todos os grupos de percussão do Brasil.

Referências Bibliográficas

ARROYO, Margarete. *Escola, juventude e música: Tensões, possibilidades e paradoxos*. Em pauta. v.18, n.30. Porto Alegre. 2007

BARON, John Herschel. *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press. 1998

CARVALHO, V. D.; RAY, S. **Intersecção da prática camerística com o ensino do instrumento musical**. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 16., 2006, Brasília. p. 1027-1031.

CERQUEIRA, D. L. *Categorização do Ensino de Instrumentos Musicais e Canto*. In: ANAIS DO V ENCONTRO REGIONAL DA ABEM NORTE. Manaus, 2010.

CHUEKE, Zélia. . *Pianista-professor: questões básicas de ensino de prática instrumental*. Anais do I Encontro Nacional de Cognição e Artes Musicais. I Encontro Nacional de Cognição e Artes Musicais, Curitiba, maio de 2006 [39-45].

FERLIM, Uliana Dias Campos. *Circlesongs: uma abordagem de prática musical criativa e colaborativa*. XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Natal. 2015.

GIFONI, Luciana Rodrigues. *Questões de identidade no fazer musical: alguns aspectos*. Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes. 2006

Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP. Disponível em: <<http://www.unesp.br/proex/pac/gruperc.htm>> Acesso em 07/04/2016.

JUNG, Carl Gustav. *O desenvolvimento da personalidade* . tradução de Frei Valdemar do Amaral; revisão técnica de Dora Ferreira da Silva. - Petrópolis : Vozes, 1986

LIMA , Andréa Orrigo. *Jovens Violinistas e a Pragmática do Gosto: A construção do gosto pela música*. São Paulo. 2016

MARTINEZ, Anna Maria, Corrêa, DIAS, Márcia Regina Tosta e TORRES, Maria Lúcia. *Uma viagem percussiva - Destino Unesp*. - Entrevista concedida pelo Professor Doutor John E. Boudler, professor titular do Instituto de Artes da Unesp ao projeto Instituto de Artes. Memória e História, projeto em desenvolvimento no Cedem.

Disponível em <<http://200.145.171.5/revistas/index.php/cedem/article/view/2345>> Acesso em 20/06/2016.

MELLO, Felipe Marques; RAY, Sônia. *O gesto corporal na preparação e na performance musical*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014

MELLO, Maria Angela Gouveia. *Exercício estético com o diálogo crítico*, São Paulo tese de doutorado eca-usp

MOREIRA , Paulo Roberto - *Psicologia da educação: Interação e identidade* Editora FTD, São Paulo. 1994

PAARMANN, Heraldo. *Jovens guitarristas, aprendizagem autodirecionada e a busca pela orientação musical*. Tese do grau de mestrado. São Paulo. 2016

ZANÃO, Alex. *A música de câmara como ferramenta no ensino de violão : Uma revisão de literatura*. Anais do V Simpósio Acadêmico de Violão da Embap. 2011.

ANEXOS

Anexo 1: Questionário aplicado aos Professores do Grupo PIAP com a Respostas dos mesmos.

Questionário com professores do grupo PIAP

Trabalho de Conclusão de Curso de Fernando da Mata

Grupo PIAP: Reconhecimento do Indivíduo como parte essencial no desenvolvimento da Música de Câmara

Este questionário tem como objetivo reunir informações que esclareçam as metodologias utilizadas pelos professores do grupo PIAP nos planos da prática de música de câmara e das aulas individuais.

As informações colhidas propiciarão um estudo relevante a respeito do funcionamento do grupo que podem ajudar a encontrar aspectos pedagógicos e artísticos que são favorecidos pela música de câmara.

- Ao responder o questionário, fique livre para arguir e sintetizar suas ideias mesmo se achar que a pergunta for ampla;
- Se ao responder uma pergunta você sentir que já escreveu o conteúdo da resposta em alguma pergunta anterior, fique a vontade para complementar com as informações que achar pertinentes para a pesquisa;
- Cada palavra que escrever terá muito valor para minha pesquisa, portanto, fique à vontade;
- Sua identidade neste questionário só será usada com sua autorização, pode-se utilizar nomenclatura fictícia como representação alternativa;
- Assuma a postura tanto de coordenador/Diretor quanto a de professor e pedagogo nas respostas. Ambas as posições (se divergentes) serão consideradas;
- Se preferir, use linguagem informal.

1 - Informações gerais sobre o funcionamento do grupo PIAP

1-1 Há um planejamento prévio das atividades do grupo PIAP?

Carlos: Sim. A cada ano, antes do início das aulas, e por vezes em anos anteriores, há planeamento de várias atividades. Um Encontro/Festival de Percussão, por exemplo, por vezes exige preparação em anos anteriores. De forma geral, pensando apenas no ano letivo, são feitas várias reuniões dos professores, objetivando delinear o máximo possível das atividades a serem realizadas. Isso leva em conta o calendário escolar (seus feriados, limites de datas, etc.). Assim, objetivamos encaixar todas as atividades regulares que realizamos durante todo o ano dentro dos limites do calendário: Série de Audições Percussivas, número de concertos no ano, Encontros de Pesquisas, Encontros com a Percussão Popular Brasileira, Recitais, workshops e palestras de artistas nacionais e internacionais, limpeza e organização da sala, etc. Obviamente, desenhamos um “esqueleto” do ano letivo, com as atividades mais básicas e, posteriormente, vamos encaixando outras, conforme surgem no decorrer do ano. Sempre tentando deixar espaço para os estudos e preparação entre elas. Em 2015 este planeamento tomou aproximadamente 60 horas (ou seja, a carga horária de uma disciplina comum anual). Em 2016, 40 horas.

Eduardo: Sim, e em boa medida, com a participação dos discentes, que podem sugerir coisas novas ou mesmo discordar das propostas, no sentido de otimizar e viabilizar o trabalho do grupo.

Herivelto: Sim. A princípio este planeamento acontece no intervalo de cada ano e alterações são feitas no decorrer do ano, segundo as necessidades.

1-2 O grupo consegue se adaptar às estratégias propostas?

Carlos: Sim. O “esqueleto” citado delinea o mais básico, o que já é atendido. Outra parte das atividades é justamente proposta pelos alunos que, em geral, apresentam grande interesse em produzir.

Eduardo: Acredito que tem conseguido atingir bons resultados, com um repertório bastante amplo e variado.

Herivelto: Acredito que sim. Em termos pragmáticos, o grupo sempre consegue se adaptar. O concerto sempre acontece.

Porém, no sentido artístico ainda há uma certa resistência. Muitos alunos acabam não gostando de tocar certo repertório e passam todo o processo de preparação sendo obrigados a tocar, e não abrindo possibilidades de fruição com as obras.

1-3 Ao estruturar um repertório para o grupo PIAP:

1-3-1 Qual é sua preocupação artística?

Carlos: Independente do repertório, estilo ou gênero, que seja bem trabalhado e executado.

Eduardo: Há que se considerar antes de tudo se o nível do repertório é adequado ao grupo, mas lembrando que desafios também são positivos na evolução individual e do conjunto. Outra coisa importante é a combinação do repertório em termos de viabilidade de montagem, pois se isso for desconsiderado, corre-se o risco da apresentação perder o “timing” e ficar maçante devido ao excesso de mudanças no palco.

Ainda deve-se considerar se temos os instrumentos necessários ou se são possíveis eventuais substituições.

A questão da combinação das obras também é importante, considerando e adequando à ocasião, observando o local, o tamanho de palco, a disponibilidade de instrumentos e o tipo de público do concerto.

Existem várias possibilidades para a escolha de repertório, podendo ser temático (determinado compositor, estilo, país ou região, período), ou focar justamente na diversidade, no sentido de mostrar uma vasta gama de estilos e instrumentos.

Herivelto: Acredito que a arte, quando tratada dentro de uma esfera pedagógica, deve ser considerada como um elemento que potencialize, incondicionalmente, a reflexão. Quanto mais os integrantes do grupo e o público comentarem as músicas e se sensibilizarem, mais o processo de ressignificação foi efetivado no modo de pensar daquele indivíduo. Se o processo de ressignificação é dado pela poética, logo, a poética é para mim o principal critério artístico ao escolher uma obra. Quanto mais o artista sair da sua zona de conforto, no que diz respeito ao tratamento filosófico, estético, interpretativo da linguagem musical, melhor. Assim, ele terá mais ferramentas para agir artisticamente em diversas situações, camadas sociais, ideologias. Isso aumenta consideravelmente a possibilidade dele saber se adaptar com os diversos contextos artísticos e ter uma visão mais ampla do seu papel de artista, em diversos âmbitos: na comunidade que vive, na raça ou gênero que ele se classifica, no seu país, nas suas ideologias, no mundo. Logo, músicas com propostas artísticas diferentes são sempre bem-vindas. Isso acaba

acontecendo bastante na música contemporânea, por seu vanguardismo inerente, daí meu apreço especial por esse tipo de música.

1-3-2 Qual a preocupação pedagógica?

Carlos: Que cada aluno tenha contato com diferentes propostas, estilos, maneiras de se fazer percussão.

Que ele consiga, pouco a pouco, desenvolver-se nas diferentes áreas, bem como as capacidades necessárias para a melhor execução possível.

Que ele aprenda a pensar e apresentar soluções para os vários problemas que surgem e seja independente.

Eduardo: Propiciar um meio de prática musical camerística aos alunos, onde podem colocar em uso todas as questões técnicas e musicais trabalhadas em aula, e além disso, a interação com outros músicos é condição essencial à formação do músico. Eventualmente, quando a execução requer um maestro, o aluno também treina tocar sob essa condição, administrando a sua individualidade expressiva com as demandas do maestro.

Herivelto: Minha preocupação vai menos no sentido do aluno evoluir tecnicamente, considerando as habilidades motoras, leitura primeira vista, percepção, etc. Claro que esta evolução acontece de qualquer maneira, mas é impossível controlá-la. Esperar que o aluno melhore sua técnica de quatro baquetas simplesmente passando uma parte de quatro baquetas para ele é para mim, de certa forma, irresponsável. A técnica deve ser tratada com atenção e cuidado. Criando-se exercícios específicos para cada aluno e que tenham fundamentos pedagógicos.

A evolução pedagógica efetivada no PIAP é com certeza relacionada à performance, à interpretação enquanto ciência, à tentativa de responder à pergunta: como farei para mostrar todos os pontos explícitos e implícitos neste texto musical, no momento de minha performance? Minha preocupação pedagógica principal, portanto é que os alunos tenham consciência do seu próprio corpo e mente no momento da performance e de como esta mente e corpo podem servir para transmitir a ideia musical.

Para finalizar, é importante respeitar o nível técnico do aluno, e que este não seja extensivamente menor que a demanda técnica da peça que ele recebeu para tocar.

1-3-3 Como você concilia as preocupações artísticas com as pedagógicas?

Carlos: Apenas com o trabalho diário, que geralmente exige mais horas que o convencional.

Eduardo: A distribuição das partes entre os membros do grupo é uma forma de se trabalhar essas questões, buscando atribuir partes em obras que os alunos se identifiquem e ao mesmo tempo tirem proveito técnico e artístico. Mas mesmo que o aluno não toque em determinadas obras, o simples fato de acompanhar os ensaios dos colegas já o introduz ao universo da peça, de forma que ele conheça a obra, mesmo que de forma mais superficial do que aquele que a tocou. Assim, é imprescindível que o repertório tocado ao longo do ano seja bastante inclusivo e variado em termos de instrumentos, estilos e compositores, de forma a abrir as mentes e ouvidos dos alunos a uma vasta gama de possibilidades.

Herivelto: Acredito que já foi respondido nas duas perguntas anteriores, uma vez que a preocupação pedagógica complementa a artística, mas posso reforçar a ideia aqui.

Para mim, se o aluno simplesmente toca “as notas” de uma obra, não houve processo pedagógico nem artístico.

Em um primeiro momento é importante instigar o aluno a analisar as obras. A análise pode ser harmônica, estrutural, melódico, rítmica. Entender quais são seus pontos de importância em uma comunidade musical (se é uma peça histórica, se tem novidades), observar seu contexto histórico, geográfico e afetivo. Conversar com o compositor é sempre uma excelente ideia. Enfim, juntar os elementos que potencializem a peça artisticamente.

Um segundo momento é trabalhar de fato em cima da linguagem musical. Escolha de timbres, de gestos, de flexões de parâmetros musicais (crescendos, ritardandos, rubatos), e de quais características diagnosticadas pela análise serão privilegiadas na interpretação.

Um terceiro momento é trazer isso para o coletivo, através da discussão dos pontos anteriores entre os integrantes, e colocar em ação a base pedagógica da música de câmara, como respiração ao tocar junto, equilíbrio das vozes, conhecer a frase do outro e dialogar com ela, de tal maneira que a interpretação seja coesa.

Todos esses passos têm princípios pedagógicos, mas a união deles se caracteriza como uma produção artística, uma vez que a informação adquirida através da análise e entendimento da peça se transforma em linguagem musical no momento da performance. Isso para mim é um processo artístico por definição.

1-3-4 Você escolhe alunos de acordo com seu nível técnico? Qual o seu critério?

Carlos: Quando há tempo suficiente para o desenvolvimento do aluno (datas de concertos, etc.) o critério é mais o interesse do mesmo. Quando outras situações exigem rápida execução escolhemos com base no nível técnico E interesse.

Eduardo: Sim, deve-se levar em consideração a capacidade do aluno conseguir dar conta de determinado repertório, pois de outra forma pode-se minar a confiança do aluno, e ao mesmo tempo, colocar em risco a qualidade artística do grupo, o que acabaria gerando grande insatisfação. Mas como já disse, desafios muitas vezes são bem-vindos e necessários no sentido de se forçar uma evolução. A dificuldade maior reside justamente em encontrar esse equilíbrio.

Herivelto: Sim. Que a peça esteja no máximo um pouco acima do seu nível técnico.

1-3-5 Você acha interessante que uma obra esteja acima do nível técnico do aluno?

Carlos: Depende.

Sim, se não estiver completamente desproporcional com relação às suas capacidades (aquelas que podem ser desenvolvidas com mais estudo e dedicação). Não, se isso não representar nenhum benefício para ele, ou mesmo danos.

A resposta “sim” também tem como base o fato de que se esperarmos todas as condições técnicas necessárias, apenas quatro anos dentro do curso não permitirá que ele veja uma diversidade suficiente de estilos, gêneros e repertório, etc.. Ao esperarmos o que a princípio se demonstra mais adequado pedagogicamente, ele deixará de ver coisas que somente este curso proporciona. Colocando de outra maneira: ao sair ele ainda terá a possibilidade de voltar a questões técnicas, por exemplo, mas raramente àquelas relacionadas a tal diversidade – diferentes estilos, gêneros, material disponível para seus estudos no Laboratório de Percussão (instrumentos, etc.), o ambiente de trabalho, o volume de atividades, etc.

Eduardo: Como disse logo acima, pode ser interessante se tiver um acompanhamento próximo para saber se não está num nível inatingível, o que pode gerar frustração.

Herivelto: No geral, não. Já há várias questões que o aluno precisa trabalhar em música de câmara. A assimilação técnica seria mais um ponto a ser trabalhado no preparo da obra, somando-se a um montante de informações que podem ser demais, pedagogicamente falando, para um aluno absorver.

1-3-6 Ao escolher o repertório, você se preocupa com o tempo que o aluno dispõe para a preparação das obras?

Carlos: Sim.

Eduardo: Sim, essa questão é importante para que o aluno possa se preparar adequadamente e também deve-se levar em consideração a disponibilidade dos alunos para os ensaios.

Herivelto: Sim. Mas nem sempre é possível ter um tempo ideal de preparação da obra, uma vez que há certos fatores que aparecem estocasticamente, como convites para concertos com repertório definido que acontecem com pouca antecedência, desfalque de alunos por compromissos extras (como estadualzinha).

1-3-7 Você acha que o tempo que o aluno precisa se dedicar à música de câmara prejudica os estudos individuais de rotina?

Carlos: Não, já que alguns dos sentidos atrelados ao termo “prejudicar” são danificar, estragar, tirar o valor do outro. Num certo nível, ele pode até dificultar o trabalho diário regular. Porém, seria equivocado pensar que prejudica, já que é justamente na música de câmara que ele irá aplicar e testar tudo o que desenvolve em seus estudos individuais, além de desenvolver-se como músico - que deve estar sempre tocando com outros para conhecer outras maneiras de se trabalhar e fazer música e desenvolver capacidades dificilmente trabalhadas pelos estudos individuais apenas. É como se fosse uma linha de mão dupla.

Eduardo: São coisas complementares e necessárias. Um não sobrevive sem o outro. A experiência de palco que o grupo propicia, a possibilidade de diálogo musical com outros músicos, a grande variedade de repertório, são itens importantíssimos, mas por outro lado, não se deve esquecer dos estudos técnicos individuais, do repertório solístico e orquestral, que também são essenciais para o sucesso profissional.

Herivelto: Se bem planejado, não. Tanto da parte da diretoria do grupo, como dos alunos. Isso nem sempre acontece, obviamente.

1-4 Como você lida com as diferenças de nível de cada aluno para manter o controle do bom desempenho do grupo?

Carlos: Existem várias estratégias. Dividir as partes de acordo com tais diferenças é uma delas. Outra é ter certa flexibilidade caso o desempenho não esteja à altura. Em geral, cabe ao aluno observar isso também. Caso ele manifeste tal impossibilidade de execução procuramos a melhor solução para todos.

Eduardo: De forma geral, cada aluno tem qualidades, dificuldades e preferências diferentes. Cabe ao diretor do grupo administrar essas questões, de forma a otimizar o resultado artístico do grupo, mas também pensando nos objetivos pedagógicos.

Herivelto: Esta é uma questão difícil de lidar. O equilíbrio entre o nível técnico do aluno e a demanda da peça sempre vai ser diferente para cada indivíduo na música de câmara. Este é mais um motivo para desconsiderar a hipótese de que o aluno deva trabalhar técnica apenas no estudo de música de câmara. O ideal seria que todos os integrantes tivessem um nível técnico próximo um do outro, mas não é uma realidade de qualquer instituição de ensino.

O critério mais válido é ainda aquele que mencionei na pergunta 1-3-4, no qual a peça pode ser no máximo um pouco acima do nível do aluno. A técnica em si ele trabalha em outro momento.

1-5 Você acha que as questões pessoais extra musicais do aluno influenciam na performance em grupo? Como?

Carlos: Com certeza. As atitudes, as maneiras de se relacionar, falar, participar, etc. são essenciais para o bom funcionamento do grupo. Não havendo isso resulta, de forma direta, que a organização, os ensaios, ambiente de trabalho, etc. sejam extremamente afetados.

Eduardo: Podem influenciar, sim. Casos como desentendimentos entre membros do grupos tendem a levar a uma desagregação da harmonia do conjunto. Por outro lado, também é um aprendizado lidar com pessoas diferentes e com opiniões distintas. Nesse sentido, o aspecto didático da convivência em grupo também está embutida nessa prática.

Herivelto: Claro. É importante considerar que em qualquer interpretação musical há sempre um processo de busca de suas próprias referências, para se identificar com o objeto musical e criar um senso crítico, se posicionar em relação a

ele. Logo, se há referências pessoais, há um diálogo entre a condição emocional do aluno e o objeto musical.

no caso da música de câmara, essa influência fica mais evidente, uma vez que é preciso lidar com relações pessoais. A maior parte das pessoas que ficam tristes, por exemplo, acabam falando menos e se posicionando menos. Enfim, há muitas ilustrações possíveis.

Mas é importante deixar claro que a interpretação musical, solo ou de câmara sempre carrega em si as questões de identidade do músico. Se ele tenta obstruir as referências pessoais que tem ao tocar uma música, isso não se caracteriza como um processo interpretativo. É como se o músico fosse uma máquina. É o tipo de posicionamento que discordo plenamente.

1-6 É discutido entre os professores a personalidade de cada músico na escolha das peças?

Carlos: Sim. Sempre tentamos observar as tendências comportamentais de cada um.

Eduardo: Não de forma ostensiva, mas eventualmente, com certeza. Habilidades especiais podem ser aproveitadas, da mesma forma que deve-se evitar expor um aluno com grande dificuldade em determinado instrumento antes dele atingir o nível técnico-artístico necessário à execução da obra.

Herivelto: Sim. Mas essencialmente as atitudes perante o grupo e o gosto musical. É impossível entender a complexidade psicológica de qualquer indivíduo sendo apenas seu professor. Não entramos em detalhes.

2 - Objetivos pedagógicos

2-2 As aulas individuais podem ter alguma relação com a prática nos ensaios?

Carlos: Sim (e/ou até devem...)

Não somente quando da necessidade de ver algo para o Grupo, mas também por conta das várias questões relacionadas à prática musical em conjunto, do crescimento de cada aluno como músico, etc.

Eduardo: Sim, pois eventualmente o aluno não consegue resolver sozinho problemas técnicos encontrados nas obras, e as aulas podem aproveitar para se trabalhar esses aspectos.

Herivelto: Sim, podem. É interessante que haja acompanhamento do professor em todo o processo pedagógico relacionado à produção da música de câmara, que indiquei na pergunta 1-3-3. Mas, infelizmente, nem sempre há tempo.

2-3 Os alunos apresentam progresso por consequência da atividade de música de câmara?

Carlos: Sim. Desde a criação do curso o grupo representa o local onde seus conhecimentos devem ser aplicados. É o principal local de prática dentro do curso. As atividades de música de câmara exigem certas capacidades – ouvir, conversar, discutir, dialogar, ter paciência, entre outras, o que no meu ponto de vista representa progresso (maior ou menor, dependendo é claro de cada um dos alunos).

Eduardo: Sem dúvida alguma.

Herivelto: No geral, sim, uma vez que a música de câmara apresenta pontos pedagógicos que existem apenas nesta prática. Mas este progresso somente se caracteriza se estes pontos forem abordados durante a preparação da obra.

2-4 A grande parte dos alunos conseguem desenvolver com sucesso projetos individuais paralelamente às atividades do grupo?

Carlos: Sim. Acredito que a estratégia estabelecida – que o grupo e o curso devem estimular, acomodar projetos e ideias dos alunos – ajude neste processo, pois ele observa que seu trabalho escoar naturalmente nas atividades oficiais do curso.

Eduardo: Atualmente, creio que sim. Já tivemos tempos em que o trabalho do grupo consumia tempo demasiado em comparação ao trabalho individual, mas cabe também ao aluno administrar essa questão, se sentir que está tocando em mais obras do que o necessário.

Herivelto: Considerando PIAP, acredito que não. O grupo ainda tem extensa atividade coletiva e isso diminui potencialmente as atividades individuais, porque não há tempo.

Outra questão é que o grupo privilegia a criação de projetos dentro do grupo. As referências de criação de projetos musicais são sempre as do PIAP. Ainda não há incentivo para que se promova projetos individuais.

2-5 Você acha que a confluência dos estudos de rotina com a atividade da música de câmara intensifica o aprendizado musical?

Carlos: Sim. Apesar de que, por vezes, o aluno não tem como observar isso. Por vezes são necessários anos para que ele tenha esta consciência.

Eduardo: Sim.

Herivelto: Ainda sou reticente a essa pergunta. Acredito que a tentativa de confluência do estudo de rotina com a música de câmara privilegia os aspectos técnicos e artísticos que dizem respeito apenas à música de câmara. É inconcebível considerar que o aluno vai aprender orquestral nesta confluência, ou toque simples em velocidade alta, ou as diferentes articulações de um tímpano. Além disso, alguns instrumentos são muito mais usados na música de câmara que outros, provocando um certo desequilíbrio no quesito multi-instrumentista de qualquer percussionista. Ao decidir pela confluência do estudo, o percussionista fica preso às circunstâncias técnicas e artísticas da peça de música de câmara, e nem sempre são as melhores circunstâncias no que diz respeito à formação de um percussionista profissional.

3 - Formação dos alunos

3-1 Os alunos ingressam com uma formação musical bem estruturada?

Carlos: Isso apresenta variações. Nos últimos anos, devido à boa formação em instituições preparatórias, o nível é mais bem estruturado. Mas isso não é a regra obviamente. Depende dos estudos anteriores de cada um, região, tipo de ensino, condições gerais. Ou seja, em geral, não tão bem estruturada.

Eduardo: Os níveis dos alunos, apesar de diferentes, o que é de certa forma natural na percussão em virtude da grande gama de instrumentos, tem subido constantemente em virtude da profusão e da elevação do nível dos cursos pré-universitários.

Herivelto: No sentido técnico, acho que há uma variedade enorme. Não só entre os alunos, mas em cada instrumento. É quase impossível ter um aluno ingressante que tenha uma experiência técnica sustentável em pelo menos os instrumentos padrões de percussão (tímpanos, teclados, caixa, múltipla e instrumentos de orquestra).

Na experiência de linguagem artística e na prática reflexiva da produção musical é ainda pior. Os alunos geralmente vem com um gosto musical padrão, de músicas ditas “enlatadas”, que são produzidas ciclicamente em concursos de associações percussivas, por exemplo. Eles têm pouca experiência de leitura de livros de

discussões sobre a produção artística musical. No entanto, isso se dá principalmente pela estrutura de ensino da performance musical de uma forma geral, que insiste em se manter na tradição de conservatórios, na qual os alunos aprendem apenas a tocar e reproduzir o modo de tocar de seus professores. Neste sentido, acredito que o PIAP ajuda muito os alunos.

3-2 Você percebe dilemas acarretados por má formação musical em seus alunos?

Carlos: Sim. Muitas vezes eles mesmos têm tal percepção. Noutras, tomam consciência de acordo com o andamento do curso e das aulas.

Eduardo: Novamente, a grande diversidade de caminhos e, por consequência, de escolhas que devem ser tomadas é um dos dilemas mais comuns aos alunos de percussão. Quanto mais se abre o leque de possibilidades, naturalmente mais dúvidas surgem. Se o estudo abrange mais opções, é natural que o tempo gasto em cada aspecto é menor, assim, pode-se ficar em dúvida entre restringir e aprofundar o foco em determinados estilos e/ou instrumentos, ou buscar um conhecimento mais abrangente, mas que de forma geral levará a um domínio menor, comparado àqueles que se especializam nesses assuntos. De um lado, ganha-se na ampliação do leque de possibilidades de atuação, por outro, pode-se perder em competitividade, como em concursos orquestrais, que requerem um alto grau de especialização.

Herivelto: Sim! o principal dilema é em relação ao que estudar. O aluno não teve uma construção técnica sustentável antes de ingressar no PIAP, e uma vez lá dentro, precisa dar conta de toda a produção musical envolvendo o grupo, que é bastante extensa. O aluno, por não ter um preparo técnico, acaba gastando muito tempo para preparar as peças, e este estudo se renova, fazendo com que o aluno entre em um ciclo de estudos que não caracteriza evolução.

3-3 Você acha que os seus alunos se preocupam com o estudo técnico do instrumento? E você?

Carlos: Os alunos, em geral, sim. Eu, sempre, já que sem isso não existiria nenhum sentido na formação objetivada, ou mesmo em qualquer profissão, já que toda profissão ou atividade exige capacidades técnicas específicas.

Obviamente, eles também apresentam maior ou menor interesse em determinados instrumentos.

Eduardo: Sim, mas a atratividade artística do estudo de uma obra sempre acaba superando o estudo puramente técnico, ou mesmo de leitura, por exemplo. Normalmente exige-se um esforço maior para a dedicação a essas questões.

Herivelto: Não, os alunos não se preocupam o bastante. Isso se dá principalmente pelas referências dos próprios professores, que não viabilizam um estudo técnico profundo, com discussões efetivas sobre o assunto.

Sim, eu me preocupo.

3-4 Você acha necessário que os alunos conheçam a variedade estética disponível no repertório de percussão?

Carlos: Essencial, para sua melhor formação. Obviamente, isso tem a ver com o nosso conceito de formação. De forma resumida: não seria a especialização em um só instrumento ou tipo de repertório (por exemplo, orquestral), mas sim o oferecimento de uma grande variedade de possibilidades estéticas. Um curso, acreditamos, deve oferecer esta miríade de possibilidades. Um segundo de exposição do aluno a algo que ele não conhece ou conhece pouco, pode ser crucial na escolha de seus próprios caminhos profissionais.

Eduardo: Sim.

Herivelto: Sim! completamente! A variedade estética é essencial na formação de um artista. É como se fosse as palavras de um idioma. Quanto mais ele sabe, melhor ele consegue se expressar artisticamente. Minha resposta para a questão 1-3-1 ilustra bem isso.

3-5 Você nota algum tipo de dificuldade comum entre os alunos? Você poderia citar exemplos?

Carlos: Difícil, em grupos tão heterogêneos. Talvez dificuldade em se adaptar a um ambiente que oferece muita liberdade mas que exige muita responsabilidade, disciplina e iniciativa própria, o que difere bastante daquilo que estão mais acostumados.

Eduardo: Controle técnico da caixa é um problema que atinge vários alunos.

Herivelto: Sim.

- Técnica de caixa é um problema no PIAP. Acredito que estamos alguns níveis abaixo em relação às instituições de ensino do exterior.
- os alunos não se comunicam com a peça o bastante, através da análise e da investigação dos processos de interpretação.
- Afinação em tímpanos ainda é um dificuldade iminente. Poucos percussionistas se preocupam em ter boa percepção.
- Leitura a primeira vista é uma das dificuldades mais acentuadas no PIAP. Ainda não há uma constância nesta prática.
- prática sólida de trechos orquestrais.
- escrita: os tcc's no geral são produzidos com dificuldade.

4 - Promoção de atividades

4-1 Comente de forma breve a respeito da importância dos masterclasses e palestras na formação musical do aluno.

Carlos: São essenciais, não só por conta do material técnico, musical, estético, conceitual apresentado, mas também pela possibilidade de conhecer a trajetória e os caminhos de cada convidado com o objetivo de refletir mais ainda sobre eventuais possibilidades e caminhos.

Eduardo: Como disse antes, são imprescindíveis, pois nenhum professor pode abordar com grande profundidade todas as questões trazidas pelos especialistas que compartilhem com os alunos suas experiências únicas, fruto de especializações ao longo de muitos anos.

Herivelto: Acredito que a palavra chave seja variabilidade. As palestras oferecem mecanismos diferentes para abordar um mesmo assunto, ou de fato têm como tema assuntos pouco trabalhados no cotidiano do PIAP. Elas podem preencher certas lacunas do programa de ensino da universidade, principalmente no que diz respeito à música popular, ainda pouco investigada na academia.

5 - Orientação nos ensaios

5-1 Você acha necessário a presença de um dos professores durante os ensaios do grupo PIAP?

Carlos: Em geral Sim. Em ocasiões específicas Não.

Sempre depende do interesse, nível dos alunos, da obra e das condições (tempo para a realização do concerto, etc.)

“Sim” também pelo fato de que a presença do professor objetiva colocar “pingos nos ís”, já que os ensaios exigem muitas definições e escolhas, muitas vezes não alcançadas por alguns. Há todos os casos, mas em geral, mesmo que apresentem enorme autonomia para ensaiar – o que é o mais desejado pela direção do curso – o acompanhamento, mesmo que limitado, é aconselhável.

Eduardo: Acho importante que em algum momento cada obra a ser executada tenha passado pela supervisão de ao menos um dos professores, mas não acho necessário a presença dos professores em todos os ensaios, até mesmo para que a tarefa do aprendizado da negociação artística entre os vários integrantes seja praticada e posta à prova.

Herivelto: Acho importante, mas não necessária. É imprescindível que os alunos vivam também a experiência da independência, da escolha do direcionamento artístico/musical sob sua responsabilidade. Acredito que as duas situações devem acontecer, com o professor presente e com o professor ausente.

5-2 Os alunos conseguem coordenar e desenvolver um ensaio de música de câmara sem a ajuda de um professor?

Carlos: Se não conseguissem, seria a prova de que o curso e a formação que pretendemos estariam completamente falhos. Este é justamente um de nossos objetivos, e inclui até a realização de concertos, projetos e eventos sem a participação direta e “massiva” dos professores.

Eduardo: No atual nível dos alunos do Grupo PIAP, sim. Obviamente que num grupo de alunos mais jovens e/ou iniciantes como num conservatório, a ausência de um professor pode resultar em bagunça generalizada ou pior, em conflitos de opiniões que acabam não sendo equacionados.

Herivelto: Sim, perfeitamente. É importantíssimo para um aluno ocupar a figura de coordenador. Ele toma para si uma perspectiva pouco trabalhada durante o curso e evolui em certos quesitos como: a criatividade, a responsabilidade da escolha, como lidar com os integrantes de uma forma que eles produzam. É claro que ele sentirá dificuldades, mas é um processo natural do aprendizado.

Agradeço muito sua participação e espero que este trabalho possa esclarecer as relações existentes dentro do grupo, visando sempre o progresso da produção artística e o desenvolvimento das metodologias utilizadas. Agradeço muito sua consideração pelo tempo dedicado.

Fernando da Mata e Silva Júnior

Anexo 2: Questionário aplicado aos alunos do Grupo PIAP com os resultados apresentados em porcentagem.

Questionário com os alunos/integrantes do grupo PIAP

Trabalho de Conclusão de Curso de Fernando da Mata

Grupo PIAP: Reconhecimento do Indivíduo como parte essencial no desenvolvimento da Música de Câmara.

Este questionário tem como objetivo coletar informações a respeito do funcionamento das metodologias do grupo de percussão PIAP através da perspectiva dos alunos. Indaga dilemas pertencentes a um plano individual, ainda que contida em um sistema de funcionamento coletivo. Suas respostas servirão como parte de uma investigação de alternativas que possam dinamizar a confluência dos estudos para uma formação equilibrada.

Cada Pergunta irá dispor de 4 níveis de respostas em ordem decrescente:

Muito

Razoável

Pouco

Indiferente

Por exemplo:

Pergunta: “Você acredita que o grupo te estimula a estar em dia com as obrigações técnicas do instrumento?”

Respostas:

Muito – O grupo me estimula muito.

Razoável – O grupo me estimula de forma aceitável.

Pouco – O grupo me estimula pouco.

Indiferente – Não houve estímulo algum.

A sinceridade e a consciência de sua resposta é de absoluta importância para a legitimidade desta pesquisa.

1 - Técnica

1-1 Na sua opinião, foram feitas práticas e exercícios de avanço técnico durante seu estudo no curso de percussão da UNESP, nas seguintes atividades?

1-1-1 Aulas com seu professor.

[75%] Muito [25%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

1-1-2 Práticas do grupo PIAP.

[19%] Muito [38%] Razoável [38%] Pouco [6%] Indiferente

1-1-3 Estudo individual auto direcionado.

[69%] Muito [25%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

1-2 Você acredita que o grupo te estimula a estar em dia com as obrigações técnicas do instrumento?

[25%] Muito [56%] Razoável [19%] Pouco [0%] Indiferente

1-3 Você acha que sua maneira de pensar as relações técnicas do instrumento foi influenciada ao ver outros integrantes tocando solos ou em grupo?

[56%] Muito [19%] Razoável [19%] Pouco [6%] Indiferente

1-4 Houve incentivo do seu professor para que você mudasse ou repensasse sua técnica?

[44%] Muito [38%] Razoável [6%] Pouco [13%] Indiferente

1-4-1 E dos colegas?

[19%] Muito [19%] Razoável [56%] Pouco [6%] Indiferente

1-5 Você acha que as seguintes atividades colaboram com seu desenvolvimento técnico?

1-5-1 Aulas com seu professor:

1-5-1-1 Teclados:

[50%] Muito [38%] Razoável [0%] Pouco [6%] Indiferente

1-5-1-2 Tímpanos:

[63%] Muito [38%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

1-5-1-3 Caixa Clara:

[69%] Muito [25%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

1-5-1-4 Percussão Múltipla:

[69%] Muito [25%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

1-5-2 As práticas do grupo PIAP:

1-5-2-1 Teclados:

[38%] Muito [38%] Razoável [25%] Pouco [6%] Indiferente

1-5-2-2 Tímpanos:

[6%] Muito [19%] Razoável [50%] Pouco [25%] Indiferente

1-5-2-3 Caixa Clara:

[6%] Muito [19%] Razoável [50%] Pouco [25%] Indiferente

1-5-2-4 Percussão Múltipla:

[44%] Muito [50%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

1-5-3 O estudo individual auto direcionado:

1-5-3-1 Teclados:

[69%] Muito [25%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

1-5-3-2 Tímpanos:

[38%] Muito [38%] Razoável [25%] Pouco [0%] Indiferente

1-5-3-3 Caixa Clara:

[50%] Muito [19%] Razoável [31%] Pouco [0%] Indiferente

1-5-3-4 Percussão Múltipla

[31%] Muito [50%] Razoável [19%] Pouco [0%] Indiferente

2 - Estudos técnicos complementares

2-1 Você acha o estudo da leitura a primeira vista importante para se tocar em grupo?

[88%] Muito [13%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

2-2 A participação nas seguintes atividades contribuiu para sua evolução na leitura a primeira vista?

2-2-1 Aulas com seu professor:

[19%] Muito [25%] Razoável [44%] Pouco [13%] Indiferente

2-2-2 As práticas do grupo PIAP:

[25%] Muito [50%] Razoável [19%] Pouco [6%] Indiferente

2-2-3 O estudo individual auto direcionado:

[50%] Muito [25%] Razoável [25%] Pouco [0] Indiferente

2-3 Sua participação nas seguintes atividades desenvolveu sua percepção dos timbres?

2-3-1 Aulas com seu professor:

[63%] Muito [38%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

2-3-2 As práticas do grupo PIAP:

[69%] Muito [31%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

2-3-3 O estudo individual auto direcionado:

[31%] Muito [38%] Razoável [31%] Pouco [0%] Indiferente

2-4 Sua participação nas seguintes atividades contribuiu para o discernimento de ritmo?

2-4-1 Aulas com seu professor:

[50%] Muito [44%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

2-4-2 As práticas do grupo PIAP:

[69%] Muito [25%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

2-4-3 O estudo individual auto direcionado:

[63%] Muito [31%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

2-5 Sua participação no grupo PIAP contribuiu para o solfejo?

2-5-1 Aulas com seu professor:

[19%] Muito [19%] Razoável [50%] Pouco [13%] Indiferente

2-5-2 As práticas do grupo PIAP:

[19%] Muito [31%] Razoável [38%] Pouco [13%] Indiferente

2-5-3 O estudo individual auto direcionado:

[31%] Muito [44%] Razoável [25%] Pouco [0%] Indiferente

2-6 As seguintes atividades contribuíram para sua percepção da pulsação do tempo?

2-6-1 Aulas com seu professor:

[63%] Muito [38%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

2-6-2 As práticas do grupo PIAP:

[88%] Muito [13%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

2-6-3 O estudo individual auto direcionado:

[50%] Muito [44%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

3 - Desenvolvimento artístico e musical

3-1 O grupo PIAP colabora nas atividades artísticas da Universidade?

[94%] Muito [6%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

3-2 As propostas artísticas do grupo PIAP conseguem atingir o público?

[38%] Muito [44%] Razoável [19%] Pouco [0%] Indiferente

3-3 O grupo costuma te incentivar a conhecer outros tipos de música e outras vertentes artísticas?

[63%] Muito [25%] Razoável [13%] Pouco [0%] Indiferente

3-4 O envolvimento com a música contemporânea através da participação no PIAP te acrescentou como artista?

[88%] Muito [6%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

3-5 As práticas realizadas pelo grupo PIAP:

3-5-1 Te auxiliaram a assimilar melhor as músicas que você toca?

[81%] Muito [19%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

3-5-2 Te ajudaram a ouvir com mais consciência os seus colegas enquanto toca?

[63%] Muito [38%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

3-5-3 Facilitaram os processos de interpretação das obras que você tocou?

[63%] Muito [31%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

3-5-4 Te fizeram sentir mais segurança ao tocar em público?

[63%] Muito [25%] Razoável [0%] Pouco [13%] Indiferente

3-6 A direção do grupo costuma receber projetos de alunos para o PIAP?

[69%] Muito [25%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

3-7 Após ingressar no curso de percussão na UNESP, você se sente mais crítico ao ouvir, interpretar e discutir sobre música?

[75%] Muito [25%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

Como cada atividade te ajudou?

3-7-1 Aulas:

[81%] Muito [19%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

3-7-2 PIAP

[69%] Muito [25%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

3-7-3 Estudo individual auto direcionado

[81%] Muito [19%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

4 – Grupo de percussão

4-1 Você acha que a flexibilidade dos integrantes é importante para música de câmara ser mais produtiva?

[63%] Muito [31%] Razoável [0%] Pouco [6%] Indiferente

4-2 Você acha que é possível extrair uma metodologia mais eficaz para a produtividade musical por meio do debate entre os integrantes?

[50%] Muito [44%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

4-3 Você se sente um membro participante e proativo do grupo?

[69%] Muito [31%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

4-4 Você acha que o trabalho conjunto dos integrantes, considerando as funções designadas a cada um, funciona bem e de forma equilibrada?

[19%] Muito [69%] Razoável [19%] Pouco [0%] Indiferente

4-5 Há participação dos alunos nas decisões da direção do grupo?

[69%] Muita [31%] Razoável [0%] Pouca [0%] Indiferente

5 - Pedagogia

5-1 Você acha que há preocupação pedagógica da direção no funcionamento do grupo PIAP? (Coletivo – Indivíduo)

[63%] Muito [25%] Razoável [13%] Pouco [0%] Indiferente

5-2 Você acha que há preocupação pedagógica da direção do grupo ao escolher o repertório dos concertos?

[31%] Muito [44%] Razoável [19%] Pouco [6%] Indiferente

5-3 O seu professor consegue solucionar todas as dúvidas que você apresenta?

[69%] Muito [31%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

5-4 Os demais integrantes te dão suporte quando sente dificuldade nos ensaios?

[56%] Muito [38%] Razoável [0%] Pouco [6%] Indiferente

5-5 Na sua opinião, o diálogo entre aluno e professor é importante para o trabalho ser bem orientado?

[100%] Muito [0%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

6 – Música de câmara

6-1 Você se sente bem tocando em grupo?

[81%] Muito [19%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

6-2 Você acha que a experiência com o grupo PIAP será importante para sua formação musical?

[100%] Muito [0%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

6-3 Você se sente pessoalmente favorecido por tocar no grupo PIAP?

[63%] Muito [31%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

6-4 Você se sente profissionalmente favorecido por tocar no grupo PIAP?

[88%] Muito [6%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

6-5 Na sua opinião, o grupo PIAP é eficiente no estímulo à produção de repertório para percussão? (Coletivo – Coletivo)

[88%] Muito [6%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

7 - Organização

7-1 O grupo PIAP é eficiente na organização dos concertos?

[88%] Muito [13%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

7-2 Os ensaios das obras do grupo PIAP são bem planejadas em função dos concertos?

[50%] Muito [50%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

7-3 Você tem tempo para estudar suas obras individuais paralelamente a todas as atividades do curso?

[0%] Muito [38%] Razoável [63%] Pouco [0%] Indiferente

7-4 O curso te fornece tempo suficiente para se dedicar aos ensaios?

[6%] Muito [63%] Razoável [25%] Pouco [6%] Indiferente

7-5 Você acha que a direção do grupo respeita sua disponibilidade de horários ao agendar ensaios?

[44%] Muito [50%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

7-6 Você acha que as atividades do grupo podem te ajudar com seus projetos/estudos individuais?

[44%] Muito [38%] Razoável [19%] Pouco [0%] Indiferente

7-7 Considerando as atividades do curso, você consegue se organizar para realizar todas as atividades com qualidade?

[13%] Muito [56%] Razoável [25%] Pouco [6%] Indiferente

7-8 Você acha que se estudasse mais individualmente estaria aproveitando mais o seu tempo?

[6%] Muito [56%] Razoável [31%] Pouco [6%] Indiferente

8 - Relação pessoal

8-1 Você se relaciona bem com os outros integrantes?

[50%] Muito [50%] Razoável [0%] Pouco [0%] Indiferente

8-2 Você acha que os integrantes ajudam uns aos outros?

[44%] Muito [50%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

8-3 Você se sente apoiado pelos demais integrantes?

[50%] Muito [44%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

8-4 Os professores se aproximam dos alunos quando há eventuais problemas?

[56%] Muito [38%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

8-5 Você é bem respeitado no seu ambiente de estudos?

[56%] Muito [38%] Razoável [6%] Pouco [0%] Indiferente

Muito obrigado por colaborar com a minha pesquisa, espero que os resultados a ser obtidos agreguem o desenvolvimento artístico e pedagógico do grupo

PIAP e sua formação como artista/músico percussionista. Agradeço pelo tempo dedicado a este questionário e toda consideração por mim e por meu trabalho.

Fernando da Mata e Silva Júnior.

Tabela : Tabela quantitativa referente aos resultados obtidos através do questionário aplicados nos alunos do Grupo PIAP.

Número da pergunta	MUITO	RAZOÁVEL	POUCO	INDIFERENTE
1.1.1	75%	25%	0%	0%
1.1.2	19%	38%	38%	6%
1.1.3	69%	25%	6%	0%
1.2	25%	56%	19%	0%
1.3	56%	19%	19%	6%
1.4	44%	38%	6%	13%
1.4.1	19%	19%	56%	6%
1.5.1.1	50%	38%	0%	6%
1.5.1.2	63%	38%	0%	0%
1.5.1.3	69%	25%	6%	0%
1.5.1.4	69%	25%	6%	0%
1.5.2.1	38%	38%	25%	6%
1.5.2.2	6%	19%	50%	25%
1.5.2.3	6%	19%	50%	25%
1.5.2.4	44%	50%	6%	0%
1.5.3.1	69%	25%	6%	0%
1.5.3.2	38%	38%	25%	0%
1.5.3.3	50%	19%	31%	0%
1.5.3.4	31%	50%	19%	0%
2.1	88%	13%	0%	0%
2.2.1	19%	25%	44%	13%
2.2.2	25%	50%	19%	6%
2.2.3	50%	25%	25%	0%
2.3.1	63%	38%	0%	0%
2.3.2	69%	31%	0%	0%
2.3.3	31%	38%	31%	0%
2.4.1	50%	44%	6%	0%
2.4.2	69%	25%	6%	0%
2.4.3	63%	31%	6%	0%
2.5.1	19%	19%	50%	13%
2.5.2	19%	31%	38%	13%

2.5.3	31%	44%	25%	0%
2.6.1	63%	38%	0%	0%
2.6.2	88%	13%	0%	0%
2.6.3	50%	44%	6%	0%
3.1	94%	6%	0%	0%
3.2	38%	44%	19%	0%
3.3	63%	25%	13%	0%
3.4	88%	6%	6%	0%
3.5.1	81%	19%	0%	0%
3.5.2	63%	38%	0%	0%
3.5.3	63%	31%	6%	0%
3.5.4	63%	25%	0%	13%
3.6	69%	25%	6%	0%
3.7	75%	25%	0%	0%
3.7.1	81%	19%	0%	0%
3.7.2	69%	25%	6%	0%
3.7.3	81%	19%	0%	0%
4.1	63%	31%	0%	6%
4.2	50%	44%	6%	0%
4.3	69%	31%	0%	0%
4.4	13%	69%	19%	0%
4.5	69%	31%	0%	0%
5.1	63%	25%	13%	0%
5.2	31%	44%	19%	6%
5.3	69%	31%	0%	0%
5.4	56%	38%	0%	6%
5.5	100%	0%	0%	0%
6.1	81%	19%	0%	0%
6.2	100%	0%	0%	0%
6.3	63%	31%	6%	0%
6.4	88%	6%	6%	0%
6.5	88%	6%	6%	0%
7.1	88%	13%	0%	0%
7.2	50%	50%	0%	0%
7.3	0%	38%	63%	0%
7.4	6%	63%	25%	6%
7.5	44%	50%	6%	0%
7.6	44%	38%	19%	0%
7.7	13%	56%	25%	6%
7.8	6%	56%	31%	6%
8.1	50%	50%	6%	0%
8.2	44%	50%	6%	0%
8.3	50%	44%	6%	0%
8.4	56%	38%	6%	0%
8.5	56%	38%	6%	0%