

Pedagogia do Piano e a Ciência: Trajetória, Conquistas e Continuidade

Alfeu Rodrigues de Araújo Filho

Universidade Estadual de Maringá | Brasil

Resumo: Em pleno século XXI, na tradição das práticas interpretativas, a ideia do talento ainda é uma realidade. Como consequência, a metodologia ofertada, muitas vezes, confia no insistente número de repetições para obter resultados qualitativos. A contrariedade é que esta ação enfatiza o comportamento quantitativo, desprovido de reflexão e organização consciente. Esta investigação tem como objetivo apresentar a trajetória de conquistas da ciência sobre a pedagogia do piano, assim como traçar um grupo de ferramentas baseada na conscientização de processos para o estudo/aprendizado, atribuindo foco na dualidade: tempo x resultados. A fundamentação teórica apresenta, como suporte principal, professores/pianistas nacionais que deixaram um importante legado para o estudo pianístico com premissas científicas, enfraquecendo o mito do inatismo: Antonio Sá Pereira (1888-1966), José Alberto Kaplan (1935-2009) e Scheilla Glaser (s/d). Trata-se de uma pesquisa de caráter bibliográfico, enfatizando a importância da mutação e, conseqüentemente, das reais conquistas na trajetória da execução do piano.

Palavras-chave: Estudo de Piano, Prática Qualitativa, Reflexão Crítica, Ciência, Mutação.

Abstract: Well into the 21st century, in the tradition of the interpretive practices, the idea of such a thing as talent is still a reality. As a consequence, the existing methodology, as is often the case, relies on the insistent number of repetitions in order to obtain qualitative results. The setback is that this action emphasizes the quantitative behavior, lacking reflection and conscious organization. This investigation aims at presenting the path of scientific achievements about piano pedagogy, as well as mapping a group of tools based on raising awareness of the studying/learning processes, focusing on the dualism: time vs. results. The underlying theory, serving as the main support, introduces national teachers/pianists that have left a legacy of piano studies based on scientific premises, thus weakening the myth of innatism, such as Antonio Sá Pereira (1888-1966), José Alberto Kaplan (1935-2009), and Scheilla Glaser (undated). It is a review of literature which emphasizes the importance of the shift and, consequently, of the real achievements in the path of piano performance.

Keywords: Piano Studies, Qualitative Practice, Critical Reflection, Science, Shift.

Esta investigação tem como foco o estudo de piano, atuação que demanda do instrumentista tempo, disciplina e metodologia fundamentada no raciocínio e significado para o desenvolvimento de inúmeras percepções. Em síntese, desenvolver uma atitude voluntária e reflexiva, algo que a maioria dos estudantes ainda não realiza por falta de conhecimento e estímulo necessário. Geralmente, constatamos uma condução empírica, apostando no número de repetições não assistidas, trocando qualidade em detrimento da quantidade.

No ensino superior, foco desta perquirição, através do curso de Bacharelado em Música (habilitação instrumento – piano) o discente tem o dever de realizar um conjunto de obras para o cumprimento do período letivo, designado: programa. Esta literatura musical, agora mais complexa, justifica a posição do aluno na formação universitária, porém, exige mais tempo qualitativo, conhecimento e consciência na concretização de sua execução. Soma-se, neste contexto, o necessário equilíbrio entre as obrigações cotidianas e a rotina acadêmica como: a prática instrumental, a pesquisa, a leitura de textos de apoio, o desenvolvimento de inúmeros trabalhos, a preparação para as provas das disciplinas do projeto pedagógico, as ações de extensão, as atividades acadêmicas complementares, entre outras. O resultado observado, na maioria dos acadêmicos, está em acreditar no equívoco adestramento instrumental, valorizando a repetição mecanizada, contribuindo para aumentar os problemas inerentes do processo da performance como: insegurança, dúvida de notas, esbarros, desajustes corporais, excesso de tensão, deseducação auditiva, movimentos por reflexos de caráter involuntário, falta de retenção do conteúdo e, conseqüentemente, o impedimento de transferir conhecimento, uma vez que não obteve.

Dentro deste panorama, inúmeros questionamentos são apontados como: quais os caminhos para conquistar tais ações? Como adquirir um processo metodológico capaz de colaborar com atitudes necessárias para esta prática? O que é preciso para alcançar resultados satisfatórios em curto período para o estudo?

Sabemos que a prática, exige prática. Porém, a leitura de trabalhos, ofertados por pesquisadores/pianistas que se dedicaram à difícil tarefa de documentar seus questionamentos, experiências e propostas, é extremamente importante. Neste caminho, através da revisão de literatura, apresentamos três vertentes nacionais que representam a passagem no tempo com uma preocupação comum: cientificar o estudo instrumental de piano. Neles, encontramos Antônio Sá

Pereira (1888-1966); José Alberto Kaplan (1935-2009) e Scheilla Glaser (s/d). Representantes da primeira e segunda metade do século XX, assim como, primeira metade do século XXI, com os seguintes trabalhos: “Ensino Moderno de Piano”; “Teoria da Aprendizagem Pianística – Uma abordagem psicológica” e “O Ensino do Piano Erudito: um olhar Rogeriano”. As palavras “Moderno”, “Abordagem Psicológica” e “Olhar”, já configuram um novo horizonte e apontam contribuições que merecem atenção e questionamentos, ratificando um dos grandes valores no desenvolvimento do estudo pianístico: mutação.

É neste terreno o mergulho que iniciaremos, uma vez que a preocupação não está mais em ofertar um grupo de exercícios a serem realizados, mas a descrição de dados que possam provocar o desenvolvimento da mente de um instrumentista/pianista ao entender que suas respostas estão nas percepções internas do saber, não mais na escola fomentada por conceitos pré-concebidos, generalizando ações como se fôssemos uma fôrma única.

Ao contrário do que muitos pensam, o conhecimento gera liberdade, amplia a criação e possibilita uma resposta que une ciência e intuição, requisitos essenciais na formação humana. Nesse sentido, a pianista Maria Eliza Risarto afirma:

(...) de repente, buscar o melhor toque, a melhor condução sonora, são fenômenos que não podem ser verbalizados e parecem seguir o caminho da intuição, mas, no fundo, eles pressupõem um trabalho técnico. (...) neste trabalho eu entendi justamente a lógica da interpretação musical e conseqüentemente a minha intuição musical ficou bem mais forte (LIMA, 2005, p. 45).

1. Problemática

Em se tratando da contemporaneidade, onde a exigência de apropriações e o volume de informações atravessam uma velocidade vertiginosa, é comum surgir, na vida dos discentes, inquietações a respeito de como administrar o tempo e obter resultados qualitativos na prática musical.

Entretanto, mesmo com a prova de habilidades específicas, cujo objetivo está em selecionar estudantes que já tenham certo nível de formação e amadurecimento na área da performance instrumental/piano, observamos inúmeras lacunas de conhecimento e atitude que comprometem grande parte do período acadêmico. O resultado deste histórico acumula, no geral, um conjunto de

ações frustradas, pois a corrida contra o tempo e, conseqüentemente, a pressa em obter a carga necessária de informação para o curso superior, impossibilita o desenvolvimento e o emprego da reflexão.

Na soma dos afazeres diários, que acabam por tomar um tempo necessário para a dedicação do estudo de piano, muitos recorrem às formas imaturas da prática instrumental obtendo leitura defeituosa e desatenta, dedilhados sem sentido, sonoridades sem identidade musical, ritmos desconexos, tropeços de notas, problemas psicomotor e cognitivo, ou seja, colhem o fruto da inconsistência no planejamento do estudo, resultando na impossibilidade de obter um material em condições mínimas para ser executado. Neste quesito vale frisar que: “Os que se empenham em práticas sem ciência são como navegantes sem bússola nem leme, que não sabem jamais, com certeza para onde se encaminham. A prática deve estar sempre edificada sobre a boa teoria” (DA VINCI *apud* KAPLAN, 1966, p. 7).

Com certeza a ação de repetição é um procedimento metodológico de extrema importância, ainda mais na execução pianística que contempla a prática (corpo) e a interpretação (conhecimento). Porém, sem uma aplicabilidade funcional através de objetivos, significados e atitude crítica, potencializa a desconstrução e a impossibilidade de saberes dinâmicos em função da memória muscular, acumulando tensões desnecessárias que irão influenciar um conjunto de fenômenos musicais, resultando na deseducação instrumental e afetando gravemente a performance.

Toda a metodologia do estudo pianístico terá como objetivo principal a concretização do trabalho através da ação da performance. Este momento, a exposição em público, apresenta um componente que todos precisamos controlar ou saber lidar: a adrenalina. Potencialmente, as pequenas dúvidas, que poderão ocorrer na formulação do trabalho de execução instrumental/piano, transformam-se em obstáculos intransponíveis, acumulando resultados psicológicos desastrosos e desmotivadores. Exatamente o oposto do que se espera na busca pela construção do conhecimento, ratificando a importância da ciência no processo da performance.

Dessa forma, segue um pensamento científico de um grupo de autores que promoveram um olhar ativo, racional e humanista, capaz de desenvolver a ação da propriocepção, internalizando o conhecimento e valorizando o instrumentista, não o instrumento, como fonte principal de observação, ofertando um resultado qualitativo no tempo de estudo e motivando a pesquisa diária que esta prática exige.

2. Antonio Sá Pereira (1888-1966): “Ensino Moderno de Piano”

Antonio Sá Pereira, primeira metade do século XX, foi um dos pioneiros na racionalização do estudo de piano no Brasil e demonstra, pelo legado, a importância do trabalho teórico, compartilhando a reflexão do processo do estudo instrumental em seu livro “Ensino Moderno de Piano”.

A modernidade pauta justamente na ênfase que o autor realiza já no prefácio de seu método: “este livro propõe-se, exatamente a este objetivo: fazer o aluno habituar-se a estudar e pensar, por conta própria” (SÁ PEREIRA, 1933, p. 3). Embora “estudar e pensar” pareçam ações óbvias no ensino-aprendizado de qualquer área de conhecimento, é, muitas vezes, apenas uma aparência e em se tratando do estudo de piano, menos ainda. Outro fator relevante está na expressão “por conta própria”, ratificando a importância da autonomia, uma vez que o aluno constrói as informações com o professor durante a aula de uma hora e, na continuidade, desenvolve o aprendizado através do estudo diário que para ser qualitativo depende de sua capacidade ativa, independente e reflexiva através da auto-observação e criticidade.

A base da metodologia científica do autor está em “obter o maior rendimento com o menor possível dispêndio de material, de esforço e de tempo” (SÁ PEREIRA, 1933, p. 10). Defende que “compete ao aluno observar, com espírito crítico e descobrir os impedimentos que estejam travando o seu progresso” (SÁ PEREIRA, 1933, p. 11). Importante salientar que, de forma incomum, em se tratando da primeira metade do século XX, Sá Pereira chama atenção para questões específicas e individuais do comportamento humano, potencializando a riqueza da ação de perceber, não de obedecer, um conjunto de informações. Estas, quando generalizadas, podem desviar o instrumentista de vencer os obstáculos que são seus e, portanto, únicos.

Valoriza a ação do ensino potencialmente desenvolvida pelo professor, porém enfatiza a importância do aprendizado (estudo) que justificará a ação do ensino (aula) e ressalva que devemos “submeter todos os processos de produção a crítica rigorosa da razão, com o fim de evitar esforços improdutivos, gastos inúteis de tempo, de energia e dinheiro” (SÁ PEREIRA, 1933, p. 10). Valida e reforça a reflexão desta investigação ao direcionar a construção do estudo pianístico em relação à qualidade de tempo, assim como na obtenção de resultados positivos e consistentes.

Observa-se que embora utilize exercícios já tradicionalmente conhecidos no estudo de piano, não os oferta pelo simples fato do fazer, mas, estimula a proposta reflexiva, o como e o porquê realizarem, inovando o cenário de aprendizado da prática instrumental. Sensível e sensato aponta em suas considerações sintéticas, três importantes ações para o estudo de execução instrumental: “aprender a ler, a governar os movimentos e a escutar atentamente” (SÁ PEREIRA, 1933, p. 9). É necessário salientar a amplitude do conceito de leitura, ofertada por Sá Pereira, ao valorizar a clareza rítmica, a direção das notas, a armadura de clave, o dedilhado, o discernimento textual, as articulações, entre outros. Apresenta a análise de dados como ferramenta metodológica, auxiliando o processo de alfabetização musical, auxiliando a leitura. Quanto ao fato de governar os movimentos, reforça o olhar perceptivo sobre a sensação corporal: a propriocepção. Finaliza, chamando atenção para a audição diferenciada, construindo a principal identidade que um instrumentista tem com o seu instrumento: a sonoridade.

Seu real valor está em antecipar a descrição de uma série de componentes técnicos e musicais de indiscutível relevância como: a importância da escuta crítica; o prejuízo através da inervação excessiva; o senso de localização e disposição geográfica do piano em relação à construção do movimento; a importância de não agir no automático, mas construir o automatismo que determina a maturidade do conhecimento; a relevância do espírito de investigação; o estudo baseado na percepção, não na insistência desassistida, criando um novo paradigma baseado na valorização do indivíduo.

3. José Alberto Kaplan (1935-2009): “Teoria da Aprendizagem Pianística – Uma abordagem psicológica”

José Alberto Kaplan, segunda metade do século XX, em seu trabalho intitulado “Teoria da Aprendizagem Pianística – uma abordagem psicológica”, afirma que “toda atividade artística, pressupõe, para sua realização cabal, de um saber como fazer” (KAPLAN, 1987, p. 12). Na continuidade da trajetória, o autor não utiliza exercícios técnicos, já tradicionalmente conhecidos pelos inúmeros métodos de ensino do piano, mas, apresenta reflexões que dialogam com outras áreas de conhecimento, ação interdisciplinar, proporcionando importantes relações e considerações através da anatomia, fisiologia, física e psicologia.

É só a partir da sistematização dos dados que aquelas ciências nos fornecem que se pode elaborar uma metodologia do ensino e da execução pianística que possibilite desenvolver no jovem aprendiz, num tempo menor e com maior facilidade, aquelas potencialidades psicomotoras que lhe permitirão superar as exigências de ordem musical que a interpretação das grandes obras da literatura pianística lhe impõe (KAPLAN, 1987, p. 13).

Ao observar as expressões “num tempo menor e com maior facilidade”, concluímos que tal preocupação também reforça o foco desta investigação: tempo x resultados. Afirma que a aprendizagem oferta uma “mudança de comportamento” (KAPLAN, 1987, p. 43) onde nossa capacidade reflexiva e fisiológica permite ir ao encontro da prática qualitativa instrumental, estimulando o indivíduo a desenvolver suas potencialidades, descartando o argumento de que “o artista nasce feito” (KAPLAN, 1987, p. 12). Desmistifica a crença do inatismo, emprega a metodologia baseada na evolução do indivíduo e abre campo para que todos possam participar e se expressar através do estudo consciente do piano: “o homem não é um ser especializado, e, portanto, não há um comportamento que não seja capaz de adquirir, devidamente orientado” (KAPLAN, 1987, p. 12).

Quebra o paradigma de uma determinada escola de execução pianística como fonte única da verdade ao afirmar que “não existe uma técnica de execução no piano e sim “n” técnicas, tantas quanto intérpretes e obras para esse instrumento existem” (KAPLAN, 1987, p. 17). Dentre as suas inúmeras contribuições, não podemos deixar de salientar que o autor não compartilha o

pensamento sobre as horas ininterruptas de estudo. Aposta na ideia de qualificar e não quantificar e enfatiza que hábitos motores coerentes promoverão movimentos controlados, contribuindo na assimilação de componentes técnicos e interpretativos de uma obra musical: “na verdade, a didática do piano deveria se preocupar menos em treinar os músculos e mais em exercitar a mente dos jovens alunos” (KAPLAN, 1987, p. 20).

O autor elenca importantes fatores que favorecem a prática instrumental qualitativa como: a relação do sistema nervoso central e a psicomotricidade; o estudo do movimento; a educação auditiva; a atividade cognitiva; a prática de memorização; a transferência de aprendizagem, entre outros. Deixa claro que pretende demonstrar “uma teoria de como estudar piano, a partir de um elenco de constatações de caráter científico que nos fornece a psicologia da aprendizagem, especificamente aquela que se refere à aquisição de habilidades motoras” (KAPLAN, 1987, p. 15). Nesse contexto, observamos que o seu olhar é menos tecnicista e mais humanista.

No aspecto da aquisição de habilidades motoras, afirma ser o movimento voluntário “condição essencial da aprendizagem e execução instrumental” (KAPLAN, 1987, p. 82) e, por ser intencional, a compreensão do seu mecanismo se torna imprescindível na elaboração de uma metodologia racional do aprendizado pianístico e no processo utilizado para desenvolver movimentos coordenados, equilibrando tensão e relaxamento, com a ajuda da prática.

Aqui se faz necessário enfatizar a falácia de tocar piano relaxado. A procura está em equilibrar a utilização destes dois importantes componentes – tensão e relaxamento – presentes em qualquer estado de mobilidade.

Em consonância com Sá Pereira, demonstra a importância da participação ativa do instrumentista no processo que o levará para o exercício da performance, atingindo o grau de maturidade necessário para que a relação final esteja absolutamente no campo da estética.

No processo de ensino/aprendizagem, o autor valoriza o senso de observação e flexibilidade do docente, abrindo caminho para o que virá ao afirmar que para o professor “saber como se processa a aprendizagem no ser humano é de capital importância, de vez que só a partir desse entendimento poderá decidir qual a maneira mais adequada, dependendo das circunstâncias, de orientá-la” (KAPLAN, 1987, p. 43).

4. Scheilla Glaser (s/d) – “O ensino do piano erudito: um olhar Rogeriano”

Scheilla Glaser, primeira metade do século XXI, apresenta uma nova proposta de parceria na trajetória ensino/aprendizado em seu “O ensino do piano erudito: um olhar Rogeriano”. Tal reflexão tem como fundamento os principais conceitos do psicólogo Carl Rogers (1902-1987), responsável pelo olhar a partir da “Abordagem Centrada na Pessoa/ O Ensino Centrado no Aluno”. Glaser transportou esta abordagem para o universo musical, entretanto vale frisar que a pesquisa, ofertada por este trabalho, compartilha aquisições adquiridas no cenário da metodologia do ensino e estudo pianístico graças à continuidade do exercício científico, pois, este novo olhar está diretamente relacionado com importantes propostas geradas pelos dois pesquisadores anteriores, uma vez que:

(...) a base da relação ensino-aprendizagem proposta por Rogers vê a aprendizagem como fonte de crescimento pessoal em que o indivíduo adquire cada vez mais consciência de si próprio, e o professor como facilitador da aprendizagem, que coloca como foco principal o aluno e não o conteúdo (ROGER, 1974, p. 64 apud GLASER, 2011, p. 13).

A problemática sobre aprender a ler, refletir sobre o significado do corpo como instrumento real de trabalho na execução instrumental, ter uma ação ativa, crítica e reflexiva baseada nas considerações construídas em sala de aula e desenvolvidas no estudo individual, contribuiu para concretizar este novo posicionamento, uma vez que, entende-se como indivíduos: “(...) pessoas psicologicamente maduras, dotadas de iniciativa própria, adaptáveis a novas situações, capazes de ser responsáveis por suas ações, de resolver problemas a partir de suas próprias experiências, de ser cooperativas, de formular objetivos próprios e de ser flexíveis” (GLASER, 2011, p. 73).

A grande conquista está na compreensão de que a direção na construção das informações instrumento/instrumentista tem como foco o autoconhecimento que se modifica de acordo com os pontos positivos e negativos de suas experiências, revendo sua autoimagem e suas múltiplas relações com o eu, com o outro e com o mundo.

A oferta deste campo de ação confirma que “a vivência de experiências sentidas como não ameaçadoras amplia o repertório interno do indivíduo e gera mudanças capazes de aumentar seu campo perceptivo” (GLASER, 2011, p. 71).

Vale lembrar a inadequação quanto às inúmeras restrições impostas pelo docente quando o mesmo pronuncia: não mexe o cotovelo; não levante o pulso; tal movimento é excessivo; mantenha os braços rentes ao corpo, dentre outros. Não estamos dizendo que o profissional deva emudecer, mas, provocar ações e observá-las através de uma experiência real, não inibidora.

Quando pontuamos a relação docente/discente no histórico do ensino tradicional, averiguamos um caráter preponderantemente tecnicista, ou seja, o professor de instrumento apresentava o que havia aprendido, fruto de suas experiências, acreditando ser esta a única ferramenta eficiente na transmissão de conhecimento. A unicidade já aponta para um real desequilíbrio, além do mais o fato questionável é que quando a eficácia não ocorria, o motivo apontado era o despreparo do aluno, falta de disciplina na prática diária ou pior, não possuía talento.

Na comparação, segundo Guedes:

(...) a abordagem educacional rogeriana se diferencia das demais, sobretudo em relação à natureza de seu enfoque e sua finalidade uma vez que é o estudante e não o “ensino” que será focalizado. Sua preocupação básica não está em doar conteúdos programáticos, mas em facilitar as condições para que o aprendiz possa melhor “aprender a aprender” aqueles conhecimentos que lhe favoreçam uma plena integração com o mundo, de forma autônoma, em favor de seu crescimento como pessoa (GUEDES, 1978, p. 1).

Percebe-se que a forma de comunicação influencia diretamente no comportamento e no clima congruente em sala de aula, propiciando uma ferramenta facilitadora na trajetória ensino/aprendizado. O professor, ao permitir mudanças em função das reais necessidades do aluno, coloca sua experiência e não sua autoridade a serviço de uma relação empática, propiciando a partilha de responsabilidade com a oferta de sua bagagem e com o estímulo da participação ativa do discente.

No aspecto do estudo instrumental, tal olhar pode ser representado da seguinte forma:

- O aluno, através do repertório, depara com problemas reais e significativos;
- O professor procura ofertar diretrizes baseado nos referenciais do discente;
- O interesse promove congruência, amplia a reflexão, constrói o conhecimento dinâmico e direcionado ao estudante;
- O discente, ao observar a empatia do professor, acolhe com motivação e, como consequência, aplica e participa de forma dinâmico-colaborativa.

Em seu resultado, a aprendizagem significativa abrange o indivíduo como um todo, em seus aspectos cognitivos e emocionais, não provoca alterações apenas intelectuais, estimula internamente o senso de descoberta, de apreensão e compreensão, ratificando uma importante consideração para Rogers: “não podemos ensinar outra pessoa diretamente; apenas podemos facilitar a sua aprendizagem” (1974, p. 381).

Podemos esclarecer que a construção de conhecimento, nesta proposta de parceria compartilhada, valoriza o indivíduo em sua integralidade, estabelece a importância do trabalho artesanal que é a ação da execução instrumental/pianística, respeita o olhar específico e não generalizado desta proposta pedagógica, assim como provoca a liberdade em função da real valorização entre docente e discente.

Quando atitudes de autenticidade, respeito pelo indivíduo e compreensão do mundo particular do estudante estão presentes, eventos empolgantes acontecem. A recompensa está não apenas em notas, aquisição de leituras e similaridades, mas também em qualidades mais fugidias, como um aumento na autoconfiança, uma criatividade maior e mais afeto por outras pessoas. Em suma, uma sala de aula desta espécie leva a uma aprendizagem positiva, unificada, pela pessoa inteira (ROGERS; ROSEMBERG, 1977, p. 154).

5. Continuidade - Prática deliberada e Autorregulação - a dinâmica da ciência no contínuo diálogo entre a tradição e a atualidade: criação de conceitos e amplitude de conhecimentos

A provocação aqui está em salientar que em função do contínuo fluxo de reflexões traçada na trajetória e conquistas de Sá Pereira, Kaplan, Glaser, entre outros, ocorreu uma inegável contribuição sobre o enfoque e valorização da reflexão e comportamento ativo como fatores preponderantes para o processo do estudo da execução instrumental/pianística, possibilitando a formulação de conceitos e definições que, na atualidade, correspondem com a prática deliberada e autorregulação. Na essência, representa um conjunto de ações organizadas e integradas que promovem soluções envolvendo consciência, atenção e conhecimento com o objetivo de superar as mais diversas demandas e dificuldades técnicas e musicais da literatura instrumental.

Como o foco desta investigação está na pedagogia do piano e os ganhos obtidos pelo olhar científico, vale salientar a importância de todos os métodos de técnica e repertórios específicos de cada período Histórico, contudo ressaltamos a necessidade de uma metodologia ativa com efetiva participação dos envolvidos em um contínuo exercício de achados significativos, evitando a aplicação de uma fórmula generalizada.

Ao somarmos as contribuições de Sá Pereira ao apontar a importância de sermos independentes através do pensamento e da escuta diferenciada; Kaplan, enfatizando o desenvolvimento da propriocepção, potencialidades psicomotoras e autonomia, assim como Glaser, apresentando uma atitude compartilhada no processo ensino/aprendizagem, evidenciam os conceitos da prática deliberada e autorregulação. Procedimentos que estimulam o corpo a utilizar recursos apreendidos na reflexão funcional, empregando-os na rotina da prática instrumental, ou seja, o indivíduo dirige o próprio desenvolvimento e gerencia seu progresso, avaliando pensamentos e ações com propósito e finalidade direcionada, organizando tarefas e delineando estratégias para atingir o objetivo almejado que é a performance.

O que impressiona, e valida o presente trabalho, é o fato de depararmos, no contexto atual, com inúmeros estudantes desgastados e desmotivados com seus resultados duvidosos, mesmo que empenhados em uma grande demanda de tempo no estudo pianístico. Reflexões provocam questionamentos:

- Como somos instigados na educação familiar?
- De que forma o estudo fundamental e básico proporciona o conhecimento reflexivo?
- Qual a nossa real participação na construção dos saberes no contexto educacional?
- Participamos da organização político-social de forma ativa?
- Sabemos ser o nosso corpo e mente nossas principais ferramentas de trabalho?
- Temos a mínima consciência de nossa saúde física e psicológica?
- Realmente valorizamos a educação como ponte de acesso para uma existência qualitativa?

O processo é desafiador e torna-se sensível observamos como é importante e necessário construir metodologias de ensino/aprendizado que estimule a responsabilidade do indivíduo sobre si mesmo e, neste sentido, a prática deliberada potencializa a ação de decisão, intenção e reflexão, considerando a precisão e a velocidade do desempenho nas tarefas cognitivas, perceptivas e motoras. Já, a autorregulação tem como base a triangulação pautada em fatores comportamentais (auto-observação), motivacionais (elemento propulsor no desenvolvimento humano) e cognitivos (raciocínio).

“A capacidade de autorregulação é uma das características fundamentais para o exercício da agência humana” (CAETANO; ARAÚJO, 2019, p. 137). O indivíduo que utiliza esse processo passa a regular e interpretar os resultados do próprio comportamento, influenciando intencionalmente seu funcionamento por meio do monitoramento individual, comparando os resultados obtidos e construindo novas respostas sob a ação da auto avaliação. Conforme Caetano e Araújo (2019, p. 138): “importa frisar que todos os indivíduos são autorreguladores em potencial e, portanto, são predispostos a observar e julgar o próprio desempenho e reagir diante das consequências de seus atos”.

Importante salientar que a utilização destes recursos necessita de um estímulo que ocorre no contínuo diálogo entre ensino/aprendizado, provocando uma alteração comportamental na construção e aplicação do conhecimento, potencializando os fatores cognitivos e metacognitivos.

Instrumentistas autorregulados fazem uso de diferentes estratégias de prática, como direcionar o foco para maiores dificuldades e concentrar-se em superar desafios específicos ao invés de focalizar apenas momentos de execução prazerosa. Além disso, adotam uma visão crítica quanto às estratégias utilizadas, selecionando e aplicando as

ferramentas mais eficientes com vistas à resolução dos desafios técnico-instrumentais e à construção de uma interpretação musical coerente (CAETANO; ARAÚJO, 2019, p. 145).

A falta de critério de estudo, no momento inicial, pode provocar no estudante certo conforto e prazer, entretanto, em longo prazo, transforma-se em um imenso desconforto em função do intransponível obstáculo na obtenção de novos recursos. Como o processo dinâmico faz parte da natureza humana, o resultado é a desmotivação. Dessa forma, o estudo dirigido potencializa, de forma qualitativa, o tempo e o estudo, promovendo um importante fator na trajetória da prática musical: a motivação. O instrumentista apresenta uma resposta psicológica de satisfação, confirmando os dizeres apontados por Kaplan: “sem motivação não existiria, provavelmente, aprendizagem” (KAPLAN, 1987, p. 61).

6. Aplicabilidade – Teoria e Prática: diálogo e transferência

A escolha cuidadosa do repertório, assim como o método a ser ofertado, auxilia e estimula a difícil tarefa de equilibrar o diálogo e a transferência entre teoria e prática, ação de extrema valia na execução instrumental.

Em se tratando da seleção do repertório, a avaliação diagnóstica realizada pelo professor, esclarecendo a atual potencialidade técnica-instrumental do aluno, é uma importante ferramenta para evitar dissabores onde muitos estudantes “arrojam-se a tocar em público peças mal preparadas, com trechos difíceis que, por falta de treino, nunca passaram para fase do automatismo” (SÁ PEREIRA, 1933, p. 70). Em se tratando de ações técnicas e musicais, uma obra que não esteja no caminho gradativo do conhecimento e desenvolvimento, poderá causar inúmeros prejuízos mecânicos, cognitivos e psicológicos. Torna-se importante refletir que quando Sá Pereira evidencia “peças mal preparadas” e “falta de treino” está enfatizando o aspecto qualitativo e não quantitativo do estudo pianístico. Já “a fase do automatismo” determina a maturidade e concretização dos elementos apreendidos, uma vez que, no momento da performance, a ação de controle do processo tornará o resultado desconfortável e pouco artístico.

A sugestão é que a organização do repertório deve respeitar integralmente, ou o mais próximo possível, a realidade do discente, enfatizando o grau de compreensão dos conteúdos apresentados,

permitindo, posteriormente, a aplicação dos recursos para outras peças de acordo com o desenvolvimento técnico-musical. Kaplan caracteriza isso como transferência de aprendizagem, onde o “indivíduo percebe que uma mesma solução que permitiu superar as dificuldades de um determinado problema, serve para vencer as que no momento enfrenta” (KAPLAN, 1987, p. 84), caracterizando o processo cumulativo de aquisições.

Levando em consideração o indivíduo e o real significado da palavra individual, salientamos a necessidade de elaborar um método que promova o contínuo e necessário diálogo entre facilidades e dificuldades em consonância direta com o discente. Para Rogers, a não diretividade é a proposta oferecida como principal método de trabalho: “ser não diretivo significa não determinar todos os passos que o aluno deve dar, e sim dirigi-lo para si próprio, deixar que faça suas próprias opções diante do conteúdo oferecido e permitir que encontre uma significação para a aprendizagem em sua própria experiência” (GLASER, 2011, p. 79).

Neste ponto, a flexibilidade e o olhar cuidadoso do docente são fundamentais, uma vez que um modelo de método correto, além de ser questionável, não levaria em conta a riqueza e o potencial específico de cada aluno.

O método correto para um aluno pode ser bem diferente daquele que traria os melhores resultados para outro aluno. Nestes dias existe muito mais elasticidade dos métodos do que geralmente era aceito no passado, e a grandeza do professor consiste muito largamente em sua habilidade de inventar, adaptar e ajustar seus meios pedagógicos aos requerimentos especiais de seu aluno. (SCHARWENKA apud COOKE, 199, p. 252).

Na sequência, será apresentada a descrição de procedimentos que poderá auxiliar na ação de integração entre teoria e prática como: o Projeto Pedagógico e a prática instrumental; a importância do movimento voluntário na prática de execução pianística; a necessidade da aplicabilidade do estudo de repetição assistido, visando mutação; a relação entre a leitura e a análise musical; o processo de educação auditiva associado ao desenvolvimento psicomotor, assim como a construção do conhecimento não diretiva através de uma participação ativa entre docente e discente.

6.1 - O Projeto Pedagógico e a prática instrumental

Fator importante na vida do acadêmico está na compreensão da palavra “Projeto Pedagógico” para o desenvolvimento curricular do referido curso. Nesse contexto, se faz necessário entender um pouco melhor o que significa o termo projeto ou qual é a definição dada a ele ao pensar em pedagogia. A utilização do termo visando propósito, esquema ou plano foi estabelecida no século XX, enfatizando um olhar relevante nos dias de hoje: a preocupação com o futuro. Dessa forma, surge a necessidade de condutas de antecipação, previsão, planejamento, onde as pessoas passam a se organizar “a partir de projeto de vida, de estudo, de ascensão profissional e de desenvolvimento pessoal” (MENEZES, 2017, p. 21). O termo conduz o leitor a imaginar algo a médio ou longo prazo, um curso superior, uma situação complexa a ser resolvida, algo que necessite planejamento e desenvolvimento de estratégias para a sua realização. Este conceito de projeto chegou até a educação e trouxe novas propostas pedagógicas, integralizando a intencionalidade da ação, o empenho pessoal na sua realização e inserção no contexto social. A proposta está no sentido de ofertar um mecanismo de aprendizado baseado na pesquisa, no compartilhamento de ideias e de conhecimento, aplicando o conceito de interdisciplinaridade ao desenvolver propostas de investigação agregando as diversas áreas de conhecimento: as disciplinas curriculares e extracurriculares. Na essência, a intenção está em estimular o discente a relacionar o estudo de piano, através do repertório selecionado, com o Projeto Pedagógico, procurando conexões reais com a percepção, harmonia, História, contraponto, prática vocal, entre outras. Não há uma hierarquia de conhecimentos, mas a preocupação com a formação do indivíduo, estimulando o corpo docente a trabalhar em forma de cooperativismo e exercer, de forma direta, processos de aprendizagem ativos e estimulantes, promovendo o sucesso de todos os elementos de uma comunidade de aprendizagem.

6.2 - A importância do movimento voluntário na prática de execução pianística

Ao enfatizar a palavra movimento, importante salientar os aprendizados vitais: comer, andar, falar. Tais ações são apreendidas na naturalidade de suas necessidades de sobrevivência e, por este motivo, sem uma necessária intervenção complexa de racionalidade. Quem tiver fome, comerá;

quem tiver perna, andar; que tiver voz, falará.

Neste aspecto o estudo instrumental não é uma ação de sobrevivência e exigirá o aprendizado selecionado e direcionado e, em se tratando de movimento, no caso da execução pianística, chamamos de voluntário. Kaplan (1987) expõe que este movimento não se encontra pré-formado no ser humano. O movimento voluntário é criado e recriado constantemente de acordo com a necessidade específica de uma ação. Inicia-se através do controle cerebral que recebe um agrupamento de informações através dos estímulos externos oriundos do olho, ouvido e pele. Posteriormente, a informação processada é transferida por meio de uma intervenção muscular controlada, construindo o movimento intencional: voluntário. Em síntese, “o cérebro é quem dá a ordem de partida para a contração dos músculos que dão origem ao movimento” (KAPLAN, 1987, p. 25).

No caso da leitura inicial, um ponto de partida que poderá auxiliar na construção desta atuação consciente é a escolha da pulsação, não no sentido habitualmente empregado ao conduzir à organização das estruturas rítmicas, mas, ao fato de direcionar e respeitar a velocidade do raciocínio, interferindo imediatamente no controle motor.

Outro importante recurso conquistado, através da construção deste movimento, é a necessária dissociação muscular, uma vez que trabalhamos com a mão no sentido coletivo, porém, ao executarmos um instrumento, a individualização é uma real necessidade.

Vale salientar que o conceito de técnica está em consonância com o menor gasto de energia no sentido de “evitar esforços improdutivos, gastos inúteis de tempo, energia” (SÁ PEREIRA, 1933, p. 10), fortalecendo a importância do movimento voluntário que se caracteriza como “aquele que reclama a intervenção consciente de quem o realiza” (KAPLAN, 1987, p. 30), ou seja, o indivíduo deve estar atento a todo o processo, intervindo em cada ação, evitando um comportamento mecânico e desestruturado.

A aquisição deste comando colabora com a melhoria de inúmeros recursos como: retenção das notas e estruturas rítmicas; adaptação do corpo ao instrumento; dedilhado consciente; assimilação do texto; audição diferenciada; análise musical; criação artística, entre outros. Vale lembrar que um corpo em desequilíbrio, ou seja, com muitos curtos-circuitos, não estará apto para o aprendizado.

6.3 – A necessidade da aplicabilidade do estudo de repetição assistido, visando mutação.

O estudo do piano tem, como ponto fundamental, a retenção da informação da partitura e o domínio do movimento que se transformará em um resultado sonoro. Em se tratando de um processo de assimilação, torna-se necessária a prática de repetição como metodologia de estudo para a obtenção dos objetivos. Entretanto, a ação de repetição deverá ter como foco principal a mutação, ou seja, a retenção do conhecimento e o domínio do movimento qualificando e não quantificando o comportamento cognitivo e corporal. Quando a informação e o corpo estão conectados pela racionalidade, todo o processo ganha equilíbrio, reduzindo a necessidade de repetição. Vale frisar que “uma repetição igual à anterior é uma repetição inútil” (SÁ PEREIRA, 1933, p. 41), lembrando que o elemento principal para validar o comportamento repetitivo é a crítica. Kaplan vem ao encontro com esse raciocínio seletivo:

A repetição na aprendizagem pianística não deve ser mecanicamente realizada, como geralmente ocorre! Tem de haver um caráter seletivo. Este fato implica em saber “o que” e “como” iremos repetir aquilo que queremos aprender, não só do ponto de vista de sua memorização, mas também e principalmente, de sua realização física. Isto significa que, no curso das repetições, além da imagem clara e exata da partitura ou trecho que devemos executar – a partir da qual organizaremos os movimentos adequados a sua execução – temos que vigiar, inicialmente, em cada repetição, a dissociação muscular de maneira a eliminar (inibir) todas as contrações desnecessárias que possam perturbar o processo de coordenação motora. Toda repetição tem que ser submetida à análise crítica e ao controle auditivo do indivíduo que aprende. Devemos, desse modo, procurar que, a cada nova repetição, o resultado fônico e os meios físicos utilizados se acerquem cada vez mais às exigências musicais da partitura, previamente interiorizada, e às condições ótimas de coordenação motora necessárias para sua execução. (KAPLAN, 1987, p. 80).

Em síntese, a importância do “faça novamente” deve ativar uma “mente nova”.

6.4 – A relação entre a leitura e a análise musical

Como já foi mencionado, é essencial que o instrumentista possua ao menos um nível básico de leitura, auxiliando na aprendizagem pianística. Ocorre que devido à ansiedade, falta de organização metodológica e prática mecanizada, geralmente, a leitura inicial é extremamente deficitária, acarretando no atraso técnico instrumental. Sá Pereira (1933, p. 10) apontou no início

do século XX o que ainda ocorre na primeira metade do século XXI: “o aluno não sabe ler, não compreende o sentido íntimo dos sinais que irá traduzir em sons ritmados” e que:

As dificuldades de leitura, estas podem ser removidas quase sempre sem a necessidade de repetição alguma. Basta que o aluno se dê ao incômodo de pensar calmamente e analisar o que acontece no trecho em questão. Quase sempre, desde que saiba o que acontece, a dificuldade deixa de existir (SÁ PEREIRA, 1933, p. 41).

Quem já experimentou consertar hábitos motores e cognitivos errados, adquiridos pelo processo de leitura ou estudo inadequado, saberá que o trabalho para corrigir é desgastante e desagradável, fruto da memória muscular e da construção da informação inicial. A superação destes obstáculos como hábitos errados de coordenação, dedilhado, leitura rítmica, entre outros é árduo e, normalmente, desmotiva o instrumentista que não sente avançar seu trabalho com a rapidez que desejaria.

O fluxo das ações não está ligado com a pressa e rapidez que normalmente é empregado pelo estudante, ao contrário, um dos processos para qualificar a ação da leitura inicial, equilibrando a capacidade cognitiva (conhecimento) e corporal (propriocepção), está na aplicação da leitura antecipada, ou seja, atitude baseada na escolha de uma pulsação lenta que organize e possibilite a ação reflexiva, auxiliando e direcionando a articulação dos dedos e do movimento das mãos, evitando atropelos através da construção consciente da locomoção conectada pela prévia informação advinda da partitura. Neste quesito, Sá Pereira (1933, p. 10) enfatiza a deficiência de senso de localização: “o vício generalizado de procurar as teclas com auxílio da vista é responsável pelo atraso de muitos que nem sequer suspeitam a existência de tão grave impedimento”. Na síntese, o autor demonstra que a ação se registra através da visão, raciocínio, transferência e controle. Atitudes que não são mecanizadas, mas construídas.

Junto com o processo de leitura, ocorre a análise da obra, com a aplicação dos conceitos históricos do texto musical, onde a ênfase dos fenômenos musicais como dinâmica, pulsação, ritmo, andamento, fraseado, articulação, forma, entre outros, são processados quando mente e corpo estão em equilíbrio, abrindo espaço para os comportamentos interpretativos e de criação artística.

6.5 - O processo de educação auditiva associado ao desenvolvimento psicomotor

É importante frisar que em se tratando da ação de execução instrumental/piano, o som é a principal relação que o instrumentista tem com o seu instrumento. Tudo se transforma em uma resposta sonora e, neste sentido, não há boa sonoridade com um corpo em desequilíbrio. Tal afirmação ratifica a ideia de que ao estudarmos um instrumento, estudamos a nós mesmos. Só conseguimos transferir para o piano o que o corpo construiu. A resposta irá traduzir os achados positivos e negativos, sendo que o resultado da execução não mente, é concreto, claro e preciso. Neste aspecto, a educação auditiva ou a escuta diferenciada/atenta é um importante instrumento que direciona as escolhas e o comportamento do estudante em sua tarefa de artesão. A percepção sonora também pode ter um auxílio da sensação corporal, afirmando que não há sonoridade qualitativa com um corpo desestruturado. Todos os elementos descritos anteriormente são de importância vital para a educação diferenciada, tal escuta não ocorre se houver curto circuito seja qual for a sua natureza. O motivo de tal impossibilidade é que toda a energia será gasta para resolver alguma problemática e, nesta procura, a audição seletiva e direcionada ficará prejudicada. Sá Pereira (1933, p. 11) diz que a ausência do controle auditivo está na “incapacidade de escutar atentamente e criticar a própria execução”. Podemos entender que a “incapacidade” está diretamente relacionada com os problemas que podem ser de ordem rítmica, saltos, leitura de notas, dedilhados, velocidade, entre outros. É importante salientar que conselhos direcionados pelos docentes acerca de escutar com atenção “desacompanhados de outras instruções, são de efeitos quase nulos” (SÁ PEREIRA, 1933, p. 11).

6.6 - A construção do conhecimento não diretiva através de uma participação ativa entre docente e discente.

Indiscutivelmente a aliança entre ensino/aprendizagem não é unilateral e, por este motivo, o processo de comunicação torna-se uma importante ferramenta entre docente e discente na construção do conhecimento.

Muito embora as práticas coletivas, sob o ponto de vista da socialização, inclusão e

musicalização, apresentaram um novo paradigma no estudo musical, não podemos negar que a prática individualizada de ensino instrumental é uma ação necessária. A problemática não reside na sua existência, mas no formato e nos modelos que tal prática, muitas vezes, encontra-se inserida.

O ensino de instrumento se dava e - em certa medida - ainda se constrói dessa maneira: o aluno vai aprendendo com as instruções que lhe são ensinadas pelo músico/instrumentista/mestre, à medida que com ele convive, o vê tocar e o imita, buscando assimilar técnicas, interpretação, sonoridades, até trejeitos, enfim, o que for preciso para se tornar, ele próprio, um músico instrumentista, criado a partir do modelo no qual procura espelhar - seu mestre (GLASER, 2011, p. 11).

Tal modelo prioriza o conhecimento do professor ou a importância do conteúdo ofertado pelo programa designado. Sim, conhecimento e conteúdo são de suma importância, entretanto o protagonista, no direcionamento desta ação, o instrumentista/discente, que deveria ser provocado para obter uma atuação ativa, reflexiva e crítica de todo o processo, encontra-se na categoria da recepção passiva, subtraindo o seu senso de percepção, aprendizado e saberes particulares, uma vez que o principal instrumento de trabalho é o seu corpo, com demandas específicas.

Encontra-se aqui o valor da bilateralidade já mencionada, através da mudança de olhar, ao priorizar a percepção individual do aluno através da construção de conhecimento não diretiva onde, na categoria de professor, o diálogo torna-se um contínuo processo de provocações, estimulando a capacidade de achados com real significado para o discente porque dele foi retirado e construído o conteúdo e o conhecimento.

Na prática de execução instrumental, que não é uma ação de adestramento, inúmeras ações descrevem o caráter significativo e qualitativo dos achados através da permanente atenção provocada pela dupla docente/discente em relação à: percepção corporal, equilibrando tensão e relaxamento; educação auditiva, em função do resultado sonoro; processo de locomoção, valorizando e compreendo a importância na escolha do dedilhado; manutenção das informações ofertadas na partitura, estimulando a memória ativa retroalimentada na necessária ação de repetição; no conjunto crítico e reflexivo do processo histórico, configurando o diálogo entre música e sociedade; entre outros recursos.

Neste processo não diretivo, porém, direcionado e provocador, “prioriza a percepção individual do aluno e o relacionamento pessoal entre ele e o professor” (GLASER, 2011, p. 63). Há

uma indiscutível mudança de paradigma que exige profundas alterações das práticas pedagógicas e da posição do docente/discente ao percorrer o direcionamento das metodologias ativas de ensino/aprendizado. Não há a necessidade de estabelecer uma relação de hierarquia porque a mesma está baseada no interesse, respeito, confiança e movimento, evitando um conjunto de regras generalizadas e desprovidas de real significado ao indivíduo.

Em se tratando do termo “significado”, no processo de ensino/aprendizado, vale uma citação do autor que elaborou o “ensino centrado no aluno”:

... uma aprendizagem que é mais que uma acumulação de fatos. É uma aprendizagem que provoca modificação, quer seja no comportamento do indivíduo, na orientação da ação futura que escolhe ou nas suas atitudes ou na sua personalidade. É uma aprendizagem penetrante, que não se limita a um aumento de conhecimentos, mas que penetra profundamente todas as parcelas da sua existência (ROGERS, 1987, p. 258).

7. Conclusão

A “modernidade” ofertada por Sá Pereira, a “abordagem psicológica” refletida por Kaplan e o “olhar” compartilhado presente na investigação de Glaser, potencializa a inclusão na ação da pedagogia do estudo pianístico, enfatizando o desenvolvimento do indivíduo com foco na mutação.

Há uma real mudança de paradigma no que tange o processo do ensino/aprendizagem mecânico e tecnicista para o humanista, entretanto, observamos que a mutação, ou seja, a alteração de comportamento é, talvez, o maior obstáculo para o desempenho e conquistas não generalizadas, uma vez que exige decisão, interesse, flexibilidade, pesquisa, orientação, criticidade, entre outras, isto de ambas as partes: docentes e discentes.

Ao refletir sobre as reais conquistas apontadas nesta trajetória, assim como a continuidade e a funcionalidade dos achados, a problemática ainda é uma realidade: a inconsistência de inúmeros estudantes de piano sobre os processos ativos da metodologia e pedagogia que ainda procuram fórmulas de sucessos desprovidas de reflexão.

A valorização da contribuição de caráter investigativo, ofertada pelos pesquisadores citados, é de indiscutível relevância e a provocação deste trabalho está em estimular um grupo maior de professores a realizar a desafiadora tarefa de prosseguir na disseminação de seus conhecimentos, através do exercício da ciência, com dados que potencializem conhecimentos menos generalizados,

respeitando a diversidade e a individualidade dos estudantes.

As conquistas foram paulatinas, enfatizando a importância na continuidade da ciência e do olhar questionador. A ênfase ao tempo e resultados qualitativos, reforça a demanda do mundo contemporâneo, ratificando a necessidade de significados reais e funcionais na prática pedagógica para o estudo instrumental como componente contínuo de motivação.

Vale salientar que a prática racional sobre o processo pedagógico não limita a intuição inerente do fazer artístico. Silvio Zamboni, ao tratar do problema da produção de conhecimento na arte e na ciência, admite que, enquanto faces do conhecimento, elas se ajustam e se complementam perante o desejo de obter entendimento profundo. Não existe uma suplantação de uma forma em detrimento da outra. Existem, sim, formas complementares do conhecimento.

A existência do caráter racional em arte se revela inegável quando se promove a interposição e a comparação entre a arte e a ciência enquanto formas de atividades do conhecimento humano (...). Pesquisa é premeditação e essa, por sua vez, é racional. Entendo também que uma das características fundamentais da pesquisa é o grau de consciência e do pleno domínio intelectual do autor sobre o objeto de estudo e do processo de trabalho, mas com isso não pretendo negar a existência da força intuitiva e sensível contida em qualquer processo de trabalho, seja em arte, seja em ciência. (ZAMBONI, 1998, p. 9-10).

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. *Conversas com quem gosta de ensinar*. Campinas: Papirus, 2002.

AZZI, Roberta Gurgel; BASQUERIA, Ana Paula; TOURINHO, Ana Cristina Gama dos Santos. Ensino na perspectiva da Teoria Social Cognitiva: discussões iniciais a partir do ensino de música. *Revista da ABEM*, Londrina Vol. 24, Nº 36, P. 105-115, 2016.

BARROS, Luís Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. Tese de Doutorado: Música. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

BRAGAGNOLO, Bibiana; GUIGUE, Didier. Análise da sonoridade e Ressonâncias de Marisa Rezende: uma abordagem a partir da performance. *Opus*, Belo Horizonte (Online) Vol. 23, nº3, p.222-253, 2017.

COOKE, James Francis. *Great Pianists on piano playing*. New York: Dover Publications, 1999.

COSTA, Mirna Azevedo. Aprendizagem e transferência de habilidades motoras no ensino de piano funcional em grupo. *Orfeu*, Florianópolis (Online) Vol. 3, nº 1, p. 36-53, 2018.

DAVIDSON, Jane. Developing the Ability to Perform. In: RINK, John. (Ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 89-101, 2002.

DUARTE, Vera Lucia Cabrera. *Aprendendo a aprender. Experienciar, refletir e transformar*. Tese de Doutorado: Educação. São Paulo: PUCSP, 1996.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralph.Th.; TESCH-ROMER, Clements. The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*, Vol. 100, nº 3, p. 363-406, 1993.

GLASER, Scheilla. *O ensino do piano erudito: um olhar Rogeriano*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2011.

_____. Processos de ensino e aprendizagem da performance pianística: um ensaio sob a perspectiva do princípio de continuidade de John Dewey. *Revista da Abem*, Londrina, Vol. 26, nº 41, p. 98-114, 2018.

GORDON, Stewart. *Etudes for piano teachers: reflection on the teachers's art*. New York: Oxford University Press, 1995.

GUEDES, Sulami Pereira. *A teoria rogeriana da educação: premissas teóricas para a operacionalização da aprendizagem centrada no aluno*. Dissertação de Mestrado: Educação. São Paulo: PUCSP, 1978.

HANNOUN, Hubert. *A atitude não-diretiva de Carl Rogers*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística: uma abordagem psicológica*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

_____. *Reflexões sobre a técnica pianística*. João Pessoa: Editora Universitária, 1966.

_____. *O ensino do piano – ponderações sobre a necessidade de um enfoque científico*. Rio Grande do Norte: Editora Universitária, 1976.

LACORTE, Marisa Rosana. *A música como portadora de valores humanos essenciais*. Dissertação de Mestrado: Música. São Paulo: Instituto de Artes – UNESP, 2003.

LIMA, Sonia Regina Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa Editora, 2005.

_____. *Performance musical em perspectiva*. São Paulo: Cartago Editorial, 2019.

MANTOVANI, Michele Rosita; SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. Categorias Psicossensoriais da prática pianística em diferentes níveis de expertise: perspectivas de deliberação. *Opus*, Belo Horizonte (Online), Vol. 24, nº 3, p. 26-54, 2018.

MENEZES, Evandro Carvalho de. *Os projetos de trabalho como alternativa para aulas de música nas escolas de educação básica: um estudo de caso em uma escola do sistema privado de ensino de Belo Horizonte, MG*. Tese de Doutorado: Música. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

MILLAN, Marília Pereira Bueno. *Tempo e subjetividade no mundo contemporâneo*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2002.

- MORALES, Pedro. *A relação do professor-aluno*. São Paulo: Loyola, 2001.
- NIERI, Débora. *Pianista-professor: refletindo a prática*. Dissertação de Mestrado: Música. São Paulo: Instituto de Artes – UNESP, 2004.
- PÓVOAS, Maria Bernadete Castelan. Desempenho pianístico e organização do estudo através do Rodízio: um sistema de treinamento baseado na distribuição e variabilidade da prática. *Opus*, Belo Horizonte (Online), Vol. 23, nº 1, p. 187-204, 2017.
- RAY, Sonia. Estudo exploratório sobre o impacto da informação sobre psicologia da performance no nível de estresse e ansiedade de músicos brasileiros. *Opus*, Belo Horizonte (Online), Vol. 22, nº 2, p. 3003-323, dez. 2016.
- RICHERME, Claudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista (SP): AIR Musical Editora, 1996.
- ROGERS, Carl R. *Tornar-se pessoa*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ROGERS, Carl R; ROSEMBERT, Rachel. *A pessoa como centro*. São Paulo: E. P.U., 1977.
- SÁ PEREIRA, Antonio. *Ensino moderno de piano*. São Paulo: Ricordi, 1933.
- SANTOS, Laís Fernandes dos; ARAÚJO FILHO, Alfeu Rodrigues. de. Em busca de um estudo eficiente e autônomo: abordagem na música e a integração através do gerenciamento de projeto. *Orfeu*, Florianópolis (Online), Vol. 6, n. 1, 2021.
- SOARES, Leandro Taveira. Relações dialógicas e transversais entre aprendizagem autorregulada e teorias da aquisição de expertise. *Percepta – Revista de Cognição Musical*, Campinas, Vol. 5, nº 2, p. 93-116, 2018.
- SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.
- WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence: strategies and techniques to enhance performances*. New York: Oxford University Press, 2004.
- VELOSO, Flávio Denis Dias; ARAÚJO, Rosane Cardoso de. A aprendizagem da performance musical na visão sociocognitiva: aportes da Abordagem Multidimensional da Autorregulação. *Opus*, Belo Horizonte (Online), Vol. 24, nº 3, 133-157, 2019.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas (SP): Autores Associados, 1998.

SOBRE O AUTOR

Alfeu Araújo é Doutor em Música (2011), Mestre em Artes (1996) e Bacharel em Música (1989) pela Unicamp. Atualmente é professor efetivo de piano da Universidade Estadual de Maringá (UEM); professor credenciado no Programa de Pós-Graduação em Música – PMU/UEM; coordenador do Projeto de Extensão PIN e membro do Grupo de Pesquisa “Problemas da Interpretação”. Possui experiência na área de Artes, atuando como: docente, pianista e

pesquisador. Dentre as ações administrativas na UEM, exerceu o cargo de Coordenador do Curso de Artes Cênicas (2016/2019) e, atualmente, é chefe adjunto do Departamento de Música e Artes Cênicas (DMC).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7221-6503>. E-mail: arafilho@uem.br