

A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental¹

Patrícia Furst Santiago (UFMG)
pesquisaalexander@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo discute a relevância da integração de duas abordagens de estudo instrumental - a prática deliberada e a prática informal. Tal discussão inclui comentários oferecidos por músicos-pesquisadores que investigaram diferentes aspectos do estudo instrumental. Paralelamente, são apresentados comentários sobre o assunto feitos por quatro pedagogos brasileiros de piano, que atuam no cenário musical de Belo Horizonte, bem como comentários sobre as atividades referentes à prática informal desenvolvidas pelos integrantes do Grupo UAKTI. O artigo conclui que as abordagens de estudo instrumental, deliberada e informal, podem ser vistas como complementares. Sugere-se que uma pedagogia instrumental que integre as duas abordagens possa trazer grandes benefícios para músicos instrumentistas.

Palavras-chave: pedagogia da performance instrumental, abordagens e estratégias de estudo instrumental, prática deliberada, prática informal, Grupo UAKTI.

The integration of deliberate practice and informal practice in instrumental music learning

Abstract: This article discusses the relevance of integrating two approaches of instrumental practice in music - the deliberate practice and the informal practice. The discussion includes viewpoints of researchers on instrumental practice as well as opinions of four Brazilian piano pedagogues. Additionally, it discriminates the informal practices developed by the musicians of *Grupo UAKTI*. The article concludes that both deliberate and formal practices can be seen as complementary and suggests that the pedagogical strategy integrating both approaches would bring great benefits to instrumental players.

Keywords: instrumental pedagogy, approaches and strategies of instrumental music practice, deliberate practice, informal practice, *Grupo UAKTI*.

1. Introdução

Enquanto o ensino instrumental formal de música tende a enfatizar o desenvolvimento de habilidades técnicas e o estudo de repertório, o estudo musical informal, tipicamente empreendido por músicos populares e músicos de Jazz, dentre outros, tende a incorporar práticas criativas tais como a improvisação, a composição, o arranjo e o tocar de ouvido. Inúmeros educadores musicais e músicos-pesquisadores reconhecem a relevância de um estudo instrumental balanceado que integre ambas as abordagens de aprendizado. Discussões que promovem reflexões sobre o tema têm sido oferecidas por educadores tais como PAYNTER (1992, 1997, 2000); KOELLREUTTER (1985, 1997); SWANICK e TILLMAN (1986); SLOBODA *et al* (1996); CAMPBELL (1998); BURNARD (1999, 2000, 2002); BURNARD e YOUNKER (2002); GREEN (2001); BROPHY (2002); FRANÇA e BEAL (2003); SOUZA *et al* (2003).

Porém, raramente o debate promovido por eles sobre o assunto agrega as opiniões de professores de instrumento e de instrumentistas. Com o objetivo de contribuir para a ampliação deste importante debate, o presente artigo apresentará discussões de pesquisadores sobre duas abordagens adotadas no estudo instrumental – a prática deliberada e a prática informal. Paralelamente, o

¹ A autora agradece a Berenice Menegale, Eduardo Hazan, Tânia Mara Lopes Cançado e Miguel Rosselini, pela contribuição dada a este artigo. Agradece também a André Borges, pela revisão do texto e a Glaura Lucas e Fausto Borém por seu precioso apoio.

artigo agrega comentários sobre o estudo instrumental, fornecidos por pedagogos do piano, especialmente por quatro pianistas que têm atuado de forma significativa em Belo Horizonte - Berenice Menegale, Eduardo Hazan, Miguel Rosselini e Tânia Mara Lopes Cançado.

Os comentários destes quatro pianistas foram obtidos por meio de entrevistas semi-estruturadas, conduzidas pela autora deste artigo em Belo Horizonte no ano de 2000², como parte do estudo empírico desenvolvido em pesquisa sobre a pedagogia do piano (SANTIAGO, 2004). As entrevistas abarcaram inúmeros tópicos referentes à pedagogia pianística e foram integralmente gravadas e transcritas. No entanto, neste artigo serão incluídos apenas comentários específicos sobre as abordagens e estratégias referentes ao estudo do piano, concedidos pelos quatro pedagogos citados acima. Eles foram consultados sobre a adequação do uso de suas citações no contexto do artigo, tendo autorizado tal uso. Seus comentários serão citados aqui em linguagem coloquial, exatamente como foram concedidos à autora no momento das entrevistas.

Serão também apresentados alguns comentários sobre a prática informal realizada pelos integrantes do grupo UAKTI, indicadas por Artur Andrés em seu livro “*UAKTI – um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*” (ANDRÉS, 2004). Finalmente, o artigo sintetiza a informação apresentada por educadores musicais, músicos-pesquisadores, pedagogos do piano e instrumentistas sobre o tema, endossando a relevância da prática informal para o estudo instrumental.

2. A prática deliberada no estudo instrumental

Um significativo número de pesquisadores têm se dedicado a investigar a eficácia da prática deliberada³ para a aquisição de alto nível de performance em diferentes áreas de conhecimento. Segundo ERICSSON, KRAMPE E TESCH-RÖMER (1993, p. 368), a prática deliberada constitui-se de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas fragilidades e melhorar sua performance; a realização de tais atividades requer esforço, não sendo, portanto, inherentemente prazerosa. Porém, os indivíduos se vêm motivados a empreendê-las pelo avanço eminentemente que elas podem proporcionar à sua performance.

O estudo acima é de grande relevância, pois instigou futura pesquisa em música e produziu uma elaborada fundamentação teórica para justificar o alto nível de performance alcançado por indivíduos que atuam em diferentes áreas (esportes, xadrez e performance musical, entre outras). Neste estudo, os autores também oferecem material empírico, referente aos hábitos de estudo de violinistas e pianistas e sugerem a existência de forte relação entre a realização da prática deliberada e o alto nível de performance musical alcançado por muitos músicos instrumentistas.

² Além de Berenice Menegale, Eduardo Hazan, Miguel Rosselini e Tânia Mara Lopes Cançado, outros quatro pedagogos do piano foram entrevistados naquela ocasião: João Gabriel Marques Fonseca, Miriam Grossman, Maria de Lourdes Gonçalves e Maria Clara Paes Leme.

³ O termo “prática deliberada” foi adotado por pesquisadores, tais como ERICSSON , KRAMPE E TESCH-RÖMER, 1993; WILLIAMON e VALENTINE, 2000; JØRGENSEN, 2001; MCPHERSON e RENWICK, 2001. Denominações correspondentes foram usados por outros autores: “prática formal” (SLOBODA *et al*, 1996); “prática efetiva” (HALLAM, 1988; PITTS, 2000) e; “prática estruturada” (BARRY, 1992).

Os autores argumentam que, mais do que o talento inato e as habilidades cognitivas herdadas pelo indivíduo, existem outros fatores que contribuem para aquisição e domínio de habilidades específicas e que são, portanto, responsáveis pela performance de alto nível, tais como: a precocidade na aquisição de determinado domínio de conhecimento; o prolongado e gradual processo de aquisição de conhecimento específico, mediado por prática deliberada regular e extensiva; o apoio parental; as condições do ambiente de estudo e; a qualidade de instrução recebida (ERICSSON , KRAMPE E TESCH-RÖMER, 1993, p. 365, 383, 392).

Além deste estudo, pode-se encontrar um corpo bem estabelecido de pesquisa sobre o aprendizado e estudo instrumental, que investiga a relação existente entre as estratégias de estudo adotadas por diferentes instrumentistas e o nível de performance musical alcançada por eles (por exemplo, LEHMANN, 1997; GRUSSON, 1988; COSTA, 1999; BARRY, 1992; SLOBODA *et al*, 1996; PITTS, DAVIDSON e McPHERSON, 2000; WILLIAMON e VALENTINE, 2000; HALLAM, 2001a, 2001b; NIELSEN, 2001; MCPHERSON e RENWICK, 2001; JØRGENSEN, 2001, 2002). Estes estudos apresentam algumas das estratégias típicas que caracterizam a prática deliberada no estudo instrumental, tais como: o uso de metrônomo; o estudo rítmico (por exemplo, com contagem em voz alta e palmas); a análise prévia da obra a ser estudada; o estudo repetido de pequenas seções da peça; o estudo silencioso e o estudo mental da obra; o estudo lento, com aumento gradual do andamento; a identificação e correção de erros, principalmente através do estudo lento; a verbalização de ordens durante o estudo e; a marcação do dedilhado na partitura. Estes estudos também indicam os seguintes fatores, que influenciam e alteram a qualidade da performance instrumental:

- Qualidade de instrução musical e de supervisão recebida;
- Início precoce do estudo instrumental (que possibilitaria ao indivíduo engajar precocemente em atividades referentes à prática deliberada e adquirir experiência de performance);
- Aquisição gradual e progressiva de conhecimento instrumental e musical;
- Nível de conhecimento e habilidade musical alcançado (estudantes mais experientes tendem a apresentar maior habilidade para escolher e empregar estratégias de estudo do que os menos experientes);
- Nível de coordenação física e habilidades técnicas;
- Nível de concentração, motivação, entusiasmo e prazer apresentado durante o estudo;
- Apoio familiar;
- Condições ambientais e recursos materiais (por exemplo, acesso a instrumento e ambiente adequados para o estudo);
- Diferenças individuais (que determinam habilidades ou dificuldades específicas apresentadas por diferentes indivíduos).

Ainda um outro fator essencial para o estudo instrumental refere-se ao desenvolvimento das “habilidades auto-regulatórias”⁴ pelo músico instrumentista, ou seja, sua capacidade de planejar o próprio estudo e de se tornar participante ativo do seu próprio processo de aprendizado musical (NIELSEN, 2001, p. 156). Dentre as habilidades auto-regulatórias estão a capacidade

⁴ Ao invés de usar o termo “habilidades regulatórias”, HALLAM (1998, capítulo 6 e 2001b) adota o termo “metacognição” e oferece interessante discussão sobre o assunto.

de definir objetivos e de planejar e escolher estratégias de estudos, bem como a capacidade de auto-avaliação, auto-instrução e auto-monitoramento (NIELSEN, 2001, p. 165). MCPHERSON e RENWICK (2001, p. 170-1) sugerem seis dimensões que determinam o nível da habilidade auto-regulatória de um indivíduo: "(1) Motivação - decisão sobre o quanto e quando se deve estudar; (2) Método - planejamento e emprego de boas estratégias de estudo; (3) Tempo - manuseamento do tempo de estudo; (4) Performance - monitoramento, avaliação e controle da performance; (5) Ambiente de estudo - organização do ambiente de estudo (por exemplo, livre de distrações) e; (6) Fatores sociais - busca de informação que favoreça o estudo (por exemplo, ajuda obtida do professor ou membro da família e uso de materiais adequados)".

Na literatura da pedagogia do piano, escrita nas línguas inglesa e portuguesa⁵, encontram-se muitos comentários referentes à prática deliberada, muito embora os pedagogos não usem tal termo para designá-la. Eles sugerem estratégias de estudo que coincidem com aquelas apontadas pelos pesquisadores citados acima e também indicam o conteúdo que constitui o estudo pianístico deliberado. Neste conteúdo estão incluídos tópicos tais como o treinamento do uso do pedal, dedilhado, leitura à primeira vista, fundamentos técnicos (escalas, arpejos, etc.), toques (abordagens motoras adequadas a diferentes passagens musicais) e repertório.

Os comentários referentes aos hábitos de estudo pianístico, obtidos por meio de entrevistas realizadas com Berenice Menegale, Eduardo Hazan, Miguel Rosselini e Tânia Mara Lopes Cançado também endossam a relevância da prática deliberada para o aprendizado do piano. Tânia Mara Lopes Cançado enfatiza a importância do planejamento no estudo pianístico:

[No estudo], a primeira coisa é o planejamento. O aluno tem que ter um plano de estudo para que ele possa reforçar o que é necessário, não gastar energia com o que não é necessário naquele momento. Eu sempre criei um plano de estudo para a semana. Na segunda-feira, tais e tais obras, diminuindo na terça, aumentando na quarta. Num certo momento, se faz um apanhado de tudo. Junto com este plano, há um outro planejamento de horas, das dificuldades e um micro planejamento para cada etapa daquilo que se está trabalhando, realmente se observando o que é preciso fazer (entrevista concedida à autora - 13 de novembro de 2002).

Miguel Rosselini, Berenice Menegale e Eduardo Hazan falam sobre o monitoramento do estudo, sobre a importância da autonomia e das habilidades auto-regulatórias dos estudantes de piano e sobre o papel do professor na aquisição destas habilidades:

Miguel Rosselini: Quando você aprende a estudar, você já aprendeu o que você tinha que fazer. Porque o estudar bem, o estudar corretamente, já é praticamente o caminho ganho. Dentro deste processo, a gente deve fazer uma seleção, e, através desta seleção, você vai desenvolvendo o seu juízo e a sua própria auto-avaliação. Eu procuro desenvolver com os alunos liberdade e independência, porque grande parte do tempo eles estão estudando sozinhos em casa. Então eu alerto muito, vejam se vocês estão realmente aproveitando o estudo de forma objetiva, de forma a atingir os objetivos. Vamos usar a cabeça, vamos ver o que eu posso fazer de maneira a atingir da melhor forma a minha meta. Então, é um trabalho que envolve criatividade, inteligência, sensibilidade, envolve a pessoa inteira (entrevista concedida à autora - 25 de novembro de 2002).

⁵ Referências detalhadas a esta literatura e aos comentários de pedagogos do piano sobre o tema em questão poderão ser encontradas em SANTIAGO (2004, capítulo 1).

Berenice Menegale: O ideal seria que a pessoa tivesse orientação que lhe permitisse depois trabalhar sozinha. Mas, para isso, realmente esse ensino precisava ser um ensino dirigido para o “como estudar”. É interessante que o professor procure fazer com que o aluno identifique naquela música situações equivalentes às da experiência anterior, mostrando “como” irá trabalhar. É um treinamento para autonomia (entrevista concedida à autora - 30 de outubro de 2002).

Eduardo Hazan: Acho que é muito interessante o professor chegar na aula, sentar no sofá e dizer pro aluno: “Agora você está em casa sozinho...agora você vai estudar”. Ele pode descobrir muita coisa interessante com isso. Outra coisa que [o professor] pode fazer é estudar na frente do aluno, para que o aluno veja como ele estuda. O professor também vai dando diretrizes para [o aluno] sobre o que ele vai estudar e como ele vai estudar. Como Liszt dizia, é mais importante a técnica do estudo do que o estudo da técnica (entrevista concedida à autora - 24 de setembro de 2002).

À luz dos comentários dos pesquisadores e dos pedagogos do piano, conclui-se que a prática deliberada e a aquisição de habilidades auto-regulatórias são de extrema relevância para o desenvolvimento musical dos instrumentistas, favorecendo o alcance de melhores níveis de performance instrumental.

3. A prática informal no estudo instrumental

De acordo com GREEN (2001, p. 16), “o aprendizado musical informal refere-se a uma variedade de abordagens que levam à aquisição de conhecimento e de habilidades musicais fora de um contexto educacional formal”. O aprendizado musical informal envolve uma série de práticas, ocorrendo através da enculturação⁶, da interação com colegas, familiares ou outros músicos que não atuam como professores ou do auto-didatismo (GREEN, 2001, p. 16). Esta série de práticas às quais Green se refere podem ser denominadas de “prática informal”⁷ e incluem atividades como a improvisação, a composição e o tocar de ouvido.

Além de se engajar nas atividades estruturadas referentes à prática deliberada, o músico instrumentista também pode dedicar uma parcela de seu tempo de estudo para as atividades que compõem a prática informal, que podem ser realizadas de forma extremamente prazerosa. A habilidade de tocar de ouvido - a reprodução de uma obra musical por meios exclusivamente auditivos – é, além de prazerosa, essencial para a formação do músico instrumentista, uma vez que requer uma escuta musical atenta e persistente e que favorece o desenvolvimento da capacidade de ouvir a si mesmo. A prática da composição, por sua vez, exige que o músico seja capaz de estabelecer relacionamentos entre os elementos que compõem a peça como um todo, a fim de formar e revisar idéias musicais definidas (BURNARD, 2002, p. 16). Geralmente,

⁶ Segundo GREEN (2001, p 22), “o conceito de enculturação musical se refere à aquisição de habilidades e conhecimento musicais através da imersão nas práticas musicais diárias do contexto social ao qual o indivíduo pertence”. GREEN (2001, p. 22) esclarece que o processo de enculturação ocorre tipicamente através de três modalidades do fazer musical: tocar (ou cantar), compor (e improvisar) e ouvir.

⁷ O termo “prática informal” é adotado por SLOBODA *et al* (1996). Outros termos têm sido usados para designar o mesmo tipo de prática: “prática livre” (BARRY, 1992) e “jogo” (ERICSSON *et al*, 1993).

as idéias musicais apresentadas numa composição são memorizadas ou grafadas, de forma a serem repetidas eventualmente. Por outro lado, a improvisação é uma prática que favorece a performance instantânea do pensamento musical; aquele que improvisa precisa pensar durante a atividade e se engajar num processo que exige a realização contínua do impulso musical (BURNARD, 2002, p.16).

Além de favorecer o desenvolvimento de habilidades especificamente musicais, a prática informal pode ser relevante para o pleno desenvolvimento de outros processos essenciais ao aprendizado musical, tais como a familiarização com diferentes linguagens e estilos musicais e o desenvolvimento da memória. Ela também pode servir como elemento catalisador dos processos de compreensão e maturação musical. A composição e improvisação são ainda consideradas como relevantes para a aquisição de conhecimento musical e de habilidades especificamente instrumentais, tais como o desenvolvimento de habilidades técnicas (SWANWICK e FRANÇA, 1999, p.15-16; BURNARD, 1999, p.160; SANTIAGO, 2001, capítulo 4; GREEN: 2001, p. 84).

São poucos os pedagogos do piano que oferecem comentários sobre a adoção de atividades da prática informal no estudo pianístico. Dentre eles estão CZERNY (1982, p. 79)⁸ e HOFMANN (1910, p. 108), que recomendam a prática da composição pelos estudantes de piano, uma vez que ela atua como facilitadora do progresso do aprendizado do repertório. A pianista e pedagoga americana Abby Whiteside oferece comentários mais consistentes sobre a importância da prática da improvisação no aprendizado do instrumento:

Aquele que improvisa não toca nota por nota, interrompendo a performance para pensar no que irá tocar a seguir. Partindo da audição, a improvisação estabelece um relacionamento imediato entre as imagens auditivas e os mecanismos motores da performance. Já que o processo de improvisação requer a manifestação de idéia musical completa e da performance de frases inteiras, os alunos não poderão interromper o fluxo da energia musical quando estão improvisando. Além disso, os professores de piano poderão ajudar seus alunos a solucionar suas questões motoras pela sensação, à medida que eles aprendem peças musicais de ouvido (WHITESIDE, 1969, p. 34).

Pianistas brasileiros também opinam sobre a relevância da prática informal no aprendizado pianístico. Eduardo Hazan, por exemplo, sugere:

São muito importantes, as atividades da prática informal. É um aspecto muito negligenciado porque o aluno fica obcecado pelo repertório. Então ele não se dedica a isto, sistematicamente, continuamente. Eu tive contato muito estreito com o Luiz Eça, do Tamba Trio, que para mim foi o maior pianista de música popular que o Brasil já teve. Ele me dizia: "Você admira esses acordes que eu faço? Você não sabe o tempo que eu passei ouvindo os grandes pianistas de Jazz e repetindo até que eu conseguisse 'pegar' aqueles acordes. Então não foi uma coisa de natureza, foi uma coisa construída". Eu toco de ouvido porque gosto muito de música popular brasileira, Jazz. Mas toco hoje, de ouvido, muito melhor do que eu tocava nos meus 20, 30 anos de idade. Desenvolvi muito, através da prática, realmente. Eu acho que se pode fazer como o Luizinho Eça, pegar um disco e tentar reproduzir o que a gente ouviu no disco, acompanhar...mesmo que seja sem consciência, eu acho que é bem melhor do que nada (entrevista concedida à autora - 24 de setembro de 2002).

⁸ Primeira provável edição em 1837.

Segundo Berenice Menegale, a improvisação deve fazer parte do estudo do instrumento, devendo ser trabalhada de forma progressiva. Ela oferece sugestões de como incluir a improvisação no ensino de piano para iniciantes:

Para [o aprendizado pianístico] se tornar um trabalho próximo do ideal, deveria haver sempre um incentivo à criança para improvisar. Começar com improvisação completamente livre, uma coisa descritiva como a criança gosta. Mas também pode ser algo que já caminhe pra uma estruturação. Até pequenas modificações numa peça simples que ela está tocando é possível fazer, sem preconceito, sem tirar o caráter "sagrado" da música. Essas sementezinhas podem ser importantes para a criança depois. A criança pode improvisar sobre certas notas, duas notas, em todas as regiões do piano, acrescentando elementos musicais que ela encontre, sempre progressivamente. Pegar elementos de uma música que a criança está tocando e sugerir que, a partir desse elemento, ela crie a sua música. Usar um elemento já existente, uma coisa que ela gostou, por exemplo. Eu acho que não há nada que não possa ser iniciado cedo. A outra coisa que também é progressiva é a maturidade. O amadurecimento é um processo. Tudo acontece de uma maneira mais consciente se for progressivo (entrevista concedida à autora - 30 de outubro de 2002).

Para Tânia Mara Lopes Cançado, as atividades da prática informal deveriam representar uma parcela importante do aprendizado pianístico:

É a vivência, o domínio do instrumento que o aluno deve ter, para que ele nunca sinta medo do piano. Isso vem através do tocar de ouvido, das improvisações, que são processos que ele não precisa abandonar. O professor de piano pode propor estas práticas aos alunos no início do aprendizado, especialmente com crianças. Mas o indivíduo começa a tocar, entra para uma escola, a escola não tem essas práticas no currículo, o aluno para. E é um bloqueio, talvez uma prática que pode até terminar, porque o aluno não vai desenvolver mais isso. O ideal seria que ele continuasse com essa prática, porque isso faria parte do desenvolvimento global do ouvido, incluindo a habilidade de se escutar enquanto toca. Sendo capaz de se escutar, o aluno vai entender muito melhor a obra que estiver estudando (entrevista concedida à autora - 13 de novembro de 2002).

Por outro lado, Miguel Rosselini alerta para o fato de que:

...nem sempre é possível para o professor lidar com a prática informal no contexto formal do ensino instrumental. Isto se deve tanto à realidade de muitos jovens alunos de piano, que não foram previamente iniciados no tocar de ouvido, na improvisação e na composição, quanto à dificuldade que encontram, ao ingressarem em uma escola de nível superior, na conciliação da prática informal com as inúmeras disciplinas dos cursos de graduação e com o estudo formal do instrumento. A tentativa de cumprir todas estas tarefas poderia levar os estudantes a dedicarem um tempo restrito ao estudo de seu repertório (entrevista concedida à autora - 25 de novembro de 2002).

Considerando a discussão apresentada nesta seção, pode-se sugerir que músicos e estudantes instrumentistas seriam beneficiados pela existência de pedagogias que abordem, de forma equilibrada, as práticas de estudo deliberada e informal. O desafio pedagógico consiste em se buscar pontes que unifiquem e integrem as duas abordagens de práticas de estudo, ao invés se considerar que elas são opostas entre si. Professores de instrumento poderiam ampliar sua visão pedagógica, buscando observar músicos instrumentistas que foram capazes de criar tais pontes, o que o será o tema da próxima seção.

4. A integração da prática deliberada e da prática informal na performance do UAKTI

A fim de abordar a questão da integração entre as práticas deliberada e informal no estudo instrumental, tomemos como referência o grupo UAKTI, que é integrado por Marco Antônio Guimarães, Artur Andrés, Paulo Santos e Décio Ramos. Ao longo de seu estudo sobre o grupo, ANDRÉS (2004) demonstra que a criação da música do UAKTI foi motivada pela busca de novas formas de composição musical, compatíveis com as sonoridades geradas pelos instrumentos musicais acústicos, criados por Marco Antônio Guimarães. O produto musical do UAKTI reflete a eclética formação musical de seus quatro integrantes - sua formação formal-acadêmica, concretizada através de sua experiência como músicos de orquestra e como cameristas, somada às suas habilidades musicais de caráter informal, desenvolvidas no trabalho realizado pelo próprio grupo, levaram o UAKTI a alcançar um nível extraordinário de inventividade e originalidade musical.

Andrés define as características musicais do UAKTI e nos fornece pistas sobre os tipos de prática informal empreendidas pelo grupo:

Do ponto de vista estético-musical, o estilo do UAKTI busca uma conciliação entre duas vertentes musicais distintas: a música erudita e a música popular. Do lado erudito, tanto na linguagem tradicional quanto na contemporânea, há conceitos de estruturação formal e abordagens experimentais, ambas apoiadas no conhecimento científico do fenômeno sonoro. Da vertente da música popular, que inclui a música folclórica, o jazz, o minimalismo e a música oriental, são absorvidos elementos mais livres e intuitivos, como a improvisação (ANDRÉS, 2004, p. 129).

Assim, adotando procedimentos da música popular, da música originária de outras culturas⁹ e da música erudita contemporânea, além de ter como base do seu trabalho a inovação, o experimentalismo e a integração de diferentes linguagens musicais, os músicos do UAKTI ampliaram e enriqueceram sua formação musical. Dentre as habilidades informais adquiridas pelos integrantes do grupo, destacam-se as práticas de arranjo, improvisação e criação, muitas vezes realizadas de forma coletiva. Adicionalmente, o grupo passou a utilizar formas de notação musical não convencional, adequadas ao tipo de prática musical requerida, por exemplo, pelas peças que compõem o balé *I Ching*, o balé 21 e a peça *Toalha de Cerejas*. Segundo ANDRÉS (2004, p. 133), “todas essas formas alternativas de notação musical criaram estruturas que estimularam a improvisação em grupo”.

Diferentemente dos integrantes do UAKTI, nem todos os músicos instrumentistas e professores de música têm encontrado ambientes motivadores e favoráveis ao desenvolvimento das atividades que compõem a prática informal. Então, como estes profissionais poderiam conduzir seus alunos na vivência e desenvolvimento de tais atividades, se eles próprios não as integraram em sua vida musical? Levando em consideração todos os relatos apresentados neste artigo - dos pesquisadores, dos pedagogos do piano e dos integrantes do UAKTI - a tentativa de resposta a esta pergunta poderá gerar reflexões elucidativas sobre o desafio representado pela busca de integração da prática deliberada e da prática informal no estudo do instrumento musical.

⁹ O termo “música originária de outras culturas” ou simplesmente “música originária” tem sido adotado pela autora com o intuito de evitar outras designações, tais como “música étnica” ou “world music”. Para esclarecimento, veja SANTIAGO (2005, p. 1-2).

Seria essencial considerar que as práticas deliberada e informal são abordagens de estudo complementares, uma vez que cada uma delas poderá promover o desenvolvimento de habilidades específicas e experiência diferenciada, não alcançável por outros meios. Por um lado, a aquisição de habilidades informais requer o desenvolvimento de uma prática de estudo progressivo e sistemático, o que coincide e reforça o desenvolvimento de bons hábitos de prática deliberada. Por outro lado, habilidades referentes ao tocar de ouvido, à improvisação e à composição podem ampliar o universo musical do instrumentista, favorecendo a criação de novas estratégias de prática deliberada. As atividades contidas na prática informal poderiam ser utilizadas para o desenvolvimento das habilidades auto-regulatórias, do domínio técnico do instrumento, da vivência, da criatividade e da sensibilidade musical.

Algumas estratégias que podem ser adotadas para a realização deste intercâmbio de funções entre as duas abordagens de estudo – deliberada e informal – foram apontadas anteriormente neste artigo, pelos pedagogos do piano e pelos integrantes do UAKTI e serão sintetizadas abaixo:

- O desenvolvimento do ouvido através da apreciação musical e do tocar de ouvido, considerando-se diversos estilos e manifestações musicais;
- A improvisação livre, a realização de pequenas modificações nas peças do repertório estudado e a improvisação e criação de peças musicais a partir de elementos abstraídos de uma música do repertório;
- O recorte e a mistura de trechos de peças abstraídos de diferentes tipos de música (popular, erudita, originária, etc.) e diferentes tipos de estilo (minimalista, Jazz, etc.) para se criar pequenas peças;
- A elaboração de arranjos para peças tocadas de ouvido ou para trechos de peças do repertório;
- A elaboração de notação musical não convencional para grafar pequenas improvisações, composições e pequenos arranjos;
- A ênfase numa abordagem coletiva de aprendizado instrumental, que inclua atividades de caráter informal.

5. Conclusão

Nem sempre o contexto do ensino formal de música oferece aos seus alunos uma formação instrumental integrada, que, além de contemplar o desenvolvimento técnico-musical e a aquisição de repertório, incorpore as atividades que compõem a prática informal. Se este for o caso, muitas das habilidades musicais, imprescindíveis para a formação do músico instrumentista, poderão estar sendo omitidas do seu processo de aprendizado. Assim, a inclusão das atividades referentes à prática informal parece ser uma responsabilidade a ser assumida por aqueles que ensinam um instrumento.

Para que seja assimilada de forma significativa, tal prática depende da realização de um trabalho sistemático e contínuo, através das atividades de tocar de ouvido, improvisação, composição, apreciação musical e arranjo. Ademais, a inclusão da prática informal deveria ser realizada sem que o trabalho do professor de instrumento e o empenho pela formação instrumental sejam comprometidos. A busca pela integração das práticas de estudo instrumental deliberada e informal, parece, então, representar um grande desafio pedagógico para aqueles que se aventurarem a empreendê-la. Mas este parece ser um empreendimento essencial, uma vez

que a integração destas abordagens poderá favorecer o desenvolvimento de importantes habilidades musicais, bem como abrir novas veredas para os jovens músicos eruditos, facilitando sua eventual inclusão no difícil mercado de trabalho brasileiro.

Referências Bibliográficas

ANDRÉS, Artur. *UAKTI – um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústico*. Editora C/ ARTE, 2004.

BARRY, Nancy. H. The effects of practice strategies, individual differences in cognitive style, and gender upon technical accuracy and musicality of student instrumental performance. *Psychology of Music*, 20, p. 112-23, 1992.

BROPHY, Timothy. The melodic improvisations of children aged 6-12: a developmental perspective. *Music Education Research*, 4, No. 4, p. 73-92, 2002.

BURNARD, Pamela. Bodily intention in children's improvisation and composition. *Psychological of Music*, 27, p. 159-174, 1999.

_____. Examining experiential differences between improvisation and composition in children's music-making. *British Journal of Music Education*, 17: 3, p. 227-245, 2000.

_____. Investigating children's meaning-making and the emergence of musical interaction in group improvisation. *British Journal of Music Education*, 19: 2, p. 157-172, 2002.

BURNARD, Pamela, YOUNKER, Betty A. Mapping pathways: fostering creativity in composition. *Music Education Research*, 14, NO. 2, p. 345-261, 2002.

CAMPBELL, Patricia. Songs in their heads: music and its meaning in children's lives. Oxford: Oxford University Press, 1998.

COSTA, Doris. An investigation into instrumental pupils' attitudes to varied, structured practice: two methods of approach. *British Journal of Musical Education*, 16: 1, p. 65-77, 1999.

CZERNY, Carl. *Letters to a young lady, on the art of playing the pianoforte*, New York: Hewitt & Jacques, 1982.

ERICSSON, K. Anders, KRAMPE, Ralf Th., e TESCH-RÖMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100, No 3, p. 363-406, 1993.

FRANÇA, Cecília Cavalieri, BEAL, Ana Denise Donadussi. Redimensionando a performance instrumental? Pesquisa/ação no ensino de piano de nível médio. *Em Pauta - Revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. V. 14, n. 22, p. 65-84 – junho de 2003.

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn*, Aldershot: Ashgate, 2001.

GRUSSON, Linda M. Rehearsal skill and musical competence: Does practice make perfect? In John Sloboda (ed.), *Generative processes in music - the psychology of performance, improvisation and composition*, Oxford: Clarendon Press, 1988.

HALLAM, Susan. *Instrumental Teaching – a practice guide to better teaching and learning*. Oxford: Heinemann, 1998.

_____. The development of expertise in young musicians: Strategy use, knowledge acquisition and individual diversity, *Music Education Research*, 3, No 1, p. 7-23, 2001a.

_____. The development of metacognition in musicians: Implications for education. *British Journal of Music Education*. 18:1, p. 27-39 2001b.

HOFMANN, Joseph. *Piano Questions*. London: Hodden & Stoughton, 1910.

JØRGENSEN, Harald. Instrumental learning: Is an early start a key to success? *British Journal of Music Education*, 18, No 3, p. 227-39, 2001.

_____. Instrumental performance expertise and amount of practice among instrumental students in a Conservatoire. *Music Education Research*, 4: 1, p. 105-119, 2002.

KOELLREUTTER, Hans Joachin. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985.

_____. *Educação Musical – cadernos de estudo, número 6*. Belo Horizonte: Atravez/EM-UFMG/ FEA, Fev., 1997.

LEHMANN, Andreas C. The acquisition of expertise in music: Efficiency of deliberate practice as a moderating variable in accounting for sub-expert performance. In Irine Deliege, John Sloboda (eds.), *Perception and cognition of Music*. Ed. East Sussex: Psychology Press. 1997.

McPHERSON, Gary, RENWICK, James. A Longitudinal Study of Self-regulation in children's musical practice. *Music Education Research*, 3, No 2, p. 169-86. 2001.

NIELSEN, Siw G. Self-regulating learning strategies in instrumental music practice. *Music Education Research*, 3, No 2, p. 155-167, 2001.

PAYNTER, John. *Sound and structure*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

_____. The role of creativity in the school music curriculum. In M. Burnett (ed.), *Music Education Review - A Handbook for Music Teachers*, p. 3-27, London: Chappell & Co. Ltd., 1977.

_____. Making progress with composing. *British Journal of Music Education*, 17: 1, 5-31, 2000.

PITTS, S Stephanie, DAVIDSON, Jane e MCPHERSON, Gary. Developing effective practice strategies: Case studies of three young instrumentalists. *Music Education Research*, 2, No. 1, p. 45-56, 2000.

SANTIAGO, Patrícia Furst. *The application of Alexander Technique principles to piano teaching for beginners*. London: Unpublished Masters Dissertation. University of London, Institute of Education, 2001.

_____. *An exploration of the potential contributions of the Alexander Technique to piano pedagogy*. London: Unpublished PhD Theses. University of London, Institute of Education, 2004.

_____. Encontros para enculturação: Uma abordagem interdisciplinar à introdução da música originária de diferentes culturas no contexto da educação musical infantil. *Anais do XIV Encontro Anual da ABEM - Educação musical e diversidade: espaço e ações profissionais*. Belo Horizonte. 2005

SLOBODA, John, DAVIDSON, Jane, HOWE, Michael e MOORE, Derek. The role of practice in the development of performing musicians. *British Journal of Psychology*, No. 87, p. 287-309, 1996.

SOUZA, Jusamara, HENTSCHKE, Liane, BOZZETTO, Adriana, CUNHA, Elisa e CUNHA, Karine N. Práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock. *PerMusi – Revista de Performance Musical* – Pós-Graduação escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, V. 7, p. 68-74. 2003.

SWANWICK, Keith e FRANÇA, Cecília Cavalieri. Composing, performing, and audience-listening as indicators of musical understanding. *British Journal of Music Education*, 16, P. 5-19, 1999.

SWANWICK, Keith, TILLMAN, June. The sequence of musical development: A study of children's composition. *British Journal of Music Education*, 3: 3, 305-339, 1986.

WHITESIDE, Abby. *Mastering the Chopin etudes and other essays*, New York: Charles Scribner's Sons, 1969.

WILLIAMON, Aaron, VALENTINE, Elizabeth. Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *British Journal of Psychology*, 91, p. 353-76, 2000.

Patrícia Furst Santiago é Professora Visitante na Escola de Música da UFMG (PRODOC/CAPES), onde conduz pesquisa sobre a Técnica Alexander e Performance Instrumental. Obteve o *Doutorado em Música* e o *Mestrado em Música* no Instituto de Educação da Universidade de Londres e o *Bacharelado em Piano e Especialização em Educação Musical* na UFMG. Formou-se como professora da Técnica Alexander no *Constructive Teaching Centre* de Londres.