



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Duarte Nuno Aveiro dos Santos

**SOALHAS, MADEIRAS E METAIS. Os
instrumentos complementares da Percussão
nos Programas Curriculares**



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Duarte Nuno Aveiro dos Santos

**SOALHAS, MADEIRAS E METAIS. Os
instrumentos complementares da Percussão
nos Programas Curriculares**

Relatório de Estágio
Mestrado em Ensino de Música

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor Nuno Mendes Moreira Aroso

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.



Atribuição-NãoComercial-Compartilhalgual
CC BY-NC-SA

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Agradecimentos

A consumação de um projeto desta dimensão envolve, para além do autor, um conjunto de pessoas e circunstâncias sem os quais a sua concretização não seria possível. A simbiose intrínseca à influência destas diferentes personalidades e demais fatores contribuiu para a assimilação de conhecimentos valiosos na realização deste projeto, funcionando, acima de tudo, como uma fonte de contínua inspiração. A estes em particular, deixo o meu sincero agradecimento.

Ao professor Nuno Aroso, pelo apoio prestado ao longo do meu percurso musical e pessoal, incentivando-me a quebrar barreiras na procura de mais e diferentes abordagens ao vasto universo da Percussão, e por estimular a criação de uma identidade artística própria, sem a qual a concretização deste e de outros projetos não seria possível.

Aos professores Fábio Nóbrega e Jorge García, pela partilha de conhecimentos e incentivo ao desenvolvimento do tema escolhido.

Aos alunos com quem tive oportunidade de me cruzar ao longo do estágio, e cujo impacto no meu desenvolvimento pessoal e profissional foi mais significativo do que quaisquer conhecimentos que eu lhes pudesse transmitir.

Aos meus pais, irmã e demais familiares, que sempre apoiaram o meu trajeto musical, proporcionando um ambiente de liberdade e autonomia que me permitiu traçar os meus próprios objetivos enquanto músico e ser humano.

À Joana, que na sua sabedoria e serenidade representa o pilar da minha existência, e que me ensina sobre tudo, todos os dias.

Ao Pluto, que nas suas longas meditações sobre a relva ou numa corrida desenfreada sem rumo me lembra constantemente das coisas belas da Vida.

Ao meu pandeiro, que com o tilintar das suas soalhas serviu de inspiração para a realização deste projeto.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Título: SOALHAS, MADEIRAS E METAIS. Os instrumentos complementares da Percussão nos Programas Curriculares.

Resumo

Este relatório de estágio descreve o Plano de Intervenção Pedagógica realizado no ano letivo 2018/2019, implementado no Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira, e integrado no Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho.

O enfoque investigativo foi a exploração dos instrumentos complementares, o seu papel na aprendizagem da Percussão, de acordo com os programas curriculares em Portugal, e a relevância da abordagem regular a estes acessórios nas aulas individuais de instrumento. Referimo-nos, por instrumentos complementares, aos acessórios de percussão portáteis e de pequenas dimensões. Devido à sua relevância na literatura orquestral, os instrumentos abordados no âmbito deste projeto de estágio foram o pandeiro, o triângulo, os pratos e o bombo.

Tendo como ponto de partida investigativo a análise realizada aos programas curriculares em vigor, pretendia-se identificar os fatores que condicionam a inclusão destes instrumentos nas aulas individuais. O plano de intervenção foi estruturado com vista a sensibilizar os alunos para a relevância do estudo destes instrumentos, fomentando o gosto pela sua prática regular através de uma metodologia variada, que incidiu sobre a execução de estudos idiomáticos, e a prática de excertos orquestrais.

Os dados recolhidos foram obtidos através de questionários aplicados a professores de Percussão e aos alunos que participaram neste projeto. De acordo com 60% dos pedagogos inquiridos, a principal causa para os baixos níveis de abordagem aos instrumentos complementares está relacionada com a programação curricular em vigor. Embora valorizem a aprendizagem destes instrumentos, os inquiridos não consideram pertinente atribuir-lhes a mesma regularidade que é incentivada no estudo da caixa ou da marimba, denotando uma tendência para a hierarquização no ensino da Percussão. Cerca de 86% dos alunos apontaram uma mudança de perspetiva no que diz respeito à importância destes instrumentos, mencionando aspetos como o desenvolvimento de competências para a prática da música em conjunto, e a assimilação de técnicas que até então não haviam abordado.

Palavras-chave: Acessórios; Estudos Idiomáticos; Excertos Orquestrais; Instrumentos Complementares; Percussão; Programas Curriculares.

Title: JINGLES, WOODS, AND METALS. Complementary Percussion Instruments in the Curricular Plans.

Abstract

This internship report describes the intervention plan that took action during the 2018/2019 school year, at the Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira, as part of the Master's Degree in Music Education of Minho University.

The investigation focus was the exploration of complementary percussion, its role on the learning trajectory according to the curricular plans in Portugal, and the importance of a systematic approach to these instruments in individual lessons. By complementary percussion, we refer to the small, portable instruments. Due to its relevance in the orchestra literature, the approached instruments were cymbals, tambourine, triangle and bass drum.

Having as an investigative starting point the analysis of curricular plans, the goal was to identify which causes contributed to the neglecting of these instruments during individual lessons. The intervention plan was structured as to reiterate the importance of students learning these instruments, promoting the motivation to regularly approach them through a varied methodology, that consisted mainly of idiomatic studies and orchestral excerpts.

The data was obtained through the application of two questionnaires, one designed for percussion teachers and the other for the students that took part in this project. According to 60% of the inquired pedagogues, the curricular plans are the main cause for the low level of approach to these accessories. Although they value the learning of these instruments, the inquiries don't consider as relevant to attribute them the same regularity of study that is encouraged on instruments such as the snare drum or marimba, contributing to a sense of hierarchy on the subject of percussion teaching. About 86% of the inquired students pointed a change of heart when it comes to the importance of these instruments for their development, mentioning aspects such as the building of skills for ensemble playing, and the approaching of techniques that they hadn't previously learned.

Key-words: Accessories; Complementary Instruments; Curricular Plans; Idiomatic Studies; Orchestral Excerpts; Percussion.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	3
2.1. INSTRUMENTOS COMPLEMENTARES.....	3
2.2. OS INSTRUMENTOS COMPLEMENTARES DA PERCUSSÃO NOS PROGRAMAS CURRICULARES.....	4
2.3. A IMPORTÂNCIA DA APRENDIZAGEM DOS INSTRUMENTOS COMPLEMENTARES.....	6
2.4. INSTRUMENTOS DESAJUSTADOS: FATORES DETERMINANTES NA ABORDAGEM NEGLIGENTE AOS ACESSÓRIOS.....	11
2.5. ESTRATÉGIAS DE ABORDAGEM AOS INSTRUMENTOS COMPLEMENTARES.....	17
2.5.1. <i>A aprendizagem através dos excertos orquestrais.....</i>	<i>17</i>
2.5.2. <i>A aprendizagem através de exercícios idiomáticos e a adaptação de métodos existentes.....</i>	<i>20</i>
2.5.3. <i>A aprendizagem através do ensino em grupo.....</i>	<i>24</i>
2.6. OS INSTRUMENTOS COMPLEMENTARES NA MÚSICA MODERNA.....	26
3. CARACTERIZAÇÃO DO CONTEXTO DE INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA.....	31
3.1. INSTITUIÇÃO DE ACOLHIMENTO.....	31
4. PLANO GERAL DE INTERVENÇÃO.....	36
4.1. PROBLEMÁTICA, MOTIVAÇÕES E OBJETIVOS.....	36
4.2. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO.....	37
4.3. ESTRATÉGIAS GERAIS DE INVESTIGAÇÃO.....	39
4.3.1. <i>Recolha de dados: procedimentos e instrumentos.....</i>	<i>39</i>

4.4.	ESTRATÉGIAS DE INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA.....	41
4.4.1.	<i>Planificação de aulas.....</i>	<i>44</i>
5.	DESENVOLVIMENTO E AVALIAÇÃO DA INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA.....	56
5.1.	OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA PEDAGÓGICA.....	56
5.2.	INTERVENÇÃO E AVALIAÇÃO DA PRÁTICA PEDAGÓGICA SUPERVISIONADA	56
6.	APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS.....	59
6.1.	QUESTIONÁRIOS SOBRE OS INSTRUMENTOS COMPLEMENTARES DA PERCUSSÃO.....	59
6.1.1.	<i>Questionário 1 – Os instrumentos complementares da Percussão (dirigido aos professores).....</i>	<i>59</i>
6.1.2.	<i>Questionário 2 – Os instrumentos complementares da Percussão (dirigido aos alunos) 65</i>	
6.2.	DISCUSSÃO DE RESULTADOS.....	70
7.	CONCLUSÕES	75
8.	BIBLIOGRAFIA.....	77
9.	ANEXOS.....	82
9.1.	EXEMPLOS DE RESPOSTAS OBTIDAS NO QUESTIONÁRIO APLICADO AOS ALUNOS	82
9.2.	EXEMPLOS DE RESPOSTAS OBTIDAS NO QUESTIONÁRIO APLICADO AOS PROFESSORES	88

1. INTRODUÇÃO

O interesse pela temática dos instrumentos complementares, vulgarmente designados por acessórios, emerge de uma necessidade de colmatar o que se verifica ser uma lacuna comum aos vários programas curriculares de percussão.

A relevância deste tema é acentuada pela necessidade de formar percussionistas capazes de se apresentar com segurança e qualidade nos múltiplos contextos em que a percussão se movimenta, ao mesmo tempo que pretende realçar o universo constituído por esta família de instrumentos, na riqueza sonora dos materiais pela qual se faz expressar, como as soalhas, madeiras e metais.

Como futuro professor, entendo ser pertinente proporcionar um tipo de formação holística, que permita ao aluno estar igualmente confortável a tocar um recital de marimba a solo, ou desempenhar funções de músico de orquestra. Segundo Gottry (2010), o desenvolvimento de competências nos instrumentos complementares representam a possibilidade de integrar eficazmente vários tipos de *ensemble*, uma vez que a carreira profissional do percussionista do séc. XXI passa, em grande medida, pela prática da música de conjunto. Transversalmente, Parks (2013), refere que o estudo regular destes instrumentos irá preparar os alunos para as necessidades reais com que se irão deparar numa carreira enquanto músico de orquestra.

A investigação realizada no âmbito deste projeto de estágio foi essencial para compreender de que forma os programas curriculares poderão influenciar o ensino dos acessórios, e, simultaneamente, identificar quais os fatores que poderão condicionar a inclusão destes instrumentos nas planificações de aulas, segundo a perspetiva de pedagogos ativos. Assim, a principal questão de investigação definiu-se por: A abordagem regular aos instrumentos complementares poderá contribuir para o enriquecimento das capacidades performativas do aluno em contexto orquestral?

O âmago desta questão investigativa passou também por identificar quais as metodologias mais eficazes na aprendizagem dos instrumentos complementares. Sendo a sua utilização intrínseca à escrita orquestral, era imprescindível compreender se o ensino destes instrumentos resumia-se à execução de excertos da literatura sinfónica, ou se, pelo contrário, haveriam outros métodos mais eficientes.

Nesse sentido, o plano estruturado para a intervenção pedagógica incluiu atividades que consistiam na leitura e execução de exercícios e estudos idiomáticos, conforme estabelecido para

o ensino dos restantes instrumentos, assim como a prática de excertos orquestrais e adaptação de métodos escritos para caixa. Dessa forma, os objetivos delineados para o plano de intervenção serviram, simultaneamente, o âmbito investigativo e pedagógico.

Para além do desenvolvimento de atividades que envolviam diferentes metodologias, pretendia-se, através do plano de intervenção pedagógica, fomentar a valorização dos acessórios, instigando o gosto pela sua prática através da identificação das diferentes técnicas inerentes a estes instrumentos, e dos contextos musicais em que se podem inserir.

Para efeitos de recolha e análise de dados, foram elaborados dois questionários. O primeiro, dirigido a instrumentistas de percussão ativos na área do ensino, foi aplicado no início do período de investigação. O segundo questionário, dirigido aos alunos, foi aplicado após o plano de intervenção pedagógica.

O estágio realizado decorreu no Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Engº Luiz Peter Clode, no período compreendido entre Fevereiro de 2019 e Junho de 2019, abrangendo todos os níveis do Ensino Básico e Secundário, nos grupos de recrutamento de Instrumento (M16) e Música de Conjunto (M32).

Teve como cooperantes os Professores Fábio Nóbrega e Jorge García, e como Supervisor o Professor Doutor Nuno Aroso.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2.1. Instrumentos Complementares

A aprendizagem dos instrumentos complementares representa uma das mais importantes componentes na atividade do percussionista contemporâneo. Embora a literatura existente para estes instrumentos surja maioritariamente no âmbito orquestral, os acessórios podem também ser ouvidos no contexto de música de câmara, sobretudo na música para ensemble de percussão. Também no âmbito da música moderna é possível verificar o aumento do repertório solista dedicado a estes instrumentos, através de obras como *Silver Streetcar for the Orchestra*, para triângulo solo, *The Sky is Nowhere the Same Color*, cuja interpretação pode ser feita através de *crotales* ou pratos chineses, ou *Cool Gadget*, uma obra escrita para pandeiro e eletrónica.

Vulgarmente descritos como acessórios, ou instrumentos auxiliares, estes termos referem-se a um amplo grupo de instrumentos pelos quais o percussionista é responsável. Estes são geralmente instrumentos portáteis, de menores dimensões, frequentemente utilizados no âmbito da música orquestral. Neste contexto, a sua função pode ser a de acompanhar melodias ou reforçar motivos rítmicos, não sendo raros os casos em que os instrumentos auxiliares assumem um papel solista no ensemble.

Os mais comuns, e geralmente considerados como os principais acessórios, são o pandeiro, o bombo, o triângulo, ou os pratos, instrumentos tipicamente utilizados na literatura orquestral. Segundo Abrahão (2015), estes instrumentos integram pela primeira vez as orquestras do período Romântico no auge do Nacionalismo Estético, que busca a sua identidade em um estereótipo popular. Assim, a introdução da percussão no seio orquestral pode ser encarada como o regionalismo que será objeto de uma futura globalização.

Através do retorno aos elementos da música popular e folclórica, a música do Romantismo tardio caracteriza-se então pela crescente utilização de instrumentos como o pandeiro, castanholas, reco-reco, triângulo ou chocalhos, acessórios característicos da música popular, e que manifestam a tentativa dos compositores da época em caracterizar uma presença nacional através de elementos alegóricos.

Esta secção da família da percussão inclui no entanto muitos outros instrumentos, tais como as clavas, wood blocks, log drums, finger cymbals, flexatone, maracas, vibra-slap, bell tree ou ainda instrumentos não convencionais como o chicote ou os anvil drums.

No âmbito deste projeto de investigação, os instrumentos a abordar serão os pratos, o pandeiro, e o triângulo. Estes foram escolhidos de acordo com os seguintes parâmetros:

- Características como a portabilidade e facilidade de acesso, já que o projeto será desenvolvido em diferentes polos.

- A sua preponderância em contexto orquestral, tendo por base a minha própria experiência enquanto músico de orquestra.

- A versatilidade, já que instrumentos como os pratos ou o pandeiro são cada vez mais utilizados no repertório solista dedicado à Percussão.

- Capacidade de assumir diferentes funções no seio da música orquestral. Estes instrumentos são frequentemente utilizados para reforçar momentos de clímax, como acompanhamento na marcha militar, ou representar, da mesma forma que na pintura de Monet, pequenos pontos de cor numa tela.

2.2. Os instrumentos complementares da Percussão nos Programas Curriculares

A relevância deste tema é acentuada pela necessidade de formar percussionistas capazes de se apresentar com segurança e qualidade nos múltiplos contextos em que a percussão se movimenta, ao mesmo tempo que pretende realçar o universo que é a percussão, na riqueza sonora dos materiais pela qual se faz expressar, como as soalhas, madeiras e metais.

Nesse sentido, o primeiro passo desta investigação resume-se a análise do programa curricular disponibilizado pela instituição onde a intervenção pedagógica se vai desenvolver, assim como a verificação de alguns dos programas em vigor em outros conservatórios nacionais. A exploração destas orientações curriculares revela-se fundamental para compreender se instrumentos auxiliares como o pandeiro, os pratos, o triângulo, ou o bombo serão, de facto, comumente negligenciados no âmbito das aulas individuais nos conservatórios. Para além disso, esta análise permitirá a adaptação dos materiais pedagógicos a utilizar durante o período de intervenção.

Nas orientações curriculares definidas para o Ensino Artístico Especializado no Conservatório Escola das Artes da Madeira, a abordagem aos instrumentos complementares não é mencionada em nenhum dos níveis de ensino. Desde a iniciação até ao 8º grau os instrumentos referidos nas orientações programáticas são, invariavelmente, a caixa, os timbales, a bateria, a multipercussão, as lâminas e as congas.

Embora não haja uma abordagem direta aos acessórios, o repertório e objetivos definidos no programa requerem o seu domínio. No 3º grau, o repertório de multipercussão sugerido inclui, em alguns dos *set ups*, instrumentos como o pandeiro, o triângulo ou o prato suspenso. No 5º grau, um dos objetivos a atingir consiste na execução de obras para multipercussão com base no repertório orquestral, sendo também a partir deste nível de ensino que a disciplina de orquestra é introduzida.

Assim, a necessidade de incorporar a aprendizagem dos instrumentos complementares desde os primeiros níveis de ensino parece evidente. Enquanto o desenvolvimento de repertório em instrumentos como a caixa, os timbales ou a marimba é complementada com exercícios técnicos como estudos ou escalas, a abordagem aos acessórios parece negligenciar este tipo de aprendizagem gradual; o aluno é exposto a repertório artisticamente desafiante, que inclui o recurso a técnicas de elevado grau de dificuldade, sem nunca ter sido exposto aos fundamentos básicos destes instrumentos. Bowman (2018) refere que o maior desafio com que os professores se deparam relativamente ao ensino dos acessórios é precisamente definir o que ensinar, a escolha dos materiais pedagógicos a desenvolver, e como ensiná-los. É no entanto crucial reforçar a importância destes instrumentos, e alertar para a necessidade da criação de uma rotina diária que potencie a sua execução com confiança, precisão, atenção e qualidade sonora.

Tal como o Conservatório Escola das Artes da Madeira, também o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian, em Aveiro, e o Conservatório Regional de Música de Viseu – Dr. José Azeredo Perdigão não mencionam a aprendizagem dos instrumentos complementares nas suas orientações programáticas. É exigida, a partir do 6º grau, a prática de excertos orquestrais, mas os métodos sugeridos são maioritariamente direcionados para a caixa e timbales. Outras instituições como o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian em Braga não incluem o estudo dos instrumentos complementares nem excertos orquestrais no seu programa curricular.

Segundo Weyer (2016), esta situação é transversal aos programas curriculares internacionais. Os alunos têm contacto com os instrumentos complementares apenas no momento de os executar, sendo capazes de compreender as instruções rítmicas e noções básicas de como segurar os instrumentos, mas não possuem o desenvolvimento técnico necessário para a execução precisa e eficaz das instruções musicais impressas. O autor realça também que esta lacuna propicia a associação dos instrumentos complementares a experiências negativas, contribuindo para a tendência generalizada de evitar o futuro contacto com estes instrumentos.

Paralelamente, Paiva (2004) menciona que “além dos problemas levantados em relação aos métodos de ensino, observa-se também a carência de produção acadêmica a respeito da prática e da sistematização de propostas para o ensino na área da percussão”. (PAIVA, 2004, p. 1189).

Parece, portanto, crucial apelar à consciencialização para a necessidade de reestruturação das orientações curriculares em vigor; o currículo de percussão deve ter como principal objetivo propiciar a formação de músicos flexíveis e conhecedores dos diversos campos de ação em que o instrumento se apresenta, fornecendo as ferramentas necessárias para que o aluno possa tomar decisões informadas relativamente ao seu futuro profissional (Bowman, 2018).

Este tipo de ensino diversificado permitirá uma formação equivalente nos diversos instrumentos, quebrando assim os estereótipos que definem instrumentos como “principais” e “secundários”, ao contrário da abordagem levada a cabo atualmente no ensino especializado de música, que beneficia os denominados instrumentos principais. Segundo Bowman (2018), este tipo de afinamento deve ser feito apenas no ensino superior, quando o aluno possui já maturidade musical suficiente para se especializar em uma área específica.

Desta forma, parece plausível uma futura reestruturação curricular que vise promover a criatividade e pensamento crítico dos alunos de percussão, enfatizando um tipo de ensino que lhes permita estar confortáveis na abordagem aos diversos instrumentos e vertentes performativas, preparando-os para enfrentar um universo musical em constante mutação, e que lhes conceda as ferramentas necessárias para desempenhar eficazmente diferentes funções artísticas.

2.3. A importância da aprendizagem dos instrumentos complementares

O mundo da Percussão, com os seus inúmeros instrumentos e técnicas é, talvez, o mais vasto das várias vertentes musicais existentes. Excluindo os instrumentos associados à prática musical não ocidental, a família de instrumentos de percussão padronizados no ensino da música erudita representa, por si só, uma eclética mistura de timbres, cores e técnicas (Weyer, 2016).

Neste contexto, o foco de estudo é, tipicamente, orientado para uma abordagem solística, com a caixa, a marimba, os tímpanos ou o vibrafone a serem amplamente destacados. Vulgarmente designados por acessórios, instrumentos como o bombo, os pratos, o pandeiro ou o triângulo, são muitas vezes negligenciados pelos alunos (Fralely, 2015).

No entanto, tendo em conta o panorama musical atual e o papel do percussionista moderno, é fundamental incentivar e promover um tipo de formação holística, que permita ao aluno estar igualmente confortável a tocar um recital de Marimba a solo, ou desempenhar funções de músico de orquestra.

Por essa razão, é importante que os instrumentos complementares sejam incluídos nas aulas individuais desde os primeiros níveis de ensino, uma vez que os alunos necessitam de aprender as suas técnicas base de forma a integrarem eficazmente os vários tipos de ensemble existentes (Clyde, 2002). Através desta prática, que fomenta uma exposição regular a estes instrumentos, é expectável que o aluno domine as ferramentas cruciais a aplicar nos pratos, triângulo, pandeiro ou castanholas, da mesma forma que acontece com instrumentos como a caixa, marimba ou timbales.

Concomitantemente, Parks (2013) afirma que a aprendizagem dos instrumentos complementares desde os primeiros níveis de ensino revela-se importante para colmatar as necessidades reais com que os alunos se irão deparar no futuro. O autor argumenta que as primeiras experiências que o jovem percussionista terá em contexto orquestral implicam tocar muito bem os instrumentos que nunca são abordados nas aulas, já que as partes “principais” de caixa, tímpanos ou lâminas são relegadas para os músicos profissionais, ou para colegas mais experientes.

Paralelamente, Giancesella (2012) afirma que “os percussionistas deveriam ser especialistas em todos os instrumentos “clássicos” e não apenas nas áreas em foco nas aulas individuais, tais como: tímpanos, caixa, teclados, bombo, pratos, pandeiro, triângulo ou castanholas, apenas para citar aqueles instrumentos que são mais utilizados nas orquestras, e que por isso mesmo são normalmente incluídos nas audições de percussão orquestral”.

Também Abrahão (2015) destaca a importância dos instrumentos complementares, referindo que “mesmo em tempos mais restritivos da sua presença na música da cultura da racionalidade, são os estalidos dos pratos que anunciam a presença do corpo que pisa em terra firme. Ora ela é terra acolhedora, ora implacável e impiedosa – como o bombo de Verdi em *Des Irae* – mas sempre terra que, mesmo na *secura*, faz brotar a flor no deserto”. O autor destaca também a ênfase dada a estes instrumentos no âmbito da música moderna, quando se refere à composição *A Sagração da Primavera*, ballet escrito por Igor Stravinsky em 1913: “Com o bombo, pratos e tam-tam, Stravinsky deixa que o obscuro da vida se lance nas duas danças, a “Dança da Terra” e a “Dança Sacrificial”, que finalizam, nesta sequência, tanto o primeiro movimento quanto o segundo, afirmando a força implacável e impiedosa da vida que a terra reclama e doa como percussão”.

Bowman (2018) refere que o estudo dos acessórios é crucial para a formação do aluno de percussão, e que uma abordagem consistente, que vise o seu domínio desde os primeiros níveis de

ensino, representa no futuro a diferença em obter um trabalho enquanto músico de orquestra ou freelancer.

No artigo intitulado *Total Percussion*, Gottry (2010) defende um tipo de abordagem holística na aprendizagem da percussão, baseado numa filosofia que defende que os percussionistas devem ser versáteis no maior número de instrumentos possível. Para o autor, a premissa é clara: quanto mais instrumentos o percussionista conseguir dominar, aplicados a diferentes contextos e géneros musicais, mais oportunidades de performance terá no futuro.

Esta abordagem sugere que a iniciação à Percussão seja feita através de um instrumento idiofone (ex. xilofone), e de um instrumento membranofone (ex. caixa). Posteriormente, propõe-se o ensino dos restantes instrumentos idiofones relacionados, como a marimba ou o vibrafone, e também dos instrumentos que partilham dos mesmos fundamentos técnicos do que a caixa, como por exemplo o pandeiro ou o triângulo. Para ilustrar a eficácia deste tipo de abordagem, Gottry (2010) documentou, através de uma lista detalhada, o número de vezes que lhe foi requisitado ao longo da sua carreira enquanto freelancer e músico de orquestra que tocasse instrumentos diversos como tímpanos, caixa, steel drums, marimba, xilofone, tam tam, bateria, acessórios e diversos instrumentos de música étnica. O número de vezes em que os instrumentos complementares aparecem é substancialmente superior aos restantes instrumentos, contando um total de 17 acessórios diferentes.

Aleo (2011), autor do método *Complementary Percussion*, refere que a rotina de estudo do aluno de percussão de hoje em dia gira em torno da caixa, timbales e instrumentos de teclados, mesmo aqueles que afirmam ter interesse em seguir um percurso focado na música de conjunto. Raramente o percussionista contemporâneo irá estudar os denominados acessórios. O autor refere que o próprio termo “acessório” serve para descrever uma minoria, e que este termo implica um grupo de instrumentos cuja importância no mundo da percussão erudita é reduzida. Por esta razão, será sensato referir-se a estes instrumentos como complementares ou auxiliares.

Importa também realçar que os instrumentos complementares não são utilizados apenas no âmbito da música erudita. O seu domínio permitirá ao percussionista aventurar-se com mais confiança nos domínios da música latina e do médio oriente, expandindo assim o seu vocabulário musical e artístico (Gworeck, 2017). Apesar da conotação negativa que muitas vezes lhes é associada, o autor refere que o controlo destes instrumentos é fundamental para o bom desempenho na prática da orquestra sinfónica, orquestra de sopros ou no contexto de pequenos ensembles como o grupo de percussão.

Paralelamente à teoria formulada por Gworeck (2017), Paiva (2004) sugere uma abordagem integradora no ensino da percussão, recorrendo aos instrumentos complementares e à sua utilização

fora do âmbito da música erudita como ferramenta crucial para o desenvolvimento desta prática. Como ponto de partida, o autor refere a aprendizagem do pandeiro através da música brasileira, sugerindo que este processo de ensino-aprendizagem apresenta características próprias, que fogem aos padrões institucionais estabelecidos pela educação escolar.

Seguindo a mesma linha de pensamento, Bartoloni (2011) defende que a aplicação dos conhecimentos de ritmos brasileiros nos acessórios da percussão representam uma ferramenta significativa na execução de outro tipo de repertório escrito para os mesmo instrumentos, promovendo assim estratégias que ampliam as suas capacidades técnicas e musicais, e incentivando a exploração de novas vertentes na sua carreira.

Esta abordagem parece pertinente quando compreendemos a dimensão na qual os instrumentos de percussão estão inseridos, integrando de forma marcante ambientes formais e informais de ensino musical. Paiva (2004) refere que a utilização de métodos escritos no âmbito da música étnica contribuem para o desenvolvimento de várias habilidades, a nível técnico, de coordenação e independência de gestos.

Também Giancesella (2012) defende a aprendizagem dos instrumentos complementares como forma de promover o contacto com diversos estilos como o samba, a música africana ou do leste europeu, não sendo raras as vezes em que estes géneros musicais surgem em contexto orquestral. Segundo o autor, o estudo dos acessórios permite interpretar as figuras rítmicas associadas a estes instrumentos de forma concreta, e, conseqüentemente, reconhecer os tipos de articulação mais apropriados a determinada passagem. Giancesella (2012) conclui mencionando que, através do domínio técnico e idiomático da percussão auxiliar, o percussionista estará mais apto a improvisar em diferentes contextos, adquirindo um conhecimento aprofundado de diversos ritmos étnicos.

Citado por Paiva (2004), Dantas (2001) refere que o contacto regular com os acessórios permite ao aluno explorar tradições musicais que serão, provavelmente, comuns à cultura onde se insere, instigando um sentimento de proximidade e integração ao longo da sua formação musical. Esta teoria é sublinhada por Boulder (1996), que afirma: “O instrumento de percussão é propício à mistura, podendo integrar o campo da música popular, erudito ou mais experimental (..) A variedade instrumental é resultado desta mistura. Não se vê nenhum instrumento com aspetos tão diversificados como os de percussão.”

Na sua teoria de abordagem integradora no ensino da percussão, Paiva (2004) refere ainda que os instrumentos complementares permitem desenvolver um vocabulário musical mais versátil, uma vez que a intenção não é concentrar-se em apenas um instrumento ou linguagem específica, mas sim

proporcionar o contacto com a diversa gama de instrumentos disponíveis, provenientes de diferentes culturas, e que possibilitam aliar a variedade instrumental com os interesses didático-pedagógicos. Assim, assumimos a diversidade do universo da percussão como um fator positivo, crucial na função de veículo catalisador que permite ao aluno transitar entre os diversos campos onde a percussão se insere, permitindo compreender as características rítmicas e demais manifestações que o constituem, assim como as especificidades de cada instrumento.

Por se tratarem de instrumentos que, muitas vezes, não são percutidos através de uma baqueta, Mattingly (1997) reforça a importância da aprendizagem dos acessórios enquanto complemento fundamental à prática dos restantes instrumentos. Segundo o autor, as técnicas associadas aos acessórios permitem percutir um instrumento com as várias superfícies da mão, utilizar tipos de batente alternativos, raspar ou friccionar, sugerindo que este tipo de aprendizagens permitem ao aluno compreender também de que forma a produção sonora através das baquetas deve ser alcançada.

Concomitantemente, Bartoloni (2011) sugere que o ensino dos instrumentos complementares não implica, exclusivamente, a aprendizagem do pandeiro ou do triângulo, funcionando também como ferramenta indispensável na resolução de questões técnicas e musicais associadas a outros instrumentos. A autora reforça a teoria formulada por Mattingly (1997), afirmando que, conceitos como o mecanismo associado do uso das baquetas com vista a obter a melhor sonoridade do instrumento, por vezes difíceis de ensinar, podem ser auxiliados através do ensino de instrumentos étnicos como o pandeiro, em que se utilizam as mãos para serem executados.

Segundo Bartoloni (2011), este tipo de contacto direto com o instrumento, sem as especificidades técnicas inerentes ao uso das baquetas, permite ao aluno sentir, fisicamente, o resultado sonoro como consequência do gesto realizado. O aluno é capaz de compreender que, de forma a obter o melhor som possível, a pele não pode ser pressionada; uma vez assimilado o procedimento mecânico, e consequente transposição para as baquetas, o entendimento técnico é clarificado.

Marconi (1997) esclarece também que devido ao grande número de instrumentos que compõe a família da percussão, o contacto regular com acessórios provenientes de diferentes culturas permite expandir os gostos musicais do aluno, auxiliando também na escolha de uma vertente de estudo predileta. Citando o autor:

“(…) cada género musical tem uma série de acessórios de percussão caraterísticos, por exemplo, a secção rítmica afro-cubana é composta por: clavas, maracas, guiro, bongós, congas ou timbales. Se a inclinação musical do aluno recair sobre a música árabe, os instrumentos citados não irão motivá-lo. Portanto é melhor que escolha, por exemplo, a darbouka.” (MARCONI, 1997, p.31).

Na sua proposta de metodologias para a iniciação ao estudo da percussão, Marconi (1997) sugere ainda que o primeiro contacto com o instrumento seja feito através da bateria e dos instrumentos complementares, que descreve no seu livro como “instrumentos básicos”, referindo-se ao triângulo, castanholas, pandeiro, maracas, entre outros. Se por um lado a bateria permite desenvolver o controlo das baquetas e coordenação entre membros, acessórios como o pandeiro possibilitam o contacto direto entre a mão e a pele do acessório. O autor encerra dizendo:

“Cada instrumento que classifico como básico é um mundo em si, que mantém uma relação mágica com as suas origens, sendo que a principal dificuldade em tocá-los passa por conhecer a sua linguagem e saber aplicá-la com bom gosto.” (MARCONI, 1997, p.32).

2.4. Instrumentos desajustados: Fatores determinantes na abordagem negligente aos acessórios

Devido à ênfase dada a instrumentos como a caixa, a marimba, os timbales ou a multipercussão, é muito comum que os instrumentos complementares sejam negligenciados, pelo menos até o momento em que o aluno se depara com a atribuição de uma parte de acessórios em contexto orquestral, muitas vezes com uma data de concerto próxima (Weyer, 2016). Esta característica, combinado com o facto de estes instrumentos assumirem muitas vezes um papel solista no ensemble e sem grande suporte rítmico ou “dobragem” por parte de outros instrumentos, contribuem para a tendência em evitar uma experiência que, para além de não ser familiar, é vista pelos alunos como negativa.

Assim, é seguro afirmar que a falta de exposição às técnicas associadas a cada um dos acessórios contribui para os baixos níveis de confiança e prazer que o aluno obtém ao tocar estes instrumentos. De acordo com Weyer (2016), os instrumentos rotulados de acessórios são efetivamente aqueles em que os alunos revelam menos confiança.

Conforme definido por Stasi (2011), no seu livro intitulado “O instrumento do diabo: música, imaginação e marginalidade”, os instrumentos de percussão em geral são comumente vistos como inferiores, servindo-se de diversos contextos sociais, históricos e culturais para justificar a sua afirmação. Após referir-se aos acessórios da percussão como instrumentos marginalizados, Stasi (2011) procura definir, no primeiro capítulo do seu livro, a essência marginal destes instrumentos conforme estabelecida por ouvintes e outros músicos.

Stasi (2011), conclui relacionando estes objetos ao que “é marginal e, por contraste, distante de tudo aquilo que é angelical, pacífico, ordenado e belo”. O autor menciona que o próprio aspeto visual destes instrumentos contribui para a sua desvalorização, sendo comum a associação a objetos funcionais, como, por exemplo, a comparação de um reco-reco ao ralador de queijo.

Simultaneamente, Neglia (2018) indica que acessórios como o triângulo representam o arquétipo de instrumento associado a figuras cómicas nas comédias e contos, já que, devido à sua aparente simplicidade, qualquer pessoa é capaz de o tocar. O autor continua mencionando que, ao contrário do estereótipo, o triângulo é na verdade um dos instrumentos da percussão mais difíceis de executar no âmbito orquestral, e que, quando tocado por um músico habilidoso, pode revelar-se surpreendentemente subtil e expressivo.

Stasi (2011) refere também que o termo “marginalizado” é aplicado a todos os instrumentos de percussão que se enquadrem nos seguintes parâmetros: não possuem técnicas instrumentais codificadas, não são comumente utilizados na música ocidental de concerto, e/ou não possuem repertório solístico consolidado.

É comum os percussionistas terem instrumentos prediletos, e outros que tendem a evitar, mesmo quando a abordagem pedagógica implementada pretende seguir um modelo de abordagem holística; esta preferência varia de acordo com a cultura do local onde os alunos estão inseridos, o tipo de formação em voga no conservatório, ou, mais frequentemente, de acordo com a própria formação do professor responsável pela disciplina. Segundo Ganesella (2012), o afunilamento do foco de estudo entre percussionistas deve-se também à enorme variedade de instrumentos de percussão, referindo que mesmo os mais ecléticos percussionistas têm limitações em alguns instrumentos. No que diz respeito aos instrumentos complementares, o autor refere que não basta tocá-los no momento do ensaio, sendo importante conhecer, para além das técnicas, o contexto musical em que são empregues.

De acordo com a tese defendida por Ganesella (2012), e devido à programação curricular em vigor, mesmo um aluno considerado versátil, não sendo exposto às noções básicas de produção sonora nos instrumentos complementares, sentir-se-á inseguro no momento de executá-los (Fralely, 2015). O

autor reforça a teoria formulada por Weyer (2016), declarando que o ensino da percussão no Ocidente é particularmente orientado para uma abordagem solística, com destaque para os denominados instrumentos principais.

De facto, é o próprio professor que parece ser, muitas vezes, responsável pela relação negativa que os alunos têm com os acessórios. Uma característica comum na abordagem dos pedagogos, é a rejeição dos instrumentos complementares para os estudantes que aparentam ter mais dificuldades (Grover, 2014). Embora pareça pertinente a atribuição dos papéis mais “difíceis” a alunos avançados, é comum as partes dos instrumentos complementares revelarem-se mais desafiantes do que aquelas atribuídas aos instrumentos sonantes, já que muitas vezes os acessórios representam a estrutura rítmica de uma obra musical.

Assim, parece fulcral que o pedagogo responsável pela disciplina de Percussão promova um ambiente na sala de aula em que os percussionistas reconheçam a importância e contribuição musical derivada de tocar todos os instrumentos com a mesma regularidade, incluindo os acessórios (Grover, 2014). No mesmo artigo, o autor refere que a visão dos instrumentos complementares como secundários está tão enraizada entre os alunos de percussão, que se torna difícil sensibilizar até os alunos de ensino superior focados na vertente orquestral para a importância de dominar estes instrumentos.

Segundo Bartoloni (2011), a duração das aulas individuais de instrumento parecem condicionar a inclusão dos acessórios nas suas planificações. A autora afirma que mesmo nas instituições em que a aprendizagem dos acessórios consta nos conteúdos programáticos, torna-se difícil abordá-los neste âmbito uma vez que, frequentemente, o professor irá passar muito tempo a corrigir aspetos básicos nos denominados instrumentos principais, tais como a postura, conhecimentos de leitura, rudimentos técnicos a duas baquetas, entre outros. Bartoloni (2011) menciona ainda que, não sendo raras as vezes em que os pedagogos demonstram o seu descontentamento em relação a esta situação, questionar a estrutura dos cursos ou alterar os parâmetros de avaliação nas provas são alternativas complexas e morosas, difíceis de realizar na estrutura educacional em questão. Bartoloni (2011) destaca também a importância das características individuais dos alunos, referindo que mesmo nas situações em que o pedagogo decide incluir o estudo dos instrumentos complementares nas suas planificações, esse plano está dependente dos diferentes níveis de comprometimento, facilidades e interesse de cada indivíduo.

De forma a contrariar estas adversidades, Grover (2014) afirma que um dos primeiros passos para uma abordagem equivalente entre os vários instrumentos que compõe a família da percussão erudita seria a implementação de um sistema de atribuição de partes rotativo. Esta prática permite que os alunos que tocam constantemente os acessórios no âmbito da disciplina de orquestra, e que

usualmente encaram o seu contributo como menos importante, tenham a oportunidade de tocar instrumentos como a caixa ou os tímpanos. Em simultâneo, os alunos que nunca têm contacto com os instrumentos auxiliares teriam a oportunidade de desenvolver as suas competências nestes instrumentos, facilitando a sua familiarização com os acessórios.

Meehan (2017) refere que a aprendizagem dos acessórios situa-se, na melhor das hipóteses, na periferia do que seria considerado um programa curricular abrangente, negligenciados devido a fatores como a falta de tempo ou de interesse dos pedagogos. O autor menciona ainda que a ênfase dada às competições e audições como forma de alcançar o sucesso musical impedem o desenvolvimento das técnicas fundamentais nos instrumentos complementares, focando apenas quatro áreas do ensino da percussão (caixa, tímpanos e lâminas a 2 e 4 baquetas), impedindo assim os professores de quebrar o status quo atual.

Importa realçar que muitas vezes são os próprios maestros, compositores e demais responsáveis pelas disciplinas de música de conjunto a incentivar os estereótipos relacionados com estes instrumentos, pelo que a sua sensibilização para a importância dos acessórios deve ser incentivada, cabendo essa consciencialização ao professor de percussão (Grover, 2014).

No livro intitulado *Princípios de Orquestração*, inicialmente redigido em 1873 mas de publicação póstuma, em 1922, Rimsky-Korsakov parece contribuir para a desvalorização dos instrumentos de percussão, apesar da importância que lhes concede na sua obra; o autor refere que “instrumentos deste grupo, tal como o triângulo, as castanholas, glockenspiel, pandeiro, pratos, bombo ou gongo chinês não executam nenhuma parte melódica ou harmónica na orquestra, sendo por isso considerados instrumentos ornamentais puros e simples. Não possuem significado musical intrínseco e são apenas mencionados de passagem”.

A criação de uma rotina de trabalho no âmbito das aulas é também um fator a ter em conta no fortalecimento da relação que os alunos mantêm com os instrumentos complementares (Bowman, 2018). Sendo multi instrumentistas por natureza este aspeto é particularmente desafiante durante a formação, aquisição e consolidação de técnicas de execução e interpretação de repertório, conforme mencionado por Veloso e Araújo (2017). Através de um questionário dirigido a alunos de percussão em 3 estados no sudeste e sul do Brasil, os autores constataram que um dos maiores problemas enfrentados pelos alunos de nível médio e superior é precisamente o de administrar as suas sessões de estudo, com 40% dos inquiridos a revelar ter dificuldades no domínio da técnica nos diferentes instrumentos, de modo a cumprir as exigências presentes no repertório solístico e orquestral.

Assim, e uma vez que o repertório a preparar nos restantes instrumentos torna-se mais desafiante à medida que o aluno transita entre graus, é fundamental que a inclusão dos instrumentos complementares seja feita desde a iniciação ao estudo da percussão.

Dessa forma, a evolução do aluno será semelhante em todos os campos de ação, sendo capaz de integrar eficazmente os ensembles escolares e assimilar a importância destes instrumentos para a futura prática profissional (Bowman, 2018).

Conforme sugerido por Weyer (2016), a inclusão dos instrumentos complementares pode ser feita através de uma rotina de aquecimento diário, em que cada dia é dedicado a um acessório diferente. Segundo o autor, esta deve constar de exercícios técnicos básicos, à semelhança das rotinas implementadas por instrumentistas de cordas e sopros que incluem tocar notas longas, experimentação com diferentes articulações, execução de padrões em escalas e outros exercícios básicos.

Para além de desmistificar o seu relacionamento com os acessórios, a abordagem regular a estes instrumentos no âmbito das aulas individuais irá auxiliar o aluno na criação de rotinas de estudo efetivas e competências associadas à gestão de tempo (Baker, 2016.) Embora não haja um só número que defina quantas horas deverão ser dedicadas ao estudo de um instrumento, a consistência e prática regular são denominadores comuns para o desenvolvimento contínuo e eficaz em qualquer área.

Com a inclusão dos instrumentos complementares na planificação de aulas, o professor será capaz de auxiliar o aluno no desenvolvimento de uma rotina de estudo eficaz, recorrendo a estes pequenos instrumentos para demonstrar como gerir o seu tempo entre as múltiplas áreas em que a percussão se insere (Bowman, 2018).

Por sua vez, a criação destas rotinas irá facilitar também o processo de planificação de aulas para o professor, por exemplo, dedicando os primeiros 10 minutos de cada aula a um exercício específico para um dos acessórios disponíveis, não interferindo assim com o plano estabelecido para a aprendizagem dos restantes instrumentos (Weyer, 2016). Outros autores como Parks (2013) defendem o mesmo princípio de utilizar os instrumentos complementares como forma de aquecimento para o resto da aula.

A solução sugerida por Weyer (2016) pode no entanto tratar-se de uma utopia, já que a razão para os alunos negligenciarem os instrumentos complementares provém, muitas vezes, do facto dos próprios pedagogos não possuírem as ferramentas necessárias para uma abordagem eficaz a estes instrumentos (Fraleigh, 2015).

Outros autores, como por exemplo Latta (2014), defendem que o relacionamento negativo que os alunos mantêm com os instrumentos complementares deve-se não só ao tipo de abordagem pedagógica

levada a cabo pelos professores nas aulas individuais, sendo também resultante do crescimento de instrumentos como os teclados da percussão ao longo dos últimos 50 anos.

De acordo com Veloso e Araújo (2017), os desafios impostos pelo repertório contemporâneo escrito após a afirmação da percussão enquanto instrumento solista constituem uma das principais razões para a abordagem negligente aos acessórios. Paralelamente, Deane (2016), afirma que o percussionista é regularmente confrontado com a necessidade de estudar vários instrumentos ao mesmo tempo, tais como a caixa, as lâminas, tímpanos ou bateria. Nessas circunstâncias, instrumentos como o pandeiro ou o triângulo são facilmente relegados para segundo plano, devido à percepção de que estes instrumentos são de facto menos importantes.

No seu artigo intitulado *How To Teach Accessory Percussion*, Latta (2014) defende que os instrumentos complementares não são vistos pelos alunos com o mesmo “glamour” que os restantes instrumentos da Percussão, sugerindo que muitas vezes são os próprios professores a incentivar essa linha de pensamento.

O autor afirma também que embora os professores se deparem frequentemente com situações em que é preciso cobrir vários instrumentos e diferentes conteúdos em tempo limitado, cabe ao pedagogo, enquanto profissional, reconhecer a importância dos acessórios e sensibilizar o aluno para a necessidade de os interpretar com confiança e elevado nível artístico, já que são essas qualidades que definem as probabilidades de ser bem-sucedido enquanto performer.

No artigo *Percussion Accessories: Musical Instruments or Weapons of Mass Destruction*, Grover (2014) destaca ainda que um fator determinante no tipo de relação que os alunos mantêm com estes instrumentos é não haver uma adaptação das dimensões dos instrumentos complementares à faixa etária do aluno em questão. A questão referida pelo autor é particularmente pertinente quando aplicada a instrumentos como os pratos ou o triângulo.

No caso dos pratos, o peso elevado destas duas peças de bronze não permite que uma criança ou adolescente ainda em processo de desenvolvimento físico sejam capazes de dominar corretamente o instrumento. Assim, é sugerida uma primeira abordagem através de instrumentos mais pequenos, possivelmente através dos pratos de choque utilizados na bateria. Segundo Grover (2014), estes instrumentos deverão corresponder em diâmetro à idade do aluno. O autor faz uma analogia com o baseball, desporto em que o peso e tamanho dos tacos são também adaptados ao tamanho do atleta.

Relativamente ao triângulo, e devido ao facto de os instrumentos utilizados em contexto profissional serem feitos de metal maciço, Grover (2014) sugere que a abordagem inicial seja feita

através de um instrumento também de pequenas dimensões, de forma a evitar lesões a nível dos ombros, e, igualmente importante, para que o aluno seja capaz de executar os exercícios com alegria e confiança.

2.5. Estratégias de abordagem aos instrumentos complementares

2.5.1. A aprendizagem através dos excertos orquestrais

Por serem utilizados maioritariamente na literatura orquestral, o recurso a excertos como forma de introdução aos instrumentos complementares vai ao encontro da principal questão de investigação no âmbito deste projeto: permitirá o contacto regular com os acessórios como pratos, triângulo ou pandeiro contribuir para o enriquecimento das capacidades performativas do aluno em contexto orquestral?

A aprendizagem dos instrumentos complementares através dos excertos pressupõe, desde logo, o recurso a pequenos trechos de literatura orquestral relevante como principal método de intervenção.

Da mesma forma que a apreensão de técnicas associadas a um instrumento podem ser aplicadas musicalmente através de uma peça, o estudo dos excertos possibilita a aplicação direta dessas técnicas no contexto do repertório sinfónico (Alfred, 1983). A afirmação parece ser ainda mais pertinente quando aplicada a instrumentos cuja principal utilização acontece na música orquestral, como é o caso daqueles a abordar neste projeto de investigação.

A relevância da abordagem aos instrumentos auxiliares através dos excertos prende-se com o facto de estes pequenos trechos permitirem demonstrar as capacidades técnicas e musicais em passagens importantes do repertório orquestral, sendo a base de qualquer músico aspirante a uma carreira em orquestra (Maclay, 2018).

No entanto, o recurso aos excertos orquestrais não representa exclusivamente uma forma de preparação para tocar em orquestra. No contexto específico da percussão, o estudo dos excertos pode ser uma forma eficiente de estudar a técnica dos instrumentos, praticar a memorização, concentração, ajudar a escolher os instrumentos e baquetas apropriados ao contexto musical em questão, e mais importante: auxilia no processo de aprendizagem, que diferencia de aluno para aluno (Rosen, 2003).

Segundo Cirone (1996), o estudo dos excertos orquestrais é reconhecido como um método válido para o desenvolvimento da sensibilidade musical, técnicas associadas a cada instrumento, e forma de familiarização com o repertório orquestral standard.

De facto, o desenvolvimento e domínio das diferentes técnicas de performance na percussão podem ser alcançadas de diferentes formas. Para tal, o primeiro passo consiste na identificação das técnicas de performance inerentes a cada instrumento (Emery, 1983). O seu reconhecimento é geralmente alcançado através de exercícios técnicos e estudos disponibilizados nos vários textos existentes. Outras técnicas específicas podem ser abordadas através do estudo e performance de determinadas peças a solo e para ensemble.

Da mesma forma, Emery (1983) refere que o estudo dos excertos orquestrais representa uma fonte adicional de reconhecimento de técnicas específicas, e que permitem uma aplicação generalizada aos diferentes campos de ação do percussionista. Na sua tese de doutoramento, o autor refere as principais vantagens na inclusão dos excertos orquestrais desde os primeiros níveis de ensino da Percussão:

- Após a identificação das várias técnicas de performance presentes no repertório orquestral, os fundamentos básicos para a prática da Percussão neste contexto podem ser apurados e aplicados no âmbito pedagógico.
- A compreensão das dificuldades inerentes a técnicas identificadas no repertório orquestral é crucial para a execução eficiente destes excertos e do repertório em geral.
- O contacto regular com os excertos orquestrais permite uma familiarização com o repertório usualmente requisitado para provas de orquestra.

Assim, parece adequado que os alunos sejam introduzidos, desde os graus iniciais, ao estudo dos instrumentos complementares através dos excertos existentes na literatura, ao invés da sua abordagem apenas no 6º grau do conservatório.

Para além de funcionar como uma ferramenta de ensino instrumental, o recurso aos excertos poderá também auxiliar o aluno a compreender a evolução destes instrumentos, e de que forma esta evolução foi feita, tendo em conta as mudanças que aconteceram dentro das próprias orquestras ao longo dos séculos.

Emery (1983) alerta também para a importância de incluir excertos orquestrais presentes na música contemporânea no plano de aprendizagem dos instrumentos complementares. Segundo o autor, a variedade de técnicas associadas a este tipo de repertório representam um fator importante no desenvolvimento do aluno, que poderá assim ter contacto com outras técnicas que não estão presentes nos excertos padronizados.

Segundo Clyde (2002), para além de facilitar a apreensão das técnicas associadas a cada instrumento auxiliar, o estudo dos excertos orquestrais é também uma forma de o aluno se inteirar da progressão levada a cabo na construção e papel do instrumento que tem em mãos, e com a História da Música em geral.

Outros autores como Puzzo (2018) defendem a mesma teoria, alegando que a aprendizagem instrumental através dos excertos orquestrais inclui a audição e preparação de peças musicais relevantes na História da Música, permitindo ao aluno criar um elo entre a aprendizagem e a performance historicamente informada destas obras.

Na sua apresentação intitulada *Not Just to Win Auditions: Playing Orchestral Excerpts for Pedagogy and Enrichment*, no âmbito da edição de 2018 da *National Conference of Percussion Pedagogy*, Puzzo refere também que a abordagem aos instrumentos de Percussão através dos excertos orquestrais não é apenas direcionada a alunos interessados em seguir uma carreira nessa área, mencionando outros benefícios na sua aprendizagem, em particular para os acessórios:

- Os excertos auxiliam o professor na planificação das aulas, nomeadamente na definição coerente do conceito musical a abordar.
- Permitem ao aluno expandir o seu vocabulário musical, incentivando-o a inserir os excertos no seu estudo diário.
- Assistem o professor e aluno de grau mais avançado a definir listas de excertos realistas, com base nos trechos mais requisitados em provas para orquestras de jovens.
- Por serem parte de uma obra musical já muitas vezes tocada, o estudo dos excertos permite ao aluno tocar com uma gravação e ter em atenção as partes tocadas por outros instrumentos, tornando a sua rotina de estudo mais ativa e estimulante.

Apoiado na Teoria de Desenvolvimento Cognitivo de Bruner (1966), onde o autor refere que uma habilidade pode ser ensinada a qualquer pessoa, bastando para isso que as metodologias sejam adaptadas ao indivíduo em questão e contexto de ensino, Puzzo (2018) refuta ainda o estereótipo de que os excertos orquestrais só devem ser abordados a partir de um grau de ensino específico. O orador defende que os alunos têm as capacidades necessárias para tocar excertos mais cedo na sua formação, estando o sucesso dependente da apresentação apropriada destes materiais por parte do pedagogo, de acordo com a idade e nível do aluno.

Parks (2013) afirma que a abordagem mais eficaz aos instrumentos complementares é a criação de uma rotina diária com uma duração aproximada de 5/10min que envolva a execução de excertos orquestrais onde sejam abordadas algumas das técnicas básicas a dominar nestes instrumentos. O autor encoraja os alunos a executar estes excertos nas aulas individuais, mesmo nos casos em que o professor não inclui esta prática nas suas planificações.

Tal como acontece na multipercussão, os recursos metodológicos dedicados aos acessórios são ainda escassos, sendo esta uma das principais razões para que a aprendizagem dos instrumentos complementares seja feita através dos excertos orquestrais (Bowman, 2018). Na proposta curricular apresentada no âmbito da sua tese de doutoramento, o autor refere que o estudo dos excertos é um método muito prático para o desenvolvimento das habilidades necessárias na execução dos acessórios, já que estas pequenas seleções contêm, em simultâneo, importantes elementos técnicos e musicais a dominar.

Adicionalmente, o estudo dos excertos permite ao aluno adquirir a experiência necessária para que possa participar em audições para orquestras, bandas militares, festivais ou concorrer a programas de ensino superior.

2.5.2. A aprendizagem através de exercícios idiomáticos e a adaptação de métodos existentes

Embora a investigação realizada por muitos pedagogos seja unânime na creditação dos excertos orquestrais como método de ensino válido para os instrumentos complementares, alguns dos seus contemporâneos parecem discordar desta hipótese sugerindo, em contrapartida, uma abordagem através de exercícios idiomáticos, escritos especificamente para estes instrumentos, assim como a adaptação de livros já existentes, sobretudo aqueles que se debruçam sobre o estudo da caixa.

Segundo Ganesella (2012), o desenvolvimento e publicação de métodos dedicados exclusivamente aos instrumentos complementares permitem assimilar as várias formas de execução destes acessórios, descobrir recursos tímbricos inerentes, e compreender os seus sistemas de escrita/notação. O autor refere que,

“(…) para além das dificuldades técnicas peculiares em cada um dos acessórios, existe a problemática muito comum de uma notação gráfica deficiente, uma vez que boa parte do conhecimento técnico e estilístico nesses instrumentos é transmitida tradicionalmente de forma oral, ou seja, através da audição e imitação. Assim, não existe uma grafia padronizada e boa parte dos compositores acaba escrevendo de uma forma que pode levar a uma compreensão inadequada do texto musical pelo intérprete.” (GIANESELLA, 2012, p.190).

Uma vez que alguns pedagogos poderão não estar familiarizados com as melhores estratégias de abordagem a estes instrumentos, devido à escassez de contacto com os mesmos ao longo da sua própria formação, as observações de Giancesella (2012) parecem particularmente pertinentes. O autor menciona ainda que embora exista um número considerável de métodos escritos para os acessórios no âmbito da música étnica, sobretudo ao nível da música latina, poucos são os autores que se debruçam sobre as suas técnicas de execução no âmbito orquestral.

Giancesella (2012) enfatiza ainda a relevância destes métodos para os compositores não-percussionistas, classificando-os como fontes riquíssimas de informação para aqueles interessados em aprender os recursos técnicos associados a estes instrumentos, assim como as formas de notação mais eficientes na sua representação.

Para concluir, o autor reforça a importância que os métodos idiomáticos representam na produção de obras orquestrais, referindo que muitos dos compositores que utilizam os acessórios nas suas peças não têm um conhecimento profundo das suas capacidades sonoras, como tipos de articulação, timbres e idiomatismo do instrumento, sendo notório um défice nos recursos utilizados para a notação destes instrumentos.

Paralelamente, Grover (2018) refere que, por serem escritos por percussionistas, os métodos dedicados aos acessórios vêm desmistificar de que forma a sua notação deve ser feita. Segundo o autor, nas partes de triângulo, pratos e pandeiro escritas durante o séc. XIX e princípio do séc. XX a notação utilizada não é explícita relativamente à duração exata das notas nestes instrumentos. Grover (2018) menciona que, ao nível da orquestração, os compositores sabiam exatamente onde incluir os acessórios, mas ignoravam indicar exatamente quanto tempo deveriam durar as suas notas.

Autor de um método dedicado à aprendizagem do pandeiro e triângulo, Meehan (2017) apela à consciencialização de alunos e pedagogos para o que significa aprender, e eventualmente dominar um

instrumento, no seu artigo intitulado *Learn Your Instrument, Not Just Pieces*. Segundo o autor, o ensino dos acessórios através de peças ou excertos propicia uma abordagem descontextualizada ao instrumento, que dificulta a compreensão do processo de aprendizagem, assimilação das técnicas ao seu dispor para tocar determinadas passagens, ou as diferentes formas de executar ornamentos.

Em contrapartida, a criação de um método idiomático para os acessórios propicia a aprendizagem holística do instrumento, através de uma prática variada, que permite ao aluno ultrapassar o nível de aprendizagem superficial, focado no domínio imediato de uma passagem específica (Meehan, 2017).

Citado por Meehan, Brown (2014) refere que a prática variada otimiza a capacidade de transferência de conceitos entre situações diferentes, permitindo ao aluno desenvolver um entendimento abrangente das relações e variáveis inerentes a condições distintas, bem como dos movimentos necessários para ser bem-sucedido; é a capacidade de distinguir contextos e desenvolver um vocabulário flexível.

Assim, o conceito de prática variada, intrínseco à execução de exercícios idiomáticos, incentiva a aprendizagem de todas as formas de tocar um instrumento, ao invés da aprendizagem descontextualizada de peças ou excertos.

Com o intuito de sensibilizar para a necessidade de contextualização no ensino da Percussão, Meehan (2017) estabelece uma relação análoga entre a aprendizagem instrumental e linguística: da mesma forma que o domínio de uma língua estrangeira não pode ser alcançado apenas com a aprendizagem da pronúncia correta e de palavras-chave, também a aprendizagem e domínio de um instrumento não podem estar limitados à aprendizagem de peças ou passagens específicas.

Bowman (2018) sugere que os instrumentos auxiliares sejam ensinados de várias formas, recorrendo a exercícios idiomáticos, adaptação de estudos de caixa, e encorajando também a composição de pequenos exercícios. Através desta abordagem variada, o aluno será capaz de executar os instrumentos auxiliares de forma mais ativa e imaginativa, permitindo uma melhor adaptação ao contexto em que se insere.

Segundo o autor, através do recurso a vários métodos de ensino o professor estará a reforçar a importância destes instrumentos, enfatizando abordagens criativas na sua aprendizagem. Esta prática beneficiará também o aluno com aspirações profissionais, preparando-o eficazmente para uma futura carreira enquanto pedagogo.

Bowman (2018) sugere a adaptação do método de caixa *Intermediate Snare Studies*, de Mitchell Peters como ferramenta para a aprendizagem do pandeiro e do triângulo. O autor refere que os exercícios presentes no método podem ser diretamente adaptados a estes instrumentos, com o intuito de aprimorar

aspectos mecânicos e musicais inerentes à sua execução, e que permitem ao aluno explorar técnicas não abordadas nos excertos orquestrais comuns. Na proposta curricular apresentada no âmbito da sua tese de doutoramento, Bowman (2018) descreve o que poderão ser algumas linhas guia para o estudo dos instrumentos complementares:

- Exploração do instrumento e experimentação com o máximo de timbres possíveis.
- Tentar desenvolver, desde uma primeira abordagem, um tipo de som consistente.
- Adaptar exercícios de métodos para a iniciação na caixa.
- Consciencialização para o movimento de ataque e libertação do trémulo.
- Praticar a diferentes velocidades e níveis de dinâmica.
- Ouvir várias gravações.
- Ser paciente.

Outros investigadores, como Deane (2016), referem que os métodos de caixa escritos para a iniciação e nível intermédio constituem ferramentas muito eficazes na abordagem a instrumentos como o pandeiro, o triângulo ou as castanholas, já que estes acessórios partilham dos mesmos requerimentos mecânicos para a sua execução.

Segundo o autor, a necessidade de adaptar alguns dos exercícios escritos para caixa apela também à criatividade e exploração tímbrica destes instrumentos. Deane (2016) sugere também a improvisação e a compilação de métodos adaptados como estratégias de aprendizagem para os instrumentos complementares.

Weyer (2016) incentiva também a adaptação de métodos de caixa a qualquer um dos instrumentos complementares, mencionando que cabe ao professor motivar o aluno para que o nível de exigência na execução de aspetos como dinâmicas e outros detalhes musicais sejam equivalentes entre a caixa e os acessórios.

Charles (2014) menciona que apesar do domínio dos instrumentos complementares representar uma das mais importantes ferramentas para o sucesso do percussionista contemporâneo, existe ainda um défice no número de recursos metodológicos dedicados a estes instrumentos. Após um levantamento de dados levado a cabo pelo autor, e que visava apurar o número exacto de materiais didáticos dedicados a cada instrumento de percussão numa das principais bibliotecas de partituras nos EUA, foram totalizados os seguintes números: 326 métodos dedicados à aprendizagem da caixa, 241 para as

lâminas, 121 escritos para os timbales, e 411 na bateria. Em contraste, apenas 18 métodos são dedicados à multipercussão e acessórios.

Segundo Aleo (2011) a falta de metodologias idiomáticas é a principal causa para a conotação negativa associada aos instrumentos complementares, interferindo na criação de uma rotina de estudo que se assemelhe às estabelecidas nos restantes instrumentos. O autor refuta as teorias que sugerem a introdução aos instrumentos complementares através de excertos orquestrais, já que na maioria das vezes a execução destes trechos requer o domínio de técnicas de nível mais avançado. Antes, uma primeira abordagem deve ser feita através de estudos idiomáticos, escritos especificamente para estes instrumentos, que possibilitem ao aluno estar confortável com os acessórios antes de se aventurarem por partituras mais complexas.

Na introdução do seu método intitulado *Complementary Percussion*, Aleo (2011) refere que embora alguns métodos para caixa possam ser adaptados aos instrumentos complementares, estes devem servir apenas para complementar os estudos idiomáticos, não constituindo uma ferramenta principal para o ensino destes instrumentos.

2.5.3. A aprendizagem através do ensino em grupo

O ensino em grupo, assim como as aulas de música para ensemble de percussão, são algumas das formas mais comuns de abordar os instrumentos complementares, principalmente em países como os Estados Unidos da América.

Segundo Paiva (2004), as principais questões referentes à formação musical do percussionista estão geralmente ligadas à prática em conjunto e aos métodos de ensino que privilegiam. O autor faz uma distinção entre a aprendizagem em grupo e individual, mencionando que através do coletivo os estudantes têm a oportunidade de partilhar as suas experiências e vivências musicais, adquirindo o conhecimento necessário através do grupo. Por outro lado, as aulas individuais representam uma boa oportunidade para o desenvolvimento das características individuais do aluno, assim como para nas dificuldades, dúvidas e outras questões pendentes que ocorreram na aula em grupo.

Apoiado na tese defendida por Paiva (2004), Bartoloni (2011) sugere a implementação de aulas coletivas, incentivando a criação de grupos de “samba de roda”, onde acessórios como o pandeiro, o triângulo ou as maracas desempenham um papel fundamental. Segundo a autora, as dificuldades rítmicas associadas à execução de figuras como síncopas e quiáteras resultam da incapacidade de sentir a pulsação/tempo. As características rítmicas associadas aos grupos de samba parecem ter um impacto

positivo na resolução destes problemas, permitindo ao aluno ouvir e sentir a pulsação, ao mesmo tempo que pratica estes instrumentos num ambiente de interação com os restantes percussionistas.

Para concluir a sua tese, Bartoloni (2011) refere que “através da prática do grupo de percussão étnica existe a possibilidade de auxiliar o aprendiz, para que ele ouça o que está tocando, contribuindo assim para que se possa corrigir enquanto estuda (..)”- A autora refere ainda que o estudo dos instrumentos orquestrais em grupo permite ao aluno compreender a relação da sua execução com o que os restantes elementos estão a tocar, qualidade fundamental na formação de futuros músicos de orquestra.

O desenvolvimento desta prática deve-se sobretudo a uma forte tradição associada às marching bands nos estabelecimentos de ensino secundário, assim como a emergente expansão da escrita para ensemble de percussão por parte de compositores norte americanos.

Segundo Weyer (2016) a aprendizagem dos acessórios é mais eficaz quando inserida no contexto de aula de grupo, numa base semanal, e que envolva a prática destes instrumentos como rotina de aquecimento. Uma vez que estes instrumentos assumem muitas vezes um papel solista no ensemble, a aprendizagem em grupo retira alguma da pressão normalmente associada à sua execução em contexto orquestral, distribuindo as responsabilidades de pulsação e ritmo por todos os alunos, e permitindo assim que cada um dos percussionistas esteja focado na execução correta dos conceitos a desenvolver. Weyer (2016) sugere também que pequenas peças de ensemble escritas para instrumentos como timbalões ou caixa sejam adaptadas aos acessórios, expandindo as possibilidades de trabalhar estes instrumentos em conjunto. O autor alerta para o facto de os alunos serem confrontados com a necessidade de aprender vários instrumentos em simultâneo, razão pela qual este tipo de abordagem fomenta o contacto semanal com um acessório diferente, permitindo que as bases técnicas intrínsecas a cada um dos instrumentos sejam eficazmente consolidadas.

Segundo Gworek (2017), para além de replicar uma situação real de performance, o ensino dos instrumentos complementares através do ensemble possibilita que os alunos tenham contacto com um género cada vez mais popularizado, o da música para grupo de Percussão. Ainda neste âmbito, o autor sugere a abordagem à música étnica com a criação de pequenas composições para acessórios. Através deste prática, os alunos poderão ter contacto com outros géneros pouco abordados no seio da música erudita, que contribuem para o desenvolvimento do seu vocabulário musical, e expandindo também os seus horizontes rítmicos.

Concomitantemente, a execução deste tipo de repertório permite que acessórios pouco abordados como as clavas, o guiro ou os bongós assumam um papel solístico, ao invés da sua utilização como

acompanhamento rítmico, comum na escrita da música erudita, e integrando regularmente a rotina de estudo dos alunos. Gworeck (2017) refere também que a aprendizagem dos acessórios através do ensemble reúne as condições necessárias para a contextualização desta prática, permitindo ao aluno compreender de que forma a abordagem a cada instrumento irá variar, mediante o seu papel na obra a interpretar.

2.6. Os instrumentos complementares na música moderna

De acordo com Abrahão (2015), a percussão tornou-se, a partir de meados do séc. XX, objeto de expansão e experimentação, resultando na escrita das primeiras obras a solo dedicadas a instrumentos como a marimba, o vibrafone ou a multipercussão. Esta caracterização pode ser explicada pelo tipo de sentimentos que os recém descobertos instrumentos percussivos despertaram nos compositores da época, funcionando como objeto principal numa mudança por eles perseguida. Abrahão (2015) destaca “a personificação da percussão nesta época como porta voz de uma geração que se sente sufocada e que reage com solicitações panfletárias por mudanças estéticas, até mesmo em nome da música”.

O manifesto futurista escrito pelo pintor italiano Russolo (1913), intitulado “L’Arte dei Rumori”, é representativo do sentimento experimentado por esta geração:

“A arte musical procurou e conseguiu primeiro a pureza, a limpeza e a doçura do som para depois unir sons diversos, preocupada, porém, em acariciar o ouvido com suaves harmonias. Hoje, a arte musical tornando-se cada vez mais complexa, pesquisa as combinações de sons mais dissonantes, mais estranhas e mais ásperas ao ouvido. Aproximamo-nos assim cada vez mais do som-ruído. Esta evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas, que colaboram por toda a parte com o homem. Não somente na atmosfera estrondosa das grandes cidades, mas também no campo, que até então era silencioso; as máquinas hoje criaram tanta variedade e concorrência de ruídos, que o som mais puro, na sua exiguidade e monotonia, não suscita mais emoção.”

O ruído torna-se assim a principal matéria prima de composição, e a percussão, com toda a sua diversidade, desperta cada vez mais o interesse de instrumentistas e compositores que adotam as causas de desenvolvimento industrial, da ciência e da tecnologia como expressão da modernidade.

Parece pertinente mencionar também que, embora seja apenas no início do séc. XX que a percussão se afirma enquanto instrumento solístico na tradição musical europeia, existem registos documentados da sua utilização enquanto unidade solista nas culturas musicais árabes e indianas desde há vários séculos (Abrahão, 2015).

Igualmente, importa referir que o renovado entusiasmo que a percussão causava não se manifestou na escrita solística para os instrumentos complementares. Estes simbolizavam o alegorismo e folclore, simbólicos da música romântica, sendo por isso representativos de características indesejáveis na música desta nova era.

No entanto, e embora o repertório dedicado aos acessórios seja ainda escasso, sobretudo quando comparado com o número de peças escritas para outros instrumentos de Percussão, é importante que o aluno tenha contacto com as obras escritas especificamente para estes instrumentos de forma a conferir-lhes o mesmo grau de importância com que são abordados, por exemplo, os Tímpanos ou a Marimba (Latta, 2014).

Segundo Giancesella (2012), e de acordo com a tese defendida por Abrahão (2015), os instrumentos complementares são amplamente utilizados em contexto orquestral, sendo no entanto poucos os compositores que exploram detalhadamente os seus recursos e lhes conferem um papel de destaque enquanto instrumento solístico. O autor justifica mencionando que, em virtude de um desconhecimento geral do idiomatismo destes instrumentos, e, portanto, das suas técnicas e possibilidades sonoras, os compositores limitam-se a utilizá-los em contextos de grupo, onde lhes conferem um papel de acompanhamento e coloração tímbrica.

Conforme reiterado por Stasi (2011), o repertório dedicado aos denominados acessórios pode contribuir, mesmo que temporariamente, para o desenvolvimento de uma abordagem vanguardista a estes instrumentos, impulsionando novas formas na sua representação. O autor serve-se de uma obra escrita pelo próprio, intitulada Xavier Guelo e escrita para reco-reco, mencionando que, através da aplicação de técnicas alheias à execução tradicional deste instrumento, foram possíveis identificar novas perspetivas benéficas tanto para a produção de música contemporânea, como para a expansão do vocabulário do próprio percussionista.

Stasi (2011) refere que a criação de repertório dedicado aos instrumentos complementares promove a rutura com representações comuns dos instrumentos musicais, sugerindo uma mudança na sua cartografia, e permitindo ao ouvinte desmistificar as suas conceções em relação a determinados instrumentos.

Importa também mencionar que, segundo Stasi (2011), a escrita de música solística para os acessórios não deve ter apenas como foco a contestação da visão reducionista, e por vezes depreciativa, associada a estes instrumentos, mas ser sobretudo o reflexo de uma estética que privilegia qualquer som como fonte musical, sendo que, por essa razão, qualquer objeto pode ser alvo de experimentação para a criação de uma peça a solo.

A teoria de Stasi (2011) vai ao encontro da filosofia defendida por Cage (1937), que propõe a composição de uma música inclusiva, que abarque sons da natureza, “música de todos os sons, do futuro”. Segundo Silva (2014), a adoção da estética inclusiva promovida por Cage (1937) define sucintamente de que forma a escrita solística para os acessórios deve ser abordada, tratando estes instrumentos de forma experimental, proporcionando a exploração minuciosa de timbres inerentes, e criando, conseqüentemente, um conjunto de técnicas de execução não usuais.

Boulder (1996), defende também a rutura com estes estereótipos, afirmando que as características que categorizam determinados acessórios como instrumentos populares não são assim tão distintas daquelas que caracterizam a escrita da música moderna. O autor refere que os instrumentos de percussão contemporânea englobam tudo aquilo que pode produzir som, tal como na música popular, e que, por essa razão, a percussão erudita está muito próxima da tradicional em termos de potencial sonoro criativo.

Segundo Schick (2006), as primeiras obras dedicadas aos acessórios surgem na década de 1970, altura em que os compositores começam a expandir a sua noção de multipercussão, e após Stockhausen, Lachenmann ou Feldman terem escrito, em anos anteriores, obras que abarcavam uma grande variedade de instrumentos. Schick (2006) comenta que esta abordagem teve origem na mudança de mentalidade dos novos compositores da época, que aparentavam estar menos preocupados com a quantidade de instrumentos a utilizar, e mais com a sua qualidade sonora.

Assim, parece pertinente complementar esta conclusão através de um paralelismo com a afirmação de Soares Santos (2015), sugerindo que, pelo facto de contradizer a escrita de compositores pioneiros na conceção de solos para percussão, que geralmente utilizavam um grande número de instrumentos, o uso de um só instrumento no repertório solo pode ter também uma conotação política, baseada na utilização de uma fonte sonora mínima, e claro, nas questões práticas de logística comuns a um concerto de percussão.

Soares Santos (2015) refere ainda que a desterritorialização do repertório contemporâneo que aborda instrumentos complementares como o pandeiro, o tam-tam ou as castanholas, frequentemente associados a culturas específicas, proporcionam uma transformação em dois níveis: instrumentos tradicionalmente utilizados em determinadas linguagens, usados para um discurso musical concreto,

apresentam-se fora do seu espaço nativo; e a própria linguagem musical que também se altera, agora evocada por um sujeito estranho a ela.

Em obras como *Silver Streetcar for the Orchestra* (1988), escrita para triângulo amplificado, é bem patente este tipo de exploração tímbrica, transversal a toda a obra de Alvin Lucier, e onde através da experimentação de aspetos dinâmicos e harmónicos o compositor apresenta diferentes densidades sonoras, até então desconhecidas neste instrumento. *Having Never Written A Note For Percussion* (1971), composta por James Tenney, incide também na exploração tímbrica do instrumento. O papel do intérprete é dissecar o som do objeto sónico em mãos, familiarizando-se com os harmónicos produzidos, exercício mental que pode ser descrito como uma meditação sonora. Embora usualmente executada no tam-tam, o compositor não especifica o instrumento a utilizar, apelando à criatividade e reflexão do intérprete.

Embora se trate de uma peça para quarteto de percussão, em *Mikrofonie* (1964) Stockhausen utiliza o tam-tam, 2 microfones e 2 filtros de banda com o propósito de explorar a vastidão de sons possíveis através deste instrumento, e tendo como premissa a utilização de qualquer som como fonte musical, ao invés da sua inclusão num determinado contexto pré-concebido. Segundo Silva (2014), em *Mikrofonie* a conceção de instrumento musical é revisitada, e as linhas de equivalência entre intenção de gesto e resultado sonoro são postos em causa, com o tam-tam, microfone e filtro de banda a funcionarem em simultâneo, e independentemente articulados como instrumento e ferramenta de manipulação dos outros dois objetos.

Aleo (2011) menciona que a falta de repertório artisticamente aliciante parece dissuadir os alunos de se dedicarem ao estudo dos instrumentos complementares, sendo também um dos principais fatores que levam os pedagogos a relegar estes instrumentos para segundo plano na altura de planificar as suas aulas. Assim, a introdução a este tipo de repertório parece funcionar como potencial fator motivacional, permitindo ao aluno explorar as capacidades sonoras de cada um dos instrumentos complementares, diferentes timbres e cores que lhes são inerentes, através do recurso a vários tipos de baquetas e técnicas inovadoras.

No âmbito da sua tese de mestrado, Charles (2014) realizou um questionário a 50 professores de conservatórios nos EUA, inquirindo sobre a importância de executar repertório solo nos instrumentos complementares. As respostas obtidas foram categorizadas da seguinte forma:

Desafio Musical – possibilita que os alunos aprendam formas de frasear em instrumentos não melódicos, através de repertório que inclui muitas vezes ideias inovadoras.

Desafio Técnico – auxilia no domínio de instrumentos pouco convencionais, cujas próprias características físicas dificultam a sua aprendizagem. Este desafio em particular auxilia também no desenvolvimento de habilidades auditivas, e na capacidade de ajustar a abordagem ao instrumento mediante o contexto.

Familiarização com o Repertório – possibilidade de executar repertório dos séc. XX e XXI relevante para o instrumento, e identificar as suas características principais.

Charles (2014) afirma também que as peças escritas para acessórios como o tam-tam, as maracas ou o pandeiro podem apresentar alguns dos desafios associados à execução de repertório para multipercussão, sem que hajam os problemas logísticos incidentes na montagem de set ups por vários alunos em simultâneo.

3. CARACTERIZAÇÃO DO CONTEXTO DE INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA

3.1. Instituição de Acolhimento

O Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira, Eng.º Luiz Peter Clode (CEPAM) é a única instituição oficial pública de ensino da música, teatro e dança contemporânea na Região Autónoma da Madeira (RAM). Contando com 11 núcleos espalhados pelas ilhas da Madeira e Porto Santo, a sua missão traduz-se nos seguintes vetores:

- Formação da sociedade para as Artes, promovendo o ensino e divulgação das artes de palco, com uma oferta educativa que visa a preparação de jovens músicos, atores e bailarinos com vista à sua integração no mercado de trabalho ou ao prosseguimento com sucesso dos seus estudos a nível superior.

- Contribuir para uma formação sólida de cultura artística, não só dos alunos como também do público de eventos performativos.

- Proporcionar o desenvolvimento de competências dos alunos, ajudando-os a consolidar as suas aptidões gerais, como o desenvolvimento da concentração, memória, desenvolvimento motor, maturidade emocional e aptidões sensoriais.

De acordo com planos curriculares próprios, a sua oferta educativa abrange o ensino artístico especializado, o ensino profissional, a formação de adultos e o curso de jazz. O curso básico e secundário de música, que integram o ensino artístico especializado, podem ser ministrados em regime articulado ou supletivo, de acordo com a preferência dos alunos.

No caso do ensino profissional, funcionam no Conservatório os Cursos Profissionais de Instrumentista (variante clássico ou jazz), o Curso Profissional de Artes do Espetáculo-Interpretação, e o Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea, todos em regime integrado. Estes cursos atribuem certificação profissional de nível IV de qualificação do Quadro Nacional de Qualificações, e equivalência ao ensino secundário.

O contexto em que foi realizado o Estágio Profissional do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho, nos grupos de M16 (Percussão) e M32 (Música de Conjunto) do Ensino Artístico Especializado inclui alunos de cada um dos ciclos, divididos entre o regime articulado e supletivo.

Classe de Percussão

No ano letivo 2018/2019 a classe de Percussão do professor Fábio Nóbrega foi constituída por 20 alunos, divididos entre 4 núcleos. As aulas individuais são lecionadas em blocos de 50 minutos por semana, sendo que a partir do 3º grau de instrumento os alunos dispõem de dois blocos de 50 minutos. No caso dos blocos partilhados, a aula tem uma duração total de 100 minutos. Os conteúdos abordados em cada grau correspondem às orientações disponibilizadas no programa oficial de Instrumento, sendo pedido aos alunos que executem escalas, rudimentos e peças individuais em cada instrumento. Importa no entanto salientar que o professor permite aos alunos escolherem o repertório com que mais se identificam, de acordo com as obras que constam do programa.

Grupo de Recrutamento – Instrumento (M16)

Aluno A (4º ano):

O aluno revela muitas facilidades de aprendizagem, embora negligenciando por vezes a importância da leitura da partitura. O comportamento do aluno é exemplar, cumprindo prontamente as indicações do professor, apesar de por vezes demonstrar alguma perda de interesse ao longo da aula. Importa referir que, devido à escassez de instrumentos de lâminas no núcleo em questão, o aluno não foi capaz de desenvolver o mesmo tipo de competências nestes instrumentos quando comparado ao seu desempenho na caixa ou a bateria.

Aluno B1 (5º ano)

A aluna é muito empenhada, dando continuidade às indicações do professor na aula através de um estudo individual organizado. A aluna apresenta bom sentido rítmico, com uma noção de pulsação e espaçamento das células rítmicas exemplares. A área em que demonstra melhor aproveitamento é a bateria, sendo aparente o seu conforto na execução deste instrumento.

Aluno B2 (5º ano)

As alunas B1 e B2 partilham a aula, anexando os dois blocos individuais num total de 100 minutos semanais. Embora apresentem personalidades contrastantes, as alunas mantêm uma relação amigável, sendo notória a sua cumplicidade e espírito de camaradagem ao longo da aula. Demonstram muita iniciativa, cumprindo com aproveitamento as tarefas delegadas ao longo da aula. A aluna B2 revela

algumas dificuldades ao nível da coordenação e destreza técnica. Apesar disso a sua leitura corresponde ao estipulado para o grau em questão, demonstrando também uma capacidade de memorização exemplar.

Aluno C (7º ano)

O aluno revela um nível de sensibilidade emocional invulgar para a sua faixa etária, sendo recetivo e atento às explicações do professor, e cumprindo prontamente todas as indicações dadas. Revela facilidades ao nível da leitura e execução dos rudimentos definidos para o grau em questão. Os instrumentos em que se destaca são a caixa e os tímpanos, executando-os com as técnicas apropriadas, bom som, e de acordo com o carácter estabelecido. A execução das lâminas não corresponde ao nível estipulado, revelando muitas dificuldades na execução de exercícios e estudos com 4 baquetas. Apesar do comportamento exemplar, o aluno é tímido e pouco comunicativo, característica que parece contribuir para o desenvolvimento de uma tensão muscular acentuada na execução dos diferentes instrumentos.

Aluno D (10º ano)

O aluno em questão é muito alegre e comunicativo, contribuindo para o bom funcionamento da aula. Estas características parecem ser fundamentais para o bom relacionamento que mantém com o professor, facilitando uma relação professor/aluno baseada na honestidade e tolerância. O aluno releva facilidades ao nível de leitura, demonstrando também destreza técnica nos vários campos de ação, postura correta e relaxamento muscular. Importa salientar que o facto de tocar regularmente em grupo no âmbito da música filarmónica parece ter um impacto positivo no desempenho do aluno ao nível dos instrumentos complementares.

Aluno E1 (6º ano)

Tal como no caso anterior, o aluno é muito participativo, alegre e comunicativo. Por ser capaz de expor as suas dúvidas e questionar o seu desempenho, o aluno desenvolveu um espírito crítico muito positivo, sendo capaz de avaliar o seu trabalho de forma minuciosa e eloquente. O aluno apresenta boa destreza técnica, com gestos fluidos e relaxados nos diferentes instrumentos, consolidados por uma

rotina de estudo regular. Por apresentar uma motivação intrínseca muito vincada, por vezes tende a querer saltar etapas que poderiam ser importantes na sua formação.

Aluno E2 (6º ano)

A aluna em questão partilha a aula com o aluno anterior. Demonstram laços de cumplicidade evidentes, incentivando-se mutuamente ao longo da aula. A aluna é igualmente atenta e comunicativa, mostrando-se sempre disponível para cumprir as tarefas propostas. É musicalmente muito sensível, destacando-se por possuir capacidades auditivas muito apuradas, mantendo uma rotina de estudo regular. Apesar da boa relação entre os alunos, seria benéfico para a aluna ter acompanhamento individualizado. Apresenta muitas dificuldades ao nível técnico/motor, que por vezes são negligenciadas devido à diferença de nível entre os alunos.

Aluno F1 (2º ano)

O aluno em questão apresenta alguns problemas de comportamento, desafiando por vezes a autoridade do professor. Não obstante, é um aluno muito motivado, que demonstra grande interesse em aprender os vários instrumentos da percussão, sendo particularmente notória a sua capacidade de concentração durante a execução dos exercícios propostos.

Aluno F2 (4º ano)

O aluno partilha o bloco com o colega anterior. Por estarem ambos no 2º grau do conservatório, os alunos dispõem apenas de um bloco de 50 minutos partilhado entre os dois. Por esta razão, o aproveitamento nem sempre corresponde ao esperado, aliado aos momentos de dispersão naturais na sua faixa etária. Apesar disso, o aluno é muito cumpridor e responsável, demonstrando muitas facilidades na execução dos exercícios propostos. Denota alguma tensão muscular, recorrendo frequentemente ao movimento pivot do braço para compensar a rigidez dos pulsos.

Grupo de Recrutamento – Música de Câmara (M32)

Este grupo de recrutamento está representado pelo Ensemble de Percussão, dividido em dois grupos, organizados consoante o grau que cada aluno frequenta. Os grupos são constituídos por cerca de 10 alunos, em blocos semanais de 100 minutos. A conduta dos alunos é muito positiva, sobretudo no grupo dos alunos mais avançados. Importa realçar que o professor mantém uma atitude motivadora e ativa ao longo da aula, contribuindo para o dinamismo e entusiasmo evidentes nos alunos.

Não obstante, seria importante empregar um carácter um pouco mais sério a esta disciplina, uma vez que os alunos não preparam as suas partes conforme aconselhado pelo professor. As orientações programáticas não incluem indicações específicas relativamente ao repertório a desenvolver no âmbito da música de conjunto, ficando a cargo do professor decidir as obras que considera mais pertinentes para o desempenho de cada grupo.

4. PLANO GERAL DE INTERVENÇÃO

4.1. Problemática, motivações e objetivos

No decurso da minha formação enquanto percussionista surgiram, paulatinamente, interrogações sobre a importância de proporcionar ao aluno o contacto regular com os instrumentos complementares da Percussão, vulgarmente denominados de acessórios. Enquanto discente, pude constatar algum desconforto de cada vez que, no seio da música de conjunto, me eram atribuídas partituras de onde constavam instrumentos como pratos, bombo ou pandeiro.

O relacionamento negativo com os instrumentos em questão parecia ampliado pela noção de que estes acessórios ocupam um lugar secundário no trajeto musical de um percussionista, relegados para segundo plano de forma a criar mais tempo para o aperfeiçoamento de instrumentos como a caixa, a marimba ou os tímpanos. A entrada no mercado de trabalho funcionou também como fator motivacional para o estudo deste tema, onde foi possível constatar que a carreira profissional do percussionista orquestral passa, inevitavelmente, pela execução regular dos instrumentos complementares.

A realização deste projeto de estágio revelou ser o momento mais pertinente para a investigação da temática em questão, uma vez que permitiria avaliar os motivos que levam professores e alunos a privilegiar o estudo de alguns instrumentos em detrimento de outros, e, sobretudo, compreender o impacto da inclusão dos acessórios nas aulas individuais ao longo do ano letivo. Assim, foram delineados os seguintes objetivos de investigação:

1. Compreender, de acordo com os professores, os motivos que condicionam a inclusão dos instrumentos complementares na planificação das aulas individuais.
2. Compreender o tipo de relação que os alunos mantêm com os acessórios, e identificar, segundo a sua perspetiva, fatores determinantes na ênfase dada ao estudo dos denominados “instrumentos principais” da percussão.
3. Compreender se a programação curricular em vigor em alguns conservatórios de música em Portugal contribui para uma abordagem negligente aos instrumentos complementares.
4. Identificar, segundo a literatura existente, as principais metodologias para a aprendizagem eficaz dos instrumentos complementares.

O plano pedagógico de intervenção passou por implementar uma abordagem regular aos acessórios no âmbito das aulas individuais de percussão, recorrendo, para esse efeito, a diferentes metodologias estudadas no decorrer da investigação. Os objetivos traçados visavam fomentar o gosto pela prática assídua destes instrumentos, contribuindo, gradualmente, para alcançar níveis de confiança na sua execução que permitam ao aluno atingir os mesmos graus de destreza técnica e potencial artístico estabelecidos nos restantes instrumentos, contribuindo para uma formação holística, e sugerindo uma visão integral dos instrumentos que constituem a família da Percussão, permitindo ao aluno movimentar-se confortavelmente nos seus diversos campos de ação.

Pretendia-se que a introdução dos acessórios no plano de aulas individuais não fosse representativa de um transtorno para o fluxo natural das aulas, antes convergindo com a planificação definida para a disciplina em questão. Para tal foi estabelecido, em mútuo acordo com o professor cooperante, que durante o plano pedagógico de intervenção metade da aula seria dedicada ao estudo dos acessórios, servindo o período de tempo restante para a preparação do repertório obrigatório.

Para o efeito, os exercícios e excertos propostos foram escolhidos de acordo com o nível de ensino do aluno, e segundo o estabelecido no plano curricular da disciplina para os restantes instrumentos.

Sintetizando, os objetivos delineados para o plano pedagógico de intervenção foram:

1. Fomentar o gosto pela prática regular dos instrumentos complementares da percussão, através da exposição às suas principais técnicas e contextos de execução.
2. Identificar as metodologias mais eficazes no ensino destes instrumentos.
3. Desenvolver estratégias para a sua execução através da adaptação de métodos escritos para outros instrumentos.
4. Introduzir a prática dos excertos orquestrais desde os primeiros níveis de ensino.

4.2. Metodologia de Investigação

Através da realização deste projeto de estágio procurou-se, numa primeira fase, compreender a problemática associada ao tema em questão, com vista a facultar respostas que pudessem colmatar aquela que é, segundo a minha perspetiva, uma lacuna nos programas curriculares de Percussão ao nível do ensino artístico especializado.

A investigação caracterizou-se por assumir, desde logo, uma abordagem qualitativa. Por se tratar de uma pesquisa que visava responder a uma pergunta concreta, recorreu-se a metodologias capazes de produzir dados descritivos, que dependessem, invariavelmente, da opinião dos participantes, procurando compreender o significado que atribuem às suas experiências.

De acordo com Bogdan e Biklen (1994), a investigação de caráter qualitativo concentra-se na compreensão de problemas, investigando as causas associadas a certos comportamentos, atitudes ou convicções. Os autores descrevem a abordagem qualitativa como uma metodologia de investigação que enfatiza a descrição, a indução, a teoria fundamentada e o estudo das percepções pessoais. Freire (1996) corrobora esta afirmação, associando a pertinência de uma investigação de caráter qualitativo ao interesse em conseguir interpretar determinados comportamentos sociais e fenômenos pedagógicos através da perspectiva de outras pessoas, e da forma como estas experienciam o mundo social.

Assim, este tipo de abordagem procura dar mais relevância ao processo do que ao produto, sendo primordial retratar a perspectiva dos participantes e compreender os seus pontos de vista (Barbosa, 2012). A mesma autora refere ainda que a investigação de caráter qualitativo coloca o investigador numa posição neutra, tratando de não alterar a realidade, que lhe permita analisar os dados de forma indutiva e holística.

Concomitantemente, Erickson (1986), afirma que numa investigação qualitativa as “provas” que o investigador irá expor não são do tipo casual, demonstrando antes a plausibilidade dos resultados.

Devido à correlação existente entre o plano de investigação e o plano de intervenção, o método de pesquisa utilizado foi a investigação-ação. Coutinho (2009) descreve este tipo de pesquisa como uma família de metodologias de investigação que incluem, em simultâneo, ação e investigação, tendo por base um processo cíclico que alterna entre a reflexão e ação.

Desta forma, pretendia-se que a recolha de informação realizada no âmbito deste projeto correspondesse não só aos objetivos delineados no início da investigação, proporcionando simultaneamente a reflexão sobre a ação pedagógica. Whitehead (2006) define a investigação-ação como uma metodologia que exige, para além da componente investigativa, a constante avaliação por parte do professor ao seu próprio desempenho. Na mesma linha de pensamento, Máximo-Esteves (2008) refere que o recurso a esta metodologia pressupõe o envolvimento do professor nas questões pedagógicas que surgem no contexto de intervenção, melhorando não só o seu desempenho profissional mas também a qualidade de aprendizagem dos alunos. Máximo-Esteves (2008) define ainda a investigação-ação como “um processo dinâmico, interativo e aberto aos emergentes e necessários reajustes, provenientes da análise das circunstâncias e os fenômenos em estudo”.

4.3. Estratégias gerais de investigação

4.3.1. Recolha de dados: procedimentos e instrumentos

De acordo com Bogdan e Biklen (1994) a abordagem qualitativa promove boas hipóteses de investigação devido à utilização de técnicas de recolha de dados baseadas na observação (centrada na perspetiva do investigador, que assiste presencialmente ao fenómeno em estudo e torna-se, ele próprio, num “instrumento” de recolha de dados), na conversação (centrada na perspetiva dos participantes), e a análise de documentos (centrada também na perspetiva do investigador, implicando a pesquisa e leitura de documentos escritos que constituam boas fontes de informação). Segundo Igea (1995), a utilização de variados instrumentos de recolha de dados permitirá ao investigador obter diversas perspetivas sobre a mesma questão, colecionando informações provenientes de diferentes fontes que irão facilitar, numa fase posterior, a comparações entre os vários resultados obtidos.

No âmbito deste projeto de estágio recorreu-se aos seguintes instrumentos de recolha de dados: questionários, observação e análise de documentos.

A análise documental foi, efetivamente, a primeira técnica de recolha de dados utilizada no âmbito do projeto, representando o ponto de partida da investigação. Através da análise aos programas curriculares da disciplina de Percussão facultados por alguns conservatórios de música em Portugal pretendia-se identificar de que forma os instrumentos complementares constavam nestas orientações, e quais os métodos sugeridos para o seu ensino.

Uma vez que a quantidade de material existente superava o tempo de investigação que dispunha nesta fase do projeto procedeu-se a uma seleção dos documentos a recolher e analisar. Assim, foram escolhidos 5 programas curriculares para análise, entre eles, o programa disponibilizado pela instituição onde se desenvolveu o plano de intervenção relativo a este projeto de estágio. Os documentos em questão foram escolhidos com base no critério e discernimento que apresentavam, evitando a seleção deliberada de programas que apoiassem os pontos de vista referidos neste projeto.

A recolha desta informação revelou-se fulcral na triangulação com os resultados obtidos através da observação e questionários referentes ao ensino dos instrumentos complementares, permitindo identificar algumas das conceções em torno desta temática que, segundo os objetivos da intervenção pedagógica em questão, merecem ser reavaliadas. Concordamos por isso com Barbosa (2012), quando afirma que a análise documental, embora relevante na pesquisa de informações úteis para o objeto em estudo, deverá ser utilizada como complemento dos dados obtidos através de outros métodos.

No âmbito deste projeto de estágio foram também elaborados os seguintes questionários:

- Questionário 1 – Os Instrumentos Complementares da Percussão (dirigido aos professores – Anexo 1)
- Questionário 2 – Os Instrumentos Complementares da Percussão (dirigido aos alunos – Anexo 2)

Almeida e Pinto (1995) apontam algumas das vantagens na utilização deste instrumento de recolha de dados, tais como: a possibilidade de alcançar um número de indivíduos mais abrangente, garantia do anonimato nas respostas dadas, e a possibilidade dos inquiridos responderem quando acharem pertinente.

Importa referir que os questionários em questão foram aplicados em diferentes ocasiões ao longo do projeto. O primeiro, dirigido aos professores e aplicado na fase inicial do plano pedagógico de intervenção, foi constituído por 6 perguntas, cinco de resposta fechada, e uma de resposta aberta. A elaboração de um questionário desta natureza permitiria obter diferentes opiniões sobre a temática em questão, segundo o ponto de vista de profissionais experientes na área do ensino da Percussão.

Assim, foi possível compreender a posição dos inquiridos no que se refere à inclusão dos instrumentos complementares na programação das aulas individuais, comparando também as suas opiniões com as orientações que constam dos programas curriculares. Transversalmente, a aplicação deste questionário na fase inicial do plano de intervenção permitiria apurar quais são, na perspetiva dos pedagogos, as metodologias mais adequadas ao ensino dos acessórios, comparando-as com os métodos adotados no âmbito deste projeto de estágio.

Importa também esclarecer que na elaboração deste questionário procurou-se seguir um princípio de neutralidade que evitasse a indução de alguma resposta específica, antes libertando o inquirido de quaisquer juízos de valor ou preconceitos.

O questionário dirigido aos alunos foi aplicado após o plano de intervenção, contando com a participação de sete discentes. Este referia-se à maneira como os alunos experienciaram as atividades desenvolvidas no âmbito do projeto em questão, procurando-se compreender o tipo de relação que mantinham com os acessórios previamente à execução deste plano de intervenção, em contraste com a visão desenvolvida após o estudo regular dos instrumentos em questão.

No questionário dirigido aos alunos foram incluídas cinco questões de resposta fechada e duas questões de resposta aberta, num total de 7 perguntas. Com vista a facilitar a expressão de ideias dos

alunos mais novos (1º e 2º ciclo), procurou-se elaborar questões que fossem claras e concisas, utilizando um vocabulário adequado à sua faixa etária.

A observação foi o terceiro instrumento de recolha de dados utilizado, tendo ocorrido durante o plano pedagógico de intervenção. De acordo com Laville e Dione (1999), a observação, enquanto técnica de pesquisa, é um elemento determinante no sucesso de um projeto de investigação, estando presente na escolha e formulação de problemas, na construção de hipóteses, e ainda na recolha e análise de dados. Barbosa (2012) refere também os benefícios desta técnica na auto avaliação do professor; segundo a autora, os dados recolhidos através do instrumento de observação deverão fornecer informações pedagógicas úteis sobre o seu comportamento, e o efeito que suscita nos alunos.

No âmbito deste projeto de estágio, o método em questão permitiria compreender alguns padrões comportamentais dos alunos, bem como as estratégias adotadas pelo professor cooperante com vista a maximizar o aproveitamento dos discentes na aula. Para o efeito, o recurso à elaboração de grelhas de observação revelou-se fundamental.

Através deste procedimento foi possível também reconhecer os traços de personalidade inerentes a cada aluno, fator determinante na definição dos objetivos traçados para as aulas a lecionar durante o plano de intervenção.

4.4. Estratégias de Intervenção Pedagógica

Para além da componente investigativa, a exploração da temática dos instrumentos complementares da percussão nos programas curriculares carecia de uma componente interventiva bem estruturada. Após serem identificados os fatores chave que poderão resultar na abordagem negligente a estes instrumentos, importava definir quais as metodologias mais preponderantes para a sua aprendizagem.

A definição destes materiais foi crucial para o desenvolvimento de um plano de ensino coerente, que visava, em primeiro lugar, facultar as ferramentas necessárias para a execução destes instrumentos, mas sobretudo proporcionar aos alunos uma experiência significativa, que lhes permitisse desenvolver uma relação de proximidade com os acessórios. Assim, os principais métodos utilizados foram a execução de exercícios idiomáticos e a prática de excertos orquestrais.

Para a execução de exercícios escritos especificamente para os acessórios recorreu-se ao método do autor norte americano Todd Meehan intitulado Percussion Accessories Vol. 1, de onde constam

exercícios e estudos para o desenvolvimento das técnicas de pandeiro e triângulo, e ao livro *Complementary Percussion*, compilado por Keith Aleo, de onde foram retirados exercícios para a introdução ao bombo e pratos.

Segundo Meehan (2017), a aprendizagem através de métodos escritos para o efeito possibilitam um desenvolvimento de competências mais holístico, reiterando que os alunos devem aprender a tocar o instrumento primeiro, e só depois aplicar esses conhecimentos em excertos orquestrais ou peças solísticas. Aleo (2011) defende a mesma tese, mencionando que a execução de excertos orquestrais ou repertório dedicado aos instrumentos em questão estão dependentes do conhecimento de técnicas avançadas, que devem ser introduzidas progressivamente no vocabulário dos alunos.

Importa desde logo referir que embora todos os exercícios propostos estivessem devidamente notados nos métodos mencionados, alguns foram transmitidos apenas oralmente, sem o recurso à partitura correspondente, sobretudo no caso dos pratos e triângulo.

Pretendia-se, na abordagem inicial a estes instrumentos, definir claramente os pontos de contacto entre batente e triângulo ou, no caso dos pratos, o movimento coreográfico necessário para obter o melhor som do instrumento. Assim, foi possível constatar que o foco na partitura parecia impedir os alunos de se concentrarem nos aspetos de execução mencionados. Por se tratarem de exercícios curtos e com figuras rítmicas simples, a omissão da partitura não se revelou um obstáculo, antes contribuindo para o aproveitamento dos alunos.

Os exercícios e estudos propostos foram selecionados mediante o nível de ensino dos alunos, bem como o tempo de aula que dispunham. Assim, no caso dos alunos com aulas partilhadas, foram selecionados estudos escritos para duo de triângulo e pandeiro ou para bombo e pratos, num sistema rotativo que lhes permitisse tocar ambos os instrumentos.

De forma a gerir meticulosamente o tempo de aula disponibilizado para o desenvolvimento do projeto, foram escolhidos exercícios de curta duração, por vezes com menos de um minuto.

O recurso aos excertos orquestrais permitiu, numa fase posterior, a aplicação musical dos conceitos técnicos desenvolvidos através dos métodos mencionados. Assim, a sua aplicação não constituiu, por si só, uma ferramenta de aprendizagem dos instrumentos complementares, antes funcionando como uma forma de contextualizar os conhecimentos apreendidos. Concordamos por isso com Alfred (1983), que afirma que a introdução dos excertos orquestrais no contexto de aula individual deverá possibilitar a aplicação direta das técnicas inerentes a cada instrumento no âmbito do repertório sinfónico.

Para além de proporcionar a alguns dos alunos um primeiro contacto com os excertos orquestrais, a estratégia de intervenção em causa introduziu também a aprendizagem através do playalong. Uma vez dominados os aspetos técnicos dos excertos selecionados, sugeriu-se a sua execução em simultâneo com uma gravação da obra em questão, permitindo aos alunos a aplicação contextualizada da parte que lhes foi designada, focando também em outros aspetos inerentes à prática da música de conjunto como a contagem de compassos, respiração, e identificação do papel a desempenhar de acordo com o carácter de cada obra.

A improvisação foi também uma das ferramentas utilizadas no âmbito deste projeto de intervenção. Para além de permitir a exploração dos diferentes tipos de batentes e efeitos inerentes a cada instrumento, pretendia-se através desta prática estimular a criatividade e pensamento reflexivo dos alunos, em contraste com a rigidez por vezes associada à leitura e execução de música notada.

Importa ainda mencionar que os instrumentos utilizados foram adaptados à faixa etária dos alunos, recorrendo a pratos de choque com pegas para simular os pratos de mão sinfónicos, uma vez que o peso destes instrumentos impedia os alunos de os executar devidamente. Foram também utilizados diferentes pandeiros de acordo com o tamanho das mãos dos alunos, com os mais novos a utilizarem instrumentos com apenas uma fila de soalhas.

Em síntese, as principais atividades da intervenção pedagógica foram:

- Execução de exercícios e estudos idiomáticos, com vista a desenvolver as principais técnicas de performance em cada um dos acessórios disponibilizados pela instituição (pratos, pandeiro, triângulo e castanholas).
- Aplicação contextualizada das técnicas desenvolvidas através da prática de excertos orquestrais.
- Improvisação (exploração dos timbres inerentes a cada instrumento com vista a fomentar o gosto pela sua prática).

De seguida, são apresentadas 3 planificações de aulas representativas do plano de intervenção pedagógica acima resumido. De forma a viabilizar uma noção de continuidade no desenvolvimento do plano de intervenção, as planificações incluídas referem-se a aulas lecionadas ao mesmo aluno.

4.4.1. Planificação de aulas

Aula n.º: 5
Local: Conservatório Escola das Artes da Madeira (Pólo de Câmara de Lobos) Data: 03-04-2019
Aluno: D – Secundário/4º grau Duração: 100' Hora: 16h
Conceitos fundamentais a desenvolver: Compreender a função do corpo durante a performance do pandeiro e triângulo e pratos. Assimilar as técnicas básicas para a sua execução.
Exercícios técnicos/repertório: Exercícios do método Percussion Accessories Vol.1, de Todd Meehan. Exercícios para o desenvolvimento do trémulo no pandeiro. Crash Cymbal Routine, de W. Lee Vinson.
Função Didática: Facultar, ao nível do domínio motor e técnico, as ferramentas essenciais para a execução do pandeiro, triângulo e pratos. Proporcionar a transição dos conceitos aplicados na caixa para os acessórios.
Objetivo da aula: Explorar as características sonoras e tímbricas dos instrumentos; Assimilar as técnicas básicas da sua execução.
Sumário: O corpo enquanto instrumento - postura corporal na execução do pandeiro, triângulo pratos; exercícios de respiração. Posicionamento e pega do instrumento: exercícios simples de utilização do braço e utilização do pulso. Exercícios para o desenvolvimento do trémulo no pandeiro e grupos de 2 e 3 notas no triângulo. Consolidação do repertório para caixa (a dupla invertida).

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivo Especifico	Organização Metodológica/Descrição do Exercício	CrITÉrios de Êxito	Minutagem 100'
Inicial	Apresentação	Definição dos instrumentos e seus componentes (domínio organológico). Explicar o papel dos instrumentos no contexto orquestral, e demonstrar as diferentes técnicas de execução.	Como introdução, o professor irá apresentar o instrumento, descrevendo os diferentes materiais de que o pandeiro, o triângulo e os pratos são construídos, identificando os seus componentes e respectivas funções. De seguida, as principais técnicas serão demonstradas, de acordo com a sua preponderância na literatura existente.	O aluno é capaz de identificar os diferentes componentes do pandeiro, triângulo e pratos, assim como o nome das técnicas demonstradas.	10'
	Exercícios de postura e respiração	Estabelecer as bases fundamentais para a utilização saudável e eficaz do corpo durante a execução dos acessórios de percussão.	O primeiro passo consiste em estabelecer uma posição corporal que promova o equilíbrio entre membros e livre de tensão, ainda sem segurar qualquer instrumento. Após estabelecermos a posição corporal correta, serão feitos exercícios de respiração deliberada, com uma mão no estômago e outra no peito, a uma velocidade de 60bpm.	O aluno é capaz de manter a postura corporal estabelecida durante a execução dos exercícios sugeridos em cada instrumento, com um fluxo de ar constante e sem tensão corporal.	5'

Fundamental	Implementação das técnicas fundamentais para cada um dos instrumentos. Exercícios de consolidação.	Definir o ângulo de posicionamento do instrumento na preparação de cada nota. Execução de exercícios simples que visam promover a inclusão de braços e pulsos na performance do pandeiro e triângulo. Assimilação do movimento básico na execução dos pratos.	Numa primeira fase será estabelecida a pega do pandeiro, colocação dos dedos e ângulo correto, bem como a implementação do fulcrum da mão executante. De seguida, o aluno irá tocar dois exercícios distintos, com figuras rítmicas simples, sendo que um tem o braço como pivô e outro o pulso. O mesmo procedimento será aplicado ao triângulo. Nos pratos, o exercício inicial sugerido será tocado, numa primeira fase, apenas com palmas e só depois o aluno tocará com o instrumento.	O aluno é capaz de executar os exercícios sugeridos com a técnica apropriada e um som consistente. O aluno é capaz de distinguir as diferenças tímbricas entre tocar a partir do braço e a partir do pulso.	35'
		Desenvolvimento das principais técnicas de execução nos acessórios. Facultar as ferramentas necessárias para a execução dos trémulos no pandeiro sem tensão nos braços, ombros e pulso.	O aluno irá primeiro abordar os dois tipos de trémulo no pandeiro: shake roll e friction roll. O aluno irá executar exercícios de rotação, um exercício de aumento e relaxamento de densidade rítmica, bem como exercícios para o posicionamento e reposicionamento do instrumento. No triângulo serão	O aluno é capaz de executar o trémulo no pandeiro em 3 fases: preparação, trémulo e release da nota. O aluno é capaz de aplicar nos acessórios gestos técnicos já	25'

	Exercícios para o desenvolvimento do trémulo no pandeiro e grupos de 2 e 3 notas no triângulo.	Estabelecer ligações entre a execução dos acessórios e as técnicas utilizadas nos restantes instrumentos.	executados exercícios em grupos de 2 ou 3 semicolcheias, que implicam utilizar o mesmo fulcrum que na caixa bem como a utilização do moeller stroke.	estabelecidos para outros instrumentos. O aluno é capaz de articular a 2ª nota em grupos de 2/3 no triângulo.	
Final	Exercícios com dupla invertida. Peça de caixa a apresentar na prova final.	Consolidação do repertório presente nas orientações curriculares (caixa). Fortalecimento das duplas na caixa.	O aluno irá tocar um exercício que enfatiza a 2ª nota de cada dupla, de forma a tornar a execução deste rudimento mais linear. O aluno irá depois executar a peça a apresentar, aplicando o conceito desenvolvido no exercício anterior.	Após a execução do exercício sugerido, o aluno é capaz de tocar as duplas com um som constante e linear. O aluno é capaz de aplicar estes elementos em contexto musical.	25'

Tabela 1 - Planificação da aula nº 5, aluno D

Aula nº: 8
Local: Conservatório Escola das Artes da Madeira (Pólo de Câmara de Lobos) Data: 24-04-2019
Aluno: D – Secundário/4º grau Duração: 100' Hora: 16h
Conceitos fundamentais a desenvolver: Desenvolvimento de conceitos idiomáticos em cada acessório. Desenvolver estratégias para a abordagem aos excertos orquestrais.
Exercícios técnicos/repertório: Exercícios do método Percussion Accessories Vol. 1. Adaptação de um método de caixa aos pratos. Excertos orquestrais.
Função Didática: Facultar as ferramentas necessárias para uma abordagem autónoma aos instrumentos complementares. Introdução aos principais elementos de composição utilizados em contexto orquestral para os acessórios.
Objetivo da aula: Desenvolver competências para a prática da música em conjunto.
Sumário: Articulação de passagens rítmicas no pandeiro. Exercícios para o desenvolvimento do trémulo no triângulo. Execução de notas repetidas nos pratos (adaptação de método). Introdução aos excertos orquestrais.

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivo Específico	Organização Metodológica/Descrição do Exercício	Critérios de Êxito	Minutagem 100'
Inicial	Aquecimento	Recapitulação dos conceitos desenvolvidos na aula anterior. Ativação dos músculos e motricidade fina necessárias à prática dos instrumentos a abordar na aula.	O aluno irá relembrar os exercícios básicos desenvolvidos na aula anterior, que servirão também de aquecimento. No caso do pandeiro estes serão constituídos por exercícios de semínimas e colcheias com a utilização do braço como pivô, e depois do pulso. No caso do triângulo e dos pratos o aluno irá tocar notas longas forte e piano, a baixa velocidade.	O aluno é capaz de tocar os exercícios previamente trabalhados com a técnica correta e um som redondo e consistente.	15'
Fundamental		Desenvolvimento das técnicas adequadas para a execução de passagens rápidas no pandeiro, em dinâmicas diferentes.	O primeiro exercício visa desenvolver a técnica hand-to-knee, destinado às dinâmicas f e que implica a colocação do instrumento na perna, sendo percutido entre a mão e o joelho. O aluno irá tocar um exercício com ritmos articulados, estando indicado em cada nota o tipo de movimento	O aluno é capaz de manter o mesmo som nas notas entre a mão e o joelho. O aluno demonstra flexibilidade a adaptar a formação inicial do bico de pato na mão	30'

	Articulação de passagens rítmicas no pandeiro (dinâmicas piano e forte)		(joelho ou mão). O exercício será depois desenvolvido através de variações rítmicas. O 2º exercício visa abordar a dinâmica p, e consiste na combinação de ritmos articulados comuns na escrita para caixa. Para a sua execução o aluno será encorajado a alterar a implementação da mão direita, que percute a pele, bem como da zona da pele onde irá tocar.	direita, de maneira a facilitar a execução de dinâmicas piano.	
	Exercícios para o desenvolvimento do trémulo no triângulo	Desenvolver a capacidade de tocar vários tipos de trémulo no triângulo, de acordo com o carácter musical em questão.	O aluno irá tocar uma série de ostinatos rítmicos com semicolcheias, com o triângulo abafado. Desta forma, garantimos que o movimento cima-baixo entre as barras do triângulo são equivalentes. Após a execução destes exercícios, com articulações que variam entre staccato, tenuto e legato, o aluno irá executar um exercício final com trémulos de diferentes durações e release.	O aluno é capaz de transpor o movimento moeller utilizado na caixa e aplicá-lo na execução de notas articuladas no triângulo. O aluno é capaz de executar trémulos com diferentes tipos de terminação.	15'

	Execução de notas repetidas nos pratos.	Desenvolvimento de competências ao nível motor/técnico para a execução eficaz de uma técnica de escrita comum nos acessórios.	Para o parâmetro em questão, o aluno irá adaptar um estudo de caixa nos pratos. Na primeira fase, e e forma a consolidar o tipo de movimento necessário para a execução de execução de notas seguidas nos pratos, o exercício será tocado apenas com palmas. Após os gestos de execução e abafamento estarem assimilados o aluno tocará o exercícios nos pratos.	O aluno é capaz de tocar várias notas com um som consistente e equivalente. O aluno é capaz de aplicar eficazmente a técnica de abafamento dos pratos.	15'
Final	Introdução e leitura de excertos orquestrais	Introduzir a prática dos excertos orquestrais na rotina do aluno.	O aluno irá ouvir 2 gravações, com obras que incluem um excerto para pandeiro e outro para triângulo. A audição da peça visa estabelecer o contexto da obra, identificar o caráter do trecho em questão, e compreender papel do instrumento designado no âmbito desta passagem. Após a contextualização, o aluno irá ler os excertos estabelecidos.	O aluno é capaz de assimilar o caráter da obra em questão, e interpretar de acordo. O aluno é capaz de aplicar aos excertos as técnicas desenvolvidas nas aulas.	25'

Tabela 2 - Planificação da aula nº 8, aluno D

Aula nº: 10
Local: Conservatório Escola das Artes da Madeira (Pólo de Câmara de Lobos) Data: 08-05-2019
Aluno: D – Secundário/4º grau Duração: 100' Hora: 16h
Conceitos fundamentais a desenvolver: Aplicação em contexto musical dos conceitos aprendidos nas aulas anteriores.
Exercícios técnicos/repertório: Étude nº 1, de Todd Meehan, para pandeiro e triângulo. Excertos orquestrais para pandeiro, triângulo e pratos. Perpetual Motion – Mitchell Peters.
Função Didática: Contextualizar as técnicas assimiladas em aulas anteriores.
Objetivo da aula: Utilização dos excertos orquestrais como ferramenta de aprendizagem instrumental.
Sumário: Execução de excertos orquestrais. Execução de estudo para instrumentos complementares. Leitura da ob de multipercussão a apresentar na prova final.

Parte da aula	Conteúdo	Objetivo Específico	Organização Metodológica/Descrição do Exercício	Crterios de Êxito	Minutagem 100'
Inicial	Aquecimento	Recapitulação dos conceitos desenvolvidos nas aulas anteriores. Ativação dos músculos e motricidade fina necessárias à prática dos instrumentos a abordar na aula.	O aluno irá relembrar os exercícios básicos desenvolvidos nas aulas anteriores, que servirão também de aquecimento. No caso do pandeiro estes serão constituídos por exercícios de semínimas e colcheias com a utilização do braço como pivô, e depois do pulso. No caso do triângulo e dos pratos o aluno irá tocar notas longas forte e piano, a baixa velocidade.	O aluno é capaz de tocar os exercícios previamente trabalhados com a técnica correta e um som redondo e consistente.	15'
	Excertos orquestrais com gravação	Aplicar em contexto musical os conceitos previamente assimilados. Utilizar os excertos orquestrais como ferramenta de aprendizagem instrumental.	Numa primeira fase o aluno irá tocar os excertos lidos anteriormente, de forma a corrigir qualquer aspeto necessário. De seguida, o aluno irá tocar novamente o excerto, desta vez auxiliado por uma gravação. O processo será repetido nos 3 instrumentos.	O aluno compreende o caráter da obra e o papel do seu instrumento no grupo, adaptando a sua interpretação de acordo. O aluno é capaz de manter uma pulsação estável e um som	35'

Fundamental				consistente ao longo do excerto.	
	Estudo em duo para pandeiro e triângulo	<p>Aplicar em contexto musical os conceitos abordados até à data.</p> <p>Desenvolver competências fundamentais para a prática da música de conjunto.</p>	<p>O aluno fará uma leitura de ambas as partes do duo para pandeiro e triângulo. De seguida, será sorteada a parte que terá de executar. A partitura que sobrar será tocada pelo professor.</p>	<p>O aluno é capaz de aplicar musicalmente os conceitos abordados. O aluno é capaz de ouvir o colega e adaptar o seu papel.</p>	25'
		<p>Consolidação do repertório presente nas orientações curriculares.</p>	<p>A primeira leitura da peça servirá para marcação de stickings, identificação de pontos chave na obra</p>		

Final	Repertório a apresentar na prova final (multipercussão)	Desenvolver estratégias de estudo eficazes.	(princípios e finais de frase), e identificação das passagens mais desafiantes. Após esta análise, serão desenvolvidas estratégias que visam facilitar a abordagem às passagens mais complexas durante o estudo individual do aluno.		25'
-------	---	---	--	--	-----

Tabela 3 - Planificação da aula nº 10, aluno D

5. DESENVOLVIMENTO E AVALIAÇÃO DA INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA

5.1. Observação da prática pedagógica

O período de observação revelou-se fulcral na definição dos objetivos a cumprir durante o plano de intervenção pedagógica, facilitando a meditação sobre estratégias a adotar nessa fase do projeto. Durante o período em questão foi também possível clarificar algumas noções referentes ao funcionamento interno de um estabelecimento de ensino, sendo particularmente esclarecedor na compreensão do espectro geral das funções desempenhadas pelo professor de instrumento, dentro e fora da sala de aula.

Importa mencionar que os professores cooperantes de instrumento e música de câmara foram, desde logo, muito inclusivos, incentivando a interação entre estagiário e aluno, colocando questões sobre outros métodos de ensino, e mostrando sempre disponibilidade para auxiliar em qualquer situação.

Conforme mencionado anteriormente, a fase inicial de observação permitiu recolher informações sobre a personalidade dos alunos, os seus dotes e inclinações, fatores fundamentais na adequação ponderada da prática pedagógica. As aulas partilhadas, assim como as aulas de música de conjunto, foram especialmente motivantes, sendo possível constatar vários tipos de relacionamento mantidos entre alunos com traços de personalidade distintos e os rituais por si desenvolvidos, com especial ênfase nos mecanismos utilizados para lidar com fatores como o erro em frente ao colega. Ainda nesse contexto, a forma como diferentes alunos reagem ao mesmo estímulo foi também elucidativa do papel do professor enquanto mediador e agente em constante mutação.

Para além de viabilizar a adaptação do plano de intervenção de acordo com as necessidades de cada aluno, a observação da prática pedagógica revelou-se pertinente no cruzamento com os dados obtidos nos questionários aplicados aos professores no início da investigação, sobretudo no que se refere a fatores condicionantes à abordagem aos instrumentos complementares no âmbito das aulas individuais.

5.2. Intervenção e avaliação da prática pedagógica supervisionada

O período de intervenção pedagógica desenvolvido no âmbito deste projeto de estágio teve início no mês de Fevereiro, terminando no mês de Junho. Durante esta fase, foram planeadas dez aulas de

instrumento, distribuídas entre alunos dos vários ciclos, e dez aulas de música de câmara, de onde constavam dois ensembles de percussão, divididos de acordo com os níveis de ensino dos alunos.

Apesar do plano de intervenção pedagógica ter sido maioritariamente desenvolvido no grupo de recrutamento M16, Percussão, realizaram-se, em cada grupo de música de câmara, duas aulas dedicadas aos acessórios. Pretendia-se, através destas sessões, introduzir a prática dos instrumentos complementares a um maior número de alunos, uma vez que muitos eram já membros assíduos da orquestra sinfónica e de sopros do conservatório.

A disponibilidade dos principais instrumentos complementares (bombo, pratos, pandeiro e triângulo) durante o período de tempo estipulado para estas aulas facilitou a inclusão de vários alunos em simultâneo, contribuindo também para a pertinência da sua planificação. A primeira aula assumiu um carácter de masterclass, onde os alunos experimentaram exercícios que visavam desenvolver as principais técnicas em cada um dos instrumentos mencionados. Importa realçar que todos os alunos envolvidos na atividade demonstraram grande entusiasmo e motivação para aprenderem as técnicas de execução destes instrumentos, com especial destaque para dois alunos que tocavam regularmente na orquestra de sopros, que mencionaram nunca ter aprendido técnicas como os tipos de trémulo no pandeiro, ou os timbres associados à percussão do triângulo em diferentes zonas do instrumento, e que por essa razão o seu desempenho na disciplina em questão iria melhorar.

Na segunda aula de ambos os grupos os alunos executaram dois excertos de naipe, para 3 e 4 percussionistas. Os alunos mostraram-se um pouco tímidos e apreensivos, uma vez que a aula aparentava ter um carácter mais sério. Ao contrário do que foi demonstrado durante o período de observação, em que foram desenvolvidas obras para instrumentos com que estavam familiarizados, os alunos pareciam desconhecer sobre quais os aspetos a refletir após cada repetição, contribuindo para uma sensação de insegurança generalizada. As restantes aulas foram dedicadas ao repertório a desenvolver na disciplina, com especial ênfase na percussão corporal.

Conforme mencionando no início deste capítulo, o plano de intervenção pedagógica focava-se sobretudo no grupo de recrutamento de instrumento. Nesse contexto, o principal desafio encontrado prendeu-se com a necessidade de articular, nas planificações de aulas, os objetivos delineados para o plano de intervenção e os objetivos estabelecidos pelo professor cooperante, que visavam cumprir as metas estabelecidas no programa curricular.

Inicialmente, foi notório o sentimento de apreensão por parte de alguns alunos em relação à planificação delineada pelo professor estagiário, no que se referia à prática dos instrumentos complementares durante a primeira secção da aula. Ao contrário do esperado, foram os alunos mais

novos a demonstrar algum ceticismo relativamente a esta prática, questionando por vezes o professor responsável pela disciplina sobre a pertinência deste tema. No seio deste grupo de alunos, cuja faixa etária rondava os 12 anos de idade, foi possível constatar algum desdém inicial em relação aos acessórios, sob o pretexto de estes instrumentos serem, aparentemente, de fácil execução.

Se por um lado a reação inicial deste grupo de alunos correspondeu, em parte, aos resultados obtidos no período de investigação, onde foi possível constatar que os instrumentos complementares eram, por vezes, marginalizados, importa também salientar que a demonstração dos gestos técnicos inerentes a cada um dos acessórios resultou numa mudança de atitude por parte dos alunos, que demonstraram, a partir desse ponto, um entusiasmo renovado em aprender as formas de execução mencionadas. Em simultâneo, a prática dos excertos orquestrais com *playalong* pareceu ter um impacto muito positivo, conferindo um carácter mais lúdico à aprendizagem destes instrumentos.

Nas aulas dirigidas aos alunos de nível mais avançado, cuja faixa etária rondava os 16 anos de idade, verificou-se uma atitude muito positiva em relação aos exercícios sugeridos no âmbito do plano de intervenção pedagógica. Alguns dos alunos, membros integrantes de formações de música de conjunto como bandas filarmónicas, mencionaram a relevância da prática regular destes instrumentos como forma de desenvolverem as competências necessárias para o papel desempenhado no âmbito destes grupos.

Devido ao grau de exigência do repertório a desenvolver em instrumentos como a marimba ou os tímpanos, o principal desafio encontrado no âmbito das aulas lecionadas aos alunos em níveis de ensino mais avançados prendeu-se com a gestão do tempo de aula, que, em mútuo acordo com o professor cooperante, deveria ser dividido entre o ensino dos acessórios e a prática do repertório definido para os restantes instrumentos. Esta problemática foi ao encontro dos resultados obtidos nos questionários aplicados aos professores de percussão, onde mencionavam o tempo de aula disponível como um fator impeditivo na abordagem regular aos instrumentos complementares. Nesse sentido, importa realçar a atitude democrática e inclusiva dos professores cooperantes ao longo do período de intervenção pedagógica, demonstrando compreensão e interesse pelas especificidades associadas ao tema a desenvolver no âmbito deste projeto de estágio.

6. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS

6.1. Questionários sobre os instrumentos complementares da Percussão

No âmbito deste projeto de estágio foram elaborados dois questionários, dirigidos, respetivamente, a professores de instrumento com vários anos de experiência na área, e aos alunos que constaram do plano de intervenção inerente a este projeto de estágio.

Pretendia-se, através da aplicação dos questionários mencionados, recolher dados imprescindíveis para o desenvolvimento da temática de investigação, relacionando-os com a bibliografia publicada, e acima de tudo, identificar aspetos preponderantes na aprendizagem dos instrumentos complementares da Percussão, segundo a perspetiva dos sujeitos intervenientes no contexto da aula individual de instrumento, professores e discentes.

Ambos os questionários foram elaborados via Google Forms, sendo o questionário dirigido aos professores aplicado eletronicamente, e o questionário dirigido aos alunos aplicado em papel, no horário específico de cada aula, com as respostas obtidas a serem posteriormente analisadas.

6.1.1. Questionário 1 – Os instrumentos complementares da Percussão (dirigido aos professores)

O questionário dirigido aos professores visava compreender a importância da inclusão dos acessórios nas aulas individuais de instrumento, identificar as metodologias mais eficazes no ensino destes instrumentos, determinando, de acordo com a perspetiva de pedagogos experientes, quais os fatores que poderão resultar numa abordagem negligente aos acessórios.

Este questionário foi aplicado na fase de investigação do projeto, numa fase anterior ao plano de intervenção, sendo que, dos 14 questionários enviados, foram obtidas 10 respostas.

Pretendia-se relacionar os dados obtidos com a bibliografia consultada ao longo da investigação, permitindo assimilar os aspetos contrastantes no ensino destes instrumentos em Portugal e noutros países, assim como os fatores transversais na sua abordagem, não obstante as várias culturas e tradições.

Na avaliação à primeira questão, **“Considera importante a inclusão dos acessórios nas aulas individuais de Percussão?”** a opinião dos inquiridos foi unânime, com todos os professores a responderem afirmativamente. Este consenso parece contrariar as teses defendidas por Grover (2014)

e Meehan (2017), de que os pedagogos são, muitas vezes, os principais responsáveis pela abordagem negligente aos acessórios devido ao desinteresse manifestado em relação ao grupo de instrumentos mencionado. Não obstante a opinião expressa pelos docentes inquiridos, parece seguro afirmar que a inclusão dos acessórios no âmbito das aulas individuais está condicionada por vários fatores, conforme foi possível averiguar através de algumas das respostas obtidas ao longo deste questionário.

No gráfico seguinte são apresentadas as respostas à segunda pergunta do questionário, de resposta aberta - **“No caso de resposta afirmativa à questão anterior, os acessórios deveriam ser abordados com a mesma regularidade dos restantes instrumentos?”**

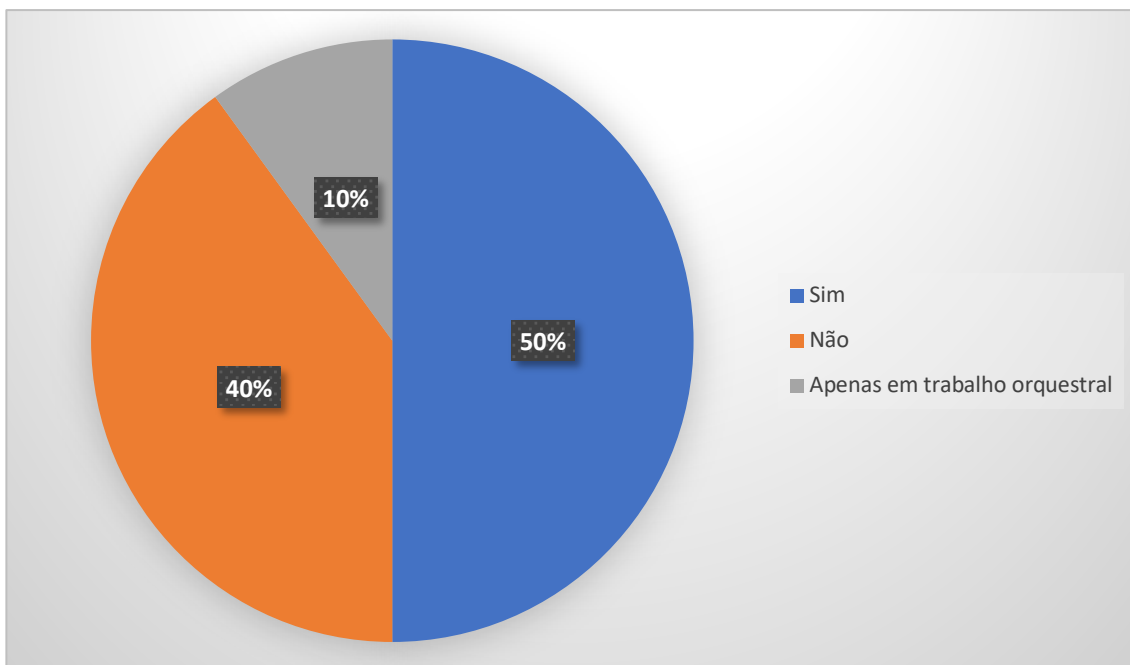


Gráfico 1 - A regularidade da abordagem aos acessórios nas aulas individuais

Os inquiridos cujas respostas foram positivas mencionam aspetos como a necessidade de uma formação completa nos vários campos de ação onde a percussão se insere para reforçar a importância de uma abordagem contínua a estes instrumentos, realçando a sua utilização no âmbito da música de câmara, para além da música sinfónica. Conforme reiterado por Clyde (2002), a principal razão para a abordagem regular aos instrumentos complementares no âmbito das aulas individuais, deve-se, precisamente, à necessidade de formar percussionistas capazes de integrar eficazmente vários tipos de ensemble. Esta afirmação parece particularmente pertinente se considerarmos que a aplicação dos

acessórios não se restringe somente à música erudita, sendo frequentemente utilizados em grupos de música étnica.

No que se refere à percentagem de respostas negativas, o baixo nível de complexidade dos acessórios, quando comparados com a caixa ou a marimba, apresenta-se como o principal argumento defendido pelos inquiridos que não consideram relevante abordar com a mesma regularidade os dois grupos de instrumentos mencionados. Ainda assim, os pedagogos sublinham a necessidade de incluir, ocasionalmente, os acessórios nas planificações de aulas individuais, de forma a abordar as técnicas básicas que permitam aos alunos executar estes instrumentos no seio da música de conjunto.

Importa também salientar a importância do ensino dos acessórios como elemento preponderante na execução de obras para multi-percussão, conforme mencionado por um dos inquiridos inseridos neste grupo.

Na terceira pergunta que constava deste questionário, de escolha múltipla, **“Dos acessórios de percussão comumente utilizados em contexto orquestral, considera importante enfatizar a abordagem de algum em específico?”**, e tal como na primeira questão, os inquiridos foram unânimes, considerando pertinente atribuir o mesmo grau de importância a todos os acessórios em causa (pratos, bombo, triângulo e pandeiro).

O gráfico de seguida apresentado refere-se à quarta pergunta deste questionário, **“Quais são, na sua opinião, os fatores que condicionam a exclusão dos acessórios das aulas individuais?”**, também de escolha múltipla.

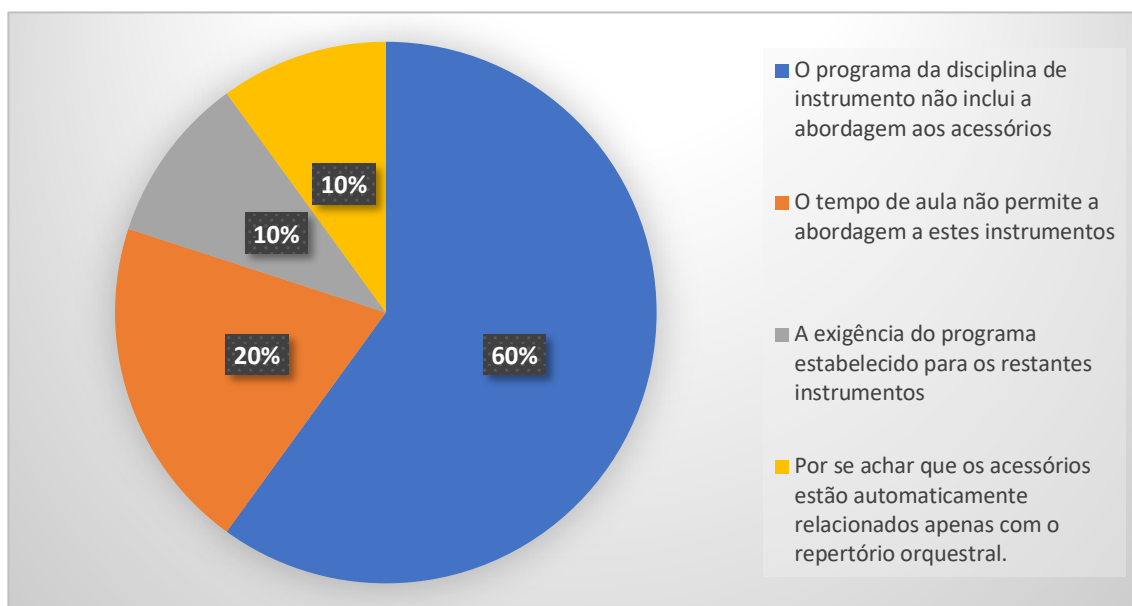


Gráfico 2 - Fatores condicionantes na inclusão dos acessórios nas aulas individuais

Os dados recolhidos indicam a omissão do ensino destes instrumentos nos programas curriculares em vigor como principal argumento defendido pelos inquiridos para justificar os baixos níveis na abordagem aos acessórios. Esta constatação parece estar de acordo com os dados recolhidos na fase inicial da investigação, aquando da análise realizada aos programas curriculares em alguns conservatórios portugueses, onde foi possível comprovar que nas orientações que constam dos referidos documentos, os acessórios são frequentemente negligenciados e, quando mencionados, os planos para estes instrumentos são pouco detalhados.

Parece pertinente incluir também a resposta elaborada por um dos inquiridos, que, para além de identificar uma das causas da exclusão dos acessórios das aulas individuais, refere também a necessidade de repensarmos as metodologias de ensino destes instrumentos:

“Por se achar que os acessórios estão automaticamente relacionados com, e apenas, o repertório orquestral. Por norma esta distinção é feita. Quando esta abordagem aos acessórios é feita, por norma o repertório a que se recorre para trabalhar os mesmos recai sempre sobre o repertório de excertos orquestrais, quando na verdade já existem diversos métodos aos quais se pode recorrer para desenvolver diversas técnicas referentes a cada acessório, mas com criatividade não são sequer necessários tais métodos.”

Na penúltima pergunta do questionário, de escala linear, foi pedido aos inquiridos que atribuíssem uma pontuação de 1 (Discordo) a 5 (Concordo Plenamente) à seguinte afirmação: **“A aprendizagem dos acessórios deve ser feita nas aulas de naipe e/ou aulas de música de conjunto.”**

O gráfico apresentado é referente aos resultados obtidos.

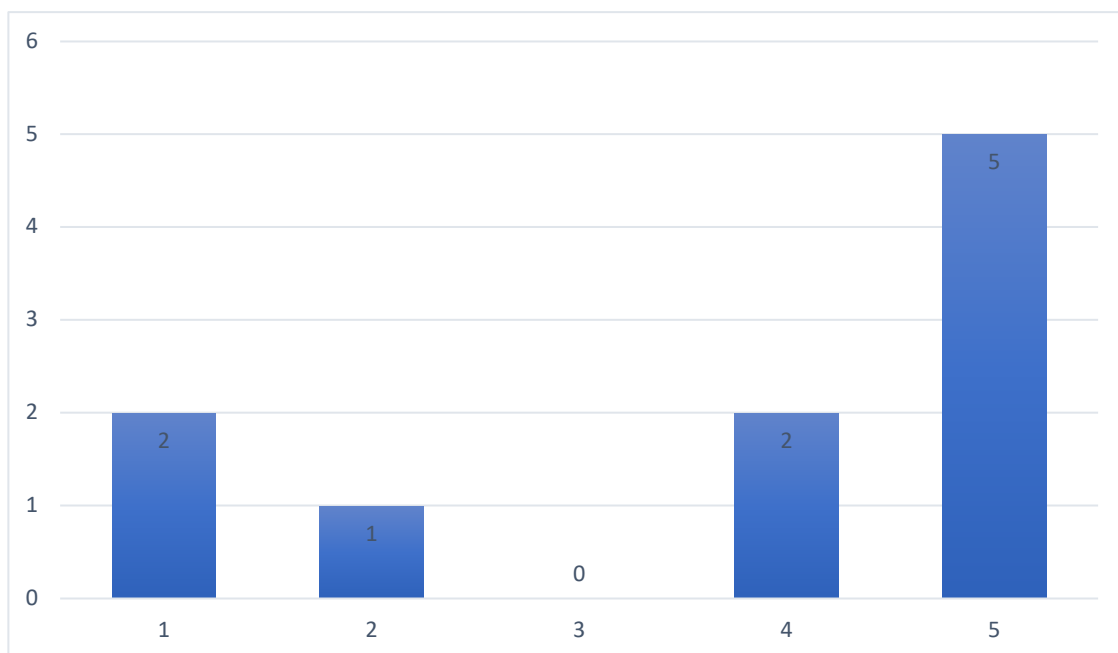


Gráfico 3 - As aulas de conjunto como meio de aprendizagem dos acessórios.

Cerca de 50% dos inquiridos consideraram pertinente abordar os instrumentos complementares no âmbito das aulas de naipe e/ou música de câmara. De acordo com a investigação realizada a programas curriculares no estrangeiro esta é, efetivamente, uma das estratégias mais comuns no ensino destes instrumentos, sobretudo em países como a Espanha ou os Estados Unidos da América.

A metodologia em questão parece relevante se considerarmos que os acessórios são maioritariamente utilizados no âmbito da música de conjunto. Paralelamente, autores como Bartoloni (2011) sugerem que o ensino coletivo proporciona o contacto com diversos géneros musicais, sobretudo se considerarmos a preponderância assumida por estes instrumentos na música folclórica. A opinião dos restantes inquiridos em relação a esta prática foi dividida, flutuando entre a concordância, cerca de 20%, e a discordância total, com representação semelhante.

Os resultados obtidos na última pergunta deste questionário, **“Quais são, na sua opinião, os métodos mais eficazes na aprendizagem dos acessórios?”** traduziram-se da seguinte forma:

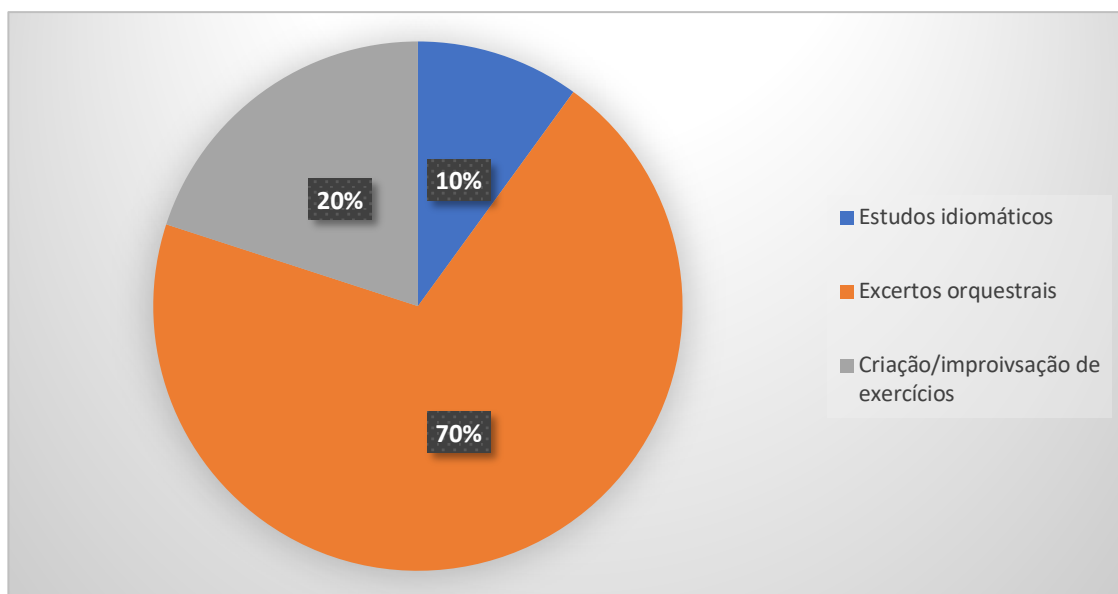


Gráfico 4 - Métodos eficazes na aprendizagem dos acessórios

Na perspetiva dos inquiridos, o recurso aos excertos orquestrais revelou ser a metodologia basilar no ensino dos instrumentos complementares, sendo esta a convicção de cerca de 70% dos professores. Parece seguro assumir que a validação deste método como principal estratégia para a aprendizagem dos acessórios está relacionada com a associação, quase exclusiva, dos instrumentos em questão ao repertório sinfónico.

Apesar do contacto com os excertos permitir identificar as técnicas inerentes a cada acessório, fomentando também a familiarização com o repertório orquestral, a escassez de metodologias escritas para os instrumentos complementares parecem também contribuir para a crença de que esta será a principal, e mais eficaz, forma de aprendizagem dos acessórios. De facto, apenas um dos inquiridos considerou os estudos idiomáticos como estratégia relevante na assimilação das técnicas intrínsecas a estes instrumentos.

Importa também realçar que nenhum dos inquiridos considerou a adaptação de publicações escritas para outros instrumentos como método válido na aprendizagem dos acessórios, contrariando assim as teses defendidas por Deane (2016), ou Bowman (2018), que incentivam a adaptação de métodos de caixa para o ensino dos instrumentos complementares, mencionando as similaridades mecânicas na execução da caixa e dos acessórios.

Apesar disto, 20% dos inquiridos apontaram a criação de exercícios como sendo a estratégia mais eficaz na aprendizagem dos acessórios. Para além de estimular a criatividade dos alunos, esta prática

incentiva a improvisação sobre figuras rítmicas e ornamentos que outrora não seriam utilizados na escrita para estes instrumentos.

6.1.2. Questionário 2 – Os instrumentos complementares da Percussão (dirigido aos alunos)

O questionário dirigido aos alunos foi aplicado após a realização do plano pedagógico de intervenção. As perguntas que compõem este questionário fazem, em parte, alusão ao tema desenvolvido ao longo das aulas, com o intuito de compreender se o contacto regular com os acessórios contribuiu para alterar a perspetiva dos alunos em relação a este grupo de instrumentos.

Na fase interventiva do projeto de estágio foram ainda identificados paradigmas relacionados com a prática dos instrumentos complementares, no que diz respeito à regularidade com que devem ser estudados, bem como o papel que desempenham na prática profissional do percussionista atual. Algumas das questões elaboradas são também referentes a essa problemática.

O gráfico seguinte expressa os resultados obtidos após a análise das respostas à primeira questão, **“Qual a importância dos acessórios para a tua formação enquanto percussionista?”**

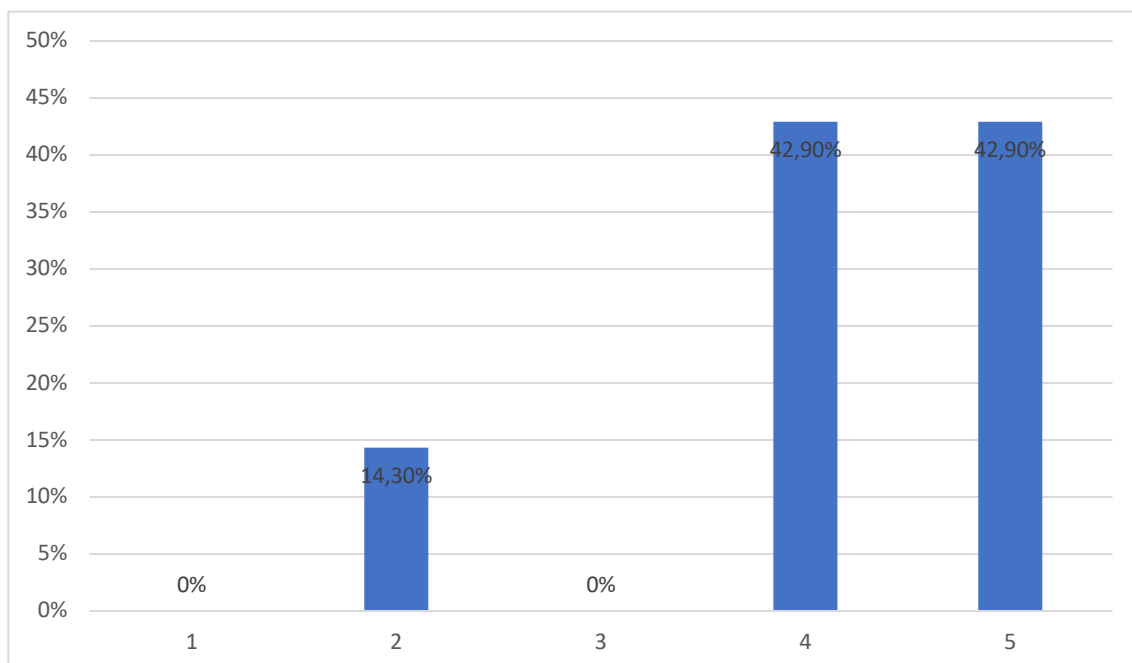


Gráfico 5 - A importância dos acessórios - perspetiva dos alunos

Apenas um dos inquiridos considerou como pouco relevante a prática dos instrumentos complementares para a sua formação enquanto percussionista. A opinião dos restantes alunos dividiu-se entre “Importante” e “Muito importante”, sendo pertinente referir que os alunos cujas respostas foram afirmativas são aqueles que frequentam níveis mais avançados, e cuja faixa etária ronda os 15 anos de idade.

O maior número de respostas positivas parece contrariar a noção generalizada de que os alunos assumem uma postura negligente no que diz respeito aos acessórios, porventura provando que os estereótipos que lhes são comumente associados poderão ser desmistificados através de uma abordagem regular, que permita ao aluno desenvolver, gradualmente, as bases que lhe vão conferir o nível de confiança necessário para executar e compreender o papel destes instrumentos.

Os dados referentes à segunda pergunta deste questionário **“Com que regularidade praticas os acessórios?”** foram obtidos através de um gráfico de escala linear, em que 1 é “Nunca” e 5 “Frequentemente”, e traduziram-se da seguinte forma:

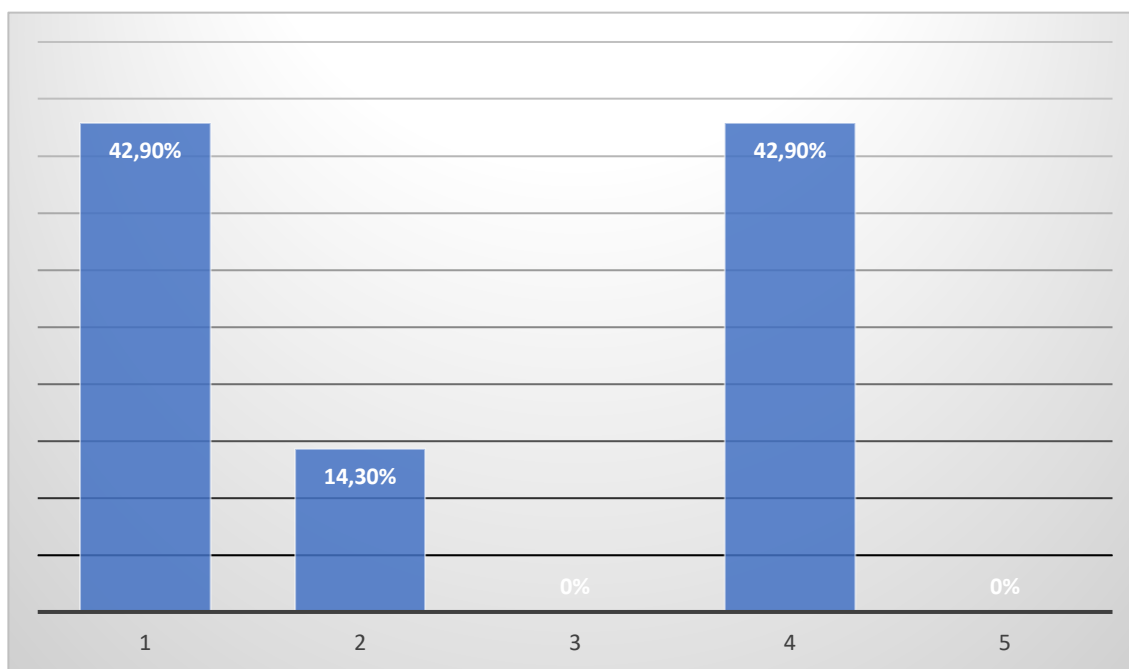


Gráfico 6 - Regularidade de estudo dos instrumentos complementares

As respostas obtidas dividiram-se praticamente entre os níveis extremos da escala, com 42,9% dos inquiridos a assumirem que nunca praticam estes instrumentos, sendo que outros 42,9% alegam estudá-los regularmente. A análise a estes dados permitiu constatar que os alunos que afirmaram

abordar os acessórios numa base regular são os mesmos que integram formações de música de conjunto como bandas filarmónicas ou a orquestra académica do conservatório.

Através desta conclusão, e de acordo com as teses defendidas por Bartoloni (2011) e Bowman (2018), parece seguro afirmar que a possibilidade de integrar regularmente um ensemble contribui para o desenvolvimento holístico do aluno, não só pelos benefícios comprovados da prática da música de conjunto, facilitando também, no caso dos percussionistas, a sensibilização para a necessidade de se formarem ao mesmo nível em todos os instrumentos.

Através da terceira pergunta, **“No caso de tocares na orquestra académica ou numa banda, costumavas tocar estes instrumentos?”** foram obtidos os seguintes dados:

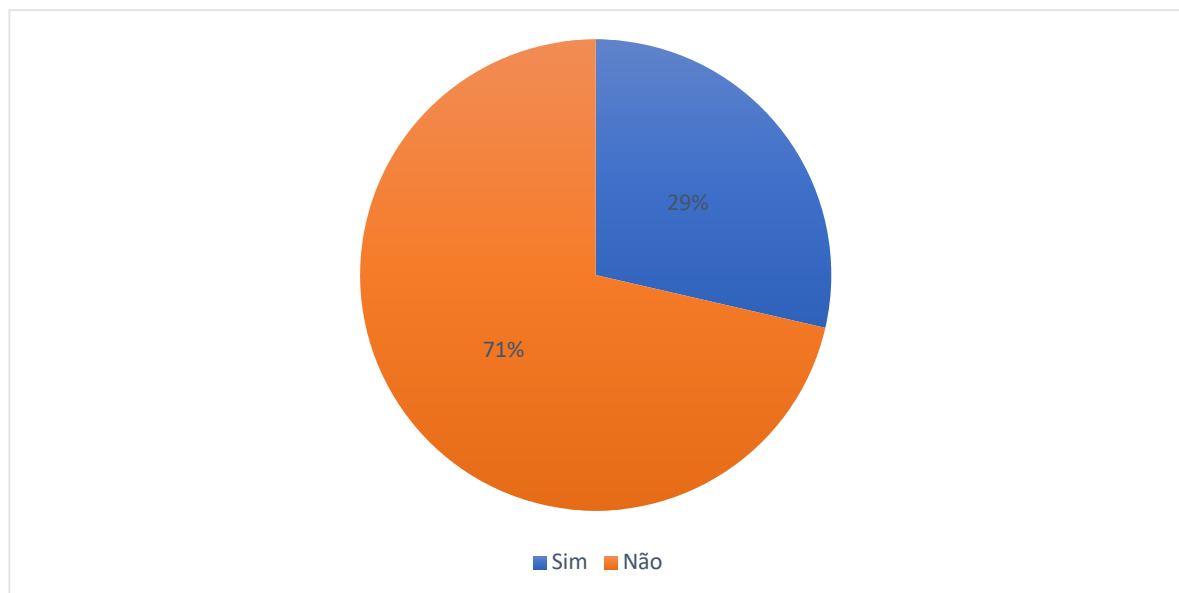


Gráfico 7 – Incidência da prática dos acessórios na orquestra e/ou banda

Apenas dois dos inquiridos afirmaram tocar frequentemente estes instrumentos no âmbito da música de conjunto. Importa mencionar que um destes alunos declarou, na primeira aula do plano de intervenção, que as partes de acessórios lhe eram comumente atribuídas por ser o membro mais jovem da secção de percussão da banda filarmónica que integrava

Ainda na sequência desta pergunta, a quarta questão foi a seguinte: **“Se sim, como te sentes a tocá-los?”**. Esta foi uma pergunta de escala linear, de 1 a 5, em que 1 significava “Desconfortável” e 5 “Muito Confortável”.

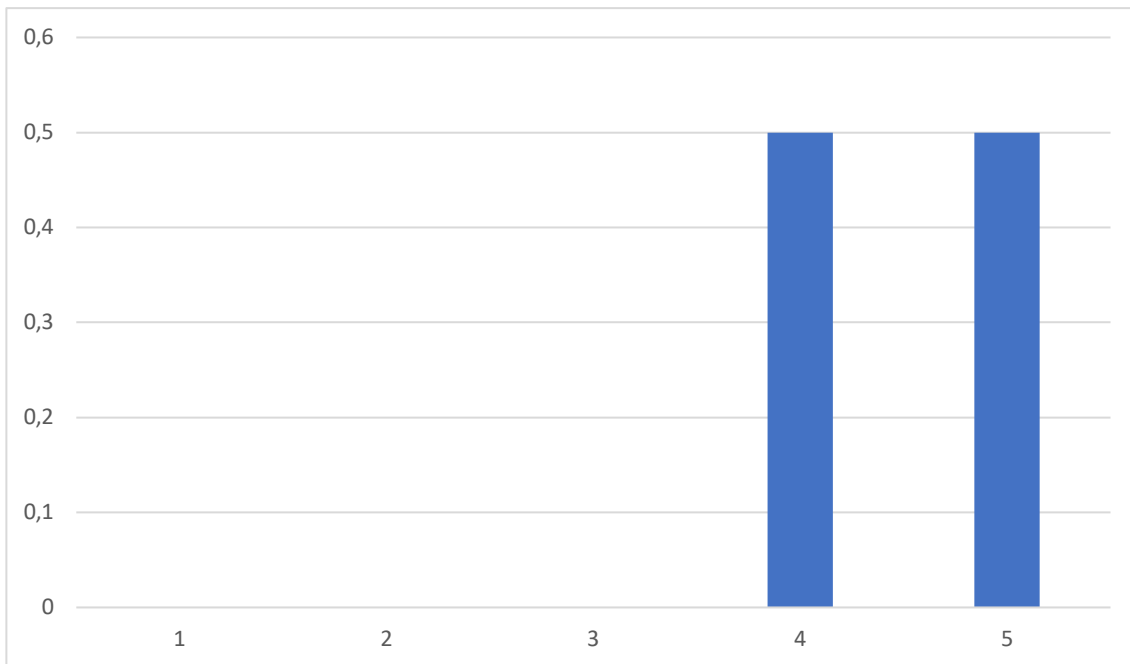


Gráfico 8 - Níveis de conforto dos alunos na execução dos instrumentos complementares

Os dois inquiridos que haviam respondido positivamente à pergunta anterior afirmaram sentir-se confortáveis em executar estes instrumentos no âmbito da música de conjunto, situando as suas respostas nos dois números mais altos da escala.

Na quinta pergunta deste questionário, **“Antes de abordarmos estes instrumentos, alguma vez tinhas tocado os acessórios nas aulas?”** obtiveram-se os seguintes resultados:

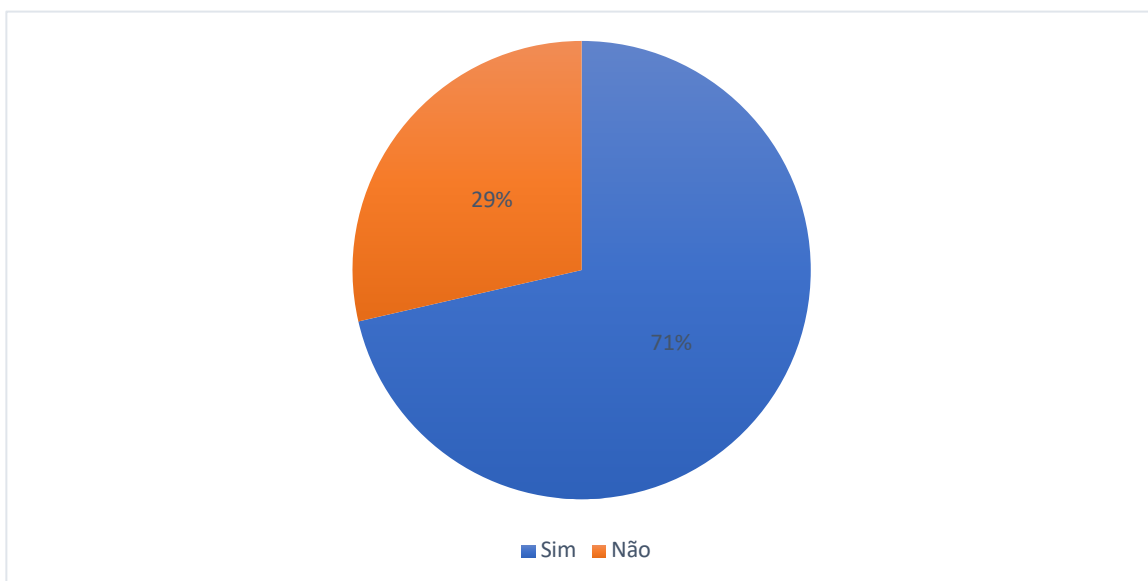


Gráfico 9 - A incidência dos acessórios nas aulas individuais (perspetiva dos alunos)

Cerca de 71% dos inquiridos afirmou já ter tocados os acessórios nas aulas individuais. A resposta positiva a esta pergunta parece contraditória dos factos, uma vez que, segundo o próprio professor cooperante, os instrumentos em causa nunca haviam sido abordados nas aulas.

Os dados obtidos através da sexta pergunta do questionário, **“Sentes que, através destas aulas, a tua perspetiva em relação aos acessórios mudou? Porquê?”** podem traduzir-se da seguinte forma:

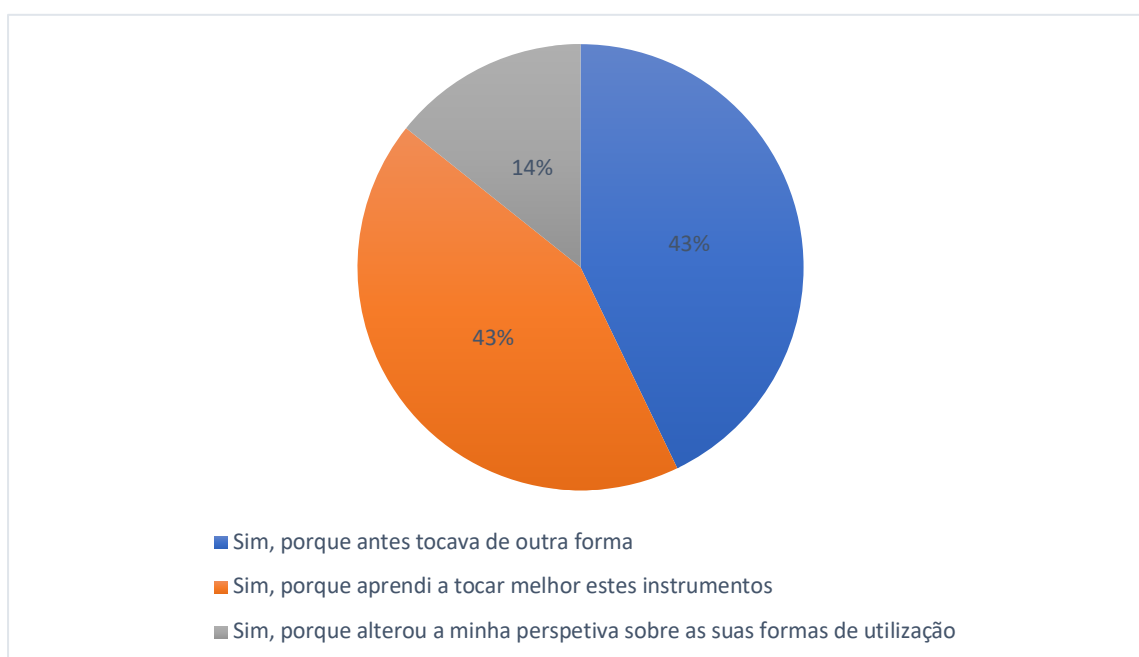


Gráfico 10 - Perspetiva dos inquiridos sobre os acessórios após o plano de intervenção

Todos os inquiridos responderam afirmativamente, assegurando uma mudança na perspetiva com que abordavam os instrumentos complementares após este período de intervenção.

A mesma percentagem de inquiridos, cerca de 43%, dividiu-se entre duas respostas. Um dos grupos mencionou que o contacto regular com os acessórios permitiu-lhes desenvolver mais competências nestes instrumentos, sendo que na segunda resposta de igual incidência os inquiridos referiram as mudanças na sua forma de tocar os instrumentos complementares, como principal alteração após o plano de intervenção.

Parece oportuno referir que, ao longo das aulas, alguns destes alunos mencionaram frequentemente estas mudanças, com principal incidência nas questões motoras, técnicas e, no caso

dos alunos em níveis mais avançados, a capacidade de discernir entre os tipos de instrumento mais adequados de acordo com o excerto musical em causa.

Na última pergunta do questionário pediu-se aos inquiridos que respondessem à questão **“Quais são, para ti, os benefícios de tocar regularmente estes instrumentos?”**. O gráfico seguinte apresenta os resultados obtidos.

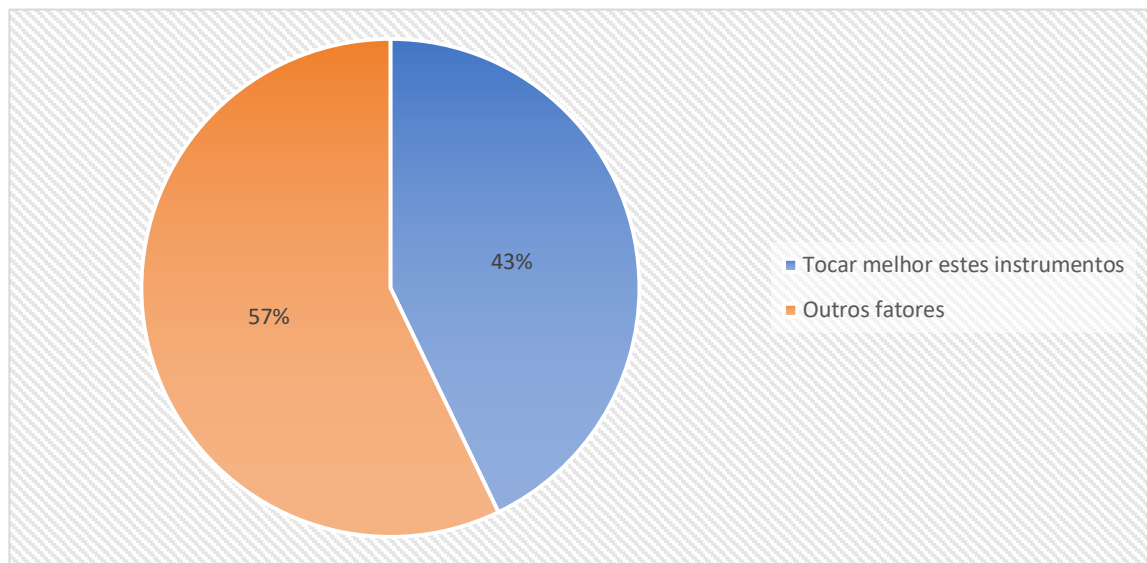


Gráfico 11 - Benefícios do estudo dos instrumentos complementares (perspetiva dos alunos)

Cerca de 43% dos alunos apontaram o desenvolvimento de competências nos instrumentos em causa como principal benefício da sua prática regular. Os restantes 57% mencionaram aspetos como ganhar mais experiência nos vários instrumentos da Percussão, a curiosidade em aprender coisas novas, ou a possibilidade de abrilhantar a performance do *ensemble*, devido às características intrínsecas dos acessórios.

6.2. Discussão de Resultados

Através da investigação sobre a temática dos instrumentos complementares da percussão pretendia-se compreender as problemáticas associadas à sua aprendizagem, com vista a encontrar estratégias de ensino que enquadrassem os acessórios nos planos de ensino desenvolvidos, e

sensibilizando professores e alunos para a necessidade de fomentar um tipo de abordagem mais homogêneo a estes instrumentos.

Os questionários realizados permitiram compreender as perspectivas de professores e alunos no que diz respeito à pertinência da exploração deste tema, que poderá representar uma lacuna no ensino da Percussão. Por essa razão, é imperativo relacionar, na discussão dos resultados, as respostas obtidas nestes questionários com os fundamentos teóricos consultados, e, não menos importante, com as informações recolhidas durante o período de observação e intervenção.

No que diz respeito aos resultados obtidos através dos questionários dirigidos aos professores, concordamos com os inquiridos em relação à necessidade de incluir os instrumentos complementares nas aulas individuais, assim como a necessidade de abordar os acessórios e restantes instrumentos com a mesma regularidade. Importa no entanto referir, que uma abordagem regular não implica atribuir o mesmo tempo de aula a estes instrumentos e outros como a marimba ou os tímpanos, conforme reiterado por Mattingly (1997) e Parks (2013).

Devido à necessidade de formar alunos nos vários instrumentos da percussão, a distribuição homóloga do tempo de aula parece uma utopia, sobretudo se tivermos em conta a programação curricular em vigor, conforme mencionado pelos inquiridos. Assim, e embora pareça pertinente propor a reformulação destes programas no sentido de destacar a importância dos acessórios, esta nem sempre é uma hipótese viável (Bartoloni, 2011), sendo a solução apontada por Weyer (2016), que sugere dedicar os primeiros dez minutos de aula a um acessório em específico, mais plausível. Para além de funcionar como um aquecimento, esta estratégia fomenta a regularidade que julgamos ser fundamental, permitindo aos alunos desenvolver a consistência necessária para a execução destes instrumentos.

Não obstante, a implementação desta e de outras estratégias está dependente da sensibilização dos professores que, segundo Latta (2014), deverão reconhecer a necessidade de incluir os acessórios nas sua planificações de forma a preparar os alunos para as situações reais de performance, independentemente do que consta nos programas curriculares.

No que diz respeito à terceira pergunta deste questionário, as respostas obtidas divergiram das teses defendidas por autores como Meehan (2017) e Grover (2018), uma vez que os inquiridos consideraram, por unanimidade, ser pertinente conferir a mesma importância aos instrumentos referidos (pandeiro, triângulo, bombo e pratos). Tal como foi possível constatar durante o plano de intervenção, em que a própria dimensão dos instrumentos foi representativa de dificuldade para os alunos ainda em crescimento, e também devido aos movimentos coreográficos que lhes são inerentes, instrumentos como os pratos e pandeiro requerem mais tempo de prática quando comparados ao bombo ou triângulo.

Conforme referido por Aleo (2011) no seu método *Complementary Percussion*, os pratos serão, de facto, o acessório mais difícil de dominar, devido ao seu peso e materiais de construção que, ao primeiro contacto, poderão até conferir um carácter anti musical a este instrumento.

Na penúltima pergunta do questionário, cerca de 50% dos inquiridos consideraram pertinente estimular a prática dos acessórios através das aulas em grupo. Para além de fomentarem a partilha de vivências musicais, e conforme reiterado por Bartoloni (2011), a aprendizagem dos instrumentos complementares através deste método permite desenvolver competências noutros géneros musicais que implicam o recurso a técnicas pouco utilizadas no âmbito da música erudita, como é o caso das rodas de samba, onde instrumentos como o pandeiro ou o triângulo desempenham um papel central.

Weyer (2016) alude também à pertinência desta prática, referindo que as aulas em grupo proporcionam a aprendizagem destes instrumentos sem que haja a pressão associada à execução dos excertos numa aula individual ou mesmo durante os ensaios da orquestra.

Quando questionados sobre os métodos mais eficazes na aprendizagem destes instrumentos, cerca de 70% dos inquiridos referiram os excertos orquestrais como principal ferramenta de ensino. Apesar de reconhecido como um método válido no desenvolvimento da sensibilidade musical e das técnicas associadas a estes instrumentos (Cirone, 1996), o recurso aos excertos orquestrais poderá não representar a melhor estratégia para o ensino dos instrumentos complementares, já que a sua execução requer o conhecimento prévio de movimentos técnicos complexos (Aleo, 2011).

Por sua vez, e de acordo com Meehan (2017), o ensino através de exercícios idiomáticos permite ao aluno desenvolver um conhecimento abrangente das diversas técnicas inerentes a cada acessório, otimizando a capacidade de transferir estes conceitos, e aplicá-los, de forma autónoma, numa situação de performance. Assim, chamamos a atenção para a necessidade de ensinar ao aluno todas as formas de tocar um instrumento, ao invés do ensino descontextualizado de excertos orquestrais, permitindo, dessa forma, ultrapassar um nível de aprendizagem superficial (Meehan, 2017).

Por estas razões, o plano de intervenção pedagógica foi estruturado de forma a iniciar a aprendizagem dos acessórios através de estudos idiomáticos, transferindo depois os conhecimentos aprendidos para os excertos orquestrais. Esta estratégia revelou-se muito eficaz, sendo particularmente notória a evolução dos alunos que mantinham contacto regular com os instrumentos complementares através da orquestra académica e que apenas estudavam os acessórios para esse efeito.

Em resposta à primeira pergunta do segundo questionário, aplicado após o plano de intervenção, a maioria dos alunos inquiridos, cerca de 85,8%, considerou importante a inclusão dos acessórios na sua formação. Estes resultados parecem contrariar, em parte, as noções defendidas por Grover (2014)

ou Neglia (2018), de que os alunos assumem uma posição negligente em relação a estes instrumentos, rotulando-os como figuras cómicas e de aparente simplicidade.

Não obstante, e conforme mencionando na análise aos dados obtidos, foi notória a descrença inicial dos alunos mais jovens em relação ao estudo destes instrumentos, conforme comprovado pelas respostas obtidas na pergunta *“Com que regularidade praticas os acessórios?”*, em que 57.2% dos inquiridos responderam negativamente. O ceticismo inicial deste grupo de alunos foi apenas contrariado pela demonstração das técnicas intrínsecas a cada acessório. Concordamos por isso com Grover (2014) e Fraley (2015), que apontam a falta de exposição às formas de execução dos instrumentos complementares como principal causa na abordagem negligente dos estudantes.

Na terceira pergunta do segundo questionário, os alunos inquiridos que integravam formações de música de conjunto afirmaram tocar regularmente estes instrumentos. A constatação parece comprovar a teoria defendida por Grover (2014), que afirma não serem raras as vezes em que os acessórios são relegados para os músicos mais jovens e inexperientes. Importa no entanto referir que estes foram os alunos que se mostraram mais empolgados em relação às atividades desenvolvidas durante o plano de intervenção, destacando-se na assimilação das várias técnicas inerentes a cada instrumento, assim como na execução dos estudos e excertos.

Na pergunta seguinte, cerca de 71% dos inquiridos afirmou já ter tocado os instrumentos complementares nas aulas antes do plano de intervenção. Os resultados obtidos foram surpreendentes, uma vez que, segundo o professor cooperante, os acessórios nunca tinham sido abordados no contexto de aula individual. Não sendo pertinente abordar o grupo de alunos sobre a resposta dada, uma vez que isso significaria questionar a veracidade do seu depoimento, parece adequado concluir que os inquiridos incorporaram, na mesma resposta, as experiências acumuladas nas aulas de formação musical, música de conjunto ou educação musical, onde, em alguma altura da sua formação, os instrumentos complementares foram abordados.

A maioria de respostas positivas na penúltima pergunta do questionário, onde cerca de 86% dos inquiridos manifestaram que a sua perspetiva sobre a importância destes instrumentos havia mudado após o plano de intervenção, corrobora as teorias fundamentadas por Clyde (2002), ou Parks (2013), que defendem a abordagem regular aos acessórios desde os primeiros níveis de ensino.

Uma das mudanças apontadas pelos inquiridos foi a possibilidade de aprender a tocar estes instrumentos de forma diferente àquela com que estavam familiarizados. De facto, no primeiro contacto com os acessórios durante o plano de intervenção, foi possível constatar que os alunos possuíam poucas noções sobre os movimentos básicos de produção sonora, zonas de ataque nos instrumentos ou *fulcrum*.

Quando comparada com o nível de destreza que alguns destes alunos demonstravam nos restantes instrumentos, esta lacuna foi por demais evidente.

A opinião dos alunos sobre os benefícios da prática regular destes instrumentos, que incidiu sobretudo na capacidade de consolidar aspetos técnicos e conhecer melhor os instrumentos, é também indicativa da necessidade de reformular a hierarquia instrumental patente nas aulas individuais de percussão. Conforme mencionado na análise de dados, os alunos foram capazes de especificar quais os aspetos em que esta abordagem foi significativa, nomeando fatores como o ângulo com que tocavam os pratos, o posicionamento do batente no triângulo, ou a execução de trémulos de fricção com os vários dedos.

Segundo um dos inquiridos, o principal benefício de aprender a tocar os instrumentos complementares resumiu-se à possibilidade de “não ser apanhado de surpresa quando pedirem para tocá-los”. A opinião deste aluno é transversal à teoria defendida por Weyer (2016), que define a falta de contacto regular com os acessórios como principal causa para a relação negativa que os alunos mantêm com estes instrumentos, e que se traduzem nos baixos níveis de confiança expressos durante a sua execução.

7. CONCLUSÕES

O projeto de estágio realizado sobre os acessórios ambicionava identificar o conjunto de elementos que condicionam a aprendizagem destes instrumentos ao nível do conservatório, com vista a encontrar estratégias para o seu ensino que fossem profícuas à comunidade pedagógica da percussão.

O contexto em que o plano de intervenção pedagógica ocorreu revelou-se profundamente enriquecedor, sendo possível definir os aspetos que poderão contribuir para uma abordagem mais eficiente aos instrumentos complementares, permitindo também patentear alguns estereótipos comumente associados ao seu ensino. Para além de fomentar uma nova abordagem pedagógica que permitiu à maioria dos alunos iniciarem-se na prática dos acessórios, esta intervenção foi também motivo de desenvolvimento musical, profissional e pessoal para o professor estagiário, instigando a ambição de continuar a desenvolver as minhas competências enquanto pedagogo.

Importa mencionar que desde o início do plano de intervenção, em Fevereiro de 2019, até o seu término em Junho do mesmo ano, os professores cooperantes foram muito recetivos, incentivando o desenvolvimento do projeto, e mostrando-se sensibilizados para a pertinência desta temática e dos seus benefícios para o desenvolvimento dos alunos. A postura recetiva dos professores revelou-se também fundamental para o desenvolvimento de um plano de intervenção bem estruturado, que propiciou a exploração dos instrumentos complementares sem descurar a planificação delineada para os restantes instrumentos. Concomitantemente, a alegria contagiante e vontade de aprender dos alunos foi por si só uma fonte de inspiração, lembrando-nos constantemente das sensações provocadas pelos primeiros anos de exploração de um instrumento musical, e que tão fundamentais foram para alcançar os objetivos delineados para este projeto.

Para além de representar um passo importante na distinção dos fatores responsáveis pela abordagem negligente aos acessórios, a informação recolhida durante o período de investigação permitiu identificar características comuns aos vários planos curriculares de percussão. Através desta análise foi possível compreender os motivos que levaram a maioria dos professores inquiridos a indicarem estes programas como principal entrave à inclusão dos acessórios nas aulas, cerca de 60%.

Não obstante, julgo ser importante alertar para a necessidade de adotar uma postura diligente na planificação de aulas, pragmática nos seus conteúdos, mesmo que isso signifique contrariar as orientações dos programas, que, na maioria das vezes, não são representativos das necessidades reais dos alunos, conforme foi possível constatar.

Nesse sentido, a realização deste projeto de estágio foi particularmente elucidativa, sobretudo no que diz respeito à identificação das metodologias mais eficazes para o ensino dos instrumentos complementares, uma das principais problemáticas associadas à temática. Ao contrário do instrumentista de sopros ou cordas, que utilizam os mesmos instrumentos no estudo do repertório solístico e orquestral, existe, na Percussão, uma clara distinção entre aqueles que são os instrumentos utilizados a solo e em orquestra, motivo pelo qual, segundo 70% dos professores inquiridos, os excertos orquestrais representam o principal método para o ensino dos acessórios.

Contudo, a investigação realizada permitiu constatar que a adoção deste método contribui para a displicência associada aos instrumentos complementares, implicando que o aluno tenha de saltar etapas intermédias na sua aprendizagem de forma a conseguir executar as técnicas utilizadas nestes trechos, conforme reiterado por Aleo (2011) e Meehan (2017). Segundo os autores, esta prática resulta numa aprendizagem descontextualizada e desprovida de significado, mesmo quando o objetivo do estudo destes instrumentos passa, em última instância, pela sua execução em contexto orquestral. Esta será, de facto, uma das principais ilações a retirar após a realização deste projeto, solidificada pelos resultados obtidos durante o plano de intervenção, em que os excertos orquestrais foram abordados apenas e só após a realização de estudos idiomáticos.

Pelas razões acima mencionadas, e com vista a desvincular-se de estereótipos fortemente enraizados, parece seguro concluir que a abordagem comumente utilizada no ensino dos instrumentos complementares merece ser reavaliada, apoiada em metodologias que favoreçam o conhecimento holístico, e promovendo a autonomia necessária para que o instrumentista se possa mover confortavelmente nos recantos e meandros que constituem a área instrumental da percussão.

8. BIBLIOGRAFIA

Abrahão, P. (2015). *Percussão: Toque de Sentido*. Tese de Doutorado em Performance. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

Alford, E. (1983). *Identification of Percussion Performance Techniques in the Standard Orchestral Percussion Repertoire*. Tese de Doutorado em Música. The University of Oklahoma, USA.

Aleo, K. (2011). *Complementary Percussion, a Handbook for Tambourine, Triangle, Cymbals and Bass Drum* (pp. 19-22). Indianapolis, USA: Bachovich Publications.

Almeida, J.F. e Pinto, J.M. (1995). *Teoria e Investigação Empírica nas Ciências Sociais. 5ª Edição* (pp. 384-391). Lisboa: Editorial Presença.

Araújo R./Veloso F. (2017). “Desafios da Prática Instrumental e Auto Regulação: um estudo com percussionistas.” *Revista Vórtex*, 5, 1-19.

Barbosa, A. (2012). *A Relação e a Comunicação Interpessoais entre o Supervisor Pedagógico e o Aluno Estagiário*. Tese de Mestrado em Ciências da Educação. Escola Superior João de Deus, Brasil.

Bartoloni, C. (2011). *Propostas Para O Ensino Da Percussão Utilizando Ritmos E Instrumentos Étnicos Brasileiros*. Tese de Mestrado em Ensino de Música. Universidade Federal do Paraná, Brasil.

Bogdan, R. e Biklen, S. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação*. Porto: Porto Editora.

Bruner, J. S. (1966). *Toward a Theory of Instruction*. Cambridge, MA, USA: Belkapp Press.

Cabezas, M. (2014). *Practicing Orchestral Percussion Excerpts*. Tese de Mestrado em Música - Performance Orquestral. University of Gothenburg – Academy of Música and Drama, Suécia.

Cage, J. (1937). *Silence: Lectures and Writings. The Future of Music: Credo*. Middletown, USA: Wesleyan University Press.

Cirone, A. & Sinai. J. (2008). *The Logic of It All: Professional Secrets Applying Imagination to Percussion Techniques* (pp. 44-48). Florida, USA: Meredith Music Publications.

Clyde, K. (2002). *A Four Year Curriculum for Applied Percussion At Undergraduate Level*. Tese de Mestrado em Ensino de Música. Graduate College of Bowling Green State University, USA.

Cook, G. (1997). *Teaching Percussion: Second Edition*. (pp. 34-37). Nova Iorque, USA: G. Schirmer Books.

Coutinho, C.P., Sousa, A., Dias. A., Bessa. F., Ferreira, M.J., & Vieira, S. (2009). "Investigação: Metodologia Preferencial nas Práticas Educativas." *Revista Psicologia, Educação e Cultura*, 13, 372-379.

Epstein, F. (2007). *Cymbalisms: A Complete Guide for The Orchestral Cymbal Player* (pp. 12-14). Milwaukee, WI, USA: Hal-Leonard Publications.

Erikson, F. (1986). *Qualitative Methods in Research on Teaching*. New York: NY Macmillan.

Fraley. B. (2015). "The Land of Misfit Toys: An Introduction To The Second Line of Accessory Percussion". *PAS Educator's Companion*, 2, 20-26.

Freire, P. (1996). *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.

Gianesella, E. (2009). *Percussão Orquestral Brasileira: Problemas Editoriais e Interpretativos*. Tese de Doutorado em Musicologia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil.

Gianesella, E. (2012). "O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: Principais Sistemas Notacionais Para o Pandeiro Brasileiro." *Revista Música Hodie*, 2, 188-200.

Grover, N. & Whaley, G. (2003). *The Art of Tambourine and Triangle Playing*. Florida, USA: Meredith Music Publications.

Grover, N. (2014). "Percussion Accessories: Musical Instruments or Weapons of Mass Destruction?". Artigo de Blog. Consultado a 05/12/18 e disponível em: <http://groverpro.com/percussion-accessories-musical-instruments-or-weapons-of-mass-destruction>

Grover, N. (2018). "Percussion Accessory Note Duration – The Mystery." Artigo de Blog. Consultado a 02/06/2019 e disponível em: <https://groverpro.com/percussion-accessory-note-duration-the-mystery>

Igea, D., Agustin, J., Beltrán, A., e Martin, A. (1995). *Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*. Madrid: Dykinson.

Korsakov, R. (1913). *Principles of Orchestration: Study and Practice*. New York, USA: E.F. Kalmus Orchestra Scores.

Laville, C. e Dionne, J.A. (1990). *A Construção do Saber: Manual de Metodologia da Pesquisa em Ciências Humanas*. Porto Alegre: Artmed. Editora UFMQ.

MacDonald, R. (2000). *A Pedagogy for Ten Standard Orchestral Percussion Excerpts*. Tese de Doutoramento em Música. University of North Colorado, USA.

Maclay, J. (2018). "The Beginners Guide to Orchestral Excerpts". Artigo de Blog. Consultado a 08/12/18 e disponível em: <http://jennyclarinet.com/2018/09/the-beginners-guide-to-orchestral-excerpts>

Marconi, F. (1997). *Percusión Brasileña*. Madrid, Espanha: Mandala Ediciones.

Máximo- Esteves, L. (2008). *Visão Panorâmica da Investigação-Ação*. Porto: Porto Editora.

McNiff, J. & Whitehead, J. (2006). *All You Need to Know About Action Research*. London: Sage Publications.

Neglia, J. (2018). "The Triangle". Artigo de Blog. Consultado a 31/05/2019 e disponível em: <https://groverpro.com/the-triangle>

Paiva, R. (2005). *Percussão: Uma Abordagem Integradora nos Processos de Ensino e Aprendizagem Desses Instrumentos*. Tese de Mestrado em Ensino de Música. Universidade do Planalto Catarinense, Brasil.

Parks, J. (2013). "Do Yourself a Favor". Artigo de Blog. Consultado a 05/12/18 e disponível em: <http://groverpro.com/do-yourself-a-favor-by-john-parks>

Puzzo, R. (2018). "Not Just to Win Auditions: Playing Orchestral Percussion Excerpts For Pedagogy And Enrichment". National Conference On Percussion Pedagogy. University of Arkansas, USA.

Russolo, L. (1913). *L'Arte Del Rumori.: Manifesto Futurista* (pp.2-3). Pádua, Itália: Biblioteca da Universidade de Pádua.

Santos, B. (2015). *Instrumentos Marginais na Música Contemporânea: Uma Expansão Técnico-Interpretativa de Instrumentos Latino-Americanos*. Tese de Doutorado em Música. Universidade de Aveiro, Portugal.

Silva, C. (2014). *Sete Obras Brasileiras Inéditas Para Percussão: Conceção, Colaboração e o Processo de Criação de Solos Para Instrumentos Marginalizados*. Tese de Mestrado em Ensino de Música. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Brasil.

Stasi, C. (2012). *O Instrumento do "Diabo": Música, Imaginação e Marginalidade* (pp.19-25). São Paulo, Brasil: Fundação Editora da UNESP.

Weyer, M. (2016). "Accessory Chops: Developing Tone and Precision With Tambourine, Triangle, and Castanets". *PAS Educator's Companion*, 3, 56-60.

9. ANEXOS

9.1. Exemplos de respostas obtidas no questionário aplicado aos alunos

Os instrumentos complementares da Percussão 24/03/19, 13:31

Os instrumentos complementares da Percussão

Questionário sobre as aulas do Professor Duarte Santos, dedicadas aos acessórios da Percussão

*Obrigatório

1. Qual a importância dos acessórios para a tua formação enquanto percussionista? *

Marcar apenas uma oval.

1 2 3 4 5

Nada Muito importante

2. Com que regularidade praticas os acessórios? *

Marcar apenas uma oval.

1 2 3 4 5

Nunca Frequentemente

3. No caso de tocares na orquestra académica ou numa banda, costumam tocar estes instrumentos? *

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

4. Se sim, como te sentes a tocá-los? *

Marcar apenas uma oval.

1 2 3 4 5

Desconfortável Muito confortável

5. Antes de abordarmos estes instrumentos, alguma vez tivéssemos tocado os acessórios nas aulas? *

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

Não me recordo

<https://docs.google.com/forms/d/1z5jghf90Mgz3PgDKWanNCVcz2zuvdMR2EGDdFkQA/print/fo...> Página 1 de 2

6. Sentes que, através destas aulas, a tua perspetiva em relação aos acessórios mudou? Porquê? *

Sim, porque na minha antiga escola não tocava assim.

7. Quais são, para ti, os benefícios de tocar regularmente estes instrumentos? *

Sa saber tocar melhor os acessórios.

Com tecnologia

 Google Forms

Os instrumentos complementares da Percussão

Questionário sobre as aulas do Professor Duarte Santos, dedicadas aos acessórios da Percussão

*Obrigatório

1. Qual a importância dos acessórios para a tua formação enquanto percussionista? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Nada	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muito importante

2. Com que regularidade praticas os acessórios? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Nunca	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Frequentemente

3. No caso de tocarem na orquestra académica ou numa banda, costumam tocar estes instrumentos? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

4. Se sim, como te sentes a tocá-los? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Desconfortável	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muito confortável

5. Antes de abordarmos estes instrumentos, alguma vez tinhas tocado os acessórios nas aulas? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não
 Não me recordo

6. Sentes que, através destas ações, a tua perspetiva em relação aos acessórios mudou? Porquê? *

Sim, porque fiquei a conhecer melhor os instrumentos.

7. Quais são, para ti, os benefícios de tocar regularmente estes instrumentos? *

Os benefícios são: tocar melhor esses instrumentos e melhorar a minha técnica.

Os instrumentos complementares da Percussão

Questionário sobre as aulas do Professor Duarte Santos, dedicadas aos acessórios da Percussão

*Obrigatório

1. Qual a importância dos acessórios para a tua formação enquanto percussionista? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Nada	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	Muito importante

2. Com que regularidade praticas os acessórios? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Nunca	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	Frequentemente

3. No caso de tocarem na orquestra académica ou numa banda, costumais tocar estes instrumentos? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não

4. Se sim, como te sentes a tocá-los? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Desconfortável	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muito confortável

5. Antes de abordarmos estes instrumentos, alguma vez tinhas tocado os acessórios nas aulas? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
 Não
 Não me recordo

6. Sentes que, através destas aulas, a tua perspetiva em relação aos acessórios mudou? Porquê? *

Sim, porque agora já sei tocar pandeiro.

7. Quais são, para ti, os benefícios de tocar regularmente estes instrumentos? *

Para mim os benefícios são, consistência e aprender coisas novas.

Com tecnologia

 Google Forms

Os instrumentos complementares da Percussão

O seguinte questionário visa compreender a importância da inclusão dos acessórios nas aulas individuais de Percussão, tema a desenvolver no âmbito do relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música, pela Universidade do Minho. Obrigado pela sua colaboração.

Considera importante a inclusão dos acessórios nas aulas individuais de Percussão? *

Sim

Não

Secção sem título

No caso de resposta afirmativa à questão anterior, os acessórios deveriam ser abordados com a mesma regularidade dos restantes instrumentos? Justifique.

Com a mesma regularidade não digo, mas várias vezes ao longo do período/semestre principalmente nos graus mais avançados para trabalhar os excertos de orquestra mas mesmo nos graus iniciais um pouco de cada para usarem nos ser de multi-percussao.

Dos acessórios de percussão comumente utilizados em contexto orquestral, considera importante enfatizar a abordagem de algum em específico? Se sim, qual? *

- Pandeiro
- Pratos
- Bombo
- Triângulo
- Todos têm o mesmo grau de importância

Quais são, na sua opinião, os fatores que condicionam a exclusão dos acessórios das aulas individuais? *

- O tempo de aula não permite a abordagem a estes instrumentos
- A exigência do programa estabelecido para os restantes instrumentos
- O programa da disciplina de instrumento não inclui a abordagem aos acessórios
- Outra: _____

A aprendizagem dos acessórios deve ser feita nas aulas de naipe e/ou aulas de música de conjunto. *

- | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | |
|----------|-----------------------|----------------------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|---------------------|
| Discordo | <input type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | Concordo plenamente |

Quais são, na sua opinião, os métodos mais eficazes na aprendizagem dos acessórios? *

- Estudos idiomáticos
- Excertos orquestrais
- Adaptação de métodos escritos para outros instrumentos
- Criação/Improvisação de exercícios

Os instrumentos complementares da Percussão

O seguinte questionário visa compreender a importância da inclusão dos acessórios nas aulas individuais de Percussão, tema a desenvolver no âmbito do relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música, pela Universidade do Minho. Obrigado pela sua colaboração.

Considera importante a inclusão dos acessórios nas aulas individuais de Percussão? *

Sim

Não

Secção sem título

No caso de resposta afirmativa à questão anterior, os acessórios deveriam ser abordados com a mesma regularidade dos restantes instrumentos? Justifique.

No trabalho orquestral, são instrumentos que têm a mesma importância que têm os restantes instrumentos de percussão .

Dos acessórios de percussão comumente utilizados em contexto orquestral, considera importante enfatizar a abordagem de algum em específico? Se sim, qual? *

- Pandeiro
- Pratos
- Bombo
- Triângulo
- Todos têm o mesmo grau de importância

Quais são, na sua opinião, os fatores que condicionam a exclusão dos acessórios das aulas individuais? *

- O tempo de aula não permite a abordagem a estes instrumentos
- A exigência do programa estabelecido para os restantes instrumentos
- O programa da disciplina de instrumento não inclui a abordagem aos acessórios
- Outra: _____

A aprendizagem dos acessórios deve ser feita nas aulas de naipe e/ou aulas de música de conjunto. *

- | | | | | | | |
|----------|----------------------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|---------------------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | |
| Discordo | <input checked="" type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | Concordo plenamente |

Quais são, na sua opinião, os métodos mais eficazes na aprendizagem dos acessórios? *

- Estudos idiomáticos
- Excertos orquestrais
- Adaptação de métodos escritos para outros instrumentos
- Criação/Improvisação de exercícios

Os instrumentos complementares da Percussão

O seguinte questionário visa compreender a importância da inclusão dos acessórios nas aulas individuais de Percussão, tema a desenvolver no âmbito do relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música, pela Universidade do Minho. Obrigado pela sua colaboração.

Considera importante a inclusão dos acessórios nas aulas individuais de Percussão? *

Sim

Não

Secção sem título

No caso de resposta afirmativa à questão anterior, os acessórios deveriam ser abordados com a mesma regularidade dos restantes instrumentos? Justifique.

Sim. Dado que a percussão requer uma variedade de técnicas e instrumentos penso ser crucial formar os alunos em todos os instrumentos por igual. Desta forma procuraria-se evitar prejudicar o aluno quando precisasse de saber usar um triângulo, um pandeiro, etc.

Dos acessórios de percussão comumente utilizados em contexto orquestral, considera importante enfatizar a abordagem de algum em específico? Se sim, qual? *

- Pandeiro
- Pratos
- Bombo
- Triângulo
- Todos têm o mesmo grau de importância

Quais são, na sua opinião, os fatores que condicionam a exclusão dos acessórios das aulas individuais? *

- O tempo de aula não permite a abordagem a estes instrumentos
- A exigência do programa estabelecido para os restantes instrumentos
- O programa da disciplina de instrumento não inclui a abordagem aos acessórios
- Outra: _____

A aprendizagem dos acessórios deve ser feita nas aulas de naipe e/ou aulas de música de conjunto. *

- | | | | | | | |
|----------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|----------------------------------|---------------------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | |
| Discordo | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> | Concordo plenamente |

Quais são, na sua opinião, os métodos mais eficazes na aprendizagem dos acessórios? *

- Estudos idiomáticos
- Excertos orquestrais
- Adaptação de métodos escritos para outros instrumentos
- Criação/Improvisação de exercícios