Flauta doce, educação e sociedade: abordagens recentes em pesquisas e relatos de experiência

Simpósio

GTE 19 - Outro

Patricia Michelini Aguilar
Universidade Federal do Rio de Janeiro
patriciamichelini@musica.ufrj.br

Apresentação

Que a flauta doce é um instrumento amplamente utilizado no âmbito da Educação Musical, não é novidade. Reconhecida por características tidas como vocacionadas para este fim – tamanho e portabilidade, baixo custo (considerando os modelos em resina), sistema de embocadura simples e convidativo, amplo repertório de conjunto –, vemos a flauta doce ser utilizada em todo o território nacional (e internacional) como uma forte aliada de professores e instrutores musicais, nos mais diversos contextos.

Nas últimas décadas, as universidades brasileiras vêm completando seus quadros docentes com profissionais altamente qualificados no instrumento. São flautistas com reconhecida atuação como intérpretes e consistente trabalho pedagógico. Como consequência desse fato, percebemos que as pesquisas e iniciativas em torno da flauta doce nas universidades vêm se refinando, buscando posicioná-la em seu merecido protagonismo como instrumento pedagógico e performático, resgatando suas origens e interlocuções com instrumentos irmãos de tradição brasileira e latino-americana, e sendo utilizada em repertórios nacionais, novos e velhos, explorando todo seu potencial artístico. São várias as pesquisas, seja em nível de Graduação, Mestrado ou Doutorado, além de iniciativas de grupos e projetos de pesquisa e extensão, que se debruçam sobre tópicos relacionados ao ensino, performance e difusão da flauta doce.

O simpósio que aqui propomos, intitulado *Flauta doce, educação e sociedade: abordagens recentes em pesquisas e relatos de experiência*, apresenta comunicações de pesquisas recentes desenvolvidas ou refinadas no âmbito de universidades brasileiras. Os

textos refletem abordagens de ensino de flauta doce em contextos diversos, refletindo a dedicação, o engajamento e o comprometimento dos autores com o que de melhor eles consideram poder fazer com este instrumento em seus ambientes de trabalho e pesquisa.

Os dois primeiros artigos apresentam recortes de pesquisas de mestrado em andamento, desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), cada uma com um público-alvo específico, mas ambas voltadas ao ensino público. No primeiro texto, de autoria de Graciedei Inês Curvello Machado, o foco da pesquisa é a criação de um caderno didático de iniciação musical formativa com a flauta doce soprano, destinado a aulas coletivas com crianças de 7 a 11 anos da rede pública do Rio de Janeiro, onde a autora atua como professora. Já o segundo artigo, assinado por Joselinda Candida Alves Campos, também docente da rede pública, aborda a construção de um caderno autoral de repertório de flauta doce para o Ensino Fundamental II. Em ambos os textos, pode-se acompanhar a reflexão das autoras sobre as premissas e bases conceituais de seus trabalhos, bem como observar os primeiros resultados da aplicação dos materiais pedagógicos em desenvolvimento.

O terceiro artigo, resultante de uma monografia de Graduação desenvolvida na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar/SP), apresenta uma análise de aspectos corporais, de produção sonora e de elementos técnicos encontrados em quatro métodos de flauta doce tradicionais, brasileiros e estrangeiros. Nota-se o propósito dos autores, Henrique de Oliveira Correa Ferreira e Isamara Alves Carvalho, de ir além do que tradicionalmente se realiza no contexto da Educação Musical – conhecer as notas e os dedilhados, tocar repertório –, evidenciando sua preocupação em oferecer informações de qualidade a professores e alunos, de modo a favorecer melhores resultados técnicos e musicais.

O quarto artigo, embora não tenha sido desenvolvido como trabalho universitário, reflete a maturidade de sua autora, cuja ampla experiência em sala de aula se soma, nos últimos anos, ao esforço de registrar suas produções em contextos acadêmicos, como egressa de um curso de mestrado e pesquisadora vinculada à instituição em que atua. No texto, Cristal Angélica Velloso descreve a criação e o desenvolvimento da metodologia Sopro Novo, voltada ao ensino de música por meio da flauta doce. Difundida pela Yamaha Musical do Brasil, por intermédio da Fundação Sopro Novo Yamaha, a metodologia é amplamente reconhecida e

utilizada no país; seu impacto foi tamanho que chegou a reverter as vendas de flautas doces em favor das de sistema barroco, em detrimento do germânico, frequentemente criticado por profissionais do instrumento devido a problemas de afinação, timbre e qualidade sonora.

O artigo final apresenta as iniciativas da autora, Valéria Bittar, docente da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), no sentido de buscar caminhos anticoloniais para ensino e formação em flauta doce. Com um olhar crítico sobre abordagens tradicionais do instrumento, frequentemente centradas em replicações automatizadas e descompromissadas com os contextos sociais brasileiros, a autora descreve as ações que vem realizando no âmbito de sua universidade e nos oferece recursos materiais de grande riqueza e impacto cultural, convidando flautistas, professores e pesquisadores a refletirem sobre suas práticas e, sempre que possível, a trazerem referências enraizadas em nossa cultura, a partir de um olhar de quem reconhece a beleza e a força das manifestações populares.

Acreditamos que esta proposta de simpósio dialoga diretamente com a temática do XXVII Congresso Nacional da ABEM – *Educação musical, mundo do trabalho e a construção de uma sociedade democrática* –, ao reunir experiências comprometidas com a formação crítica, a valorização das culturas locais e a atuação docente com a flauta doce em contextos diversos de ensino e trabalho.

Caderno de iniciação à flauta doce destinado a estudantes de 7 a 11 anos do Ensino Fundamental I: premissas conceituais

Simpósio

GTE 19 - Outro

Graciedei Inês Curvello Machado
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
graciedeicurvello@gmail.com

Patricia Michelini Aguilar
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
patriciamichelini@musica.ufrj.br

Resumo: Este artigo apresenta uma das premissas que orientam nossa pesquisa de mestrado, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cujo objetivo central é a criação de um caderno didático de iniciação musical formativa com a flauta doce soprano barroca, voltado para aulas coletivas com crianças de 7 a 11 anos da rede pública. O foco recai sobre a definição e delimitação de termos relacionados ao ensino e aprendizagem de música, como Educação Musical, Sensibilização, Musicalização, Iniciação Musical e Letramento Musical. Buscamos identificar os conteúdos e abordagens atribuídos a cada conceito, de modo a selecionar aqueles mais alinhados à Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e orientar a construção do material didático. Propomos que musicalização e iniciação musical ocorram de forma simultânea e não linear, por meio de métodos ativos que priorizam a experiência e a vivência prática como caminhos para a construção do conhecimento musical. A flauta doce é apresentada como ferramenta eficaz para o desenvolvimento cognitivo, motor e social, promovendo a integração entre teoria e prática musical, com ênfase no lúdico e na inclusão. Ao final, exemplificamos atividades baseadas nesses conceitos, apresentando parte do conteúdo elaborado para o caderno e, a partir delas, tecemos nossas considerações finais.

Palavras-chave: Flauta doce. Ensino público. Processos pedagógicos em música.

1. Introdução

Neste artigo, apresentamos uma das premissas que norteiam nossa pesquisa em andamento, intitulada *Era só o que flautava: caderno de técnicas, ideias e sugestões para a iniciação musical formativa em aulas coletivas com a flauta doce soprano barroca no ensino público*, realizada no mestrado do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da

Universidade Federal do Rio de Janeiro. O objetivo central é oferecer soluções viáveis e acessíveis, testadas em sala de aula, para atender às demandas do ensino de música, da flauta doce e da prática musical coletiva, por meio da criação de um caderno pedagógico de iniciação à flauta doce. O trabalho agrega a larga experiência das autoras como professoras de flauta doce e educação musical em escolas públicas.

Como é de amplo conhecimento, a Lei 11.769/08 (Brasil, 2008) e sua ampliação pela Lei 13.278/16 (Brasil, 2016), tornaram o ensino de música obrigatório na educação básica, Contudo, a implementação dessas leis enfrenta desafios significativos na prática, especialmente em escolas públicas, caracterizadas por turmas numerosas, escassez de recursos, heterogeneidade de alunos e condições socioeconômicas desfavoráveis da maioria dos discentes — muitos deles com transtornos de comportamento e/ou distúrbios emocionais —, entre outros desafios.

Diante dessa realidade, Maura Penna (2004, p. 12) enfatiza a importância de os professores de música atuarem como agentes de boas práticas pedagógicas, garantindo a relevância das aulas de Artes. Para isso, é fundamental que desenvolvam metodologias adequadas que permitam atuar de forma competente e efetiva mesmo em condições precárias, contribuindo para a ampliação da experiência artística e musical dos alunos.

Na tentativa de lidar com os problemas acima apontados e atender às demandas previstas para as aulas de música das turmas que estão sob nossa responsabilidade em escolas públicas, procuramos, inicialmente, reunir métodos[1] voltados à iniciação musical, para então selecionar e organizar seus conteúdos, a fim de adequar e atender às necessidades de cada uma das turmas. Entendemos que, ao conhecer melhor esses métodos, poderíamos adquirir mais referências sobre soluções encontradas por outros autores. Como dizem Mateiro e Ilari, olhar para o passado e para as ideias pedagógicas que surgiram ao longo do tempo é crucial para qualquer pessoa que queira compreender e atuar no campo da educação:

> [...] Conhecer o legado pedagógico implica entender as formas de pensar o ensino de música, muitas das quais em voga nos tempos atuais. Em outras palavras, somos defensoras da ideia de que essas pedagogias, e muitas outras, constituem parte da história e dos fundamentos da educação e da

[1] "(...) método é o conjunto das atividades sistemáticas e racionais que, com maior segurança e economia, permite alcançar o objetivo - conhecimentos válidos e verdadeiros -, traçando o caminho a ser seguido, detectando erros e auxiliando as decisões do cientista". (Lakatos; Marconi, 2003, p. 83).

> educação musical, em particular. Conhecê-las é também um modo de compreender melhor a área [...] (Mateiro; Ilari, 2011, p. 9).

Em 2006, na busca por novos métodos, conhecemos o Projeto Sopro Novo da Yamaha Musical do Brasil, criado e coordenado por Cristal Velloso, que tem os professores de música do Ensino Básico como principal público-alvo. Na ocasião, participamos de um dos cursos desta metodologia, que prevê a iniciação musical através de aulas coletivas de flauta doce. Ao percebermos os benefícios do uso deste instrumento na prática pedagógica, decidimos, a partir de então, adotar o ensino da flauta doce soprano coletivo em nossas aulas. Empregamos a flauta doce como recurso didático, porém sem perder a noção de que ela é um instrumento musical como qualquer outro da família dos sopros, que requer atenção e cuidados específicos à sua manutenção e sua prática.

Desde então, parte do material didático que temos utilizado em sala de aula baseia-se no *Caderno de Flauta Doce Soprano* (2006) do Programa Sopro Novo de Musicalização Através da Flauta Doce; nas propostas dos exercícios de encaixe e simplificação melódica disponíveis no método *Iniciação à flauta doce*, de Judith Akoschky e Mário Videla (1985), e algumas dinâmicas dos *Jogos Pedagógicos para Educação Musical*, de Rosa Lúcia dos Mares Guia e Cecília Cavalieri (2005), entre outras referências.

Para facilitar o acesso dos alunos às propostas destes autores, foi necessário adaptá-las, conforme orienta Murray Schafer: "(...) a qualquer tempo é possível aplicá-las, reaplicá-las ou transformá-las, levando-se em consideração as necessidades, capacidades e interesses do grupo com o qual se trabalha, a fim de se atender a objetivos específicos" (Lambert, 2016, s/p). Maura Penna (2011, p. 21-22) corrobora essa abordagem, destacando a importância da apropriação pessoal e criativa de propostas metodológicas, redirecionando-as para os objetivos pedagógicos e o contexto da escola de educação básica.

A partir da absorção, aplicação e adaptação do material existente, e considerando nossa experiência em sala de aula, sentimos a necessidade e a vontade de criar um material pedagógico autoral para o ensino de música através da flauta doce, voltado especificamente para estudantes do ensino fundamental. Este produto está sendo desenvolvido no curso de mestrado profissional, buscando atender às demandas, habilidades, interesses e formas de aprendizado específicas desses alunos.

Na intenção de melhor desenvolver a pesquisa e a criação do caderno pedagógico, estabelecemos algumas premissas estruturais que permeiam e fundamentam todo o trabalho. Neste artigo, abordaremos uma dessas premissas: a conceituação da terminologia relacionada a diferentes processos da educação musical, a fim de reconhecer quais conteúdos e abordagens são atribuídos a cada um dos termos, relacionando-os com as premissas da BNCC — Ensino Fundamental. O esclarecimento desta terminologia foi essencial para melhor direcionar nossos objetivos e orientar a construção do material didático; em seguida, apresentaremos algumas atividades relacionadas a estes conceitos que foram testadas com os estudantes, para então tecermos nossas considerações finais.

2. Conceituação da terminologia relacionada aos processos de aprendizagem e experimentação musical.

A compreensão dos termos “Educação Musical”, “Musicalização”, “Iniciação Musical”, “Sensibilização Musical” e “Letramento Musical” nos pareceu fundamental para estabelecer uma visão ampliada dos processos de aprendizado no campo da pedagogia da música. Ao propor a elaboração do referido caderno, identificamos a necessidade de nos apropriarmos destes conceitos com maior conhecimento e domínio.

Com base em referências de Maura Penna (2014), Cristal Velloso (2021), Enny Parejo (2008) e da BNCC (2018), faremos a distinção e interconexão desses conceitos que, embora relacionados, possuem escopos e focos distintos e podem ser articulados e compreendidos tal como propomos adiante.

2.1 Educação Musical (EM)

Dentre os termos aqui estudados, “Educação Musical” é o mais amplo e abrangente; refere-se ao campo de conhecimento que envolve o ensino e a aprendizagem da música em suas diversas dimensões e conexões com outras áreas do conhecimento.

Para Penna (2014), a EM transcende a mera instrução técnica, englobando aspectos culturais, sociais, estéticos e cognitivos. Ela abrange desde o desenvolvimento de habilidades de performance e apreciação até a compreensão da música como fenômeno humano e social.

É, portanto, um campo que se preocupa com a formação integral do indivíduo através da música, em diferentes contextos e níveis de ensino.

Maura Penna amplia o escopo deste processo, citando Gainza[2] (1977):

> (...) o objetivo específico da educação musical consiste em colocar o homem em contato com seu ambiente musical e sonoro, descobrir e ampliar os meios de expressão musical, em suma, "musicalizá-lo" de uma forma mais ampla (...) (Gainza, 1977, p.44 *apud* Penna, 2014, p. 48).

Em conformidade com a Base Nacional Comum Curricular - BNCC (Brasil, 2018), o conceito de EM, ao ser analisado, correlaciona-se diretamente com a unidade temática "Música". Esta, por sua vez, constitui uma das quatro linguagens do componente curricular "Arte", que se integra à área de conhecimento "Linguagens" no Ensino Fundamental. A BNCC propõe que o ensino de Arte, incluindo Música, articule práticas de criar, ler, produzir, construir, exteriorizar e refletir sobre formas artísticas, envolvendo sensibilidade, intuição, pensamento, emoções e subjetividades.

2.2 Sensibilização Musical (SM)

A "Sensibilização Musical" precede e permeia todos os outros termos, sendo a porta de entrada para a experiência musical. Trata-se do processo de despertar a escuta atenta, a percepção e a receptividade aos sons e à música em suas múltiplas manifestações.

É um conceito fundamental no trabalho de Parejo (2008, p. 26), que busca levar os professores à consciência da importância da música como fenômeno essencialmente sensível. As atividades sensibilizatórias provocaram inquietude, reflexão e transformação nos participantes de sua pesquisa. Ela nomeia "Escuta Musical Sensível" como um tipo de escuta intencional onde o indivíduo se entrega à vibração sonora, vivendo a experiência direta do sensível que desperta emoções e o imaginário. A SM, nesse contexto, prepara o trabalho reflexivo subsequente em aula.

Penna (2014), destaca que a SM envolve o desenvolvimento de uma escuta estética, a capacidade de se emocionar e de atribuir significado à experiência sonora. É um processo que

[2] GAINZA, Violeta Hemsy de. *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1977.

fomenta a curiosidade e o desejo de explorar o universo musical, criando uma predisposição favorável à aprendizagem.

Para Penna (*op. cit*., p. 31-32), essa sensibilidade não é inata, mas adquirida e construída, dependendo do desenvolvimento de instrumentos de percepção, por meio de um processo muitas vezes inconsciente. Reconhecendo-a como uma capacidade que pode e deve ser cultivada por meio de práticas pedagógicas intencionais.

Na BNCC, podemos identificar os aspectos conceituais da SM de diversas formas, especialmente através da ênfase na experiência artística, na ludicidade, na exploração e na apreciação musical, que visam ao desenvolvimento holístico do estudante. A sensibilidade, intuição, pensamento, emoções e subjetividades são reconhecidas como formas de expressão no processo de aprendizagem em Arte. A BNCC (2018, p. 193), ao enfatizar que a música aprimora a "percepção estética, a imaginação, a consciência corporal, a intuição, a memória, a reflexão e a emoção", dialoga diretamente com o foco de Enny Parejo sobre sensibilização. A “Escuta Musical Sensível”, tal como proposta por Parejo (2008, p.176), encontra paralelo na habilidade nomeada como EF15AR13 na BNCC, que orienta a “identificar e apreciar criticamente diversas formas e gêneros de expressão musical, reconhecendo e analisando os usos e as funções da música em diversos contextos de circulação, em especial, aqueles da vida cotidiana” (2018, p. 203). A “fruição”, na BNCC (*op. cit*., p. 195) refere-se ao “deleite, ao prazer, ao estranhamento e à abertura para se sensibilizar durante a participação em práticas artísticas e culturais”, o que se alinha à intenção de Parejo (*op. cit*., p. 127) de que a música “toque e sensibilize” e “desperte emoções e sentimentos”.

2.3 Musicalização (MU)

Citando Gainza[3] (1988), Penna define “Musicalização”, inicialmente, como o ato ou processo de tornar-se sensível à música (2014, p. 30). A autora reavalia essa definição a partir de Forquin[4] (1982), afirmando que “é uma sensibilidade adquirida, construída num processo, muitas vezes não-consciente” (*op. cit.*, p.31) e conceitua MU como o desenvolvimento dos

[3] GAINZA, Violeta Hemsy de. *Estudos de psicopedagogia musical*. São Paulo: Summus, 1988.

[4] FORQUIN, Jean-Claude. A educação artística: para que? *In*: PORCHER, Louis (Org.). *Educação artística*: luxo ou necessidade. São Paulo: Summus, 1982. p. 25-48.

"instrumentos de percepção necessários para que o indivíduo possa ser sensível à música, apreendê-la, recebendo o material sonoro/musical como significativo" (*op. cit.*, p. 33).

Ao longo de seu texto, Penna prossegue a discussão sobre este termo, trazendo reflexões e considerações. Para a autora, musicalizar é um "processo educacional orientado" para todos que precisam "desenvolver ou aprimorar seus esquemas de apreensão da linguagem musical", que trata de desenvolver as competências musicais de forma vivencial. Não é apenas um procedimento preparatório "pré-musical" para o estudo técnico ou profissionalizante, nem se dirige somente a crianças; é, sim, indispensável ao desenvolvimento de uma competência musical sólida (2014, p. 43-44).

O conceito final de MU apresentado por Maura Penna é o que se segue:

> (...) a musicalização como um processo educacional orientado que, visando promover uma participação mais ampla na cultura socialmente produzida, efetua o desenvolvimento dos esquemas de percepção, expressão e pensamento necessários à apreensão da linguagem musical, de modo que o indivíduo se torne capaz de apropriar-se criticamente das várias manifestações musicais disponíveis em seu ambiente - o que vale dizer: inserir-se em seu meio sociocultural de modo crítico e participante. Esse é o objetivo final da musicalização, na qual a música é o material para um processo educativo e formativo mais amplo, dirigido para o pleno desenvolvimento do indivíduo, como sujeito social (2014, p. 49).

Velloso (2021, p. 26), em sua dissertação de mestrado, afirma que "musicalizar é vivenciar e aprender com a vivência". Para ela, a MU trata de desenvolver competências de forma experimental, utilizando ferramentas como brinquedos de roda, dança, percussão corporal, canto, contato com instrumentos e outras linguagens artísticas. Velloso acredita que este processo propicia o aprendizado prático de conceitos como propriedades do som, melodia, ritmo, pulso, andamento, discriminação timbrística e coordenação motora, por meio da escuta consciente (ativa e passiva).

As orientações da BNCC (2018, p. 199) para os Anos Iniciais do Ensino Fundamental (1º ao 5º ano), reconhecem a transição da Educação Infantil, onde interações, jogos e brincadeiras são centrais. Assim, o ensino de Arte deve assegurar a expressão criativa por meio da ludicidade, proporcionando uma continuidade prazerosa. E, ainda, diz que as experiências e vivências artísticas devem estar centradas nos interesses das crianças e nas culturas infantis. A ênfase na ludicidade, experimentação e apreciação é evidente nas habilidades da BNCC. A

habilidade nomeada como EF15AR24 na BNCC (p. 203), sugere "caracterizar e experimentar brinquedos, brincadeiras, jogos, danças, canções e histórias de diferentes matrizes estéticas e culturais", reforçando a conexão com o universo lúdico e cultural da criança.

A BNCC, ao focar na ludicidade, na exploração dos elementos musicais por meio de jogos e brincadeiras, na composição/criação, execução e apreciação musical, e na natureza vivencial e experiencial da arte, estabelece uma abordagem pedagógica para a música que reflete a essência da MU, preparando as bases para um desenvolvimento musical mais aprofundado e significativo.

2.4 Iniciação Musical (IM)

Velloso (2021) faz uma diferenciação entre "Musicalização" e "Iniciação Musical". A autora trata a IM como a alfabetização musical propriamente dita, compreendendo a leitura, a escrita formal e os princípios da teoria musical em si. Ela considera a IM como um estágio inicial do processo de aprendizagem da teoria musical e da experiência em um instrumento.

Penna (2014) não usa explicitamente o termo "Iniciação Musical" com uma definição própria em contraste com "Musicalização", mas aborda a aprendizagem da teoria musical e de um instrumento como algo que a MU prepara e como parte do campo mais amplo da educação musical.

Parejo (2008) não considera a IM como um processo descolado da MU. A autora entende que a introdução dos elementos teóricos prescinde de um ambiente que estimule a curiosidade, a exploração sonora e a construção de conceitos musicais de maneira gradual e significativa. Todo esse período é de descoberta e familiarização com a linguagem musical, estabelecendo as bases para o desenvolvimento futuro.

A partir das reflexões acima, podemos entender IM como uma fase específica dentro do processo de MU, focada nos primeiros contatos formais e sistemáticos do indivíduo com a música. Geralmente associada à infância, embora não exclusiva dela, a IM visa apresentar os elementos básicos da música de forma lúdica e experiencial.

A BNCC aborda a IM de forma integrada e orgânica, principalmente através da musicalização vivencial e da exploração sensorial e criativa dos elementos da música nos primeiros anos do Ensino Fundamental. Ela alinha-se com a visão de Parejo ao priorizar a

experiência, a ludicidade e a sensibilização como pilares para o desenvolvimento das competências musicais, antes mesmo de um aprofundamento técnico e formal. Portanto, a BNCC promove uma IM que está enraizada na experiência do aluno, valorizando a sensibilidade, a vivência, a criação e a interação com a música e outras artes, e introduzindo os aspectos formais (como a notação) de maneira contextualizada e gradativa, como parte de um processo de desenvolvimento humano integral, e não como um conjunto de regras isoladas a serem memorizadas.

2.5 Letramento Musical (LM)

Por fim, o "Letramento Musical" refere-se à capacidade de compreender e utilizar a linguagem musical de forma autônoma e significativa, tanto na leitura e escrita de notações quanto na criação e interpretação. Assim como o letramento na linguagem verbal, o letramento musical capacita o indivíduo a "ler o mundo musical" e a interagir com ele de maneira proficiente.

A BNCC (2018, p. 199) menciona "leitura", "produção nas diversas linguagens artísticas" e "notação e registro musical". É uma unidade temática com objetos de conhecimento e habilidades para o Ensino Fundamental. As habilidades incluem "explorar diferentes formas de registro musical não convencional [...] bem como reconhecer a notação musical convencional" e "explorar e identificar diferentes formas de registro musical (notação musical tradicional, partituras criativas)".

Velloso (2021, p, 26), inclui "alfabetização musical" e "leitura à primeira vista" como parte da IM, contrastando-as com a MU. Ela critica o ensino do instrumento desconectado da alfabetização musical.

Penna (2014, p. 58) discute a notação musical (partitura) como uma representação gráfica e simbólica da organização sonora. Ela critica a primazia da música notada, que muitas vezes desvaloriza a vivência musical cotidiana de quem não sabe ler partitura. A habilidade de ler partitura é, por vezes, usada como instrumento de exclusão. Para Penna, o domínio da grafia tradicional ou da teoria musical não é o objetivo próprio da musicalização, embora seja parte da educação musical. O "ouvido interior" ou imagem sonora é fundamental para que a notação seja significativa, permitindo que a música "soar na cabeça" ao ser lida.

Em síntese, enquanto a "Educação Musical" é o campo macro, a "Musicalização" é o processo contínuo de desenvolvimento das habilidades musicais, com a "Iniciação musical" marcando os primeiros passos formais. A "Sensibilização Musical" é a base perceptiva e afetiva, e o "Letramento Musical" é a capacidade de interagir de forma plena e autônoma com a linguagem musical. A articulação desses conceitos, conforme proposto por Penna, Velloso e Parejo, oferece um panorama rico e necessário para a prática e a pesquisa em educação musical.

Consideramos a MU como um processo contínuo de formação que inclui a IM, abrangendo tanto estratégias associadas à SM quanto abordagens reflexivas que envolvem os primeiros conceitos teóricos e a compreensão do simbolismo gráfico-musical. Nos estágios iniciais da MU, predominam atividades voltadas à SM, por meio de propostas lúdicas e estimulantes. Com o tempo e a vivência prática, especialmente por meio da flauta doce, o aluno passa a traduzir gradualmente seu imaginário sonoro em símbolos concretos, aproximando-se do LM. No entanto, esse processo não segue, necessariamente, uma trajetória linear. Estamos em consonância com o pensamento de Murray Schafer, que descreve seu método de educação musical da seguinte forma:

> Meu método de educação musical é não linear. Os exercícios que se seguem não vão como ABCDEFG todavia, acredito que eles constituem um alfabeto. A técnica é a de mosaico – uma pedra aqui, uma pedra ali – num modelo em constante expansão. Alguns exercícios são relacionados ao aperfeiçoamento técnico; outros à exploração criativa de sons. (Schafer, 2005, p. 10 *apud* Fonterrada; *in*: Ilari; Mateiro, 2011, p. 292).

Na educação musical escolar, o foco não está no ensino formal da música, mas sim na articulação entre vivência prática e aquisição de conhecimentos. Neste contexto, tomamos como referência os métodos ativos da educação musical, que valorizam a experiência direta do aluno:

> Por método ativo entende-se uma educação musical pautada na experiência de vida, na vivência prática, que aproxima a música e o educando, diferenciando-se, assim, da prática tradicional do ensino de música, em que o contato do aluno com a música se dá por meio da teoria e da técnica, com ênfase na compreensão racional de conceitos, apartada da vivência musical. (Montovani, 2009, p. 39).

No desenvolvimento de nosso material didático, propomos que “sensibilização”, “musicalização”, “iniciação e letramento musical” avancem de forma integrada, sempre considerando as premissas estabelecidas pela BNCC para o ensino da música. A flauta doce é empregada durante todo o processo como uma ferramenta poderosa, seja em atividades lúdicas quanto na apresentação dos conceitos relacionados à linguagem e notação musical.

A seguir, ilustraremos a aplicação dos conceitos abordados, situando-os no contexto de aulas coletivas.

3. Exemplificação dos conceitos abordados

As atividades descritas a seguir são propostas no caderno pedagógico de iniciação à flauta doce em desenvolvimento no curso de mestrado. Todas elas fazem uso da flauta doce e foram realizadas em turmas sob responsabilidade das autoras, pertencentes a escolas públicas. Os rostos dos estudantes foram ocultados, para preservar sua privacidade.

3.1 Sensibilização e Musicalização

Atividade 1 (fig.1): A criança é convidada a desenhar a flauta doce e suas mãos, de maneira relacionada com a postura na flauta doce; em seu caderno de desenho, ela executa a tarefa e identifica sua mão esquerda com uma pulseira de papel (fig.2); em seguida, a criança é convidada a construir sua flauta doce e brincar com ela, pintando e decorando-a conforme seu gosto pessoal. Ela cria melodias cantarolando com sua flauta de papel (figs.3, 4 e 5). Ao fazer isso, a fruição, sua criatividade, imaginação, experiências e vivências pessoais são acionadas.

Figura 1: Atividade 1, presente no caderno pedagógico desenvolvido pelas autoras.

Fonte: Acervo das autoras.

Figura 2: Crianças desenhando suas mãos e flautas doces e identificando a mão esquerda com pulseira.

Fonte: Acervo das autoras.

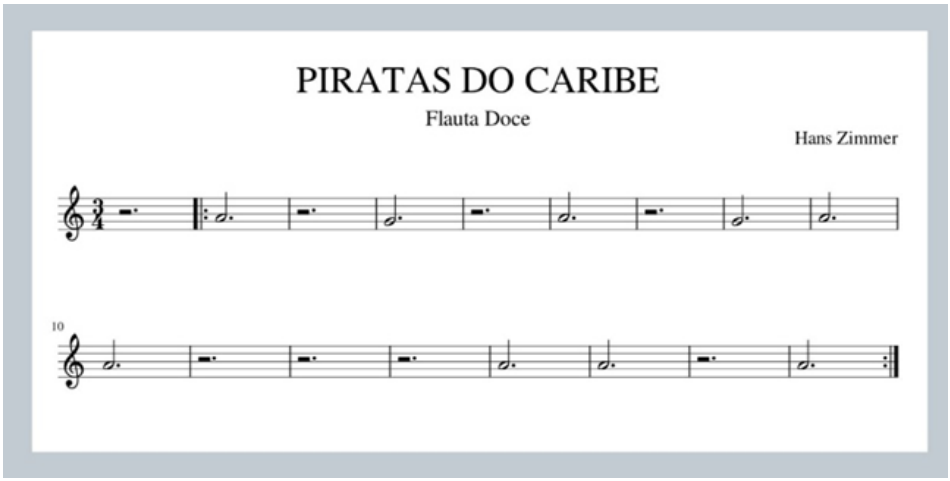
Figura 3, 4 e 5: As crianças desenham, pintam, decoram e brincam com suas flautas de papel.

Fonte: Acervo das autoras.

3.2 Iniciação e Letramento Musical

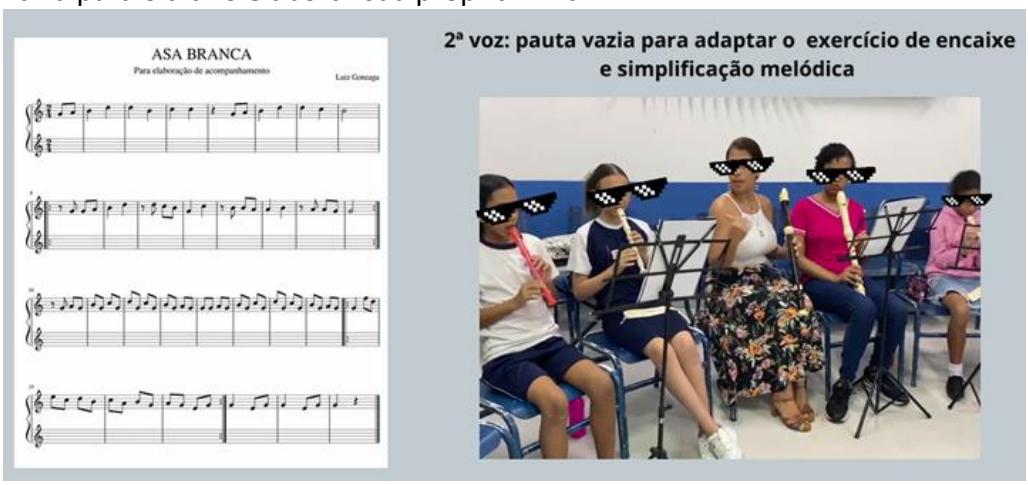
Atividade 2: trata-se de uma adaptação da proposta dos exercícios de encaixe e simplificação melódica do método *Iniciação à flauta doce*, de Judith Akoschky e Mário Videla (1985). A partir de uma música conhecida por todos, que pode ser escolhida pelos alunos, o professor elabora linhas melódicas complementares, adequadas aos níveis de desenvolvimento em que os alunos se encontram, ou o próprio aluno constrói a sua linha melódica a partir de seu conhecimento já adquirido, com ou sem a colaboração da turma (figs.6 e 7). Na testagem desta atividade em uma das turmas, observamos que ela é também inclusiva: uma das alunas, que é autista, contribuiu na construção de sua linha melódica; além disso, utilizou a flauta doce tenor, cuja sonoridade é mais grave do que a dos demais alunos que utilizam a soprano, o que a auxiliou na percepção auditiva de sua própria linha melódica.

Figura 6: Apropriação dos exercícios de encaixe e simplificação sugeridos por Akoschky e Videla (1985) adaptáveis aos níveis dos alunos.



Fonte: Acervo das autoras.

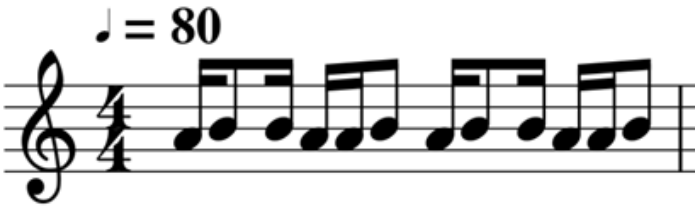
Figura 7: Proposta de encaixe e simplificação melódica com a pauta vazia para o aluno elaborar sua própria linha.



Fonte: Acervo das autoras.

Essa atividade pode, ainda, agregar preceitos de Dalcroze[5] , no sentido de possibilitar a elaboração de uma linha rítmica com notas já conhecidas na flauta doce – como as notas Si e Lá. Utilizamos o *funk* ou um ritmo de domínio dos alunos, inicialmente reproduzindo esses ritmos no próprio corpo, com batidas de mãos, pés, caixa torácica ou no *beatbox* (sons e ritmos produzidos com a boca); depois, transferindo essa experiência para o instrumento.

Figura 8: Ritmo de funk com as notas Si e Lá.



Fonte: Acervo das autoras.

Considerações finais

Com base em Penna (2014), Parejo (2008) e Velloso (2021) e nos princípios orientadores da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), buscamos refletir sobre os conceitos de "Educação musical", "Sensibilização", "Musicalização", "Iniciação Musical" e "Letramento

[5] "(...) método pedagógico fundado no ritmo musical e que coloca "o corpo a serviço do espírito". Trata-se, portanto, de formar o músico por meio de um solfejo vivido através do conhecimento sensorial do ritmo e da harmonia". (Jaques-Dalcroze, 2023, contracapa).

Musical". Esses termos, frequentemente utilizados de modo indistinto, foram aqui discutidos de forma articulada, reconhecendo suas especificidades, pontos de intersecção e contribuições para a prática pedagógica musical. Defendemos que tais processos não devem ser entendidos como etapas lineares, mas como dimensões que coexistem, se complementam e se alimentam mutuamente.

Nesse cenário, a flauta doce ocupa um papel importante como recurso didático e expressivo. Sua acessibilidade, simplicidade técnica inicial e possibilidades sonoras permitem sua utilização como instrumento facilitador do aprendizado musical. Ao ser incorporada de forma contextualizada e integrada, favorece a articulação entre teoria e prática, contribuindo para o desenvolvimento das habilidades musicais e para o envolvimento ativo dos alunos no processo de criação e fruição musical.

Referências

AKOSCHKY, Judith; VIDELA, Mario. *Iniciação à flauta doce*. V. 1. São Paulo: Ricordi, 1985.

BRASIL. Presidência da República. *Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008*. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Brasília, 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm. Acesso em: 30 set. 2023.

_____. Presidência da República. *Lei nº 16.278, de 02 de maio de 2016.* Altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Brasília, 2016. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm . Acesso em: 30 set. 2023.

_____. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, DF: MEC, 2018. Disponível em: https://www.gov.br/mec/pt-br/escola-em-tempo-integral/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal.pdf . Acesso em: 02 jun. 2025.

FONTERRADA, Maria Trench de Oliveira. Raymond Murray Schafer: o educador musical em um mundo em mudança. *In:* MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. (org.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Ibpex, 2011. p. 275-303.

GUIA, Rosa Lúcia dos Mares; FRANÇA, Cecília Cavalieri *Jogos Pedagógicos para a Educação Musical*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

JAQUES-DALCROZE, Martine. *In:* JAQUES-DALCROZE, Émile. *O ritmo, a música e a educação.* [recurso eletrônico] JUSTI, Lilia; BATALHA, Rodrigo (org.). Trad: BATALHA, Rodrigo *et al.*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2023.

LAMBERT, Rosangela. Murray Schafer: os 'sons do mundo' e a conscientização sonora. *Terra da música blog,* Vitória, 05 dez. 2016. Disponível em: https://terradamusicablog.com.br/murray-schafer-pedagogia-musical/ . Acesso em: 30 set.2023.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica.* 5. ed, São Paulo: Atlas 2003.

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. (org.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Ibpex, 2011.

MONTOVANI, Michelle. *O movimento corporal na educação musical*: influências de Émile Jacques-Dalcroze. Dissertação (Mestre em Música) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, São Paulo, 2009.

PAREJO, Enny José Pereira. *Escuta musical: uma estratégia transdisciplinar privilegiada para o Sentirpensar*. Tese (Doutorado em Educação), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 268p. 2008. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/10035 . Acesso em: 05 jun.2025

PENNA, Maura. A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: II – da legislação à prática escolar. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 11, p. 7-16, set. 2004.

_____. A função dos métodos e o papel do professor: em questão, "como" ensinar música. *In:* MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. (org.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Ibpex, 2011. p. 13-24.

_____. *Música(s) e seu ensino* 2. ed. rev. e ampl. – Porto Alegre: Sulina, 2014.

VELLOSO, Cristal Angélica. *Estratégias para as coletivas de Flauta Doce.* Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação Profissional em Música – PROMUS, Rio de Janeiro, 2021.

_____ (rev.). *Sopro Novo Yamaha*: Caderno de flauta doce soprano. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2006

Sons do aprendizado: difusão da flauta doce nos períodos finais do Ensino Fundamental

Simpósio

GTE 19 - Outro

Joselinda Candida Alves Campos
Universidade Federal do Rio de Janeiro
joselinda.candida@yahoo.com.br

Patricia Michelini Aguilar
Universidade Federal do Rio de Janeiro
patriciamichelini@musica.ufrj.br

Resumo: Este artigo apresenta resultados parciais de pesquisa em andamento, desenvolvida no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O objetivo do trabalho é a criação de um caderno de repertório para flauta doce, voltado a estudantes do Ensino Fundamental II, aplicável a projetos e contextos de ensino do instrumento junto a adolescentes. Compartilhamos nossas impressões iniciais a partir da aplicação das primeiras atividades do caderno com uma turma do 7º ano de uma escola pública do município do Rio de Janeiro. O caderno tem como referenciais teóricos o modelo C(L)A(S)P, proposto por Keith Swanwick, e a tabela de parâmetros técnicos desenvolvida pelo SINOS – Sistema Nacional de Orquestras Sociais, devidamente adaptada ao ensino coletivo de flauta doce. Concluímos que o repertório sugerido, assim como as atividades propostas, configura uma estratégia eficaz e promissora para a educação musical do público adolescente por meio da flauta doce.

Palavras-chave: Repertório para flauta doce. Iniciação musical. Adolescentes e jovens.

Introdução

Neste artigo apresentamos os resultados parciais de pesquisa em andamento, desenvolvida no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O objetivo da pesquisa é a criação de um caderno de repertório de flauta doce voltado para estudantes do Ensino Fundamental II, aplicável a projetos e contextos de ensino de flauta doce para adolescentes.

Em 2024, aplicamos algumas atividades do caderno com uma turma de 7º ano de uma escola do município do Rio de Janeiro. O professor titular da turma gentilmente aceitou nossa

proposta de ministrar aulas de flauta doce, permitindo-nos observar a aplicabilidade do caderno em um contexto real de ensino, de forma que pudéssemos observar a aplicabilidade do produto pedagógico em desenvolvimento. Entendendo que a escola e os alunos seriam beneficiados com o trabalho realizado, o professor da turma estabeleceu essa parceria que nos permitiu lecionar flauta doce para os seus alunos.

A cada início de ano letivo, professores de música que atuam com o ensino coletivo de flauta doce enfrentam o desafio de criar estratégias que envolvam os alunos do Ensino Fundamental II (do 6º ao 9º ano) na prática musical. Considerando a faixa etária desses estudantes — adolescentes e jovens —, diversas questões precisam ser consideradas: o trabalho deve ser planejado para turmas numerosas, muitas vezes compostas por alunos resistentes a repertórios distantes de seu universo cultural; as músicas devem ser ritmicamente atraentes e acessíveis a todos; o som produzido por cada flauta deve estar limpo, e a digitação, correta. Além disso, cabe ao professor pensar na execução e no acompanhamento das peças, envolvendo instrumentos de percussão e preparando uma possível performance, entre outras inúmeras demandas.

Alguns educadores têm pesquisado e aplicado metodologias para a educação musical por meio de um repertório diferenciado, com a finalidade de envolver os alunos adolescentes e jovens, como Jusamara Souza (2004), que defende que a relação que os alunos têm com a música deve ser considerada com atenção; Fernando Galizia (2007) considera que os professores devem valorizar as vivências musicais dos alunos e ter domínio das tecnologias digitais que divulgam essas músicas; Luciano Camargo (2018) incentiva a inclusão da música midiática no repertório a ser trabalhado, a fim de valorizar a diversidade. De fato, há muitos relatos de experiências realizadas com repertórios de interesse dos alunos, mas poucos materiais práticos disponíveis.

Mediante nossa experiência de trabalho na rede pública, privada e em projetos sociais, observamos que a maioria do material didático destinado à prática de flauta doce na escola não atende às demandas do Ensino Fundamental II. Constatamos que os alunos na faixa etária relativa a esse segmento escolar não se vêm mais como crianças: repletos de personalidade, precisam encontrar sentido nas atividades propostas para assim realizá-las. Eles não se distanciam da música, tampouco negam interesse pela expressão musical; porém esta precisa

tocá-los, pertença a qualquer época ou gênero. Se o referencial for algo por eles considerado pouco desafiador para a faixa etária ou, como costumam dizer, “música de criança”, não interagem. Em geral já têm seus gêneros e ritmos musicais favoritos e, se estes aparecem no repertório, o interesse pela aula se estabelece e a prática musical se inicia de fato.

Sendo assim, tendo em vista compreender e atender a demanda destes estudantes, e ao mesmo tempo oferecer a estes alunos o ensino da flauta doce considerando as possibilidades técnicas e artísticas do instrumento, contando com o apoio da escola e do professor titular, apresentamos aqui as impressões iniciais obtidas a partir da aplicação do caderno de repertório de flauta doce para o Ensino Fundamental II, material ainda em processo de construção como produto pedagógico do mestrado em andamento. A proposta do caderno é oferecer um repertório direcionado para esse público-alvo, contextualizado em sua realidade sociocultural, centrado em gêneros musicais brasileiros e internacionais, que possa estimular o aprendizado ao fornecer material de apoio para professores de música, contribuindo assim para superar a escassez de recursos direcionados a essa faixa etária. Pretendemos analisar a receptividade dos alunos ao caderno de repertório para flauta doce e, com base nas respostas e diagnóstico, realizar ajustes e aprimoramentos necessários para garantir a eficácia e atratividade do material.

O trabalho com os estudantes se iniciou em abril do ano de 2024; contudo, no decorrer das aulas, surgiram muitos problemas pontuais, abaixo descritos.

A turma tinha trinta e oito alunos, com idade entre doze e quinze anos, porém apenas cerca de vinte e cinco alunos frequentavam efetivamente as aulas”. Havia uma grande mobilidade de alunos a cada aula, o que se estabeleceu como uma dificuldade, pois os faltosos estavam sempre atrasados em relação àqueles mais assíduos, o que acabava por desanimá-los por não conseguirem tocar a flauta doce com a sonoridade dos outros colegas ou ler os ritmos da partitura com propriedade.

Para a realização do projeto, utilizamos as flautas do nosso acervo pessoal (vinte unidades) e outras cedidas pela escola (cerca de quinze unidades). As de nosso acervo são flautas doces soprano da marca Yamaha, dedilhado barroco; as flautas cedidas pela escola são flautas doces soprano da marca PHX, porém com dedilhado germânico, o que já criou uma dificuldade para lidar nas aulas. As flautas só podiam ser utilizadas dentro da sala de aula, pois

não havia como prevenir o extravio, caso fossem levadas para casa. Infelizmente, esse protocolo impediu que os jovens tivessem momentos de estudo domiciliar, dificultando o progresso no repertório e o desenvolvimento mais célere dos alunos.

Outras dificuldades que surgiram foram: a inviabilização da impressão de partituras na escola; o constante cancelamento das aulas, em virtude de atividades extracurriculares ou eventos não programados (falta de água, falta de luz, preparação da escola como colégio eleitoral, atividade de orientação da polícia militar, avaliação do governo do estado, etc.). Apesar destes problemas, foi possível observar resultados promissores, como veremos adiante.

Revisão de literatura

Logo que iniciamos a pesquisa, realizamos a revisão de literatura sobre repertório para o ensino de música e flauta doce para o público adolescente, a fim de entender de que maneira a elaboração de nosso caderno poderia contribuir para o incremento da bibliografia e para o auxílio do trabalho docente.

Por meio de um breve levantamento bibliográfico, deparamo-nos com educadores preocupados com o tema do repertório na educação musical, tal como observamos anteriormente. Carlos Alberto Ribeiro (2015) afirma que o professor precisa usar o repertório dos alunos como um aliado na educação musical e, a partir daí, estimulá-los a ampliar sua experiência através de outros repertórios. Souza (2004) demonstra como a música na escola pode dialogar com a vitalidade cultural da comunidade na qual a instituição escolar está inserida. Já Camargo (2018) reflete sobre a questão do repertório na educação musical, problematizando os efeitos exercidos pela indústria musical sobre a recepção.

Na bibliografia tradicionalmente usada por professores de flauta doce no Brasil, percebemos muitas iniciativas de valorização do repertório nacional e da oferta de caminhos pedagógicos para o ensino do instrumento sem, no entanto, pôr em perspectiva o repertório para o público da faixa etária do Fundamental II, como já foi apontado. No *Caderno de Flauta Doce Soprano - Sopro Novo Yamaha*, organizado por Cristal Velloso (2006), por exemplo, podemos encontrar uma metodologia própria que visa à difusão e ao ensino do instrumento para professores da Educação Básica, utilizando-se sobretudo de repertório tradicional

brasileiro. Espera-se que estes professores repliquem o repertório estudado para seus alunos. No livro *Lenga la lenga*, Viviane Beineke e Sérgio Freitas (2006) desenvolvem a educação musical através da flauta com músicas, brincadeiras e jogos relacionados a manifestações culturais brasileiras. No método *Sonoridades Brasileiras*, Weiland, Sasse e Weichselbaum (2018) privilegiam o repertório brasileiro e suas diversidades; recomendam abordar o ensino da flauta de forma ampla e gradativa, com ênfase na execução instrumental, incluindo propostas como: apreciação, improvisação e criação, ações muito importantes na educação musical. Mario Videla (1939-2023), flautista doce e educador musical argentino, considerado um dos pioneiros latino-americanos em produzir métodos para flauta doce, propõe em seu *Método completo para flauta dulce contralto* (2007) uma metodologia original na qual podemos encontrar uma sugestão de plano de estudo e repertório para ensino do instrumento em questão. O autor faz uso prioritário do repertório nacional, porém, nas versões publicadas em outros países, como na brasileira, várias das canções originais são substituídas por repertório próprio destes países. Ainda assim, tal como nos exemplos acima descritos, trata-se de repertório tradicional brasileiro, cujas características estilísticas nem sempre atendem à demanda do público adolescente.

Considerando o acima exposto, ainda que existam materiais didáticos muito ricos para o ensino da flauta doce, observamos, mais uma vez, a persistência da escassez de materiais direcionados ao público juvenil. Um dos motivos pode ser o fato de que o repertório de interesse dos adolescentes está, em geral, sob a proteção da lei de Direitos Autorais, que não impede sua realização em sala de aula, mas impõe restrições para a publicação de arranjos ou adaptações.

Assim, partindo de pesquisa e análise mais aprofundada sobre construção de repertório e metodologia de ensino em educação musical, reiteramos a necessidade da criação de um caderno de repertório para flauta doce soprano, contendo: (1) músicas autorais, elaboradas a partir dos gêneros de interesse dos alunos; (2) músicas em circulação nas mídias, cedidas pelos compositores e/ou seus representantes legais, mediante autorização certificada; (3) músicas de domínio público, selecionadas com o auxílio dos estudantes, de origem brasileira, respeitando a diversidade étnico-cultural do país, e estrangeiras, pensadas e analisadas para serem utilizadas no cotidiano escolar. O objetivo é envolver os alunos do

Ensino Fundamental II através de arranjos musicais que tenham ênfase no tratamento rítmico dos acompanhamentos, sejam eles harmônicos, melódicos, percussivos, corporais, corais etc. Os acompanhamentos estão sendo elaborados de acordo com os gêneros musicais que os alunos conhecem através das mídias; para o repertório de domínio público, os acompanhamentos estão sendo elaborados com base nos respectivos estilos nacionais e estrangeiros.

Esperamos que o caderno sirva como material de apoio para o professor de música que trabalha com flauta doce, já que serão incluídas sugestões de exercícios preparatórios e os arquivos de áudio *play along*, que poderão ser acessados através do celular na sala de aula e disponibilizados aos alunos para que possam estudar em casa. Temos em vista a promoção da prática musical, através de apreciação musical, jogos, brincadeiras, improvisações e criações rítmicas. Pretendemos com o caderno de repertório proporcionar desenvolvimento psicomotor, cognitivo e cultural, constituindo-se como material de apoio para o professor que utiliza flauta doce nas aulas de música em diferentes espaços de ensino.

Discussão dos conceitos dos sistemas C(L)A(S)P e SINOS

O caderno de repertório de flauta doce para o Ensino Fundamental II tem como principais referenciais teóricos o modelo C(L)A(S)P, proposto pelo educador musical britânico Keith Swanwick, e a tabela de nivelamento desenvolvida para o Sistema Nacional de Orquestra Sociais (SINOS), de autoria de Marcelo Jardim, Carla Rincon e Simone dos Santos (2021).

O modelo C(L)A(S)P foi desenvolvido na década de 1970; oferece uma abordagem filosófica e prática para o ensino da música, enfatizando a importância de vivenciá-la de forma integrada. A sigla C(L)A(S)P representa cinco componentes essenciais da experiência musical:

- **C** – *Composition* (Composição): envolve a criação e improvisação musical.
- **L** – *Literature studies* (Estudos literários): refere-se ao estudo da história e teoria da música.
- **A** – *Audition* (Audição): inclui a apreciação e análise crítica de obras musicais.
- **S** – *Skill acquisition* (Aquisição de habilidades): desenvolvimento técnico e instrumental.
- **P** – *Performance*: execução e interpretação musical.

Swanwick propõe que a *composição*, a *audição* e a *performance* sejam as atividades centrais, enquanto os *estudos literários* e a *aquisição de habilidades* funcionem como suportes complementares. O modelo busca equilibrar a prática musical com o conhecimento teórico, permitindo que os alunos se envolvam ativamente com a música. O autor enfatiza que a técnica e a teoria não devem ser fins em si mesmas, mas meios para uma compreensão mais profunda e expressiva da música (Swanwick, 2003).

Seguindo essas premissas, a proposta do caderno agrega etapas de experimentação do repertório, para então teorizar, contextualizar, pesquisar, improvisar, compor e, por fim, fazer a performance. Ao iniciar pela prática, o interesse do aluno é despertado para as outras ações que fazem parte da educação musical e promovem o seu desenvolvimento.

As tabelas e indicadores de classificação de parâmetros para a escrita musical do SINOS[6] — Sistema Nacional de Orquestra Social, tem como objetivo facilitar a busca por repertório de acordo com o nivelamento do grupo e auxiliar os compositores que desejam escrever obras para grupos desta natureza. Esse sistema é constituído de tabela de ritmos, notas e tons para cada nível técnico, a fim de atender as necessidades pedagógicas e às expectativas artísticas dos alunos.

Tabela1: Parâmetros SINOS para a classificação de uma obra.

PARÂMETROS DA TABELA PARA A CLASSIFICAÇÃO DE UMA OBRA	
• Indicação	A quem se direciona o determinado nível técnico e suas particularidades.
• Armadura de clave	Armadura de clave possível.
• Tonalidades	A tonalidade de uma obra interfere no nível de dificuldade da mesma.
• Métrica	A estrutura dos compassos utilizados na construção da obra.
• Tempo/andamento	O andamento de uma obra pode facilitar ou dificultar sua execução.
• Figuras de nota/pausa	As figuras representam a rítmica utilizada para a construção da obra.
• Ritmo	Tipos de ritmos construídos com as figuras de notas.
• Dinâmica	Estrutura da dinâmica utilizada na obra.
• Articulação	Articulações possíveis para o determinado nível técnico.
• Ornamentos	Tipos de ornamentos que podem ser utilizados, de acordo com cada nível técnico.
• Orquestração	Particularidades da orquestração para os determinados níveis.
• Duração	Duração da obra. Impacto na resistência do músico e concentração.
• Extensão/Tessitura	de cada instrumento, de acordo com o nível a que se propõe a escrita.
• Considerações	Consolidação das informações, com detalhamento do que se deve reforçar ou evitar.

Fonte: SINOS, 2021.

[6] SINOS – O Sistema Nacional de Orquestras Sociais do Brasil são tabelas e indicação de parâmetros técnicos para a escrita musical segundo o nível dos alunos. Objetiva refinar os processos didáticos, teóricos e práticos dos professores que trabalham com orquestras sociais no Brasil.

Essa tabela serviu de referência para criarmos a nossa indicação do nível técnico para cada ano escolar e escolhermos um repertório adequado a cada um deles. Segue abaixo a nossa sugestão:

Tabela 2: Parâmetros para a classificação dos níveis das músicas do caderno.

Nível 1	Figuras de som: semibreve, mínima, semínima, colcheia, colcheia pontuada com semicolcheia, pausas da mínima e semínima. Ligaduras com notas do mesmo tempo. Extensão: Sol^4 a Ré^5 e Mi^4. Compassos simples. Tons: Dó maior e Sol maior.
Nível 2	Figuras de som: semibreve, mínima, semínima, colcheia e semicolcheia com variações, colcheia, semínima e mínima pontuada. Pausas da mínima, semínima e colcheia. Extensão: Dó^4, Ré^4, Mi^4, Fá^4, Fá#^{4}, Sib^4. Oitava de Dó e a nota Ré^5. Compassos simples. Tons: Dó maior, Sol maior e Ré menor.
Nível 3	Figuras: quiálteras, variações rítmicas da semínima, colcheia e semicolcheias, pausas da mínima, semínima, colcheia e semicolcheia. Extensão Do#^{4}, Ré#^{4}, Sol#, notas agudas: Mi^5 e Mib^5. Compassos simples e compostos 6/8. Tons: Dó maior, Ré maior, Sol maior e Lá maior.
Nível 4	Figuras de som: quiálteras e todas as outras figuras dadas anteriormente. Extensão: Dó^4 médio ao lá^5 agudo. Compassos simples e compostos. Tons: Dó maior, Ré maior, Fá maior, Sol maior e Ré menor.

Fonte: elaborado pelas autoras, 2025.

O trabalho com as tabelas tem sido muito proveitoso; a reiteração proposital das células rítmicas e das notas estudadas em cada nível nas respectivas músicas ajuda os alunos a tocarem com segurança, facilitando o desenvolvimento da leitura e a execução das melodias na flauta doce.

A proposta metodológica da tabela SINOS foi fundamental para o desenvolvimento dos alunos. Nas aulas com a turma do 7º ano, estudamos somente quatro músicas, mas as figuras de ritmos e notas foram plenamente assimiladas, pois observamos que os alunos conseguiram ler as partituras e tocar cada música dada de forma independente e com extrema segurança.

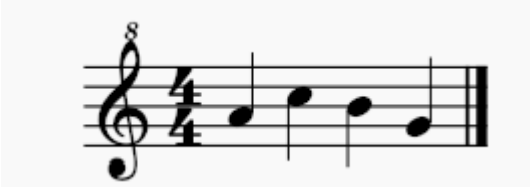
Testagem com os alunos

Apresentamos a seguir um relato da testagem das primeiras atividades do caderno com a turma do 7º ano da Escola Municipal Grécia (RJ).

Escolhemos começar ensinando a nota Lá^4 e, a seguir, as notas Dó^5, Si^4 e Sol^4. (Figura 1). Escolhemos iniciar com as notas Dó^5 e Lá^4, por ser este um intervalo de 3ª menor, bastante

presente em músicas infantis como 5º e 3º graus da tonalidade de Fá maior[7]. Essas digitações na flauta doce[8] também têm a vantagem de evitar, num primeiro momento, a "pinça" formada pelos dedos polegar e indicador da mão esquerda, que surge quando iniciamos com a nota Si^4 (0-1). Para fazer essa pinça, o aluno tende a levantar os outros dedos, e também a apertar os dedos na flauta.

Figura 1: Ordem das notas apresentadas no caderno.



Fonte: elaborado pelas autoras, 2025.

Cada nova nota apresentada foi agregada na música trabalhada posteriormente. Foram criados exercícios preparatórios na introdução de cada nota, com o objetivo de trabalhar os ritmos propostos na música seguinte. No trabalho com a turma do 7º ano, os exercícios preparatórios foram fundamentais para o aprendizado de cada música, pois antecipavam os desafios de leitura que iriam aparecer no repertório seguinte. Akoschky e Videla (1983) corroboram esse procedimento, defendendo os exercícios preparatórios como forma de familiarizar os alunos com as novas dificuldades técnicas e musicais. Apresentar uma nova música após os exercícios preparatórios facilitava a leitura do aluno, que posteriormente conseguia ler a partitura quase que à primeira vista.

A primeira música estudada foi o *Samba da nota Lá*. Trabalhamos inicialmente a identificação da nota e dos ritmos na partitura, depois mostramos a digitação, a articulação e, por fim, todos os momentos da respiração. Quando a música estava pronta, dividimos a turma em três grupos e executamos o ritmo do samba proposto no caderno. Não tínhamos os instrumentos do samba, mas fizemos a marcação com a caneta batendo na mesa, estratégia que se mostrou bastante eficaz. Segundo Safraider e Araújo (2022, p. e0106), um

[7] A esse respeito, observar o repertório proposto na metodologia Orff, repleto de melodias com esse intervalo (em várias tonalidades). No Brasil, encontramos exemplos no repertório tradicional, como *Serra, serra serrador*, *Unidunitê*, etc.

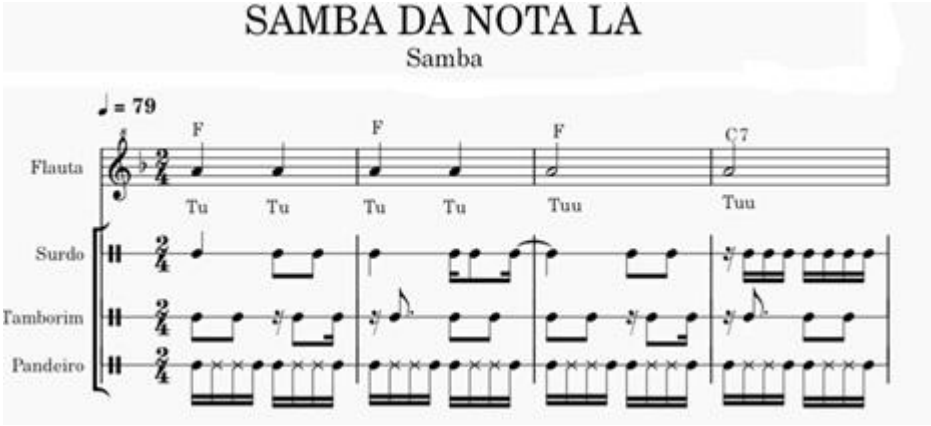
[8] As digitações para Lá^4 e Dó^5 são: 0-1-2 (Lá^4) e 0-2 (Dó^5), sendo 0 para polegar, 1 para indicador e 2 para dedo médio da mão esquerda. O movimento Lá^4- Dó^5 exige apenas a retirada do indicador.

dos fatores determinantes para a aprendizagem é a motivação:

> "A motivação dos alunos de música tem sido uma questão pertinente, e alguns estudos têm sido desenvolvidos com o objetivo de auxiliar a prática musical dos adolescentes e trazer novas estratégias motivacionais."

Quando fornecemos o instrumento adequado aos alunos, eles não apresentaram dificuldade na execução.

Figura 2: Samba da nota Lá.



Fonte: composição de Joselinda Candida Alves Campos, 2024.

O mesmo procedimento se deu com as músicas *Dólar*, *Doce lar e Baião de quatro*, nas quais havia as notas Dó^5 e Lá^4; Dó^5, Si^4 e Lá^4; e Sol^4, Lá^4, Si^4 e Dó^5, respectivamente. Trabalhamos a identificação das notas na pauta e realizamos todas as possíveis mudanças rítmicas no exercício preparatório. Quando foi apresentada cada música aos alunos, eles tocaram com propriedade. Os ritmos propostos para essas músicas foram: marcha rancho, valsa e baião. Todas as músicas trabalhadas foram autorais.

Apresentação dos resultados

A turma tinha duas aulas por semana, em dias distintos, porém geralmente havia algum evento extra na escola ocasionando a mudança do horário ou o adiamento da aula; por

conta disso, costumava haver um grande intervalo entre uma aula e outra e estávamos sempre experimentando um recomeço.

Um fato que impactou o trabalho foi o da escola não dispor de instrumentos de percussão para experimentarmos os gêneros musicais propostos em cada música, sendo preciso solicitar o empréstimo a uma unidade extensionista, situada no anexo da escola. Mas, para usá-los, era necessário descer para o auditório, que estava com as poltronas interditadas, por conta de uma reforma. Todos tinham que ficar em pé ou sentados no chão do auditório. Toda essa movimentação de sair da sala, entregar as flautas para cada aluno e trabalhar o ritmo dos instrumentos de percussão fazia com que a aula ficasse mais curta e pouco produtiva.

Apesar dos obstáculos, os resultados parciais dessa experiência são expressivos: os alunos conseguiram identificar as notas Sol^4, Lá^4, Si^4 e Dó^5 na pauta, executar os ritmos da semínima, mínima, colcheia e pausa da semínima sem dificuldade, e reconhecer os ritmos do samba, marcha rancho, valsa e baião com precisão.

Outro fato a pontuar é que os alunos não sabiam identificar as notas na partitura e relacioná-las com a posição dos dedos na flauta. Tocavam a flauta, inicialmente, com muita força e o som soava bem estridente. Entretanto, ao final do ano, eles desenvolveram essa habilidade. Conseguiram também controlar o som, que estava soando mais limpo, e empregaram a articulação dos ritmos em cada música. Os exercícios preparatórios foram fundamentais para o aperfeiçoamento da sonoridade.

Percebemos também que os alunos gostavam de receber as partituras e a prática se dava em conjunto, com eles seguindo os códigos musicais através da leitura melódica e rítmica. Poucos faziam perguntas, mas, entre si, se ajudavam. Verificamos assim a parceria dos alunos em situações de dúvida. Tourinho (2006, p.89) afirma que:

> [...] o aprendizado de parâmetros técnicos e musicais é acelerado pelo convívio e pela observação de si mesmo e dos outros colegas e que o rendimento do aluno iniciante é maior dentro de um grupo, com colegas que atuem como referência (Tourinho; Barreto, 2003 *apud* Tourinho, 2006, p. 89)

Vale destacar que um dos melhores desempenhos na flauta doce se deu com um aluno que tinha sérios problemas de leitura. Ao longo do processo, o aluno conseguiu resolver todos

os desafios apresentados em sala, sempre tendo por base tocar uma música nova após o exercício preparatório. Esse aluno se sentia importante na aula de música, pois conseguia ler os códigos musicais com propriedade, com isso a sua autoestima ficou elevada. Anteriormente ele se sentava em um canto sozinho, mas ao final do ano estava interagindo com os colegas por toda a sala. O êxito desse estudante comprova que o ensino de música auxilia no desenvolvimento cognitivo e social do aluno.

Nesse sentido, Gifford (1998), Bresler (1996) e Souza (2002) enfatizam que a inclusão da educação musical no currículo escolar favorece o crescimento cognitivo e emocional dos estudantes. Estudos com adolescentes corroboram essa perspectiva:

> A motivação em aprender música na escola está associada a fatores como interesse, percepção de competência e esforço. Alunos mais motivados tendem a enfrentar os desafios escolares com mais disciplina, desenvolvendo a atenção e a persistência necessárias para aprender não apenas música, mas também outros conteúdos curriculares (Pizzato, 2009, p. 147).

A metodologia proposta a partir da tabela de parâmetros SINOS foi fundamental para o desenvolvimento dos alunos. A turma aprendeu somente quatro músicas, mas as figuras de som e notas estavam claras na mente dos alunos, que com segurança conseguiram ler a partitura e tocar cada música dada de forma independente.

Considerações finais

Apesar das dificuldades relatadas, observamos o bom rendimento dos alunos a partir das propostas do caderno em desenvolvimento. A cada dia de aula em que as partituras eram entregues, percebemos que eles conseguiam identificar a notação musical e melhorar a técnica na flauta doce. Havia um ou outro aluno mais adiantado que ficava orientando os colegas que não conseguiam acompanhar o andamento da aula, o que comprova o estímulo à cooperação e o desenvolvimento da empatia entre os estudantes.

Constatamos que o ensino da flauta doce utilizando a leitura da partitura é uma estratégia eficiente, pois possibilita ao aluno desenvolver habilidades musicais como leitura, coordenação rítmica, manejo com as duas mãos na digitação das notas e ritmos, a socialização, concentração e a escuta ativa.

Um repertório atrativo também foi o diferencial para a composição do caderno: na criação das músicas, o ritmo era interessante, correspondia ao gosto musical dos alunos, que tocaram com prazer. Nesse sentido, acreditamos que o desenvolvimento do caderno de repertório de flauta doce voltado para o Ensino Fundamental II será uma contribuição proveitosa para professores que utilizam este instrumento em suas aulas.

Referências

AKOSCHKY, Judith; VIDELA, Mario A. *Iniciação a Flauta doce*. Vol I. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983.

BEINEKE, Viviane e FREITAS, Sérgio Paulo de. Lenga la lenga*:* jogos de mãos e copos. São Paulo: Ciranda Cultural Editora, 2006.

BRESLER, Liora. Traditions and changes across the arts: case studies of arts educations. *International Journal of Music Education*, n.27, p. 24-36. 1996.

CAMARGO, Luciano de Freitas. A questão do repertório na educação musical: os efeitos da indústria da cultura nas interações educacionais. *Revista da Abem*, v. 26, n. 40, p. 59-74, jan./jun. 2018.

GALIZIA, Fernando Stanzione. *Educação musical nas escolas de ensino fundamental e médio: considerando as vivências musicais dos alunos e as tecnologias digitais*
Disponível em: https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/238. Acesso em 22 maio 2025.

GIFFORD, Edward Francis. An Australian rationale for music education revisted: a discussion on the role music in the curricullum. *British Journal of Music Education*, v.5, n.2, p.115-140, 1988.

JARDIM, Marcelo; RINCÓN, Carla; SANTOS, Simone. *A criação da tabela de parâmetros técnicos.* Artigo desenvolvido como parte das atividades do Projeto SINOS - Sistema Nacional de Orquestras Sociais do Brasil. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, maio de 2021.

PIZZATO, Miriam Suzana. Motivação em aprender música na escola: um estudo sobre o interesse. 2009. 198 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

RIBEIRO, Carlos Alberto. *Relação entre o repertório das aulas de música e as preferências dos alunos sob a ótica do professor.* Universidade de Brasília -UnB Licenciatura em Música. Anápolis, 2015.

SAFRAIDER, Gabriela Silva; ARAÚJO, Rosane Cardoso de. A motivação do adolescente na aprendizagem musical sob a ótica do professor de instrumento. *Orfeu*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. e0106, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.5965/2525530407022022e0106. Acesso em: 11 set. 2025.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM.* Porto Alegre - RS, V. 10. p. 7 - 11, mar. 2004. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed10/revista10_artigo1.pdf. Acesso em: 22 maio.2025.

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

TOURINHO, Cristina. Ensino coletivo de violão e princípios da aprendizagem colaborativa. *ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS (ENECIM),* v. 2, p. 89-96, 2006.

VELLOSO, Cristal Angélica. Sopro Novo Yamaha**:** *Caderno de flauta doce soprano.* Rio de Janeiro: irmãos Vitale, 2006.

VIDELA, Mario. *Método completo de flauta dulce contralto.* Buenos Aires: Melos, 2007.

WEILAND, Renate; SASSE, Ângela; WEICHSENBAUM, Anete**.** *Sonoridades Brasileiras: método para flauta doce soprano.* Curitiba: De Artes, UFPR, 2018

Flauta doce além da pauta: uma análise dos aspectos corporais e de produção sonora nos métodos do instrumento

Simpósio

GTE 19 - Outro

Henrique de Oliveira Correa Ferreira
Universidade Federal de São Carlos
henriqueocf@estudante.ufscar.br

Isamara Alves Carvalho
Universidade Federal de São Carlos
isamara@ufscar.br

Resumo: A flauta doce é um dos primeiros instrumentos que tivemos registro na história, e durante toda a sua jornada passou por inúmeras transformações em sua organologia, bem como pela criação de diversos materiais com intuito de ensinar sua técnica e repertório. A partir da segunda metade do século XX, esses materiais, também chamados de métodos, começaram a ser elaborados no Brasil, e os estrangeiros começaram a ser adaptados para o português. O principal objetivo desta pesquisa foi trabalhar com quatro métodos iniciantes: um brasileiro, um estrangeiro, e dois estrangeiros que foram traduzidos e adaptados para a língua portuguesa, analisando como eles apresentam aspectos corporais, de produção sonora, e quaisquer elementos encontrados nos materiais para além de seu repertório. Para isso o trabalho inicia contextualizando a palavra método, através de seu uso mais corriqueiro, seu uso dentro da academia e como ela é utilizada dentro de contextos de performance musical, expondo, em seguida, como ela será empregada neste trabalho. Posteriormente são abordadas as múltiplas atuações que a flauta doce adquiriu no século XX, sobretudo como instrumento artístico e de iniciação musical, e como isso se reflete no cenário contemporâneo. Por fim, foram categorizados e apresentados os dados coletados dos métodos para verificação de suas estruturas e conteúdos apresentados para estudantes iniciantes no instrumento flauta doce.

Palavras-chave: flauta doce; métodos para ensino de instrumento; educação musical

Introdução

Muitos professores norteiam o ensino do instrumento com base nos princípios de um método organizado, e por isso é importante saber o potencial deste método, sua construção, e quais os objetivos que ele pretende atingir com sua aplicação. Assim, o professor constrói um planejamento pedagógico que seja coerente com os objetivos que ele deseja alcançar com

seus alunos, seja o ensino da performance musical do instrumento, ou um meio para desenvolver competências musicais variadas, dado a dualidade da função da flauta doce como instrumento artístico e de iniciação musical, pesquisado por Paoliello (2007).

Essa escolha não é tão dicotômica, afinal, o método e suas variadas atividades, exercícios e repertório podem ser utilizados de formas distintas pelo professor. Uma atividade em um método específico, pode ser reformulada e aplicada de forma que possa se adequar às duas funções que a flauta doce ocupou. Sendo assim, a compreensão do professor em relação à sua metodologia e aos seus objetivos é mais importante do que o material que será utilizado.

Este trabalho buscou discutir quatro métodos voltados para o ensino da flauta doce, analisando os aspectos abordados para além do repertório sugerido. Sendo eles um método brasileiro, dois adaptados para a língua portuguesa e um estrangeiro.

Métodos de Flauta doce

A flauta doce é um instrumento musical que tem uma presença sólida no cenário brasileiro, e isso é evidenciado pela grande variedade de métodos disponíveis para aprender a tocá-la. Aguilar (2021, p. 70) nos aponta que tais métodos possuem objetivos e estratégias distintas, e atendem a públicos de diferentes faixas etárias. Além disso, eles oferecem diferentes abordagens técnicas e repertórios didático e artístico, tornando possível encontrar abordagens metodológicas diversificadas.

Desde 1950, é possível encontrar registros sobre o uso da flauta doce em estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Porto Alegre e Pernambuco (Aguilar, 2017, p. 184). Nessa mesma época, o “Primeiro Caderno de Flauta Block” (1959) de Maria Aparecida Mahle foi publicado, “planejado para o curso da Escola de Música de Piracicaba (SP), e até hoje é referência como método de musicalização através da flauta doce” (Aguilar, 2017, p. 126-127). Esse método pode ser considerado a primeira iniciativa para formalizar o uso da flauta doce na educação musical brasileira.

A partir de 1960, é possível perceber a crescente prática da flauta doce em vários estados do Brasil. Segundo Aguilar (2017), nessa época, o instrumento era utilizado tanto para

fins artísticos em grupos de música antiga, quanto para fins pedagógicos. Na década de 1970, a flauta doce se tornou muito popular em todo o país e vários grupos de música antiga estavam ativos. “Nestas primeiras décadas, os principais métodos utilizados pelos flautistas brasileiros foram os de Helmut Mönkemeyer, Franz Giesbert e HansUlrich Staeps, além do método de Cidinha Mahle” (Aguilar, 2017, p. 184).

Apesar da ampla variedade de métodos de flauta doce disponíveis, tanto produzidos no Brasil quanto traduzidos de fontes estrangeiras, é possível observar que há uma limitação em relação ao número de métodos com edições mais avançadas para o ensino técnico do instrumento em língua portuguesa, obrigando o flautista a recorrer a alguns métodos estrangeiros conhecidos (Barros, 2010). Muitos desses métodos editados em português se concentram principalmente na iniciação ao instrumento, com enfoque predominante na flauta doce soprano e alguns ainda abordando o dedilhado germânico, que não é utilizado em performances profissionais. Segundo Barros (2010):

> Dos cinco métodos que indicam flauta de dedilhação germânica, três (publicados após 1993) preconizam a utilização desse dedilhado para facilitar a aprendizagem dos alunos. [...] Ora, se considerarmos que o dedilhado germânico não é utilizado nos meios profissionais de flauta doce, podemos atribuir sua utilização massiva no Brasil à concepção do instrumento unicamente a serviço da iniciação musical, o que revela, talvez, um desconhecimento da flauta doce como instrumento de concerto (Barros, 2010, p. 108).

A análise de Barros sugere a predominância da flauta doce como instrumento voltado à função de iniciação musical, aspecto que também é destacado por Ivo (2012), ao afirmar:

> No Brasil, essa segunda função adquiriu maior repercussão do que a primeira, de forma que uma praticamente sufocou a outra, chegando ao reconhecimento da flauta doce como instrumento artístico ser quase inexistente para grande parte dos leigos e amadores” (Ivo, 2012, p. 32).

Aspectos técnicos da Flauta doce

A flauta doce, assim como outros instrumentos, possui diversas técnicas que permitem explorar suas possibilidades sonoras. Essas técnicas podem ser sistematicamente abordadas nos métodos de flauta doce, que tratam de diferentes aspectos como a articulação, postura,

projeção sonora, posicionamento dos dedos, entre outros. Tais abordagens são fundamentais para auxiliar no processo de aprendizagem dos estudantes.

A postura adequada e que respeite as características do próprio corpo é fundamental para quem deseja tocar flauta doce com eficiência. Carvalho (2011) apresenta diversas orientações de postura, embocadura, posição dos dedos e articulação para auxiliar alunos iniciantes em seu processo de estudo.

No que se refere ao posicionamento dos dedos, Carvalho (2011) aponta que cada mão pode se comportar de forma diferente na flauta dependendo de sua forma, porém a recomendação é que ela esteja sempre relaxada. Já no caso dos braços, eles devem estar distanciados do tronco com espaço equivalente a quatro dedos, sem levantá-los muito ou deixá-los colados ao corpo.

No que diz respeito à embocadura, a autora apresenta exemplos de formas mais adequadas do que outras, evidenciando que cada pessoa tem um formato diferente de boca. Ainda assim, existem indicações do que deve ser evitado, como posicionar a flauta muito para dentro da boca, o que ocasiona uma ocupação no espaço previsto para a língua trabalhar as articulações. Da mesma forma, não é recomendado posicionar a flauta muito na ponta dos lábios, pois isso pode ocasionar o escape de parte do ar pelas laterais da boca. O bico exacerbado, simulando um beijo, também é desaconselhado, pois altera o formato mais natural e relaxado da boca do flautista.

Por fim, Carvalho (2011) destaca algumas possibilidades de articulações que podem ser feitas na flauta doce, principalmente com as sílabas ‘tu’, ‘du’, ‘ru’ e sem articulação. Todas essas abordagens e técnicas são fundamentais para explorar as possibilidades do instrumento e auxiliar no processo de aprendizagem dos estudantes.

Saúde Corporal do flautista

A saúde corporal é um aspecto fundamental para músicos instrumentistas. Uma postura apropriada e o cuidado com o corpo são essenciais para prevenir lesões e dores que podem afetar a performance do músico, sua carreira e até provocar um adoecimento muscular provocando a interrupção das atividades musicais. Com isso, é importante frisarmos

não apenas uma postura correta desviando de dores e lesões mais comuns, como também adotarmos medidas preventivas visando sempre uma boa saúde corporal do instrumentista.

A postura adequada durante a execução da flauta doce desempenha um papel crucial na manutenção da saúde corporal do músico, bem como a prática de alguns exercícios de aquecimento e alongamentos em longos períodos de estudo. Segundo Cuervo:

> Embora a flauta doce exija uma postura relativamente natural, sem necessidade de pressão demasiada para fechamento dos orifícios ou embocadura, o emprego de horas de estudo sem o adequado aquecimento, a utilização de esforço excedente, bem como pequenos vícios de postura podem vir a ocasionar dores e tensões musculares [...] Aponto, ainda, a importância dos exercícios de respiração no processo de autocontrole físico e emocional, assim como exercícios de relaxamento muscular, notadamente, alongamentos (Cuervo, 2009, p.47).

Existem fatores que contribuem para o esforço físico do flautista doce: aumento do tempo de prática; lacunas técnicas provocadas por uma iniciação à flauta doce por professor sem formação adequada, ou apenas sem cuidado com esse aspecto, causando vícios na forma de tocar/estudar; a diversidade de flautas doces de diferentes comprimentos que podem exigir uma adaptação adicional. A própria estrutura da flauta doce com suas chaves em instrumentos modernos pode aumentar a tensão muscular, juntamente ao fato de o flautista doce, em âmbitos de maior exigência, ter de tocar toda família de flautas de diferentes tamanhos, formatos, em posições completamente diferentes. Portanto, é considerável que o músico esteja ciente desses fatores e tome medidas para minimizar o impacto no corpo.

Método de pesquisa

Este trabalho, desenvolvido no contexto de elaboração do Trabalho de conclusão de curso de graduação, teve como objetivo analisar como são expostos alguns aspectos do ensino de flauta doce em quatro métodos distintos, apresentando a estrutura e a organização dos aspectos corporais (postura e apoios), aspectos de produção sonora (digitação, sopro e articulação), e quaisquer elementos encontrados nos materiais como informações sobre a família das flautas doces, dicas de uso e cuidados ou nomenclatura das partes do instrumento. Sendo assim, a pergunta central que esse trabalho buscou responder foi:

Como são apresentados os conteúdos sobre aspectos corporais, de produção sonora e quaisquer aspectos complementares em quatro métodos de flauta doce soprano voltados para o início da aprendizagem?

Assim, o objetivo geral deste trabalho foi apresentar as características destacadas desses métodos, e os procedimentos metodológicos adotados são:

a) Selecionar quatro métodos voltados para o ensino de flauta doce;
b) Categorizar os diferentes aspectos abordados nos métodos para além de seu repertório;
c) Relacionar os aspectos destacados dos métodos selecionados com a literatura estudada.

Métodos escolhidos

A abordagem metodológica consiste em analisar quatro métodos distintos: "Método para Flauta Doce" de Helmut Monkemeyer (1976), "Caderno de Flauta Doce Soprano" do Sopro Novo Yamaha (2006), "Suzuki Recorder School" (1997), e "Sonoridades Brasileiras - Caderno de Flauta Doce Soprano" de Renate Weiland e Anete Weichselbaum (2008).

Com exceção do repertório musical desses métodos, todo o conteúdo foi categorizado em oito tópicos:

1. **Postura**: instruções posturais, como manter a coluna reta, relaxamento do pescoço e ombros, e posicionamento adequado para tocar em pé ou sentado.
2. **Apoios**: informações sobre o posicionamento dos dedos na flauta, apoios necessários para equilíbrio e integração do instrumento com o estudante.
3. **Digitação:** identificação do dedilhado exposto no método (barroco ou germânico), bem como a ordem de apresentação das notas no instrumento.
4. **Sopro**: aspectos da produção sonora, como a pressão do ar aplicada na flauta doce e sustentação da coluna de ar, bem como formas de explicar a respiração diafragmática.

5. **Articulação**: avaliação das possibilidades apresentadas, se simples ou duplas, e os pontos principais abordados.
6. **Família das flautas:** informações sobre a família das flautas doces, seus diferentes tamanhos e dedilhados.
7. **Dicas de uso e cuidados**: orientações sobre higienização, formas ideais de uso para prevenir danos, amaciamento em flautas de madeira, e manutenção gerais em flautas de ambos os materiais (madeira e resina).
8. **Partes do instrumento**: informações sobre cada componente como bocal, janela, bloco, entre outros.

O Quadro a seguir proporciona uma visão clara sobre quais tópicos são abordados por cada método, e posteriormente uma análise mais detalhada:

Quadro 1- Tópicos abordados em cada método

Métodos	Postura	Apoios	Digitação	Sopro	Articulação	Família	Dicas de uso	Partes
Monkemeyer (1976)	✗	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Suzuki (1997)	✗	✓	✓	✗	✓	✗	✗	✗
Sopro Novo (2006)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Sonoridades Brasileiras (2018)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Fonte: Elaborado pelo autor.

1. Método para Flauta doce soprano - Monkemeyer

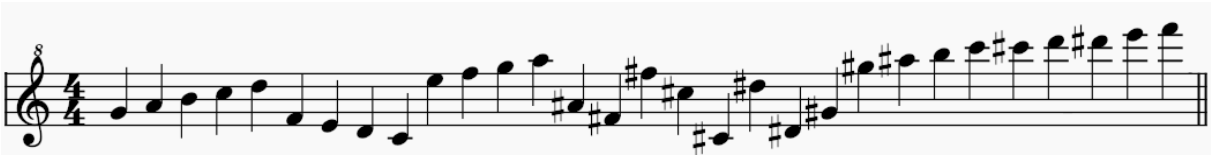
<u>Apoios (Figura 1)</u>: expõe a forma correta de apoiar a flauta doce. Não há ilustrações para facilitar a visualização da postura, mas acompanha a imagem de uma flauta doce e quais dedos fecham os determinados furos do instrumento.

Figura 1 - Indicação dos dedos na Flauta doce

Fonte: Caderno de flauta doce Soprano - Helmut Monkemeyer (1976).

Digitação (Figura 2): é ensinado tanto a digitação barroca como a germânica, com posições auxiliares diversas em algumas notas para afinação do instrumento. A ordem de apresentação das notas são:

Figura 2 - Ordem de apresentação das notas

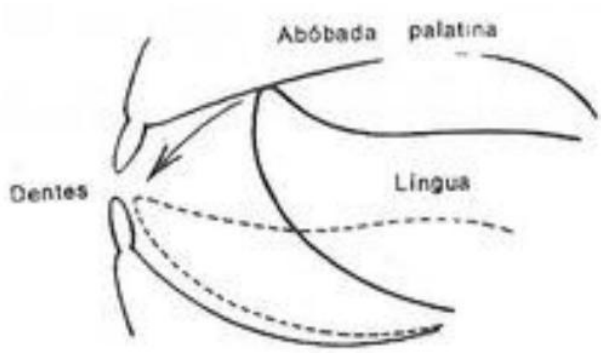


Fonte: Elaborado pelo autor.

<u>Sopro</u>: descreve a emissão do som como "docemente", além de trazer o golpe de língua (articulação) como parte do "Sopro". Ademais, ele fala da importância da respiração no estudo dos exercícios do método e ensina o sinal que indica respiração na partitura.

<u>Articulação (Figura 3)</u>: imagem ilustrativa da parte interna da boca e os nomes das partes envolvidas na produção do som, enfatizando a suavidade na articulação.

Figura 3 - Movimento da Língua na Flauta doce



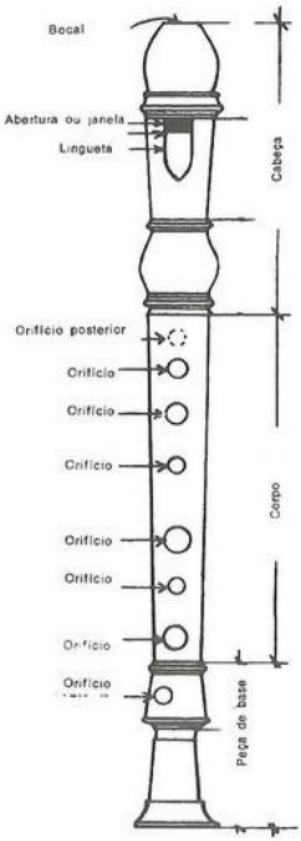
Fonte: Caderno de flauta doce Soprano - Helmut Monkemeyer (1976).

Família das flautas: são apresentados os nomes e a tessitura das flautas do quarteto principal: soprano, contralto, tenor e baixo. Além dos dedilhados de cada uma delas.

Dicas de uso e cuidados: esse método cita cuidados específicos para flautas de madeira como amaciamento de um instrumento novo e higienização e aspectos relacionados à montagem.

Partes do instrumento (Figura 4): contém ilustração de uma flauta doce acompanhada de legendas explicativas para cada componente do instrumento.

Figura 4 - Partes da flauta doce



Fonte: Caderno de flauta doce Soprano - Helmut Monkemeyer (1976).

2. Suzuki Recorder School - Soprano Recorder Vol. 1

<u>Postura (Figura 5)</u>: uma imagem é apresentada isoladamente, sem descrição detalhada sobre a postura. Embora esteja acompanhada de outras três imagens que destacam o posicionamento das mãos, sua função como instrução não é totalmente clara.

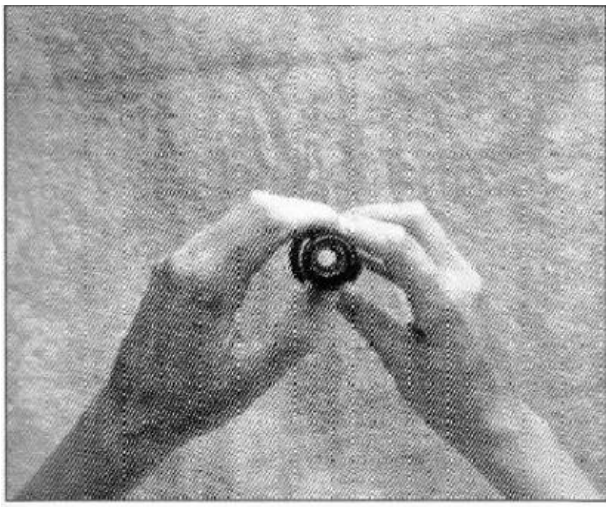
Figura 5 - Criança segurando uma flauta doce

4 year old Gracie with Soprano Recorder

Fonte: Suzuki Recorder School - Vol. 1 (1997).

Apoios (Figuras 6 e 7): demonstração visual do apoio dos dedos na flauta, com descrições e ilustrações sobre a forma da mão.

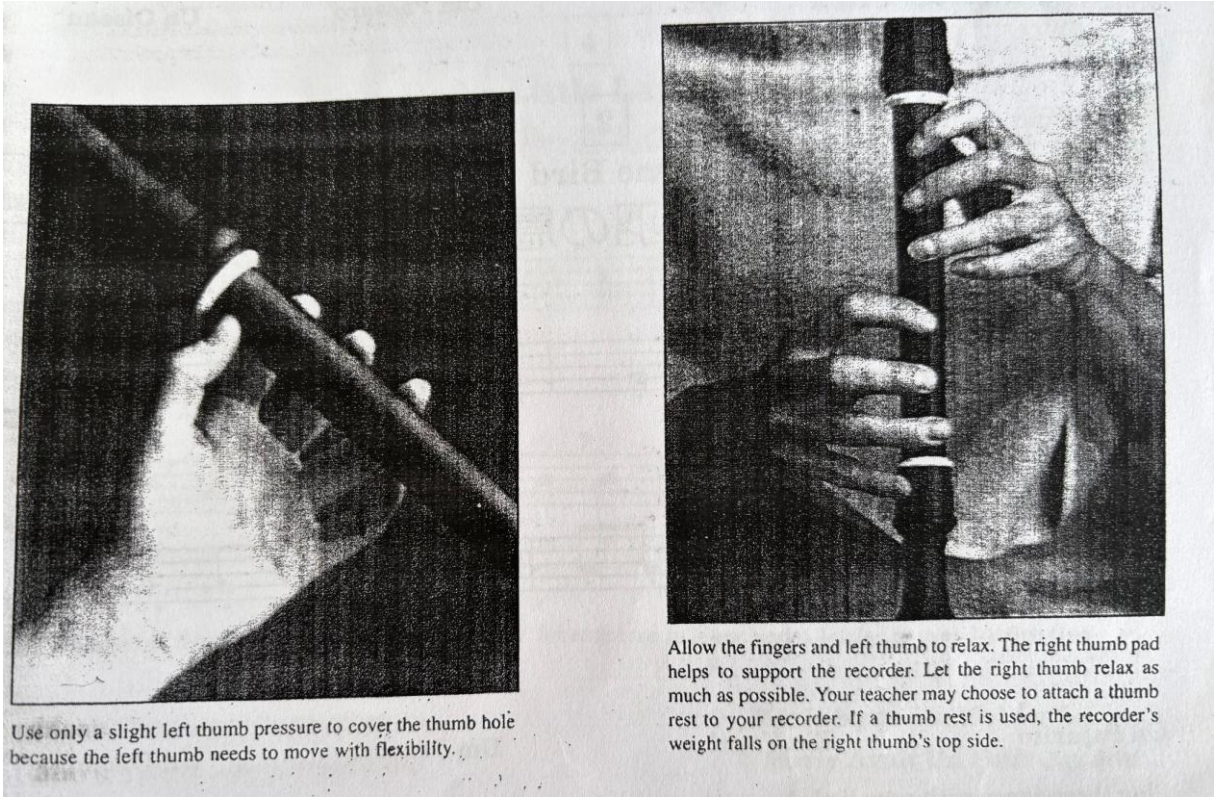
Figura 6 - Flauta doce vista de cima



To promote left thumb freedom, allow ample space between left thumb and fingers.

Fonte: Suzuki Recorder School - Vol. 1 (1997).

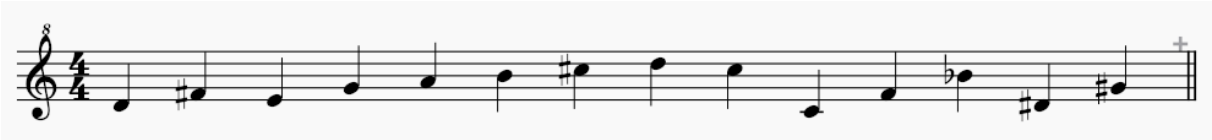
Figura 7 - Apoio dos dedos



Fonte: Suzuki Recorder School - Vol. 1 (1997).

<u>Digitação</u>: o método expõe o dedilhado barroco, sem referência ao dedilhado germânico ou justificativa para sua escolha. Ressalta o uso de fitas para cobrir a maioria dos furos da flauta doce, com a retirada gradual delas conforme o avanço no repertório.

Figura 8 - Ordem de apresentação das notas



Fonte: Elaborado pelo autor.

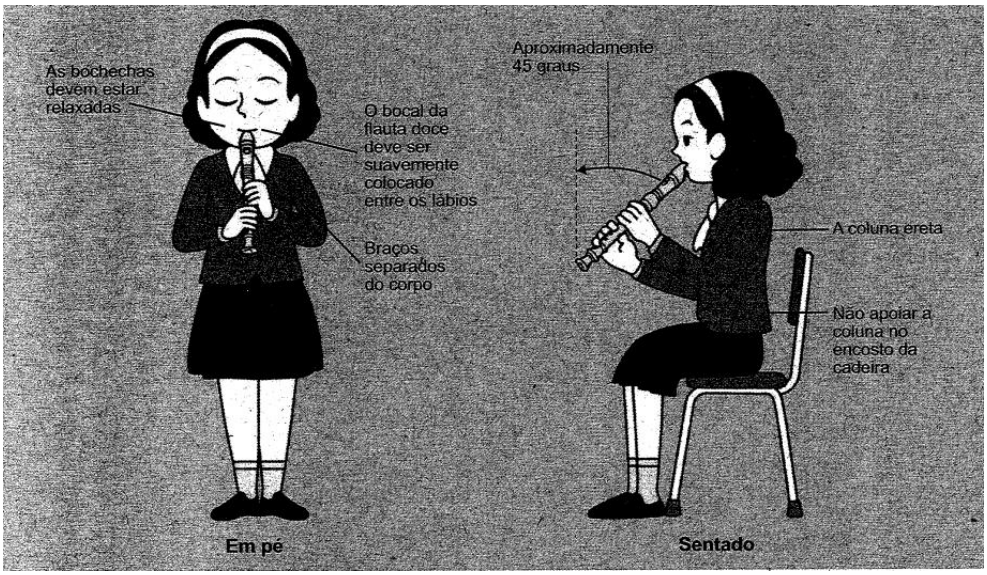
<u>Articulação</u>: o método sugere começar com articulações simples, que são indicadas nas partituras abaixo de cada nota do pentagrama. No entanto, o método também ressalta que as articulações podem ser ouvidas na gravação fornecida, interpretada por uma flautista profissional. Isso visa proporcionar uma compreensão mais aprofundada, especialmente

porque algumas consoantes podem variar sua pronúncia dependendo do idioma em diferentes regiões.

3. Caderno de flauta doce soprano - Sopro Novo Yamaha

Postura (Figura 9): Apresenta imagens e textos detalhando a postura adequada ao tocar o instrumento, abordando aspectos tanto na posição sentada como em pé, destacando posicionamento da coluna, apoio do instrumento sobre os lábios, angulação dos braços em relação à flauta, relaxamento dos ombros e das bochechas e olhar para frente provavelmente para manter o pescoço em um posicionamento adequado.

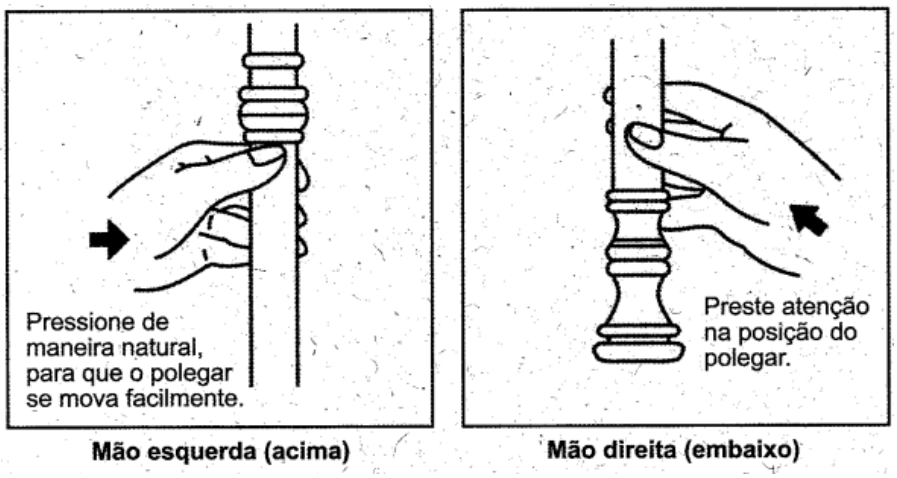
Figura 9 - Demonstração da postura adequada



Fonte: Sopro Novo - Yamaha (2006).

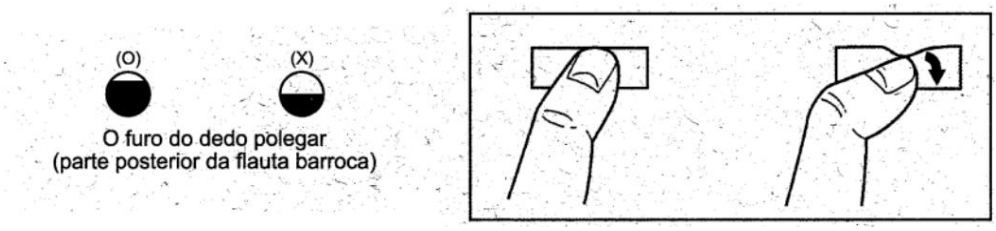
Apoios (Figuras 10 e 11): o método instrui sobre o posicionamento correto dos dedos. Há uma representação visual e uma descrição detalhada da posição adequada dos polegares, em especial o polegar esquerdo, para garantir liberdade de movimento.

Figura 10 - Polegares na Flauta doce



Fonte: Sopro Novo - Yamaha (2006).

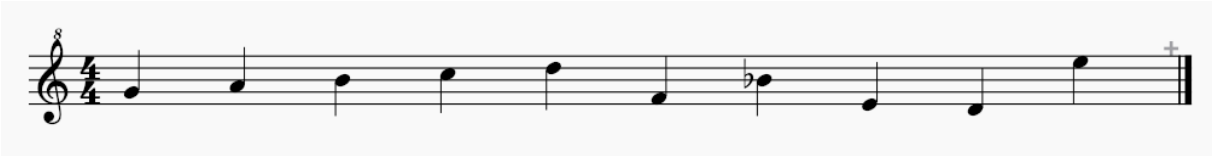
Figura 11 - Posição de "meio furo" do polegar esquerdo



Fonte: Sopro Novo - Yamaha (2006).

<u>Digitação (Figura 12)</u>: o método aborda tanto o dedilhado barroco quanto o dedilhado germânico, dedicando uma seção específica para explicar ambas as digitações. São fornecidas informações sobre os possíveis nomes associados a cada um e orientações sobre como identificar qual dedilhado é utilizado em uma flauta doce. A ordem de apresentação das notas é:

Figura 12 - Ordem de apresentação das notas



Fonte: Elaborado pelo autor.

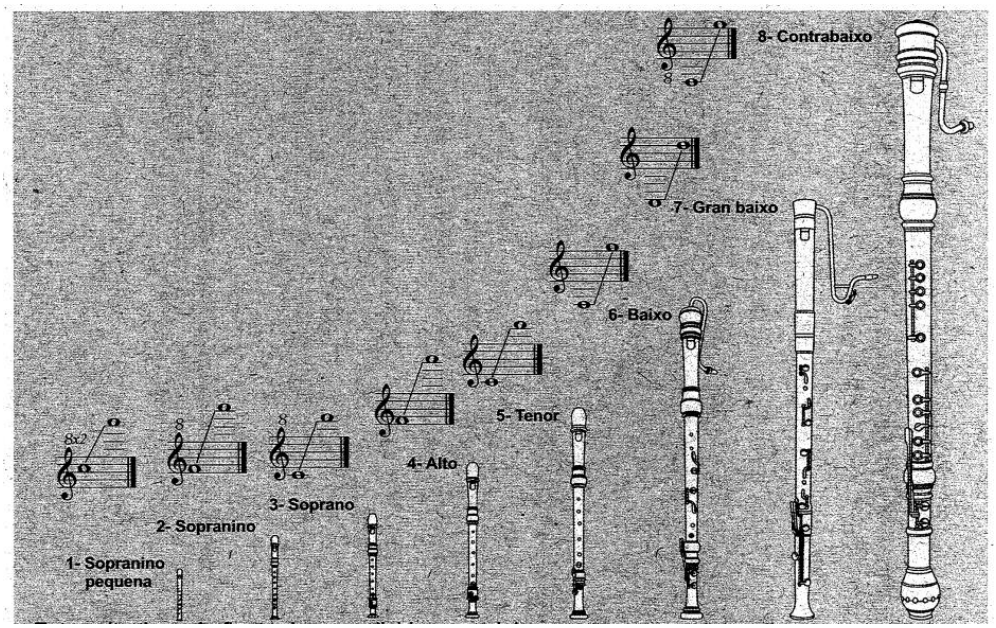
<u>Sopro</u>: o método destaca que "é muito fácil produzir sons com a flauta doce. Todavia, é difícil conseguir um bom som" (YAMAHA, 2006). Para alcançar isso, enfatiza a importância

de manter o controle da respiração e da pressão do ar. São abordadas técnicas para inspirar corretamente usando o diafragma sem elevar os ombros, reter o ar e expirar lentamente na flauta doce. É indicado ouvir atentamente o som produzido na flauta doce durante esses exercícios, permitindo que o professor faça os ajustes necessários para uma produção sonora ideal.

Articulação: expõe as sílabas mais comuns para o estudo inicial do instrumento, como T, D, L e K, recomendando evitar a prática de articulações duplas antes de dominar as simples, como a sílaba 'ku'. Além disso, são introduzidas algumas notações na partitura indicando staccato, legato entre outros, pois estão diretamente relacionadas com a articulação.

Família das flautas doces (Figura 13): ilustração da família das flautas doces, abrangendo desde a flauta doce sopranino até a flauta doce contrabaixo, destacando suas tessituras e indicando quais flautas tem seu dedilhado em 'dó' e quais em 'fá'.

Figura 13 - Família das Flautas doces

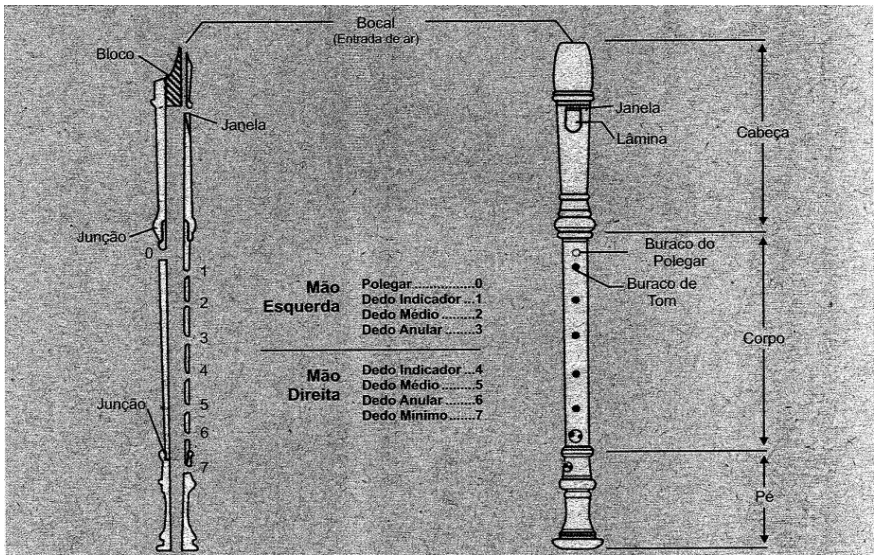


Fonte: Sopro Novo - Yamaha (2006).

Dicas de uso e cuidados: o método apresenta dicas de uso para preservar o instrumento e fornece orientações de higienização para flautas de resina e de madeira, destacando as peculiaridades de cada material.

Partes do instrumento (Figura 14): contém imagens e descrição dos nomes de cada parte da flauta, proporcionando uma compreensão clara da estrutura do instrumento, também numerando os orifícios para facilitar o ensino das notas futuramente.

Figura 14 - Partes da flauta doce



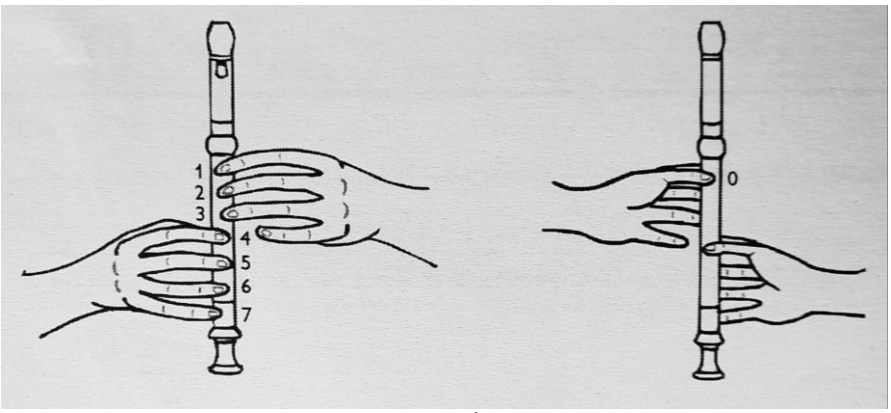
Fonte: Sopro Novo - Yamaha (2006).

4. Sonoridades Brasileiras - Caderno de Flauta doce Soprano

Postura: aborda a maneira apropriada de posicionar-se ao tocar flauta doce, seja sentado ou em pé, destacando a importância de manter a coluna ereta em ambas as situações. Além disso, indica não cruzar as pernas durante a execução, enfatizando a necessidade de manter os pés apoiados no chão. A orientação inclui a angulação ideal da flauta, segurada a 45 graus em relação ao corpo.

Apoios (Figura 15): o método aborda a posição adequada das mãos no instrumento, acompanhado de ilustrações que demonstram o posicionamento correto dos dedos. Além disso, apresenta a função de cada dedo no instrumento, seja para cobrir um orifício específico ou para sustentá-lo. Destaca também os dois pontos principais de apoio para sustentação da flauta doce: o polegar da mão direita e o lábio inferior, sem encostar os dentes no bocal. Nas páginas subsequentes, são abordadas as posições de meio-furo, com a dobra da falange do polegar esquerdo para atingir as notas agudas, com ilustrações.

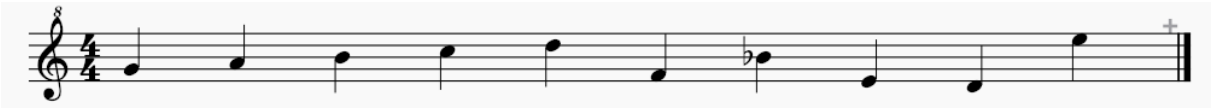
Figura 15 - Posicionamento dos dedos na Flauta doce



Fonte: Sonoridades Brasileiras - Renate Weiland, Ângela Sasse e Anete Weichselbaum (2018).

<u>Digitação (Figura 16)</u>: recomendado o uso da flauta com digitação barroca devido à sua maior afinação e fidelidade à digitação histórica, conforme descrito no próprio método. A ordem de apresentação das notas são:

Figura 16 - Ordem de apresentação das notas



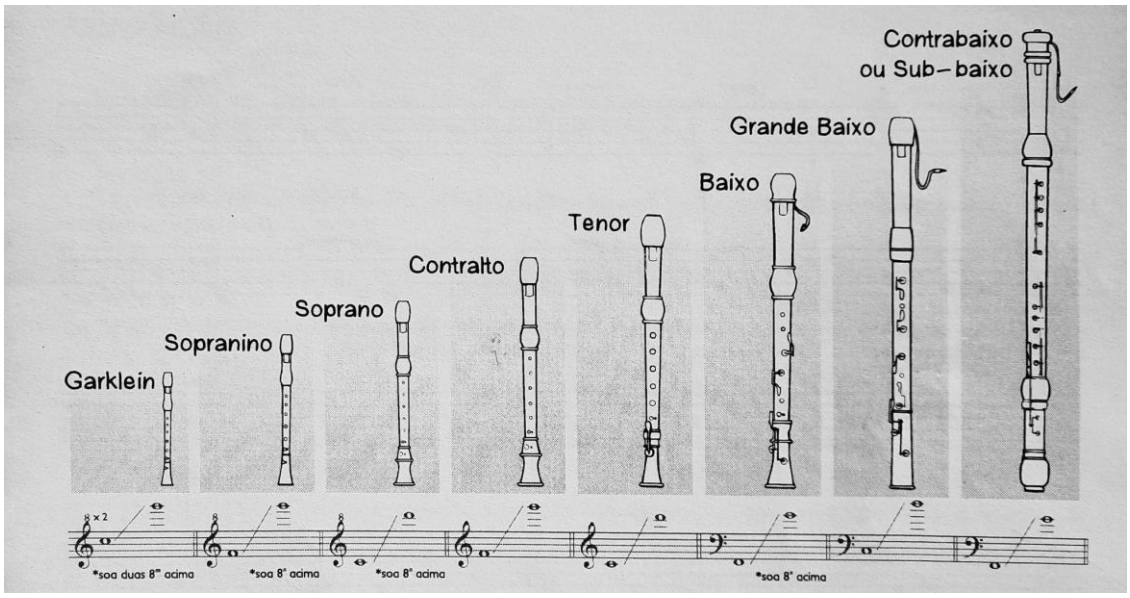
Fonte: Elaborado pelo autor.

<u>Sopro</u>: exercícios específicos focados na respiração. Essa abordagem visa estabelecer as bases para a introdução das articulações, tema que será explorado no capítulo subsequente do método.

<u>Articulação</u>: são apresentadas duas articulações simples como ponto inicial para o estudo, o 'tu' e o 'du'. Explana-se detalhadamente o funcionamento dentro da boca do instrumentista, enfatizando o impacto da língua batendo atrás dos dentes ao pronunciar as sílabas.

<u>Família das flautas doces (Figura 17)</u>: Esta apresentação abrange desde a Garklein até a flauta doce contrabaixo, acompanhada de ilustrações que destacam as tessituras de cada flauta. Adicionalmente, o material esclarece quais flautas têm dedilhado em 'dó' e quais em 'fá', proporcionando uma visão da extensão da família das flautas doces.

Figura 17 - Família das Flautas doces

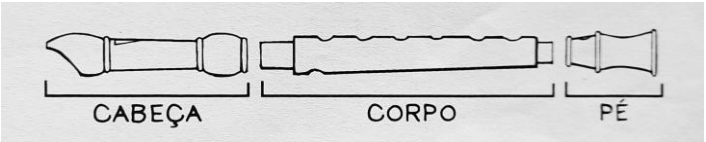


Fonte: Sonoridades Brasileiras - Weiland, Sasse e Weichselbaum (2018).

<u>Dicas de uso e cuidados</u>: oferece orientações sobre como higienizar flautas de resina, indicando a possibilidade da lavagem com água corrente. De maneira geral, sugere-se manter boca e mãos limpas ao utilizar flautas de madeira ou resina para evitar sujeiras no instrumento. No entanto, não são fornecidas dicas específicas para o cuidado de flautas de madeira.

<u>Partes do instrumento (Figura 18)</u>: destaca que a flauta pode ser dividida em três partes principais: cabeça, corpo e pé, fornecendo ilustrações elucidativas.

Figura 18 - Partes da flauta doce



Fonte: Sonoridades Brasileiras - Weiland, Sasse e Weichselbaum (2018).

Reflexões sobre métodos abordados

Com base nos dados avaliados no Quadro 1, é evidente que os métodos abordam uma variedade de aspectos da flauta doce além do repertório utilizado. Todos os métodos oferecem informações técnicas sobre o instrumento. Além disso, alguns fornecem aspectos

complementares, como cuidados com a manutenção do instrumento, nomenclatura de suas partes, e até breves comentários sobre a história da flauta doce como visto em um deles.

Ao olharmos estritamente para os métodos Sonoridades Brasileiras (2018) e o Sopro Novo (2006), é visível que ambos têm um direcionamento para os professores de flauta doce, como indicado pelo fato de começarem com seções dedicadas a eles. Também foram os únicos métodos que preencheram todos os oito tópicos abordados no Quadro 1, o que revela uma abordagem abrangente, capaz de atender tanto professores iniciantes, ao oferecerem caminhos estruturados e orientações claras, quanto experientes, ao proporem possibilidades que ampliam as práticas já consolidadas.

Ainda que o método Suzuki não apresente alguns tópicos destacados no Quadro 1, é importante ressaltar que ele está atrelado a uma Associação que oferece cursos de formação com o intuito de difundir seus princípios. Segundo Aguilar[9] (2021), "para professores que não conhecem a filosofia e a metodologia Suzuki, o livro não passa de um compêndio de músicas". Dessa maneira, a aparente "falta" de informações complementares no método mostra que na verdade o material está vinculado a uma associação que se integra à ele, caso o objetivo seja compreender algumas concepções pedagógicas que o método Suzuki propõe.

Dois dos quatro métodos de flauta doce abordados nessa pesquisa ensinam tanto o dedilhado germânico quanto o barroco. Mesmo que o dedilhado germânico não seja comumente utilizado em ambientes profissionais devido às suas limitações, não podemos categorizar os métodos de forma simplista, dizendo que métodos que abordam dedilhado germânico são estritamente para iniciação musical, ou que métodos que incentivam o dedilhado barroco preveem um avanço na função da performance musical.

Uma reflexão que também emerge da análise é a ênfase dos métodos em fornecer informações estritamente para aprimorar a técnica dos alunos. Quando avaliamos a abordagem do tema sobre postura, por exemplo, observa-se que essas orientações não são explicitamente voltadas para evitar dores ou tensões que possam resultar em Lesões por Esforço Repetitivo (LER). Em vez disso, essas instruções visam preservar a técnica apurada do

[9] Aguilar foi responsável por organizar o 'Guia dos Métodos de Flauta Doce', entretanto, a análise de cada método foi distribuída entre os membros do projeto Flauta Doce em Sistema.

flautista, enfocando aspectos como a agilidade dos dedos, a flexibilidade do polegar e a não interferência na produção sonora.

Esse enfoque destaca a importância de ampliarmos as produções buscando a saúde corporal dos flautistas, pois esse tema não é explicitamente indicado nos métodos. Algumas sugestões, como as encontradas no Sopro Novo (2006), com instruções sobre como "manter os ombros relaxados" e "olhar para frente enquanto toca", podem ser interpretadas como precauções para evitar o tensionamento do pescoço, mas não são apresentadas como questão de saúde de maneira explícita.

Com isso, destacamos a ênfase que os métodos exibem nos tópicos de articulação, apoios e digitação, aspectos fundamentais para a técnica correta e qualidade sonora da flauta doce. Já temas como respiração, cuidados com o instrumento, contexto histórico, orientações corporais e nomenclatura de suas partes são tratados de forma mais superficial ou ausente, revelando uma priorização dos elementos de produção sonora em detrimento de outros aspectos.

Considerações finais

Este trabalho buscou analisar as propostas dos métodos de flauta doce selecionados, indo além do repertório proposto, a fim de compreender como esses tópicos abordados por eles dialogam com o referencial levantado.

Existem outras possibilidades de expansão que podem servir como pontos de partida para pesquisas mais aprofundadas sobre o tema. Por exemplo, investigar os métodos desenvolvidos na última década para verificar se apresentam abordagens diferentes ou mais atualizadas do que os métodos de períodos anteriores. Ou até mesmo pesquisar sobre o impacto da performance na saúde corporal do flautista doce brasileiro.

Compreender esse cenário pode permitir que os educadores musicais tenham acesso a avaliações e reflexões cada vez mais abrangentes sobre os materiais utilizados no contexto da performance musical. Isso proporciona uma compreensão mais ampla não apenas da flauta doce nos espaços que vivenciamos, mas também de como os materiais podem servir como ferramentas de forma clara e eficaz.

Este trabalho buscou aprofundar minha compreensão sobre a complexidade dos materiais relacionados ao ensino e à prática da flauta doce, apontando caminhos para uma reflexão crítica sobre os métodos existentes e suas conexões com o contexto atual do instrumento. Também abre possibilidades para investigações futuras em nível de pós-graduação.

Referências

AGUILAR, Patrícia M. *A flauta doce no Brasil*: da chegada dos jesuítas à década de 1970. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

AGUILAR, Patrícia M. A construção coletiva de um guia de métodos para Flauta doce. *In*: Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da Embap, vol. VI, 2021. Curitiba.

BARROS, Daniele C. *A flauta doce no século XX*: o exemplo do Brasil. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

CARVALHO, Isamara A. Dicas de postura para o estudo de flauta doce. *Livre Saber - Repositório Digital de Materiais Didáticos - SEaD-UFSCar*. São Carlos. 2011. Disponível em: http://livresaber.sead.ufscar.br/handle/123456789/737. Acesso em: 28 jan. 2024.

CUERVO, Luciane C. *Musicalidade na performance com a flauta doce*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

IVO, Laís F. *Entre o ensino e a performance*: as múltiplas atuações da flauta doce 2012. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Música com habilitação em Educação Musical) – Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, Departamento de Arte e Comunicação, São Carlos, 2012.

MONKEMEYER, Helmut. *Método para tocar flauta doce soprano*. São Paulo: Ricordi, 1966.

PAOLIELLO, Noara de Oliveira. *A Flauta Doce e sua Dupla Função como Instrumento Artístico e de Iniciação Musical*. 2007. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SOPRO NOVO YAMAHA: *Caderno de flauta doce soprano*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2006.

SUZUKI, Shinichi. *Recorder School*. Soprano Recorder, Volume 1. USA: Ed. Alfred. 1997

WEILAND, Renate; SASSE, Angela e WEICHSELBAUM, Anete. *Sonoridades Brasileiras* - método para flauta doce soprano. Curitiba: Editora DeArtes, 2018

Metodologia Sopro Novo: a construção de um programa de iniciação musical a partir da flauta doce

Simpósio

GTE 19 - Outro

Cristal Angélica Velloso
Fundação Sopro Novo Yamaha (FSNY)
cristal.velloso@sopronovoyamaha.org

Resumo: Neste relato de experiência, compartilho a trajetória de criação e desenvolvimento da metodologia Sopro Novo voltada à iniciação musical por meio da flauta doce, estruturada a partir de experiências acumuladas ao longo de duas décadas de atuação educacional e artística. A proposta nasceu em meio ao trabalho com difusão musical que realizo junto à Yamaha Musical do Brasil, e se consolidou como um programa nacional de formação de professores, combinando fundamentos pedagógicos com estratégias de multiplicação do ensino musical. Explico a gênese da metodologia Sopro Novo, os princípios que a orientam, a estrutura dos cursos presenciais e on-line e os resultados alcançados ao longo dos anos por meio de atividades educacionais e artísticas, considerando o alcance e influência da metodologia no ensino e prática de flauta doce no Brasil.

Palavras-chave: Flauta doce; Sopro Novo; Formação de professores.

Começos e propósitos

Meu contato com a flauta doce começou ainda na infância. Foi com uma flauta doce que iniciei meu percurso pela música – um instrumento que me ensinou a escutar e me despertou para o desejo de ensinar. Anos depois, ao assumir a coordenação do setor de difusão musical da Yamaha Musical do Brasil (YMDB), percebi que havia ali uma oportunidade rara: unir o conhecimento prático da sala de aula com a chance de estruturar uma metodologia acessível, coerente e sustentável para o ensino coletivo da flauta doce.

O projeto surgiu a partir da constatação de que a educação musical, muitas vezes, era vista apenas como um nicho educacional ou comercial pela YMDB , quando, na verdade, ela está na base de toda a cadeia produtiva da música. Com esse entendimento, iniciei um processo de revisão de materiais, escuta de professores e desenho de um novo curso voltado

à capacitação de educadores que quisessem utilizar a flauta doce como ferramenta de iniciação musical.

Foi assim que, em 2005, nasceu o projeto Sopro Novo, que acabou se instaurando como o programa que mais me trouxe reconhecimento e satisfação como educadora e musicista: um programa construído a partir de quatro pilares essenciais: propor uma nova metodologia de ensino da flauta doce, difundir a visão da flauta doce como instrumento de expressão artística, fomentar o trabalho de professores brasileiros do instrumento e contribuir para a democratização do acesso à educação musical.

Em sua comunicação no XXV Congresso Nacional da ABEM, a pesquisadora Maria Cecilia de Araújo Rodrigues Torres (2021) cita Abreu (2017) para dizer que:

> O conhecimento que se faz pelas narrativas de si torna sua própria história um objeto de investigação, extraindo saberes para si e para o outro, fazendo o registro dessa construção histórica para evidenciar acontecimentos que o formaram nos contextos históricos, sociais, culturais e, neste caso, músico educacionais (Abreu, 2017, p. 209 *apud* Torres, 2021, p.3).

Apesar de estar absolutamente conectada com o que Abreu diz na citação, não se trata aqui de um relato de minha história, mas sim de uma descrição das bases que estruturam a metodologia que criei.

Metodologia Sopro Novo de ensino: gênese

Em minha trajetória como musicista e professora, sempre transitei por diversos estilos de música com o mesmo interesse, o que me deu liberdade para escolher de maneira criativa o repertório que utilizo em meus estudos, na sala de aula e na forma como preparo meus recitais até hoje. Essa liberdade em visitar diversos estilos e diferentes metodologias influenciou na maneira como construí o Programa Sopro Novo Yamaha, nas escolhas dos tipos de exercícios, nos estilos dos arranjos musicais, na minha maneira de pensar e construir a filosofia que rege a Metodologia Sopro Novo, que determina a conduta esperada por parte dos professores que a aplicam em sala de aula.

Diz o ditado popular: “há regras que libertam e regras que aprisionam”. Eu prefiro as que libertam. Para mim, as três constatações que faço a seguir serviram como regras libertadoras e nortearam o desenvolvimento da Metodologia Sopro Novo. A primeira foi:

"você não precisa inovar o tempo todo"; a segunda: "valorize o trabalho dos que vieram antes de você, porque se está difícil agora, antes era pior"; finalmente, a terceira: "construa sua forma de ensinar a partir de suas experiências como aluna e na sua vivência como professora, mas lembre-se que as pessoas não aprendem do mesmo modo que você, ajude-as a melhorar sua forma de aprender".

Tais constatações vêm ao encontro do que aponta Viviane Beineke (1997, p.30-31): os nossos alunos não aprendem todos da mesma forma, não tem a mesma relação com a música, estabelecem significações diferentes para o processo de aprendizagem, fazem suas próprias escolhas. Da mesma maneira, nós, professores, a cada aula encontramos soluções diferentes para a ação pedagógica. Através do estudo, da pesquisa, da reflexão sobre a nossa prática e sobre o nosso próprio fazer musical poderemos construir alternativas metodológicas mais eficazes, mais coerentes e aprender mais música. A cada aula poderíamos nos perguntar: estamos fazendo música? Criando música? Ouvindo e analisando música? Construindo conhecimento? Tomando decisões musicais de forma crítica?

O Programa Sopro Novo Yamaha se fez tendo como referenciais teóricos os métodos ativos de educação musical[10] aplicados ao ensino da flauta doce; a proposta preconiza a utilização da família das flautas doces com dedilhado barroco, a adoção de um repertório variado, a prática de conjunto, o ensino coletivo de música e a utilização da flauta doce tenor como ferramenta do professor nas aulas coletivas de flauta doce soprano. Sua filosofia ampara-se nos valores de ética, profissionalismo e generosidade; por meio destes valores, pretende desenvolver competências musicais e competências socioemocionais[11], tais como: saber ouvir, ter boa comunicação, ter respeito ao próximo e organização, habilidades amplamente apregoadas na metodologia e que contribuem para a formação de pessoas mais solidárias e com maior senso de cidadania.

Segundo Santos e Primi:

---

[10] Refiro-me aos métodos propostos a partir das ideias, ensinamentos e ações dos músicos e pedagogos Carl Orff (1895-1982), Zoltan Kodaly (1882-1967) e Edgar Willems (1890-1978). São ainda considerados da primeira geração os métodos ativos propostos por Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), Shinichi Suzuki (1898-1998) e Maurice Martenot (1898-1980). As diretrizes de cada método podem ser consultadas em: MATEIRO, Tereza; ILARI, Beatriz (org.). Pedagogias em Educação Musical. Curitiba: IBPEX, 2011.

[11] A este respeito, ver: VELLOSO, Cristal; OLIVEIRA, Guilherme Alves Delmolin; AGUILAR, Patricia Michelini. Habilidades socioemocionais em estudantes de flauta doce: um relato prospectivo. *In*: XXVI CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 26., 2023, Ouro Preto.

> [...] apesar do reconhecimento devotado à esfera socioemocional por pais e professores, pouco esforço é dedicado ao seu desenvolvimento intencional e à avaliação da efetividade das intervenções que se destinam a promovê-lo. Entre as principais causas dessa limitação está a falta de conhecimentos a respeito dos mecanismos pelos quais essas competências podem ser desenvolvidas e medidas nos diversos contextos de aprendizagem, sendo que parte dessa limitação é derivada da relativa escassez de estudos que investigam a relação entre características socioemocionais e variáveis relacionadas ao aprendizado. Essa escassez de estudos, por sua vez, é em grande medida resultante da falta de bases de dados que simultaneamente contêm informações dessa natureza e variáveis de resultado de aprendizado. (Santos; Primi, 2014, p. 11)

Esforçamo-nos para que essas competências sejam vividas em sala de aula, através do exemplo dos professores, tomando a música e a educação musical como ferramenta e ao mesmo tempo fim, para a construção de pessoas e, por consequência, de uma sociedade mais ética e justa.

A metodologia Sopro Novo enfatiza a importância de os professores se apropriarem dos conteúdos abordados nas capacitações e atuarem como multiplicadores desse conhecimento. Mais do que ensinar flauta doce, os cursos oferecem atividades que auxiliam os docentes a transmitirem os princípios e conteúdo da metodologia em sala de aula, por meio de exercícios, jogos e canções pedagógicas. Dessa forma, contribuem de maneira concreta para o fortalecimento e a continuidade do trabalho desenvolvido por eles nas escolas.

Material didático

Como dito anteriormente, procurei conhecer o material didático utilizado pelos professores anteriores a mim; a partir daí, iniciei a organização do material do Programa Sopro Novo Yamaha de acordo com os meus objetivos e princípios pedagógicos. Assim, lançamos a primeira publicação vinculada ao programa, um caderno de flauta doce previamente adotado, que foi revisado por mim.

Na nova edição foram feitas várias alterações e inserções: corrigi alguns erros conceituais em relação à técnica e descrição da flauta doce; incluí as partituras do piano nas canções acompanhadas por este instrumento; inseri *playalong*s para que os alunos tivessem uma referência de som para conquistar (os *playalong*s foram gravados em um estúdio de São

Paulo, a custos reduzidos sendo eu a flautista e Selma Garde Goes de Oliveira a tecladista). Pedi à editora que dimensionasse o caderno para o tamanho A4, para que os alunos pudessem pôr o livro em suas estantes de partituras com facilidade; também pedi que usasse papel reciclado, um insumo mais caro que o comum, como forma de demonstrar nossa preocupação com o meio ambiente e, assim, estar de acordo com os valores da metodologia e da empresa.

Foi assim que nasceu o *Caderno de flauta doce soprano Sopro Novo Yamaha*. A partir desse modelo, fui criando os outros seminários de flauta doce (cursos de capacitação) e os demais cadernos de flauta doce contralto, *Caderno de prática de conjunto*, *Caderno Aprendendo a Ler Música* - todos esses, com a mesma editora, Irmãos Vitale. Já o *Caderno de flauta doce tenor* foi editado pela Tipografia Musical.

Cada caderno foi criado e revisado com base na experiência em sala de aula e nas demandas reais dos professores. Os materiais trazem partituras, orientações técnicas, atividades práticas e gravações de referência.

Figura 1: Publicações da Metodologia Sopro Novo

Fonte: acervo da autora

Formação de multiplicadores e estrutura dos cursos

Para ampliar o alcance da proposta, defini como estratégia central a formação de multiplicadores. O público-alvo é composto por professores de música e, principalmente, por professores leigos em música, atuando em escolas públicas e privadas, igrejas, organizações sociais e núcleos comunitários. A proposta é simples e potente: formar educadores musicais para que, por meio deles, a educação musical alcance milhares de crianças e jovens.

O processo de implementação dos seminários era realizado a partir da solicitação dos grupos ou organizações interessadas (ver adiante). Entre os anos de 2005 e 2017, enviávamos professores do programa para as cidades de origem dos grupos que requisitavam os cursos.

Esses professores eram chamados de seminaristas, pois eles iam apenas no início de cada etapa de aprendizagem do grupo. Após o seminário, um monitor local, designado pelo próprio grupo, dava continuidade aos estudos até o próximo seminário. Os seminários para a introdução à leitura musical e para o ensino da flauta doce soprano funcionavam como portas de entrada para a Metodologia Sopro Novo. Cabia ao monitor ou requerente do curso escolher por qual seminário iniciaria sua trajetória no programa

Até 2020, os seminários para a introdução à leitura musical, para o ensino da flauta doce soprano, contralto e para a prática de conjunto eram dados somente de forma presencial. Com a deflagração da pandemia e as consequentes medidas de restrições sociais, transformamos todos os cursos presenciais em cursos on-line (ver adiante). Aproveitamos para criar novos cursos, todos on-line e voltados para iniciantes: *Violão*, *Saxofone*, *Trombone, Flauta doce tenor* e *Flauta transversal*.

A metodologia Sopro Novo foi organizada em módulos sequenciais Segue uma descrição de cada módulo, realizado através de seminários:

- ✓ **Aprendendo a ler música:** voltado à alfabetização musical por meio da flauta doce. Seminário com duração de 16 horas divididas em 2 dias com duração de 8 horas cada.
- ✓ **Flauta doce soprano:** curso de capacitação em iniciação ao instrumento. Seminário com 8 horas de duração em um único dia.
- ✓ **Flauta doce contralto:** voltado a **dulcistas*** iniciantes que desejassem explorar a família das flautas com o pé em fá. Seminário de 8 horas de duração em um único dia.
- ✓ **Prática de conjunto:** introdução à execução em grupo por meio do uso de diferentes flautas da família das flautas doces. Seminário de 4 horas de duração em um único dia.
- ✓ **Recital de formatura:** apresentação dos resultados, com a posterior entrega dos certificados. O recital tinha em média 1 hora de duração, que poderia acontecer no mesmo dia do seminário de prática de conjunto, se o grupo tivesse condições.

Nos primeiros encontros de cada curso, o seminarista deixava o material que deveria ser trabalhado pelo monitor responsável durante 25h, divididas em encontros semanais de 1

hora e meia com seu grupo. Cumpridas as 25h, o monitor requisitava a ida de um novo seminarista para dar continuidade ao curso. Ao fim dos cursos, o grupo deveria realizar um recital de formatura, momento em que receberiam seus certificados. Apenas os alunos aprovados e participantes de todos os cursos teriam o direito de receber um certificado ao final. Todo o processo tinha uma duração média de 9 meses para a certificação total do grupo.

Abaixo, para maior esclarecimento, está o organograma do programa presencial de atuação:

Quadro 1: Organograma do Programa Sopro Novo Yamaha, no modelo de cursos presenciais.

Fonte: elaborado pela autora

Chamávamos de “regional” o responsável por uma região do Brasil; portanto, contávamos com cinco regionais, responsáveis, respectivamente, pelas regiões sul, sudeste, centro oeste, norte e nordeste. Os “seccionais” ficavam responsáveis por cada estado de uma determinada região, portanto o número de seccionais variava de acordo com o número de estados. Por exemplo: na regional sudeste, tínhamos apenas os seccionais do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. Os monitores realizavam os trabalhos em municípios. Desta forma um seccional poderia gerenciar vários monitores dos municípios dos estados de que era responsável, e até mais de um monitor para uma mesma cidade, dependendo do seu tamanho.

Muitas vezes, um único profissional acumulava várias funções. Ao mesmo tempo era possível ser seminarista, regional, seccional e monitor. Para ocupar as funções de seminarista, regional e seccional, os profissionais eram contratados como prestadores de serviço e eram remunerados para exercerem essas funções. Isso já não acontecia com os monitores, que tiravam seus proventos diretamente dos alunos dos grupos que montavam, podendo cobrar uma mensalidade de cada um, cujo valor máximo era determinado pela diretoria do programa. Vale aqui ressaltar que o dinheiro arrecadado pelo monitor ficava inteiramente com ele, sendo que nada era repassado a Yamaha Musical do Brasil. Dessa forma, a YMDB, através do Sopro Novo, tornava possível a geração de renda para esses profissionais.

Descrição das atividades e deveres de cada categoria do organograma

A *Coordenação de Difusão Musical* (CDM) era responsável pelas seguintes tarefas: contratar e treinar seminaristas, criar os cursos, materiais pedagógicos, eventos de congraçamento dos integrantes e realizar atividades artísticas. A CDM também participava dos recitais de formatura para entregar os certificados aos concluintes. Quando não podia participar, era representada por um seminarista, seccional ou regional.

Os *seminaristas* eram responsáveis pelos seminários de entrada em cada etapa do programa, sendo sempre treinados e aprovados pela CDM. Eles eram enviados pelo programa por transporte aéreo ou rodoviário. Aos seminaristas era dada a tarefa de avaliar a qualidade do trabalho feito pelo monitor entre um seminário e outro e atestar o nível de aprendizado de cada grupo. Se o monitor tivesse um bom desempenho, poderia ser convidado a ser um regional, seccional ou simplesmente monitor para montar novos grupos.

Os *regionais*, em sua maioria, eram professores que já haviam feito os cursos do programa e que tinham tido a experiencia de montar grupos com bom resultado. As competências de liderança, bom relacionamento com sua comunidade, interesse em montar grupos e boa performance na flauta doce eram de suma importância para a realização de um bom trabalho na expansão do programa. Cada regional elegia um professor responsável por cada estado de sua região, que, como vimos, eram nomeados como seccionais.

Os regionais eram responsáveis por visitar os grupos das cidades de seu estado, reunir-se com os seccionais e visitar os monitores quando necessário, para poder reportar à Coordenação de Difusão Musical o status e produtividade de cada seccional e monitor.

A função do *seccional* era prospectar, observar e coordenar a ação dos monitores dos grupos das cidades que estavam sob sua responsabilidade, bem como observar a performance dos monitores nos quesitos: habilidade de montar novos grupos, capacidade de gerir e liderar e ter proficiência na flauta doce. O seccional deveria reportar suas observações ao regional ou diretamente à CDM.

O *monitor* poderia ser o próprio solicitante ou o proprietário/responsável pelo espaço e, de preferência, deveria ter conhecimento musical. Na estrutura do programa, o monitor estipulava um valor de mensalidade aos participantes, observando o valor limite pré-determinado pela direção do programa. Este valor era divulgado nos veículos de propaganda oficiais do programa para que não pudesse ser cobrado nenhum valor adicional sem o conhecimento da diretoria. As mensalidades cobradas eram recebidas integralmente pelos monitores, sendo que nenhuma parte era enviada ao programa. A intenção sempre foi a de gerar trabalho para os professores de música, emprestando a eles seu bom nome, capacitando-os e contribuindo para com que fossem respeitados em suas comunidades pelo reconhecimento de seu trabalho.

Também era função do monitor ajudar a montar o grupo, encontrar um local para a realização dos seminários e dos encontros semanais, além de comprar os kits referentes ao seminário requisitado cujo preço estava incluso no valor do curso. Para cada seminário havia um kit específico, contendo, normalmente, a flauta doce e o livro referente a curso, além de uma camiseta do Programa Sopro Novo Yamaha,

Cabia ao monitor dirigir os encontros semanais, registrar frequências e acompanhar o desenvolvimento dos indivíduos na execução do repertório apresentado no livro trabalhado em cada seminário. Quando o grupo cumpria o conteúdo, o monitor requisitava junto ao programa o próximo seminário, que sempre era dado por um professor autorizado pelo programa. Caso o grupo apresentasse algum problema, o monitor deveria entrar em contato com seu seccional, regional ou diretamente com a coordenação do programa. Ao término de todos os seminários, o monitor organizava o recital de formatura do grupo.

Transição para o ensino on-line

A chegada da pandemia, em 2020, exigiu uma reformulação urgente. O desafio era manter vivos os princípios da metodologia no ambiente digital. A resposta foi a criação dos cursos on-line, com formação de professores para o uso de ferramentas digitais, elaboração de novos planos de aula, gravações didáticas e suporte pedagógico contínuo.

Os cursos passaram a ser oferecidos por videochamadas semanais, com apoio de plataformas como *Google Classroom* e grupos de *WhatsApp*. Mantivemos a lógica de formação de turmas, entrega de kits didáticos pelo correio e certificação dos participantes ao final do processo.

Essa transição não apenas manteve o programa ativo durante o período de isolamento social, como abriu novas possibilidades. A distância física foi superada pela conexão virtual, o que permitiu alcançar professores e alunos em cidades antes não atendidas presencialmente. Em 2023, por exemplo, os cursos on-line envolveram 122 professores, que, juntos, ensinaram música a cerca de 15 mil crianças em 97 cidades.

Reflexões e aprendizados

A experiência de construir, aplicar e transformar uma metodologia de ensino musical ao longo dessas duas últimas décadas me ensinou que não existe uma única forma de ensinar – mas existem formas mais sensíveis, inclusivas e eficientes. Ao longo desse percurso, compreendi que a formação de professores é uma das chaves para o fortalecimento da educação musical no país.

Vivenciei de perto os desafios e as vitórias de ensinar música em diferentes contextos. Vi professores transformarem suas comunidades, alunos descobrirem a alegria de tocar em grupo, redes se formarem a partir de uma flauta doce soprano. Entendi, sobretudo, que a música é capaz de gerar pertencimento, autoestima, disciplina e alegria.

Hoje, o programa conta com uma Academia de formação de professores, cursos em diferentes instrumentos (como violão e flauta transversal) e ações constantes de difusão digital – como lives, podcasts e revistas anuais. A missão segue a mesma: escutar, tocar, criar e compartilhar.

Considerações finais

De 2005 até hoje, foram mais de 1.500 cursos realizados, cerca de 15.000 professores capacitados e mais de 8 milhões de crianças impactadas de forma indireta. Esses números me fortalecem, mas o que mais me motiva são os relatos individuais de transformação – de quem se reconheceu capaz, de quem encontrou na música uma forma de se expressar e de se colocar em sua comunidade.

A flauta doce, em sua simplicidade e potência pedagógica, foi o instrumento que possibilitou a construção dessa metodologia: acessível, formativa e profundamente transformadora.

Sigo acreditando que metodologias de ensino são organismos vivos: evoluem, se adaptam e se renovam. Que a escuta, a criatividade e o compromisso ético sigam nos guiando. Considerando o ontem, fazendo hoje com os olhos no amanhã, que o Sopro Novo continue criando novos caminhos.

Referências

BEINEKE, Viviane. A educação musical e a aula de instrumento: uma visão crítica sobre o ensino da flauta doce. *Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM*. Santa Maria, Ano 1, nº ½, pp.25-32, 1997.

MATEIRO, Tereza; ILARI, Beatriz (org.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: IBPEX, 2011.

SANTOS, Daniel; PRIMI, Ricardo. *Desenvolvimento socioemocional e aprendizado escolar:* uma proposta de mensuração para apoiar políticas públicas. Rio de Janeiro: Instituo Ayrton Senna, 2014. Disponível em: <https://institutoayrtonsenna.org.br/app/uploads/2022/11/desenvolvimento-socioemocional-e-aprendizado-escolar.pdf>. Acesso em: 10 jun.2024.

TORRES, Maria Cecília de A. R. Sonoridades, formação e práticas musicais: memórias de uma professora de flauta doce. *In*: XXV CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 25., 2021, Londrina. *Anais eletrônicos* [...] Londrina: ABEM, 2021. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/1076/public/1076-3780-1-PB.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2023.

VELLOSO, Cristal Angélica; OLIVEIRA, Guilherme Alves Delmolin; AGUILAR, Patricia Michelini. Habilidades socioemocionais em estudantes de flauta doce: um relato prospectivo. *In:* XXVI

Congresso Nacional da ABEM, 26, 2023, Ouro Preto. *Anais eletrônicos* [...] Ouro Preto: ABEM, 2023. Disponível em: <https://abem.mus.br/anais_congresso/V5/papers/1672/public/1672-7180-1-PB.pdf>. Acesso em: 10 jun.2024.

VELLOSO, Cristal. *Caderno Aprendendo a Ler Música Sopro Novo Yamaha,* São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2011.

VELLOSO, Cristal. *Caderno de flauta doce contralto Sopro Novo Yamaha*, São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2006.

VELLOSO, Cristal (revisora). *Caderno de Flauta Doce Soprano Sopro Novo Yamaha,* São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2006.

VELLOSO, Cristal. *Caderno de flauta doce tenor.* São Paulo: Tipografia Musical, 2019.

VELLOSO, Cristal. *Caderno de Prática de Conjunto Sopro Novo Yamaha,* São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2008.

VELLOSO, Cristal. *Orquestra de Flauta Doce,* São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2016.

VELLOSO, Cristal. *Orquestra de Flauta Doce vol. 2,* São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2019.

Encontro de Saberes como caminhos anticoloniais para ensino e formação em flauta doce: tecendo uma cartografia de flautas no território brasileiro

Simpósio

GTE 19 - Outro

Valeria Maria Fuser Bittar
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
valeria.bittar@udesc.br

Resumo: Esta comunicação apresenta reflexões sobre ensino e formação musicais, com atenção especial à flauta doce. Tais reflexões partem de inquietações relacionadas à possibilidade de seu ensino ocorrer de forma descolada de estruturas colonizadoras. Nesse sentido, propõe-se um olhar mais aprofundado sobre experiências com o Projeto *Encontro de Saberes* e sua implementação na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em especial a elaboração de um fluxo continuado com o *Projeto Nhumbiá – Cartografia de Flautas no Território Brasileiro,* concebido como o primeiro *Encontro de Saberes* realizado nesta Universidade. A proposta foi planejada para acontecer, inicialmente, entre 2022 e 2023, em três etapas: 1) *Oficinas de construção de instrumentos de sopro e percussão e de performance da tradição musical popular do Vale do Jequitinhonha (MG),* ministradas por Mestre Tião Chaves (gaitas e pifes), Mestre Antônio Matos (zabumbas e caixas), e o pesquisador Daniel de Lima Magalhães. 2) Criação de um sítio eletrônico e canal no *YouTube* com o mesmo nome, onde são disponibilizados cinco trabalhos em videoaula sobre instrumentos de sopro no território brasileiro, sob abordagem etnomusicológica. 3) Realização da *Primeira Viagem de Reconhecimento Etnográfico*, em 2023, com 13 estudantes do Departamento de Música da UDESC, que participaram como voluntários nas oficinas de 2022. Muitos desses alunos integram a disciplina Grupos Musicais Flauta Doce e o núcleo de flautas doce da universidade. Em 2024-2025, esses estudantes editam um audiovisual da experiência, a ser publicado no sítio eletrônico do projeto.

Palavras-chave: Cartografia de flautas no território brasileiro. Sopros anticoloniais. Projeto encontro de saberes.

Um sopro Anticolonial: Cartografia de Flautas no Território Brasileiro

Esta comunicação apresenta reflexões sobre ensino e formação musicais, com atenção à flauta doce – como é denominado no Brasil e em outras muitas partes do mundo, o instrumento de sopro longitudinal ao corpo, de mecânica de bloco que forma o canal de ar

para a produção do som. Mas porque não apresentar questões que se estendem para o ensino do violão, ou do piano, ou dos instrumentos de cordas friccionadas?

É fato, e ainda é realidade que a dita flauta doce está entre os instrumentos nucleares da chamada educação musical formal e do letramento musical, nos quatro cantos do mundo. Pois também é real que a flauta doce que se ensina e aprende, tanto nas escolas de ensino fundamental e médio, quanto nos cursos de licenciatura em música são, muitas vezes e, talvez hoje em dia, na maioria das vezes, adequações, revisões, reduções de modelos de instrumentos europeus do século XVII produzidos em larga escala. Aquele que nas últimas 3 décadas mais se difunde é feito em material sintético (plástico) semelhante ao material de tubos para encanamentos hidráulicos e elétricos. Bastante difundidas no Brasil e fora do Brasil, desde o início da década de 1980, são as flautas produzidas pela indústria japonesa de motocicletas Yamaha.

Trazido isso como terreno dos questionamentos aqui apresentados, entendo ser ainda necessário esclarecer que não caberia nesta comunicação, não por falta de vontade, mas por falta de espaço, esclarecimentos detalhados da história recente da flauta doce, riscada num arco temporal entre o fim do século XIX até o início do século XXI. Sendo assim, abro mão aqui, a contragosto, de expor este trajeto histórico percorrido pelo instrumento através da primeira metade do século XX quando foi transformada numa poderosa ferramenta de ensino musical em massa, ou melhor, numa ferramenta para a massificação do ensino musical. E é aqui que considero ser de relevância, ainda que de maneira superficial, contextualizar a flauta doce que o mundo do letramento musical e da musicalização de hoje traz como "abre-alas". Trata-se de um instrumento separado de sua ancestralidade e de suas musicalidades históricas e populares tradicionais, reinventado (em suas formas e em seus conteúdos de repertórios) nas três primeiras décadas do século XX, tendo sido largamente usado na "doutrinação de crianças na Juventude Hitlerista" (Ehrlich, 2021, p. I). Cito abaixo, trecho de introdução do ensaio escrito por Robert Ehrlich, A Grande Epidemia Alemã da Flauta doce – Reinventando a Flauta doce, 1925-1950, que ilustra esse novo paradigma no qual a flauta doce é lançada no século XX[12].

[12] In the final years of the Weimar Republic, the recorder was reinvented as a simplified, "organic" instrument suitable for mass-production, than marketed as a *Volksblockflöte*, or "people's recorder," after the Nazis' rise to power in 1933. By The end of the decade, inexpensive school reorders had emerged "triumphal" as a familiar

> Nos últimos anos da República de Weimar, a flauta doce foi reinventada como um instrumento simplificado e "orgânico", adequado para produção em massa, e comercializada como Volksblockflöte, ou "flauta do povo", após a ascensão dos nazistas ao poder em 1933. No fim da década, as reordenações escolares baratas surgiram "triunfalmente" como um símbolo familiar da doutrinação das crianças na Juventude Hitlerista. Vários defensores fervorosos da flauta doce, forçados ao exílio como os refugiados judeus, levaram consigo sua dedicação ao instrumento. Assim, redimida de sua associação com os horrores do "Terceiro Reich", a flauta doce soprano escolar passou a ser adotada internacionalmente após a guerra na educação musical elementar.

Resumindo: a flauta que chega na educação musical da segunda metade do século XX no Sul Global é herdeira direta dessa "reinvenção" e graça pelas Américas (e pelo mundo) desde então. E com ela, a massificação do ensino musical.

Tais reflexões partem de inquietações que devem surgir nas Américas do Sul e Central desde a década de 1980, ou mesmo antes, que vislumbram possibilidades do ensino de música e, no nosso caso de flautas, descolado de estruturas colonizadoras. Haja visto todas as grandes iniciativas na educação musical ocorridas na Argentina e no Chile no final dos anos 1970 e no Brasil um pouco depois.

Nesse sentido, proponho um olhar não exclusivo para materiais didáticos que buscam esse "descolamento" do repertório centro europeu, caminho este de muita importância e valor, e que ocorre até os dias de hoje. Esses materiais, embora partam de uma vontade legítima, ainda persistem no instrumentário e na cultura de flautas forjadas na Europa no século XVII e nas suas "reinvenções" postas na primeira metade do século XX. Proponho, outrossim, mergulharmos nas investigações trazidas pela etnomusicologia recente, onde as flautas são agentes centrais, tanto das Terras Baixas, quanto das Terras Altas das Américas do Sul e Central. Estas pesquisas expõem um outro terreno sobre o qual sempre caminho, que me faz constatar que os "espaços aéreos das Américas do Sul e Central são povoados pelos sons de flautas" e não por companhias aéreas... Nas conversas que tive com Ana Paula de Lima Rodgers sobre a sua tese de doutoramento (Rodgers, 2014), a pesquisadora, que contribuiu com uma rica videoaula sobre as flautas yaõkwa dos Enauwene Nawe, no website

---

symbol of the indoctrination of children in the Hitler Youth. Several passionate advocates of the recorder, forced into exile as Jewish refugees, brought their dedication to the instrument with them. Thus redeemed from association with the horrors of the "Third Reich," the school soprano recorder came to be adopted internationally after the War in elementary music education.

https://nhumbiaflautasbrasil.wixsite.com/nhumbiaflautasbrasil, concorda com a possibilidade de as flautas serem o núcleo das sociedades indígenas nas Américas e que é possível considerá-las reguladoras das relações político-culturais, da medicina, das construções míticas, dos sonhos e das comunicações com camadas de realidades não materiais.

Recomendo serem consultadas as referências bibliográficas secundárias (não citadas diretamente neste texto) onde podem ser encontrados alguns trabalhos que surgiram nos últimos 20 anos a partir da etnomusicologia atual que podem servir de bases para percebermos que o instrumento flauta doce é somente mais um dentro de um vasto prisma de sopros americanos. E que até mesmo seu nome "flauta doce" limita-se ao arco temporal da Renascença centro-europeia.

Caminhos para Construção de uma Cartografia de Flautas

Esta comunicação parte de minha trajetória em arte como performadora, flautista, atuante em música. Por intermédio do trabalho que desenvolvo há 35 anos junto ao Grupo Anima – música de câmara brasileira, aproximei-me de flautas de povos indígenas brasileiros (Wauja, Enawene Nawe e Kalapalo) – em espetáculos e CDs. Mais recentemente, de flautas tradicionais populares brasileiras (Gaitas de Caboclinho, Gaitas de Canudos e do Jequitinhonha). Dado ao núcleo conceitual sobre o qual a música do Grupo se apresenta, tanto em seus espetáculos musicais, quanto em sua produção fonográfica (9 CDs e dois audiovisuais), esse cerne assenta-se sobre uma operação investigativa, voltada para a performance, dos repertórios tradicionais populares brasileiros, seus rizomas que apontam tanto para suas aparições atuais, quanto para suas presenças no passado. Entendendo "o passado" que acontece num arco temporal linear e noutro, não linear, e sim, ancestral e mítico. Trafegando por essas linhas dos tempos que se misturam a todo momento, as dramaturgias musicais trazidas pelo Grupo são desenhadas sobre fontes formadoras de um imaginário sonoro brasileiro, cujos terrenos movediços são apresentados pelas musicalidades de povos indígenas, de povos do continente Africano e de culturas europeias medievais e renascentistas.

Num segundo momento, quando, a partir de minha docência em Prática de Conjunto e em Grupos Musicais Flauta Doce, na UDESC (desde 2013), formei o Programa de Extensão Flauta Doce – performance e formação, o Projeto de Pesquisa Músicos, Música e Instrumentos: investigação da performance na música histórica e na música popular Tradicional (2016) e o Laboratório de Instrumentos Históricos e Populares Tradicionais da Universidade (2021).

Portanto, esta comunicação é fruto da soma de ambos os caminhos pessoais-profissionais acima, aos quais irá somar-se meu contato desde 2010 com o Projeto Encontro de Saberes, através de texto escritos pelo pesquisador José Jorge de Carvalho.

Projeto *Encontro de Saberes*

O Projeto *Encontro de Saberes* apresenta para os currículos das universidades, como possibilidade pedagógica pluriepistêmica, a atuação universitária de mestras e mestres da cultura popular, assumindo, no meu entender, uma conduta anticolonial, que retiraria o conhecimento e a experiência tradicionais e populares do lugar de marginalidade ao qual historicamente são relegados, para dialogar em pé de igualdade com conhecimentos científicos estabelecidos nas instituições de ensino superior, engendrados numa estrutura de hegemonia, visando a formação acadêmica mais aprofundada no que diz respeito às culturas originárias indígenas e africanas, no caso do Brasil. Para adentrar a questão da dominação cultural eurocêntrica nas estruturas universitárias, fortemente enraizada em nosso cotidiano e na educação lanço mão dos trabalhos do Prof. Dr. José Jorge de Carvalho (UNB), um dos principais idealizadores e realizadores do Projeto *Encontro de Saberes*, junto ao Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI), onde trata desse tema de um modo amplo, desde a exploração da flora e da fauna até a exploração do trabalho, via situações atuais análogas à escravidão. Nesse sentido, também aponta a dominação das expressões simbólicas imposta pelo cristianismo (Carvalho, 2010), conforme consta em seu trabalho "'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina", apresentado em breve trecho a seguir:

> O percurso das culturas populares no último século é, portanto, análogo à história de todos os biomas brasileiros, como no caso atual da floresta amazônica: um por um, nossos biomas foram sendo predados pela expansão

> do sistema econômico desigual e excludente que é nossa marca de sociedade desde 1500. Nos primeiros séculos dessa invasão, a maioria das expressões artísticas e as técnicas de espiritualidade [*sic.*] não-cristãs dos povos indígenas, dos africanos escravizados e das classes populares permaneceram sem maior interesse de exploração por parte da elite branca controladora do Estado, da economia e dos meios de produção. Aquelas tradições foram simplesmente silenciadas ou exterminadas em nome de um projeto de dominação cultural intolerante, a um só tempo eurocêntrico e católico "romanizador" (Carvalho, 2010, p. 45).

O *Encontro de Saberes*, que, no meu entender traça um caminho anti-colonial e que vislumbra não só, mas também, a formação, é implementado no ano 2010 através do INCTI/UNB (Instituto Nacional de Ciência, Tecnologia e Inclusão), em algumas universidades brasileiras, em parceria entre UnB, CNPq, Ministério da Ciência Tecnologia e Inovação (MCTI), Ministério da Educação (MEC) e Ministério da Cultura (MinC), que o financiou (Encontro, 2017).

Ao dar início à docência de música na UDESC, meu interesse na implementação do Projeto *Encontro de Saberes* nos cursos de música desta universidade (bacharelados e licenciatura) foi crescente, quando, em 2018 pude integrar o Núcleo Docente Estruturante do Departamento de Música e para o qual apresentei uma proposta de inclusão do Projeto nas novas grades curriculares que então se desenhavam. Em 2019 foram homologados parcialmente os novos currículos de licenciatura em música e os bacharelados nas modalidades violino, viola, violoncelo e piano e foi criada uma nova modalidade, bacharelado em práticas musicais coletivas. Nestes currículos, a serem implementados parcialmente em 2026, sob uma nova reitoria, consta como disciplina obrigatória o Projeto *Encontro de Saberes* que serão realizados em dois semestres.

São 15 universidades que aderiram ao Projeto, sendo a UDESC a primeira no Brasil a incluí-lo como disciplina obrigatória em suas grades curriculares nos cursos de licenciatura e de bacharelado em música, ao lado do Curso de Pós-Graduação em Música da MDW, Viena (*Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*).

> Ao nos debruçarmos sobre as ações e a capilarização do Projeto Encontro de Saberes desde sua criação, fica evidente que se trata de uma "proposta de intervenção político-pedagógica" (Salgado, 2016, 3) por incluir mestres e mestras populares, em sua maioria da tradição oral, para ministrarem aulas nas universidades como professores e pesquisadores, promovendo, dessa forma, o diálogo entre os saberes científicos acadêmicos e os saberes

> tradicionais indígenas, afro-brasileiros e de outras culturas populares tradicionais (Bittar, Vedana, 2023, p. 9).

Em 2022, ainda antes de sua implementação nas novas grades curriculares, organizei o *Primeiro Encontro de Saberes na Universidade,* denominado *Cartografia de Flautas no Território Brasileiro* que teve suporte financeiro através do Programa de Extensão, do Projeto de Pesquisa, ambos coordenados por mim e também do edital Campus de Cultura, organizado pela Direção de Cultura e Pró-Reitoria de Extensão, e pelos recursos da Direção de Ensino do Centro de Artes.

O *Primeiro Encontro de Saberes da Universidade do Estado de Santa Catarina – Cartografia de Flautas no Território Brasileiro* foi concebido para acontecer nos anos 2022 e 2023, em linhas gerais, em três etapas:

A primeira, *Oficinas de Construção de Instrumentos de Sopro e de Percussão e Perfomance da Tradição Musical Popular do Jequitinhonha, Norte de Minas Gerais*, consistiu em oficinas ministradas por Mestre Tião Chaves (Sebastião Batista Chaves), construtor de gaitas (flautas longitudinais de bloco) e pifes, original do Quilombo de Santo Antônio dos Moreiras e Mestre Antônio Matos, ou Mestre Antônio de Tião (Antônio Luís de Matos), construtor de instrumentos de percussão (zabumbas e caixas), original da cidade de Minas Novas, ambas localidades do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. Os dois Mestres construtores e tocadores foram acompanhados pelo pesquisador Daniel de Lima Magalhães, de Belo Horizonte, que estuda e escreve sobre as culturas de flautas em Minas Gerais e organiza, há oito anos consecutivos, os *Encontros de Flautas do Vale do Jequitinhonha*.

Ainda em 2022 a segunda etapa foi a criação do *website* https://nhumbiaflautasbrasil.wixsite.com/nhumbiaflautasbrasil e de canal *YouTube*, lançado em live: https://www.youtube.com/@nhumbia_cartografia_flautas

A terceira etapa ocorreu entre os dias 28 de setembro e 3 de outubro de 2023 e consistiu na realização da *Primeira Viagem de Reconhecimento Etnográfico*, quando viajaram 13 alunos do Curso de Licenciatura em Música do Departamento de Música do Centro de Artes, que participaram como voluntários na organização das Oficinas ministradas pelos Mestres Tião Chaves e Antônio Matos, em 2022. Esses/as estudantes tiveram a oportunidade de participar do *6º Encontro de Flautas do Vale do Jequitinhonha*, ocorrido no *Quilombo Da*

Bem Posta (MG), nos dias 30 de setembro e 01 de outubro, organizado pelo pesquisador e músico Daniela de Lima Magalhães. O Encontro foi filmado pelos/as estudantes e essas filmagens estão sendo editadas em audiovisual de 40 minutos. As músicas apresentadas pelas diversas Bandas do Jequitinhonha foram transcritas pelos/as estudantes da Universidade e serão editadas num caderno didático voltado ao ensino de flauta doce que estará disponível no *website*.

A viagem ocorreu com suporte financeiro do Programa de Extensão Flauta Doce – performance e formação e do Centro de Artes e da Direção de Cultura da Universidade.

Primeiro *Encontro de Saberes* da UDESC: Cartografia de Flautas no Território Brasileiro.

Este *Primeiro Encontro de Saberes* na UDESC visou promover o aprofundamento da experiência em performance musical das/dos estudantes através do contato com a luteria e o repertório populares tradicionais e a prática musical coletiva de tradições instrumentais presentes no território brasileiro, como a tradição musical do Vale do Jequitinhonha, MG, representada pelos mestres construtores e tocadores nas Oficinas ocorridas na universidade, entre os dias 18 e 22 de novembro de 2022. Essas Oficinas tiveram como objetivos gerais ampliar a experiência das práticas musicais coletivas convencionadas na música escrita de concerto e também na música popular industrializada, trazendo um maior aprofundamento da *memória* musical tradicional popular.

Visou instrumentalizar com flautas e percussões de conjuntos tradicionais populares o *Laboratório de Instrumentos Históricos e Populares Tradicionais da Universidade*, criando condições para ampliação na formação dos estudantes dos cursos de bacharelado e de licenciatura em música, ao dispor duas "famílias" de instrumentos musicais que são fundamentais na didática / ensino e no aprendizado da música, como as flautas, os pífanos e as percussões. De maneira geral vislumbrou-se diálogos entre diferentes áreas, além da música: história, antropologia social e estudos interculturais de comunidades do Norte de Minas Gerais, próximas ao rio Jequitinhonha que trazem um vasto cancioneiro expressado por flautas e percussões variadas. Através dessas ações, entendeu-se ser possível organizar ainda para o público presente e, sobretudo para as/os estudantes do Departamento de Música da UDESC, a possibilidade e o acesso ao conhecimento de práticas musicais coletivas da tradição

oral popular brasileira em sua completude: desde reconhecimento de culturas musicais específicas de determinadas regiões, seus agentes, seus artefatos musicais, a construção destes artefatos, os gêneros musicais dessas culturas e a performance de seus repertórios, numa ação anticolonialista.

1. Oficinas de Construção: "Gaitas" (aerofones longitudinais de bloco) e de "Pífanos" (aerofones de embocadura livre) da região Norte de Minas Gerais (Jequitinhonha). Em 7 horas diárias, ao longo de 5 dias, as/os estudantes e o público externo à UDESC, confeccionaram os instrumentos sob orientação do Mestre Tião Chaves (Sebastião Batista Chaves), do Quilombo Santo Antônio dos Moreiras, Minas Gerais e do etnomusicólogo Daniel de Lima Magalhães, pesquisador, músico atuante e construtor de pífanos. Nestas 2 Oficinas (Gaitas e Pífanos do Jequitinhonha) estava prevista a construção de uma média de 16 gaitas e 16 pífanos (32 aerofones). Ao final da oficina foram construídos 150 aerofones, entre pífanos e gaitas.

2. Oficina de Construção de Caixas (3 instrumentos de percussão, "caixas") e **Zabumba (percussão grave)**, seguindo a prática construtiva no Norte de Minas Gerais, cujos representantes são: Mestre Antônio de Matos (Antônio Luís de Matos), da cidade de Minas Novas (MG), Mestre Tião Chaves (Sebastião Batista Chaves), do Quilombo Santo Antônio dos Moreiras, MG.

3. Palestras introdutórias sobre a expressão musical no Norte de Minas Gerais, Jequitinhonha realizadas por Mestre Tião Chaves (Sebastião Batista Chaves), Mestre Antônio Matos (Antônio Luís de Matos) e Daniel Lima Magalhães.

4. Oficina de performance: Com aqueles instrumentos construídos no final dos três últimos dias, foram oferecidas pelos três construtores 3 horas x 3 dias de Oficina de Performance com base no repertório tradicional popular da região do Jequitinhonha.

Programação:

- Oficinas de Construção: 18 a 22 de novembro – 7 horas/dia
- Palestras: Dia 19 de novembro – 2 horas
- Oficina de Performance: 20, 21 e 22 de novembro – 3 horas
- Concerto de Encerramento (Mestres e Aprendizes): dia 22 de novembro

Criação do *website*

O sítio eletrônico *Cartografia de Flautas no Território Brasileiro* é parte do Projeto de Pesquisa *Músicos, Música e Instrumentos: investigação da performance na música histórica e na música popular tradicional* e do *Laboratório de Instrumentos Históricos e Populares Tradicionais da Universidade*. Este projeto de pesquisa transdisciplinar aborda questões inerentes à performance da música popular tradicional, em sua maioria realizada no território brasileiro e suas intersecções com a música histórica, principalmente a música da Idade Média e da Renascença europeias. Investiga caminhos trilhados pelos fazedores, os performadores artistas destas tradições, tanto com relação à ação em si (performance – ato), quanto às múltiplas ferramentas que dão forma às ações e questões referentes ao "como" fazer o feito – técnica/*tékhne*.

O Projeto elabora ações que interseccionam a pesquisa tanto no âmbito do ensino, quanto da extensão. Dentre essas ações-intersecções o Projeto de Pesquisa deu mais um passo ao elaborar uma *Cartografia de flautas no território brasileiro – aerofones no Brasil: seus agentes, seus instrumentos e suas músicas*. A divulgação dessa cartografia pretende trazer informações que possam servir de apoio a professoras/es e alunas/os (âmbito escolar e universitário), junto ao ensino e ao aprendizado da performance dos instrumentos de sopro, de maneira geral e às flautas especificamente.

Nesse primeiro momento apresentamos 5 trabalhos de pesquisadores que investigaram culturas de flautas em diferentes regiões do Brasil, tanto de comunidades tradicionais não exclusivamente indígenas, que trazem manifestações musicais onde as flautas ocupam um lugar de relevância artística, musical e social, quanto de comunidades tradicionais dos povos originários que ocupam o território brasileiro e que têm as flautas como instrumentos presentes, fundamentais no cotidiano musical, como também na esfera mítica.

Estes 5 trabalhos de investigações etnomusicológicas são fruto de teses, dissertações e livros e são apresentados pelas/os pesquisadoras/es no *website*, em forma de videoaulas:

1. Acácio T. C. Piedade – As flautas sagradas dos Povos Tukanos (flautas *jurupari* e *japurutu*, região do Alto Rio Negro, Noroeste Amazônico) e do Povo Wauja (flautas *kawoká*, Alto Xingu). A exposição do trabalho de mestrado do etnomusicólogo e compositor Acácio Piedade, intitulado *Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da música do Alto Rio Negro*

(1997 – UFSC), é um estudo exploratório da música dos Ye'pâ-masa, grupo indígena conhecido como Tukano da região do Alto Rio Negro. Através desse trabalho investigativo pretendeu-se enriquecer os dados existentes na literatura etnológica da região com informações mais densas sobre o sistema musical, apresentando classificações nativas para os seus gêneros musicais. Do mesmo modo, o pesquisador apresenta em sua breve vídeo-palestra sua investigação de doutoramento junto ao Povo Wauja (Alto Xingu), intitulada *O canto do* kawoká*: música, cosmologia e filosofia entre os wauja do Alto Xingu* (2004 - UFSC) trazendo como núcleo de pesquisa a flauta *kawoká*.

2. Ana Paula de Lima Rodgers – Os sopros sagrados do Povo Enawene Nawe (Mato Grosso). Em sua tese de doutoramento, *O Ferro e as Flautas: regimes de captura e perecibilidade no Iyaõkwa Enawene Nawe*, a etnomusicóloga traça

> [...] um estudo geral sobre os Enawene Nawe, povo indígena falante de língua aruaque do sudoeste amazônico. [...] ela está balizada por pelo menos três diretrizes teórico-metodológicas: abordar a pesquisa etnográfica desde uma ênfase nas instâncias acústico-rituais, contribuindo desse modo para um alargamento de premissas previamente assentadas pelo material existente sobre a etnia; promover de forma sistemática a pesquisa acerca da interetnicidade milenar ou secular vigente na região que é hoje o noroeste de Mato Grosso e Rondônia; refletir, a partir do caso específico dessa população aruaque incrustada numa teia multiétnica e intersticial por definição, sobre as condições de possibilidade das formas sociopolíticas que atravessam o continente sul-americano. (Rodgers, 2014)

3. Bruno Del Neri Batista Menegatti – Canudos do Sertão Baiano (Bahia). Foram estudados pelo músico Bruno Del Neri Batista Menegatti, em sua dissertação de mestrado *Soprando a gaita – bandas de pífanos do sertão bahiano* (2012–USP), os conjuntos da região do Sertão Canudense (Bahia). Originalmente, as gaitas (flautas) dessa região eram construídas com o bambu denominado taboca, mas atualmente são feitas, majoritariamente, de PVC. As gaitas possuem bloco, denominado *birro* e *bisel*, encaixado na parte superior, onde será soprado, formando a coluna de ar que produzirá som, seguindo a mesma mecânica dos apitos e das flautas-doce europeias, de parte das flautas indígenas brasileiras, das flautas do Jequitinhonha e dos Caboclinhos da Zona da Mata Pernambucana.

4. Climério de Oliveira Santos – Gaitas de Cabocolinho da Zona da Mata (Pernambuco). As flautas que compõem a dança dramática chamada Caboclinho, trazidas a

público através do livro *Cabocolinho*, fruto de dissertação de mestrado defendida pelo etnomusicólogo Climério de Oliveira Santos, intitulada *O Grito de Guerra dos Cabocolinhos: etnografia da performance musical da Tribo Canindé* (2008 - UFPB). Na Zona da Mata pernambucana é onde se encontra, provavelmente, a maior incidência dos grupos, compostos por grande variedade de instrumentos de percussão, uma gaita, dançarinos que representam guerras e lutas, trajando indumentárias que representam plumagens indígenas.

5. Daniel de Lima Magalhães – Pífanos e Gaitas de Minas Gerais. Ao Norte de Minas Gerais, na região do rio Jequitinhonha, próximo às cidades de Capelinha, Minas Novas, Angelândia e Setubinha, foram investigadas pelo músico e etnomusicólogo Daniel Magalhães canudos, taquaras e gaitas, flauta longitudinal de bloco, que compõem os grupos musicais chamados de marujada ou banda de taquara. Para a construção do bloco (bisel), utiliza-se cera de abelha na modelagem do duto de ar. Os tamanhos variam entre 36 e 42 centímetros, as afinações encontradas foram sol, lá e si bemol. O número de furos mais comum é sete, com exceção da Banda de Taquara da Bem Posta, que possui oito furos, todas com um furo na parte posterior para o apoio e movimentação do polegar[13].

Como as Oficinas com os mestres construtores e tocadores do Jequitinhonha realizadas em 2022 foram filmadas por estudantes voluntários, deve ser editada, ao longo do ano 2025, uma videoaula de construção de flautas e percussões, a partir desse material filmado e publicada posteriormente no *website.*

Referências

BITTAR, Valeria Maria Fuser. VEDANA, Cassiano Tissiani. Encontro de Saberes: Caminhos Pluriepistêmicos na Formação do Professor de Música. *OPUS*. Vitória, v. 29, p. 1-29, 2023. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2023.29.14/pdf

CARVALHO, José Jorge de. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. *Revista Anthropológicas*, ano XIV, v. 21, n. 1, p. 39-76, 2010.

[13] Este trabalho de investigação das expressões Musicais do Vale do Jequitinhonha encontra-se no livro de Daniel, *Canudos, gaitas e pífanos: as flautas do norte de Minas*. 1. ed. Belo Horizonte/MG: Edição do autor, 2010.

CARVALHO, José Jorge de; VIANNA, Letícia Costa Rodrigues. O Encontro de Saberes nas Universidades. Uma síntese dos dez primeiros anos. *Revista Mundaú*, Maceió, n. 9, p. 23-49, 2020. Disponível em: https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/issue/view/592 Acesso em: 15 jul. 2021.

EHRLICH, Robert. *The Great German Recorder Epidemic* – Reinventing the Recorder, 1925-1950. Instant Harmony Essay Series, no. 1. Portland, Oregon, 2021.

ENCONTRO de Saberes. [*S. l.*: *s. n.*], Brasília, 2017. Tumblr: encontrodesaberes. Disponível em: <https://encontrodesaberes.tumblr.com/> Acesso em: 30 de out. 2017.

MAGALHÃES, Daniel de Lima. *Canudos, gaitas e pífanos: as flautas do norte de Minas*. 1. ed. Belo Horizonte/MG: Edição do autor, 2010.

MENEGATTI, Bruno Del Neri Batista. *Soprando a gaita – bandas de pífanos do sertão bahiano.* Dissertação de mestrado. ECA USP, São Paulo, 2010.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. *Música Ye' Pâ-Masa: por uma antropologia da música do Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado. UFSC. Florianópolis, 1997.

_____. *O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado. UFSC. Florianópolis, 2004.V

RODGERS, Ana Paula Ratto de Lima. *O Ferro e as Flautas: Regimes de captura e perecibilidade no Iyaõkwa Enawene Nawe*. Tese de Doutoramento. UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, Climério de Oliveira. *O Grito de Guerra dos Cabocolinhos: etnografia da performance musical da Tribo Canindé*. Dissertação de Mestrado, UFPB, 2008.