

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

LUCAS DA SILVA BARRES

**AVALIAÇÃO COMPARATIVA DE PERFORMANCES MUSICAIS DE UMA BANDA
DA CIDADE DE BAGÉ, RS**

**Bagé
2016**

LUCAS DA SILVA BARRES

**AVALIAÇÃO COMPARATIVA DE PERFORMANCES MUSICAIS DE UMA BANDA
DA CIDADE DE BAGÉ, RS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música da Universidade Federal do
Pampa, como requisito parcial para
obtenção do Título de Licenciado em
Música.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Machado
Takahama

**Bagé
2016**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

B272a Barres, Lucas da Silva
Avaliação comparativa de performances musicais de uma banda
da cidade de Bagé, RS / Lucas da Silva Barres.
53 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, MÚSICA, 2016.

"Orientação: Alexandre Machado Takahama".

1. avaliação da performance musical. 2. bandas de música.
3. escala de registro da execução musical. 4. Keith Swanwick.
I. Título.

LUCAS DA SILVA BARRES

**AVALIAÇÃO COMPARATIVA DE PERFORMANCES MUSICAIS DE UMA BANDA
DA CIDADE DE BAGÉ, RS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música da Universidade Federal do
Pampa, como requisito parcial para
obtenção do Título de Licenciado em
Música.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 14/12/2016.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Machado Takahama
Orientador
(UNIPAMPA)

Prof. Me. André Müller Reck
(UNIPAMPA)

Maestro Joab Monteiro Muniz
(OFIBA)

Este trabalho é dedicado à Professora Neiva Martinez e ao Professor Rubens Veiga (*in memoriam*), pelo legado deixado à Banda do IMBA e à minha vida. Também dedico ao meu avô Edeal da Silva (*in memoriam*) por ter sido o meu maior exemplo de vida.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alexandre Takahama, que aceitou a tarefa de me orientar neste estudo, pela sua dedicação e comprometimento.

Aos meus alunos, que aceitaram o convite de participar da minha pesquisa e se mostraram receptivos e dispostos a colaborar com o trabalho.

À minha família e amigos, por sempre estarem ao meu lado em todos os momentos.

À minha namorada Natiéli Vieira, pelo incentivo em todo o momento que precisei.

À Deus, por me resguardar com saúde em mais essa etapa de minha vida que consegui vencer.

RESUMO

Este estudo apresenta a avaliação de duas execuções musicais de uma Banda da cidade de Bagé, RS, com o objetivo de investigar se ocorre uma evolução em sua performance musical ao longo de seus ensaios. Para isso, foram realizadas gravações de dois ensaios, com quatro meses e meio de espaçamento entre eles, que foram enviadas para análise de avaliadores com ampla experiência e atuantes na área de Bandas musicais e instrumentos de sopros. Os critérios de avaliação foram definidos com base na Escala de Registro da Execução Musical (COSTA & BARBOSA, 2010), que é baseada na Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical (SWANWICK, 1988). Como resultado, foi possível observar de forma contextualizada uma evolução da performance da Banda e perceber pontos específicos que devem ser melhor desenvolvidos durante os ensaios para que a performance possa atingir níveis mais elevados de qualidade. Este trabalho contribui para a sistematização de procedimentos para a avaliação da performance de Bandas de Música, auxiliando o professor/regente a elaborar metodologias de ensaio mais eficientes, pois é grande a carência de trabalhos acadêmicos nessa área no Brasil.

Palavras-Chave: avaliação da performance musical; bandas de música; escala de registro da execução musical; Keith Swanwick.

ABSTRACT

This study presents an evaluation of two musical performances of a Wind Band in the city of Bagé, RS with the aim of investigating if there has been an evolution in the musical performance throughout the rehearsals. With this objective, two rehearsals were recorded with the distance of four and half months between the observations. The recordings were sent to an analysis of evaluators with extensive experience who are active in the area of Wind Bands and wind instruments. The evaluation criteria were defined based on the Music Performance Rating Scale (COSTA & BARBOSA, 2010), which is based on the Spiral Theory of Musical Development (SWANWICK, 1988). As a result, it was possible to observe the evolution of the Wind Band's performance in a contextualized way; it was also possible to notice specific points that must be better developed during the rehearsals so that the performance can reach higher levels of quality. This paper contributes for a systematization of procedures for evaluating the performance of Wind Bands, helping the teacher/conductor to elaborate more efficient rehearsal methodologies once there is a considerable lack of academic production in this area in Brazil.

Key-words: musical performance evaluation, wind bands, Keith Swanwick, Music Performance Rating Scale.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO | 17 |
| 2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA BANDA | 20 |
| 2.1. O início..... | 20 |
| 2.2. A eterna maestrina..... | 20 |
| 2.3. O retorno e a continuidade | 23 |
| 2.4. De componente a regente | 24 |
| 3. REFERENCIAL TEÓRICO..... | 27 |
| 3.1 A teoria espiral do desenvolvimento musical e o modelo C(L)A(S)P na avaliação da performance | 29 |
| 3.2 Escala de registro da execução musical..... | 32 |
| 4. METODOLOGIA..... | 35 |
| 4.1 O levantamento bibliográfico | 35 |
| 4.2 A escolha da banda..... | 35 |
| 4.3 A coleta e a análise dos dados | 36 |
| 4.3.1 Escolha da música | 36 |
| 4.3.2 Registro das performances da banda | 37 |
| 4.3.2.1. Escolha da sala | 38 |
| 4.3.2.2. Escolha e posicionamento dos microfones | 38 |
| 4.3.2.3. O processo de gravação | 39 |
| 4.3.3 Coleta dos dados acerca da avaliação das gravações | 40 |
| 4.3.4 Forma de análise dos dados | 41 |
| 5. ANÁLISE DOS DADOS | 42 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 46 |

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 49

APÊNDICE A..... 51

1. INTRODUÇÃO

No segundo semestre do ano de 1996, ingressei como componente da Banda do Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA) em Bagé-RS, começando, assim, a ter contato com o ambiente musical característico das bandas. A banda possuía sua instrumentação parecida com a de uma fanfarra – percussão, escaletas, pífaros, cornetas lisas e cornetões lisos –, e o ensino musical era liderado pelos componentes mais antigos, visto que a banda, mesmo estando dentro de um conservatório de música, não possuía professor de música, apenas um mór¹.

No ano seguinte, senti a necessidade de aprofundar meus conhecimentos musicais. Para isso, procurei um professor particular, que me fez questionar a eficiência do método de ensino aplicado na Banda do IMBA. Esse método era baseado em um sistema informal em que os alunos não recebiam instrução técnica ou musical, apenas deveriam tentar extrair notas do instrumento, imitando um colega mais antigo. Caso não fosse possível extrair as notas do instrumento, o aluno deveria participar do ensaio e das apresentações com o instrumento, mas sem tocar, devendo apenas marchar. Naturalmente esse sistema não refletia uma preocupação com o fazer musical e, conseqüentemente não apresentava resultados no que diz respeito ao desenvolvimento musical dos seus integrantes.

No ano de 2007, assumi como instrutor e regente da Banda do IMBA e, com auxílio de recursos financeiros do Instituto, pude participar de festivais de música como aluno de renomados professores da área de bandas, do Brasil e do exterior. Ingressando no Curso de Licenciatura em Música da UNIPAMPA em 2013, tive a oportunidade de conhecer os métodos de ensino coletivo utilizados em bandas, a partir do trabalho desenvolvido nos componentes curriculares Tópicos Especiais em Prática de Conjunto, Fundamentos da Regência II e Regência Instrumental na Educação Musical I e II. Observei que a proposta estava de acordo com as que eu já havia vivenciado nos cursos e festivais dos quais venho participando, por isso, resolvi adotar essa metodologia de ensino em grupo, tentando transformar o ensaio em conjunto em uma aula de música. A partir do momento em que comecei a utilizar essa metodologia de ensino coletivo, notei que a banda evoluiu com celeridade,

¹ Pessoa que fica à frente da banda como seu comandante.

conseguindo executar muitas peças com um menor número de ensaios. Desse momento em diante, surgiram muitos questionamentos sobre o modo de avaliação de performance em conjunto.

Tendo em vista que minha formação musical começou em uma banda e atualmente atuo como regente da Banda do IMBA, observei a necessidade de realizar um trabalho de pesquisa com o objetivo de averiguar uma forma coerente de avaliar a performance e, conseqüentemente, a metodologia de ensino musical na mesma, uma vez que acreditamos que o resultado obtido nas performances musicais relaciona-se diretamente com o trabalho que é desenvolvido durante os ensaios.

Iniciando esta pesquisa, percebi a carência de trabalhos sobre avaliação de performance em grupos, especialmente na área de Bandas. O trombonista e professor Lélío Eduardo Alves da Silva comenta, em sua Tese de Doutorado, que

Embora a banda de música exerça forte influência na vida musical brasileira, muito pouco foi feito no âmbito acadêmico. Atualmente, os trabalhos na área de musicologia que enfocam a banda de música são mais facilmente encontrados, porém, há uma grande lacuna no que diz respeito ao processo de ensino-aprendizagem. Poucos são os trabalhos que realmente contribuíram para o estudo do processo de ensino-aprendizagem nas bandas de música brasileiras. Dentre esses destacamos o de Barbosa (1994), Higino (1994) e Vecchia (2008). (SILVA, 2010, p. 2)

Tendo em vista ainda o fato de que as Bandas de Música possuem grande importância na sociedade brasileira, sendo apontadas por pesquisadores como Silva (2010), Alves (1999) e Granja (1984) como a principal escola de sopros e percussão do Brasil, é que este trabalho se justifica. Procurarei neste trabalho responder especialmente a duas questões: existe uma evolução na performance da banda pesquisada? Se há uma evolução, de que forma ela ocorre? Esses questionamentos servirão para observar se a metodologia de ensaio está sendo eficiente e quais são os seus aspectos positivos e negativos.

Baseado nessas questões, busquei suporte teórico no contexto de avaliação em performance. Nesta pesquisa a temática desenvolvida vai ao encontro das idéias de autores como Andrade (2003), Costa e Barbosa (2015), França (2000; 2004) e Silva (2010). Tais autores desenvolveram trabalhos sobre avaliação de performance, mas em áreas diferentes, todos baseados na Teoria Espiral do Desenvolvimento

Musical de Keith Swanwick, a qual foi desenvolvida com base nos estudos de Jean Piaget e que trata do desenvolvimento musical de crianças e adolescentes.

Este trabalho está estruturado em quatro capítulos: no primeiro capítulo, após a introdução, há uma contextualização da banda escolhida, na qual é apresentado um panorama de sua história. O segundo, apresenta o referencial teórico utilizado para o desenvolvimento deste trabalho. No terceiro capítulo é descrita a metodologia utilizada e, por fim, no quarto e último capítulo está a análise e a discussão dos dados obtidos a partir das gravações das performances do grupo.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA BANDA

Neste capítulo será apresentado um breve panorama da história da Banda do IMBA, incluindo os regentes e instrutores que passaram por ela, além de meu próprio ingresso como componente e, posteriormente, como regente da Banda.

2.1. O início

A Banda do IMBA foi fundada em 1958, a partir da idealização da então Diretora do IMBA, Professora Rita Jobim Vasconcellos. A ex-professora do IMBA Neiva Petry Martinez relatou² que a professora Vasconcellos nomeou como responsável pelo grupo a professora Alene Dupont Teixeira. A Banda também possuía um instrutor que preparava os corneteiros, que era o Sargento Rodrigues.

Martinez informou que a Banda era composta apenas por meninas e que possuía em sua instrumentação: cornetas em fá e si^b, tubas (cornetões), tambores, surdos, caixas, tarol e pratos. Segundo ela a Banda “tratava-se de uma fanfarra condutora dos alunos do IMBA, no desfile da Semana da Pátria”.

2.2. A eterna maestrina

Em 1960 a coordenação e a regência da Banda do IMBA passaram a ser de responsabilidade da professora Neiva Petry Martinez, que relata:

Vi a grande oportunidade de criar e remodelar ritmos, cadências e instrumentos, implantando um Curso de Banda, que tratasse de reformas e oportunizar que todos os alunos, que dela faziam parte, aprendessem execuções a vozes, onde harmonia e ritmo se entrelaçassem, dando oportunidade de leitura à primeira vista e percussão escrita.³

² Entrevista concedida por Neiva Petry Martinez, realizada em 09/09/2016.

³ Id, 2016.

O Curso de Banda no IMBA era anual e realizava ensaios duas vezes por semana, havendo avaliações periódicas nas quais eram atribuídas notas aos alunos. Os métodos utilizados nessa época, pela Banda, vinham de Buenos Aires. Segundo Martinez a Banda possuía as seguintes atividades:

- Curso de escaletas;
- Curso de flauta doce;
- Curso de percussão;
- Curso de musicalização;
- Curso de harmonia e composição para principiantes;
- Prática Instrumental com leitura à 1ª vista (em duas vozes);

Ressalta-se a grande variedade de atividades musicais proporcionadas pela banda do IMBA naquela época que, além das já citadas, também oferecia ensaios de evoluções e coreografias de balizas e corpo de balé, além de um grupo de pesquisas e confecções de instrumentos, um coro infantil e um laboratório de experiências sonoras. O grupo de pesquisas e confecções de instrumentos foi responsável pela criação de instrumentos para os desfiles da Banda Rítmica, com crianças de 5 anos de idade. Já a atividade de coro infantil era necessária pois, de acordo com Martinez, “a banda desfilava tocando e cantando”.

Nessa época a banda era uma das mais tradicionais da cidade e apresentava em sua formação flautas doces e percussão o que, segundo Huber (2012), causava grande admiração ao público, pois as demais bandas utilizavam muitos instrumentos de metais. Martinez ainda ressalta que “a Banda do IMBA foi inovadora, quanto a uniformes e temas, em cada desfile. O repertório era composto por trechos de clássicos como *O Guarani* de Carlos Gomes, *O Lago dos Cisnes* de Tchaikovsky, e músicas modernas, para época”.

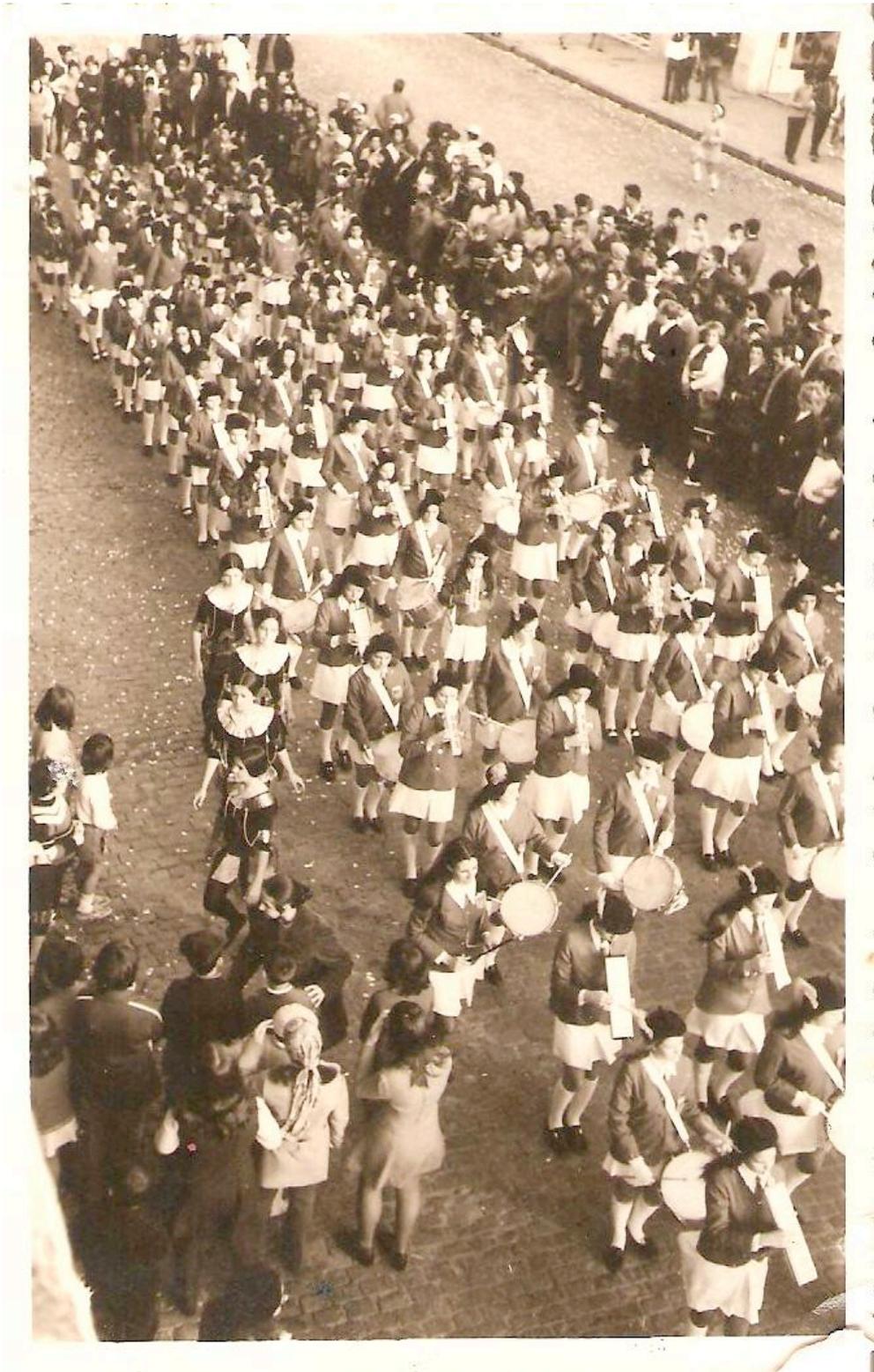


Figura 1: Desfile da Banda do IMBA no dia 07 de setembro de 1971.

Em 1980 a Professora Matinez, chamou para ajudá-la nos metais o músico e trompetista Rubens Veiga. Em 1983 Martinez deixou o cargo de regente da Banda no IMBA, momento no qual as suas atividades foram interrompidas.

2.3. O retorno e a continuidade

Com a saída da Professora Neiva Martinez a Banda passou por um período de 11 anos sem atividades. No dia 12 de abril 1994, a Banda do IMBA foi reativada assumindo a sua coordenação o professor de Educação Física e bailarino Glênio Fuchs, que permaneceu à frente da Banda por aproximadamente nove anos. Em 1999, Fuchs contratou, novamente, como arranjador e regente, o professor Veiga, pois precisava de um profissional que entendesse de metais, já que a Banda havia incorporado em sua formação corneta e cornetões de 1 pistom.



Figura 2: Apresentação da Banda do IMBA no Campeonato Estadual de Bandas e Fanfarras, na cidade de Pelotas, no ano de 1999.

Em 2002 a Banda passou para a categoria⁴ de Banda Marcial, e mais uma vez mudou sua instrumentação, adquirindo trompetes, trombones, eufônio e tuba.

⁴ Todas as categorias e nomenclaturas de bandas relatadas neste trabalho fazem referência à classificação proposta pela Federação de Bandas do Rio Grande do Sul (FEBARGS), conforme descrito por Santos, 2015, p.16.

Em 2003 a Banda inseriu os instrumentos de madeira (palhetas simples) e passou à categoria de Banda Musical ou Banda de Música.

Após quase uma década sob o comando de Fuchs, a Banda passou por outra mudança em sua coordenação e regência, assumindo o Cabo Músico do Exército Manoel Boeno, que esteve à frente do trabalho até o março de 2007. Apesar de toda a sua importância para o IMBA, não existe nenhum documento que explique como era a metodologia de ensino utilizada na Banda em nenhuma de suas fases, apenas relatos como o da professora Martinez que descreveu como ela e o professor Rubens Veiga ensinavam. Com relação aos demais regentes, foi possível constatar a forma como eles trabalhavam a partir das observações realizadas como integrante da Banda em suas distintas épocas.

2.4. De componente a regente

Em 1996, quando ingressei como componente, a Banda possuía a nomenclatura de Banda Marcial Tradicional IMBA, e a sua instrumentação era composta por percussão, escaletas, pífaros, cornetas lisas e cornetões lisos. Nessa época a Banda tinha como objetivo, além do desfile sete de setembro, a participação em festivais e concursos. Lembro que a rivalidade entre as bandas da cidade e também entre as bandas da mesma categoria de outras cidades do estado era muito acirrada e estimulada pelo instrutor e pelos componentes antigos, ao ponto de uma vez, membros da Banda do IMBA e de outra banda da cidade, partirem para agressão física.

Quanto à metodologia de ensino, no meu primeiro dia como aluno da banda, fui estimulado pelo instrutor a estudar corneta, pois era o instrumento que faltava na banda. Senti posteriormente muitas dificuldades de aprendizado, talvez devido a ter tido uma instrução equivocada de como emitir o som do instrumento, pois apenas fui orientado a apertar meus lábios, soprar e tentar imitar um “*pum com a boca*”. O modo que aprendi me trouxe dificuldades, pois no segundo semestre de 1997 resolvi começar a estudar o trompete, mas devido à maneira equivocada que havia sido instruído a extrair som, senti muitas dificuldades para corrigir minha embocadura. Até os dias de hoje sinto os efeitos de não ter sido instruído corretamente desde o

começo. Como tive essa experiência de ter começado errado, procuro sempre estar buscando novos conhecimentos para aplicá-los na banda.

Em 2007 ao ingressar como regente da Banda do IMBA, juntamente com a professora Joicelene Batista, que assumiu a função de coordenadora, prosseguimos com o objetivo de preparar a banda para o desfile de sete de setembro, festivais e concursos, além de apresentações na cidade e região. Com o passar do tempo e através das experiências que tive oportunidade de vivenciar ao estudar em festivais de música e após o meu ingresso na universidade, percebi que poderia fazer a banda evoluir mais, se começasse a me preocupar em realizar um ensaio didático, pensando na evolução musical da banda e não somente nas apresentações e concertos que deveriam realizar.



Figura 3: Apresentação da Banda do IMBA no Campeonato Estadual de Bandas e Fanfarras, na cidade de Uruguaiana, no ano de 2008.

Diante disso houve uma alteração no objetivo principal da Banda, que atualmente é estimular o desenvolvimento musical dos alunos, utilizando para isso a

prática musical em conjunto, desenvolvendo um repertório didático para bandas. A Banda ainda participa de festivais e de concursos, porém esse é um objetivo secundário. Atualmente a banda possui a nomenclatura de Banda Musical do IMBA e utiliza a instrumentação que conta com percussão, metais e madeiras, a faixa etária dos componentes varia de 12 a 56 anos.



Figura 4: Apresentação da Banda do IMBA durante o VII Festival Internacional de Música no Pampa, na cidade de Bagé, no ano de 2016.

Diferente de minha época de componente, atualmente o ensino musical na Banda, não é realizado pelos integrantes mais antigos e além do regente, a Banda possui três instrutores, que são professores do Instituto e ministram as aulas de madeiras: Armando Carreta (flauta transversal), Germano Neres (saxofone) e Nilton Vergara (clarinete). As aulas dos metais e percussão são ministradas pelo regente.

3. REFERENCIAL TEÓRICO

A partir da revisão de literatura que foi realizada, constatou-se a carência de pesquisas sobre a avaliação da performance de grupos musicais. Das poucas pesquisas encontradas sobre avaliação de performance musical, destacamos as de Andrade (2003), França (2004), Silva (2010) e Costa & Barbosa (2015). Andrade (2003) desenvolveu uma pesquisa visando investigar os critérios adotados por regentes para avaliar a execução musical de coros escolares. A autora relata que

A avaliação na área da educação musical é bastante intrincada. Existe uma preocupação entre os educadores musicais a esse respeito, porém ainda é grande a carência de pesquisas nessa área, particularmente no Brasil. (ANDRADE, 2003, p.76)

França (2000; 2004) realizou uma pesquisa sobre avaliação de alunos de piano. Na primeira pesquisa ela analisou a performance de alunos do Núcleo de Educação Musical de Belo Horizonte e, na segunda, em 2004, realizou o trabalho com alunos de piano no Vestibular e no Bacharelado em Música da UFMG. Silva (2010) realizou uma pesquisa pioneira avaliando o desenvolvimento musical de alunos em 4 bandas de música onde, primeiramente, procurou analisar o ensino de música na banda, o desenvolvimento musical dos alunos e a atuação dos mestres das bandas ao longo de três meses, com o objetivo de propor uma metodologia de ensino nos ensaios a fim de torná-los mais eficazes. Por fim, Costa & Barbosa (2015) realizaram uma avaliação da performance instrumental de dois alunos de trompete, utilizando professores do instrumento como avaliadores, primeiramente realizando uma avaliação livre (sem referencial teórico ou instrumentos específicos) e posteriormente utilizando a Escala de Registro da Execução Musical, criada por eles, a partir dos parâmetros definidos por Swanwick (1988) em sua Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical.

Apesar de cada autor ter um objetivo distinto em cada pesquisa que foi realizada, todos eles fizeram uma avaliação de performance musical utilizando, para isso, os parâmetros de execução musical estabelecidos por Swanwick em sua Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical. Três dos autores citados realizaram avaliações de performances individualmente nos alunos, mesmo que o objetivo fosse obter um resultado referente ao trabalho de um conjunto musical. Um deles

realizou avaliações de performances de grupos corais e, por isso, acreditamos que os critérios de Swanwick também sejam adequados para a avaliação de performance de um grupo instrumental.

No entanto, durante a apresentação dessa ideia para os professores do Curso de Licenciatura em Música da UNIPAMPA foi possível observar como a avaliação da performance é um assunto muito polêmico. Alguns professores sugeriram que a avaliação da performance poderia ser baseada nos relatos dos próprios alunos da Banda, o que contrariava a proposta deste trabalho. Ao longo da pesquisa, observou-se que esse tipo de avaliação, baseada nos relatos dos próprios alunos, não traria resultados consistentes a respeito do desenvolvimento musical da performance. Muitos autores que utilizam essa abordagem ao se referirem à avaliação de performance, na verdade não fazem uma verdadeira avaliação à medida que ignoram critérios e métodos de avaliação. Silva (2010) fornece uma clara indicação deste problema quando, ao se referir à pesquisa de Doutorado realizada por Cajazeira (2004), afirma que

a autora não avaliou o desenvolvimento musical dos alunos [...] A autora chegou à conclusão do modo de desenvolvimento dos alunos **baseando-se somente em dados fornecidos pelos próprios e não por comprovação em uma pesquisa empírica** (testes de conhecimento, por exemplo) com eles, concluindo, inclusive, que a banda pesquisada oferece, no máximo, a formação até o modo Manipulativo. [...] Ela ressaltou que os integrantes da banda têm maior desenvolvimento nas atividades de execução e técnica, informação que é senso comum entre os mestres de banda. (SILVA, 2010, p.71, grifo nosso).

Acredita-se que essa polêmica toda seja causada pela subjetividade que é inerente a esse tipo de atividade, o que traz muitos desafios. A respeito disso, Silva relata que

O grau de subjetividade é muito grande em uma avaliação musical e mesmo em audições de músicos profissionais podem ocorrer divergências de grande envergadura, **se não houver uma determinação prévia dos parâmetros em que os avaliadores vão se basear para tal atividade.** (SILVA, 2010, p.59, grifo nosso)

Para que fosse possível cumprir com o objetivo inicial deste trabalho, que é de analisar a eficiência da metodologia de ensino através da avaliação da

performance em momentos distintos ao longo do ano, seria, portanto, imprescindível a utilização de critérios e parâmetros de avaliação bem definidos.

Por este motivo, para a realização desta pesquisa optou-se por utilizar os critérios de avaliação de performance definidos por Swanwick em sua Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical. Essa opção se deu pelo fato de que todas as pesquisas levantadas sobre avaliação de performance em música utilizam com sucesso os critérios de Swanwick.

3.1 A teoria espiral do desenvolvimento musical e o modelo C(L)A(S)P na avaliação da performance

A Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical, desenvolvida pelo Educador Musical Britânico Keith Swanwick, “partiu da hipótese de que o conhecimento musical, assim como qualquer área do conhecimento, obedece a etapas sucessivas, de acordo com o nível psicológico do indivíduo.” (COSTA, 2009/2010 p. 42). De acordo com Costa,

A partir da sua investigação nas escolas inglesas de música, e da sua própria experiência de docente, Swanwick organizou um método de observação, de compreensão e de análise de como a música se desenvolve no ser humano. É um método em espiral que permite perceber melhor o progresso do conhecimento musical em diferentes faixas etárias [...] (COSTA, 2009/2010 p. 42)

Conforme Silva (2010), a Teoria de Swanwick estabelece quatro estágios denominados, Material, Expressão, Forma e Valor. Cada um desses estágios é realizado em dois modos ou fases, colocados em lados opostos do espiral. No lado esquerdo do espiral, são colocados os que representam a intuição e ao lado direito a análise, conforme a ilustração abaixo.

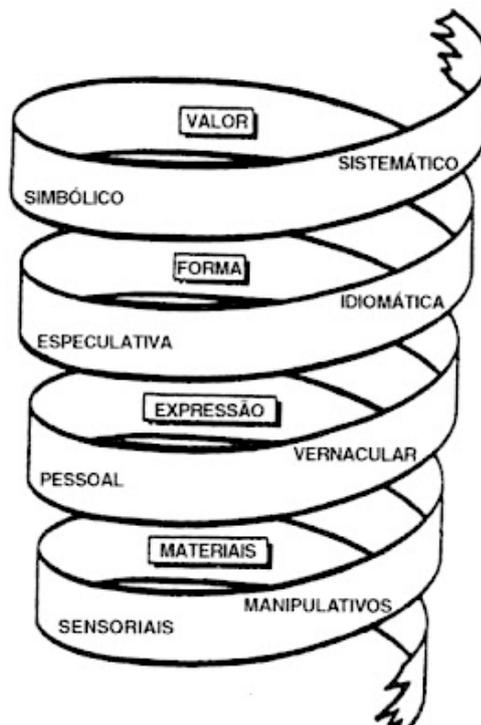


Figura 5: Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick.
 Fonte: <http://eloijafilhoeducador.blogspot.com.br/>

Silva relata ainda que

A Teoria em questão teve como objetivo a criação de um método científico de avaliação musical. Isso porque a avaliação na música normalmente vem seguida de conceitos muito subjetivos e sem nenhuma cientificidade. Trabalhos como o de Swanwick podem nos proporcionar ferramentas para localizar em que nível de desenvolvimento musical um determinado grupo de estudantes se encontra, o que dá condições aos professores de propor soluções para a melhora do processo de aprendizagem. (SILVA, 2010, p.66)

Para Swanwick a educação musical deve proporcionar atividades de composição, audição (percepção) e interpretação (performance), seguidas, em segundo plano, da literatura musical e técnica, conforme aponta Costa

Swanwick considera que estes cinco parâmetros se devem trabalhar equilibradamente e de forma integrada. Três dos parâmetros relacionam-se directamente com a música, e dois desempenham um papel de suporte à educação musical. Os principais parâmetros, para este autor, são a *audição*, a *composição* e a *interpretação*; os outros, como a literatura musical e a técnica, são secundários (COSTA, 2009/2010, p. 36)

Esses parâmetros acima citados, dão origem à sigla C(L)A(S)P, que significa: Composição, Literatura Musical, Audição, Técnica e Performance. Essa sigla muitas vezes é traduzida para o português como (T)EC(L)A⁵.

França (2004) acredita que a Teoria de Desenvolvimento Musical “seja a contribuição mais expressiva sobre desenvolvimento cognitivo musical na literatura”, ela relata que esse fato é defendido por autores como: Andrade (2003), Beineke (2003) e Santos (2003), Fernandes (2000) e Del Ben (1997). Segundo a autora, a Teoria de Swanwick:

[...] contempla o desenvolvimento da compreensão musical através do domínio cumulativo dos elementos do discurso musical, que correspondem aos estágios de desenvolvimento musical: Materiais Sonoros (que se desdobra nos níveis *Sensorial e Manipulativo*), Caráter Expressivo (níveis *Pessoal e Vernacular*), Forma (níveis *Especulativo e Idiomático*) e Valor (níveis *Simbólico e Sistemático*), este último representando o ápice da compreensão da música como forma de discurso *simbólico*. (FRANÇA, 2004, p.33)

Para cada um dos parâmetros, há critérios de avaliação para cada um dos níveis apontados anteriormente. Como, neste trabalho, estaremos realizando somente uma avaliação de performance, descreveremos abaixo os critérios referentes à avaliação da performance derivados da Teoria Espiral, para cada um dos estágios de desenvolvimento musical (SWANWICK, 1994 in FRANÇA, 2004).

Sensorial - A performance é errática e inconsistente. O fluxo é instável e as variações de colorido sonoro e intensidade não parecem ter significado expressivo ou estrutural.

Manipulativo - Algum grau de controle é demonstrado por um andamento estável e pela consistência na repetição de padrões. O domínio do instrumento é a prioridade principal e não há evidência de contorno expressivo ou organização estrutural.

Pessoal - A expressividade é evidenciada pela escolha consciente do andamento e níveis de intensidade, mas a impressão geral é de uma performance impulsiva e sem planejamento estrutural.

Vernacular - A performance é fluente e convencionalmente expressiva. Padrões melódicos e rítmicos são repetidos de maneira semelhante e a interpretação é bem previsível.

⁵ Traduzido para o português como Técnica, Execução, Composição, Literatura e Apreciação.

Especulativo - A performance é expressiva e segura e contém alguns toques de imaginação. A dinâmica e o fraseado são deliberadamente controlados ou modificados com o objetivo de ressaltar as relações estruturais da obra. **Idiomático**

– A performance revela uma nítida noção de estilo e uma caracterização expressiva baseada em tradições musicais claramente identificáveis. Controle técnico, expressivo e estrutural são demonstrados de forma consistente.

Simbólico - A performance demonstra segurança técnica e é estilisticamente convincente. Há refinamento de detalhes expressivos e estruturais e a impressão de um comprometimento pessoal do intérprete com a música.

Sistemático - O domínio técnico está totalmente a serviço da comunicação musical. Forma e expressão se fundem gerando um resultado coerente e personalizado - um verdadeiro depoimento musical. Novos *insights* musicais são explorados de forma sistemática e imaginativa.

3.2 Escala de registro da execução musical

Para que fosse possível realizar a análise da performance através das gravações era necessário definir de que forma essa avaliação seria feita: se todos os avaliadores seguiriam os mesmos parâmetros ou se seria uma avaliação livre, na qual cada um deles seguiria critérios próprios. A fim de padronizar as avaliações, foi escolhida a forma em que todos teriam os mesmos parâmetros de avaliação e, para isso, foi elaborada uma tabela de análise com critérios musicais baseados na Escala de Registro da Execução Musical (COSTA e BARBOSA, 2010).

A Escala de Registro da Execução Musical de Costa e Barbosa (2010) foi construída a partir dos parâmetros estabelecidos por SWANWICK (1994), com a finalidade de criar instrumentos e critérios de avaliação musical específicos. Ao nosso entender, essa escala de registro é mais adequada e mais objetiva para que um avaliador que não tenha familiaridade com a teoria de Swanwick possa realizar uma avaliação mais precisa. A escala, constituída por 26 parâmetros de avaliação, é descrita por Costa e Barbosa (2015) da seguinte maneira:

1 – *Postura (Corporal/Embocadura)*, 2 – *Controle da respiração* e 3 – *Emissão sonora*, situam-se no modo *Sensorial* do estágio *Materiais*. Através destes

parâmetros é possível avaliar a capacidade para explorar o contato com a Trompete. Os parâmetros 4 - *Ataque*, 5 - *Articulação*, 6 - *Extensão/Tecitura*, 7 - *Afinação* e 8 - *Sonoridade*, situam-se no modo *Manipulativo* do estágio *Materiais*. Estes parâmetros permitem avaliar a capacidade para manusear e controlar tecnicamente a Trompete. Os parâmetros 9 - *Respeito pelo texto musical*, 10 - *Escolha do andamento*, 11 - *Estabilidade rítmica* e 12 - *Uso de diferentes intensidades*, situam-se no modo *Pessoal* do estágio *Expressão* e permitem avaliar a capacidade para tocar com sentido expressivo e bom gosto musical. Os parâmetros 13 - *Organização rítmica das frases*, 14 - *Organização melódica das frases*, 15 - *Fluência do discurso musical* e 16 - *Expressividade do discurso musical*, situam-se no modo *Vernacular* do estágio *Expressão* e possibilitam avaliar o sentido expressivo do aluno de acordo com as convenções adotadas pela linguagem musical. Os parâmetros 17 - *Segurança do discurso musical*, 18 - *Controle e variedade de dinâmicas* e 19 - *Compreensão da estrutura da obra*, situam-se no modo *Especulativo* do estágio *Forma* e através destes é possível avaliar a capacidade para controlar os detalhes expressivos de forma a salientar a estrutura da obra. Os parâmetros 20 - *Noção de estilo musical* e 21 - *Identificação com as opções estéticas da época*, situam-se no modo *Idiomático* do estágio *Forma* e avaliam a capacidade para tocar de acordo com as opções técnicas, estéticas e estruturais que definem o estilo e a época da obra. Os parâmetros 22 - *Refinamento dos detalhes expressivos e estruturais* e 23 - *Compromisso entre interpretação e estilo/forma musical*, situam-se no modo *Simbólico* do estágio *Valor*. Através destes parâmetros procuramos avaliar o aperfeiçoamento do que foi exigido nos parâmetros anteriores conjugado com a capacidade do aluno para conferir um cunho pessoal à obra. Finalmente, os parâmetros 24 - *Domínio técnico de excelência*, 25 - *Capacidade de comunicar e transmitir emoções* e 26 - *Capacidade para orientar a própria evolução*, situam-se no modo *Sistemático* do estágio *Valor* e possibilitam-nos a avaliação da mestria técnica do aluno, a sua capacidade para comunicar e transmitir emoções e autonomia para encontrar o seu próprio rumo musical.

Como visto, essa escala relaciona-se rigorosamente com o modelo de avaliação proposto por Swanwick (1988), mas embora seja baseada na Teoria Espiral, a escala propõe, ao invés de informações e conceitos subjetivos, critérios bem objetivos, para que profissionais da área da música, não especialistas ou conhecedores da Teoria de Swanwick, possam realizar uma avaliação criteriosa. A

Escala é uma forma eficaz e já testada no próprio trabalho de Costa e Barbosa (2015), no qual os autores utilizaram dois tipos de avaliações: a livre, ou seja, um Relatório Qualitativo da Execução Musical e utilizando a Escala de Registro da Execução Musical. Puderam constatar que quando os avaliadores utilizaram a avaliação livre, utilizando critérios próprios que julgaram eficientes, não contemplaram o estágio Valor em suas respostas. No entanto, quando utilizaram a Escala de Costa e Barbosa, eles avaliaram os 4 estágios propostos por Swanwick. A questão de utilizar critérios livres pode trazer muita variabilidade entre as respostas, o que segundo os autores pode acontecer por duas razões:

A constatação de que os critérios de avaliação apresentados pelos inquiridos não se encontrarem espelhados nas avaliações efetuadas permite chegar a duas conclusões: i) frequentemente, os professores não avaliam os alunos de acordo com as próprias concepções teóricas. Trata-se de uma separação, evidente entre a teoria e a prática que já tinha sido constatado por SANTOS (2003), ii) os professores de música sentem dificuldades quando têm de justificar por palavras determinado juízo de carácter musical, o que vem ao encontro das opiniões de autores como SWANWICK (1994), FRANÇA (2000) e TOURINHO (2001). (COSTA e BARBOSA, 2015, p. 145, 146)

Dessa forma, entende-se como relevante a utilização dessa escala para uma adequada avaliação da execução musical.

4. METODOLOGIA

Para o desenvolvimento deste trabalho, optou-se por utilizar o método de análise de produto (SWANWICK, 1994), o qual, segundo França (2004), trata da avaliação das gravações de performance que, no caso deste estudo, serão da banda observada.

A pesquisa foi desenvolvida em 3 etapas: o levantamento bibliográfico, a escolha do grupo e o procedimento de coleta e análise dos dados, que serão descritas a seguir.

4.1 O levantamento bibliográfico

O levantamento bibliográfico teve por objetivo identificar trabalhos de avaliação de performance realizados em grupos musicais educacionais no Brasil. Para tanto, realizou-se inicialmente um levantamento no banco de teses e dissertações do portal da CAPES. Posteriormente, partiu-se para a consulta de livros, revistas, anais e periódicos da área da música, tais como: Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM); Anais da Associação Brasileira de Educação Musical; Revista Per Musi (UFMG); Revista Em Pauta; Anais do III Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul.

4.2 A escolha da banda

A escolha da banda se deu pelo fato de se tratar de uma banda de uma escola de música, de não serem alunos iniciantes, e de haver caráter educacional, tendo como um dos objetivos o desenvolvimento técnico e musical dos seus integrantes. Além disso, o contato pessoal com os integrantes foi facilitado pelo motivo de o próprio autor deste trabalho ser o seu regente. Diante disso, foi possível trabalhar com alunos com uma faixa etária entre 12 e 49 anos, sendo que somente um dos monitores que participou das gravações possuía 56 anos.

Outro fator essencial é que optou-se por não trabalhar com bandas iniciantes devido à dificuldade em se alcançar uma sonoridade minimamente adequada para a

realização da atividade proposta. Assim, a banda escolhida possui em seu quadro músicos que, salvo uma única exceção, já estudam o instrumento há mais de 2 anos.

4.3 A coleta e a análise dos dados

Como visto no capítulo anterior, nesta etapa da pesquisa foi utilizada a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical (SWANWICK e TILLMAN, 1986; SWANWICK, 1988), da qual extraiu-se o procedimento para avaliação da performance da banda estudada. Nesta pesquisa buscou-se avaliar a performance do grupo como um todo, e não dos seus integrantes individualmente. A seguir descreveremos como foi realizada a coleta e a análise dos dados.

4.3.1 Escolha da música

Para a escolha da música a ser gravada foram levados em consideração basicamente dois critérios: o nível técnico da peça e a instrumentação. Quanto ao nível técnico, procurou-se respeitar o nível do repertório que a Banda estava executando até o momento, pois era necessário planejar os ensaios para que o grupo conseguisse executar e ter um desenvolvimento musical em sua performance, tendo em vista o que nos fala Silva sobre o planejamento dos ensaios:

Observamos que ensaios realizados sem planejamento podem levar à existência de diversas dificuldades no processo de musicalização e, ainda mais grave, podem fazer com que os alunos não tenham motivação para a permanência no grupo. (SILVA, 2010, p.168).

Diante disso, foi escolhida uma peça classificada entre os níveis 2 e 3, tendo em vista o fato de que até o ano passado o grupo estava executando repertório de nível 2. Ao tratarmos do nível da peça escolhida, deve-se deixar claro que a dificuldade técnica peça não é o foco da nossa pesquisa, mas sim o desenvolvimento musical da performance, pois segundo França:

Um dos fundamentos filosófico-educacionais da Teoria Espiral é que níveis

mais elevados de realização musical podem ser alcançados - e devem ser buscados - mesmo dentro de um repertório de nível técnico elementar. (FRANÇA, 2004, p.35)

No que diz respeito à instrumentação, optou-se por uma música com instrumentação flexível pois os alunos poderiam faltar, por algum motivo, no dia de uma das gravações e prejudicar de alguma forma a performance do grupo. Com uma instrumentação flexível, mesmo que algum aluno viesse a faltar, não haveria grande prejuízo na execução da peça, pois vários instrumentos estariam executando a mesma voz. Diante disso, foi escolhida a peça *The Forge of Vulcan*, de Michael Sweeney, em uma versão adaptada para grupos musicais flexíveis, da série *Flex-Band*, da editora *Hal Leonard*.

4.3.2 Registro das performances da banda

A primeira gravação foi realizada no dia 18 de junho de 2016, após todos os alunos terem estudado individualmente suas partes e depois de terem sido realizados quatro ensaios em conjunto da peça. A segunda gravação foi realizada no dia 29 de outubro de 2016, após cerca de quatro meses e meio de preparação. Essa coleta de dados foi realizada dentro da rotina normal de trabalho da banda, que ensaia duas vezes por semana. A peça em questão foi inserida no repertório a ser trabalhado durante o ano, não havendo nenhum trabalho voltado exclusivamente a essa peça, a qual foi preparada como todas as outras peças do repertório. Essa peça especificamente foi trabalhada regularmente em um dos dois ensaios semanais que a banda realiza.

Na primeira gravação estavam presentes 20 alunos, distribuídos da seguinte forma: 3 flautas, 5 clarinetes, 3 trompetes, 1 trompa, 3 trombones, 2 eufônios 1 tuba e 2 percussionistas. Na segunda, um dos trompetistas e um dos trombonistas que estavam na primeira gravação não estiveram presentes e, por outro lado, houve a participação de um aluno que não estava na primeira gravação, que tocou flugelhorn. Dessa maneira, na segunda gravação houve a participação de 19 alunos, distribuídos da seguinte forma: 3 flautas, 5 clarinetes, 2 trompetes, 1 flugelhorn, 1 trompa, 2 trombones, 2 eufônios 1 tuba e 2 percussionistas.

Para mantermos o grau de confiabilidade na qualidade das gravações, foram

seguidos alguns critérios na realização das gravações, que descreveremos a seguir.

4.3.2.1. Escolha da sala:

Para a escolha da sala inicialmente foi realizado um levantamento de qual sala do Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA) seria mais adequada para a realização das gravações.

Para que houvesse uma captação de áudio adequada, buscou-se uma sala que apresentasse as condições mais próximas das recomendadas para a realização de um ensaio de uma banda de música que, de acordo com Jagow (2007, p.203), deve ter uma área de aproximadamente $6m^2$ a $9m^2$ por aluno, com altura de aproximadamente 6,7m a 9m. No momento da realização desta pesquisa, devido à interdição do Salão Nobre do IMBA, a sala disponível que mais se aproximava dessas especificações era a sala 13. Essa sala possui uma área de 7,5m x 9,4m ($70,5m^2$) e altura de aproximadamente 5,5m, contendo piso e teto de madeira. Ela também fica localizada em uma área mais silenciosa do prédio e, por isso, foi a sala escolhida para as gravações.

4.3.2.2. Escolha e posicionamento dos microfones

Quanto à quantidade de microfones, Bartlett relata que

O número de microfones que você precisa varia de acordo com o que você está gravando. Se você quer gravar uma fusão (mistura) acústica geral dos instrumentos e ambiência da sala, use somente dois microfones ou um microfone estéreo. Este método funciona bem em uma orquestra, banda sinfônica, coro, quarteto de cordas, órgão de tubos, pequeno grupo folclórico ou um recital de piano e voz. (BARTLETT, 2009, p.103)

Por isso, foram utilizados dois microfones para privilegiar a captação do áudio geral da banda.

Com relação ao tipo de microfone utilizado, foram considerados o alcance de frequências dos instrumentos da banda. Como foram utilizados flautas, clarinetes, trompas, trompetes, trombones, eufônios, tubas e percussão, analisaram-se as fundamentais desses instrumentos que variam de 49Hz a 2349Hz, com harmônicos

se projetando de 1kHz até 20kHz⁶. Dessa forma, foi necessária a utilização de microfones que fossem capazes de captar com eficiência essa faixa de frequências. Assim, optou-se por utilizar dois microfones de condensador de membrana grande, marca AKG modelo C414 XLS, que possuem uma resposta de frequência de 20Hz a 20kHz⁷, cobrindo, assim, toda a faixa de frequência dos instrumentos utilizados.

Os microfones foram posicionados no padrão “par espaçado”, com aproximadamente 3 m de distância entre eles pois, “para gravar um bom equilíbrio musical de uma orquestra, você pode precisar espaçar os microfones cerca de 10 a 12 pés⁸ de distância” (BARTLETT, 2010, p.118). O padrão polar escolhido foi o cardióide.

4.3.2.3. O processo de gravação

Para a gravação do áudio foi utilizada uma interface de áudio, marca *PreSonus*, modelo *Audiobox USB*, que oferece resposta de frequência de 14Hz a 70kHz, e fornece a voltagem necessária (48V) para o funcionamento dos microfones. O software utilizado foi o *Apple Logic Pro*, instalado em um computador iMac. Como foi realizada uma captação estereofônica através de um par espaçado de microfones, o áudio foi gravado em dois canais independentes, esquerdo e direito, cada canal referente a um dos microfones. A gravação foi realizada com resolução de 24bit e taxa de amostragem de áudio de 48kHz, com perfil flat, sem nenhum tipo de equalização ou inserção de plug-ins, para privilegiar o som puro da banda como ele foi captado. Após realizada a gravação, o áudio estereofônico foi exportado em formato mp3, em alta qualidade, com taxa de amostragem de 320kbps, para manutenção da fidelidade do áudio.

Esse processo de gravação foi necessário para garantir a fidedignidade da captação do áudio, extremamente necessária para uma adequada avaliação da execução da banda por parte dos avaliadores.

⁶ De acordo com a tabela de alcance de frequências de vários instrumentos musicais, apresentada em BARTLETT, 2010, p.102.

⁷ Informação extraída do manual do microfone C414 XLS.

⁸ 1 pé equivale a 30,48 centímetros.

4.3.3 Coleta dos dados acerca da avaliação das gravações

Após as gravações terem sido realizadas, elas foram identificadas como “gravação 01” e “gravação 02” e enviadas a três avaliadores, juntamente com a partitura da música e um questionário de avaliação para cada uma das gravações. Esse questionário foi baseado na Escala de Registro da Execução Musical (COSTA e BARBOSA, 2010), enumerando 25 critérios musicais, cada um com cinco possibilidades de resposta: não se aplica (0), insuficiente (1), suficiente (2), bom (3) e excelente (4), correspondentes aos níveis 0 a 4 na escala Likert⁹.

Aos avaliadores foi solicitado que preenchessem cada formulário após a audição da gravação correspondente, sendo informado a eles que se tratava de um Trabalho de Conclusão de Curso sobre avaliação de performance de uma banda de uma escola de música, e que as duas gravações eram da mesma banda executando a mesma peça. Para garantir a imparcialidade das avaliações não foi mencionada nenhuma outra informação.

A escolha dos avaliadores se deu a partir de alguns critérios que foram elencados como relevantes para este tipo de avaliação. Eles deveriam ter formação acadêmica em música, além de ampla experiência na área de execução instrumental e regência de banda e de orquestra. Além disso, buscou-se uma diversidade de perfil entre os avaliadores. Para garantir o anonimato, listamos abaixo somente o perfil dos três avaliadores:

Avaliador 1: Doutorando em Música, possui Mestrado em Música e Bacharelado em Música (regência de orquestra) e em Física. É professor efetivo de música em uma Universidade Federal localizada na região centro-oeste do Brasil e também é regente titular de uma banda sinfônica universitária. É instrumentista da área de sopro (madeiras), já tendo sido músico integrante de quatro orquestras profissionais.

Avaliador 2: Doutorando em Música, possui Mestrado em Música e

⁹ Escala de resposta psicométrica, criada em 1932, pelo psicólogo norte-americano Rensis Likert. Essa escala geralmente é utilizada em questionários para medir o nível de concordância com relação a uma afirmação.

Graduação em Música e Engenharia Elétrica. É integrante de duas orquestras profissionais localizadas na região sudeste do Brasil, e também é regente de uma banda de uma escola de música. É instrumentista da área de sopro (metais).

Avaliador 3: Doutorando em Educação, possui Licenciatura em Música e Mestrado em Educação Musical. É professor efetivo de música em uma Universidade Federal localizada na região nordeste do Brasil e também é regente titular de uma banda sinfônica e de uma orquestra sinfônica universitária. É instrumentista da área de sopro (metais), tendo sido diretor artístico de uma orquestra de sopros profissional além de ter tido experiência com ensino de instrumentos de sopro e percussão em bandas escolares.

4.3.4 Forma de análise dos dados

Após as respostas terem sido recebidas, os dados foram inseridos em uma planilha e analisados através de uma estatística descritiva baseada na escala Likert, estimulando discussões a respeito da diferença entre as duas performances.

5. ANÁLISE DOS DADOS

A partir dos dados referentes às médias das respostas dos três avaliadores em relação às duas gravações, observa-se que em todos os critérios musicais houve melhora de desempenho da gravação 01 para a gravação 02 (ver Apêndice A). Disso resulta que em todos os estágios da Teoria Espiral de Swanwick houve progresso, conforme pode-se observar na tabela x.

| Estágio | Média Gravação 01 | Média Gravação 02 |
|------------------|--------------------------|--------------------------|
| Materiais | 1,83 | 2,94 |
| Expressão | 1,83 | 3,08 |
| Forma | 1,73 | 3,00 |
| Valor | 1,60 | 2,47 |

Tabela 1: Médias dos estágios referentes às duas gravações.

Observando-se os dados dessa tabela, pode-se verificar que o estágio “Valor” foi o que obteve menor progresso, seguido pelos estágios “Materiais”, “Expressão” e “Forma”. Por outro lado, o estágio “Expressão” foi o que atingiu um nível mais elevado, de acordo com as avaliações. Também foi possível observar que na gravação 01, quanto mais se avança nos estágios da espiral, menor é o desempenho do grupo, observando ainda que os estágios “Materiais” e “Expressão” atingiram o mesmo nível. Comparando esse resultado com a gravação 02, observa-se um progresso desigual, conforme o gráfico abaixo:

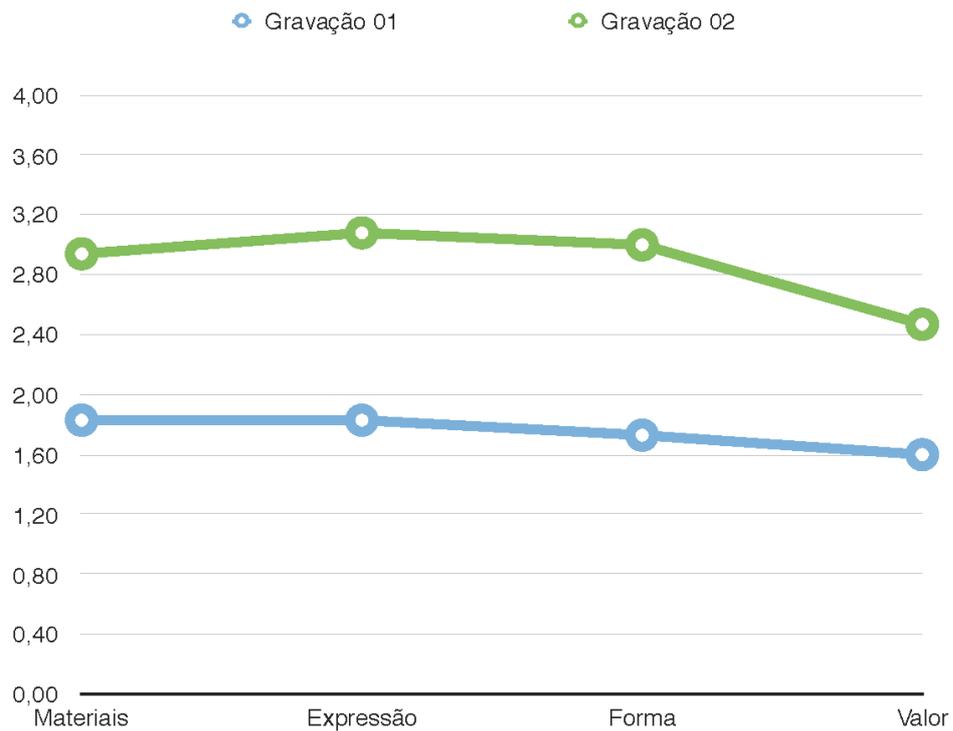


Figura 6: Gráfico das médias das gravações referentes aos estágios da Teoria Espiral.

No que diz respeito às fases da Teoria de Swanwick, a tabela abaixo apresenta as médias das avaliações referentes às duas gravações.

| Fases | Média Gravação 01 | Média Gravação 02 |
|--------------|-------------------|-------------------|
| Sensorial | 2,00 | 2,67 |
| Manipulativo | 1,80 | 3,00 |
| Pessoal | 1,83 | 3,08 |
| Vernacular | 1,83 | 3,08 |
| Especulativo | 1,78 | 3,11 |
| Idiomático | 1,67 | 2,83 |
| Simbólico | 1,83 | 3,00 |
| Sistemático | 1,44 | 2,11 |

Tabela 2: Médias das fases referentes às duas gravações.

Podemos observar que o nível mais elevado e o que obteve maior progresso, segundo os avaliadores, está na fase “Especulativo”, que por sua vez, se encontra no estágio “Forma”. As fases que obtiveram menor média foram a fase “Sistemático”, seguida pela “Sensorial”. As duas, no entanto obtiveram o mesmo nível de progresso.

No que diz respeito aos critérios da Escala de Execução Musical (Apêndice A), o que obteve o maior progresso foi o de “Segurança do discurso musical”, que está inserido na fase “Especulativo” do estágio “Forma”. Em relação à maior média, conforme as avaliações, seis critérios obtiveram a mesma: “Articulação” e “Extensão/Tessitura”, da fase “Manipulativo” do estágio “Materiais”; “Uso de Diferentes Intensidades” da fase “Pessoal”, “Organização Rítmica das Frases” e “Fluência no Discurso Musical” da fase “Vernacular” ambas as fases do estágio “Expressão”; “Controle e Variedades de Dinâmicas” da fase “Especulativo” do estágio “Forma”. Os dois critérios que obtiveram a menor média e o menor progresso foram os critérios de “Domínio Técnico de Excelência” e de “Capacidade para Orientar a Própria Evolução”. Ambos encontram-se na fase “Sistemático” do estágio “Valor”.

Mesmo que todos os avaliadores tenham concordado que a gravação 02 obteve uma melhora de desempenho em relação à gravação 01, cada um apontou o resultado segundo sua concepção. O avaliador 01 julgou que cinco critérios da Escala de Execução Musical não obtiveram nenhum progresso (ver Apêndice A) e que quatro desses cinco critérios ficaram no nível insuficiente. Já o avaliador 02 respondeu que todos os critérios, obtiveram progresso e chegaram ao nível excelente. E, segundo o avaliador 03, a banda conseguiu atingir progresso, mas três critérios ficaram no mesmo nível. Costa e Barbosa (2015), embasados no estudo de FRANÇA (2000), comentam sobre essa diferença entre as avaliações, nas quais resultados relativamente diferentes da mesma performance são apontados pelos avaliadores. Conforme Costa e Barbosa:

[...] esta diferença de perspectiva se deve, por um lado, às diferentes concepções ou escolas dos inquiridos, que os levam a valorizar de forma diferente determinados aspetos, e, por outro lado, à forte componente de subjetividade presente nas realizações artísticas, que permite interpretações diferentes da mesma obra. (COSTA e BARBOSA, 2015, p.144)

No final do questionário, que foi elaborado com repostas de múltiplas escolhas, foi deixado um espaço para que os avaliadores pudessem deixar, se

julgassem necessário, comentários gerais sobre as gravações. Apenas um dos avaliadores fez uso do espaço, chamando atenção para alguns critérios da Escala de Execução Musical, tanto na gravação 01, quanto na gravação 02. Sobre a gravação 01, o avaliador comenta:

Em geral a primeira gravação apresenta uma série de fragilidades, dentre elas observam-se algumas inseguranças rítmicas, inconstância do pulso, dinâmicas e andamentos não equivalentes ao proposto na partitura, sonoridade e afinação inadequadas principalmente em registros agudos, observa-se que nesta gravação ainda não há domínio expressivo da obra.

A respeito da gravação 02, o mesmo avaliador destaca que:

De forma geral a segunda execução é muito melhor do que anterior, as dinâmicas e andamentos estão mais de acordo com o proposto pelo compositor, há expressividade nos fraseados de naipes e também nos tuttis. As notas longas executadas no acompanhamento seguem intenções expressivas propostas pelas melodias principais, os instrumentos rítmicos tocam com mais segurança suas partes. A sonoridade e a afinação são melhores, ainda há problemas de afinações, principalmente em registros mais agudos.

Esses comentários estão em concordância com os resultados obtidos na análise dos questionários. A partir desta análise das gravações foi possível observar em detalhes como se deu o progresso musical da banda estudada ao longo de 4 meses e meio de atividades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando os resultados das avaliações realizadas, seguramente podemos constatar uma melhora no desempenho musical da Banda. A respeito do progresso de cada estágio, podemos verificar que a menor média foi no estágio Valor, o que é natural de acordo com a Teoria Espiral de Swanwick. No entanto, ao contrário do que se espera, o estágio que demonstrou a maior fragilidade foi o estágio Materiais, que especificamente compreende as fases Sensorial e Manipulativa. Essas duas fases são as que reúnem, nos critérios da Escala de Registro da Execução Musical, os aspectos básicos da técnica instrumental (controle da respiração e emissão sonora, ataque, articulação, extensão/tessitura, afinação e sonoridade). Isso demonstra que, nesse nível de desenvolvimento, ainda é necessária a busca do aperfeiçoamento da técnica instrumental para se obter maior progresso nos critérios que fazem parte das fases acima citadas.

No entanto é compreensivo que os alunos não consigam ter um desenvolvimento técnico tão elevado num período de apenas 4 meses e meio com a realização de dois ensaios semanais, mas talvez a utilização de maior parte do ensaio com exercícios que visem o desenvolvimento das habilidades técnicas dos alunos possa colaborar nessa questão. Dessa forma, um nível de compreensão mais elevado no primeiro estágio da espiral colaboraria para uma melhor assimilação dos estágios seguintes, como propõe Swanwick em sua Teoria. No que diz respeito à metodologia utilizada para coleta de dados acerca das avaliações, foi possível comprovar a eficiência da Escala de Registro da Execução Musical, proposta por Costa e Barbosa (2010), a qual se mostra uma eficiente ferramenta para uma avaliação objetiva da performance musical.

Esse trabalho não se encerra aqui, pois através dele percebi a importância de fazer regularmente avaliações dessa forma. Percebe-se também que, de acordo com Swanwick, os outros elementos do modelo C(L)A(S)P também sejam de grande importância para do desenvolvimento musical integral dos alunos. No entanto o objetivo deste estudo foi averiguar o progresso da performance e não dos outros parâmetros do modelo C(L)A(S)P. Através da avaliação da performance é que posso observar diretamente se a metodologia que estou utilizando nos ensaios da Banda está sendo eficiente, pois como todos os autores citados no trabalho, constatei que esse modelo é muito eficiente para avaliação em música. Além disso, acredito que o

assunto sobre avaliação mereça mais importância no meio musical, pois segundo Costa e Barbosa

Estamos, pois, em crer que a avaliação da performance musical dos alunos é um assunto que merece atenção urgente por parte de todos aqueles que se dedicam ao ensino destas matérias, apesar de reconhecermos que, muitas vezes, o “nível de articulação simbólica e estética numa performance ultrapassa os limites da expressão da linguagem verbal” (FRANÇA, 2004, p.35). Contudo, como reconhece KEITH SWANWICK “é importante encontrar um vocabulário significativo comum, bem como critérios que façam sentido para toda a gente”, sendo necessário que os professores de música tomem consciência da importância “(...) de padrões explícitos, de uma linguagem partilhada da crítica musical” (1999, p.72) (COSTA E BARBOSA, 2015, p. 147)

A partir deste estudo entende-se como necessária a continuidade de avaliações como essa e, também, a inclusão de avaliações dos outros parâmetros do modelo C(L)A(S)P como uma forma de atingir níveis mais elevados na compreensão musical do aluno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Cristiano Siqueira. **Uma proposta de análise do papel formador expresso em bandas de música com enfoque no ensino da clarineta**. 1999. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Margareth Amaral de. Avaliação do Canto Coral: critérios e funções. In: Hentschke, Liane. Souza, Jusamara (orgs). **Avaliação em música: reflexões e práticas** / São Paulo: Moderna, 2003

BARTLETT, Bruce; BARTLETT, Jenny. **Practical Recording Techniques: the step-by-step approach to professional áudio recording**. 5th edition. New York: Focal Press, 2009.

COSTA, Clara; BARBOSA, Jaime. **Avaliação na Música: questões e dificuldades**. Fafe: IESF, 2010. Tese (Curso de Formação Complementar em Orientação Educativa), Escola Superior de Educação de Fafe, Instituto de Estudos Superiores de Fafe, Fafe, 2010.

COSTA, M. C.; BARBOSA, J. F. Avaliação da performance instrumental pelos professores de trompete: questões e desafios. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.31, 2015, p.134-148.

COSTA, Maria Manuela Isaías Afonso da. **O Valor da Música na Educação na Perspectiva de Keith Swanwick**. 2009 / 2010. 107 Folhas. Dissertação de Mestrado – Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2009 / 2010

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Dizer o indizível?: considerações sobre a avaliação da performance instrumental de vestibulandos e graduandos em música. In: **Per Musi** – Revista Acadêmica de Música – n. 10, p. 102, jul – dez, 2004 (p. 31 – 48).

_____. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. In: **Per Musi** – Revista Acadêmica de Música – V. 1, 2000 (p. 52 – 62).

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. **A Banda: Som & Magia**. 1984. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HUBER, Eliana Vaz. **Arte, tempo e memória** – Noventa Anos de Música em Bagé no Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA). Canoas: Unilasale, 2012.

JAGOW, Shelley. **Teaching Instrumental Music: developing the complete band program**. Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2007.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação musical** / Maura Penna. – Porto Alegre: Sulina, 2015.

SANTOS, Germano Neres dos. **O ensino de música nas bandas escolares de Bagé**. Bagé: UNIPAMPA, 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação), Curso de Licenciatura em Música, Universidade Federal do Pampa, Bagé, 2015.

SILVA, Lélío Eduardo Alves da. **Musicalização através da banda de música escolar**: uma proposta de metodologia de ensaio fundamentada na análise do desenvolvimento musical dos seus integrantes e na observação da atuação dos "Mestres da banda". 2010. 259 Folhas. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SWANWICK, Keith. **Music Mind and Education**. London: Routledge, 1988.

SWANWICK, Keith, **Musical Knowledge**: Intuition, Analysis and Music Education. London: Routledge, 1994.

APÊNDICE A

