

Políticas Públicas na Educação Brasileira: Educação Profissional e Tecnológica



Willian Douglas Guilherme
(Organizador)

Atena
Editora

Ano 2019

Willian Douglas Guilherme
(Organizador)

Políticas Públicas na Educação Brasileira: Educação Profissional e Tecnológica

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Rafael Sandrini Filho
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Faria – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie di Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
P769	Políticas públicas na educação brasileira [recurso eletrônico] : educação profissional e tecnológica / Organizador Willian Douglas Guilherme. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-726-0 DOI 10.22533/at.ed.260191710 1. Educação e Estado – Brasil. 2. Educação – Políticas públicas. I. Guilherme, Willian Douglas. II. Série. CDD 379.81
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

Atena
Editora

Ano 2019

APRESENTAÇÃO

O livro “Políticas Públicas na Educação Brasileira, Educação Profissional e Tecnológica” reúne 17 artigos de pesquisadores de diversos estados e instituições brasileiras. O objetivo em organizar este livro foi o de contribuir para o campo educacional e das pesquisas voltadas aos desafios educacionais, sobretudo, da educação profissional e tecnológica, assim como para as políticas públicas em educação.

As pesquisas foram agrupadas em 3 partes. Na primeira parte, relacionamos as pesquisas que discutem as políticas públicas em educação, empreendedorismo e educação tecnológica. Na segunda, trazemos autores que apresentam estudos de casos com a temática gênero e sexualidade e o contexto escolar. Por último, mas não menos importante, reunimos as pesquisas que debatem e apresentam resultados e propostas para educação profissional e tecnológica.

Sejam bem-vindos ao livro “Políticas Públicas na Educação Brasileira, Educação Profissional e Tecnológica”, entregamos, em primeira mão, este conjunto de conhecimentos. Boa leitura!

Willian Douglas Guilherme

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
A POLÍTICA PÚBLICA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL NO BRASIL : DESCASO, CONVENIÊNCIA, AVANÇO E RETROCESSO	
Fabiana Morais de Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.2601917101	
CAPÍTULO 2	13
A EDUCAÇÃO COMO POLÍTICA PÚBLICA FRENTE ÀS DESIGUALDADES: A (IN)EFETIVIDADE DO ENSINO DA HISTÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA E INDÍGENA NAS ESCOLAS DE CAMAÇARI	
Francyelle dos Santos Correia	
Jaqueline de Andrade Santos	
Nilson Carvalho Crusoé Júnior	
Rafael Bomfim Souza	
Tamires de Oliveira Ribeiro	
Vitoria Queren Bispo Ventura	
Vivian Pereira Mota Neves	
DOI 10.22533/at.ed.2601917102	
CAPÍTULO 3	23
EDUCAÇÃO FEDERAL: AS CONTRIBUIÇÕES DO ENSINO BÁSICO, TÉCNICO E TECNOLÓGICO PARA O DESENVOLVIMENTO SOCIOECONÔMICO DE IVAIPORÃ/PR E REGIÃO	
Débora da Costa Pereira	
Fábio André Hahn	
Marcos Clair Bovo	
DOI 10.22533/at.ed.2601917103	
CAPÍTULO 4	36
POLÍTICAS PÚBLICAS E O EMPREENDEDORISMO VOLTADO AO ENSINO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICO COM APOIO DA EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA (EAD) NO BRASIL	
Roberto Righi	
DOI 10.22533/at.ed.2601917104	
CAPÍTULO 5	48
USO DAS REDES SOCIAIS NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA	
Raquel Martins Fernandes Mota	
Paulo Alves Oliveira	
Daiara Colpani	
Fernanda Silveira Carvalho de Souza	
Rodrigo Ribeiro de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.2601917105	
CAPÍTULO 6	67
GÊNERO E SEXUALIDADE NA ESCOLA: UMA ABORDAGEM PARA O ENSINO DE JOVENS E ADULTOS	
Carolina Farias da Costa	
Aniéli Altmeyer Hermann	
Ariane Stahlhofer Schumann	
Branca Luíse Bayer	
Laura Konageski Felden	
Márcio Roberto Boton	
Ana Rita Kraemer da Fontoura	

CAPÍTULO 7 72

GRAVIDEZ NA ADOLESCÊNCIA E IMPACTOS NA CONTINUIDADE DOS ESTUDOS

Luiz Henrique Pereira Pavan

Paola Maiara Angst

Taciara Lais Borgartz

Analice Marchezan

DOI 10.22533/at.ed.2601917107

CAPÍTULO 8 82

RELAÇÕES DE GÊNERO NA ESCOLA: UMA CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO CRÍTICO DOS ALUNOS DO INSTITUTO FEDERAL FARROUPILHA

Micheli dos Santos de Lima

Franciele Rosa da Silva

Milene dos Santos de Lima

Thays Ferreira da Silva

Bruna Letiele Damaceno da Silva

Gessica Zen

Elis da Silva Viana

Maria Carine Nunes da Silva

DOI 10.22533/at.ed.2601917108

CAPÍTULO 9 88

A ÉTICA NO MARKETING DE DESTINO PARA A TERCEIRA IDADE

Raquel da Silva Brum

Bernarda Rodrigues Lopes

Luciana Maroñas Monks

DOI 10.22533/at.ed.2601917109

CAPÍTULO 10 93

VIAGEM TÉCNICA: UM OLHAR SOBRE A ACESSIBILIDADE NA REGIÃO DOS SETE POVOS DAS MISSÕES

Cláudio Gabriel Soares Araújo

Kellem Paula Rohã Araujo

Leonice Vercelheze Friedrich

Carmen Regina Dorneles Nogueira

Fátima Regina Zan

DOI 10.22533/at.ed.26019171010

CAPÍTULO 11 104

ATUAÇÃO DAS EQUIPES DA ESTRATÉGIA DE SAÚDE DA FAMÍLIA FRENTE À REALIZAÇÃO DA VISITA DOMICILIAR

Iris Camilla Bezerra de Lima Vasconcelos

Janaina Yara Do Nascimento Prestes

Déborah Franciane de Castro Pessoa

Ketilly Moane Silva

Luiz Felipe da Silva

Suellen Daves Cardona Fernandes Farias

Raiza Raiane Silva Ribeiro

Suellen Alyne Alves dos santos

Sheila Juliana Leite Lima

Ana Paula dos Santos Albuquerque

Andreza Cavalcanti Vasconcelos

Dayanne Caroline de Assis Silva

CAPÍTULO 12	116
DIÁLOGO SOBRE DISCIPLINA À LUZ DOS PENSAMENTOS DE MICHEL FOUCAULT E ANTONIO GRAMSCI	
Janiara de Lima Medeiros	
Fabio da Silva Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.26019171012	
CAPÍTULO 13	128
EM DEFESA DO ESTÁGIO SUPERVISIONADO SIGNIFICATIVO NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES: A DIDÁTICA CONTEXTUALIZADA	
Marcella da Silva Estevez Pacheco Guedes	
DOI 10.22533/at.ed.26019171013	
CAPÍTULO 14	139
ESTRATÉGIAS DE ENSINAGEM: AS CONTRIBUIÇÕES DAS OFICINAS TEMÁTICAS PRA A APRENDIZAGEM DE CIÊNCIAS	
Ariéli Santos de Oliveira	
Cláudia Maria Ferreira Ferst	
Juliana Limana Malavolta	
DOI 10.22533/at.ed.26019171014	
CAPÍTULO 15	146
FRÉDÉRIC CHOPIN E O ENSINO DE PIANO NA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO SALVADOR – BA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS METODOLOGIAS DE ENSINO	
Yago Peixoto Miranda	
Raimundo Mentor de Melo Fortes Filho	
DOI 10.22533/at.ed.26019171015	
CAPÍTULO 16	165
INVASORES BIOLÓGICOS DO PAMPA: UMA ABORDAGEM VOLTADA PARA A EDUCAÇÃO AMBIENTAL	
Aline Maciel dos Santos	
Fernanda Machado Lourenço	
Rose Cleir da Silva Pereira	
Carine Carloto da Silva	
Tanize Gonçalves da Silva	
Êmila Silveira de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.26019171016	
CAPÍTULO 17	172
O ESTADO DO CONHECIMENTO, AS CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM NOS CURSOS DE LICENCIATURA EM MATEMÁTICA, MODALIDADE PRESENCIAL	
Sirlei Janner	
Marta Pontin Darsie	
DOI 10.22533/at.ed.26019171017	
SOBRE O ORGANIZADOR	185
ÍNDICE REMISSIVO	186

FRÉDÉRIC CHOPIN E O ENSINO DE PIANO NA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO SALVADOR – BA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS METODOLOGIAS DE ENSINO

Yago Peixoto Miranda

Licenciado em Música na Universidade Católica do Salvador (UCSAL)

Salvador – Bahia

Raimundo Mentor de Melo Fortes Filho

Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Salvador – Bahia

RESUMO: Esta pesquisa apresenta uma análise comparativa das metodologias de ensino de piano do compositor Frédéric Chopin (1810-1849) e da prática de piano do curso de Licenciatura em música na Universidade Católica do Salvador (UCSAL-BA). Tem como objetivo geral analisar comparativamente as metodologias de ensino pianístico de F. Chopin e a prática de piano do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Católica do Salvador-Ba no período de 2015.1 a 2019.1. Tendo os objetivos específicos como: a) contextualizar a metodologia de ensino de F. Chopin; b) identificar as semelhanças e diferenças entre as práticas pianísticas de F. Chopin e do Curso de Licenciatura em Música da UCSAL - BA, através das análises das entrevistas semiestruturadas dos docentes visitados. Para tanto, foi pesquisado sobre os aspectos metodológicos de F. Chopin do ensino de piano, no âmbito técnico-interpretativo,

descrevendo como o próprio ensinava para seus alunos, e, assim, com base nas análises das entrevistas semiestruturadas dos docentes em piano da UCSAL, foram feitas comparações identificando as semelhanças e diferenças das suas práticas de ensino. A partir do que foi analisado nessa pesquisa, constatou-se mais semelhanças do que discordâncias, e, com isso, pôde compreender que a utilização de certos conceitos metodológicos de Chopin é desenvolvida no âmbito do aprendizado pianístico da UCSAL.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino de piano. Frédéric Chopin. Análise comparativa.

FRÉDÉRIC CHOPIN AND THE TEACHING OF PIANO AT THE CATHOLIC UNIVERSITY OF SALVADOR - BA: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TEACHING METHODOLOGIES

ABSTRACT: This research presents a comparative analysis of the piano teaching methodologies of the composer Frédéric Chopin (1810-1849) and of the piano practice of the Licensing Course in music at the Catholic University of Salvador (UCSAL-BA). It has as general objective to analyze comparatively the methodologies of piano teaching of F. Chopin

and the piano practice of the Music Licensing Course of the Catholic University of Salvador-Ba in the period from 2015.1 to 2019.1. Having the specific objectives as: a) to contextualize the teaching methodology of F. Chopin; b) to identify the similarities and differences between the choir practices of F. Chopin and the Licentiate Course in Music of UCSAL - BA, through the analysis of the semistructured interviews of the teachers visited. In order to do so, it was researched on the methodological aspects of F. Chopin's piano teaching, in the technical-interpretative scope, describing how he taught himself to his students, and thus, based on the analyzes of the semi-structured interviews of the piano teachers of UCSAL, comparisons were made identifying the similarities and differences of their teaching practices. Based on what was analyzed in this research, we found more similarities than disagreements, and, with this, could understand that the use of certain methodological concepts of Chopin is developed within the framework of the pianistic learning of UCSAL.

KEYWORDS: Teaching of piano. Frédéric Chopin. Comparative analysis.

1 | INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisará comparativamente a metodologia do ensino de piano que era administrado pelo compositor polonês Frédéric Chopin (1810-1849), junto à metodologia que é realizada nas aulas de piano no curso de Licenciatura em música na UCSAL, para assim compreender as metodologias de ensino do piano em diferentes épocas.

A motivação desta pesquisa surgiu pelo fato da admiração das músicas compostas por F. Chopin e pela curiosidade de como um compositor tão talentoso e renomado na história da música ocidental, tinha seus métodos de ensino de piano e como ele ensinava esses métodos para seus alunos. E com isso, trazer essas metodologias pianísticas de F. Chopin junto com a minha experiência no curso de Licenciatura em Piano na Universidade Católica do Salvador, fazendo uma comparação dessas duas metodologias.

Partindo desse contexto, esse trabalho teve o seguinte problema: Quais são as semelhanças e diferenças das metodologias de ensino de F. Chopin e do curso de Licenciatura em piano na Universidade Católica do Salvador (UCSAL) - BA?

Esta pesquisa tem como objetivo geral: analisar comparativamente as metodologias de ensino pianístico de F. Chopin e a prática de piano do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Católica do Salvador-Ba no período de 2015.1 a 2019.1. Como objetivos específicos: contextualizar a metodologia de ensino de F. Chopin e identificar as semelhanças e diferenças entre as práticas pianísticas de F. Chopin e do Curso de Licenciatura em Música da UCSAL - BA, através das análises das entrevistas semiestruturadas dos docentes visitados.

Com isso, o trabalho justifica-se pelo possível aporte metodológico chopiniano quanto aos aspectos técnico-interpretativos para o ensino das aulas práticas de piano,

na Universidade Católica do Salvador, e também contribuir para área acadêmica, já que, mediante a revisão bibliográfica realizada nesta pesquisa, constatou-se apoucada quantidade de artigos científicos na língua portuguesa abordando especificamente sobre essa temática.

2 | METODOLOGIA

A presente pesquisa consiste num estudo de caso de caráter qualitativo e exploratório, tendo por base uma análise comparativa entre o aporte metodológico de Chopin e a prática pianística no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Católica do Salvador. Para tanto foi realizada um levantamento bibliográfico de caráter secundário nas seguintes bases de dados: Google Acadêmico, Sciello, revista da ABEM e Periódicos da Capes. Esta pesquisa tem como referencial teórico principal os seguintes autores: Eigeldinger (1986), Casarotti (2006) e Mikuli (1879).

Para a coleta de dados, foi utilizado como ferramenta o formulário Google contendo as perguntas referentes ao objeto desta pesquisa abarcando aspectos como: Postura corporal ao piano; exercícios referente ao melhoramento da maleabilidade da mão e do pulso; exercícios utilizados para independência e individualidades dos dedos; ensino de escalas e arpejos; integração entre o canto e a execução fraseológica no piano; dinâmica; pedalização e repertório. De modo a preservar a identidade dos professores entrevistados, estes serão nomeados e numerados como professor 1 e professora 2.

3 | BREVE HISTÓRICO

3.1 A Origem do Piano

Conforme Bennett (1985), o instrumento se originou a partir do ano de 1697, primeiramente com o nome chamado de “*Gravicembalo col piano e forte*” (Cravo com piano e forte) que foi inventado por Bartolomeo Cristofori (1655-1731), um italiano que era encarregado de fazer a conservação dos instrumentos na corte da família Médici, em Florença, Itália. Esse autor afirma ainda que no instrumento criado por Bartolomeo, as cordas eram percutidas por martelos cobertos com a pele de camurça, que emitiam um som do mais suave até o mais forte, diferente dos cravos que produziam seu som com cordas pinçadas e não poderiam executar essas dinâmicas, então com isso o instrumento de Bartolomeo tinha um considerável poder de expressão e poderia oferecer mais possibilidades harmonicamente e melodicamente falando.

3.2 O Piano no Período Romântico

No século XIX, o piano teve um papel independente e dominante na época,

pois os compositores conseguiam expressar seus sentimentos mais facilmente com os recursos sonoros aperfeiçoados no instrumento (principalmente F. Chopin, pois a autora confirma que ele foi o compositor mais expressivo e que mais ajudou a revolucionar a técnica pianística) (BERSOU, 2006). Tais aprimoramentos foram: as chapas de ferro mais resistentes (com o objetivo de dar maior tensão nas cordas e maior volume sonoro), a extensão do número de teclas, uma tábua harmônica maior e mais resistente, um novo sistema de cordas cruzadas sobre a tábua harmônica (resultando uma maior ressonância), um mecanismo intitulado com o nome “duplo escape” - que possibilitava que as cordas fossem percutidas pelos martelos mais rapidamente em um curto período de tempo, e um aprimoramento do funcionamento dos pedais do piano (BERSOU, 2006). Nesse sentido, Grout e Palisca (1988) consideram que:

Remodelado, aumentado e tecnicamente melhorado, era agora capaz de produzir um som pleno e firme a qualquer nível dinâmico, de responder em todos os aspectos às exigências de expressividade e do mais extremo virtuosismo. O piano foi o instrumento romântico por excelência. (p. 590)

3.3 Aspectos Biográficos de F. Chopin

Frédéric François Chopin nasceu no dia 1 de março de 1810 no vilarejo de Zelazowa Wola na Polônia, entretanto quando Chopin tinha sete meses de idade, eles alocaram-se definitivamente para a cidade de Varsóvia. Este assegura que a sua mãe (Tekla Justyna Krzyżanowska) tocava piano e cantava como Soprano e seu pai (Nicolas Chopin) era um fabricante de rodas e dono de uma pequena vinícola (SZULC, 1998). Aos sete anos, F. Chopin era considerado um prodígio no piano e com essa idade já compõe a sua primeira música, e logo após um ano, ele já faz sua primeira apresentação em público (LANDON, 1955). Este autor ainda aborda que aos dezesseis, Chopin estudou no Conservatório de Varsóvia durante três anos, onde, durante esse tempo, ele conseguiu absorver a música nacional, as danças e a cultura do seu país que tanto amava, onde é visível a inspiração em toda sua trajetória composicional.

Conforme Sadie (1994), o reconhecimento dele como pianista e compositor cresceu nos anos de 1829-30 fazendo concertos em Viena e Varsóvia, porém o seu incomodo com a repressão política por conta dos russos (que invadiram Varsóvia), o fez se mudar para Paris para sempre em 1831, e lá socializou-se com a alta sociedade e com grandes compositores da época, onde se estabelece como um professor particular, sendo um compositor renomado e intérprete de salão (Chopin fez poucas apresentações em público, porém suas execuções no piano eram louvadas a quem o ouvia tocar). Ainda aborda este autor que F. Chopin foi um dos únicos compositores que se dedicou exclusivamente ao piano e era admirado por sua grande originalidade na exploração dos recursos do instrumento. Ele faleceu em 17 de outubro no ano de 1849, com trinta e nove anos (SZULC, 1998).

3.4 F. Chopin Como Professor

Frédéric Chopin iniciou sua carreira de professor após se mudar para Paris, onde viveu a última parte da sua vida, de 1832 a 1849 e durante esse período ele dividiu o seu tempo entre compor e ensinar (EIGELDINGER, 1986). Este autor ainda afirma que durante seis meses do ano, de outubro/novembro até maio, Chopin recebia em média cinco alunos por dia e levantava cedo, passava a manhã e pelo menos a primeira metade da tarde ensinando piano, onde cada lição durava teoricamente entre 45 minutos a 1 hora, recebendo principalmente aos domingos, em aulas mais extensas, os alunos mais talentosos. Nesse sentido, Casarotti (2006) afirma que, como F. Chopin desprezava fazer concertos em público e suas composições só produziam uma renda financeira baixa, o seu sustento seria ensinando piano.

O ensino de F. Chopin era único e original pelo fato dele desenvolver sua técnica pianística praticamente sozinho e ele enfatizava aos seus alunos que a produção do som era o mais importante do que a técnica propriamente dita (KOREVAAR, 2010). Como o próprio F. Chopin escreveu em seu método *Projet de méthode*, ele dizia: “Basta estudar um certo posicionamento da mão em relação às teclas para obter com facilidade a mais bela qualidade de som, saber tocar notas longas e curtas e [para atingir] uma destreza ilimitada” (EIGELDINGER, 1986, p. 16, tradução nossa). Chopin alegava que para conseguir uma boa qualidade sonora no instrumento, o aluno precisaria primeiro ter um bom domínio da técnica. Ele ainda continua a comentar: “Uma técnica bem formada, parece-me, [é uma] que pode controlar e variar uma bela qualidade sonora” (EIGELDINGER, 1986, p. 16-17, tradução nossa).

3.5 Curso de Licenciatura em Música da Ucsal

De acordo com Mendes (2012), o Conservatório de Música da Bahia foi fundado em 1897, como um anexo da Escola de Belas Artes e funcionou de 1897 a 1917. Sendo assim, o autor ainda afirma que houve uma transformação para o Instituto de Música da Bahia, que, posteriormente, se tornou o Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador. A instituição passou por crises e problemas ao longo da sua trajetória, porém nunca deixou aprimorar o espírito artístico, onde fornece as ferramentas necessárias para formar bons artistas (PERRONE; CRUZ, 1997).

O Curso de Música da UCSAL atualmente oferece habilitação em violão ou piano, a escolha do instrumento fica sobre a opção do aluno no momento da matrícula. Entretanto, a mesma matriz curricular é igualmente solicitada para todos os matriculados, o que mudaria seria apenas a matéria do instrumento escolhido (LUZ, 2018). Este autor argumenta ainda que é preciso levar em consideração que o curso de música da UCSAL não cobra aos vestibulandos testes de habilidades específicas, seja em teoria musical ou no instrumento e com isso, o curso gera um público-alvo heterogêneo em que na sua maioria são pessoas que estão iniciando ao conhecimento em música, tanto no instrumento como na teoria musical.

De acordo com Santos (2018), a disciplina de instrumento de Piano na UCSAL, consiste no ensino do piano em grupo desde o iniciante até o mais experiente. Este afirma que a sala de aula conta com uma infraestrutura com 35 metros quadrados de área, composta de isolamento acústico e ar condicionado. O autor ainda comenta que existem três salas de aulas exclusivas para as aulas de Piano, onde possui um piano acústico e outros seis pianos digitais que são especializados para cada aluno que possibilita o estudo do instrumento, independentemente, usando os fones de ouvido que a própria instituição disponibiliza.

Atualmente, no ano de 2019.1, os docentes de piano da UCSAL utilizam o livro com dois volumes, intitulado “Alfred’s Group Piano For Adults” de Lancaster e Renfrow (2010), onde são ensinados sobre: Postura ao piano, posicionamento das mãos nas teclas, teoria musical, leitura de partitura, harmonização, improvisação, escalas e arpejos. Entretanto, os professores usam repertórios separados do livro, onde são aplicados para os alunos peças estrangeiras e nacionais, assim como melodias nacionais para harmonização.

4 | CONTEXTUALIZAÇÃO

4.1 Aspectos Técnicos do Ensino de F. Chopin

4.1.1 *Características Posturais*

Eigeldinger (1986) afirma que F. Chopin ensinava aos seus alunos que ao sentar no piano, precisaria esticar as duas mãos até a extremidade do teclado sem se inclinar para os lados para assim achar a posição ideal e correta no piano, com o pé direito no pedal de *sustain* sem apertá-los e com os cotovelos no nível das teclas brancas, sem virar as mãos para direita e nem para esquerda. O autor continua afirmando que F. Chopin acreditava que a posição das mãos se encaixava perfeitamente nas teclas Mi, Fá Sustenido, Sol Sustenido, Lá Sustenido e Si, pois os dedos menores (polegares e os mínimos) ocupariam as teclas brancas com um nível de altura menor e os dedos maiores (indicador, médio e anelar) nas teclas pretas com um nível de altura maior; portanto F. Chopin concluiu que posicionando os dedos nessas notas, a mão se curvaria naturalmente, dando-lhe a flexibilidade necessária que não poderiam ter com os dedos retos.

4.1.2 *Maleabilidades das Mãos e dos Pulsos*

Sempre quando um aluno começava a ter aulas com F. Chopin, o que ele mais observava no aluno era a sua elasticidade na mão e exigia que seus alunos fizessem exercícios para melhorar a maleabilidade e evitar tensões (MIKULI, 1879). F. Chopin comentava aos seus alunos que a mão deve ser flexível e treinada para flexionar

o máximo possível sem ter que recorrer à força do cotovelo (exceto em passagens fortíssimas, pois precisaria usar a força do corpo) e, além disso, a mão deve cair suavemente sobre as teclas usando o próprio peso, como se estivesse acariciando o teclado e mantendo um elo vivo e ativo para cada mão, concentrando o poder sensorial nas extremidades do dedo (EIGELDINGER, 1986).

De acordo com Casarotti (2006), F. Chopin não acreditava em exercícios mecânicos e repetições exageradas, entretanto, quando mesmo dava aulas de elasticidade nas mãos, o que ele mais exigia do aluno era apenas uma concentração mental e física completa. Portanto, F. Chopin concluiu que com a ausência da maleabilidade da mão e do pulso, o pianista não teria a liberdade expressiva no instrumento que desejaria ter, pois a mão dura o impede de tocar o que ele seria capaz de executar perfeitamente com o pulso flexível e relaxado (EIGELDINGER, 1986).

4.1.3 Individualidade e Independência dos Dedos

Em contraste com outros pedagogos da época, F. Chopin não concordava em equalizar a força dos dedos, pois ele cultivava as características individuais de cada um, valorizando sua desigualdade natural e usando essa propriedade como um benefício sonoro, com isso ele desenvolveria nos seus alunos a grande variedade de cores no som que era possível fazer, poupando-os de um trabalho tedioso de lutar contra a própria fisionomia (CASAROTTI, 2006). F. Chopin dizia:

[...] Como cada dedo é diferentemente formado, é melhor não tentar destruir o encanto particular do toque de cada um, mas, ao contrário, desenvolvê-lo. O poder de cada dedo é determinado pela sua forma: o polegar tem o maior poder, sendo o mais amplo, o mais curto e o mais livre; o quinto [dedo] como a outra extremidade da mão; o terceiro como o meio e o pivô; então o segundo [ilegível]. E então o quarto, o mais fraco, o gêmeo siamês do terceiro, ligado a ele por um ligamento comum, e que as pessoas insistem em tentar separar do terceiro - o que é impossível e, felizmente, desnecessário. Tantos sons diferentes quanto dedos (EIGELDINGER, 1986, p. 32-33, tradução nossa).

Segundo Eigeldinger (1986), para F. Chopin, a posição mais natural para os cinco dedos no piano era nas notas Mi, Fá Sustenido, Sol Sustenido, Lá Sustenido e Si, com isso, sem mudança de posição, a mão tinha a obrigação de realizar exercícios específicos para a independência, fortalecimento e igualdade dos dedos. Esses exercícios eram de acordo com a Figura 1:



Figura 1- Exercícios para os cinco dedos

Fonte: (EIGELDINGER, 1986, p. 34)

No exemplo (A) da figura supracitada, F. Chopin começava a instruir o aluno a iniciar esse exercício tocando as notas em *staccato*, onde consistia em fazer um movimento livre do pulso para neutralizar o peso dos dedos. No exemplo (B) se fazia um *legato staccato* (ou *staccato* pesado) em que o dedo repousaria um pouco mais na tecla. No exemplo (C) seria um *legato* acentuado onde o aluno executaria no piano com os dedos levantados, consideravelmente acima do teclado e no último exemplo (D), um *legato* com os movimentos dos dedos um pouco marcado, modificando livremente o volume do *fortíssimo* para o *pianíssimo* e o mudando a velocidade do *andante* para o *prestíssimo* (EIGELDINGER, 1986).

4.1.4 Escalas e Arpejos

F. Chopin ensinava aos seus alunos primeiramente as escalas em Si Maior, Fá Sustenido Maior e Ré Bemol Maior e a última, sendo a mais difícil vista por Chopin, a de Dó maior (MIKULI, 1986). Ele considerava que essas escalas (Si Maior, Fá Sustenido Maior e Ré Bemol Maior) seguiam uma posição confortável na mão, devido ao fato que o segundo, o terceiro e o quarto dedo (indicador, médio e anelar) estariam tocando as teclas pretas (CASAROTTI, 2006). De acordo com Eigeldinger (1986), F. Chopin comentava com seus alunos: “É inútil começar aprender escalas no piano com Dó maior, é a mais fácil para ler, e a mais difícil para a mão [...]. Comece com uma escala que deixe a mão à vontade, com os dedos mais longos nas teclas pretas, como por exemplo, a escala de Si Maior” (p. 34, tradução nossa). F. Chopin escreveu exercícios básicos usando a escala de Si Maior, como por exemplo, o exercício mostrado na Figura 2:



Figura 2 – Exercício da escala de Si Maior

Fonte: (EIGELDINGER, 1986, p. 36)

Eigeldinger (1986) afirma que F. Chopin fazia anotações sobre a técnica pura, que era intitulado por ele de “Mecanismo” e em uma dessas anotações F. Chopin orienta em como fazer exercícios de arpejos cromáticos, ele comenta: “Notas mais distantes de um tom e semitom, ou seja, intervalos de um tom e meio para cima: a oitava dividida em terças menores, com cada dedo ocupando uma tecla e um acorde comum com suas inversões (notas disjuntas)” (EIGELDINGER, 1986, p. 23, tradução nossa). Na figura 3, ele escreve o exemplo de como tem que ser feito:



Figura 3 - Exercício de arpejo cromático:

Fonte: (EIGELDINGER, 1986, p. 36)

F. Chopin afirmava que a uniformidade em escalas e em arpejos não dependia apenas em fortalecer os dedos por meio de exercícios de cinco dedos, mas sim da liberdade total do polegar ao passar para baixo e para cima (MIKULI, 1879). Com isso na figura 4, F. Chopin escreve exercícios de arpejos cromáticos em que treina a passagem dos dedos sobre o polegar, com o aumento gradual de notas até completar duas oitavas e sempre fazendo repetições de quatro vezes:



Figura 4 – Exercícios de arpejo cromático para a passagem dos dedos sobre o polegar:

Fonte: (EIGELDINGER, 1986, p. 36)

F. Chopin recomendava praticar as escalas e arpejos o mais *legato* possível, bem devagar no começo e apenas aumentando o tempo gradualmente, usando um metrônomo (MIKULI, 1879). Ele recomendava um estudo diário de escalas e arpejos tocados com regularidade e atribuiu grande importância ao estudar as escalas em grupo de três (quíaltera) ou quatro (semicolcheias) em cada batida de tempo e até usando polirritmia, em que uma mão tocava em grupos de três e outra mão tocava grupos de quatro (EIGELDINGER, 1986).

4.2 Aspectos Interpretativos do Ensino de F. Chopin

4.2.1 Fraseados ensinados por F. Chopin

Segundo Casarotti (2006), F. Chopin comentava aos seus alunos que para poder entender sobre os fraseados no piano, precisaria saber como cantar primeiramente e com isso, ele recomendava ouvir bons cantores de Ópera. Este assegura que F. Chopin explicava aos alunos sobre usar seus pulsos da mesma maneira que um cantor respira ao executar uma linha melódica. Já o autor Marun (2015), confirma que a frase musical que Chopin acreditava, em relação ao seu timbre, era inspirada pela prosódia e pela declamação poética. Nesse sentido Eigeldinger (1986) diz: “toda a teoria do estilo que Chopin ensinou aos seus alunos, repousava sobre a analogia entre música e linguagem, sobre a necessidade de separar várias frases, sobre a necessidade de apontar e modificar o poder da voz e sua rapidez de articulação” (p. 42, tradução nossa).

F. Chopin insistiu sempre aos seus alunos sobre a importância do fraseado correto, pois o mesmo dizia que fraseados errados provocava a analogia que lhe parecia alguém recitando um discurso totalmente memorizado em uma língua desconhecida (MIKULI, 1879). A importância da linha melódica e do contraponto para F. Chopin era notória, para ele a linha melódica era mais básica do que a harmonia, porém quando a textura melódica e harmônica era totalmente ambígua e complicada, o contraponto é o agente controlador (MARUN, 2015).

4.2.2 Uso do Pedal

F. Chopin no uso do pedal alcançaria uma grande maestria, porém era totalmente rigoroso com seus alunos quanto ao mau uso do mesmo e dizia a eles que o emprego correto do pedal, seria um estudo para toda a vida (EIGELDINGER, 1986). Segundo Vogas (2014), F. Chopin dizia que para usar o pedal, precisaria ter uma grande economia no modo de uso, pois o exagero prejudicaria passagens na música em que o *legato* no dedo já seria o suficiente. De acordo com Casarotti (2006), F. Chopin comentava com seus alunos para terem cuidado ao gerenciar o pedal, pois este dizia que é preciso usá-lo educadamente e delicadamente.

Conforme Vogas (2014), F. Chopin combinava o uso dos dois pedais do piano, o *sustain* (pedal direito) e o *una corda* (pedal esquerdo), com perfeição, pois ele alternava o uso dos dois pedais para provocar contrastes de sonoridades, floreios melódicos seriam sempre usados com o pedal *una corda*. O autor continua a afirmar que o pedal *una corda* não serviria apenas para ajudar a obter a dinâmica *piano*, mas como um artifício para provocar contrastes timbrísticos e expressivos. F. Chopin comentava com os alunos para aprender a fazer o *diminuendo* no piano, sem ter a ajuda do pedal *una corda*, pois, isso os ajudava a ter o controle do som, entretanto ele pedia para usar o

pedal apenas quando os alunos já tivessem esse controle (EIGELDINGER, 1986).

4.2.3 Dinâmica e Agógica

Segundo Casarotti (2006), F. Chopin era muito exigente a respeito da dinâmica e uma das suas maiores dificuldades eram em fazer dinâmicas *forte* e *fortíssimo* no piano por causa da sua fraqueza física, porém quando o aluno tinha dificuldade de tocar *forte*, ele dizia que precisaria saber “sombrear” a dinâmica *piano*, ou seja, tocar a dinâmica *piano* em uma intensidade sonora menor, para assim poder destacar o seu *forte* e também saber gerenciar o pedal, que assim o ouvinte não iria se arrepende da falta da dinâmica *forte*. O autor continua a afirmar que F. Chopin recomendava aos seus alunos a ver e ouvir as ideias musicais como uma única unidade, e não como uma série de frases curtas e com isso, ele ensinava aos seus alunos a marcar o começo e fim de uma ideia musical ou frase, isto é, usando vírgulas, parênteses ou barras.

Na performance, F. Chopin explicava aos seus alunos que “deve desenvolver um tom amplo, completo e arredondado; [...] embora ao tocar o *pianíssimo* evite qualquer murmúrio indistinto, assim como no *fortíssimo* evite o tipo de pancada que feriria um ouvido sensível” (EIGELDINGER, 1986, p. 56, tradução nossa). F. Chopin exigia aderência ao ritmo mais rigoroso e ele não gostava de *rubatos* arrastadores e mal posicionados, assim como *ritardandos* exagerados (EIGELDINGER, 1986). Já Marun (2015) afirma que de acordo com algumas observações de seus alunos, o *rubato* correto que seria utilizado por F. Chopin, deveria ser realizado mantendo sempre o tempo estritamente na mão esquerda como um acompanhamento (de acordo com o autor, F. Chopin dizia que a mão esquerda funcionaria como um regente de orquestra), enquanto a mão direita teria uma total liberdade de expressão na linha melódica, que é algo muito difícil de executar.

4.2.4 Repertório

Casarotti (2006) afirma que no começo das aulas de F. Chopin, ele começava com exercícios de técnicos e prosseguia com trabalhos de seus respectivos compositores como: Os Estudos de Cramer, “*Gradus ad Parnassum*” de Clementi, peças de Hummel e o Cravo bem Temperado de J. S. Bach. O autor confirma que teriam outros compositores em que F. Chopin ensinava aos seus alunos como: Mozart, Handel, Beethoven, Scarlatti, Weber, Mendelssohn, Moscheles, Hiller, Schumman e Liszt.

Os noturnos de John Field e os próprios noturnos de F. Chopin serviam como estudos para que seus alunos pudessem aprender a como produzir um ótimo *bel canto* e a praticar o *legato*, e eles aprendiam muito vendo o próprio F. Chopin tocar incansavelmente através da observação e imitação (MIKULI, 1879). F. Chopin considerava que estudar músicas de J. S. Bach constantemente era uma boa forma de ter um bom progresso no piano e com isso, ele considerava que as Fugas de J. S.

Bach, *Gradus ad Parnassum* de Clementi e composições de Hummel seriam um ótimo preparo para tocar suas próprias composições (EIGELDINGER, 1986).

5 | ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A METODOLOGIA CHOPINIANA E O ENSINO DE PIANO NA UCSAL

5.1 Aspectos Posturais

Em relação à postura no piano, observa-se que a metodologia do professor 1 e da professora 2 condizem com a metodologia aplicada por F. Chopin, porém tendo algumas divergências. Nesse sentido, o professor 1 comenta que cada aluno tem a sua característica fisiológica própria e isso pode ser um fator que diferencie o modo de cada aluno a se comportar em relação à postura no piano. Este comenta: “Cada corpo possui uma necessidade específica e aspectos ergonômicos próprios. Não se deve, portanto, ater-nos unicamente numa forma postural igualmente aplicável a todos os alunos”.

Percebe-se também que o professor 1 alerta pela importância de sempre ter uma postura ereta em relação ao piano, mas de um modo que não cause tensões, pois, podem ser prejudiciais para a saúde do aluno. Ele considera que “a coluna ereta, cabeça e pescoço devem também estar alinhados ao tronco, de modo a não forçar a cervical por distensão excessiva [...], podendo gerar tensões desnecessárias na região do ombro e escápula.”. Já a professora 2, diz que a primeira orientação que o aluno precisa ter é sobre a importância do alongamento no começo e no fim de cada estudo no piano, antes de se posicionar. Comenta ainda que o banco precisa estar na altura correlacionada com a estatura do aluno e os pés firmados no chão, ela explica: “O banco precisa estar na altura compatível ao tamanho do aluno para que as mãos, pulso e cotovelos estejam nivelados com as teclas e os pés apoiados ao chão”.

Quanto à metodologia aplicada por F. Chopin, constataram-se semelhanças em relação aos professores visitados, os seguintes aspectos: posicionamento ao piano e nivelamento das mãos nas teclas. Com isso, de acordo com Eigeldinger (1986), F. Chopin instruía seus alunos a se posicionar no meio do piano e esticar seus braços até alcançar as extremidades do mesmo, para encontrar a posição ideal e correta. Este continua a afirmar que F. Chopin indicava aos seus alunos que os cotovelos precisam estar nivelados em relação às teclas brancas, para que tenha o melhor posicionamento possível da mão em relação às teclas.

5.2 Aspectos Técnicos

5.2.1 Maleabilidades das Mãos e dos Pulsos

Compreende-se que o professor 1 atenta sobre o fato que as tensões nas mãos

e nos pulsos, onde impede de ter a elasticidade necessária, não são uma causa relacionada ao mesmo e sim em relação ao corpo inteiro, este afirma: “numa visão sistêmica do funcionamento osteomuscular, as tensões da mão e do pulso não estão dissociadas do corpo como um todo. Toca-se piano com o corpo todo”. Com base nisso, percebe-se discordância com Chopin, que acreditava que a falta de maleabilidade era apenas causada pelas mãos e pelos pulsos, e não relacionada diretamente ao corpo inteiro (EIGELDINGER, 1986).

Foi observado também que o professor 1 comenta que, para alunos com muita dificuldade e tensão nas mãos e nos pulsos, são feitos exercícios de caimento com o braço relaxado, onde o aluno ataca a nota inicialmente com o polegar e depois com os demais dedos, mantendo-a presa e fazendo rotação do antebraço e pulso em sentido horário e anti-horário. Este considera que é um ótimo exercício para flexibilidade e elasticidade da mão e do pulso. Este exercício apresentado pelo professor 1, possui uma semelhança em relação ao que F. Chopin defendia, pois de acordo com Eigeldinger (1986), F. Chopin comentava aos seus alunos que a mão deve cair suavemente sobre as teclas usando o próprio peso e concentrando o poder sensorial nas extremidades dos dedos nas teclas, pois isso seria uma forma de diminuir a tensão e melhorar a maleabilidade.

Quanto ao que foi proposto pela professora 2, ela comenta que utiliza exercícios técnicos e estudos que visibiliza o relaxamento das mãos e do pulso, para melhorar a maleabilidade. Esta acredita que a tensão e rigidez na hora de executar o piano, podem prejudicar no som do instrumento, com isso ela afirma: “um bom movimento do pulso é indispensável para se conseguir um bom som ao piano”. Com base nisso, pode se dizer que existe uma igualdade de ideias em relação ao o que F. Chopin acreditava, pois ele afirmava que a falta de maleabilidade da mão e do pulso levaria o pianista a não ter a liberdade expressiva no instrumento desejado, entretanto, a rigidez provocaria uma dificuldade desnecessária e levaria a perda de qualidade do som do piano (EIGELDINGER, 1986).

5.2.2 Individualidade e Independência dos Dedos

Foi constatado que o professor 1 e a professora 2 possuem uma congruência de opiniões em relação a individualidade dos dedos, pois estes afirmam que cada dedo tem sua força e função específica. Nesse sentido, o professor 1 comenta: “[...] não há como obter a mesma força e independência em todos os dedos, pois isso contraria a própria anatomia da mão quanto à sua estrutura muscular e nervosa”. Já a professora 2 confirma, em relação a individualidade de cada dedo: “Não devemos ir de encontro a sensibilidade própria de cada um deles. Cada dedo possui uma força e se faz necessário desenvolver essa sensibilidade em acordo. [...] cada dedo possui as suas peculiaridades e isso deve ser considerado”. Com base nesses argumentos, F. Chopin vai de acordo com os professores entrevistados, pois o próprio não concordava

em equalizar a força dos dedos (do que muitos eram contra na época) e com isso, ele defendia que cada dedo tem sua função e sonoridade específica (CASAROTTI, 2006). Já Eigeldinger (1986) afirma que F. Chopin comentava aos seus alunos que como cada dedo tem sua funcionalidade única, não adiantava destruir o encanto do toque característico de cada um e sim desenvolvê-los.

Em relação aos exercícios para os cinco dedos, para a busca do aperfeiçoamento da força e individualidade de cada dedo, foram observados que ambos os professores visitados utilizam: exercícios de pentacordes maiores e menores, atividades do livro 'Hanon (o pianista virtuoso)', Princípios Racionais da Técnica Pianística (Alfred Cortot), Exercícios jornalheiros de Oscar Beringer e tríades e tétrades com suas inversões arpejadas. Com isso, compreende-se um contraste de opiniões, pois F. Chopin criava os seus próprios estudos de cinco dedos, que constavam em usar as teclas Mi, Fá Sustenido, Sol Sustenido, Lá Sustenido e Si, e, portanto, ele utilizava vários tipos de exercícios com dinâmicas diferentes, sempre fazendo transições do *legato* e para o *staccato* (EIGELDINGER, 1986).

5.2.3 Escalas e Arpejos

De acordo com as opiniões dos professores visitados, a escala que os mesmos começam a ensinar para seus alunos é a de Dó maior, pois como o ensino de piano na UCSAL visa alunos principiantes em música, essa seria a melhor escala para se começar baseado na teoria musical também iniciante. Entretanto, sendo controverso, F. Chopin dizia que começar com a escala de Dó maior seria um erro, pois é a mais fácil para ler e a mais difícil para a mão (EIGELDINGER, 1986). Casarotti (2006) afirma que F. Chopin começa a ensinar a escala de Si maior, pois segundo ele seria a posição mais ideal e confortável para a mão, justamente pelo motivo que os dedos maiores (indicador, médio e anelar) executariam as teclas pretas, que são as teclas mais altas, e os dedos menores (polegar e mínimo) nas teclas brancas, que seriam as mais baixas.

As opiniões dos professores visitados sobre a escala de Si maior são concordantes ao que F. Chopin defendia, porém tendo algumas divergências. O professor 1 confirma que a escala de Si maior oferece uma posição natural e confortável para a mão, porém este diz que não é pedagógica a aplicação dessa escala para iniciantes, pois seu movimento invertido é assimétrico, tornando-se difícil a execução para o aluno iniciante. Este ainda comenta que o aluno precisa ter um conhecimento teórico compatível com a prática, o que acontece na metodologia de ensino na UCSAL. A professora 2 explica que, apesar de começar com a escala de Dó maior, ela considera a mais difícil para a mão como, de acordo com Eigeldinger (1986), F. Chopin defendia e ela ainda comenta que as mãos têm que se adaptar a uma superfície plana devido a ausência de teclas pretas. A professora 2 comenta ainda que as escalas e arpejos precisam ser estudados com o metrônomo, iniciando

o andamento lento e aumentando progressivamente à medida que for obtendo segurança. Nesse sentido, assemelha-se a opinião da professora 2 ao de F. Chopin, pois este recomendava praticar escalas e arpejos o mais *legato* possível, bem devagar no início e aumentando o tempo gradualmente, usando um metrônomo (MIKULI, 1879).

Observa-se que em relação aos arpejos, o professor 1 e a professora 2 usam o mesmo conceito de ensino. Os professores explicam que ensinam os arpejos da mesma forma que as escalas, pois eles seguem o ‘círculo das quintas’ sempre começando com Dó maior e seguindo com as tonalidades com armadura de sustenidos e posteriormente as armaduras de bemóis. Com isso, F. Chopin ensinava arpejos com todas as tonalidades, porém ele escreveu exercícios para cinco dedos com arpejos diminuto, em que o próprio diz ser um bom exercício de técnica, não só para o fortalecimento dos dedos, mas para o treino de passagem do polegar entre os dedos, que é essencial para executar os arpejos de uma forma mais correta (EIGELDINGER, 1986).

5.3 Aspectos Interpretativos

5.3.1 Fraseados

Observa-se que ambos os professores concordam sobre o fato que o solfejo junto ao canto é um importante fator para fazer um bom fraseado no piano. O professor 1 comenta que os alunos são incentivados a fazer o solfejo da melodia das músicas que são instruídas para estudar no piano, desde o início do curso, o que é reforçado igualmente na disciplina de Canto Coral disponível na matriz curricular dos alunos. Em relação a isso o mesmo comenta: “a noção do canto viabiliza uma melhor compreensão e performance das frases e períodos musicais em conjunção com o controle dos elementos de dinâmica e agógica.” Já a professora 2 explica que o solfejo é imprescindível nas aulas, seja em atividade de técnica ou de repertório, pois ajuda o aluno a ter uma melhor interpretação das suas peças no piano. Nesse sentido, em relação ao solfejo, ela afirma: “os alunos percebem/aprendem, por exemplo, que ao final de cada frase, da mesma maneira que eles respiram antes de entoar as notas da próxima, devem realizar um movimento semelhante com o corpo e com as mãos”.

Analisando os argumentos dos professores visitados, compreende-se uma analogia em relação ao que F. Chopin defendia, pois segundo Casarotti (2006), ele comentava aos seus alunos que para poder aprender a fazer bons fraseados no piano, precisaria aprender a cantar como um bom cantor de ópera e o próprio Chopin recomendava aos seus alunos a irem a concertos de óperas e observar como os cantores líricos cantavam as suas frases melódicas. Este ainda assegura que F. Chopin ensinava aos seus alunos a usar seus pulsos da mesma maneira que um cantor respira ao usar executar uma linha melódica.

A professora 2 ainda explica sobre a orientação que passa aos seus alunos a analisar uma peça nova, pois ela comenta que “os alunos são orientados a ‘tocar com

os olhos’, ou seja, observar a partitura detalhadamente, descobrindo e analisando todas as especificações e símbolos”. Ela ainda comenta que instrui seus alunos a dividir as frases musicais por trechos e preocupa-se inicialmente com a leitura das notas, dedilhado, junção e coordenação das mãos. Com isso, observa-se uma semelhança com o que F. Chopin ensinava, em relação à organização das ideias musicais de uma partitura, pois ele recomendava aos seus alunos a ver e ouvir as ideias musicais como uma única unidade e insistia a seus alunos a dividir as frases musicais por trechos usando vírgulas, parênteses ou barras (CASAROTTI, 2006).

5.3.2 *Uso do Pedal*

Percebe-se que as metodologias apresentadas por ambos os professores, em relação à utilização do pedal, são igualmente compatíveis. O professor 1 compreende que a utilização do pedal precisa ser de forma criteriosa e conjugada, pois o pedal direito deve respeitar a mudança da harmonia e junto ao pedal esquerdo, que deve ser usado para conseguir planos sonoros mais suaves e também mudanças de timbres. Com isso, em relação ao pedal *una corda*, ele comenta: “O aluno deve também desenvolver a habilidade de fazer o *crescendo* e *decrescendo* em patamares sonoros distintos sem usar o pedal *una corda* em níveis de *piano* e *pianíssimo*”. O que se assemelha com o que F. Chopin compreendia, pois em relação ao uso do pedal *una corda*, ele recomendava aos seus alunos para aprender a fazer *diminuendo* no piano, sem ter a ajuda do mesmo pedal, pois isso ajudaria aos alunos a ter o controle do som e ele apenas autorizava seus alunos a usar o pedal *una corda* quando já tivesse esse certo controle (EIGELDINGER, 1986).

Já a professora 2 defende que o pedal é um importante instrumento expressivo na performance. Em relação ao ensino do uso dos pedais, ela diz: “primeiramente ensino o uso dos pedais separadamente, a combinação entre os dois pedais de forma alternada, à medida que o aluno vai adquirindo habilidade, passa a fazer uso da combinação entre os dois pedais”. Esta comenta que sempre pede aos seus alunos para que “economizem” no uso do pedal, pois o uso do mesmo não deve substituir o trabalho dos dedos e um simples *legato* já seria suficiente em certos trechos de música. Com isso, F. Chopin pensava igualmente ao que a professora 2 aborda, pois o mesmo dizia que para usar o pedal, precisaria ter uma grande economia ao seu modo de uso, pois exagerar no uso prejudicaria passagens na música que o *legato* no dedo já seria o suficiente (VOGAS, 2014).

5.3.3 *Dinâmica*

Em relação à dinâmica, os professores entrevistados utilizam o mesmo conceito de ensino, porém tendo algumas características peculiares. O professor 1 explica que a dificuldade do aluno em fazer dinâmicas que utilizam a força (como *forte* ou

fortíssimo), são utilizadas técnicas de soltura de braço e do toque justaposto às teclas (que não são articulados), pois o mesmo diz que “pode propiciar sons fortes mais redondos (não martelados)”. Sendo assim, o próprio continua a afirmar que alunos que não conseguem transmitir determinada força no instrumento, justamente por terem corpos franzinos, possam executar trechos com extrema força, ele comenta: “[...] tocamos piano com o corpo todo e não apenas com as mãos. Tentar resolver tudo apenas com os dedos produzirá sonoridades rígidas, pobres e que poderão levar a lesões musculares”.

Neste sentido, F. Chopin aborda outra técnica diferente do professor 1 para alunos que têm dificuldades de fazer dinâmicas mais fortes, pois segundo Casarotti (2006), ele explicava aos seus alunos para aprender a “sombrear” a dinâmica *piano*, pois tocando o mesmo em uma intensidade sonora menor do que o normal, o seu *forte* se destacaria. E em relação aos sons fortes mais redondos e não martelados, que o professor 1 comenta, observa-se também uma semelhança de opiniões, pois, F. Chopin comentava que executar trechos no piano com muita força e sem o controle apropriado, provocariam sons rígidos (martelados) que poderia ferir um ouvido sensível (EIGELDINGER, 1986).

5.3.4 Repertório

Compreende-se que ambos os professores explicaram a respeito dos repertórios mais simples ensinados na UCSAL, diferente de F. Chopin dava aos seus alunos, pois os mesmos dizem que o público alvo da UCSAL é mais para alunos iniciantes. O professor 1 diz: “a UCSAL por não possuir um teste de aptidão, possui um público alvo bastante heterogêneo e em sua maioria sem experiência de leitura de partitura e sobretudo em música erudita”. Já a professora 2 comenta: “a maioria dos alunos que chegam para o curso são iniciantes no instrumento”. Porém os professores explicam que tiveram poucos alunos já experientes no instrumento, com isso foram dadas peças em um nível mais avançado.

Ambos os professores comentam que foram dadas peças de Bach, como: invenções a duas vozes e três vozes e Prelúdio e Fuga. De acordo com Eigeldinger (1986), F. Chopin acreditava que estudar peças de J. S. Bach era uma boa forma de ter um bom desenvolvimento no piano, pois ele dizia aos seus alunos “estude Bach constantemente - este será o seu melhor meio para fazer progresso” (p. 60-61, tradução nossa). O autor continua afirmar que F. Chopin dava prioridade para seus alunos estudar sempre o repertório de Bach. Foi observado também que os professores visitados ensinaram peças do próprio F. Chopin, como os Noturnos, Prelúdios, Estudo e Scherzo. Em relação aos noturnos de F. Chopin, ele comentava que era um estudo para desenvolver um ótimo *bel canto* no piano (EIGELDINGER, 1986).

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral deste trabalho foi analisar comparativamente as metodologias de ensino pianístico de F. Chopin e a prática de piano do Curso de Licenciatura em Música da UCSAL no período de 2015.1 a 2019.1. Sendo assim, mediante a análise comparativa realizada neste trabalho, constataram-se relevantes semelhanças no âmbito técnico-interpretativo nos seguintes aspectos: postura ao piano; exercícios para a diminuição da tensão das mãos e dos pulsos; a influência que a rigidez do pulso pode causar na execução e no som do piano; força e função específica dos dedos; sobre o conforto das mãos executando a escala de Si maior; a utilização do metrônomo no estudo das escalas e arpejos; a importância do canto para um bom fraseado no piano; utilização do pedal *sustain* e *una corda*; execução de sons fortes porém não martelados; e a divisão das frases musicais por trechos.

Em relação as diferenças de opiniões, com base na análise comparativa feita nesta pesquisa, constataram-se os seguintes aspectos: característica fisiológica própria à postura; o alongamento antes de se posicionar no piano; a maleabilidade das mãos em relação ao corpo inteiro; exercícios dos estudos de cinco dedos; ensinar a escala de Dó maior primeiramente; utilização de arpejos diminutos e técnicas para executar dinâmicas fortes no piano.

Observou-se que na análise comparativa, houve mais semelhanças do que discordâncias, e, com isso, pôde-se compreender que a utilização de certos conceitos metodológicos de Chopin é desenvolvida no âmbito do aprendizado pianístico da UCSAL.

Esta pesquisa pode aprofundar-se sobre as metodologias de F. Chopin, buscando aspectos técnicos e interpretativos em conceitos mais avançados, pois, a análise feita nesta pesquisa, visou técnicas pianísticas básicas para exercer uma comparação quanto à prática de piano no Curso de Licenciatura em Música da UCSAL, em que sua maioria são alunos de nível iniciante e intermediário. Diante disso, a busca de novos docentes em piano em outras instituições de ensino superior em música, seria um fator importante para o desenvolvimento e aprofundamento desta pesquisa, com o intuito de aprimorar os conceitos analisados e compreender mais atentamente sobre a diferença da prática de ensino do piano em diferentes épocas.

REFERÊNCIAS

BENNETT, Roy. **Keyboard Instruments**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. ISBN 0-521-27653-5.

BERSOU, Viviane. **O Romantismo e a Pequena Forma Pianística**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CASAROTTI, João Paulo. **Chopin: The Teacher**, Grand Fork, North Dakota, p. 1-21, 10 maio 2006.

- EIGELDINGER, Jean-Jacques. **Chopin Pianist and Teacher: as seen by his pupils**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 324 p. ISBN 978-0-521-36709-7.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **A History of Western Music**. Tradução: História da Música Ocidental. Nova York: W. W. Norton & Company, Inc., 1988. 759 p.
- KOREVAAR, David. **Chopin's Pedagogy: A Practical Approach**. New Mexico, 2010. Disponível em: <https://spot.colorado.edu/~korevaar/Chopin%20talk.htm>. Acesso em: 1 abr. 2019.
- LANCASTER, E. L.; RENFROW, Kenon D. **Alfred's Group Piano For Adults**. [S. l.: s. n.], 2010.
- LANDON, Jane Keyte. **The Story of Frederic Chopin**. Williamsport: [s. n.], 1955. 47 p.
- LUZ, Railson Silva Da. **Teoria e Percepção Musical na Formação do Alunado de Licenciatura em Música da Universidade Católica do Salvador: Análise das matrizes curriculares de 2010.2, 2015.1 e 2017.2**, [S. l.], p. 10-28, 2018.
- MARUN, Nahim. **As pesquisas históricas na interpretação de Chopin**. PER MUSI, Belo Horizonte, p. 167-188, 2015.
- MENDES, Moisés Silva. **Uma História do Conservatório de Música da Bahia (1897-1917): Seu Processo Fundacional, Funcionamento e Impacto Social**. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- MIKULI, Carl. **Chopin as Pianist and Teacher**. [S. l.], 1879. excerpt form the forward to his edition of Chopin's works for publisher F. Kistner. Disponível em: <http://www.oocities.org/vienna/2217/mikuli.htm>. Acesso em: 1 abr. 2019.
- PERRONE, Maria Da Conceição Costa; CRUZ, Selma Boulhosa Alban. **Instituto de música: Um Século de Tradição Musical na Bahia**. Salvador: GRAFUFBA, 1997. 459 p.
- SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltd., 1994. ISBN 85-7110-301-1.
- SANTOS, Jose Carlos Gonzaga dos. **Ensino de Piano em Grupo: Um relato de experiência no curso de extensão da Universidade Católica do Salvador - Ba**. [S. l.], p. 9-35, 2018.
- SZULC, Tad. **Chopin em Paris: Uma biografia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. 473 p.
- VOGAS, Cristiano de Abreu Buarque. **Considerações sobre as indicações de pedal de F. Chopin**. In: ANAIS DO III SIMPOM 2014 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, Rio de Janeiro. SIMPOM: Teoria e Prática da Execução Musical [...]. [S. l.: s. n.], 2014.

SOBRE O ORGANIZADOR

WILLIAN DOUGLAS GUILHERME Pós-Doutor em Educação, Historiador e Pedagogo. Professor Adjunto da Universidade Federal do Tocantins e líder do Grupo de Pesquisa CNPq “Educação e História da Educação Brasileira: Práticas, Fontes e Historiografia”. E-mail: williandouglas@uft.edu.br

ÍNDICE REMISSIVO

A

Adolescente 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 97, 104

Atenção básica 104, 105, 106, 107, 108, 113, 114, 115

Avaliação da aprendizagem 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184

Avanço 1, 2, 17, 43

C

Campim-annoni 165

Campos Sulinos 165, 171

Comunicação 28, 36, 38, 40, 42, 43, 45, 49, 50, 51, 57, 66, 88, 89, 90, 91, 98, 113, 163

Conservação 56, 57, 148, 165, 170, 171

D

Desigualdades 6, 2, 3, 4, 10, 11, 13, 17, 21, 68, 71, 82, 83, 85

Didática contextualizada 128, 129, 130, 138

Disciplina 8, 18, 25, 48, 52, 60, 74, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 137, 140, 151, 160, 177, 179, 180, 181, 182

Diversidade 3, 64, 67, 68, 69, 71, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 110, 132

DST's 67, 70, 76

E

Educação ambiental 48, 52, 54, 165, 169, 170, 171

Educação escolar militar 116

EJA 67, 68, 69, 70, 71

Ensinagem 139

Ensino 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 56, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 67, 78, 86, 93, 94, 97, 104, 108, 109, 116, 124, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 139, 140, 141, 143, 146, 147, 148, 150, 151, 155, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 168, 172, 173, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183

Equipamentos turísticos 93, 96, 101, 102

Equipe de saúde 105, 106, 107, 111, 112, 113, 114, 115

Escola 1, 4, 9, 10, 11, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 25, 37, 39, 45, 51, 67, 68, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 143, 150, 163, 164, 181, 183

Espaço educacional 82, 84

Estágio supervisionado 128, 129, 131, 132, 135, 136, 138

Ética ambiental 48, 52, 55, 57, 59

Evasão 40, 42, 44, 45, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 81

F

Formação de professores 43, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 172, 176, 177, 179, 181
Formação integral 5, 6, 8, 9, 11, 49, 116

G

Gênero 67, 68, 69, 70, 71, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87
Gravidez 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81

I

Idosos 88, 90, 91, 92, 114
Integrada 1, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 28, 170

J

Javali 165, 167, 168, 169, 170, 171

L

Licenciatura matemática 172, 173, 174, 175, 176, 183

M

Marketing 88, 89, 92

N

Novas tecnologias educacionais 48, 53

O

Oficina temática 139, 140

P

Patrimônio cultural 93, 94, 100, 101
Política pública 1, 3, 7, 9, 11, 13, 17, 21, 23, 26, 33
Professor-pesquisador 128, 131, 138
Projetos pedagógicos de cursos 172, 178
Público 4, 9, 14, 15, 23, 27, 30, 31, 34, 39, 40, 41, 46, 84, 85, 88, 90, 91, 92, 97, 98, 99, 101, 102, 111, 127, 141, 149, 150, 162, 172, 173

R

Redes sociais 48, 49, 50, 51, 52, 54, 57, 59, 63, 64, 65, 66
Respeito 1, 2, 19, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 84, 85, 89, 90, 91, 101, 102, 108, 128, 129, 133, 156, 162, 168

S

Sexualidade 67, 68, 70, 71, 81, 126

Sociedade 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 34, 36, 38, 39, 41, 45, 48, 50, 51, 62, 64, 65, 66, 72, 73, 76, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 91, 92, 97, 119, 121, 124, 125, 126, 127, 130, 135, 149, 183

T

Tema gerador 139, 140, 141, 143

Turismo acessível 93

V

Visita domiciliar 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-726-0



9 788572 477260