

Práticas pedagógicas empregadas na Big Band Big Band Estância Brasileira: reflexões a partir da teoria espiral de Swanwick e Tillman e da filosofia bakhtiniana da linguagem.

Comunicação

Klesley Bueno Brandão
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
buenobrandao@trp@yahoo.com

Resumo: Nesta comunicação apresentam-se premissas epistemológicas que têm servido de base para elaboração das práticas pedagógicas que ocorrem durante os ensaios do grupo Big Band Estância Brasileira. Essas práticas têm como principal finalidade contribuir para o desenvolvimento de musicalidade dos músicos que compõem a referida Big Band. Apresenta-se, como forma de justificar as práticas pedagógicas desenvolvidas, uma explanação da teoria espiral proposta por Keith Swanwick (1937) e June Barbara Boyce-Tillman (1943), com foco nos denominados “modos simbólico e sistemático” do oitavo nível da teoria espiral. Para a elaboração das práticas adotadas durante os ensaios, utilizou-se reflexões realizadas durante a pesquisa de mestrado do autor advindas de aproximações com a teoria enunciativa-discursiva proposta pelos autores do Círculo de Bakhtin.

Palavras-chave: Teoria espiral; Teoria enunciativa; Musicalidade.

Introdução

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre práticas pedagógicas empregadas nos ensaios da “Big Band Big Band Estância Brasileira”, que tem vínculo com o Conservatório Municipal de Socorro Maestro Luiz Gonzaga Franco. O referido grupo musical surgiu em meados do segundo semestre de 2011 com o intuito de gerar uma demanda de alunos de trompete e trombone para o conservatório que, nesse momento, estava criando a área de metais.

Desde sua criação a BBEB contou com algumas variações em sua instrumentação¹, sendo que atualmente configura-se da seguinte maneira: 4 saxofones (dois altos, dois

¹ Geralmente, para além da seção rítmica, a formação tradicional de uma big band usualmente é: 5 saxofones, 4 ou 5 trompetes e 4 trombones.

tenores), três trombones, dois trompetes, além de uma seção rítmica composta por contrabaixo elétrico, bateria, guitarra, percussão, sanfona e piano.

Sobre a escolha de repertório para o grupo, estabeleceu-se como recorte composições de importantes músicos que perfazem a história da música popular brasileira, tais como José Domingos de Moraes (Dominginhos) (1941 - 2013), Angenor de Oliveira (Cartola) (1908- 1980), Alfredo José da Silva (Johnny Alf) (1929-2010), Antônio Carlo Jobim (Tom Jobim) (1927-1994), Marcus Vinicius de Moraes (1913 - 1980), Luiz Gonzaga do Nascimento (1912 - 1989), Milton Nascimento (1942), Gilberto Passos Gil Moreira (Gilberto Gil) (1942), Djavan Caetano Viana (1949), entre outros.

Nesse sentido, enfatiza-se a proeminência dos gêneros de música brasileira samba e baião (e algumas variantes estilísticas desses gêneros) no repertório executado. Deve-se ressaltar o autor desse artigo atua como regente/arranjador nessa banda.

O grupo é constituído de músicos amadores e profissionais com idades que variam de 25 e 70 anos. Vale frisar, portanto, que se trata de um grupo que possui caráter pedagógico intrínseco, o qual pode ser entendido como um espaço de trocas e aprendizagens musicais.

Como aporte teórico para as descrições das práticas pedagógicas empregadas ao longo dos ensaios do referido grupo, propõe-se pontos de convergência entre a teoria espiral proposta por Keith Swanwick, e reflexões surgidas a partir da pesquisa de mestrado do presente autor, na qual, teve como principal base epistemológica a filosofia da linguagem proposta pelos autores do círculo de Bakhtin, em especial a chamada teoria enunciativa-discursiva por eles elaboradas.

Nesse sentido, esse artigo apresenta uma breve explanação sobre parte da teoria espiral de Swanwick e Tillman, a ideia de música enquanto forma de enunciação, e uma síntese de pontos de confluência entre essas duas proposições, as quais estão presentes nas práticas pedagógicas utilizadas na BBEB. Deve-se ressaltar que o principal objetivo das práticas pedagógicas empreendidas é o desenvolvimento de musicalidade daqueles que estão envolvidos e se envolvem com o referido grupo.

Apontamentos sobre a Teoria Espiral

Acerca das pesquisas que tem como objetivo a investigação dos atos humanos pontua Sobral:

Toda pesquisa que envolve o estudo dos atos humanos envolve dois planos, a saber, o dos atos concretos, irrepetíveis, praticados por sujeitos concretamente definidos, e dos atos como atividade, ou seja, daquilo que há em comum, e que é portanto repetível, entre os vários atos de uma dada atividade (SOBRAL, 2013, p. 11).

Assim sendo, é possível traçar um paralelo entre a ideia de “atos humanos como atividades” proposta por Sobral e a seguinte constatação de Swanwick acerca do comportamento/desenvolvimento humano: “As pessoas podem às vezes, ser surpreendentes, mas raramente são completamente imprevisíveis; há padrões de crescimentos bastante universais, sequencias reconhecíveis de mente e sentimento” (SWANWICK, 2014, p. 98). O referido autor ainda acrescenta: “entendemos melhor a nós mesmos e aos outros se as reconhecemos, trabalhando em conjunto com as correntes e as tendências de natureza” (*idem, ibidem*).

De acordo com Hargreaves e Zimmerman a partir dos resultados alcançados através da análise de dados obtidos a partir de 745 composições recolhidas de 48 crianças britânicas, cuja idade variava entre 3 e 9 anos, Swanwick “sugeriu que existem algumas tendências distintas correlacionadas à idade, na natureza das composições” (HARGREAVES; ZIMMERMAN, 2006, p. 248).

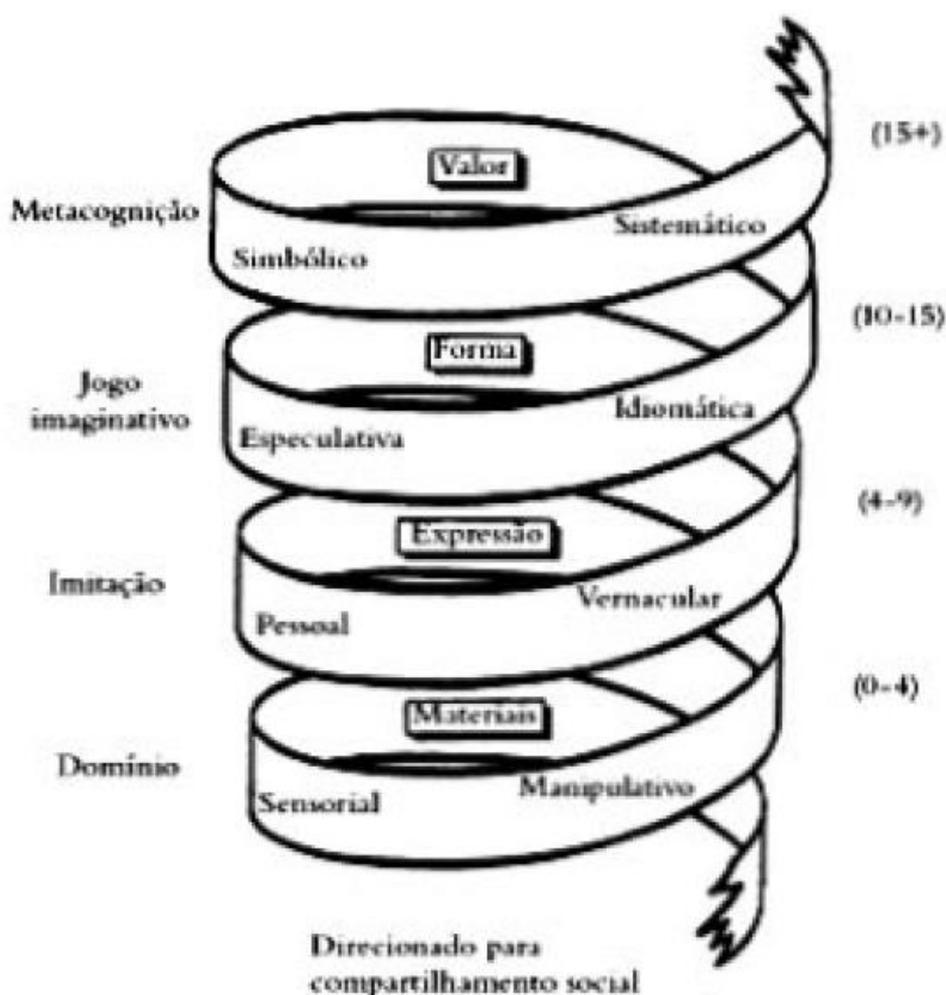
Partindo dessa averiguação, Swanwick e Tillman elaboraram seu modelo de desenvolvimento musical o qual é apresentado em forma de espiral em vez de estádios, diferentemente da teoria de Piaget, embora que, conforme o próprio Swanwick, as teorias de Piaget exerceram bastante influência na formulação da teoria espiral.

Portanto, a teoria espiral se propõe a apresentar aproximadamente em quais idades espera-se que o sujeito esteja pronto para desenvolver determinadas atitudes musicais.

Como pode ser averiguado na Figura 1, a teoria espiral é estruturada a partir de quatro níveis: *domínio, imitação, jogo imitativo, metacognição*, sendo que em

cada um existe a predominância de dois momentos, que vão de questões de cunho mais pessoais (da esquerda) para questões mais sociais (para direita), totalizando o que o autor chamou de oito modos de desenvolvimento. Ou seja, em certa altura do desenvolvimento musical perpassa-se de: *sensorial* para *manipulativo*, *pessoal* para *vernacular*, *especulativo* para *idiomático* e de *simbólico* para *sistemático*. Vale a pena frisar também que as descrições realizadas por Swanwick e Tillman são pautadas a partir do que os autores pontuam como predominância de determinados fenômenos musicais em cada um dos níveis. Tais fenômenos foram nomeados como: *materiais*, *expressão*, *forma* e *valor*.

FIGURA 1: Espiral de desenvolvimento musical.



Fonte: SWANWICK, 2014, p. 104.

Pelo fato do grupo BBEB ser composto por músicos cuja faixa etária situa-se entre 25 e 70 anos, optou-se por apontar as práticas pedagógicas que são possíveis a partir dos dois últimos modos presente no último nível de desenvolvimento musical da teoria espiral.

Para Swanwick, a partir de por volta dos 15 anos de idade, pode correr o desenvolvimento do quarto nível de desenvolvimento musical (metacognição), no qual surgem dois modos de desenvolvimento: valoração *simbólica* e envolvimento *sistemático*. Nesse quarto nível estão incluídos os outros três (SWANWICK, 2014, p. 101).

Sobre esse quarto nível de desenvolvimento musical apontam os autores Hargreaves e Zimmerman que o modo *simbólico* “envolve uma forte sensação pessoal de autoconsciência que pode ser idiossincrática e altamente intensa” (HARGREAVES; ZIMMERMAN, 2006, p. 240) sendo que o modo *sistemático* “incorpora um conhecimento cabal da consciência dos princípios estilísticos que subjazem à idiomaticidade musical escolhida” (*idem, ibidem*).

No modo *sistemático*: “Não só o valor da música é fortemente sentido e publicamente declarado, como também o campo é sujeito à análise crítica detalhada e desenvolvimento; o potencial musical é expandido por novos processos e perspectivas” (SWANWICK, 2014, p. 104). Swanwick ainda acrescenta que no modo simbólico “o universo do discurso musical é expandido, refletido, discutido e celebrado com outros” (*idem*, p. 108).

A partir da teoria espiral supracitada, França, propõe as seguintes descrições de critérios avaliativos voltados para a performance relacionados aos modos simbólico e sistemático.

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 (FRANÇA, 2004, p. 34).

Assim posto, pela faixa etária e pela ontogênese musical dos participantes da BBEB, os quais sem exceções, estão envolvidos com performance musical a bastante

tempo², torna-se possível práticas pedagógicas, cujas principais finalidades são o estímulo de atividades musicais características desses modos de desenvolvimento musical. Para compreensão da metodologia empreendida, será realizada a seguir uma explanação sobre a apropriação realizada pelo autor com elementos da filosofia da linguagem de Bakhtin.

Apropriação da filosofia bakhtiniana da linguagem

Para Bakhtin, um enunciado é constituído de três esferas que são indissolúveis entre si, a saber: conteúdos (temáticos), construções composicionais e estilo. E na forma relativamente estável dessas três esferas em dada produção de enunciados, é possível a caracterização de um gênero discursivo (BAKHTIN, 2016, p. 11-12).

Portanto, concebendo-se a música como uma forma de enunciação, pode-se inferir sobre a existência dessas três referidas esferas, e que um gênero musical pode ser pensado enquanto enunciados musicais passíveis de ser categorizados a partir de uma certa relativa estabilidade de conteúdos (temáticos), construções composicionais e estilo em dada produção musical.

Nesse sentido, propôs-se a seguinte explanação sobre as três esferas segundo uma perspectiva musical:

O conteúdo (temático) é entendido aqui como as possíveis informações extramusicais que podem ser inferidas através do processo de interpretação por via de uma escuta analítica ou da análise de uma partitura de determinado enunciado musical, levando-se em consideração o contexto histórico ao qual esse enunciado pertence. As construções composicionais dizem respeito à estruturação dos diversos materiais sonoros que perfazem um enunciado musical, tais como motivos rítmicos/melódicos, escalas, arpejos, acordes, cadências harmônicas etc. A última propriedade, o estilo, está atrelada ao enunciado enquanto parte constitutiva desse, como também se aplica a determinadas características e especificidades do sujeito enunciador. (BRANDÃO, 2019, p. 34).

² O músico do grupo BBEB que toca a menos tempo, iniciou seus estudos musicais a mais de 10 anos.

Partindo da teoria espiral e da concepção de música enquanto enunciado, elaborou-se uma discussão acerca de postulados que guiam as práticas pedagógicas musicais que ocorrem nos processos de ensaio do grupo BBEB.

Metodologia voltada para prática pedagógica musical nos ensaios da BBEB

As práticas pedagógicas musicais que ocorrem nos processos de ensaio do grupo BBEB visam contribuir para o desenvolvimento de musicalidade dos participantes do referido grupo, sendo musicalidade aqui entendida segundo aceção das autoras Cuervo e Maffioletti, as quais a definem como a capacidade humana de geração de sentido musical através de uma performance expressiva. (CUERVO; MAFFIOLETTI, 2009, p. 37).

Nesse sentido, os integrantes da BBEB são tratados como performers, cuja incumbência extrapola a mera execução de uma dada partitura (partitura como texto unívoco), ou seja, são tratados como intérpretes. Segundo Nattiez o termo interpretação pode ser entendido a partir de duas definições: “interpretação como realização sonora e viva de uma partitura [...], interpretação como ato de compreensão” (NATTIEZ, 2005, p. 143).

Propõe-se, portanto, que nos ensaios, a performance seja pautada em interpretação das informações musicais (construções composicionais) e possíveis conteúdos (temáticos) extramusicais passíveis de serem interpretados a partir da música executada, que podem ser inferidos ao se atentar para o contexto situacional ao qual aquela composição está atrelada.

Assim, durante os ensaios procura-se trabalhar com narrativas históricas, tanto acerca dos contextos situacionais aos quais ocorreram o desenvolvimento de determinado gênero sobre o qual determinado arranjo é estruturado, quanto também da composição em si, para que por intermédio das reflexões surgidas a partir dessas narrativas, os músicos possam elaborar uma performance criteriosa no âmbito estilístico, ou seja, uma performance que procura configurar o estilo do gênero musical de determinado arranjo executado. Para Brandão:

A história pode fornecer informações para a identificação de possíveis

conteúdos refratados na música, o que pode colaborar tanto para uma escuta mais criteriosa, quanto para a elaboração de imaginários que podem servir de base para a configuração estilística. (BRANDÃO, 2018, s/n)

Dessa maneira, propõe-se uma ênfase no desenvolvimento estético de cada indivíduo que perfaz o grupo que, por intermédio de sua musicalidade, trabalha com a criação constante de significados para as partes musicais que interpretam. De acordo com Nattiez “As significações de uma obra nunca são lidas e traduzidas pelo intérprete de imediato, mas por ele repensadas e reconstruídas” (NATTIEZ, 2005, p. 144).

Assim, aponta-se a confluência das duas definições proposta por Nattiez apresentadas no início desse tópico acerca do termo interpretação na performance dos músicos da BBEB, que, a partir da leitura que realizam acerca dos possíveis significados de dado trecho musical, elaboram uma realização sonora viva da obra executada.

Tal processo de significação é possível pois, como aponta Cook: “A música presta-se à interpretação como símbolo social e, como todos os símbolos, [a música] é polissêmica [...]” (COOK, 2013, p. 266)³.

Ao se entender que os fenômenos sonoros são passíveis de variadas possibilidades de interpretações, propõe-se nos ensaios que cada músico busque sua própria interpretação dos trechos musicais. Assim, existe uma ênfase no desenvolvimento estilístico particular de cada músico. Essa ênfase ocorre tanto a partir da possibilidade de criação de solos improvisados em momentos específicos dos arranjos, como também durante a execução de melodias que possuem função de solo, ou seja, aquelas que são executadas apenas por um músico, o que possibilita uma interpretação com maior liberdade de uso de inflexões ou articulações.

Vale ressaltar, portanto, que por mais que existe uma ênfase no desenvolvimento de estilo musical pessoal de cada instrumentista, existe a necessidade de respeitar a sonoridade esperada do gênero ao qual a música executada está atrelada.

Portanto, os músicos são instigados a conhecer os elementos que contribuem na configuração sonora dos gêneros musicais por eles tocados, ou seja, os possíveis conteúdos temáticos que foram se cristalizando ao longo do desenvolvimento histórico do gênero musical em questão, as estruturas musicais no âmbito melódico, rítmico, harmônico e

³ Music lends itself to interpretation as social symbol, and like all symbols it is multiply interpretable, [...].”

também aspectos formais (construções composicionais típicas de dado gênero musical). E através da escuta de músicos legitimados historicamente como referências em determinado gênero, procuram perceber elementos constitutivos do sotaque esperado de determinado gênero musical (estilo).

Aponta-se o enfoque no desenvolvimento estilístico pessoal de cada músico, os quais, estimulados pelas possíveis atmosferas elaboradas por intermédio da leitura/compreensão que cada músico faz, de forma particular, dos possíveis conteúdos extramusicais, construções composicionais e estilo característico de determinado gênero musical, realizam uma performance expressiva por intermédio de sua musicalidade.

Dessa maneira, a partir dessa forma de se relacionar com o estudo de elementos constitutivos de determinado gênero musical, os músicos passam a elaborar performances mais criteriosas no que tange à configuração sonora do gênero musical executado, trazendo à tona sua própria musicalidade e expressão. A esse respeito pode-se traçar um paralelo com Bakhtin:

Quanto mais dominamos os gêneros, maior é a desenvoltura com que os empregamos e mais plena e nitidamente descobrimos nele a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação - em suma, tanto mais plena é a forma com que realizamos o nosso livre projeto de discurso (BAKHTIN, 2016, p. 41).

Nesse sentido, além da ênfase no desenvolvimento estilístico, os músicos atuantes na BBEB também são incitados a reconhecer quais funções desempenham em determinada parte da música executada, se realizam algum solo (função de protagonista), ou se realizam algum acompanhamento.

Para a interpretação adequada de determinadas funções, pode-se pensar a propriedade do som denominada como intensidade como ferramenta eficaz para garantir, durante uma performance, a inteligibilidade do discurso musical. Os autores Lima, Brandão e Cohon, trabalhando com uma analogia proposta por Schafer, apontam que a:

[...] propriedade do som denominada intensidade, é fundamental como ferramenta composicional. O autor [Schafer] importa o conceito de perspectiva das artes plásticas, no qual a melodia principal é vista por analogia como a

“figura” e o acompanhamento como “fundo”. Assim posto, compreender a função a ser desempenhada pelo *performer* em determinadas partes da música é crucial para a execução de um arranjo musical, pois irá influenciar de maneira direta a forma em que se dará a inteligibilidade da música (LIMA; BRANDÃO, COHON, 2017, p. 76).

Dito isso então, as partituras passam a assumir a função de scripts (semelhante ao que propõe Cook, (2013)), nas quais, as interpretações propostas pelos músicos perpassam pela negociação entre articulações e dinâmicas, durante os processos de interação durante a performance.

Um performer, limitado pelo emergente criado coletivamente, origina uma ação com alguma implicação indexical; os outros performers, através de suas respostas em ações subsequentes, determinam coletivamente até que ponto esse ato entra no emergente; o novo emergente então restringe similarmente os artistas subsequentes. Ao longo do tempo, a "meta-restrição" da definição de gênero controla muitas propriedades desse processo interacional: quanto de implicação indexical é considerado aceitável [é aí que entra o roteiro em sua cabeça] (COOK, 2013, p. 233)⁴.

Assim, a partir de uma segurança no âmbito técnico instrumental, os músicos da BBEB são instigados a elaborar uma interpretação musical estilisticamente criteriosa, através de refinamentos de detalhes expressivos propiciados pela compreensão das estruturas empregadas no arranjo executado (ênfase no modo simbólico do nível meta-cognitivo da espiral) a qual perpassa por negociações entre os pares na performance.

Sendo assim, nesse grupo, os arranjos são entendidos como principal ferramenta de intervenção pedagógica, os quais são elaborados a partir das possibilidades técnicas de cada integrante, buscando-se, todavia, utilizar-se de elementos musicais complexos no âmbito estrutural que desafiem aqueles músicos, tais como o uso de hemíolas, polirritmias, estruturas melódicas trabalhadas em blocos que trazem dissonâncias, distribuições de melodias entre os naipes de metais e madeira que funcionam como perguntas e respostas, etc.

⁴ A performer, constrained by the collectively created emergent, originates an action with some indexical entailment; the other performers, through their responses in subsequent actions, collectively determine the extent to which this act enters the emergent; the new emergent then similarly constrains the subsequent performers. Throughout, the ‘meta-constraint’ of genre definition controls many properties of this interational process: how much indexical entailment is considered acceptable [that is where writing the script in your head comes in].

Todos esses elementos musicais expressos nas partituras, os quais, não apresentam dificuldades de grande complexidade no que tange à aspectos técnicos no manuseio de cada instrumento, são encorajados a ser interpretados por cada integrante do grupo, buscando-se explorar a possibilidade de novos *insights* musicais de forma sistemática e imaginativa, ou seja, nesse ponto a ênfase repousa no modo sistemático do nível meta-cognitivo da espiral.

Dessa forma, pontua-se o enriquecimento estético propiciado pela referida prática pedagógica utilizada ao longo dos ensaios do grupo BBEB, e, conseqüentemente, o desenvolvimento de musicalidade de cada integrante do grupo. Pode-se inferir, portanto, sobre a função desempenhada pelo arranjador/regente, que nesse contexto, atua também como educador musical, pois ao longo dos ensaios, procura contribuir para o desenvolvimento musical de cada indivíduo, instigando uma performance expressiva por intermédio da elucidação de elementos estruturais contidos nos arranjos, e também estilísticos.

Considerações finais

Apontou-se nesse artigo premissas epistemológicas que servem de base para estruturar as proposições pedagógicas empregadas durante os ensaios do grupo BBEB, cujo principal finalidade é contribuir para o desenvolvimento de musicalidade de seus participantes.

Nesse contexto, procura-se tratar os músicos como performers interpretes e não como apenas reprodutores de uma partitura. Assim os músicos são constantemente encorajados a entender a música enquanto uma forma de enunciação, para que durante a interpretação de suas respectivas partituras, procurem elaborar uma performance que leve em consideração as três esferas que compõe um enunciado, a saber: conteúdos (temáticos), construções composicionais e estilo.

Acredita-se que dessa forma, pode-se auxiliar no desenvolvimento de um olhar crítico para os processos de elaboração das performances musicais por eles realizadas. Dessa maneira, o músico coloca seu domínio técnico do instrumento a serviço da

comunicação musical, o que pode propiciar a exploração de novos *insights* musicais de forma sistemática e imaginativa, que de acordo com o referencial adotado, seria um comportamento típico de músicos que se encontram no oitavo modo de desenvolvimento musical, contribuindo então, através do constante estímulo da esfera estética dos músicos participantes da BBEB, para o desenvolvimento da musicalidade de cada um deles.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Os Gêneros Do Discurso*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BRANDÃO, Klesley Bueno. Proposições metodológicas para o desenvolvimento do vocabulário musical do improvisador na perspectiva bakhtiniana da linguagem. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 2018, XXVIII., 2018, Manaus. *Anais*. Universidade Federal do Amazonas: ANPPOM, 2018. s/n.

BRANDÃO, Klesley Bueno. Proposições metodológicas para desenvolvimento de vocabulário musical para improvisação em música popular instrumental brasileira com foco no trompete. Campinas, 2019. 259f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

CUERVO, Luciane; MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque. Musicalidade na performance: uma investigação entre estudantes de instrumento. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 21, p. 35-43, 2009.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Dizer o indizível?: considerações sobre a avaliação da performance instrumental de vestibulandos e graduandos em música. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, p. 31-48, 2004.

HARGREAVES, David; ZIMMERMAN, Marilyn. Teorias do desenvolvimento da aprendizagem musical. In: ILARI, Beatriz Senoi. (Org). *Em busca da mente musical. Ensaios sobre os processos cognitivos em música: da percepção à produção*. Tradução Beatriz Senoi Ilari. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 231 – 267.

LIMA, Lívia Moraes Garcia; BRANDÃO, Klesley Bueno; COHON, João Casimiro Kahil. A Big Band CMS/Conservatório Municipal de Socorro: a prática musical no campo da educação não formal. *Revista de Ciências da Educação*, Ano XIX, n. 38, p. 67- 84, 2017.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. Tradução Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 11-36.

SWANWICK, Keith. *Música, mente e educação*. Tradução Marcell Silva Steuernagel. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.