

Ensino Coletivo: uma proposta metodológica para o ensino- aprendizagem dos instrumentos de sopro nas bandas escolares no contexto da Educação Básica, com ênfase no solfejo

Comunicação

José Marconi Andrade Costa
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG)
marconiclarinet@gmail.com

Prof. Dr. Cristiano Aparecido da Costa
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG)
cristiano.costa@ifg.edu.br

Resumo: A presente pesquisa em andamento tem como objetivo apresentar estratégias para o ensino-aprendizagem do instrumento musical da família dos sopros, com ênfase no solfejo, em bandas escolares no contexto da Educação Básica. Para embasar essa proposta, buscaremos contextualizá-la com os princípios do Ensino Coletivo de Instrumento Musical (ECIM), ao argumentar que o aprendizado musical se dá por meio do instrumento na prática. Ao aplicar os princípios do ECIM à abordagem pedagógica musical proposta neste estudo, visamos não apenas desenvolver as habilidades técnicas dos alunos de instrumentos de sopro, mas também estimular sua capacidade crítica, autonomia e reflexão sobre o contexto sociocultural em que estão inseridos. Nesse contexto, buscamos estabelecer uma relação entre os princípios do ECIM e a abordagem pedagógica musical singular proposta, que não separa o solfejo e o tocar do instrumento musical. Ao contrário, propomos uma correlação entre o solfejo e o tocar, integrando-os de forma a incentivar não apenas a execução do instrumento, mas também a expressão vocal durante a execução. A partir dessa reflexão, será estabelecida uma estratégia de estudo fundamentada nos parâmetros da percepção e prática instrumental — emissão sonora, articulação e habilidade motora — estimulando-se o conceito de “tocar cantando”.

Palavras-chave: ensino coletivo, banda, solfejo.

Introdução

De acordo com Santos (2020), o ensino coletivo de instrumentos musicais vem se destacando no mundo como uma das mais relevantes práticas musicais. No Brasil, de maneira prática, em bandas escolares do Ensino Básico, musicalizam-se crianças normalmente sem nenhum conhecimento prévio da linguagem musical ou dos instrumentos pertencentes a uma banda (Silva; Wolffenbüttel, 2018; Sousa, 2021).

A musicalização por meio das bandas ou de grupos musicais no Brasil não é algo recente, haja vista que a presença de grupos de instrumentos de sopro remonta ao período colonial. Tradicionalmente, esses grupos eram coordenados preponderantemente por mestres de banda, figuras proeminentes na construção desses grupos e mediadoras do conhecimento musical (Campos, 2014; Pereira, 2020; Sousa, 2021). No entanto, apesar da manutenção das tradições, nota-se que métodos, metodologias e didáticas mais modernos surgiram a fim de contribuir com as relações educativas presentes no ensino-aprendizagem das bandas. Nesse sentido, o ensino coletivo apresenta-se como uma abordagem para fundamentar novas propostas metodológicas, apoiando, portanto, a continuidade e o desenvolvimento da prática musical, tanto no âmbito da educação básica quanto em outras áreas.

Segundo Rodrigues (2012, p. 617), "na trajetória do desenvolvimento de métodos de ensino coletivo percebe-se que a diferença desta metodologia para outros métodos de ensino de música é o entendimento de que o desenvolvimento musical pode ser alcançado por todo indivíduo". De acordo com a autora, conceitualmente, "o ensino coletivo de instrumentos potencializa o campo da percepção e da audição pela possibilidade de estabelecimento de parâmetros sonoros, troca de ideias e conhecimentos aprendidos entre os alunos" (p. 616).

Neste cenário, é crucial salientar a forte ligação do Ensino Coletivo de Instrumento Musical (ECIM) com princípios dos métodos ativos, haja vista as transformações metodológicas propostas no início do séc. XX por três dos mais conceituados pedagogos musicais: Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff e Zoltán Kodály, educadores que, entre outras ideias, pensaram na experiência e na democratização do ensino da música.

Sob uma perspectiva musical, é notável como o ECIM, em sua concepção, se apropriou do solfejo, elemento fundamental na metodologia aplicada por Dalcroze, Orff e Kodály (Cruvinel, 2003; Mateiro, 2011; Sousa, 2021). Desse modo, Dalcroze afirma que "é através do solfejo que o aluno desenvolve o ouvido interno, a afinação, a aptidão vocal, a respiração, a leitura e a interpretação" (Mateiro, 2011, p. 42). Portanto, por meio destes e de outros aspectos do solfejo, é possível relacionar melodias a um instrumento musical, à linguagem e à leitura musical.

Além disso, a relação entre o solfejo e o instrumento pode ser um caminho de via dupla, pois se pode utilizar o instrumento para desenvolver o solfejo e o solfejo para aprender o instrumento. Isso porque, no ensino coletivo em bandas escolares, a prática com o instrumento se dá normalmente de maneira imediata, construindo-se, assim, a relação de tocar para solfejar

e cantar para tocar, ou seja, “tocar cantando”. Nesse sentido, compreende-se que "quando um aluno está confiante em como a música deve soar, ele é capaz de imitar esse estilo tocando e se conectando com a música que está tocando" (Moyer, 2020, p. 1, tradução própria)¹.

No âmbito da musicalização de estudantes, o solfejo parece ser óbvio e previamente inerente à prática musical; todavia, percebe-se que ele é um elemento, no estudo de música, muitas vezes ignorado ou pouco valorizado nas abordagens dos métodos tradicionais de instrumentos. De acordo com Gates (2017, p. 2, tradução própria), "um clichê comum ouvido nas aulas instrumentais é: se você consegue cantar, você consegue tocar"². "Ainda segundo o autor, "o conceito de utilização do canto na sequência instrucional do ensino instrumental não é novo; no entanto, esta abordagem de ensino é muitas vezes esquecida" (p. 2, tradução própria)³.

É preciso salientar que a relação tocar-solfejar pode contemplar os diversos instrumentos da família dos sopros, guardando-se, evidentemente, suas devidas especificidades técnicas. Além disso, o conceito acima apresentado tem potencial para ser compreendido nos mais diversos instrumentos musicais ou práticas musicais pedagógicas, individuais ou coletivas (Barborsa, 2004; Moyer, 2020; Robinson, 1996). Seguindo essa linha de raciocínio, percebe-se a necessidade de uma breve exploração didática do solfejo para uma melhor aprendizagem do instrumento de banda.

Diante deste cenário e das constatações, surgem as seguintes indagações: no contexto do ensino coletivo de bandas escolares, como o solfejo pode auxiliar no ensino de instrumentos musicais? Como a fusão do solfejo com o ensino do instrumento musical pode contribuir para o desenvolvimento de habilidades técnicas e interpretativas dos alunos?

A fim de encontrar uma resposta para estes questionamentos, o presente trabalho, por meio de estudo bibliográfico, se propõe a construir uma proposta pedagógica e, com base nos resultados da investigação, desenvolver uma sequência didática para professores de banda que facilite e qualifique o aprendizado de forma efetiva e prazerosa para os alunos.

Propondo uma metodologia singular, espera-se trazer maior amplitude no ensino musical coletivo, sobretudo na consolidação de uma abordagem metodológica que favorecerá

¹ "When a student is confident in how the music is supposed to sound, he or she is able to emulate that style through playing and connect with the music they are performing" (Moyer, 2020, p. 1).

² "A common cliché heard within instrumental lessons is, "if you can sing it, you can play it" (Gates, 2017, p. 2).

³ "The concept of using singing within the instructional sequence of instrumental education is not new, however, this teaching approach is often overlooked" (Gates, 2017, p. 2).

não somente o ensino e o aprendizado nas escolas — tanto da rede pública quanto privada — que julgarem satisfatório adotar os resultados dessa pesquisa como opção metodológica.

Exploração Crítica das Perspectivas do Solfejo: Uma Análise Panorâmica

Conforme Ruiz e Vieira (2018, p. 89), "a dimensão multifacetada do canto coloca a voz humana numa posição privilegiada para ser veículo de aprendizagem musical e de desenvolvimento artístico, estimulando apetências criativas, comunicacionais e sociais". Portanto, o ato de cantar pode ser considerado o ápice do desenvolvimento da habilidade do aparelho vocal e da capacidade do ser humano de se expressar vocalmente.

Segundo Dourado (2004, p. 308), "inicialmente, o solfejo referia-se à técnica ou disciplina de exercícios vocais não associados a textos, construídos sobre o estudo de escalas e arpejos". O autor ainda afirma que, com o tempo, o termo "passou a designar genericamente exercícios vocais empregados no adestramento da técnica e na percepção musical" (p. 308). Nessa perspectiva, uma importante contribuição veio de Guido d'Arezzo ao idealizar o pentagrama, unificando, assim, todos os critérios até então existentes em um sistema que se propagou universalmente e é utilizado até os dias atuais.

Como observado, percebe-se que a compreensão do solfejo se confunde com o desenvolvimento da linguagem musical, de modo que a complexidade com a qual a linguagem musical se desenvolveu acabou por fragmentar seu estudo. Como pode ser observado nos relatos do musicólogo francês Patrick Barbier (1993), ao descrever um sistema de ensino estruturado e rigoroso no qual o aluno deveria ter um compromisso de longo prazo com seus estudos musicais, destacando-se o solfejo como prática pedagógica destinada ao desenvolvimento de habilidades técnicas.

Em contraponto a essa tendência, no século XX, teóricos proeminentes como Émile Dalcroze (1865-1950), Zoltán Kodály (1882-1967) e Carl Orff (1895-1982) advogaram pelo emprego do solfejo, em suas abordagens pedagógicas, não como um exercício mecanizado ou estéril, mas como um meio de facilitar a ludicidade e a espontaneidade no processo de aprendizagem musical (Goulart, 2000; Mateiro, 2011).

Diante do exposto, constata-se uma ambiguidade entre os conceitos de cantar e solfejar. Segundo relata Mani (2020), efetivamente, o solfejo transcendeu sua definição tradicional de mera decifração de notas e alturas; portanto, delimitar o campo do solfejo não é tarefa simples, pois seu significado sofreu mudanças desde sua primeira aparição, de maneira

que essa dificuldade ainda permanece nos dias atuais.

De acordo com Mani (2020, p. 24), em uma compreensão mais ampla, conceitua-se que "o solfejo é formado por uma globalidade de elementos perceptivos, teóricos, subjetivos e técnicos, não sendo univocamente a emissão de um código, mas sim sua compreensão ampla". Nessa perspectiva, de acordo com o autor, compreende-se que o solfejo não se restringe a uma técnica ou exercício isolado; todavia, atua na interação e apreensão da música em sua completude.

Logo, o entendimento da evolução histórica da interação entre a música oral e escrita, isto é, entre o canto como forma de expressão musical humana e o solfejo como sistema de leitura musical, oferece uma base para a compreensão dos desenvolvimentos na utilização do solfejo como ferramenta pedagógica em diferentes contextos no âmbito da educação musical, incluindo as bandas.

A Banda de Música no Contexto Escolar Brasileiro: Breve Histórico

O ensino coletivo no Brasil, como proposta pedagógica, tem se destacado e oferecido suporte metodológico ao ensino-aprendizagem das bandas, sobretudo no contexto escolar, atendendo, através de suas metodologias, às demandas educacionais. Isso pode ser ainda mais evidenciado quando considerado o entrelaçamento histórico entre a atividade prática da banda e a sistematização do ensino coletivo (Campos, 2014; Cruvinel, 2003; Pereira, 2020).

Nesse cenário, diversos são os aspectos que justificam a presença das bandas no ambiente escolar no Brasil, haja vista que o trabalho desses grupos proporciona uma experiência enriquecedora aos alunos, dando-lhes a oportunidade de explorar e desenvolver suas capacidades musicais e cognitivas, além de desenvolver valores pessoais e sociais. Nesse sentido, Higino (2006) assinala, entre outros aspectos, que a participação dos alunos na banda estimula a iniciação musical, aguça a sensibilidade e o gosto artístico, instiga o senso de responsabilidade, estimula a concentração, além de desenvolver a cooperação a partir da relação em grupo. Por outro lado, Silva (2010, p. 2) ressalta que "é preciso investir em pesquisas que tenham como principal objeto o ensino-aprendizagem na banda de música". Nesse sentido,

o estudo de Wolbers (2002) acaba por se correlacionar com Dalby (1999), pois traz a importância do canto para potencializar a aprendizagem dos instrumentistas da banda. A intenção do autor é orientar os estudantes que o canto pode ajudar a desenvolver as habilidades auditivas, passando a ouvir a música que estão executando e fugindo da ideia comum de só decorar

corretamente as digitações é suficiente para aprender música (Nogueira; Nascimento, 2022, p. 5).

Nesse contexto, Moyer (2020), destaca que, apesar de comprovado que a prática do canto em sala de aula beneficia o desenvolvimento auditivo e musical dos alunos, muitos diretores e professores ainda não adotam o canto como parte integrante do processo educativo nas bandas.

Metodologia

De início, o procedimento metodológico para a realização deste trabalho buscou revisar a literatura existente acerca do objeto de pesquisa. Assim, no primeiro momento, através de pesquisa bibliográfica, realizou-se um levantamento para verificar em que estado se encontrava o material de referência, isto é, livros, teses, dissertações, artigos de periódicos e outros. Dessa forma, o presente estudo adotou uma abordagem metodológica qualitativa, fundamentada nos princípios do ensino coletivo, abordagem que procura desenvolver nos estudantes a capacidade de desenvolvimento musical a partir da prática instrumental. Além disto, os conceitos que permeiam o ensino coletivo elevam a educação musical para além das habilidades técnicas do instrumento, englobando uma compreensão mais ampla da música e sua relação com a sociedade. Para tanto, os principais autores que estão sendo utilizados são: Cruvinel (2003), Campos (2014), Cislighi (2009), Moyer (2020), Silva (2010), Sousa (2021) e Robinson (1996).

Com base nos princípios mencionados, a abordagem metodológica adotada neste trabalho inclui a integração de teoria e prática, por meio de uma sequência didática, composta pelas seguintes categorias: emissão sonora, articulação e habilidade motora, apoiados principalmente nos autores Arnold Jacobs (*apud* Friderike, 1996), Emille Jaques-Dalcroze (*apud* Mateiro, 2011), Herbert Wurlitzer (2018) e Moyer (2020). Por conseguinte, a pesquisa vai gerar como produto uma sequência didática contendo um material que contempla as categorias citadas.

A Prática Instrumental e o Solfejo: Emissão Sonora, Articulação e Habilidade Motora

Emissão sonora

De acordo com Alsop (2018), a respiração é um dos elementos mais relevantes para se tocar um instrumento de sopro, de maneira que, dentre outros fatores, a respiração encontra-se intrinsecamente relacionada à qualidade da emissão sonora (entonação). O autor ainda destaca que, quando se trata de tocar bem um instrumento de sopro, o ar exerce um papel preponderante.

Para o clarinetista e construtor de clarinete alemão Hebert Wurlitzer (2018), a respiração é um aspecto crucial para se obter êxito ao tocar o *Klarinette*. Como instrumentista da família dos sopros, Wurlitzer (2018) destaca que é preciso estabelecer uma relação entre a qualidade do som e a maneira como se toca o instrumento. De acordo com Wurlitzer (2018, n.p., tradução própria), "se ao tomar o ar forçá-lo a sair, o som será áspero", sendo assim, "é possível preparar um tipo específico de tom (som/timbre), tendo como princípio a maneira como se sopra"⁴. Além disso, Wurlitzer (2018) salienta que é preciso desenvolver o hábito de sempre emitir um som bonito, de maneira que isso passe a ocorrer naturalmente.

No que se refere à respiração, é crucial mencionar a abordagem de Emille Jaques-Dalcroze sobre o assunto, que trata a respiração sob a perspectiva do solfejo, preparando, por sua vez, para o progresso vocal e instrumental. Nesta perspectiva, os conceitos de respiração e solfejo propostos por Dalcroze não se limitam apenas ao ensino e progresso musical; estão, todavia, intimamente ligados à técnica instrumental, especialmente quando se trata do canto e dos instrumentos de sopro. Vale ainda ressaltar que os conceitos de aprendizagem e progresso musical de Dalcroze visam uma abordagem do ensino e desenvolvimento musical de forma natural. Portanto, a completude desta concepção alcança a prática e o ensino-aprendizagem do instrumento musical (Pereira; Campos, 2022; Mateiro, 2011).

Autores de métodos tradicionais para instrumentos de sopro frequentemente utilizam sílabas para desenvolver a emissão sonora, de maneira que, ao utilizar sílabas para o desenvolvimento da emissão sonora no instrumento de sopro, se remetem ao solfejo em sua definição mais ampla. O clarinetista Eléonore Klosé (1997) e o trompetista Joseph Arban (1982) recomendam o uso das sílabas "tú" para iniciar o som. Já os flautistas Taffanel & Gaubert (1923) sugerem o uso da respiração direcionada ao bocal e, uma vez estabelecida a conexão, empregam as sílabas "tê" e "tá". O trombonista Jaques Toulon (1978) inicialmente desaconselha o uso de sílabas específicas, preferindo a manipulação do fluxo de ar e a vogal "A", mas depois

⁴ "If you suck air in and force it out the sound will be harsh" Wurlitzer (2018, n.p.). "It is possible to groom a particular kind of tone quality to always appear from the clarinet by the manner in which you blow it" (Wurlitzer, 2018, n.p.).

recomenda o uso de várias sílabas, como "tu", "tá" e "ti". Em síntese, embora haja variações, muitos autores fazem uso de sílabas consoantes para a emissão sonora.

Em contraponto às abordagens acima, pode-se citar o exemplo do trompista brasileiro Adalto Soares (2018), ao esboçar que o ar é o primeiro agente a produzir o som inicial no instrumento, o que reforça a ideia da não utilização da língua no processo de emissão sonora. Em uma análise mais ampla, pode-se considerar que esta é uma abordagem que corrobora com os conceitos concebidos por Wurlitzer (2018), ao ressaltar que a qualidade do som está intrinsecamente ligada à forma como utilizamos o ar no instrumento e que este é o caminho para a integração entre o instrumento e quem o toca. Dessa forma, recomenda-se a adoção e manutenção da vogal "A" para a produção da emissão sonora.

Nesse contexto, se, por um lado, o exposto suscita uma abordagem mais técnica, por outro, as contribuições do célebre tubista Arnold Jacobs incitam uma correlação mais próxima entre a técnica do instrumento e o solfejo, quando afirma que "imaginar os sons e conseguir tocar o instrumento com a mente reduz exponencialmente a probabilidade de falhar o ataque de uma nota" (Fonseca, 2017, p. 13).

Com efeito, considera-se que a participação ou não da língua e das sílabas tem um papel preponderante, do ponto de vista prático e didático, no desenvolvimento da emissão sonora dos instrumentos de sopro. Além disso, observa-se que, nas diferentes abordagens, há uma intrínseca correlação entre o ar, a respiração e a apropriação do solfejo como recurso técnico e didático para o desenvolvimento da emissão sonora (Fonseca, 2017; Mateiro, 2011; Wurlitzer, 2018).

Por conseguinte, para que a emissão sonora ocorra de maneira eficiente e se produza um som — que, entre outras qualidades, apresente profundidade, ressonância, flexibilidade e definição — sugere-se um caminho de uma abordagem sinérgica de integração entre os vários elementos que a compõem, na qual o solfejo é o mediador para se “tocar cantando”. Sobre isso, Moyer (2020, p. 26, tradução própria) ressalta que, para "os primeiros sons criados no início da aula instrumental, deve-se fazer o uso do canto"⁵, o que será discutido em relação à articulação.

Articulação

⁵ "The first sounds created in a beginning instrumental classroom should be the use of singing" (Moyer, 2020, p. 26).

De acordo com Sadie (1994, p. 44), articulação é "a junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete, e a maneira pela qual isso se faz; a palavra é mais amplamente aplicada ao fraseado musical em geral". Complementando, Dourado (2004, p. 32) afirma que "há quem entenda, de maneira semelhante à gramática, referindo-se por analogia ao papel das consoantes sobre as vogais quanto à forma de ataque das notas: ta, da, ma, ca".

Sobre isso, Benck, remetendo-se aos instrumentos de sopro, afirma que

é possível constatar nas fontes do século XVI até a primeira metade do século XX o uso predominante das consoantes "t", para obter um golpe mais incisivo, e "d" uma versão mais branda, mesmo com as transformações que os padrões articulatórios sofreram ao longo da história (Benck, 2004, p. 45).

Diante disso, sugere-se a adoção da sílaba "da" como uma das opções apresentadas por Sadie (1994, p. 44), a qual sugere uma versão mais branda para iniciar os estudos da articulação no instrumento de sopro, haja vista a manutenção do fluxo do ar, como recomendado por Arnold Jacobs (*apud* Frederiksen, 1996), promovendo, portanto, menor interrupção entre as notas.

Do ponto de vista pedagógico, Cichowicz (1999, p. 1030) afirma que ensinar "a articulação é simples, desde que seja abordada através da linguagem" (*apud* Budde, 2011, p. 21). De acordo com esta concepção, Lisk (1987, p. 47, *apud* Sullivan, 2006, p. 60) advoga em favor do uso das sílabas e ressalta que utilizar a estratégia de primeiro falar e só depois tocar no instrumento pode ajudar os alunos a aprender os padrões de articulação, mesmo os mais difíceis. Corroborando com a ideia de Wolbers (2002), quando "sugere algumas atividades que podem ser realizadas, como: cantar/solfejar para pré-escutar o que será executado no instrumento" (*apud* Nogueira; Nascimento, 2022, p. 5).

Desse modo, esse processo também justifica a prática do solfejo correlacionada ao instrumento, para evitar maus hábitos na prática instrumental e em seus diversos aspectos, como se pode observar em relação a habilidade motora.

Habilidade Motora

De acordo com Póvoas e Silva (2019, p. 511), "no contexto da prática instrumental, a compreensão dos aspectos envolvidos na produção do movimento é de grande importância para que se possa criar estratégias eficientes de estudo". Nesse sentido, "a insegurança quanto o conteúdo musical pode prejudicar a segurança no toque, ou alvo da execução, e o contrário

também pode ocorrer, de a falta da habilidade motora prejudicar a continuidade musical, sequência correta das notas ou a precisão rítmica " (Póvoas, 2019, p. 754).

À vista disso, o solfejo apresenta-se em sua completude como estratégia fundamental para o desenvolvimento da habilidade motora nos instrumentos de sopro. Segundo (Gates, 2017, p. 4, tradução própria), "quando os alunos são devidamente orientados, o canto pode ajudá-los a desenvolver a percepção auditiva e fornecer uma alternativa ao apertar de botão"⁶. De acordo com Moyer (2020, p. 25, tradução própria), na banda, a "instrução prática comum normalmente começaria com notação, juntamente com ênfase em teoria musical, tabelas de dedilhado, e habilidades executivas"⁷. A autora, mencionando Meyers (2017), considera que, nesse tipo de abordagem, há a perda de conexão entre o canto e a música e ressalta que relacionar os aspectos acima mencionados ao canto permite que os alunos aprendam para além de pressionar teclas, válvulas ou botões, de maneira a ampliar suas habilidades vocais e auditivas.

Logo, dentro do contexto de práticas individuais ou em conjunto, compreende-se que há a necessidade de delinear estratégias para desenvolver e aprimorar as habilidades motoras. Nesse sentido, o professor Jaquette W.C., em seu método *Kodaly-Based Beginning Band Method*. Como parte de sua proposta, "o educador demonstra os dedos corretos para as três primeiras notas de cada instrumento e os alunos repetem a mesma demonstração"⁸. Além disso,

depois de cantar, os alunos descobrem a nota inicial e cantam enquanto dedilha. A seguir, os alunos cantam uma frase da música enquanto dedilha e, em seguida, tocam imediatamente depois, construindo a frase da música por frase, primeiro cantando e depois tocando (Jaquette, p.18 *apud* Moyer, 2020, p. 27, tradução própria)⁹.

Isto posto, Moyer (2020), mencionando Meyers (2017), delineia que o emparelhamento da voz com os dedos constrói uma conexão auditiva, otimizando a prática no instrumento. Moyer (2020, p. 28, tradução própria) ainda considera que "com esse processo, os

⁶ "When students are properly guided, singing can help them develop their aural perception and provide an alternative to a button-pushing" (Gates, p. 4, 2017).

⁷ "Common-practice instruction would typically begin with notation, coupled with an emphasis on music theory, fingering charts, and executive skills" (Moyer, 2020, p.25).

⁸ As Jaquette described, the educator demonstrates the correct fingers for the first three notes on each instrument. The students echo that same demonstration back. (Jaquette, 1995, p. 46 *apud* Moyer, 2020, p. 27).

⁹ "After singing it, students figure out the starting note and sing it while fingering along. Next, the students sing a phrase of the song while fingering and then play it immediately afterward, building the song up phrase by phrase, first by singing and then by playing" (Jaquette, p.18 *apud* Moyer, 2020, p. 27).

alunos aprendem a cantar, internalizar a música e associar a afinação à notação musical enquanto desenvolvem habilidades executivas em um novo instrumento"¹⁰.

Conclusão

Na sociedade atual, caracterizada por um alto nível de automação e conhecimento fragmentado, o solfejo torna-se uma prática consciente no processo de ensino-aprendizagem dos instrumentos de bandas escolares. Essa abordagem tem-se mostrado benéfica ao instigar o desenvolvimento da imaginação e da espontaneidade dos estudantes, ao mesmo tempo em que reduz a desmotivação causada pela constante repetição de elementos técnicos para obter resultados.

Desta forma, compreende-se em Dalby (1999, *apud* Moyer, 2020) que a verdadeira musicalidade não se encontra na execução do instrumento, mas na combinação entre o pensamento e os sentimentos. Assim,

grandes músicos trabalham a desenvolver sua mente musical para ouvir como eles querem que algo soe antes de criar o som através de seu instrumento. Cantar é uma base da musicalidade e permite que os alunos se concentrem no som que ouvem em suas mentes (Dalby, 1999 *apud* Moyer, 2020, p.10, tradução própria)¹¹.

Destarte, no ensino-aprendizagem de música, é decisivo comprometer-se com a formação dos alunos, facilitando o caminho para que eles possam produzir conhecimento e desenvolver autonomia com autoconsciência. Esse aspecto ganha ainda mais valor quando aplicado ao ensino de instrumentos em bandas escolares na Educação Básica, onde a relação entre os indivíduos é essencial para a construção de uma comunidade musical coesa, como mencionado por Adorno (1995).

Por fim, no que toca ao ensino coletivo em bandas escolares, ao adotar o solfejo de forma consciente e engajada, os estudantes podem se tornar músicos mais completos, capazes de expressar sua criatividade e individualidade de maneira autêntica ao “tocar cantando”.

¹⁰ "With this process, students are learning to sing, internalize music, and associate pitch with musical notation while developing executive skills on a new instrument". (Moyer, 2020, p. 28).

¹¹ "Great musicians work to develop their musical mind for hearing how they want something to sound before creating the sound through their instrument. Singing is a foundation of musicianship and allows students to concentrate on the pitch they hear in their minds" (Dalby, 1999 *apud* Moyer, 2020, p.10, tradução própria).

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ALSOP, Michael A. *Breathing instruction of successful high school marching band directors*. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.18297/etd/2970>>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- ARBAN, Jean Baptiste. *Arban's Complete Conservatory Method: for trumpet (cornet) or e bemol alto, b bemol tenor, baritone euphonium and b bemol bass in treble clef*. Carl Fischer Music Dist, 1982.
- BARBIER, Patrick. *História dos Castrati*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BENCK, Maria C. *O regionalismo fonético e a articulação fundamental na flauta transversal*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- BUDDE, Paul Joseph. *An analysis of methods for teaching middle school band students to articulate*. University of Minnesota, 2011. Disponível em: <<https://www.proquest.com/openview/f57e7c8c63a46e4923a1b9bf1272d7d2/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>>. Acesso em: 05 mai. 2024
- CAMPOS, Nilceia Protásio. *O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados*. Revista da ABEM, [S. l.], v. 16, n. 19, 2014. Disponível em: <<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/264>>. Acesso em: 05 mai. 2024.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CISLAGHI, Mauro César. *Concepções e Ações de Educação Musical no Projeto de Bandas e Fanfarras de São José - SC: Três Estudos de Caso*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- CRUVINEL, Flavia Maria. *Efeitos do Ensino Coletivo na Iniciação Instrumental de Cordas: a Educação Musical como Meio de Transformação Social*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FONSECA, João Daniel Rebelo. *Entre o sopro e o som: Estratégias de desenvolvimento do pensamento musical segundo Arnold Jacobs*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Minho, Portugal, 2017.
- FREDERIKSEN, B. *Arnold Jacobs: Song and Wind*. USA: WindSong Press Limited, 1996.

GATES, James G. *Using Singing as a Teaching Tool in Brass Playing*. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <http://ideaexchange.uakron.edu/honors_research_projects/579>. Acesso em: 18 mai. 2024.

GOULART, Diana. Dalcroze, Orff, Suzuki e Kodály: semelhanças, diferenças, especificidades. 2000. Disponível em: <<https://www.meloteca.com/wp-content/uploads/2019/03/dalcroze-orff-susuki-kodaly.pdf>>. Acesso em: 27 mai. 2023.

HIGINO, Elizete. *Um século de tradição: a banda de música do Colégio Salesiano de Santa Rosa (1888-1988)*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 141, 2006.

KLOSÉ, Eléonore. *Método completo de clarinete*. Madrid: Moderna, 1997.

MANI, Pedro Yugo Sano. *Imaginações, Percepções, Conexões: A Relação Entre Processos de Solfejo e as Estruturações da Composição*. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MATEIRO, Tereza; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em Educação Musical*. 1. ed. Curitiba: Editora IBPEX, 2011.

MOYER, Sarah J. *Singing in the beginning band classroom*. 2020. Disponível em: <<https://commons.lib.jmu.edu/masters202029/15>>. Acesso em: 1 jun. 2024.

NOGUEIRA, Rian Rafael Silveira; NASCIMENTO, Marco Antonio Toledo. *Meu Solfejo! instrumentistas de bandas de música*, 2022. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ernd/v5/papers/1227/public/1227-5480-1-PB.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2024.

PEREIRA, Eliton Perpetuo Rosa. *Concepções Pedagógicas da Educação Musical Brasileira: Relações Com os Campos da Educação e da Arte-Educação*. Opus, n. 26, 2020.

PEREIRA, Eliton; CAMPOS, Martins de Castro. *A Eúritmia de Jaques-Dalcroze*. Goiânia: [s.n.], 2022.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. *Ação pianística e coordenação motora: aspectos inerentes à atividade músico-instrumental com vistas à otimização da técnica com foco no conteúdo musical*. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 751–763, 2019. DOI: 10.5965/1808312903052008751. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15582>>. Acesso em: 1 jun. 2024.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan; SILVA, Daniel da. *Ação pianística e coordenação motora: processos de feedback e aplicação de métodos de análise*. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 511–519, 2019. DOI: 10.5965/1808312902042007511. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16646>>. Acesso em: 12 jul. 2024.

ROBINSON, Mitchell. *To Sing or Not to Sing in Instrumental Class*. Music Educators Journal, v. 83, n. 1, 1996, p. 17–47. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/3398989>>. Acesso em: 1 jun. 2024.

RODRIGUES, Társilla Castro. *O ensino coletivo: Uma alternativa de ensino aplicada aos instrumentos de cordas friccionadas*. Anais do SIMPOM, n. 2, 2012. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/simpom/article/view/2483>> Acesso em: 26 mai. 2024.

RUIZ, Janete Conceição Soares Costa; VIEIRA, Maria Helena. *Entre a Palavra, a Imaginação e o Som: Imagética e Metáfora na Pedagogia Coral Infantil*. 2018. Disponível em: <http://repositorium.uminho.pt/bitstream/1822/84863/1/Ruiz%20e%20Vieira_2018_Musichildren_UAveiro.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2024.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

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. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SOARES, Adalto. *Orquestra de Metais Lyra Tatuí: a trajetória de uma prática musical de excelência e a incorporação de valores culturais e sociais*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SOUSA, Aurélio Nogueira. *Bandas marciais escolares de Goiânia: relações com a vida estudantil de seus integrantes*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. *Complete Flute Method*. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

TOULON, Jacques. *J'apprends le Trombone: Méthode Progressive de Trombone*. Edição: Robert Martin. Mâcon-Cedex, 1978.

WURLITZER, Herbert. *Von Neustadt an der Aisch in die Konzertsäle der Welt*. [S.l.]: [s.n.], 2018.