

A Autoetnografia e a Heutagogia: contribuições no desenvolvimento do processo de autoensino e da aprendizagem no trompete

Jefferson Roberto Anastácio
Unicamp
jeffe.sound@yahoo.com.br

Dr. Paulo Adriano Ronqui
Unicamp
pronqui@unicamp.br

Resumo: O processo de aquisição da aprendizagem musical é uma questão relevante e revisitada por diferentes linhas de pesquisa, como a musicologia, as práticas interpretativas e a educação musical. Com a finalidade de contribuir com as discussões sobre o tema, o presente artigo tem como objetivo principal propor um diálogo preliminar entre dois métodos e modelos de análise teórico/prático: a Autoetnografia e a Heutagogia. Ambos caracterizam-se por serem modelos e métodos de pesquisa oriundos dos estudos da musicologia, das práticas interpretativas e da área da educação. Por meio desse diálogo, serão propostas diretrizes e tomadas de decisões que visam o desenvolvimento da aprendizagem do trompete por meio da Autoetnografia e da Heutagogia.

Palavras-chave: trompete; autoetnografia e heutagogia; autoensino/aprendizagem; práticas interpretativas;

Autoethnography and Heutagogy: contributions to the development of the process and trumpet learning

Abstract: The acquisition process of musical learning is a relevant issue revisited by different lines of research, such as musicology, interpretative practices and music education. In order to contribute to the discussion on the subject, the main objective of this article is to propose a preliminary dialogue between two methods and models of theoretical/practical analysis: Autoethnography and Heutagogy. Both are characterized by being models and research methods oriented towards studies of musicology and the field of education. Through this dialogue, guidelines and decision-making will be proposed aimed at developing trumpet learning through Autoethnography and Heutagogy.

Keywords: trumpet; autoethnography and heutagogy; self-teaching/learning; interpretative practices;

Introdução

As pesquisas relacionadas ao ensino e aprendizado musical tem buscado, nas últimas décadas, contribuições oriundas de diversificados diálogos interdisciplinares. Tais diálogos têm sido constituídos por bases filosóficas, sociológicas, antropológicas, psicológicas, etnográficas, pedagógicas, entre outras.

No presente estudo é proposto um diálogo interdisciplinar envolvendo três campos: as práticas interpretativas musicais, a educação e a etnografia. Em relação a etnografia e educação, serão propostas tomadas de decisões tendo a autoetnografia e a heutagogia como ferramentas de análise e assimilação do processo de desenvolvimento de interpretação musical, assim como da aferição de resultados. No âmbito das práticas interpretativas, será considerado o processo de aquisição e desenvolvimento da musicalidade para a preparação da interpretação musical no trompete.

Serão utilizados como referencial teórico em práticas interpretativas os autores Cuervo e Maffioletti (2009), Piedade (2011) e Thurmond (1991). No âmbito da educação, Baptista (2011), Borges (s.d.), Coelho, Dutra e Marieli (2016), Gainza (1964), Martins (1985), Queiroz (2020) e Schafer (1991). No campo da etnografia, Araújo (2011); Blacking (1976) e Seeger (2008).

Vê-se a partir dessa base interdisciplinar (práticas interpretativas, educação e etnografia) que uma das etapas, notadamente a aquisição e/ou desenvolvimento de

musicalidade no ensino/aprendizagem do trompete, poderá estar estruturada e servirá como um passo a ser considerado como método de desenvolvimento da interpretação musical aplicada ao instrumento.

A Musicalidade como elemento constituinte da Interpretação Musical

Dentre tantas definições no meio musical, o alto nível de sensibilidade ao se fazer música pode ser classificado como musicalidade¹. Ou seja, possuir, adquirir e/ou desenvolver a musicalidade é um elemento fundamental para a interpretação musical.

Um fato importante a ser destacado é que, por muito tempo, a musicalidade foi concebida como uma ideia um tanto “mistificada” tanto pela sociedade “comum” quanto por tutores musicais e/ou responsáveis pela educação musical, que de certa forma acreditavam que a musicalidade era algo inato ou até mesmo adquirido por uma precoce exposição ao universo musical. Em seu trabalho sobre aquisição de musicalidade, Thurmond (1991, p. 17) declara que desde os primórdios, grandes intérpretes foram considerados gênios musicais não pelo fato de serem detentores de princípios técnicos para a performance artística, mas sim, por serem considerados possuidores de dom e talento musical. Shroeder (2005, p.1) menciona um momento da história da pedagogia musical no Brasil onde indivíduos que demonstravam uma musicalidade acima da média e eram “descobertos”, eram direcionados a um ensino mais profissionalizante, cuja atribuição cabia aos conservatórios de música.

Autores como Gainza (1964), Blacking (1976), Martins (1985), Sloboda (2008) Cuervo e Maffioletti (2009) diferem o termo “talento” de “musicalidade”. Resumidamente, para tais autores, “talento” musical é uma musicalidade precocemente madura e, portanto, “musicalidade” é algo presente em qualquer indivíduo, em diferentes níveis. Ou seja, todos os indivíduos possuem níveis distintos de musicalidade, mas todos podem alcançar o *status* de “talento musical” a partir do momento que a musicalidade sofrer um amadurecimento (Gainza, 1964, p.59 / Martins, 1985, p.26).

Em relação ao modo de aquisição e desenvolvimento da musicalidade, apoiado em concepções progressivas, o desenvolvimento da musicalidade pode ser resultado de tomadas de decisões que visam a progressão em níveis, algo a ser conquistado após transpor etapas teóricas e práticas. Sobre essa visão, Acácio Piedade faz as seguintes afirmações:

A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical [...] musicalidade é uma audição de mundo que ativa um sistema musical simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito (PIEADADE, 2011, p. 104-105).

Ao refletir sobre ‘audição musical’ e ‘mundo audível do sujeito’, aplicado à autoanálise no desenvolvimento da musicalidade, se faz necessário apresentar fontes que poderão contribuir para a assimilação do processo de autoensino/aprendizagem em relação a musicalidade, alcançados sobretudo por métodos etnográficos.

A Autoetnografia no desenvolvimento do autoensino/aprendizagem

A etnografia, por ser um seguimento de pesquisa detentor de diversos métodos de pesquisas, tem por sua vez servido de referencial teórico e prático para diversas pesquisas relacionadas à música. Importante estar ciente que, ao se aplicar a etnografia na música, o

¹**Musicalidade** – para a presente pesquisa é acolhida a definição do termo musicalidade como aspectos musicais teóricos, práticos e perceptivos que podem ser desenvolvidos em cada indivíduo a partir das experiências que o mesmo foi ou será submetido. Essa visão é defendida, com diferentes nuances, por Piedade (2011), Gainza (1964), Martins (1985), Sloboda (2008) entre outros.

pesquisador deverá se atentar para não ‘forçar’ o “ser considerado” ou “classificado” como etnografia qualquer tomada de decisão prática ou até mesmo teórica.

Em relação a conscientização do que é etnografia em música, Anthony Seeger coloca o seguinte ponto de vista:

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos (SEEGER, 2008, p.239).

Resumidamente, para Seeger, toda e qualquer tomada de decisão por parte de um pesquisador em música poderá ser considerado etnografia se, todo ou parte do processo, relatar de alguma forma as maneiras que as pessoas fazem música. “A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons (SEEGER, 2008, p.239).

De certa forma, ao se fazer uso da etnografia para análise em *performance*, exigirá um certo cuidado e análise minuciosa, ou seja, que o pesquisador assuma o papel de “ouvinte crítico” em todas as etapas da pesquisa. O papel de “ouvinte crítico” pode ser comparado com o que Samuel Araújo classifica como sendo o pesquisador-ouvinte ideal, pois exige que o mesmo tenha conhecimento, sensibilidade, competência como músico e também em análises laboratoriais para conferir a objetividade científica para descrição e explicação dos fenômenos sonoros socialmente produzidos (ARAUJO, 2011, p.19).

Ao adotar Seeger como referencial metodológico, uma ferramenta de análise do processo de desenvolvimento do autoensino/aprendizagem musical é a autoetnografia. De acordo com o referencial adotado, o autoensino/aprendizagem é entendido como o processo onde o ser humano procura de forma autônoma desenvolver ou adquirir o conhecimento e domínio de um determinado assunto e/ou habilidade específica.

A preocupação em propor estratégias para o desenvolvimento do autoensino/aprendizagem musical surge pelo fato de que a sociedade moderna, de certa forma, necessita de ferramentas para o desenvolvimento humano não apenas vinculado aos métodos tradicionais de aprendizagem que durante séculos foram difundidos e oferecidos. Sobre a possível diversificação nos processos de ensino e aprendizagem musical, Luis Ricardo Silva Queiroz defende:

Todavia, há outra face fundamental para se pensar em propostas decoloniais, qual seja, a diversificação das estratégias de ensinar e aprender música, entendendo que assim como as músicas do Brasil e do Mundo são diversificadas, também são diversas as estratégias de transmissão musical [...] olhar para mundos musicais outros fora das instituições e, de forma dialógica, interagir e aprender com eles. Assim, ao invés de nos atermos exclusivamente à reprodução dos modelos criados nos conservatórios europeus e perpetuados pela força da modernidade/colonialidade, podemos incorporar à educação superior formas de aprender (QUEIROZ, 2020, p. 180).

Embora ciente de que o estudo autoetnográfico se porta como uma ciência autônoma e independente em seus processos, etapas e resultados, uma vez que se trata de uma análise autoetnográfica do outro processo de assimilação, ensino e aprendizagem para a *performance* instrumental, se faz necessário apresentar um outro aspecto e ferramenta contribuinte para o desenvolvimento do autoensino/aprendizagem, a heurística.

A Heutagogia no desenvolvimento do autoensino/aprendizagem

Ao analisar os modelos e processos educacionais, atualmente são identificados três principais modelos: a pedagogia, a andragogia e a heutagogia. Esses modelos exigem entendimento das características e domínio de saberes que lhes são peculiares, e resumidamente podem ser classificados da seguinte forma:

PEDAGOGIA	ANDRAGOGIA	HEUTAGOGIA
Ciência que estuda a educação, seus processos, métodos e técnicas para a formação de indivíduos	Ciência que estuda a educação, seus processos, métodos e técnicas para a formação de adultos	Ciência que estuda a educação, seus processos, métodos e técnicas para o autoensino/aprendizagem

Quadro 1: Classificação dos modelos e processos educacionais

Coelho, Dutra e Marieli (2016, p.103), no trabalho intitulado “Andragogia e Heutagogia: práticas emergentes da educação”, afirmam que a Heutagogia contempla o fato de o aluno administrar sua própria aprendizagem, delimitando as formas e os modelos comportamentais que facilitam sua busca pelo conhecimento. Sobre isto, os autores ainda afirmam:

Enfim, a Heutagogia imagina o aumento da autonomia do estudante, podendo escolher o quê e o como aprender em consonância com seus objetivos; consolida a mais recente visão sobre os fatores de sucesso na construção do conhecimento em que o instrutor ou professor atua como mediador e orientador das escolhas dos aprendizes, disponibilizando ambientes e ferramentas adequadas para a eficácia do processo (COELHO; DUTRA; MARIELI, 2016, p.105).

Alicerçado a este pensamento, vê-se nos dias atuais, após grandes avanços das ciências e tecnologias aplicadas às formas de se ensinar e aprender, a necessidade de desenvolver capacidades de autoconhecimento também em relação aos estudos relacionados à música. Com isso, surge a seguinte questão: quais aspectos técnicos e musicais devem ser observados tanto no ensino/aprendizagem quanto no autoensino/aprendizagem?

Com o intuito de contribuir para a resposta dessa questão, será apresentado a seguir, como exemplo, os elementos que podem ser utilizados no ensino/aprendizagem e no autoensino/aprendizagem no trompete por meio da Heutagogia².

A Heutagogia na prática do trompete

No processo do ensino/aprendizagem de um instrumento musical deve-se definir quais aspectos técnicos, musicais e interpretativos deverão ser elencados, analisados e aprendidos, traçar planos e encontrar ferramentas facilitadoras para o desenvolvimento desses aspectos. Como exemplo, para o ensino/aprendizagem do trompete, inicialmente pode-se definir e elencar os seguintes aspectos:

ASPECTOS TÉCNICOS E MUSICAIS NO TROMPETE	
1	Postura, respiração e relaxamento corporal
2	Produção de som, afinação/centro de nota
3	Articulações
4	Flexibilidade

² A aplicação do autoensino/aprendizagem no trompete será desenvolvida na tese de doutorado de um dos autores, sendo assim, os resultados finais serão apresentados em futuras publicações.

5	Timbre
6	Tessitura
7	Digitação
8	Dinâmica
9	Vibrato
10	Fraseado e Conexão de notas
11	Repertório
12	Escuta/apreciação musical

Quadro 2 – Aspectos técnicos e musicais no trompete

Importante destacar que no autoensino/aprendizagem do trompete todos esses aspectos devem ser considerados. Ou seja, se o aluno se propor a elaborar atividades onde ele próprio é o mediador responsável pelo seu desenvolvimento é de suma importância se ater aos aspectos técnicos e musicais elencados. Sendo assim, fica entendido que essa tomada de decisão possibilitará que ambos, o ensino/aprendizagem (mediado por uma terceira pessoa) e o autoensino/aprendizagem (mediado pelo próprio indivíduo), alcancem os mesmos resultados ou tenham, no mínimo, os mesmos objetivos a serem alcançados.

Buscando outros respaldos para possíveis propostas de atividades de autoensino/aprendizagem musical no trompete, vê-se ainda no campo da educação algumas visões que corroboram com a liberdade de se aplicar experiências práticas da autoaprendizagem. Essa visão é defendida por Coelho, Dutra e Marieli (2016, p.103), ao afirmar que a Heutagogia tem suas bases em “uma aprendizagem feita por experiências práticas” e que “por meio da tecnologia, os alunos podem, além de definir ‘o como’, também ‘quanto e onde aprender’. Tais experimentos surgem por meio da apreciação de conteúdos musicais contidos em plataformas digitais, ou seja, obtendo por meio de fontes tecnológicas os subsídios técnicos e interpretativos para o autoensino/aprendizagem musical no trompete.

Além da tomada de decisão de recorrer a estas fontes de apreciação, é sumamente importante realizar uma autoavaliação para entender em que nível musical a pessoa se encontra. Em outras palavras, é fundamental realizar uma autoanálise prévia para determinar quais aspectos musicais e interpretativos estão em escassez no *status quo* de músico. Tais aspectos serão propostos a seguir.

Autoetnografia na prática do trompete

No processo de autoetnografia, há necessidade de pontuar algumas tomadas de decisões em busca da assimilação das ideias musicais e interpretativas contidas em obras específicas. Ou seja, como ocorre o processo de aquisição de musicalidade através da iniciativa de se autoensinar. Fundamentada na pesquisa autoetnográfica, pode-se tomar como ponto de partida a concepção de que atividades de apreciação musical podem ser uma das etapas do processo de aquisição de musicalidade.

Embora as diversas formas de se apreciar música, é sugerido a seguir dois tipos de atividades de apreciação: a *Apreciação Programada (AP)* e a *Apreciação Sistêmica (AS)*. Ambas podem servir como ferramentas estimulantes e contribuintes para o desenvolvimento do *ouvido crítico*³. Entende-se por *ouvido crítico* a capacidade de previamente assimilar as ideias sonoras, conseqüentemente experimentá-las e reproduzi-las. Isto pode ser feito e aperfeiçoado através da imitação. Essa habilidade pode beneficiar o desenvolvimento e alcance de um nível mais avançado de musicalidade.

³ **Ouvido Crítico** – Termo escolhido para definir as habilidades concernentes à audição desenvolvida a fim de assimilar as ideias musicais apreciadas. Ou seja, parte do pressuposto que o músico possuidor de um “ouvido crítico” é capaz de assimilar as ideias musicais apreciadas, experimentá-las e possivelmente aplicá-las em suas performances musicais.

1) APRECIÇÃO PROGRAMADA

Entende-se por *Apreciação Programada (AP)*⁴ aquela que tem em suas bases aspectos relacionados a Programação Neurolingüística. Ao se apropriar da neuro-aprendizagem, especificamente a Programação Neurolingüística (PNL) como ferramenta para o desenvolvimento musical, é possível alcançar resultados qualitativos.

Cândida Borges, em seu trabalho sobre recursos da programação neurolingüística e o estudo de piano, define a PNL da seguinte forma:

A PNL é uma expressão que compreende três ideias: a Neuro, que reconhece o fato de que todo comportamento nasce de processo neurológico; a Lingüística, que indica que usamos a linguagem para ordenar pensamentos e comportamentos e nos comunicarmos com os outros; e programação, que refere-se à maneira como organizamos nossas idéias e ações a fim de produzir resultados (BORGES, [s.d], p.1).

A partir dessa definição em três fatores (Neuro, Lingüística e Programação), o presente estudo, aplicada ao trompete, pode ser relacionado da seguinte forma:

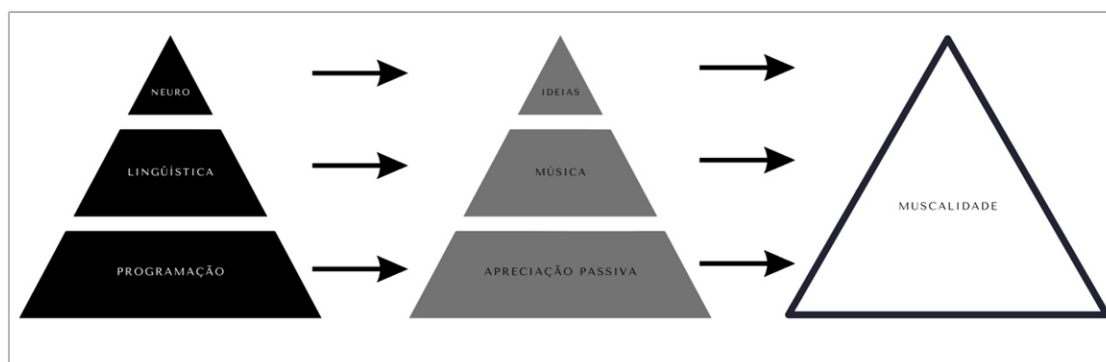


Figura 1- exemplificação dos níveis correlacionados entre PNL e Música

De baixo para cima, em primeiro nível tem-se a **programação** que estará relacionada à **apreciação passiva**. Nesse nível o indivíduo, ao realizar uma apreciação de forma passiva e despretensiosa, se coloca em estado de vulnerabilidade em relação às possíveis sensações que lhes serão causadas. No segundo, tem-se o nível da **lingüística**, que é a linguagem utilizada para ordenar os pensamentos, notadamente a **música**. Em terceiro e último nível, tem-se a **neuro** que está relacionada às **ideias** assimiladas. Uma somatória consciente de todos esses níveis poderá contribuir para a resultante final, a **musicalidade**, a aquisição de competências para o aprendizado musical.

Portanto, entende-se que o desenvolvimento da musicalidade, se acontecer por intermédio de práticas de apreciação passiva, poderá ocorrer de forma inconsciente e estará fortemente relacionado com o que alguns campos da neurociência definem como *aprendizagem emocional*⁵. Ou seja, o indivíduo assimila (aprende), de certa forma, ideias musicais por meio da aprendizagem emocional. Cândida Borges caracteriza tal aprendizagem da seguinte forma:

⁴ **AP** - é definido e proposto a utilização ao longo do trabalho da sigla (AP) para o termo “Apreciação Programada”.

⁵ Cândida Borges aponta que no âmbito da aprendizagem, o termo *aprendizagem emocional* se torna mais adequado a ser empregado, já que o termo *inteligência emocional* pressupõe a existência de recursos já disponíveis na consciência. Por outro lado, o termo *aprendizagem emocional* pressupõe um aprendizado não consciente (BORGES, [s.d], p. 6)

[...] o aprendizado a que nos referimos ocorre, principalmente, a nível não consciente, conforme explicamos a seguir [...] a parte mais primitiva do cérebro dispara comportamentos instintivos antes que a "consciência" possa avaliar a situação e escolher a forma mais conveniente para se agir em cada contexto. Assim sendo, faz-se necessário que o aprendizado inclua o aprendizado emocional. Este ocorre também a nível não consciente, e é necessário para que possam ser alterados os estados emocionais de um indivíduo (BORGES, [s.d], p.6).

É proposto que o indivíduo que anseia pelo desenvolvimento da musicalidade, inclua em suas atividades cotidianas, sejam elas de qualquer espécie, momentos de apreciação musical do repertório proposto. Tal tomada de decisão tem como objetivo principal a geração de âncoras psicológicas a fim de gerar emoções e sensações (BORGES, p.11)

Como prática, pode-se aplicar a AP como uma forma de "ouvir música", uma obra ou repertório específico, durante alguns afazeres não diretamente relacionados à música. Como exemplo: afazeres domésticos (em geral); no trânsito; em momentos de leitura; de escrita; de prática esportiva; entre outros. Acredita-se que em todas as atividades mencionadas o indivíduo se coloca em um *status* de vulnerabilidade para tal apreciação e poderá ser de alguma forma impactado pelas sensações. Essas atividades poderão resultar no que Borges (s/d) classifica como formação de âncoras psicológicas para o indivíduo.

2) APRECIÇÃO SISTÊMICA (AS)

Entende-se por Apreciação Sistemática (AS)⁶ aquela que tem em suas bases aspectos fortemente relacionados a sistematização da apreciação prática. Ou seja, uma apreciação que tem como objetivo a análise de aspectos técnicos e interpretativos musicais. Com o objetivo de proporcionar essa reflexão teórico/prática, são propostas cinco habilidades da "Apreciação Sistemática" que podem ser aplicadas na construção do *ouvido crítico* do músico trompetista:

- *Articulação;*
- *Dinâmica;*
- *Vibrato;*
- *Timbre;*
- *Intenção de notas e conexão entre notas;*

Essas colunas formam um conjunto de habilidades e aspectos técnicos, estéticos e musicais que quando assimilados, experimentados e colocados em prática, servem como contribuintes para um fazer musical de alto nível de musicalidade.

Não menos importante do que analisar tais propostas de atividades é o fato de experimentá-las na prática. Acredita-se que o ato empírico de realização das atividades propostas pode resultar no desenvolvimento das bases do desenvolvimento do ouvido crítico⁷. Isso, de certa forma, vai de encontro com o que Shaffer (1996) defende em relação às investigações sonoras:

Como músico prático, considero que uma pessoa só consiga aprender a respeito de som produzindo som [...] Todas as nossas investigações sonoras devem ser testadas empiricamente, através dos sons produzidos por nós mesmos e do exame desses resultados (SCHAFER, 1991, p.68).

⁶ AS - é definido e proposto a utilização ao longo do trabalho da sigla (AS) para o termo "Apreciação Sistemática".

⁷ São propostas cinco habilidades que formam as bases para o desenvolvimento do ouvido crítico. São elas: articulação, dinâmica, vibrato, timbre e intenção de notas e entre notas.

Sendo assim, a seguir são descritas e sugeridas algumas problemáticas que podem servir de parâmetros norteadores em atividades de apreciação sistêmica (AS). Importante salientar que, todos os aspectos e questões pontuadas fazem parte do relato de uma experiência autoetnográfica que vem sendo aplicada há alguns anos em forma de prática do autoensino/aprendizagem em prol a aquisição e desenvolvimento da musicalidade no trompete pelos autores.

ASPECTOS	QUESTÕES E ANÁLISES
ARTICULAÇÃO	<ol style="list-style-type: none"> 1) Identificar e anotar quais notas são articuladas; 2) Qual tipo de articulação é empregado; 3) Onde acontecem as ligaduras; 4) Experimentar e executar as informações coletadas (articulações transcritas ou assimiladas)
DINÂMICA	<ol style="list-style-type: none"> 1) Apreciar a obra escolhida se atentando às dinâmicas exploradas pelo intérprete; 2) Definir o escopo de dinâmica; <ol style="list-style-type: none"> a) Quão piano consegue executar um determinado trecho? b) Quão forte consegue executar o mesmo trecho? 3) Experimente executar a obra ou trecho aplicando as dinâmicas pré definidas e coerentes com a proposta e características da obra;
VIBRATO	<ol style="list-style-type: none"> 1) Como os intérpretes empregam o vibrato na obra em questão; 2) Como o meu intérprete preferido emprega o vibrato na obra em questão; 3) Como um intérprete vocal empregaria o uso do vibrato na obra em questão;
TIMBRE	<ol style="list-style-type: none"> 1) Como os intérpretes aplicam os timbres na obra em questão; 2) Como posso ou quero aplicar os timbres na obra em questão;
INTENÇÃO DE NOTAS OU INTENÇÃO ENTRE NOTAS	<ol style="list-style-type: none"> 1) Identificar e demarcar na partitura ou de forma mental onde acontecem as frases e semi-frases; 2) Observar quais notas podem ser mais valorizadas (em intenção de som) do que outras; 3) Observar quais notas servem de apoio (<i>trampolim</i>) para outras; 4) Cantar (sem o instrumento);

Quadro 3 – Aspectos técnicos e musicais no trompete

Ao expor os aspectos técnicos e musicais analisados, sugere-se elaborar uma rotina de estudos e preparação para a performance musical. Desta forma, é aplicada uma forma de autoensino e de estudo/aprendizagem ao trompete, fundamentada na autoetnografia e na heutagogia. Devido a tese de doutorado de um dos autores estar em processo de desenvolvimento, alguns fatores relacionados aos termos como a aplicação da PNL (Programação Neurolingüística) no desenvolvimento da musicalidade, como também os resultados obtidos após a aplicação tanto da AP (Apreciação Programada) quanto da AS (Apreciação Sistêmica), serão apresentados em futuras publicações.

Conclusão

Independente da forma metodológica ou modelos educacionais escolhidos a serem aplicados no desenvolvimento musical do trompetista, podendo esses modelos pertencer ou estar relacionados a Pedagogia, Andragogia e/ou Heutagogia, o presente estudo trouxe uma

análise preliminar pautada na assimilação das contribuições que particularmente a Heutagogia pode proporcionar ao indivíduo que se propõe a desenvolver habilidades de autoensino/aprendizagem no trompete.

Ciente de que não é o único modelo a ser seguido, tal tomada de decisão surge como mais uma forma de aprendizagem a ser experimentada e serve como ferramenta contribuinte para o autoconhecimento de como ‘aprender a aprender’ sobre os processos de aquisição de musicalidade no trompete.

Em paralelo a esse entendimento – do modelo de autoensino/aprendizagem - foi exposto como a autoetnografia pode contribuir como ferramenta de análise e aferição dos resultados experimentados por uma prática musical onde o próprio indivíduo é o mediador das atividades musicais. Ou seja, a partir do momento que o músico instrumentista (trompetista) avaliar a necessidade de se desenvolver em relação à aspectos da musicalidade em um repertório específico, o mesmo pode traçar objetivos e observar que por meio de duas atividades predominantes de apreciação musical (Apreciação Programada e Apreciação Sistêmica) é possível ocorrer o desenvolvimento do *ouvido crítico* para a interpretação musical.

Após a sugestão de atividades que contemplam tanto a Apreciação Programada quanto a Apreciação Sistêmica, pode-se concluir que, a partir da análise e da experimentação de todas as etapas propostas nessas atividades, o músico que visa o autoensino/aprendizagem terá a possibilidade de dar passos em direção a aquisição e/ou desenvolvimento da musicalidade no trompete.

Referências

- Araújo, S. (2011) *Etnomusicologia e Debate Público sobre a Música no Brasil Hoje: Polifonia ou Cacofonia?*. Música e Cultura, vol. 6, p. 15-2.
- Baptista, M.N.M.M.S. (2011). O professor-tutor: perfil e funções. *Poiésis*, Tubarão, v. 4, n. 7, p. 145-155, jan./jun.
- Blacking, J. (1976). *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Borges, C. [s.d]. *Recursos da Programação Neurolingüística Aplicados ao Estudo de Piano*. Disponível em: <https://ocodigomusical.files.wordpress.com/2010/04/recursos-da-pnl-aplicados-ao-estudo-de-piano.pdf>
- COELHO, M.A.P.; DUTRA, L.R.; MARIELI, J. (2016) Andragogia e Heutagogia: práticas emergentes na educação. *Revista Transformar*. n. 8. p. 97-107.
- Cuervo, L.; Maffioletti, L. A.(2009). Musicalidade na performance: uma investigação entre estudantes de instrumento. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 21, 35-43.
- Gainza, V.H. (1964) *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Martins, R. Educação (1985). *Educação Musical: conceitos e preconceitos*. Rio de Janeiro: Editora Funarte.
- Piedade, A. (2011). Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.103-112.
- Queiroz, L.R.S. (2020). Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, Unicamp (pp. 153-199)
- Schafer, R. M. (1991). *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp.
- Schroeder, S. C. N (2005). *Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical*. Campinas, SP. 226 p.
- Seeger, A. (2008). Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.17, p.237-259.
- Sloboda, J.(2008). *A mente musical: a psicologia definitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina.
- Thurmond, J. M. (1991). *Note Grouping. A method for achieving expression and style in musical performance*. Lauderdale, Meredith Music Publications.