



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2014

**RODRIGO BORGES
LIMA GOUVEIA**

**WASCYLI SIMÕES DOS ANJOS: METODOLOGIAS
EMUFRN.**



**RODRIGO BORGES
LIMA GOUVEIA**

**WASCYLI SIMÕES DOS ANJOS: METODOLOGIAS
EMUFRN.**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, Professor associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha esposa Karina, pelo apoio,
compreensão e incentivo.

o júri

presidente

Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogal

Professor Doutor José António Pereira Nunes Abreu
professor auxiliar convidado da Universidade de Coimbra

Professor Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
professor associado da Universidade de Aveiro

agradecimentos

À Deus, por ter me dado saúde e força para superar as dificuldades no decorrer deste trabalho.

Ao meu orientador Professor Doutor Jorge Correia Salgado, pela orientação competente, pelos esclarecimentos de inúmeras dúvidas que ajudaram na construção deste trabalho, e pela oportunidade que me deu de conhecê-lo, enquanto um músico instrumentista e um ser humano singular.

À Universidade de Aveiro, ao seu corpo docente, à direção e ao corpo administrativo do Departamento de Comunicação e Artes (DECA), que, de forma precisa, me oportunizaram as condições necessárias para meu crescimento profissional.

À Direção e ao corpo docente da Escola de Música Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN), pela confiança depositada e pelo apoio a mim dispensado durante o percurso que ora encerro.

Aos meus pais, Eliezer e Salete, pela orientação recebida na minha jornada de estudos, contribuindo para meu crescimento intelectual.

Aos meus amigos que contribuíram direta e indiretamente na coleta de dados para a construção deste trabalho. À Mestre Artemísia Soares, pelos ensinamentos técnicos e ao Mestre Marcos Aragão Fontoura, pelo incentivo.

Ao Professor Wascyli Simões, à sua esposa e aos filhos, pela paciência, compreensão e dedicação, e pelo tempo a mim dispensado durante a coleta de material e de informações, os quais foram de crucial importância para a consecução deste trabalho.

Em especial à minha esposa, que não obstante ter sofrido por minha ausência no período que estive presencialmente em Portugal, entendeu e me apoiou incondicionalmente. A todos o meu muito obrigado.

palavras-chave

Flauta Transversal, WASCYLI SIMÕES, Metodologia Humanista, Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

resumo

Este estudo está voltado para as metodologias utilizadas no ensino da flauta, desenvolvidas pelo professor Wascyli Simões dos Anjos na EMUFRN. Adotou-se como pressuposto ultrapassar a ideia simplesmente metodológica. Desta forma, a metodologia de ensino da flauta transversal, concretizada pelo professor Wascyli, é tratada como um ensino humanista e humanizado, relacionado a uma racionalidade social onde estão envolvidos comportamentos, valores e saberes. Para tanto, buscou-se investigar os aspectos metodológicos aplicados ao ensino da flauta transversal pelo professor Wascyli, ao longo da sua trajetória docente na EMUFRN, através da narração de sua história de vida, da descrição da trajetória acadêmica e pedagógica, bem como da identificação dos métodos utilizados por ele na EMUFRN. O ponto nodal deste estudo, que teve como percurso metodológico uma abordagem qualitativa, foi o uso da pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e aplicação de entrevistas semi-estruturadas com três grupos de atores, a saber: família (filhos e filha), colegas e ex-alunos do professor Wascyli. A análise foi realizada a partir de duas unidades de análise basilares (metodologia tradicional e metodologia humanista) e dez categorias. Para a definição das unidades de análise e categorias foram tomados como referência Brandão (2003), Ortega Y Gasset (1993), Almeida (2012), Einstein (1981), Freire (2002), Capra (1993), Morin (2000), Latour (1994), Gómez (1998), Contreras (2005), Lima (2002) e Schön (2000), que discorrem histórica e cientificamente acerca da educação, diferenciando a perspectiva metodológica tradicional e a perspectiva metodológica humanista, tanto na educação de modo geral, como na educação musical. Os principais resultados revelam que o professor Wascyli recebeu influência de seus mestres para a formação de um pensamento humanista, assim como as influências dos múltiplos espaços de vivência, passando do popular para o erudito com fluidez e segurança. Os resultados também apontam a relevância do professor Wascyli na criação, desenvolvimento e, até mesmo, na manutenção da EMUFRN. Através dos seus ex-alunos, o professor Wascyli permanece no cotidiano da EMUFRN e também provê a permanência dos cursos do naipe de madeira na EMUFRN para o desenvolvimento cultural do Rio Grande do Norte. Pode-se inferir, também, que os métodos de ensino empregados se configuram como eminentemente ligados à prática docente humanista e humanizante. Na prática docente, a qual não há limite, não há mestre que mostre o limite, mas um mestre que estabelece horizonte.

keywords

Transversal Flute, WASCYLI SIMÕES, Humanist Methodology, Music School of the Federal University of Rio Grande do Norte.

abstract

This study is focused on the methodologies used in teaching the flute, the teacher Wascyli Simões dos Anjos in EMUFRN in Brazil. Was adopted as presupposition outpace the idea simply methodological. So, the methodology of teaching transversal flute performed by teacher Wascyli is treated as a humanist and humanized education, related to social rationality, where are involved behaviors, values and knowledge. To this end, we sought to investigate the methodological aspects applied to the teaching of transversal flute by the teacher Wascyli throughout his teaching career at EMUFRN, through the narration of his life story, description of his academic and educational trajectory, and the identification of the methods used by him on EMUFRN. The nodal point of this study, that had as methodological course an qualitative approach, was the use of literature search, document research and application of semi-structured interviews with three distinct groups, namely: family (sons and daughter), colleagues and former students of teacher Wascyli. The analysis was conducted from two essential units of analysis (traditional methodology and humanist methodology) and ten categories. For definition of units of analysis and categories were taken as reference Brandão (2003), Ortega Y Gasset (1993), Almeida (2012), Einstein (1981), Freire (2002), Capra (1993), Morin (2000), Latour (1994), Gomez (1998), Contreras (2005), Lima (2002) and Schön (2000), who they discourse historically and scientifically about the education and differentiate the traditional perspective methodological and the humanist perspective methodological, both in general education, as in music education. The main results show that the teacher Wascyli was influenced by their teachers for the formation of a humanist thought, as well as the influences of multiple experience spaces, passing since the popular to the erudite with fluidity and safely. The results also point out the relevance of the teacher Wascyli for the creation, development and even, maintenance of EMUFRN. Through its former students, the teacher Wascyli remains in daily of the EMUFRN and also provides the permanence the course of the suit instruments woods in EMUFRN to the cultural development of Rio Grande do Norte. It can be inferred, also, that the teaching methods used are configured as eminently linked to humanist and humanized teaching practice. The teaching practice in which there is no limit, because there is no teacher to show the limit, but a teacher that set a horizon.

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS	I
LISTA DE SIGLAS E ACRÔNIMOS	Ii
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	17
EDUCAÇÃO MUSICAL: ASPECTOS METODOLÓGICOS DO ENSINO DA FLAUTA TRANSVERSAL	
<i>1. 1 Educação Musical: Conceito e História</i>	17
<i>1. 2 Aspectos Metodológicos do Ensino da Música</i>	27
CAPÍTULO II	35
WASYLI SIMÕES DOS ANJOS: UMA HISTÓRIA DE VIDA DEDICADA À MÚSICA	
<i>2.1 O papel do professor wasyli na EMUFRN</i>	48
CAPÍTULO III	58
ENSINO DA FLAUTA TRANSVERSAL NA EMUFRN: A METODOLOGIA DO PROFESSOR WASYLI	
CONCLUSÕES	70
REFERÊNCIAS	73
APÊNDICES	76
ANEXOS	82

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Professor Wascyli, oboísta da OSPE	37
Figura 2 - Casamento Wascyli Simões e Shirley Johnson. Recife/PE/Brasil.	40
Figura 3 – Maestro Waldemar de Almeida junto aos filhos do Professor Wascyli (da esq. para a dir.: João, Alexandre e Paulo Johnson).	40
Figura 4 – Os filhos João “Jonny” e Péricles Johnson, oboísta e fagotista, respectivamente.	40
Figura 5 – O filho Alexandre “Sando” Johnson, flautista.	40
Figura 6– A filha Sheila Johnson, violoncelista.	41
Figura 7 – O primeiro neto. Víctor Johnson.	41
Figura 8 – O filho Paulo Johnson, clarinetista. Na foto, com o sax-tenor.	41
Figura 9 - Certificado de Mérito em reconhecimento pelos serviços prestados. Connecticut/EUA	43
Figura 10 – Trecho de reportagem que retrata a presença do Professor Wascyli e família na OSRN.	45
Figura 11 – Professor Wascyli Simões dos Anjos	47
Figura 12 – Professor Wascyli Simões dos Anjos com flauta transversal	47
Figura 13 – Diploma do curso de Piano do aluno Oriane de Almeida, personalidade artística do RN, conferido pelo diretor do Instituto de Música, Maestro Waldemar de Almeida, em 1936.	49
Figura 14 – Nota no Jornal “Folha da Tarde” de 1962 relatando “Noite de Arte na Escola de Música” da UFRN tendo como diretor o Maestro Waldemar de Almeida.	51
Figura 15 – Professor Wascyli durante aulas com alunos de flauta transversal, oboé e clarinete, respectivamente, na EMUFRN.	53
Figura 16 – Quinteto de Sopros da EMUFRN. (1) Regina Lima; (2) Wascyli Simões; (3) Maviael; (4) Péricles Johnson; (5) Ronaldo Lima.	55
Figura 17 – Cartão de identificação do Quinteto de Sopros da EMUFRN durante apresentação ao Exmo Presidente da República – 1971.	55
Figura 18 – Declaração de Aposentadoria do Professor Wascyli.	56
Figura 19 – Certificado de Reconhecimento após aposentadoria (1997)	56
Figura 20 – Certificado de Reconhecimento após aposentadoria (2002)	57

LISTA DE SIGLAS E ACRÔNIMOS

A1 – A5 – ALUNOS EGRESSOS CURSO DE FLAUTA TRANSVERSAL EMUFRN

ABEM - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

APEM - ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

D.O.U. - DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO

E1 – E3 – ENTREVISTADOS EMUFRN

EMUFRN - ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

F1 – F3 – FILHOS DO PROFESSOR WASCYLI SIMÕES

ISME - INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSICAL EDUCATION

LDB - LEI DE DIRETRIZES E BASES DA EDUCAÇÃO NACIONAL

MEC - MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

MH – METODOLOGIA HUMANISTA

MT – METODOLOGIA TRADICIONAL

PCN - PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS

RN - RIO GRANDE DO NORTE

UFRN - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

A flauta é um instrumento musical muito utilizado nas mais diversas formações musicais e nos mais diferentes lugares do mundo, sendo possível observar a sua presença nos diversos grupamentos musicais, tanto de cunho erudito, como, por exemplo, as orquestras sinfônicas, quintetos de sopros, bandas sinfônicas, quanto nos grupamentos de músicos populares e, até mesmo, em povos tribais e nas ditas “sociedades primitivas” (Filho, 2009: 98-99). No Brasil, a flauta tem sido bastante utilizada para compor grupos que se dedicam a execução de gêneros específicos da música brasileira. Aqui me refiro aos grupos de Choro, da Bossa Nova, do Forró, do Samba e dos grupos “folclóricos”, estes últimos encontrados principalmente na região Nordeste do país. Nas últimas décadas, passou também a ser utilizada no Brasil como instrumento de apoio nas aulas de iniciação musical, aplicadas nas instituições de ensino formal, tais como: os conservatórios, as Universidades, da mesma forma que nas instituições que preconizam o ensino informal, a exemplo das escolas de música criadas para dar suporte às bandas filarmônicas, e as escolas criadas pelas entidades religiosas que usam a música em suas atividades e outras (Paoliello, 2007: 2-4).

Na cidade de Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte (RN), que está situada no extremo nordeste do Brasil, a flauta tem sido muito empregada nos grupos musicais lá existentes. Observa-se a sua presença nas bandas civis e militares, e na orquestra sinfônica do estado. Esse protagonismo levou a Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN¹) a criar, no ano de 1962, a sua primeira unidade de ensino da música, que teve como fito o aprimoramento dos músicos dessas formações e a geração de oportunidades para o acesso ao ensino da música à comunidade daquela região.

A criação da EMUFRN, ocorrida sob a gestão de Onofre Lopes, então reitor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), oportunizou aos músicos as condições necessárias para desenvolverem atividades que movimentaram, durante três décadas, a cultura musical do estado. Nesse período, através de atividades de extensão, foram programados seminários, recitais, festivais, encontros de bandas, ciclos de conferências, apresentações de professores e

¹ A atual Escola de Música foi criada no ano de 1962 e incorporada à Universidade Federal do Rio Grande do Norte nesse mesmo ano, no dia 04 de outubro. Foi do então Magnífico Reitor Onofre Lopes a iniciativa de implementação desse importante empreendimento. Foi integrada ao antigo Instituto de Letras e Artes em janeiro de 1968, e em seguida, passou a ser órgão integrante do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. (http://www.musica.ufrn.br/em/?page_id=50).

alunos, o que favoreceu a disseminação do conhecimento musical em uma cidade tão carente de ações culturais. No ano de 1997, a EMUFRN deu início ao curso de Bacharelado em Música e, no ano de 1998, foi implantado o Curso Técnico em Música. Quatro anos depois, a EMUFRN, que estava vinculada e subordinada ao Departamento de Artes, passou a constituir uma Unidade Acadêmica Especializada em Música, com orçamento próprio e estrutura administrativa compatível com as novas funções, já que ela estaria oferecendo atividades de ensino, de pesquisa e de extensão. Em 2004, foi criado o curso de Licenciatura em Música e, em 2010, a sua primeira pós-graduação *lato sensu*, isto é, cursos de especialização. Recentemente, em novembro de 2012, o Ministério da Educação (MEC) do Brasil aprovou o projeto de pós-graduação *strictu sensu*: o curso de Mestrado em Música da EMUFRN, transformando-a, assim, na primeira escola de música a oferecer pós-graduação com esse nível no estado do Rio Grande do Norte – Brasil, o que o colocou como o mais importante centro de ensino e pesquisa em música naquele estado, repercutindo sobremaneira para o desenvolvimento cultural e musical da cidade de Natal e do Brasil.

Nas três primeiras décadas de atuação, a EMUFRN teve em seu quadro de professores o professor Wascyli Simões dos Anjos que foi o responsável durante todo esse tempo pela formação seminal dos alunos que estudaram as técnicas para executar os instrumentos do naipe das madeiras, incluindo-se aí a flauta transversal.

Este trabalho tem como objetivo estudar as metodologias utilizadas pelo professor Wascyli Simões dos Anjos no ensino/aprendizado da flauta na EMUFRN. Busca, também, resgatar e documentar os aspectos biográficos, as composições e as atividades musicais desenvolvidas por esse professor. Para a consecução destes objetivos, pesquisei a sua produção enquanto músico e professor, procurando identificar nos trabalhos por ele desenvolvidos os elementos formais e particulares que compuseram a sua metodologia, aplicada durante o período em que ele atuou como docente na EMUFRN, enquanto responsável pelo naipe de madeiras daquela instituição, com destaque para a flauta.

O interesse em estudar as metodologias aplicadas pelo professor Wascyli Simões se deve a importância do seu papel enquanto educador, e também uma tentativa de divulgar o ensino da flauta na cidade de Natal, e em particular na EMUFRN. Hoje, desempenhando o papel que anteriormente foi desempenhado por Wascyli Simões dos Anjos, que se encontra reformado,

senti a necessidade de coligir e divulgar os relevantes ensinamentos do referido professor, visto que esses ensinamentos contribuíram para o aprimoramento profissional de muitos músicos, entre os quais eu me incluo. Este trabalho também é uma forma de resgate dessas metodologias e do processo de aprendizado por ele utilizado, que, diga-se de passagem, sua eficácia é comprovada pelo sucesso alcançado por seus alunos, que foram premiados em inúmeros concursos no Brasil.

O professor Wascyli Simões dos Anjos trabalhava de forma individualizada e buscava compreender as dificuldades dos alunos, mostrando-lhes caminhos para superá-las. Atuando como um psicólogo, teve marcada a sua atuação, através da aplicação de observação analítica do perfil de cada aluno, no que tange suas capacidades cognitivas, o contexto social onde ele vivia, o que lhe garantiu uma compreensão profunda de cada um deles, favorecendo assim a sua atuação. Proporcionava ainda, a cada um, de forma individualizada e ímpar, o desenvolvimento compatível com as suas capacidades. Essa mesma forma de trabalho foi utilizada pelo Professor João Dias Carasqueira (Ozetti, 2006).

Outro aspecto que vale a pena ressaltar foi a preocupação do Professor Wascyli em aplicar determinados ritmos e melodias que remetem à música brasileira, principalmente à música encontrada no nordeste do Brasil, pois era nesse contexto e com esses gêneros de música que seus alunos iriam se deparar no futuro. A carência de métodos para o ensino da flauta tornou essa ação de crucial importância para o desenvolvimento do aprendizado dos alunos (Ozetti, 2006).

Swanwick (2004) advoga que o ensino musical não deve se ater à mera transmissão de uma cultura, mas deve consistir também em um comprometimento da manutenção das tradições, trilhando-se, no entanto, em um caminho criativo. Assim, vislumbro que as práticas metodológicas e o processo de aprendizado desenvolvido por Wascyli Simões buscar manter as tradições as quais a flauta está associada, mas avançou quando buscou contextualizar os conhecimentos tradicionais ligados a esse instrumento.

Dada a importância da temática, adotou-se como pressuposto ultrapassar a ideia simplesmente de um ensino formal. Desta forma, o ensino da flauta transversal concretizado pelo Professor Wascyli é tratado como ensino humanista e humanizado, relacionado a uma racionalidade

social, em que estão envolvidos comportamentos, valores e saberes. Esta postura propicia o aprofundamento na análise das relações resultantes dos processos de ensino musical, ou seja, um ensino para além da técnica. Um ensino para o desenvolvimento humano e pessoal do aprendiz.

A existência de uma postura humanista em meio à crescente dinâmica de sistematização do ensino musical nas universidades, conjuntura que aparentemente inibe a expansão das criatividade, propiciou o surgimento de um questionamento que norteou todo o percurso da pesquisa: qual a importância das estratégias de ensino do professor Wascyli Simões dos Anjos, na sua época, para o desenvolvimento do ensino da flauta na EMUFRN? A questão despertou a seguinte problemática: qual o diferencial metodológico da pedagogia aplicada nas práticas docentes de Wascyli Simões?

Assim, a pesquisa teve como objetivo geral investigar os aspectos metodológicos aplicados ao ensino da flauta transversal pelo Professor Wascyli Simões dos Anjos, ao longo da sua trajetória docente na EMUFRN.

Para tanto, teve como objetivos específicos:

- (a) Narrar a história de vida do Professor Wascyli Simões;
- (b) Descrever a trajetória acadêmica e pedagógica do Prof. Wascyli Simões na EMUFRN; e
- (c) Identificar os métodos utilizados pelo Professor Wascyli na EMUFRN.

A escolha do tema deveu-se, inicialmente, ao surgimento da padronização do ensino musical contrapondo-se à pedagogia humanista e personalizada, centrada na experiência do mestre e aplicada outrora nos cursos de música, que tinha a criatividade como cerne para o desenvolvimento do aluno.

Nesse contexto, tem-se o entendimento de que este trabalho poderá contribuir para o campo de estudos da música e áreas afins que se dedicam às questões relacionadas à metodologia do ensino da música no estado do Rio Grande do Norte e do nordeste do Brasil. Vale considerar que, até o momento inicial da minha pesquisa, não encontrei nenhum trabalho científico e acadêmico que abordasse a metodologia desenvolvida pelo professor Wascyli Simões dos Anjos, e nenhum trabalho que tivesse como foco um levantamento biográfico de referência de

sua vida, já que ele foi o pioneiro do ensino da flauta na EMUFRN e, com certeza, é merecedor de ter seu trabalho registrado. Acredito, assim, que esta pesquisa suprirá essa lacuna.

Este trabalho teve como percurso metodológico uma abordagem qualitativa, não definida pelos instrumentos ou pelos dados, mas, sobretudo, pelos processos e pelas formas de construção do conhecimento. Para este fim, a construção e o aprofundamento da pesquisa perpassou à descrição, pois, segundo Gil (1999), as pesquisas descritivas podem ir além de simples identificações da existência de relações entre variáveis, visando a compreensão da natureza dessa relação e ensejando, nesse sentido, a aproximação da pesquisa descritiva à pesquisa explicativa. Nesse tipo de pesquisa, teve-se como preocupação principal identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos, neste caso, a busca pelo contexto que possibilitou a aplicação de uma metodologia de ensino diferenciada pelo professor Wascyli.

Para a concretização deste trabalho, utilizou-se inicialmente a pesquisa bibliográfica, como também a pesquisa documental que, juntamente com a aplicação de entrevistas semiestruturadas, de forma integrada, possibilitaram a compreensão da metodologia utilizada pelo Professor Wascyli. A pesquisa bibliográfica e documental envolveu também a descrição contextualizada historicamente do ambiente estudado, neste caso a EMUFRN.

Já a estratégia de coleta de dados, através de entrevistas, tornou-se útil para a obtenção de dados descritivos que os sujeitos proporcionaram a partir de sua própria experiência. A entrevista constitui-se no único meio pelo qual é possível se obter opiniões, conhecer atitudes, receber sugestões para a melhoria da instituição e obter outros dados semelhantes (Hayman, 1973).

Assim, entre os meses de fevereiro e maio de 2014 foram realizadas catorze entrevistas com uso de roteiros semiestruturados (ver Apêndices A, B, C e D), tendo como sujeitos da pesquisa três grupos diretamente ligados à história e ao contexto da trajetória docente do Professor Wascyli: filhos e netos; servidores da EMUFRN contemporâneos do Prof. Wascyli; e alunos de flauta transversal egressos da EMUFRN. O material coletado por meio das questões realizadas em cada entrevista foi inserido no texto da dissertação, em uma tentativa

de se produzir um diálogo entre as afirmações dos entrevistados com os conceitos que serviram de base para consubstanciar este trabalho.

A pesquisa demandou o consentimento livre e esclarecido do entrevistado (Apêndice E), a partir da explicação completa e pormenorizada sobre sua natureza, seus objetivos, métodos, benefícios previstos e potenciais riscos, conforme as diretrizes éticas de pesquisas que envolvem seres humanos, estabelecidas na Resolução 196/96². A realização da entrevista foi formalmente consentida por todos os sujeitos da pesquisa. As entrevistas foram gravadas e transcritas na íntegra.

As entrevistas foram realizadas preferencialmente de forma individualizada e nas próprias residências ou ambientes de trabalho dos entrevistados. Exceção a essa regra foi a realização de entrevista através do envio do roteiro semiestruturado via e-mail, conforme solicitação de quatro entrevistados. De fato, estas exceções foram necessárias, apesar de impor limitações à aplicação da técnica de coleta de dados, visto que impossibilitou a realização de perguntas não contempladas no roteiro, característica principal de uma entrevista com roteiro semiestruturado.

Após a transcrição das entrevistas, foi realizada análise de conteúdo, sendo que esta técnica foi utilizada para contribuir com o processo de busca e reconhecimento do conteúdo das mensagens contidas nas entrevistas. Assim, os dados foram cadenciados em unidades menores e, em seguida, reagrupados em categorias relacionadas entre si, de forma a ressaltar padrões, temas e conceitos. A interpretação envolve a atribuição de significado à análise, explicando os padrões encontrados e procurando por relacionamentos entre as dimensões descritivas (Bardin, 2010).

Em uma tentativa de refletir sobre as questões já mencionadas, a presente dissertação foi estruturada em cinco seções. Na primeira seção apresento o tema da pesquisa, onde estão expostos a problemática, os objetivos, os aspectos metodológicos e a justificativa. Na segunda seção (Capítulo I) discuto o embasamento teórico que orientou o tema metodologia do ensino da flauta transversal, conforme a pedagogia constante na literatura acadêmico-científica. Na terceira seção (Capítulo II) narro a história de vida professor Wascyli Simões e descrevo a

² Cf. em: <http://dtr2004.saude.gov.br/susdeaz/legislacao/arquivo/Resolucao_196_de_10_10_1996.pdf>

trajetória acadêmica e pedagógica do Prof. Wascyli Simões na EMUFRN. Na quarta seção (Capítulo III) identifiquei os métodos utilizados pelo Professor Wascyli na EMUFRN, e, na última seção, apresento as conclusões e recomendações para futuras agendas de pesquisa.

CAPÍTULO I

EDUCAÇÃO MUSICAL: ASPECTOS METODOLÓGICOS DO ENSINO DA FLAUTA TRANSVERSAL

1.1 EDUCAÇÃO MUSICAL: CONCEITO E HISTÓRIA

“Professor não é quem ensina, mas quem de repente aprende”.
João Guimarães Rosa/Grande Sertão: Veredas

Para compreender historicamente, bem como filosoficamente do que se trata a Educação Musical, faz-se necessário primeiramente a apreensão do conceito de educação. Segundo Brandão (1993),

a educação ajuda a pensar tipos de homens, mais do que isso, ela ajuda a criá-los, através de passar uns para os outros o saber que o constitui e legitima. Produz o conjunto de crenças e ideias, de qualificações e especialidades que envolvem as trocas de símbolos, bens e poderes que, em conjunto constroem tipos de sociedades (Brandão, 1993: 11).

No decorrer da história, a educação passou de ação solidária e integrada às atividades cotidianas para se tornar uma ação dirigida por pessoas especializadas, com horários e locais pré-determinados. A partir de então, a educação aparece sempre que surgem formas sociais de condução e controle da aventura de ensinar-e-aprender. O ensino formal é o momento em que a educação se sujeita à pedagogia (a teoria da educação); cria situações próprias para o seu exercício, produz os seus métodos, estabelece suas regras e tempos, e constitui executores especializados. “É quando aparecem a escola, o aluno e o professor” (Brandão, 1993: 26).

Sob esta perspectiva, a educação passa a ser definida como:

Ação exercida pelas gerações adultas sobre as gerações jovens para adaptá-las à vida social; trabalho sistematizado, seletivo, orientador, pelo qual nos ajustamos à vida, de acordo com as necessidades ideais e propósitos dominantes; ato ou efeito de educar; aperfeiçoamento integral de todas as faculdades humanas, polidez, cortesia (Ferreira, 2001: 251).

Então, percebe-se que a educação tornou-se um instrumento para o reinamento dos indivíduos conforme as necessidades da sociedade na qual estão inseridos, sem, por vezes, oferecer condições de questionamento ao sistema educacional vigente.

Divergindo desta definição, Brandão (1993) elenca, ainda, diversas definições de educação: “A Educação não é mais do que o desenvolvimento consciente e livre das faculdades inatas do homem (Sciacca); A Educação é o processo externo de adaptação do ser humano, física e mentalmente desenvolvido, livre e consciente, a Deus, tal como se manifesta no meio intelectual, emocional e volitivo do homem (Herman Horse); O fim da educação é desenvolver em cada indivíduo toda a perfeição de que ele seja capaz (Kant); É toda a espécie de formação que surge da influência espiritual (Krieck)” (Brandão, 1993: 62-63).

Assim, nestas definições, a educação é apresentada como processo, como instrumento de desenvolvimento e transformação, como ação dinâmica e não estática, e, até mesmo, como sinônimo de liberdade de pensamento. Seguindo este pressuposto, Ortega Y Gasset (1993) afirmam: “Se educação é transformação de uma realidade, de acordo com uma ideia melhor que possuímos, e se a educação só pode ser de caráter social, resultará que pedagogia é a ciência de transformar a sociedade” (Ortega Y Gasset apud Brandão, 1993: 82-83).

Levando em consideração estes diferentes posicionamentos, a educação emerge como um lugar de apostas essenciais para compreender e agir num mundo imerso na incerteza. Todavia, assim como Brandão (1993) e Freire (2002), Almeida (2012) alerta para que não se incorra no discurso de euforia, nem se enverede pela saída do imobilismo derrotista. Nesse sentido, Almeida afirma que “a educação é um operador de aprendizagem da cultura e, como instituição e prática social, precisa tornar-se a base para a projeção do futuro” (Almeida, 2012: 79). É nesse sentido que surge a preocupação com uma educação puramente técnica, voltada tão somente para a formação de profissionais da sociedade. Tal preocupação é compartilhada pelo cientista Albert Einstein (1981), que diz:

Não basta ensinar ao homem uma especialidade. Porque se tornará assim uma máquina utilizável, não uma personalidade. É necessário que se adquira um sentimento, um senso prático daquilo que vale a pena ser empreendido, daquilo que é belo, do que é moralmente correto. A não ser assim, ele se assemelhará, com seus conhecimentos profissionais, mais a um cão ensinado do que a uma criatura harmoniosamente desenvolvida. Deve aprender a compreender as motivações dos homens, suas quimeras e suas angústias para determinar com exatidão seu lugar exato em relação a seus próximos e à comunidade (Einstein, 1981: 29).

Alertando para esta realidade, Freire (2002: 65) destaca que “o educador democrático não pode negar-se o dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando,

sua curiosidade, sua insubmissão”. Nesse sentido, Capra também defende como dever do educador: “formar cidadãos que explicitem novas atitudes diante do mundo em nova formatação” (Capra, 1993: 27). Percebe-se, então, a crescente necessidade de uma articulação entre a cultura científica e a cultura humanística, assim, “em vez de acumular o saber, é mais importante dispor, ao mesmo tempo, de uma aptidão para colocar e tratar os problemas e lançar mão de princípios organizadores que permitem ligar os saberes e lhes dar sentido” (Morin, 2000: 21).

Nesse contexto, parafraseando Latour, pode-se afirmar que a arte, em particular a música, tem perseguido um conhecimento utilitarista, a técnica pela técnica. Alcançando *status* de Ciência, foi se afastando, aos poucos de suas qualidades mais essenciais: audácia, criatividade, relação mais afinada com a natureza, incerteza e ousadia (cf.: Latour, 1994).

Por isso, reitera-se a necessidade de problematizar o papel das instituições educacionais, pois estas não devem permanecer como fábricas de técnicos imersos no mundo da repetição maquínica, vivida por Charles Chaplin no filme “Tempos Modernos”. A educação deve ser uma escola da vida, o lugar do aprendizado da condição humana, na qual se aprende as diversas formas de ver e atuar no mundo.

Sob esta perspectiva, com a finalidade de alcançar tal objetivo – aprender as diversas formas de ver e atuar no mundo – a Educação musical se apresenta como a educação que oportuniza ao indivíduo o acesso à música enquanto arte, linguagem e conhecimento. A educação musical, assim como a educação geral e plena do indivíduo, acontece assistematicamente na sociedade, por meio, principalmente, da indústria cultural e do folclore, e sistematicamente na escola ou em outras instituições de ensino (Alvarenga & Mazzotti, 2011).

Nem sempre a Educação Musical busca a formação do músico profissional, muito embora para estes os conhecimentos desta área sejam importantes. A Educação Musical no âmbito da escola regular, por exemplo, busca musicalizar o indivíduo, ou seja, dar a ele as condições para que compreenda o que se passa no plano da expressão e no plano do significado quando ouve ou executa música. Musicalizar é dar ao indivíduo as ferramentas básicas para a compreensão e utilização da linguagem musical.

Diversas experiências em Educação Musical aconteceram em diferentes partes do mundo, principalmente no século XX. A preocupação com a Educação Musical, juntamente com o nacionalismo do início do século passado, marcou uma forte tendência mundial. Diversos educadores propuseram métodos e estratégias para a Educação Musical, as quais serão detalhados na próxima seção.

No âmbito internacional, os educadores musicais amparam-se nas resoluções e discussões da *International Society for Musical Education* (ISME). No Brasil, a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) cumpre a função de ser um foro aglutinador de experiências e debates. Em Portugal, a Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM) realiza este papel.

A trajetória da Educação Musical no Brasil está umbilicalmente ligada com os parâmetros e políticas públicas definidas para a educação global. Há registros do uso da música na educação desde a chegada das primeiras missões jesuíticas ao país. Neste período, a música, bem como as demais artes, era empregada no processo utilizado pelos povos europeus para catequizar os nativos índios. Este quadro permaneceu praticamente inalterado em praticamente todo o país, à exceção da ampliação dos colégios jesuítas, durante os séculos XVI, XVII e primeira metade do século XVIII.

Na segunda metade do século XVIII, mudanças na legislação educacional foram impetradas pelo Marquês de Pombal³. São as chamadas "Reformas Pombalinas", as quais buscavam adequar o estado português ao pensamento iluminista. As Reformas Pombalinas desestruturaram o ensino religioso (os jesuítas foram expulsos do Brasil) sem, contudo, implementar um sistema educacional laico, público e gratuito. Os músicos passaram a se organizar em torno das chamadas irmandades, que contribuíram para a difusão da música durante a segunda metade do século XVIII, já que os padres-músicos eram poucos.

Durante o Vice-Reinado e o Brasil Império, a política educacional foi orientada para a formação de nível superior, buscando suprir uma demanda do próprio Estado no que concernia às carreiras liberais e militares. Registros de Educação Musical neste período podem ser encontrados nas Escolas Normais, onde a música sempre foi considerada parte importante na formação de novos docentes.

³ Cf. em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Marqu%C3%AAAs_de_Pombal_\(t%C3%ADtulo\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Marqu%C3%AAAs_de_Pombal_(t%C3%ADtulo))>

Considerado o maior movimento de Educação Musical de massas já ocorrido no Brasil, o Canto Orfeônico⁴ ligava-se ao ideário escolanovista e tem sua imagem profundamente ligada ao governo de Getúlio Vargas. Foi durante o Estado Novo que o Canto Orfeônico se constituiu enquanto movimento, tendo à frente o maestro Heitor Villa-Lobos. O Canto Orfeônico esteve presente nas escolas brasileiras até o final da década de 1960, momento em que desapareceu paulatinamente da educação. Isto aconteceu, entre outros motivos, depois da promulgação da Lei 5.692/1971, a qual tornou obrigatório o ensino de artes, instituindo a chamada polivalência na disciplina Educação Artística.

A polivalência no ensino de artes refere-se à ideia de que um mesmo profissional poderia dar conta de ensinar Artes Visuais, Teatro, Música e Dança. Alie-se a isto a formação superior precária deste profissional nos chamados cursos de "Licenciatura Curta", muito comuns na década de 1970, e o quadro estará completo. Como resultado desta política e do caráter tecnicista da educação no período da Ditadura Militar, vamos perceber a predominância do ensino das Artes Visuais e o desaparecimento gradual das artes coletivas, como o Teatro, a Dança e a Música, do currículo.

Porém, é importante ressaltar que na esteira da Lei 5.692/1971, diversos cursos superiores foram criados para a formação de professores de artes. Com o passar dos anos, as universidades brasileiras foram aperfeiçoando estes cursos. A partir da década de 1980, os profissionais da área de artes começaram a questionar a polivalência e outro quadro foi se configurando. A ideia de especialização em uma determinada área artística foi ganhando terreno (Alvarenga & Mazzotti, 2011).

A partir da Lei 9.394/1996, foi possível perceber um gradual retorno das artes coletivas ao currículo das escolas brasileiras. Uma interpretação possível desta Lei apontava justamente para a presença diferenciada das diversas manifestações artísticas. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), publicados nesta época e ainda em vigor, citam quatro modalidades no Ensino de Artes: Artes Visuais, Música, Teatro e Dança. Estas modalidades deveriam estar presentes no currículo. No entanto, alguns Sistemas Escolares perceberam um aceno legal para a especialização destas áreas e algumas universidades começaram a oferecer cursos de

⁴ Cf. em <<http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe3/Documentos/Individ/Eixo4/170.pdf>>

Licenciatura específicos. Na área de música, surgiram os cursos de Licenciatura Plena em Música, suplantando os antigos cursos de Licenciatura Plena em Educação Artística.

A Lei 11.769, publicada no Diário Oficial da União (D.O.U.) de 19 de agosto de 2008, altera a atual Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, instituindo a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas brasileiras. Com esta Lei, música passa a ser um conteúdo obrigatório (mas não exclusivo) dentro do componente curricular Arte (Alvarenga & Mazzotti, 2011).

Ao fazer menção dos cursos de licenciatura em música como pré-requisito para a Educação Musical, cabe aqui diferenciar o processo de formação do educador musical no processo de formação do artista, pois embora trabalhem no mesmo universo, os cursos de Educação Musical e de Música apresentam características bastante diferentes. A Educação Musical propõe a formação de um profissional que seja educador e entenda a música como parte integrante de uma formação mais ampla, que vise não somente ao estudo da música em si, mas à formação social que as atividades musicais proporcionam. Já o curso de Bacharelado em Música tem como objetivo formar artistas.

No primeiro caso, a ênfase é dada à prática de estudos multidisciplinares e à formação de repertório que contemple culturas locais. O objetivo é despertar nos alunos um interesse que vá além da prática musical tradicional. Soma-se ao perfil do educador o de músico e o de agente cultural. Espera-se que o licenciado seja capaz de elaborar e implantar projetos de ensino da música e de fomentar o desenvolvimento do potencial musical, por meio da docência ou de projetos sociais. O mercado absorverá mais facilmente o licenciado apto a criar materiais didáticos, realizar pesquisas e propor alternativas para a prática musical em regiões carentes. Para tanto, a formação deste educador contempla disciplinas que darão suporte multidisciplinar ao futuro profissional.

O curso de Música forma profissionais para atuar em três grandes áreas. A primeira, chamada de Performance, é voltada para a formação de músicos instrumentistas, regentes e cantores. A segunda está ligada à atividade didática e forma professores de Instrumento, Canto, Canto Coral, Teoria e Estruturação Musical, para atuarem em conservatórios, escolas especializadas

de música e projetos sociais. A terceira instrui o estudante a atuar no mercado artístico/cultural e na mídia em geral como compositor e arranjador⁵.

Nesse sentido, esta pesquisa está direcionada para o estudo sobre as metodologias utilizadas no ensino da flauta transversal na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN) pelo professor Wascyli Simões dos Anjos, isto é, para a análise da metodologia aplicada no processo de formação de músicos instrumentistas, mais precisamente, flautistas. Contudo, a formação de instrumentistas passa pelo processo de musicalização inerente à Educação Musical, assim como o professor faz uso de métodos comuns à musicalização no processo de formação do músico profissional. Assim, justifica-se a relevância do conteúdo teórico abordado.

Sob esta perspectiva, cabem aqui elencar os desafios do ensino da música no Brasil, especificamente, àqueles concernentes à política educacional e à formação dos professores, inclusive os de música. Na busca de compreender os “porquês” educacionais, alguns pesquisadores analisam e estudam as querelas que permeiam a formação e prática docente. Entre esses se encontra Gómez (1998), que analisa alguns enfoques referentes aos dilemas presentes na formação docente proposto por Zeichner (1995): “a perspectiva acadêmica onde a competência do professor reside na posse dos conhecimentos disciplinares requeridos na capacidade para explicar com clareza e ordem tais conteúdos, bem como na avaliação [...]” (Gómez, 1998: 355); a “perspectiva técnica” cujo professor “aprofunda suas raízes na concepção tecnológica de toda atividade profissional, prática [...]” (*ibid.*) É o que Schön (1983) “denomina a “racionalidade técnica” como epistemologia da prática, herdada do positivismo [...]” (Gómez, 1998: 356) e a “perspectiva prática a qual confia na aprendizagem por meio da experiência como docentes experimentados, como o procedimento mais eficaz e fundamental na formação do professorado e na aquisição da sabedoria que requer a intervenção criativa e adequada às circunstâncias singulares e mutantes da aula” (Gómez, 1998: 363).

Na “perspectiva acadêmica”, de acordo com Gómez (1998), o professor transfere os conteúdos historicamente acumulados aos alunos, dominando o saber “enciclopédico”.

⁵ Cf. em: http://www.unesp.br/guia/educacao_musical_musica.php

O professor deve expor os conteúdos do currículo acomodados ao suposto nível médio dos indivíduos de uma determinada idade, agrupados num curso acadêmico e, portanto, com um nível relativamente similar. A competência do professor reside na posse dos conhecimentos disciplinares requeridos e na capacidade para explicar com clareza e ordem tais conteúdos, bem como na avaliação, com rigor, da aquisição destes por parte dos alunos (Gómez, 1998: 355).

Essa característica, defendida pelo autor, reflete uma abordagem pedagógica pautada no conteúdo, no domínio da técnica de ensino propiciando ao aluno a posse desses conhecimentos, comprovados posteriormente por meio de uma avaliação que o certifique que aprendeu tais ensinamentos.

Na “perspectiva técnica”, Gómez (1998) se apoia nas concepções de Schön (2000), na racionalidade técnica e na prática reflexiva. Na proposta deste autor, a reflexão da prática é necessária para a busca constante de pesquisa, “conhecer-na-ação”, refletir sobre a própria prática. Contreras argumenta que “a prática dos professores precisa ser analisada, considerando que a sociedade é plural, no sentido da pluralidade de saberes, mas também desigual, no sentido das desigualdades sociais, econômicas, culturais e políticas” (Contreras *apud* Pimenta, 2005: 25). Essa reflexão, comum no cotidiano escolar, pode interferir na prática do professor, criando novas estratégias e possibilidades para solucionar os problemas encontrados em sala de aula.

A terceira percepção é denominada de “perspectiva prática”. De acordo com o autor, a formação do professor se ancora na prática, tanto a aprendizagem quanto os fazeres em sala de aula, configurando que a aprendizagem dos docentes ocorre a partir das experiências. Gómez (1998) divide a “perspectiva prática” em duas vertentes: tradicional, a qual se apoia na experiência da prática e a prática reflexiva, como uma crítica à racionalidade técnica. Na primeira “concebe-se o ensino como uma atividade artesanal. O conhecimento sobre a mesma foi se acumulando lentamente ao longo dos séculos por um processo de tentativas e erros” (Gomez, 1998: 363-364). Na segunda, o docente passa a desempenhar um papel na sala de aula confrontando com situações complexas e incertas vivenciadas no cotidiano escolar. Ele passa a ser o investigador da aula, refletindo a sua prática, tomando decisões, planejando. “[...] é uma evolução histórica de ideias, que emergem distantes no espaço e no tempo, e que convergem num vivo movimento teórico-prático em permanente reconstrução” (Gomez, 1998: 365).

As categorias fundamentadas em Gómez refletem na prática pedagógica do professor que, ancorado na formação inicial que obteve poderia apoiar-se na “perspectiva acadêmica”. Observa-se que as exigências educacionais contemporâneas fazem com que esse profissional busque a formação contínua e que os conhecimentos acumulados que adquiriu contribuam no melhor desenvolvimento da prática, formando educadores críticos, que reflitam a sua prática docente, buscando melhores desempenhos em sala de aula.

As práticas a serem abordadas nas salas de aula, no entanto, estão direcionadas ao conteúdo que irão ministrar respondendo às demandas do currículo. O professor desvirtuando do modelo tradicional, não sendo um transmissor e reproduzidor do conhecimento, passa a ser um mediador de aprendizagens, um comunicador cultural, trazendo também para a sala de aula discussões do cotidiano dos alunos, os quais deveriam aprender. “Se historicamente predominam os professores técnicos sobre o conteúdo da didática, se de alguma forma se separou o estudo da atividade, seus agentes e seus cenários do conteúdo do processo de ensinar, é em parte devido a essa divisão de tarefas” (Sacristán, 1998: 121). Para o autor, o professor que desenvolve suas práticas nessa ótica pouco interage com o conhecimento transmitido, no entanto defende que nenhuma técnica é neutra, pois o **saber fazer** “deve encontrar respaldo em relação aos fins aos quais serve” (Sacristán, 1998: 122). [grifo do autor].

Assim, como nenhuma técnica é neutra, atualmente, novos saberes são produzidos velozmente e demandam um novo tipo de profissional, preparado para poder lidar com novas tecnologias e linguagens, capaz de responder com flexibilidade e rapidez a novos ritmos e processos. Isso pressupõe uma formação baseada no pensamento crítico (Lima, 2002). Além disso, a separação entre o estudo e a atividade a partir da divisão de tarefas, mencionada por Sacristán (1998), deve ser rejeitada para adotar uma estruturação curricular que seja mais do que multidisciplinar, interdisciplinar e transdisciplinar:

Nessa perspectiva, a premissa é que o homem constitui-se como tal através de suas interações sociais. Nessa dinâmica, o homem age, interage e transforma a natureza e os outros homens e a si próprio. Assim sendo, assume para si a função de contribuir com a inserção crítica dos sujeitos na totalidade das relações que se processam na sociedade, pois é no cotidiano educativo organizado intencionalmente, nos momentos de trabalho coletivo, nas intervenções do professor e na interação com o grupo que o aluno vai-se construindo socialmente (Lima, 2002: 36).

Percebe-se que o desenvolvimento da prática está relacionado com a formação do professor, tanto inicial como continuada e que, conseqüentemente, tem relações diretas com o currículo desenvolvido na formação desse profissional. As percepções abordadas por Pérez Gómez (1998) são imbricadas nas questões pontuadas em Zeichner (1995).

Contudo, este desenvolvimento da prática está vinculado ao contato vivo entre professores e alunos, que farão a diferença no processo de formação, uma vez que essas reflexões “de forma alguma se encontram escritas nos manuais” (Einstein, 1981: 29). Sob esta perspectiva:

La educación no puede reducirse a la enseñanza, pues su misión está vinculada directamente al proceso de vivir. Aprender a vivir es el objeto de la educación y ese aprendizaje necesita transformar la información en conocimiento, los conocimientos en sapiencia (sabiduría y ciencia) e incorporar esa sapiencia a La vida (Morín, 2008a, 35 apud Almeida, 2012: 85).

Discussões sobre a reflexividade na prática foram defendidas por Donald Schön, que vem proporcionando uma série de debates acadêmicos sobre a prática docente. Em seu estudo o autor configura as questões da prática profissional como “crise de confiança no conhecimento profissional” (Schön, 2000: 15).

Schön (2000) argumenta que as universidades modernas que se dedicam a pesquisa têm suas fundamentações na racionalidade técnica, apresentando currículo normativo valorizando em primeiro lugar os conhecimentos científicos, os quais devem ser aplicados no ensino prático, desejando que os alunos aprendam a aplicar os conhecimentos científicos apreendidos na resolução de problemas da prática cotidiana. O mesmo defende o “conhecer-na-ação”, como o talento artístico que demonstra suas competências no julgamento da performance.

O talento artístico é uma variante poderosa e esotérica do tipo mais familiar de competência que todos nós exibimos no dia-a-dia, em um sem-número de atos de reconhecimento, julgamento e performance habilidosa. O que chega a ser surpreendente sobre esses tipos de competência é que eles não dependem de nossa capacidade de descrever o que sabemos fazer ou mesmo considerar, conscientemente, o conhecimento que nossas ações revelam (Schön, 2000: 29).

Esse talento artístico que o autor enfatiza está relacionado ao conhecimento tácito, um conhecimento na ação. Defende, no entanto, que a “reflexão-na-ação”, onde o sujeito, realizando suas práticas, reflete naquilo que produz, “o repensar de algumas partes de nosso conhecer-na-ação leva a experimentos imediatos e a mais pensamentos que afetam o que fazemos [...]” (Schön, 2000: 34). Tais reflexões estão configuradas também na educação.

As relações que permeiam a formação do professor são pertinentes e conflituosas. Não se duvida que os questionamentos da prática docente estejam imbricados nas demandas do currículo, entendendo que os conteúdos historicamente acumulados, adquiridos na formação inicial e continuada, podem contribuir num melhor desenvolvimento da prática, possibilitando a reflexão-na-ação, questionando a prática, aperfeiçoando e modificando, podendo, também, ser analisada e questionada conhecendo na **ação**.

1.2 ASPECTOS METODOLÓGICOS DO ENSINO DA MÚSICA

A partir de meados do século XIX, o ensino da música passou a adotar propostas educativas que possibilitassem o desenvolvimento da sensibilidade auditiva, a expressão corporal, o estímulo à composição musical, o canto coral como meio de interiorizar os sons cantados, brincar com os ritmos e melodias, interpretar e, posteriormente, vivenciar esses conhecimentos na aprendizagem de um instrumento musical. Essas abordagens em música foram divulgadas em encontros de educação musical que aconteceram em vários países no final do século XIX, e receberam o nome de métodos ativos, por ter como princípio proporcionar o desenvolvimento ativo musical da criança, na percepção estética, antes de iniciar os estudos de um instrumento musical específico.

Nesse sentido, será dado enfoque a alguns desses métodos de ensino em música. As primeiras propostas de aplicação desses métodos foram trazidas por professores brasileiros que participaram de cursos de formação em música no exterior, onde entraram em contato com as teorias defendidas por Emile Jacques Dalcroze, Zoltan Kodaly, Carl Orff e outros. Esses educadores fundamentaram as ideias de Villa-Lobos desenvolvidas no Brasil e de Hans Joachim Koellreutter, alemão que veio para o Brasil no ano de 1937, tendo contribuindo satisfatoriamente na formação de professores brasileiros, apresentando significativa relevância nos cursos de música.

Sabe-se, porém, que outros educadores musicais foram importantes no processo de formação de professores, no entanto, buscam-se estes citados por entender que suas ideias vêm aprimorando os cursos de formação de professores em música no Brasil, mais precisamente na Escola de Música da UFRN. Para melhor compreender esse argumento aqui utilizado torna-se relevante conhecer as abordagens pedagógicas dos educadores citados acima.

O método de musicalização desenvolvido por Emile Jacques Dalcroze tem como cerne o ritmo vivenciado com a expressão corporal que possibilita a incorporação rítmica, melhorando a conscientização do ritmo musical. A criança cantando, dançando e brincando com as cantigas habitadas na infância desenvolve elementos musicais importantes que pode facilitar na aprendizagem e na prática de um instrumento, aprimorando a performance musical, o desenvolvimento da leitura e escrita musical, bem como na sensibilização artística.

Mais especificamente, a abordagem de Dalcroze consiste em:

- Expressão corporal no desenvolvimento da consciência rítmica musical e na habilidade da escuta;
- Canto coral, melhorando a percepção melódica e rítmica;
- Estímulo à criação musical, e;
- Prática musical estimulada com a composição.

Os estudos de Emile Jacques Dalcroze foram seguidos por outros educadores musicais que compreenderam que o ensino da música, como uma prática educativa, poderia ser alargada para além da esfera da formação do músico instrumentista, passando também a contribuir no desenvolvimento da apreciação estética da arte.

Já Zoltán Kodály tem na valorização da música folclórica, o ponto central de sua metodologia que, a partir do início do século XX, passa a ser defendida por diversos educadores musicais de todo o mundo. Parte-se do pressuposto que a criança conhece algumas músicas e parlendas do universo infantil, facilitando o canto coletivo e brincadeiras rítmicas em sala de aula. As cantigas de roda, as canções de ninar, os jogos rítmicos são características infantis encontradas em todo o mundo e integram as crianças na escola. “Esse aprendizado é importante para a formação social da criança e, conseqüentemente, pode vir a influenciar no desenvolvimento intelectual, na adolescência e na fase adulta, dando ao indivíduo uma identidade cultural,

tornando-o, assim, consciente de estar integrando uma sociedade que tem raízes culturais” (Cunha, 2003: 15). O processo de iniciação musical passaria a ter um novo olhar, haja vista a possibilidade de expandir, oficialmente, o ensino da música nas escolas com repertórios do universo infantil.

Algumas características da abordagem Kodály se apresentam como:

- Música folclórica húngara;
- Uso da manossolfa;
- Solfejo relativo;
- Parte da escala pentatônica para as demais;
- Canto coral coletivo nas escolas húngaras.

Destaca-se, na proposta de Kodály, a valorização do folclore e da ideia de cultura nacional, reforçada através da educação musical de crianças. Além destas características, percebe a escala pentatônica, presente em músicas folclóricas do seu país, como elemento que favorece ao processo de iniciação musical infantil. Partindo destas contribuições, a valorização do repertório folclórico foi seguida por outros educadores musicais, como: Carl Orff e Villa-Lobos.

Dentre estes últimos citados, cabe aqui mencionar que na proposta de educação musical de Orff a criança aprende brincando. O uso do lúdico proporciona uma aprendizagem musical descontraída e alegre. A criança improvisa, compõe, canta e toca brincando de fazer música (Paz, 2000).

Já Heitor Villa-Lobos, músico brasileiro que participou da Semana de Arte Moderna, de 1922, e do movimento Escola Nova no Brasil, apresentou significativa contribuição para o ensino da música nas escolas públicas brasileiras, influenciando a criação de cursos superiores em música em todo o Brasil.

Sua proposta de educação musical tinha como base o canto orfeônico às escolas públicas do Brasil, proporcionando a todo estudante brasileiro o canto coletivo, tanto de hinos cívicos como canções folclóricas brasileiras. Após participar de um Congresso de Educação Musical

na cidade de Praga, na República Checa, Villa-Lobos retornou para o Brasil com diversas ideias para o ensino da música nas escolas brasileiras por acreditar que a música exerce sobre as massas uma influência maior que as outras artes. Nessa perspectiva, desejava educar e despertar o espírito nacionalista do povo brasileiro por meio do canto coral (Schwartzman, 2000).

Fonterrada (2008) diz que “Villa-Lobos, em suas viagens pela Europa, tinha conhecido os métodos ativos de educação musical e se encantara com as propostas de Kodály [...], o uso de material folclórico e popular da própria terra; a ênfase no ensino da música por meio do canto coral; o uso da manossolfa” (Fonterrada, 2008: 212-213) foram elementos significativos que poderiam ser adaptados à realidade brasileira, pelos quais os alunos das escolas públicas poderiam ter acesso ao ensino da música por meio do canto.

Outro aspecto importante na abordagem de Villa-Lobos é a valorização da música folclórica no seu repertório musical, indicando para uma possível nacionalização da música brasileira.

Ainda quando criança, Vila Lobos regozijava com as viagens que costumava fazer com sua família para o interior do Rio de Janeiro e Minas Gerais, onde tinha contato com músicas folclóricas dessas regiões, o que vai lhe influenciar, pois elementos dessas músicas são encontrados em suas composições e o seu trabalho de cunho educativo foi absorvido facilmente quando aplicado nas escolas.

Assim como Villa-Lobos, Mário de Andrade, entre os anos de 1938 e 1939, defendia o ensino da música folclórica brasileira nas escolas, redigindo as “bases para uma entidade federal destinada a estudar o folclore musical brasileiro, propagar a música como elemento de cultura cívica e desenvolver a música erudita nacional.” (Plano de Mário de Andrade citado por Schwartzman, 2000: 108). Na mesma direção de Mário de Andrade, Villa-Lobos também encaminhou ao governo brasileiro um projeto de educação musical, onde propunha a nacionalização da música brasileira, como desejava o presidente do Brasil Getúlio Vargas. “O plano previa três escolas de música (de estudos superiores, profissional e de professores) e uma inspetoria-geral de canto orfeônico, com ação em todo o país [...]”. (Schwartzman, 2000: 110) Dentre essas propostas, a que adquiriu maiores proporções foi o canto orfeônico e, como consequência, a criação de escolas de música para formação de professores no Brasil.

As contribuições de Villa-Lobos para o ensino da música nas escolas públicas brasileiras refletiram diretamente sobre a problemática da formação de profissionais para o ensino de música. Para implantar seu projeto de educação musical teria que formar recursos humanos suficientes para atender a todas as escolas públicas. Estas demandas originaram o Decreto-Lei Nº 9.494 de 22 de julho de 1946, Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico.

Na abordagem de Villa-Lobos se percebe características das propostas defendidas por Dalcroze e Kodály, tendo como dado importante para esta investigação, o fato de ter propiciado o início das discussões sobre a formação do professor de música no Brasil.

Algumas características da abordagem Villa-Lobos se apresentam como:

- Canto coletivo – orfeônico;
- Inclusão da música folclórica brasileira na educação musical;
- Manossolfa;
- Solfejo relativo;
- Formação de professores em música.

As abordagens musicais citadas pertencentes a Dalcroze, Kodály, Carl Orff e Villa-Lobos, contribuíram na formação de educadores musicais, numa ótica construtivista, em vários países do mundo. Passou-se a valorizar as culturas locais, o aluno passou a ter uma participação mais ativa, possibilitando experimentar as sonoridades harmônicas e melódicas do que vivenciava na prática. O virtuosismo musical deixou de ser a prioridade nas escolas de música.

Como se pode observar, as mutações na pedagogia musical eclodiram rapidamente, implicando o repensar e a revisão de toda uma prática musical até então desenvolvida. Conforme Paz (2000), “não é possível reformular a prática sem conhecer bem as novas descobertas e aquisições. Em música, poderíamos dizer que não há uma reformulação sem uma grande vivência e experiência do novo, sem um sério questionamento das ideias” (Paz, 2000: 11).

O quadro analítico contempla duas unidades de análise basilares (metodologia tradicional e metodologia humanista) e dez categorias, conforme detalhado no quadro 1. Para a definição das unidades de análise e categorias, foram tomados como referência Brandão (2003), Ortega

Y Gasset (1993), Almeida (2012), Einstein (1981), Freire (2002), Capra (1993), Morin (2000), Latour (1994), Gómez (1998). Contreras (2005), Lima (2002) e Schön (2000), que discorrem histórica e cientificamente acerca da educação, diferenciando a perspectiva metodológica tradicional e a perspectiva metodológica humanista, tanto na educação de modo geral, como na educação musical.

UNIDADE DE ANÁLISE	CATEGORIAS DE ANÁLISE
METODOLOGIA TRADICIONAL	Condução e controle.
	Métodos, estabelecimento de regras e tempos e Trabalho sistematizado.
	Educação puramente técnica; A arte como conhecimento utilitarista.
	Acúmulo de saber; Transferência de conteúdo conforme demanda do currículo.
	Racionalidade técnica e valorização do saber científico.
METODOLOGIA HUMANISTA	Ação solidária; Desenvolvimento livre e consciente.
	Pedagogia da transformação; senso prático; Cotidiano educativo.
	Educador democrático; Dar sentido aos saberes; Mediador de aprendizagens.
	Educar para uma sociedade plural e desigual; Valorizar culturas locais.
	Talento artístico; Criatividade; Experimentar sonoridades que vivencia no cotidiano.

Quadro 1: Quadro de análise.

Fonte: Dados da pesquisa (2014).

Quanto à aplicação de metodologias de ensino de instrumentos musicais, especialmente da flauta transversal, observa-se a ausência de estudos dirigidos a esta temática, contudo existem estudos teóricos produzidos acerca de formas alternativas do ensino da flauta transversal ou que buscam descrever as limitações na prática do ensino da flauta transversal.

Apesar da ausência de estudos analíticos acerca do ensino da flauta transversal, Paixão (2005), em sua dissertação de mestrado intitulada “O uso do livro-texto na pedagogia da flauta transversal no Brasil um estudo preliminar”, informa em sua pesquisa que, no que diz respeito à literatura voltada para a prática da flauta transversal, há registros datados do princípio do século XVI, no caso, na obra de Sebastien Virdung, *Musica Getutsch* (1511), na qual são representadas flautas suíças ou flautas alemãs “... *On en attribuit, on effet, aux Allemands la découverte*”⁶. (Artaud, 1986: 21 *apud* Paixão, 2005). Tal informação histórica, dentre outras elencadas por Paixão (2005), demonstra que há literatura específica para o ensino da flauta transversal e, com isso, campo fértil para estudos.

⁶ “... atribuíu-se, com efeito, aos alemães a descoberta desta”.

Todavia, a autora concluiu em sua pesquisa que um número significativo de professores não faz uso desse tipo de literatura. Informou, ainda, que se verificam problemas como falta de conhecimento da existência desse tipo de publicação, da disponibilidade e acesso a obras e da falta de literatura traduzida para o português como as principais razões para a não utilização desse recurso.

Nesse sentido, as informações contidas neste trabalho permitem visualizar o panorama do ensino da flauta transversal no Brasil a partir de um dos itens utilizados na metodologia do ensino: o livro-texto, os conhecidos manuais.

Já Araújo (2010), em seu artigo “O vocabulário do choro, de Mário Sève: estrutura e possibilidades de utilização no ensino técnico da flauta transversal”, trata das possibilidades de se utilizar o choro como ferramenta para o ensino da técnica da flauta transversal. O interesse por esse tema surgiu do propósito de aproximar a literatura de estudos e exercícios técnicos para a flauta do universo do flautista brasileiro, por meio da elaboração de estudos alternativos baseados no gênero choro. Trata-se, portanto, de mais uma alternativa para o enriquecimento da prática docente no ensino da flauta transversal.

E, observando o formato das aulas, neste caso, o ensino coletivo, Santayana (2012) investigou o processo de aprendizagem dos jovens que participaram de oficinas de flauta transversal em Gravataí/RS, tendo como objetivo principal desvelar a importância do ensino coletivo do instrumento.

Ainda acerca do ensino da flauta, deve-se mencionar o trabalho que registrou e documentou os aspectos mais importantes da biografia do professor João Dias Carrasqueira como flautista e pioneiro ensino da flauta no Brasil. Ozzetti (2006) enfatizou suas ideias aplicadas ao ensino de flauta, fazendo um paralelo com as ideias de outros educadores como Paulo Freire (1996), K. Swanwick (2003) e V. Gainza (1977) e mestres da música como Heitor Villa-Lobos (Paz, 2000), no que se refere à utilização de elementos da própria cultura como veículo de aprendizagem.

Vale salientar que esta última pesquisa tornou-se relevante para o presente estudo por se configurar como inspiração para o entendimento da abordagem metodológica do professor

Wascyli Simões dos Anjos, bem como sua importância histórica para a construção do ensino de flauta transversal na EMUFRN.

CAPÍTULO II

WASYLI SIMÕES DOS ANJOS: UMA HISTÓRIA DE VIDA DEDICADA À MÚSICA

Wascyli Simões dos Anjos, ou simplesmente Wascyli, nasceu em 26 de outubro de 1928 na cidade de Recife, Pernambuco. Todavia, ao ser questionado a este respeito o Professor Wascyli informou que nasceu em 1927 e explica o porquê das duas versões para o ano de seu nascimento:

Papai me colocou um ano. [...] Me adiantou um ano para eu fazer o exame de admissão. Aí valeu até hoje, né, quando eu vou fazer, qualquer documento, aí eu tenho que optar ou 28 ou 27, na realidade foi 28 e papai botou 27 pra adiantar o ano pra poder fazer o exame de admissão, depois que estabilizou.

Sobre sua infância, ele relata:

Fui filho único, não tinha, não tinha com quem brincar. Eu fui filho único, não tinha, não tinha, não tinha muito amigo não, brincava sozinho, brincava com figurinha de papel, eu fazia os artistas, fazia os boneco, de papelão, e brincava sozinho. Ali eu brincava, fazia brincadeira, tudo na base da solidude, e papai era muito, muito, rigoroso, qualquer coisinha era na base da palmatória e cinturão, “o pau comia”, era muito bravo mesmo.

[...]

A brincadeira, a maior brincadeira minha, a, a de quase de toda minha infância eram as árvores. Eu gostava de bancar o Tarzan, pulava de galho em galho, era um macaco, era que mesmo um macaco. Ah, ah, ah... Era a admiração do pessoal, que eu pulava de lá de cima, em baixo, é, não me machucava não.

[...]

Rapaz, [meus amigos] eram mais os animais... [...] Era burrico, burro, cavalo, vaca, boi (rindo).

Após relatar a infância solitária e junto à natureza, o Professor Wascyli recorda sua vivência em família...

Meu pai era vaqueiro, naquela época, vaqueiro era, era muita coisa. Mamãe era doméstica, ela era dona de casa só, e agora, ela era formada em costura e bordado, bordado e costura à máquina. À “crasial”.

Papai era crente. [...] Mamãe era crente, né. [...] Todo crente naquela época gostava [de ouvir música]. A minha adolescência foi muito recatada, por causa da “crentisse”, né.

Conforme relatos de Lima (2005), o Professor Wascyli, aos onze anos de idade, ingressou na Escola Industrial e começou a estudar teoria musical, solfejo e clarineta na banda daquela escola. O próprio professor Wascyli relata que a Escola Industrial foi “uma escola, foi uma das escolas mais sérias que eu já vi. [...] onde eu estudei música. [onde tive o] primeiro contato com a música”.

Em suas lembranças, o Professor Wascyli rememora: “o meu primeiro professor foi José Lima, ele, ele era pistonista, mas ele era perito em, é, em banda”. E quanto à escolha do primeiro instrumento ele diz: “não, foi uma coisa que veio [influência], eu não sabia o que era, já dizia clarinete, na época eu chamava *clarinete*”.

Ainda recordando os primeiros passos na vida musical, o Professor Wascyli se emocionou ao solfejar a 1ª valsa que ele tocou como membro da banda da Escola Industrial, uma valsa cujo nome não se recorda o nome. Lembra que as suas primeiras incursões na arte de ensinar foi ajudando o seu professor : “Ajudava a ensinar, formava grupos. [...] a partir daí, comecei a tomar gosto, né [...] então ele separava grupo, eu fui o escolhido pra ajudar Mário Cândia”. E, seguindo a tradição musical da época, tornou-se multi-instrumentista, pois naquela época era comum que um músico mestre desempenhasse vários instrumentos: “naquela época, na banda de música, o cara, o mestre, chamava-se o mestre da banda, ele tocava tudo, desde tuba até as clarinetas, ele tocava qualquer instrumento que colocasse na frente dele, até vara [trombone de vara] [...] qualquer mestre da época era assim, tinha que ser”.

Sua formação como multi-instrumentista se revela em sua narração acerca de seus primeiros passos na prática e ensino musical. O professor diz:

E depois eu ia comprando [outros instrumentos], eu gostava de comprar, aí ia estudando. [...] já estudava, já, nessa época eu tocava flauta, já tocava clarinete, já tocava saxofone. [...] Sozinho. [...] Eu tive meu professor, era, também, era mestre em tudo. É, Joaquim Wanderley.

Vale salientar que o Professor Wascyli, além de músico, possuía formação como desenhista industrial, profissão que exerceu fazendo ilustração de livros, dentre outras atividades como desenvolvidas como desenhista ao mesmo tempo em que se dedicava à música.

Desse modo, passados quatro anos de estudo na clarineta, o Professor Wascyli resolveu dedicar-se ao oboé, incentivado pelo maestro Antônio Fittipaldi, que na ocasião era o regente da Orquestra Sinfônica do Recife. Segundo Lima (2005), Wascyli, aos quinze anos, ingressou na Orquestra Sinfônica do Recife como estagiário e, aos dezoito, foi contratado profissionalmente para exercer o cargo de segundo oboísta, cujo *spalla*⁷ do naipe era o oboísta Renato Bruno.



Figura 1 – Professor Wascyli, oboísta da OSPE.
Fonte: arquivo da família Wascyli.

Sua formação musical deu-se no Conservatório Pernambucano de Música, com aulas de teoria musical, solfejo e oboé, e nas participações em *master class*⁸, ministradas por oboístas de referência nacional e internacional, que eventualmente passavam por Recife. Entretanto, o autodidatismo é um elemento predominante na sua formação.

Neste sentido, um de seus filhos relata:

Meu pai vem de uma geração onde o ensino de música ocupava um lugar de destaque na política educacional brasileira. Algumas Escolas possuíam suas próprias bandas de música, coordenadas pelos mestres de banda, figuras responsáveis pelo ensino prático e teórico de todos os instrumentos

⁷ O *spalla* (em italiano, "ombro") ou *concertino* (termo utilizado em Portugal) é o nome dado ao primeiro-violino de uma orquestra. Em italiano diz-se *violino di spalla*.

⁸ *Master class* é uma aula dada aos estudantes de uma determinada disciplina por um especialista, geralmente música, mas também a pintura, drama, qualquer das artes, ou em qualquer outra ocasião em que as competências estão sendo desenvolvidas.

musicais - tendo sido alijado dos currículos escolares por décadas, recentemente o ensino de música voltou a ser disciplina obrigatória nas escolas brasileiras, graças à Lei 11.769, de 19 de agosto de 2008. Foi, então, neste ambiente escolar que meu pai recebeu os seus primeiros ensinamentos de música. Seu primeiro instrumento foi o clarinete, passando depois para o oboé. Acredito que a versatilidade adquirida pelo meu pai como educador (ensinou diversas matérias teóricas e vários instrumentos como o oboé, a flauta, o clarinete e o fagote), tenha sido fruto de seu aprendizado junto aos antigos mestres das bandas de escola. Esta prática de ensino, mesmo com o avanço tecnológico e a influência dos meios de comunicação de massa, ainda é muito frequente nas cidades do interior do Nordeste brasileiro onde não existem escolas de música, sendo a única referência de música ao vivo, as audições das bandas nas praças e coretos (F1).

No período em que estive na Orquestra Sinfônica do Recife, ocorreu na história de vida do Professor Wascyli um dos momentos mais importantes de sua vida pessoal: o casamento. Este momento tem relação direta com sua passagem na orquestra, pois se casou com a filha do seu amigo John Phillip Johnson, descendente de ingleses, que ocupava o cargo de 1º clarinetista da Orquestra. Conforme relatou o Professor Wascyli: “me disseram, que o velho lá, o Johnson, que ele tinha uma filha muito bonita, *né*, filhas. Seis filhas. Seis mulheres. [...] e ela [a esposa Shirley] era uma das mais novas, *né*, aí me disseram que lá tinha uma muito bonita, aí eu fui ver. [...] era isso mesmo, tinha as perninhas bem feita, *né*”.

Com auxílio da esposa Shirley Johnson, o Professor Wascyli lembrou os primeiros momentos do relacionamento que este ano completa 57 anos. Reviveu em suas memórias os momentos de namoro, ela diz: “ele me mandava bilhetinhos escritos em inglês e pedia ao meu para me entregar. Mas, como ele mandava em inglês, e eu não sabia na época, é... Não entendia ‘patavinas’ de inglês, aí, quem lia... eu pedia pro meu pai pra ler o bilhete, e meu pai lia o que ele escrevia pra mim, sabe?”. E assim o jovem oboísta Wascyli fazia de seu futuro sogro o “mensageiro” do namoro e conhecedor de todas as palavras dirigidas à sua namorada, filha do “mensageiro”.

A esposa Shirley Johnson, na época, namorada, ainda diz: “[Wascyli] tocou na rádio jornal do comércio, aí toda a noite, quando acabava a apresentação, ele dava uma escapulida e ia lá pra casa. E eu esperando na janela, *né*. [...] A primeira saída da gente foi quando noivou. Seis meses a gente resolveu o namoro, casamento e tudo”.

Em seguida, vieram os filhos, cinco filhos: João, conhecido como Johnny, Alexandre, conhecido como Sando, Paulo, Péricles e, por fim, a Sheila, única filha do casal, todos

nascidos na cidade de Recife/PE. Apesar de seguir carreira de músico profissional, reconhecidamente na tradição oral como uma profissão insegura e inconstante no que tange a situação financeira, o Professor Wascyli, ao ser questionado se passou por dificuldades ao construir uma família tendo como fonte de renda a música, disse: “Olha, eu não tive nenhuma [dificuldade]. Não, nunca. Eu nunca me incomodei com dinheiro. E, graças a Deus, nunca tive necessidade de ajuda de ninguém. Fora isso, era... Fora isso, minha vida era realmente no campo”.

Tal relato demonstra a serenidade do Professor Wascyli, além da tranquilidade com que ele se coloca diante da vida, essa postura que, certamente influenciou a pedagogia que ele aplicou nos ensinamentos trazido aos seus alunos. Cabe aqui frisar que a tranquilidade relacionada à vida financeira da família do Professor Wascyli deve-se, sobretudo, ao seu modo de viver. Segundo palavras de um de seus filhos, o Professor Wascyli é:

Uma pessoa dedicada à profissão e à família. Apesar de ser muito querido e admirado pelos colegas de profissão, não gostava da vida social, preferindo ficar sempre em casa junto com seus filhos e esposa, assistindo um bom seriado de TV, ouvindo óperas, desenhando suas divertidas caricaturas e fazendo e calibrando as suas incontáveis palhetas de oboé. Embora tenha sido criado com muito rigor e dureza pelo seu pai, sempre foi gentil e carinhoso com os filhos. Não é religioso, mas acredita na vida espiritual e na existência Divina. Crê na vida em outros planetas. Gosta muito de ler, tendo uma maravilhosa estante de livros em um dos quartos da casa, o que influenciou positivamente no hábito e gosto pela leitura entre os filhos (F3).



Figura 2 - Casamento Wascyli Simões e Shirley Johnson. Recife/PE/Brasil.

Fonte: arquivo da família Wascyli.



Figura 3 – Maestro Waldemar de Almeida junto aos filhos do Professor Wascyli (da esq. para a dir.: João, Alexandre e Paulo Johnson).

Fonte: arquivo da família Wascyli



Figura 4 – Os filhos João “Johnny” oboísta e Péricles Johnson, fagotista.
Fonte: arquivo da família Wascyli

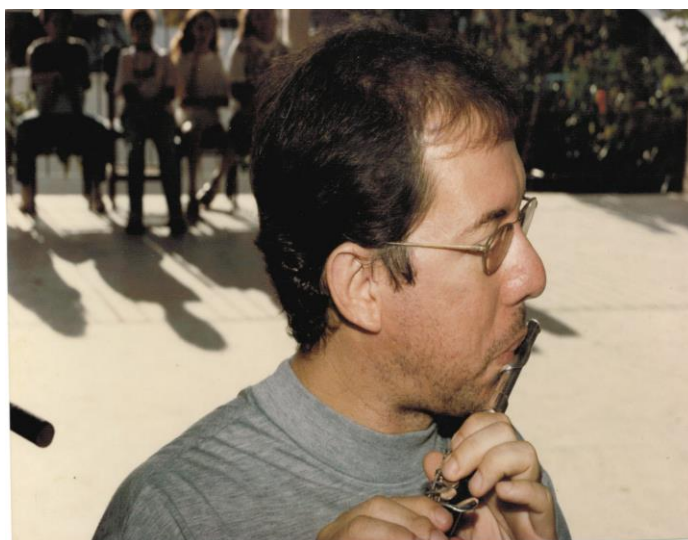


Figura 5 – O filho Alexandre Johnson, “Sando” flautista.
Fonte: arquivo da família Wascyli



Figura 6 – a filha Sheila Johnson, violoncelista.
Fonte: arquivo da família Wascyli.



Figura 7 – Víctor Johnson, o primeiro neto.
Fonte: arquivo da família Wascyli.



Figura 8 – o filho Paulo Johnson, clarinetista e saxofonista.
Fonte: arquivo da família Wascyli.

Ainda em Recife, como profissional da música, Wascyli participou da criação de vários grupos musicais, entre eles a Orquestra Sinfônica da Rádio Jornal do Commercio e da Orquestra Armorial, juntamente com os músicos Cussy de Almeida e Clóvis Pereira. Foi ainda fundador do primeiro quinteto de sopros dessa cidade. O primeiro cargo exercido na qualidade de docente foi no colégio Musical da Juventude, dirigido pelo maestro Eleazar de Carvalho, numa participação voluntária e sem remuneração.

Como professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Wascyli lecionou oboé, flauta, clarineta, saxofone e flauta doce, o que demonstra grande versatilidade, pois mesmo não possuindo um estudo formal como instrumentista, demonstrava tanta destreza e capacidade de executar diferentes instrumentos o que o levou a ser considerado um “mestre” na concepção estrita do termo utilizado no âmbito das bandas de música, e na defesa que Gilberto Freyre fez em 1926, no seu manifesto regionalista onde defende a ideia de que pessoas, não obstante não serem detentoras de diploma obtido por um estudo sistematizado, detinham, no entanto, um conhecimento obtido pela própria experiência vivida. Freyre os distinguia com o título de Mestre: “Quem se chega ao povo está entre mestres e se torna aprendiz” (Freyre, 1952/1996: 66).

Em 1964, o Maestro Waldemar de Almeida, buscando expandir as áreas de ensino da EMUFRN, convidou o professor Clóvis Pereira que seria responsável pela cadeira de

harmonia. O Clóvis sugeriu que trouxesse um outro professor para ensinar os instrumentos de sopro de madeira. A escolha recaiu sobre o professor Wascyli. Assim, foi contratado como professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) no mesmo período, mesmo sem ser portador de títulos acadêmicos, mas, como acima citado por Freyre, detinha um vasto conhecimento adquirido pela sua experiência, enquanto músico que atuava nos mais diversos grupos. Desse modo, passou a atuar em três estados simultaneamente: Pernambuco, Rio Grande do Norte e Paraíba. Nesses estados, além de ministrar aulas dos instrumentos já mencionados, foi pioneiro na criação de diferentes grupos de música de câmara. Foi de sua iniciativa a criação do Quinteto de Sopro da EMUFRN. Participou também da fundação da Orquestra Sinfônica da Paraíba e, em Natal, da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, nos idos de 1970. Na Escola de Música da UFRN (EMUFRN), lecionou instrumentos de palhetas (oboé, clarineta, saxofone), além da flauta transversal e flauta de bisel.

Neste ínterim, mais precisamente no ano de 1977, o Professor Wascyli juntamente com o Pianista Gerardo Parente viajou aos Estados Unidos em excursão que durou cerca de um mês se apresentando em vários estados. Além desta viagem, foi ressaltado também, pelo Professor Wascyli, o momento em que tocou sob a regência do maestro Isaac Karabtchevsky.

Wascyli relatou que um dos momentos mais importantes de sua vida, foi quando o maestro Heitor Villa-Lobos se dirigiu a ele para lhe passar um “carão” por estar mastigando goma de mascar. Segundo o Professor Wascyli, o famoso compositor brasileiro, durante apresentação em Natal, lhe repreendeu: “Você, como é que você quer ser um grande oboísta se você, se você vive é botando coisa na sua, na sua boca, coisa supérflua?!”. Esta afirmação deixa transparecer mais uma vez a sobriedade e humildade deste grande mestre que, podendo fazer alusão às homenagens que recebeu ou mesmo às brilhantes apresentações em que atuou, preferiu mencionar um momento de aprendizado através da correção. Afinal, “o homem sábio aceita a repreensão, porque valoriza a correção que o faz ainda melhor” (Helgir Girodo).

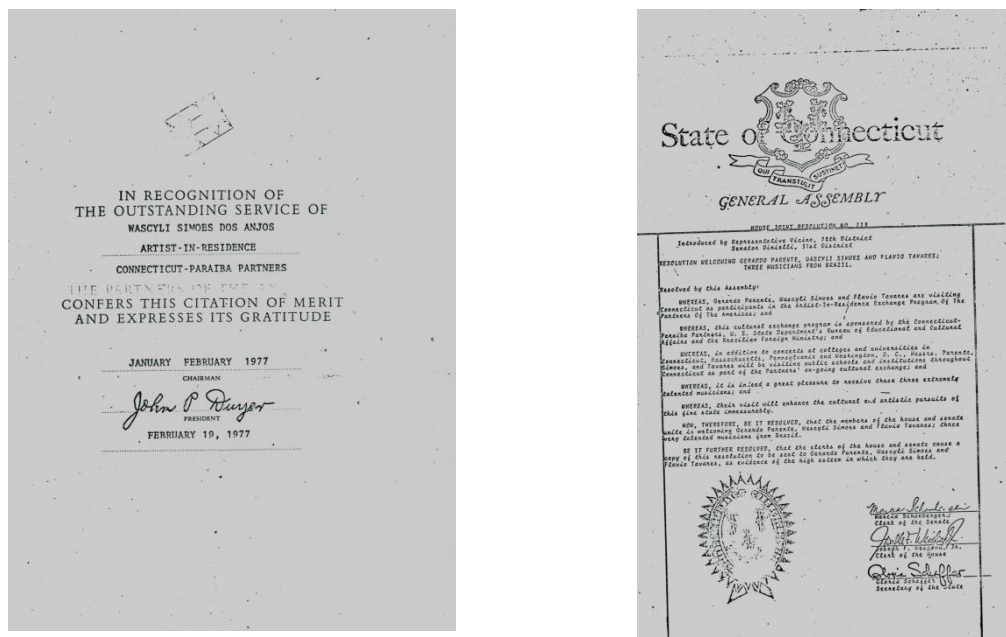


Figura 9 - Certificado de Mérito em reconhecimento pelos serviços prestados. Connecticut/EUA
Fonte: arquivo da família Wascyli.

Apesar das mais diversas e intensas atividades desenvolvidas pelo professor Wascyli, ele não descuidava de sua família, conforme depoimentos de um dos seus filhos:

Lembro-me de uma infância alegre e divertida junto com meus pais e irmãos. [...] Meu pai, em razão de suas atividades profissionais, ficava ausente de casa. Tocando e ensinando em Recife, João Pessoa e Natal, restavam-nos apenas os finais de semana para compartilharmos de sua agradável presença.

Apesar de sermos uma família simples e humilde, sempre se preocupou com a educação dos filhos. Como professor de música, desde cedo, nos proporcionou a oportunidade de conhecer e experimentar diversos instrumentos musicais com o intuito de escolhermos aquele que mais nos identificássemos. No meu caso, escolhi a flauta. Daí em diante, sempre que estava em casa, cobrava de cada um dos filhos as lições e os estudos dos seus respectivos instrumentos (F1)

Essa postura de zelo pela educação dos filhos é reforçada por um outro filho, que assim relata:

Pai e chefe de família exemplar, Wascyli Simões, foi sempre um grande provedor do seu lar, homem de extraordinário talento para burilar as arestas do tempo, trabalhando em três universidades (Recife, João Pessoa e Natal). Apesar da rotina semanal das viagens, em momento algum deixou de ser presente em seu lar. [...] Ao suprir as necessidades de sua família, meu pai alinhou seu refinado gosto pelas artes da música, do desenho, evidenciando sua sensibilidade ao ampliar o espaço criativo dentro da família onde cada filho revelou afinidade por um instrumento em particular. O grande mestre, com suprem habilidade, atuou em cada situação orientando e transmitindo

os mais nobres sentimentos, pacificando e acalmando os corações, aconselhando e direcionando atitudes em prol da harmonia maior como um hábil compositor molda uma sinfonia. O professor sempre projetou a luz de sua ímpar intelectualidade sobre seu lar tornando acessível à esposa e aos filhos, o saber em todas as áreas do conhecimento humano. Sempre amigo, carinhoso, bem humorado e brincalhão, seu modo de ser refletiam sua paixão por mamãe até o dia de hoje, como também, pelos filhos, sem distinção, estando aqueles, próximos ou distantes (F3)

Outro filho menciona uma outra faceta do professor:

As lembranças que eu tenho quando criança é que meu pai comprou um quadro negro musical que hoje chamamos de lousa e mandou eu desenhar um sol, um sol na parte do quadro negro e na época eu não sabia o que ele “tava” falando, lembro que eu não sabia, “aí” eu simplesmente desenhei um sol, uma bola... Muito engraçado, “aí” ele me botou de castigo... Isso já com quatro anos de idade, 4 ou 5. Mas aí o clarinete começou a partir dos 6 a 7 anos, que como eu disse, que era tão grande o instrumento que eu não podia colocar o instrumento nas mãos e eu colocava em cima do pé (F2)

Cabe aqui explicar que o Professor Wascyli estava, na verdade, pedindo que o filho desenhasse a figura musical na pauta correspondente à nota sol. A educação musical em casa tinha um objetivo, segundo depoimento de um dos filhos:

Papai começou a ensinando clarinete a mim, porque quando ele [Professor Wascyli] casou com minha mãe ele queria, sabe o que ele queria? Queria um quinteto de sopro, com Sando na flauta, o Jonny no oboé, Péricles no fagote e minha irmã na trompa, só que no Brasil era um instrumento muito masculino para ser tocado por uma mulher, então Sheila passou só cinco anos na trompa e depois passou para o *cello* por causa de uma influência maior da família Johnson, que a família Johnson é conhecida mais por *cellistas*.

Todavia, além da educação musical, o Professor Wascyli estimulava o desenvolvimento cultural dos filhos em outros aspectos, conforme F3, ele “sempre cuidou para que tivéssemos acesso à informação, à cultura e ao conhecimento em geral”. Em suas lembranças, relata:

Me lembro muito bem de sua biblioteca em nossa casa, lá em Recife; nela havia uma enorme estante de madeira preenchida com várias enciclopédias e livros em geral à nossa disposição para fazermos pesquisas escolares e pessoais, sem contar com um enorme arsenal de discos de vinil de óperas, músicas eruditas e outros estilos também. Aquele lugar, para mim, era mágico, um dos lugares da casa que eu mais gostava de estar.



Figura 10 – Trecho de reportagem que retrata a presença do Professor Wascyli e família na OSRN.

Fonte: arquivo da família Wascyli.

Assim, costurando os retalhos da história do Professor Wascyli, passando por sua infância, adolescência, início da carreira musical, os importantes momentos em performance, além de narrativa da sua vida familiar, rica em saberes e experiências; escolhas, mudanças e superações, é de crucial importância, para o entendimento disso tudo, que seja descrito o início de carreira docente, ponto fulcral deste estudo. Ao ser perguntado sobre como iniciou a sua carreira de professor, o Professor Wascyli, com alegria estampada no rosto, relatou: “Ah, desde menino! Ajudando o [Mestre] na banda. e comecei a ensinar na Escola Industrial, justamente na escola onde estudei, aí comecei ajudando o maestro lá”. O senhor se recorda dos seus primeiros alunos?

- “Almir, que foi meu aluno e foi professor. Almir Ferreira da Cunha. [ensinei] flauta transversal”. Assim, é possível notar a faceta de multi-instrumentista do Professor Wascyli que desde o princípio de sua carreira docente, apesar de oboísta, ensinou flauta transversal aos seus primeiros alunos.

Segundo o Professor Wascyli, sua principal inspiração chamava-se “Wanderley”: “eu adorava meus professores, *né*, eu admirava muito, o Wanderley poxa! [...] Wanderley escrevia na hora, assim”. E, seguindo o exemplo do Mestre Wanderley, o Professor Wascyli, segundo suas próprias palavras “já ensinava com música, escrevendo música já desde daquela época [...] É, geralmente eu criava”. Essa ferramenta metodológica se tornou a característica mais marcante

da pedagogia empreendida pelo Professor Wascyli. Foi essa característica que norteou sua prática docente vitoriosa e foco deste trabalho.

Dentre tantas composições criadas para os seus alunos e seus filhos durante sua trajetória docente, o Professor Wascyli considera como sua composição mais destacada a dedicada a sua esposa: “foi a que, a que eu comecei a fazer pra ela [esposa Shirley] e terminou virando uma composição especial, *né?*”. Esta canção foi gravada pelo flautista Alexandre Johnson, um de seus filhos, como parte dos registros efetuados através do denominado “Projeto Memória”⁹ (vide partitura em anexo).

Assim, a partir desta narrativa, pode-se compreender a gratidão que encerra as palavras daqueles que tiveram o privilégio de experienciar uma pedagogia diferenciada, tais como Lima (2005), que, ao relatar sua experiência pessoal como aluno do Professor Wascyli entre 1977 e 1987 na EMUFRN, expressa reconhecimento por seu mestre ao afirmar: “A grande lição aprendida com o mestre Wascyli foi a de que o artista só se completa com a sua morte, pois enquanto intérprete sua obra está sempre inacabada, a depender do seu próprio poder de ressignificá-la” (Lima, 2005: 137).

Tais palavras revelam a humildade intrínseca às ações e às ideias defendidas pelo Professor Wascyli, característica fundante para a compleição de um professor humanista. Além desta característica ainda há o talento e a paixão:

Talento e paixão são duas características do professor Wascyli. Talento para a música e paixão pelo ensino. Condições fundamentais na construção de um professor humanista. Por isso e muito mais, ao professor Wascyli, esta homenagem (Lima, 2005: 137).

⁹ O projeto memória foi um projeto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que tinha como objeto o registro fonográfico das obras regionais, notadamente dos compositores do Rio Grande do Norte.



Figura 11 – Professor Wascyli Simões dos Anjos
Fonte: arquivo da família Wascyli



Figura 12 – Professor Wascyli Simões dos Anjos
com flauta transversal
Fonte: arquivo da família Wascyli

2.1 O papel do professor wascyly na EMUFRN

Ao relatar a trajetória e a relevância do Professor Wascyli no ensino da flauta transversal na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN), faz-se necessário contextualizar historicamente a música e a cultura que se praticava no Rio Grande do Norte (RN), no período em que ele chegou à instituição para lecionar.

Nesse sentido, é importante frisar que os registros históricos atestam que, na área cultural, o Rio Grande do Norte teve momentos de destaque na música instrumental e de concerto, quando se sobressaíram várias Bandas de Música em todo o estado e, no início do século XX, inclusive, uma Orquestra criada na mesma ocasião em que se inaugurava o Teatro Carlos Gomes, posteriormente Teatro Alberto Maranhão, homenagem prestada pelo fato dele, na condição de governador, ter edificado aquele teatro em 1904.

Segundo Cascudo (1984), o Governador Alberto Frederico de Albuquerque Maranhão ficou conhecido como o “Mecenas das Artes” por seu empenho em difundir a arte, através de inúmeras ações que foram registradas em diferentes fontes históricas. Alberto Frederico de Albuquerque Maranhão foi governador de 1900 a 1904, e 1908 a 1914. Percebe-se, portanto, que se trata de período anterior à existência da EMUFRN, todavia se torna relevante por seu caráter informativo, visto que não há informação acerca da existência de investimento na área musical no RN, anterior ao início do século XX.

Sob esta perspectiva, Cascudo (1980) menciona a criação, em 1908, de uma Escola de Música, que funcionava em um anexo ao Teatro, na qual vários músicos da orquestra como Thomaz Babini e Luigi Maria Smido, entre outros, ministravam aulas, o que demonstra a preocupação na formação de músicos. O autor faz referência à Escola de Música inaugurada em 1908 e ao Instituto de Música Santa Cecília, (1926) que “sob a direção do maestro Alcides Cicco, permaneceu até 1928” (Cascudo, 1980: 428).

Em 1933 é criado o Instituto de Música que, até 1950, foi dirigido pelo Professor e Maestro Waldemar de Almeida. Conforme informações obtidas junto a um dos entrevistados (E2) desta pesquisa, a partir de 1950 o Instituto de Música passou a ser coordenado por uma diretoria presidida pela Professora Lourdes Guilherme, prosseguindo a atuação desta

instituição no ensino da música no RN que se configurava, até então, como a única instituição de ensino musical do estado.



Figura 13 – Diploma do curso de Piano do aluno Oriane de Almeida, personalidade artística do RN, conferido pelo diretor do Instituto de Música, Maestro Waldemar de Almeida, em 1936. Fonte: dados da pesquisa, 2014.

Ainda, em relação ao Instituto, Lima (2002) afirma que este foi criado por iniciativa privada, todavia, a pesquisa realizada junto aos entrevistados (E2) aponta que o governo do estado era responsável pela manutenção e custeio das atividades desta instituição.

As informações acerca do Instituto de Música tornam-se relevantes para esta pesquisa a partir do seu alinhamento com a história do surgimento da EMUFRN, e, conseqüentemente, da vinda do Professor Wascyli que viria a compor o corpo docente desta instituição. Sob esta perspectiva, cabe aqui esclarecer ou, pelo menos, expor pontos de vista até certo ponto divergentes quanto à criação da EMUFRN.

Segundo Lima (2000: 18), o Instituto de Música, em 1962, “foi incorporado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), através da resolução nº 17/62-U, de 04 de outubro de 1962, durante a administração do Reitor Onofre Lopes”. No entanto, durante a pesquisa

constatou-se divergência quanto a esta afirmação, pois, nas entrevistas dos colaboradores restou claramente comprovada:

Na época, ela, era, antes **teve o Instituto de Música que não pertencia à universidade, pertencia ao governo do estado do Rio Grande do Norte**, e funcionava na Avenida Rio Branco, era o diretor também o maestro Waldemar de Almeida, mas por conseqüências de falta de pagamento de aluguel do prédio e outras dificuldades o Instituto de Música do Rio Grande do Norte, que formou vários artistas, teve que fechar. Então o maestro, foi quando o maestro Waldemar de Almeida foi residir no Recife, Doutor Onofre querendo, é... Inaugurar e fundar a Escola de Música da universidade, trouxe novamente o maestro do Recife pra cá que ele vinha semanalmente, passava segunda, terça e quarta, viajava na quinta, então **ele era diretor da Escola de Música da universidade, que nada tem a ver com o Instituto de Música do Rio Grande do Norte**, mas todas as duas entidades de ensino de música, é, tiveram grandes frutos e muitos bons professores (E1 – grifo nosso)

Porque antes da Escola de Música da Universidade tinha um **Instituto de Música**, era totalmente, **tinha nada ver com a Universidade**, e acabou-se. Aí quando Doutor Onofre foi eleito Reitor da Universidade que foi o primeiro reitor, ele criou a Escola de Música, a Escola de Música foi criada por Doutor Onofre Lopes (E3 – grifo nosso)

Lima (2002) informou que a EMUFRN iniciou suas atividades relativas ao ensino de música do RN em 1962, com o objetivo de oferecer à comunidade “cursos de música que pretendesse qualificar de forma integral, ou seja, receber o aluno leigo e acompanhá-lo até a qualificação para o exercício da profissão” (Lima, 2002: 10). A EMUFRN “foi integrada ao antigo Instituto de Letras e Artes pelo decreto nº 62.091, de janeiro de 1968, e passou a ser o órgão do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes na forma do artigo 17, ‘b’, do decreto de 1974, e do artigo 140, II do Estatuto da Universidade” (Lima, 2002: 18).

A institucionalização da EMUFRN possibilitou a disseminação do ensino musical nas suas várias modalidades, bem como a promoção cultural através de apresentações e concertos, que em seu início teve como diretor o Maestro Waldemar de Almeida: “na década de 60, o maestro foi diretor, se eu não me engano de 62 a 68, e 68 eu entrei como diretora. [...] Eu tenho quinze anos de direção” (E1). Conforme Lima (2002), “o Maestro Waldemar de Almeida [foi] um grande pianista nesse contexto. Ele possuía curso de piano em Recife-PE e vinha semanalmente a Natal para dar aulas e dirigir a Escola de Música” (Lima, 2002: 18).



Figura 14 – Nota no Jornal “Folha da Tarde” de 1962 relatando “Noite de Arte na Escola de Música” da UFRN tendo como diretor o Maestro Waldemar de Almeida.
Fonte: dados da pesquisa, 2014.

Conforme o estatuto da Universidade, a EMUFRN figurava como unidade suplementar. De acordo com o artigo 5º, VI, e artigo 10, e no artigo 73, do Regimento da UFRN, são consideradas unidades suplementares: “aquelas vinculadas à reitoria ou às unidades acadêmicas que não tenha pessoal docente do magistério superior e sirvam ao ensino, à pesquisa e à extensão” (UFRN, 1998: 87).

Sob esta perspectiva, a EMUFRN foi concebida para oferecer ensino musical nos moldes conservatoriais, isto é, proporcionar o ensino especializado e de formação erudita (Lima 2002, 20). Cabe aqui, assim, explicar o “modelo conservatorial”. Conforme Ramos, este modelo “corresponde à música erudita europeia dos séculos XVII e XIX, sendo este modelo seguido pelas escolas de música por algumas décadas” (1999: 25).

Além desta característica peculiar em seu modo de ensino, a EMUFRN, por se configurar como unidade suplementar da UFRN, caracterizava-se também por não possuir no seu quadro de pessoal docente, professores de carreira de 3º grau nela lotados, mas sim na carreira de 1º e 2º graus, por isso, não possuía prerrogativa legal para oferecer cursos de graduação e pós-graduação. Em resumo, a EMUFRN, em sua fase inicial, estava estruturada “como órgão eminentemente extensionista, devendo focar as suas ações diretamente no atendimento à

comunidade através do ensino de extensão e da produção de eventos musicais” (Lima, 2002: 22).

Contudo, percebe-se através desta pesquisa que ainda há ausência de clareza quanto a estas características da EMUFRN por parte dos entrevistados, como se pode perceber na fala de um deles: “não é o que ela fosse uma unidade de extensão, ela era já, órgão complementar, e depois de imediato, que eu entrei, passou a órgão integrante da universidade” (E1).

Tal clareza das características iniciais da EMUFRN se torna relevante em virtude de estas permitirem o ingresso do Professor Wascyli no corpo docente desta. Afinal, a EMUFRN, criada em 1962, precisou contratar professores. Conforme Lima (2002), a EMUFRN começou a contratar professores vindos de outros estados. “Inicialmente vindos de Recife, como o italiano Pietro Severi (violoncelista), [...] Wascyli Simões dos Anjos, oboísta que lecionava, também, instrumentos de palheta simples e dupla” (Lima, 2002: 20).

Recordo, foi quando o Maestro [Waldemar de Almeida] começou, com apenas as professoras pianistas, então ele de imediato viu que a escola ficaria como escola de piano, então ele começou a trazer os professores para ensino de outros instrumentos. [...] ele trouxe primeiro Pietro Severi, que ensinava violoncelo e contrabaixo, trouxe Emílio Sobel, que era o polonês, Pietro era o italiano e Emílio Sobel o polonês, que é... Ele ensinava violino e viola, depois ele trouxe Wascyli e Maviael. Wascyli ensinava clarinete, sax e oboé, e Maviael... (E1)

O maestro [Waldemar de Almeida] quando ele trazia o professor de lá [Recife/PE], ele sempre trazia pessoas, ele trazia pessoas gabaritadas, ele vê que ele [Professor Wascyli] já tinha um, um certo conceito, um grande conceito em Pernambuco, tanto que os filhos dele cada um toca um instrumento, tem de sopro e tem a filha dele que toca instrumento de corda, mas ele já era um professor renomado lá em Recife, então os professores que o maestro trazia, sempre eram pessoas, de um nível muito superior, apesar de não ter nível superior na época mais eles tinham capacidade de ensinar qualquer nível (E3).

Levando isto em consideração, percebe-se que a vinda de professores de outros estados para Natal, “demonstra que na época da implantação da EMUFRN, a cidade do Natal ainda não possuía professores com formação acadêmico-musical erudita, em número suficiente para suprir as demandas existentes na época, o que justificou a vinda e contratação desses profissionais” (Lima, 2002: 21).

[Wascyli foi contratado em] 64, mais ou menos, foi na segunda turma que entrou Leonor, Pietro, Emílio, foi outra turma que entrou Isméria. [...] [o professor Wascyli foi pioneiro no ensino da flauta] não no Rio Grande do Norte, na Escola de Música.

Nas palavras de Lima (2005), Wascyli Simões se mostrava como:

Professor plural, multifacetado, sem títulos acadêmicos é bem verdade, mas um oboísta excepcional, senhor de suas interpretações, conhecedor não só das técnicas do ofício do ensino musical, mas também um artista sensível, um disseminador da música, um homem preocupado em colaborar de forma ampla para o crescimento intelectual, ético e moral dos seus alunos (Lima, 2005: 133).

O depoimento de um dos entrevistados, atuantes na gestão da EMFURN no período em que o Professor Wascyli compôs o corpo docente desta instituição, corrobora com a afirmação anterior:

O papel do Professor Wascyli foi mais do que importante, primeiro pela pessoa humana dele, que ele, ele se encaixou com o trabalho da escola, ele deu amor pelo trabalho. [...] Além do mais a sua dedicação o horário ele chegava no horário exato sem nenhuma falta e quero lhe dizer eu tenho a maior admiração pelos professores que vinham de Recife, porque naquele tempo era complicado pelas estradas. [...] Então, eles tinham o maior sacrifício e quando entravam na escola era com sorriso, com alegria, e tratando os alunos com delicadeza, com educação, dando aulas fabulosas, porque eles eram grandes mestres. Não adianta você dizer que é isso, que é aquilo, você tem que provar! (E1)



Figura 15 – Professor Wascyli durante aulas com alunos de flauta transversal, oboé e clarinete, respectivamente, na EMUFRN.

Fonte: arquivo EMUFRN.

Ainda conforme o entrevistado, o Professor Wascyli provou sua competência através dos resultados obtidos para a EMUFRN naquele período. Um destes resultados trata-se da premiação do músico clarinetista Ronaldo Ferreira de Lima, aprovado em 1º lugar no II

Concurso de Jovens Instrumentistas Brasileiros, realizado bienalmente na cidade de Piracicaba, em São Paulo. Em depoimento, disse:

Eu me lembro de um caso, que chegou um senhor pra mim e pediu que o filho se matriculasse na escola de música, eu disse, traga o seu filho, e esse menino eu coloquei com Wascyli, pra ele estudar clarinete, com poucos meses eu passando pelo corredor ouvindo aquele clarinete lindo, eu digo, “vixe” Wascyli tá com tudo hoje, aí, que eu abri a porta, não era Wascyli, era o aluno de Wascyli... Ronaldo, que [hoje] é professor. [...] E, por coincidência, eu estava com um... Um convite pra que um aluno da escola fosse pra o concurso de jovens instrumentistas em São Paulo. [...] Quando ele chegou, ele olhou pra mim, disse professora [...] eu trouxe esse presente pra senhora, quando eu olhei era o troféu de primeiro lugar do concurso internacional de música, eu **acho que isso já basta pra dizer quem é o professor dele: Wascyli Simões.** (E1 – grifo nosso).

Ainda quanto às atividades da EMUFRN, cabe mencionar que durante as três primeiras décadas de sua atuação, a EMUFRN movimentou a cultura musical do estado. Conforme Lima (2002), a EMUFRN “promoveu seminários, recitais, festivais, encontros de bandas, ciclos de conferências e apresentações de professores e alunos” (p. 23). A pesquisa aponta consonância com esta informação, neste sentido um dos entrevistados afirmou:

A Escola de Música da UFRN, na minha época, estava... Era uma época de ouro, [...], então nós tínhamos seminários de música anualmente, nós tínhamos semanas de música anualmente, nós tínhamos encontros musicais, que eram justamente audições de crianças de início do curso, nós tínhamos recital de professores mensalmente, nós tínhamos recital de alunos mais adiantados mensalmente, nós tínhamos seminários e nós tínhamos muitos outros concertos trazendo grandes nomes como Nelson Freire, Francisco Ione, e tantos outros. [...] Então, todos os concertos faltava chão, semanas de música com o auditório lotado de autoridades, governadores, generais, era a alta sociedade na Escola de Música (E1).

Nesse sentido, uma das contribuições do Professor Wascyli à EMUFRN, pioneiro no trabalho com música de câmara, foi a criação do Quinteto de Sopros da EMUFRN, atuante entre os anos de 1970 – 1980, incrementando a vida cultural da cidade. O Quinteto de Sopros da EMUFRN era composto por Wascyli Simões (oboé), Ronaldo Lima (clarinete), Péricles Johnson (fagote), Regina Lima (flauta transversal) e Maviasel (trompa).



Figura 16 – Quinteto de Sopros da EMUFRN. (1) Regina Lima; (2) Wascyli Simões; (3) Maviael; (4) Pércles Johnson; (5) Ronaldo Lima.

Fonte: arquivo EMUFRN.

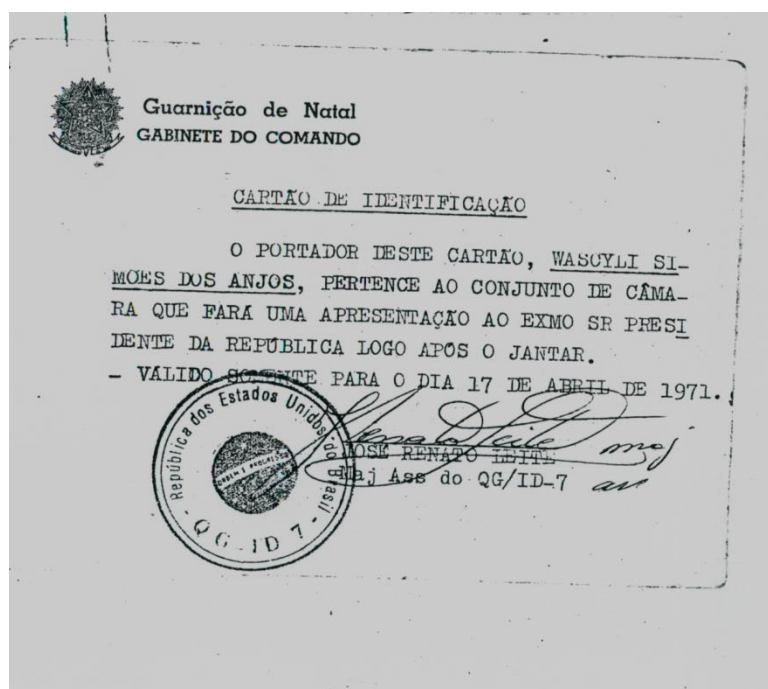


Figura 17 – Cartão de identificação do Quinteto de Sopros da EMUFRN durante apresentação ao Exmo. Presidente da República – 1971.

Fonte: arquivo da família Wascyli

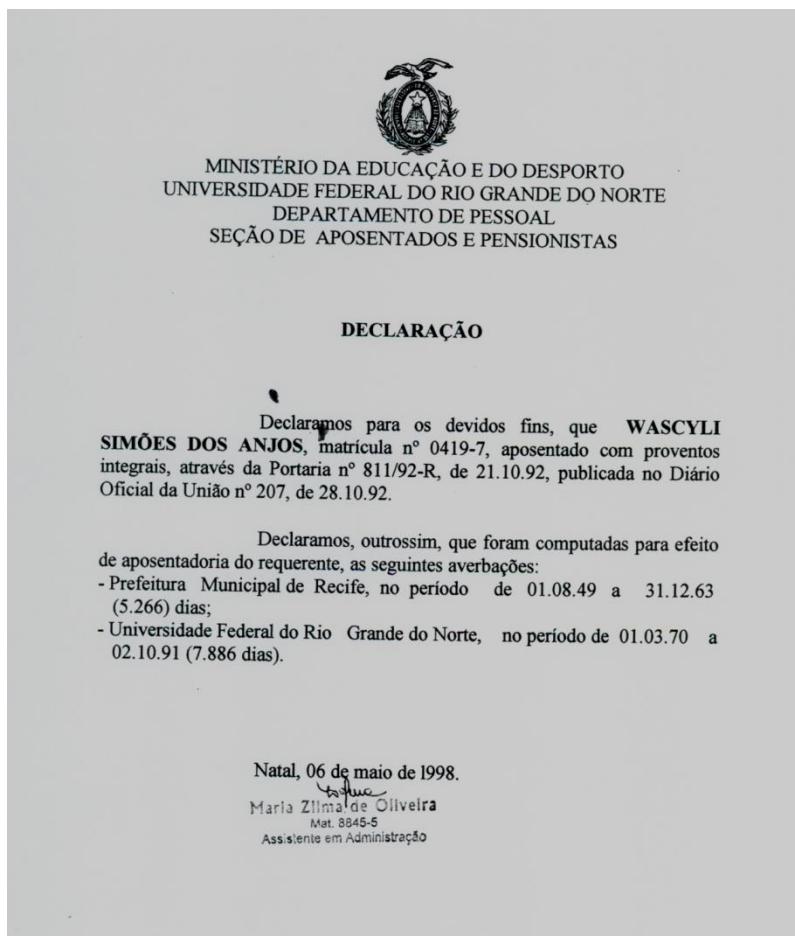


Figura 18 – Declaração de Aposentadoria do Professor Wascyli.
 Fonte: arquivo da família Wascyli.



Figura 19 – Certificado de Reconhecimento após aposentadoria (1997)
 Fonte: arquivo da família Wascyli.



Figura 20 – Certificado de Reconhecimento após aposentadoria (2002)
Fonte: arquivo da família Wascyli

A partir destas informações, é possível perceber a importância do Professor Wascyli para a criação, desenvolvimento e, até mesmo, permanência da EMUFRN. Através dele, as primeiras turmas de instrumentos de sopro (madeiras) foram criadas. Através dele e de sua vinda para se fixar com sua família em Natal, houve continuidade destas turmas e crescimento, a partir da aprovação de ex-alunos seus como professores destes instrumentos. E, estes mesmos alunos, dentre eles um de seus filhos, provêm a permanência destes cursos na EMUFRN, não só no tempo e no espaço, mas em qualidade e desenvolvimento cultural do Rio Grande do Norte.

CAPÍTULO III

ENSINO DA FLAUTA TRANSVERSAL NA EMUFRN: A METODOLOGIA DO PROFESSOR WASCYLI

A educação musical, mais precisamente, o ensino de um instrumento musical está diretamente vinculado ao processo de educação em sua forma mais genérica. Assim, como exposto no Capítulo I, “o fim da educação é desenvolver em cada indivíduo toda a perfeição de que ele seja capaz” (Kant *apud* Brandão, 1993: 62) e, nesse sentido, cabe aqui repetir que a educação deve ser tratada como um processo, como instrumento de desenvolvimento e transformação, como ação dinâmica e não estática, até mesmo como sinônimo de liberdade de pensamento. Como defendido por Ortega Y Gasset *apud* Brandão (1993), que afirmam: “Se educação é transformação de uma realidade, de acordo com uma ideia melhor que possuímos, e se a educação só pode ser de caráter social, resultará que pedagogia é a ciência de transformar a sociedade” (Brandão, 1993: 82-83).

Sob esta perspectiva, ensinar a prática de um instrumento - neste caso, a flauta transversal -, conforme os autores supracitados, vai além da técnica, da arte de executar sons conforme normas pré-estabelecidas, mas torna-se uma lição de vida, lição de disciplina, da convivência com os “diferentes”, com suas limitações e a capacidade de superá-los, da competitividade unida à solidariedade entre músicos. Tais características denominaremos, neste estudo, de Metodologia Humanista (MH) de ensino.

Todavia, há, em contraposição à MH, a Metodologia Tradicional (MT), que tem como característica principal a transmissão do conhecimento com fins utilitaristas, a técnica pela técnica. Nesse sentido, a música se afasta aos poucos de suas qualidades mais essenciais: audácia, criatividade, relação mais afinada com a natureza, incerteza e ousadia (cf.: Latour, 1994).

E assim, a partir destas diferentes características das metodologias, foram elencadas categorias de análise, das quais surgiram as perguntas aos entrevistados e, através das quais, as respostas foram analisadas. (vide Quadro 1). Tal análise teve como finalidade conhecer e investigar a metodologia de ensino da flauta transversal praticada pelo Professor Wascyli Simões na EMUFRN.

A princípio, buscando conhecer esta prática pedagógica, além do levantamento do histórico pessoal do Professor Wascyli, em entrevista específica (ver Apêndice C), ele relata como se deu sua formação como professor e as principais influências metodológicas.

Eu estudei numa Banda de Música da Escola Industrial de Pernambuco, que era chamada primeiro escola profissional masculina, eu entrei com onze anos lá, na escola, *né*, e tinha que escolher uma profissão, e eu escolhi. Tinha música nesse ano que eu entrei... Já tinha música, eu entrei, eu escolhi música e desenho. [...] [A forma de ensinar naquela escola] era tudo prática, não era eu sozinho, tinha outros alunos, *né*, e aí a gente estudava fazendo logo a prática, a gente estudava tocando já melodias, trechos de ópera, trechos de dobrados de banda de música. [...]

Você estudava [teoria musical] se quisesse, se não quisesse não estudava, quando você juntava tudinho aí você era obrigado a tocar, então cada um tem que cuidar de si.

Ele [o mestre] agia, **como eu fazia também**, era na prática logo, você pegava o instrumento ele ensinava a escala, você ia soprando alí, ele olhando, tudo ao mesmo tempo, numa sala só, então era cada barulheira “infernai”, mas a gente se entendia, então o professor ensinava a lição, você tratava pra se igualar os outros, você era obrigado a estudar. (grifo nosso)

A partir deste depoimento, percebe-se a influência pedagógica que o Professor Wascyli recebeu de suas primeiras imersões no estudo da música, inclusive chegando a afirmar “como eu fazia também”, constituindo uma relação de comparação entre o que teve com aquilo que proporcionou através de sua prática docente. Esta influência se caracteriza como uma Metodologia Humanista (MH), visto que proporcionava um *desenvolvimento livre e consciente* através da *experimentação das sonoridades que se vivenciava no cotidiano*, como as “melodias, trechos de óperas, trechos de dobrados de banda de música” citadas pelo Professor Wascyli.

Em continuidade, quando questionado acerca dos professores que teve enquanto estudou música na Escola Industrial, o Professor Wascyli se recordou de seu Mestre Joaquim Wanderley, já citado no Capítulo II deste trabalho, e afirma que buscou imitá-lo quanto à sua forma de ensinar e dirigir grupos de câmara. Em suas palavras: “copiei muita coisa dele, [copiava] o que fizeram comigo, é dava certo”.

E, apesar de afirmar que “comprava tudo que era revista de música, foi livro de música eu estava comprando [...] métodos, tudo que era de música eu comprava, inclusive métodos, métodos práticos”, visando o aprimoramento de sua técnica, quanto à docência ele preferia

agir como Keollreutter¹⁰ que orientava a ensinar “aquilo que o aluno quer saber”, sob a premissa “o caminho se faz ao caminhar¹¹”, facilitando situações para uma aprendizagem autodirigida, com ênfase na *criatividade* e não na padronização, indicando mais uma característica da MH.

Sob esta perspectiva, o Professor Wascyli transmitia conhecimento, mas usando como ferramenta o conhecimento prévio do aluno, o cotidiano, aquilo que costumava ouvir em seu meio social, aproximando o ensino da flauta transversal da realidade sociocultural do aprendiz, é o que afirma quando diz que o repertório utilizado nos estudos “era tudo nacional. Tinhas umas obras acadêmicas que geralmente todo mundo faz... Todo mundo faz *né*, essas coisinhas fáceis assim... E no de crente¹² fazia direto, o de crente também, não aquele ‘livro’ dele, pegava de ouvido as musiquinhas mais fáceis e passava pra eles”.

Mas era pra cantar, não era qualquer música, você imaginava qual o mais se adaptasse ao aluno, a técnica do aluno, por exemplo, dois alunos podiam tocar tons diferentes, no mesmo instrumento tons diferentes, se você fosse mais adiantando do que o outro a sua música seria numa tonalidade mais difícil, mas se não, tinha que ser uma tonalidade mais fácil pra ele poder tocar. [...] Aprendi com Wanderley.

Desse modo, o Professor Wascyli aprendeu e também ensinou. A segunda parte da entrevista buscava descrever a metodologia de ensino aplicada ao ensino da flauta transversal na EMUFRN e, para este fim, foram entrevistados, também, alunos egressos do curso de flauta transversal da EMUFRN, isto é, ex-alunos do Professor Wascyli.

Assim, quando questionado acerca do modo como preparava as aulas, prontamente o Professor Wascyli respondeu:

Aí, que entra a coisa diferente, eu mesmo não preparava não, eu... Era tudo à primeira vista, eu reunia o grupo, aí uns pareciam com mais garra: esse seria o solista; então já escrevia na hora, escrevia música, botava lá, e juntava. quando dava certo, quando não dava certo passava pra outro, ninguém ficava com raiva um do outro, era assim, e deu certo por que muita gente lá, tornou-se maestro.

¹⁰ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Hans-Joachim_Koellreutter.

¹¹ “*Caminante, no hay camino, se hace el camino al andar*”. Cf. Antonio Machado.

¹² Em referência às músicas cantadas por cristãos evangélicos, conhecidos como crentes.

Um dos egressos disse: “eu achava interessante. [...] ele escrevia muito as melodias, os primeiros exercícios manualmente... Esses estudos da parte técnica inicial” (A3). No entanto, nem todas canções e estudos se aplicavam a todos alunos:

[...] Se adaptava, quem tinha assim, no meu caso assim, eu tinha uma facilidade de pegar rápido, aí eu, eu fui avançando também *né*, eu me lembro assim, que era exercícios técnicos muitos escalas, depois eu entrei na parte de sonoridade, isso escrito, para ficar bem claro, escrito (A3).

Outro disse objetivamente: “As aulas, na maioria das vezes eram adequadas ao nível, interesse e gosto do aluno” (A1). Em virtude do uso da estratégia da adaptação ao aluno, as respostas começaram a variar, todavia, estão direcionadas à necessidade do aluno, bem como o repertório previamente conhecido por este, acrescentando, quando convinha, métodos para aprimoramento da técnica e repertório erudito, tais atitudes se configuram como características do *educador democrático*, aquele que se coloca na posição de *mediador de aprendizagem* (MH) e não somente *transmissor de conteúdos* (MT), como diferenciado por Freire (2002) e Gómez (1998). Abaixo, algumas das respostas específicas:

Outro fato singular que gostaria de relatar é que, quando eu já estava no nível médio de estudo, ainda não conseguia tocar com vibrato, então, ele desenvolveu uma técnica simples que me fez praticar e depois tocar o vibrato com naturalidade. Essa técnica sempre me ajudou quando encontrei alunos meus que tinham a mesma dificuldade com o uso do vibrato. (A2)

A preparação sempre foi, embocadura. [...] porque existe bocas que são de lábios rasos como o meu, e o de Rodrigo já são lábios mais robustos, já com mais, com mais carne, então aquela embocadura, por exemplo, a minha embocadura é uma embocadura que o orifício da flauta ela fica aqui embaixo, e o de Rodrigo já fica mais em cima dos lábios, não é isso?! (A4)

Diante de um cenário diversificado e, ao mesmo tempo, unificado pela técnica do estudo da flauta transversal, com entusiasmo o professor Wascyli diz: “agora, o bom disso aí, era que a gente aprendia também muita coisa, muita coisa a gente inovava, aí outra pessoa já via a gente trabalhando, já copiava era assim era uma inovação quase todo dia”. O que remete mais uma vez ao método do Koellreutter que tinha como premissa: “O método é não ter método, depende da situação” (Paz, 2000: 221).

Edgar Morin, em sua obra *Método*, defende que o “método só pode ser formado durante a pesquisa”, o mesmo conceito aplica-se à concepção de método pedagógico de Koellreutter

que, por conseguinte, remete ao Professor Wascyli e sua capacidade de adaptação ao aprendiz, à necessidade do alunado. Assim, ele defende como fator principal a necessidade do “espírito criador”, princípio vital ao ambiente necessário ao ensino artístico. Presos a *métodos e modelos programados* (MT), educadores acabam por minar o espírito criativo, vivo e curioso que habita os alunos.

Vale salientar que, apesar das características da prática docente do Professor Wascyli convergir com aquelas defendidas e apregoadas por alguns pesquisadores da pedagogia, o Professor agia deste modo com base em suas experiências pessoais, mimetizando as práticas que lograram êxito enquanto ainda era aluno e observador do mestre, como também, em virtude do cenário histórico propício, pois como o mesmo informa, em sua época como docente, não havia normas rígidas de padrão pedagógico como as reuniões pedagógicas hoje existentes nas instituições de ensino; também não havia livros que direcionassem a pedagogia a ser aplicada pelo professor de música.

Assim, o Professor Wascyli, fazendo uso da liberdade didática que o cenário de outrora propiciava, tinha como ferramenta principal de ensino a livre criação. Em suas palavras: “era aquela aula de escrever na hora, a melodia, escrever a melodia, se não resolvia, logo eu escrevia outra. [...] era mais na base da valsa e do chorinho”.

Geralmente para as meninas eu fazia as valsinhas, às vezes ficavam... Uma queria também, “professor eu quero uma valsinha”, aí per aí, próxima semana eu faço, aí preparava na hora mesmo. Todos eles gostavam de ter um musiquinha, às vezes botavam o próprio nome dele, e às vezes não botavam, botavam só uma referenciazinha qualquer, mas isso de fazer para o aluno é muito bom, ele se sente, como é que se diz... Valorizado. (ver algumas composições em anexo)

Assim, o ex-aluno recorda: “Suas aulas eram muito criativas. Para não sobrecarregar os alunos com excessivos estudos de escalas, arpejos, etc, adaptava temas e canções de outros instrumentos e criava também suas próprias melodias” (A1).

Nesse sentido, outro aluno também recorda que o Professor “criava, compunha, trazia tema, ou temas às vezes que a gente até escolhesse *né*, por exemplo, ‘era’ temas numa valsa ‘Sisi’ *né*, que era em função da nota, nota si, ou também nos estudos em grupos ‘era’, já temas simples, é... Elementos de minuetos de Mozart, Beethoven” (A3).

Outro enfatiza que o Professor Wascyli, escrevia, criava também “Exercícios, é, escrevia também quando ele achava uma necessidade que cada aluno tinha, aí ele, ele fazia um exercício pra gente... Específico, pra gente aprender aquilo” (A4).

Por isso, quando questionado quais métodos utilizava para o ensino da flauta transversal, o Professor Wascyli não teve melindres para dizer simplesmente que gostava “muito das canções folclóricas, às vezes coisa até de Villa-Lobos [...], a gente pegava sempre utilizava também, música popular, a gente fazia usava muito”. Ao mesmo tempo em que “utilizava o método Galli (1980) para os iniciantes e os métodos Altés e Taffanel (1958) para os mais avançados [...] intercalando com o repertório erudito e popular” (A1).

Outro ex-aluno afirma: “eu me sinto assim um, um discípulo muito forte de Wascyli, que ele me ensinou a gostar de compositores contemporâneos aqui do Nordeste como Clóvis Pereira, Capiba [...] Duda, Beto Ferreira. [...] Ele era dessa formação, né, erudito e nordestino” (A3).

Nesse sentido, em depoimento, Lima (2014) registra seu reconhecimento:

É preciso registrar que a figura do professor Wascyli Simões atenuou um pouco a ideia que tinha do rigor do ensino do modelo conservatorial. Não é exagero dizer que mesmo sendo a Escola de Música um centro da formação erudita, com o rigor do ensino centrado no modelo da música clássica dos séculos XVIII e XIX, encontrei na pessoa de Wascyli Simões, um professor multifacetado. Muito embora ele estivesse na academia, detinha um conhecimento adquirido na alternância entre o popular e o erudito. Destaco aqui a importância do professor Wascyli Simões à minha formação. Com ele fiz uma imersão ao mundo da técnica, do método, porém sem ficar desconectado da música popular. Dessa forma, criou-se um estado dialogal e permanente entre o que é do contexto erudito, com todos os seus rigores e o que é da ordem do popular, do espontâneo, do improvisado.

Por tais atitudes, a prática do Professor Wascyli se assemelha ao Método Orff, do qual Paz (2000) afirma: “o método Orff não é um método. Orff sempre fez questão de não metodizar nada, de não estruturar nada” (Paz, 2000: 261). Assemelha-se ainda mais quando se refere ao repertório utilizado nas aulas, visto que a “valorização e utilização do folclore local é um pressuposto de Orff” (*ibidem*).

Tal ideologia seguiu, também, o método proposto por Villa-Lobos para a educação musical, a qual teve como “esteio principal [...] o folclore brasileiro” (Paz, 2000: 13), como discutido no

Capítulo I deste trabalho. Contudo, cabe aqui frisar dois aspectos defendidos por Villa-Lobos que se mostram presentes na metodologia aplicada pelo Professor Wascyli. Segundo Villa-Lobos, “nossa rotina pedagógica deve ser o compromisso de”:

b) excluir completamente os falsos valores, priorizando a educação do ouvido, extirpando o academicismo da *música papel*; e

c) conscientizar nossos intérpretes e compositores de sua missão de servidores da humanidade (Paz, 2000: 17).

Desse modo, torna-se possível notar a presença das categorias da Metodologia Humanista (MH): *educação para uma sociedade plural e desigual* e a *valorização das culturas locais*, uma ótica construtivista do ensino musical como preconizado por Contreras (2005) e Freire (2002) na prática docente do Professor Wascyli.

No entanto, vale ressaltar que, em consonância às exigências da EMUFRN, como já mencionado pelos entrevistados, havia também o uso dos métodos tradicionais para ensino da flauta transversal, destoando do radicalismo defendido por Villa-Lobos que propõe “extirpar o academicismo da *música papel*” (Paz, 2000: 17) e indicando a existência de características da Metodologia Tradicional (MT), tais como *Métodos, estabelecimento de regras e tempos* e *Trabalho sistematizado*, afinal, trata-se do ensino musical em uma instituição de ensino federal, tradicional, sob os moldes conservatoriais, na qual o Professor Wascyli encontrou um cenário flexível para abordar as duas perspectivas, mas priorizando a Metodologia Humanista (MH).

Seguindo este pensamento, foi perguntado ao Professor: “Por que o senhor priorizava a escrita de cada aula, de cada aluno, ao invés de fazer cópias de livros e métodos já conhecidos?”. Esperava-se uma resposta ideológica, pedagógica, ou coisa que o valha, mas, como em todos os outros aspectos do Professor Wascyli, a praticidade e a necessidade, além da sinceridade das palavras levou à seguinte resposta: “uma das coisas era porque pra achar a música às vezes tornava-se difícil, tinha que esperar que chegasse, contratar a sonata, aí cadê a sonata? Aí a escola não tinha. [...] e às vezes copiava a melodia já feita, era de ouvido porque eu ouvia e escrevia, mas impresso não tinha”, além das composições de própria autoria.

Já, sob a ótica dos ex-alunos:

Acredito que ele procedia desta forma para estimular, despertar e incentivar o interesse dos alunos. Aqueles que não tinham um compromisso sério com a música (estudavam por hobby), não conseguiam se adaptar aos difíceis estudos dos métodos tradicionais. Então, com estes, ele adaptava temas de filmes, novelas e chorinhos, para que as aulas não ficassem tão monótonas e entediadas. (A1; A2)

Eu acho até que era, que era uma, era, a geração dele *né*, que antigamente não tinha esses recursos tecnológicos, *né*, então tinha que ser tudo manual, ele era, além de tudo, porque Wascyli também era além, de música, ele era um grande cartunista *né*, então ele tinha o dom também de escrever, ele tinha o prazer de escrever as partituras. (A3)

O hábito de escrever e produzir o próprio material de ensino o Professor Wascyli assemelha-se ao trabalho de musicalização de Anita Guarnieri. Segundo Paz, Anita Guarnieri afirmou: “Nunca me interessei em imprimir livros, cadernos didáticos, etc. Acho que as crianças se interessavam mais recebendo em cada aula folhas mimeografadas com o que aprendiam e assim continuo fazendo até hoje” (Guarnieri apud Paz, 2000: 70). O método da professora Anita Guarnieri é baseado na Escola Ativa. “Em seu trabalho, ela não visava fazer de todos seus alunos grandes musicistas, mas sim, desenvolver em cada um deles noções musicais indispensáveis ao seu desenvolvimento artístico. Para ela, a educação musical começava antes do estudo do instrumento” (Paz, 2000: 71).

Quanto a este último quesito, na entrevista houve questionamento acerca da necessidade do ensino do instrumento com pré-conhecimento de teoria musical ou não. Ao que ele respondeu: “não, não, era só ver se ele tinha embocadura, jeito, porque pra formar uma embocadura de flauta é difícil. [...] Ensinava também teoria”. Assim como afirmava Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves e Cacilda Borges Barbosa: “Sempre digo que a leitura decorre de uma boa experiência musical” (Paz, 2000: 109).

Do mesmo modo concordam dois de seus ex-alunos:

Na maioria das vezes a prática antecede a teoria. Então acredito ser perfeitamente possível que um aluno inicie seus estudos práticos, qualquer que seja seu instrumento, sem, contudo, ter nenhuma noção de teoria. Na didática de Wascyli, a teoria caminhava paralelamente ao ensino prático. Foi desta maneira que ele me ensinou (A1; A2).

Levando em consideração, ainda, a abordagem das pianistas Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves e Cacilda Borges Barbosa, mas desta vez quanto ao ensino do instrumento em grupo, no qual, as educadoras reconhecem que, neste quesito, o foco não é o instrumento, mas a metodologia que se desenvolve na situação de grupo (Paz, 2000), foi feito questionamento quanto à preferência, vantagens e desvantagens do ensino em grupo *versus* individual.

A resposta do Professor Wascyli, novamente, transcende a questão pedagógica e denota a preocupação constante deste com o indivíduo, com a sensibilidade e personalidade de cada aluno:

Tem a parte ética que você não quer ferir ninguém, esse negócio de grupo é meio esquisito por isso, aí o cara que faz primeiro teria que fazer tudo que aparecesse, mas às vezes ele tem um problema qualquer, aí você tinha que trocar, aí bota aquela parte difícil você pegava um papel pautado de música, fazia uma nova cópia com as coisas que ele vinha fazendo mais aquela que o outro não podia fazer, aí o segredo também do bom chefe de naipe (Wascyli, 2014).

Quanto a isto, o Professor Wascyli demonstra duas características da Metodologia Humanista (MH): *ação solidária* e *senso prático*, tais como preconizam Brandão (1993) e Einstein (1981), afinal “é necessário que se adquira um sentimento, um senso prático daquilo que vale a pena ser empreendido, daquilo que é belo, do que é moralmente correto” (Einstein, 1981: 29). Nesse sentido, dois dos egressos concordam que:

A maioria de suas aulas era individual. Para mim, tanto as individuais como as coletivas apresentam vantagens e desvantagens. Na primeira, cada aluno tem a atenção total do professor. Porém tendem a ficar isolados entre si. Acostumados a tocar somente para o seu professor, quando precisam se apresentar em público ficam extremamente inseguros e nervosos. Já os alunos de aulas coletivas, não desfrutam da atenção total do professor, mas lidam de maneira mais natural com a plateia, pois estão acostumados desde o início nas salas de aulas. No entanto, neste último caso o professor precisa ter a habilidade de lidar com os diferentes níveis técnicos de cada aluno. (A1; A2).

Os diferentes níveis técnicos dos alunos: justamente este era o desafio do Professor Wascyli, mas segundo um de seus ex-alunos, o seu caráter humanista transformava a dificuldade em diversão entre amigos, como relata:

Ele [Wascyli] dava aula, ele dava sempre, é individual, agora tinha os ensaios do grupo *né*, que era um grupo, era um grupo de câmara *né*, que a gente

ensaiava até na casa dele, era clarinete, no início teve o clarinete, violoncelo, flautas, e uma trompa, porque tinha o vizinho dele que era outro professor, Mavial *né*, que tinha também alunos. [...] eu via assim, era muito, havia uma socialização muito boa *né*, era um, de outros métodos e muito de ter conhecimento da música, também Wascyli é um grande, sempre foi um grande apreciador da ópera, então ele colocava trechos para a gente ouvir, ele dava uma aula geral, histórias da música.... (A3).

Este caráter demonstrado pelo Professor Wascyli em sala de aula, bem como entre amigos, redundou em respeito à autoridade deste enquanto mestre. Mesmo assim, levando em consideração uma informação acerca da educadora musical Liddy Chiaffarelli Mignoni que diz: “Liddy Mignoni valorizava muito a realidade do aluno, respeitando e procurando sempre compreender sua bagagem psicológica e emocional [...] além do fato de ela permitir questionamentos a seu trabalho, o que não era muito comum naquela época” (Paz, 2000: 62), resolvi considerar esta questão, visto que o Professor Wascyli atuou de forma semelhante quanto à valorização da realidade do aluno. Assim foi perguntado: “O professor permitia questionamentos a seu trabalho? Críticas à sua forma de ensinar?”.

Como resposta, o Professor Wascyli disse: “não, não, eu acho que ninguém não fez isso não”. Afinal, como disse um de seus ex-alunos: “Acredito que ele era tão seguro e confiante como professor, que não deixava margem para dúvidas e questionamentos” (A1). Outro salientou: “Não havia o que reclamar, a gente corria atrás dele e adorava ele porque, é a gente queria ser profissional, queria viver da música como eu até hoje vivo da música” (A4).

Os depoimentos que corroboram a pedagogia humanista do Professor Wascyli falam por si só:

A característica diferente é que ele tratava você como um filho, ele dizia: “minha casa estar aberta a qualquer hora que você quiser chegar lá a gente vai tocar, a gente vai tocar, é eu vou dar aula pra você, você pode levar suas coisas a minha casa estar aberta.” Então a casa dele, ele tem um acervo lá e vive direto escutando música [...] mas ele só vive escutando ele tem um quarto lá na casa dele com todas as músicas clássicas que você falar ele vai diretamente lá pega e bota pra você escutar. (A4)

Ele era um professor que aprendeu que tinha muita experiência assim, mas não era um professor autoritário *né*, de menosprezar o aluno jamais, isso nunca aconteceu, jamais mesmo, posso dizer isso com tranquilidade e não aconteceu nunca nada disso. [...] Ele tinha tanto conhecimento, mas não tinha essa arrogância de dizer, ou de, ter essa petulância. [Como legado], o que ficou foi mais esse lado do professor parceiro. [...] Que hoje em dia você ver que é outra formação, têm professores que quando quer dizer

alguma coisa hoje ele denigre o aluno *né*, jamais o Wascyli faria isso, essa formação dele **humanista** ensinou a mim, ele ensinava a gente [...] até falar correto, saber se comportar. [...] **além de um professor de flauta e oboé era um professor da vida**, isso que é legal (A3 – grifo nosso).

Após a constituição da metodologia de ensino aplicada ao ensino da flauta transversal na EMUFRN pelo Professor Wascyli, a entrevista realizada com o mestre prosseguiu, buscando descrever o contexto histórico e pedagógico da EMUFRN que, possivelmente, influenciaram sua metodologia de ensino.

Assim, foi questionado: “Em sua opinião, a forma de ensinar interfere na evasão ou permanência dos alunos na prática da flauta transversal?”. Mais especificamente: “sua forma de ensinar fez com que os alunos permanecessem até o fim do curso de flauta?” E com candura e humildade o mestre respondeu: “É, é, eu acho que sim. Essa [a esposa Shirley] gostou tanto que casou comigo!”. Apesar de a humildade e o carisma não se encontrarem entre as categorias de análise elencadas a partir da literatura acadêmica, é possível concordar que foram, de fato, diferenciais para a formação daqueles que tiveram o privilégio de terem sido alunos do Professor Wascyli, um mestre humanista.

Um mestre humanista que não menciona problemas de ordem pessoal que poderiam afetar o desenvolvimento do aprendizado de seus alunos. Assim, guardava para si os problemas que poderiam afetar o seu bem-estar dentro da EMUFRN, tais como salários, estrutura, relacionamento interpessoal e outros. Um mestre que ao ser questionado: “Quais foram as maiores dificuldades que o senhor encontrou na sua trajetória como professor de flauta na EMUFRN?”, Wascyli responde:

É encontrar um instrumento bom. Porque se você encontra um instrumento que não ajude, você jamais vai tirar um som bom, você vai tirar um som, aí procura aqui não dá, bota aqui. O que tem de instrumento ruim por aí, clarinete é uma penca de instrumento, e agora fazendo de plástico *né*, mas não é por isso não, é porque eles querem fazer na pressa, pra fazer muitos, o que você encontra de instrumento desafinado, como é que ele vai afinar? Não afina. (grifo nosso)

Por isso, vale a pena repetir o que já foi dito no Capítulo II: “Talento e paixão são duas características do professor Wascyli. Talento para a música e paixão pelo ensino. Condições fundamentais na construção de um professor humanista” (Lima, 2005: 137).

Contudo, apesar de ter atuado com a Metodologia Humanista (MH), a atual realidade da educação musical impõe certas exigências, tais como a observância a uma grade curricular fechada, característica de uma Metodologia Tradicional (MT). Tendo isso em vista, foi perguntado ao Professor Wascyli sua opinião acerca desta exigência. Assim, ele respondeu:

Ah, [...] Se eu entrar numa escola pra dar aula agora, eu procuro saber se tem programa, porque de qualquer maneira, seja que método for que você vai usar, você tem que seguir um programa da escola que deve ter, agora a escola pode pedir a você pra fazer um programa, aí você faz quantas aulas eu teria que dar, tantas aulas mensais, tudo isso você tem que ver pra você fazer seu plano, é como outra coisa qualquer.

É, tem que planejar a sua própria aula se você não tiver planejando, você sente um pouco de dificuldade. Você vai ter aula amanhã, se você hoje não procurar fazer o seu programinha, você sente mais dificuldade do que aquele que planejou tudo, porque a experiência do professor é muito importante. Saber o que é difícil e o que é fácil, aí as vezes um aluno ele tem dificuldade pra isso, aí é o contrário e tem mais facilidade do que o outro, então você tem que tá com isso tudo dentro da cabeça e organizar uma coisa que possa até na hora, você trocar o programa, o aluno.

Parece paradoxal chegar ao final deste Capítulo com uma afirmação que destoa do posicionamento inicial, no qual o Professor Wascyli afirmava não se preocupar em preparar aulas, se adaptando naturalmente às necessidades do aluno. Contudo, não há contrariedade nesta afirmação, pois ele completa seu pensamento:

O programa é importante, mas desde que tenha liberdade de mudar, **conforme o aluno**. [...] É que tenha liberdade de mudar. [...] Tem que mudar, que adianta você continuar com um programa que os outros não vão aceitar? Tem isso: “o professor novo tá dando um negócio que não é pra dar” pode fazer, acontece de tudo.

Sob esta ótica, o aluno permanece como centro das atenções do Professor Wascyli, buscando entendimento entre as partes, conforme as exigências da atual pedagogia, contudo, mantendo a cerne humanista de sua prática docente. Assim, permanece sob a égide do educador democrático, aquele que “reforça a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão” (Freire, 2002: 65).

CONCLUSÕES

Ao longo da presente pesquisa foram investigados os aspectos metodológicos aplicados ao ensino da flauta transversal pelo Professor Wascyli Simões dos Anjos ao longo da sua trajetória docente na EMUFRN. Diante disso, foi narrada a história de vida do Professor Wascyli Simões, bem como foi realizada a descrição da trajetória acadêmica e pedagógica do Prof. Wascyli Simões na EMUFRN. Ainda, foi efetuada a identificação dos métodos utilizados pelo Professor Wascyli na EMUFRN. Sendo assim, entende-se que os objetivos traçados para a pesquisa foram alcançados.

Neste estudo, a metodologia de ensino da flauta transversal aplicada pelo Professor Wascyli foi interpretada para além dos métodos e técnicas ou do simples resultado sonoro. Aqui, esta metodologia foi tratada como um instrumento para o desenvolvimento pessoal, social e psicológico do indivíduo, como preconizam os novos conceitos de educação baseados nas ideias construtivistas. Para tanto, levou-se em consideração o contexto histórico da época do nascimento, crescimento e início da vida profissional do Professor Wascyli, como também, as experiências de quem esteve com ele enquanto alunos e/ou filhos durante esta trajetória.

Assim, se por um lado, procurou-se narrar, através dos documentos e realização de entrevistas, a história do “encontro” entre o Professor Wascyli e à prática docente, por outro se buscou, abordar criticamente as metodologias de ensino utilizadas outrora e na atualidade para a transmissão do saber musical. Deste modo, demonstrou-se pragmaticamente como se dava a relação professor-aluno no período em que o Professor Wascyli atuou na EMUFRN, gerando uma relação de comparação crítica em relação às novas abordagens (no entanto, “velhas” – MT), tratando, portanto, do ensino e suas múltiplas facetas, das ações e suas diversas feições no ensino da flauta transversal na EMUFRN.

Os resultados indicam que se deve reconhecer a prática docente do Professor Wascyli por sua singularidade que detém características diferenciadas, impactando de forma diferenciada na educação musical e carreira profissional daqueles que dela usufruíram. Sob esta perspectiva, os resultados denotam, com base nos autores, a predominância das categorias ligadas à Metodologia Humanista na pedagogia utilizada pelo Professor Wascyli, mesmo sendo esta

efetuada a partir do mimetismo do Professor Wascyli em relação ao seu mestre, como também, a partir de sua espontaneidade.

Nesta discussão se fez um contraponto entre duas metodologias que se estabelecem como eficientes na ação educativa, metodologias que se julgam capazes de emancipar o homem: a Metodologia Tradicional e a Metodologia Humanista. Conforme parte dos autores elencados, a Educação é o processo externo de adaptação do ser humano, física e mentalmente desenvolvido, livre e consciente, processo que faz uso da MH, pois reconhece a perspectiva ligada à Metodologia Tradicional um modo nocivo no exercício de aprendizagem, tanto para quem ensina como para quem aprende.

Einstein (1981) entende a padronização do saber como um método limitador da inteligência. Um método que estabelece a repetição histórica da relação dominado-dominador, estimulando o ser a agir mecanicamente em prol de algo que não se conhece, por algo que não converge com as motivações de cada indivíduo. Para ele, o Professor humanista “deve aprender a compreender as motivações dos homens, suas quimeras e suas angústias para determinar com exatidão seu lugar exato em relação a seus próximos e à comunidade” (Einstein, 1981: 29), tal como fazia o Professor Wascyli.

O levantamento teórico mostrou que, desde sua concepção inicial até as variadas práticas mercadológicas na atual sociedade, o conceito de educação passou a ter diversos significados, propiciando que cada segmento da sociedade que se envolve com a prática leve em consideração seus interesses, inclusive o de negar o acesso ao conhecimento em sua totalidade e profundidade. Por isso, cada sujeito – filhos, ex-alunos, ex-colegas da EMUFRN – pode atribuir distintas significações e critérios para sua prática, o que não ocorreu nesta pesquisa.

A educação, mais precisamente, o ensino da flauta transversal, busca ser uma alternativa à ausência de acesso ao estudo da música e, por conseguinte, ao desenvolvimento artístico-cultural. Todavia, não será tal alternativa apenas por ser realizado em um ambiente conservatorial, tradicional ou por viabilizar o contato com a cultura local, mas primordialmente pelo caráter influenciador e condutor de aprendizado a que se propõe. O professor assume um papel central neste aspecto, atuando para além da Metodologia Tradicional, para além da tradição histórica que valoriza o acúmulo de informações.

Nesse sentido, os resultados apontam, através, do levantamento histórico pessoal e profissional do Professor Wascyli Simões as influências de seus mestres para a formação de um pensamento humanista, assim como as influências dos múltiplos espaços de vivência, passando do popular para o erudito com fluidez e segurança. Os resultados também apontam a relevância do Professor Wascyli para a criação, desenvolvimento e, até mesmo, manutenção da EMUFRN. Através dos seus ex-alunos, dentre eles um de seus filhos, o Professor Wascyli permanece no cotidiano da EMUFRN e também provê a permanência destes cursos na EMUFRN, não só no tempo e no espaço, mas em qualidade e desenvolvimento cultural do Rio Grande do Norte. Portanto, um professor que assumiu o ponto central de sua realidade, atuando para além do acúmulo de saber, atuando para a vida, como mencionado no parágrafo anterior.

Considerando a identificação dos métodos de ensino da flauta transversal pelo Professor Wascyli na EMUFRN, e considerando ainda o referencial teórico fundamental da pesquisa, pode-se inferir, portanto, que os métodos (neste caso, chamado de metodologia, apesar das diferenças semânticas) de ensino empregados se configuram como eminentemente ligados à prática docente humanista e humanizante. A prática docente na qual não há limite, pois não há mestre que mostre o limite, mas um mestre que estabelece horizonte. Sendo assim,

Desse modo, por se tratar de tema que desperta infindáveis interrogações e discussões, sugere-se para estudos futuros a análise das dinâmicas de ensino de outros professores com relevante contribuição para a EMUFRN, quiçá tal estudo seja a guisa de comparação, objetivando a aplicação das metodologias humanistas e humanizantes nos cursos ali ofertados, sejam de nível básico, técnico ou superior, mesmo com a existência das obrigatoriedades que por vezes engessam a criatividade e a ação solidária entre mestre e aprendiz.

Por fim, a presente pesquisa pretende ser fonte inspiradora para que o modo de desenvolvimento da educação musical, mais precisamente da flauta transversal na EMUFRN, seja resultado de ampla reflexão sobre os resultados que se espera alcançar e da busca por atuações inovadoras que agreguem os saberes individuais e coletivos. Desse modo, propicia-se uma melhor observância aos princípios da educação enquanto transformação e liberdade.

REFERÊNCIAS

- Almeida, Maria da Conceição de (2012). *Ciência da complexidade e educação: razão apaixonada e politização do pensamento*. Natal: EDUFRRN.
- Alvarenga, Mazzotti (2011). *Educação musical e legislação: reflexões acerca do veto à formação específica na Lei 11.769/2008*. Porto Alegre; Opus, v. 17, n. 1, p. 51-72, jun. 2011.
- Araújo, Lorena Franco (2010). *O vocabulário do choro de Mário Sève: estrutura e possibilidades de utilização no ensino técnico da flauta transversal*. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. UNIRIO: Rio de Janeiro.
- Bardin. Laurence (2010). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Brandão, Carlos Rodrigues (1993). *O que é educação*. São Paulo: Brasiliense.
- Capra, Fritjof (1993). *O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Cultrix.
- Cascudo, Câmara (1980). *História da cidade do Natal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Retratos do Brasil, v. 145).
- _____. 1984. *História do Rio Grande do Norte* 2. ed. Natal: Fundação José Augusto.
- Compagnon, Thomet (1966). *Educación del sentido rítmico*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Cunha, Conceição de Maria (2003). *A música folclórica infantil e o brinquedo cantado na Creche Escola Aprendendo a Crescer*. Monografia (Especialização em Arte e Educação) – Universidade Estadual do Ceará/Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará, 56p.
- Dalcroze. Émile Jaques (1965). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lousanne: Foetisch Frères.
- Einsten, Albert (1981). *Como vejo o mundo*. Tradução H. p. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ferreira, Aurelio Buarque de Hollanda (2001). *Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa*. 4. ed. rev. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Freire, Paulo (1996). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e terra.
- Freyre, Gilberto (1996). *Manifesto regionalista*. (7ª ed). Recife: Instituto Joaquim Nabuco.
- Cerqueira Filho, Ilton José de (2009). *História da Flauta*. São Paulo: Biblioteca 24 Horas.

- Fonterrada, Marisa Trench de Oliveira (2008). *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2 ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte.
- Gainza, Violeta Hemsy (1977). *Fundamentos Materiales y Técnicas de la educación musical*. Buenos Aires: Recordi Americane.
- Galli, Raffaele (1980). *L'Indispensabile metodo pratico per flauto*. Itália: Ricordi.
- Gil, Antonio Carlos (1999). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 5. ed. São Paulo: Atlas.
- Gómez, A. I. Pérez & Sacristán, J. Gimeno (1998). *Comprender e transformar o ensino*. São Paulo: Artmed, p. 353-379.
- Hayman, John L. (1973). *Investigacion y educacion*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Kodály, Zoltán (1941). *Metodo coral: cincuenta canciones infantiles*. Edición y version rítmica castellana de Antonio Yepes. Argentina: Barry Editorial.
- Latour, Bruno (1994). *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Lima, Ronaldo Ferreira de (2002). *A Escola de Música da UFRN: o ensino e a profissionalização*. Monografia (Especialização em Gestão e Organização Escolar) Universidade Potiguar, Natal/RN.
- _____. 2005. *A Complexidade Humana nos Espaços das Bandas de Música*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN.
- _____. 2014. *Memorial*. Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN.
- Morin, Edgard (2000). *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez.
- Ozzetti, Dante (2006). *João Dias Carrasqueira: um mestre da flauta*. Artigo. (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.
- Paixão, Ariadne Araújo (2005). *O uso do livro-texto na pedagogia da flauta transversal no Brasil: um estudo preliminar*. Dissertação (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.
- Paoliello, Noara de Oliveira (2007). *A Flauta Doce e sua dupla função como instrumento artístico e de iniciação musical*. Rio de Janeiro: Autor
- Paz, Ermelinda (2000). *Pedagogia Musical Brasileira do Século XX*. Metodologias e Tendências. Brasília: Musimed.

Pimenta, Selma Garrido (2005). *Professor reflexivo no Brasil: gênese e crítica de um conceito*. 3. ed. São Paulo: Cortez.

Ramos, Marise Nogueira (2002). *A pedagogia da Competência*. São Paulo: Cortez.

Santayana, Rita (2012). *Ensino coletivo de flauta transversal: um estudo de caso nas oficinas culturais SESI-Música*. Monografia (Especialização em Pedagogia da Arte) – Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), Porto Alegre.

Schön, Donald A. (2000). *Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. São Paulo: Artes Médicas.

Schwartzman, Simon; Bousquet, Helena; Ribeiro Costa, Maria Ribeiro (2000). *Tempo de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas.

Swanwick, Keith (2003). *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna.

Taffanel, Paul & Gaubert, Phillippe (1958). *Méthode Complete de Flûte*. Paris: Alphonse Leduc.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1998). *Lei de Diretrizes e Bases da educação Nacional – LDB, estatuto e regimento geral da UFRN*. Natal: EDUFRN.

Zeichner. Kenneth (1995). Novos caminhos para o *practicum*: uma perspectiva para os anos 90. In: Nóvoa. *Os professores e a sua formação*. Lisboa: Publicações Dom Quixote., p. 115-138.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA 1

OBJETIVO: Narrar a história de vida do Professor Wascyli Simões.

Entrevista com o Professor Wascyli Simões dos Anjos

1. 1ª fase: infância
 - 1.1 Professor Wascyli, onde o senhor nasceu? Como era sua família, seus pais, o bairro onde morava, suas atividades, brincadeiras, amigos, onde estudou, como eram seus momentos de lazer? Conte-me, por favor, como foi essa fase da sua vida.
 - 1.2 Lembra-se do que havia de cultura na época? O que se fazia, como se vivia? (contexto)
2. 2ª fase: adolescência e a música
 - 2.1 O que pode falar sobre sua adolescência? Vida pessoal, familiar, profissional, o que aconteceu neste período?
 - 2.2 Como se deu e quando, seu primeiro contato com a música? O que pode falar sobre seus primeiros mestres (como ele ensinava?), seus colegas, a escolha do instrumento? Lembra-se das 1ªs músicas tocadas? Lembra-se das 1ªs apresentações? Naquela época auxiliava seu mestre ensinando os mais novos?
3. 3ª fase: vida adulta – o casamento, os filhos, a mudança de cidade, o professor de música
 - 3.1 Como conheceu sua esposa? Quem era ela? Quanto tempo se relacionaram até o casamento?
 - 3.2 Conte-me sobre os filhos: onde nasceram, quantos são, como foi esse início de família trabalhando como músico e professor de música. O que a música representou pra vocês no ambiente familiar quando os filhos ainda eram crianças?
 - 3.3 Conte-me acerca de sua história como músico profissional
4. Quais as principais lembranças que você tem da mudança de Recife para Natal? Houve mudanças em sua vida profissional e pessoal em função dessa mudança?
5. Há algum fato ou fatos importantes da convivência em família que tenha(m) marcado a história da família?
6. Como é ter um pai, uma família com uma carreira musical? Isto impactou em sua forma de ver o mundo, suas perspectivas de futuro?
7. Quem é Wascyli Simões pra você? (pai, mestre, amigo, chefe de família, músico?)
8. Que legado o professor Wascyli está deixando para sua família enquanto homem, pai, avô e mestre?
9. Sendo além de filho, também aluno em tempo integral, qual sua opinião em relação à forma de ensinar, passar o saber musical do Professor Wascyli? Há algo diferente em comparação aos demais professores de sua trajetória musical?

APÊNDICE B – ROTEIRO SEMI-ESTRUTURADO 2

OBJETIVO: Narrar a história de vida do Professor Wascyli Simões.

Pesquisados: filhos e netos do Professor Wascyli.

1. Como foi sua infância e adolescência junto ao Wascyli Simões? (mencionar situações pitorescas). Conte-me, por favor, um pouco da história do Wascyli sob sua ótica.
2. Quais as principais lembranças que você tem da mudança de Recife para Natal? Houve mudanças em sua vida profissional e pessoal em função dessa mudança?
3. Há algum fato ou fatos importantes da convivência em família que tenha(m) marcado a história da família?
4. Como é ter um pai, uma família com uma carreira musical? Isto impactou em sua forma de ver o mundo, suas perspectivas de futuro?
5. Quem é Wascyli Simões pra você? (pai, mestre, amigo, chefe de família, músico?)
6. Que legado o professor Wascyli está deixando para sua família enquanto homem, pai, avô e mestre?
7. Sendo além de filho, também aluno em tempo integral, qual sua opinião em relação à forma de ensinar, passar o saber musical do Professor Wascyli? Há algo diferente em comparação aos demais professores de sua trajetória musical?

APÊNDICE C – ROTEIRO SEMI-ESTRUTURADO 3

OBJETIVO: Identificar os métodos utilizados pelo Professor Wascyli na EMUFRN

Entrevista com o Professor Wascyli Simões dos Anjos

TEMA 1: FORMAÇÃO: - Descrição da formação como professor e principais influências metodológicas do Professor Wascyli.

1. Como ocorreu sua formação musical? Teve influência de seus professores, algum em especial?
2. Em sua formação, o professor teve interesse ou curiosidade acerca dos métodos de ensino empregados por outros, ou mundo afora? Exemplo: Dalcroze, Orff.

TEMA 2: ENSINO – Descrição da metodologia de ensino aplicada ao ensino da flauta transversal na EMUFRN.

3. Professor, como o senhor preparava suas aulas?
4. Que estratégias/ferramentas o senhor usava para dar aulas? (Expressão corporal no desenvolvimento da consciência rítmica musical e na habilidade da escuta; Canto coral, melhorando a percepção melódica e rítmica; Estímulo a criação musical; Prática musical estimulada com a composição – Dalcroze)
5. Que repertório, manuais usava para dar as aulas de flauta transversal?
(Música folclórica - desenvolvendo a sensibilidade, a coordenação motora, rítmica e melódica, além da valorização da cultura local; nacionalismo, valorizar o repertório da cultura brasileira – Kodály e Villa-Lobos)
6. Por que o professor priorizava a escrita de cada aula, de cada aluno, ao invés de fazer cópias de livros e métodos já conhecidos?
7. Como define em suas aulas se devem ser individuais ou grupais? Quais as diferenças, vantagens e desvantagens delas para o ensino da flauta?
8. Na opinião do professor, um aluno pode iniciar seu estudo do instrumento (flauta) antes da educação musical teórica?
9. O professor permitia questionamentos a seu trabalho? Críticas à sua forma de ensinar?

TEMA 3: CONTEXTO DA DOCÊNCIA – Descrever como o contexto histórico e pedagógico da EMUFRN influenciaram na metodologia de ensino do prof. Wascyli

10. Quais foram as maiores dificuldades encontradas durante sua trajetória como professor de flauta transversal? Estas dificuldades persistem hoje ou algo mudou nos dias atuais?
11. Em sua opinião, a forma de ensinar interfere na evasão ou permanência dos alunos na prática da flauta transversal?
12. Professor, qual sua opinião sobre dar aulas obedecendo a uma grade curricular fechada? (Perspectiva acadêmica)
13. E qual sua opinião sobre desenvolver-se tecnicamente, pesquisar acerca do instrumento para dar aulas? (Perspectiva técnica)
14. Ou prefere dar aulas a partir de suas próprias experiências? (Perspectiva prática)
15. O que pensa sobre a valorização do conhecimento científico para a docência e não da experiência do professor?

APÊNDICE D – ROTEIRO SEMI-ESTRUTURADO 4

OBJETIVO: Identificar os métodos utilizados pelo Professor Wascyli na EMUFRN

Entrevistados: alunos de flauta transversal egressos da EMUFRN

TEMA 1: PERFIL DO ALUNO

1. Por gentileza, apresente-se. Nome, formação e atuação em flauta transversal, ano em que estudou na EMUFRN com o Professor Wascyli.

TEMA 2: ENSINO – Descrição da metodologia de ensino aplicada ao ensino da flauta transversal na EMUFRN.

2. Como o professor preparava suas aulas?
3. Que estratégias/ferramentas o professor Wascyli usava para dar aulas? (Expressão corporal no desenvolvimento da consciência rítmica musical e na habilidade da escuta; Canto coral, melhorando a percepção melódica e rítmica; Estímulo a criação musical; Prática musical estimulada com a composição – Dalcroze)
4. Que repertório, manuais o professor Wascyli usava para dar as aulas de flauta transversal? (Música folclórica - desenvolvendo a sensibilidade, a coordenação motora, rítmica e melódica, além da valorização da cultura local; nacionalismo, valorizar o repertório da cultura brasileira – Kodály e Villa-Lobos)
5. Em sua opinião, porque o professor priorizava a escrita de cada aula, de cada aluno, ao invés de fazer cópias de livros e métodos já conhecidos?
6. Em sua opinião qual o melhor formato de aulas com o professor Wascyli: individuais ou grupais? Quais as diferenças, vantagens e desvantagens delas para o ensino da flauta?
7. Qual era o posicionamento do professor Wascyli: um aluno pode iniciar seu estudo do instrumento (flauta) antes da educação musical teórica?
8. O professor permitia questionamentos a seu trabalho? Críticas à sua forma de ensinar?

APÊNDICE E – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Termo de Consentimento Livre Esclarecido

Fui informado (a) de que será realizada uma pesquisa que tem como objetivo investigar os aspectos metodológicos aplicados ao ensino da flauta transversal pelo Professor Wascyli Simões dos Anjos ao longo da sua trajetória docente na EMUFRN, sob a responsabilidade do Professor Dr. Jorge Salgado Correia (Orientador) e do mestrando Rodrigo Borges Gouveia (Pesquisador), respectivamente docente e discente do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade de Aveiro (UA) em Portugal.

Caso eu aceite participar desta pesquisa, serei entrevistado (a) por meio de um roteiro semi-estruturado e durante a entrevista serão realizadas perguntas de caráter pessoal e profissional. Tenho ciência de que a entrevista será gravada para facilitar sua posterior transcrição.

O meu nome jamais será mencionado quando forem apresentados os resultados da pesquisa, mas autorizo que mencione o nome da instituição ou do parentesco com o professor pesquisado. Não recebi qualquer pagamento para participar desta pesquisa. Não sofrerei nenhum prejuízo ou punição se, mesmo depois de iniciar a entrevista, eu resolver parar ou não me dispuser a responder alguma ou algumas questões.

Se eu estiver de acordo em participar da pesquisa, ser-me-á solicitado, para assinar, junto com o pesquisador, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Caso eu prefira não assinar, minha decisão será respeitada e isso não me impedirá de participar da pesquisa.


Após ter recebido as informações acima, este Termo de Consentimento foi lido e eu decidi participar desta pesquisa de forma livre e esclarecida.

Natal, ____ de _____ de 2014.

Entrevistado (a)

Pesquisador

ANEXO A – DOCUMENTOS COMPROBATÓRIOS DA CARREIRA
PROFISSIONAL DO PROFESSOR WASYLI (em ordem cronológica)



ORDEN DOS MÚSICOS DO BRASIL
CONSELHO REGIONAL DO ESTADO DE PERNAMBUCO

Recife, 24 de Dezembro de 1963
Ofício Nº 138/63


Ofício comunicado

(AOS CONSELHEIROS RECEM-ELEITOS)

Levamos ao conhecimento de V.S. que, o atual Conselho Regional em sessão do dia 4 do corrente, fixou para o dia 27 próximo (sexta-feira), as 14:30 horas no Teatro Santa Isabel, a cerimônia da posse do Conselheiros recém-eleitos, em que está incluído V.S.

Outrossim esclarecemos que, já no sábado imediato (dia 28) as 15:00 horas no mesmo local, se realizará a 1ª sessão / de novo Conselho para escolha da diretoria.


Saudações



Mária Peixoto Guedes Alcoforado
2ª secret.

Ilmo. Sr.

WASYLI SIMÕES DOS ANJOS
Rua Gal. Mena Barrêto, 958 - Bomba Grande
N E S T A





PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE
PERNAMBUCO

Recife, 23 de janeiro de 1967

OFÍCIO (CIRCULAR)

Ilmo. Sr.
Wascily Simões dos Anjos

Venho em nome da Comissão Organizadora do Carnaval convidar V.Sa. para integrar a Comissão incumbida de julgar as músicas inscritas no concurso deste ano da Prefeitura Municipal do Recife.

Lembro a V.Sa. que os trabalhos terão início amanhã, à noite, nesta Secretaria.

Cordiais saudações

José de Andrade
Chefe do Serviço de Recreação e Turismo

José de Andrade

CARDÍO COSTA LIMA
SR. AVENIDA CAÇUA LIMA
100 - RECIFE
MÁRIO PAULO CAMPOS
ALUGA Nº 100 - RECIFE
Sua Prefeitura
Recife - Pernambuco - Pa.
1967 - 1.º de Janeiro - 23

CERTIFICO que a presente
cópia é a reprodução fiel
do original que me foi
apresentado.
20.1.67
[Signature]



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

ESCOLA DE MÚSICA

C E R T I D ã O

CERTIFICO, para os devidos fins e efeitos legais, que o Professor WASCYLI JIMONES DOS ANJOS ministrou um curso, / em nível de extensão universitária, sobre " FLAUTA BÉCCE " sob a responsabilidade da Escola de Música da UFRN. O referido é verdade, dou fé. Dada e passada nesta cidade do Natal, capital do Estado do Rio Grande do Norte, aos 21 (vinte e um) de setembro de 1971 (mil novecentos e setenta e um).

Maria da Salette Borges Lima Lourenço

Chefe de Secretaria

Visto:

Luiza Maria Dantas Cavalcanti Veloso

Diretora



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

ESCOLA DE ARTES

P O R T A R I A Nº 12

O DIRETOR DA ESCOLA DE ARTES da Universidade Federal de Pernambuco, no uso de suas atribuições e por solicitação do Magnífico Reitor,

R E S O L V E: nomear o Grupo de Trabalho composto dos Professores JOSÉ CARBÓN DOMÍNGUEZ, WASCYLI SI-
MÕES DOS ANJOS, SILVIO LÚCIO MILANEZ DE MEDEIROS e MARIA DOLORES
FORTELA MACIEL, para sob, a presidência do primeiro, estudar as
condições de ensino e pesquisa de Música na U.F.Pe. e sugerir me-
didas tendentes a incrementar as atividades musicais. O grupo de
Trabalho deverá apresentar ao Magnífico Reitor, através desta Dire-
toria, relatório circunstanciado no prazo de 30 dias a partir des-
ta data.

DIRETORIA DA ESCOLA DE ARTES, da Universi-
dade Federal de Pernambuco, em 28 de junho de 1973.

Professor Marcelo Carvalho dos Santos
DIRETOR.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
ESCOLA TÉCNICA FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
Av. Sen. Salgado Filho, 1559-NATAL-RN-CP. 601-TLX. 0842386

OFÍCIO Nº 0706/84-GD/ETFRN

Natal(RN), 20 de novembro de 1984.


Do : DIRETOR DA ESCOLA TÉCNICA FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
Ao : Sr. WASCYLI SIMÕES DOS ANJOS
MD. Professor da Escola de Música
Assunto : Convite para compor Banca Examinadora (faz)

Apraz-nos dirigirmo-nos a V.Sa., pelo presente, para convidá-lo a colaborar com esta Escola na realização do Concurso Público para professores de 1º e 2º Graus, compondo a Banca Examinadora da Prova de Desempenho da disciplina Educação Artística (Mestre de Banda).

As referidas provas serão realizadas a partir do próximo dia 22 de novembro.

No aguardo de uma resposta positiva, agradecemos antecipadamente a atenção prestada por V.Sa. ao nosso pleito.

Cordialmente


Professor MARCONDES MUNDIM GUIMARÃES
Diretor

ETFRN - 1984.

Fonte: arquivo da família Wascyli

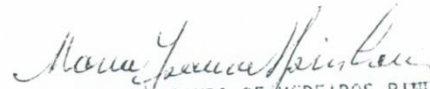


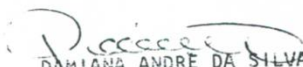
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO

D E C L A R A Ç Ã O :

DECLARAMOS, para os devidos fins e efeitos legais, que WASCYLI SIMÕES DOS ANJOS lecionou a disciplina PRÁTICA DE ENSINO DE MÚSICA deste Departamento, no período 85.1, com uma carga horária 90 horas aula.

Secretaria do Departamento de Educação do Centro de Ciências Sociais Aplicadas da UFRN, em Natal, 11 de abril de 1.989 .


Profa. MARIA ISAURA DE MEDEIROS PINTEIRO
Chefe do DEPED


DAMIANA ANDRÉ DA SILVA
Secretária

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
FUNDAÇÃO "JOSÉ AUGUSTO"
* ORQUESTRA SINFÔNICA DO RIO GRANDE DO NORTE *


Ofício Circular nº 001/89-OSRN Natal, 25 de fevereiro de 1989

Prezado Músico:

De acordo com a Portaria nº 019/89, da Presidência da Fundação "José Augusto", convido V. Sa., para compor a banca examinadora do Concurso Público para instrumentista da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, que se realizará nos dias 27 e 28 de março do corrente ano.

Certa de contar com sua prestimosa colaboração, subscrevo-me

Atenciosamente,


MARIA OLGA DE ARAÚJO ARANHA
Diretora Administrativa da
Orquestra Sinfônica do RN

Ilmo. Sr.
WASYLI SIMÕES DOS ANJOS
N e s t a



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA

OF. CIRCULAR 03/90 - EM Natal, 24 de abril de 1990

Da: Diretora da Escola de Música da UFRN

Ao: Prof^o. Wascyli Simões dos Anjos

Ilmo. Sr.

A Direção da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte através deste Ofício Circular convida V. Sa. a fazer parte do Egrégio Conselho Diretor desta Instituição Universitária no período de 02 anos e aproveitando, faz a convocação para a reunião de posse que será realizada no dia 09 de maio (4ª Feira) às 10:00 hs na Diretoria.

Atenciosamente


Maria Eugênia Bezerra Tinôco
Diretora



Prefeitura da Cidade do Recife

Fundação de Cultura Cidade do Recife

Recife, 22 de agosto de 1990

Ofício nº 025/90 - CM

Ao

Prof. Wascily Simões dos Anjos
Rua Dr. Poti Nóbrega, 1944 - Aptº 601 - Lagoa Nova
Natal - RN.

A Fundação de Cultura Cidade do Recife realizará nos dias 20, 21, 22 e 23 de setembro do corrente ano, um Concurso Público para músicos da Orquestra Sinfônica do Recife e também para a Banda da Cidade do Recife.

Pretendemos que os selecionados neste Concurso realmente sejam os melhores, para isto montamos uma Banca Examinadora de alto nível.

Para atingirmos o nosso objetivo nos dirigimos a V.Sa. no sentido de convidá-lo a fazer parte da aludida Banca, e para tal, dentro de pouco recurso financeiro que dispomos nos comprometemos a oferecer-lhe, transporte e hospedagem nos dias em que V.Sa. estiver em nossa cidade.

Com a certeza de contarmos com sua presença, aguardamos esta confirmação, antecipando os nossos agradecimentos.

Fundação de Cultura Cidade do Recife

JOSE DA C. LUTHER KING
Coordenador de Música

JB/ecgl.

Av. Martin Luther King, 925 - Cais do Apolo.
15º Andar.
Fones: 224.8514 - 224.8168
CEP: 50.040 - Recife - PE.

ANEXO B – PARTITURAS AUTORAIS

also
Flauta

Shirley Johnson dos Anjos

SHIRLEY

Waseyú

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p.' (piano) and 'f.' (forte). The score includes repeat signs and a double bar line near the end. The handwriting is in black ink on white paper.

Cheminho

TAL PAI, TAL FILHO!
(PARA PAULO)

de
Wasylki

Valsa Sheila (1) Wascyli

Clarineta $C\#5$

Handwritten musical score for Clarinet in C#5, titled "Valsa Sheila (1) Wascyli". The score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first and second endings marked with "1." and "2.". The piece concludes with a double bar line and a fermata. The final staff is empty.

VALSA

WASCYLI

SHEILA (II)

Handwritten musical score for 'SHEILA (II)'. The score is written on ten staves in treble clef with a 3/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'vivo' appears on the fourth and sixth staves, and 'calmo' is written above the fifth staff. The score includes repeat signs with first and second endings. The piece concludes with a final chord in the key of D major, indicated by a sharp sign and a treble clef.

Chorinho - SHELLOGA -

Wasyli

Handwritten musical score for "Chorinho - SHELLOGA" by Wasyli. The score is written on 11 staves. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is in a key with one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. There are two first and second endings marked "1." and "2." in the fourth and sixth staves. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the seventh staff. Below the main score, there are two additional staves with musical notation, including a circled "or" and some rhythmic markings.

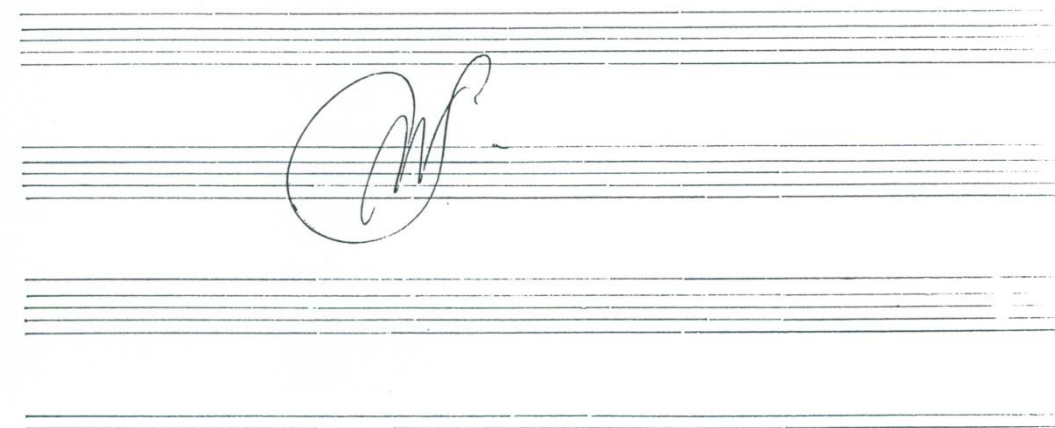
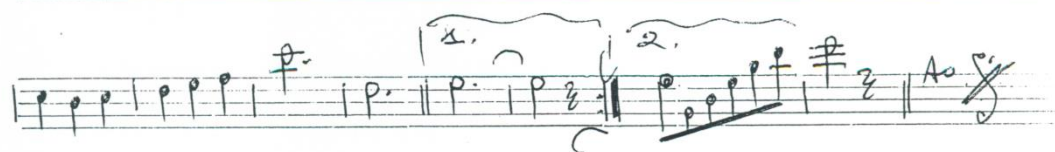
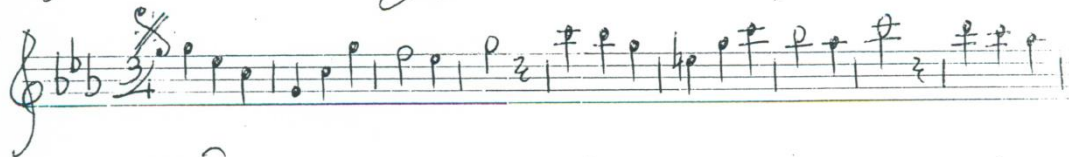
VALSA

WASCYLI

LÁGRIMAS DE MÃE

Handwritten musical score for the waltz "Lágrimas de Mãe" by Wascyli. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, often beamed together. Phrasing is indicated by slurs and breath marks. The score includes two first and second endings, marked with "1." and "2." above the respective measures. The piece concludes with a double bar line, a repeat sign, and a final cadence. There are some handwritten annotations, such as "w" above notes in the seventh staff and "ao" below the final note in the eighth staff.

Valsa - Adriana - Wangu



VALSA

WASCYLI

ANINHA

The musical score for 'ANINHA' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, often beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a change in the bass line with dotted half notes. The fourth staff features a key signature change to two sharps (F# and C#) and includes first and second endings. The fifth staff continues the melody with dotted half notes. The sixth staff shows a key signature change to one sharp (F#) and includes a 4/4 time signature. The seventh staff continues the melody. The eighth staff features a key signature change to two sharps (F# and C#) and includes first and second endings. The ninth staff continues the melody. The tenth staff is a short concluding phrase in 3/4 time, marked with a sharp sign and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings like 'mf'.

VALSA

WASCYLI

APAIXONADA

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "APAIXONADA". The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and phrasing marks throughout the piece. The score includes repeat signs and a double bar line. The final staff ends with a double bar line and a key signature change to C major (no sharps or flats). The handwriting is clear and legible.

VALSA

WASYLI

NAILZA

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notation includes a variety of note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano). The score features repeat signs with first and second endings. A double bar line is used to separate sections. The piece concludes with a final cadence and a key signature change to one sharp (F#).

VALSA

KARLA

WASCYLI

The image shows a handwritten musical score for a waltz titled "Karla" by Wascyli. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, often beamed together. There are first and second endings marked with "1." and "2." above the notes. The piece concludes with a double bar line and a final cadence. At the bottom of the page, there is a large, stylized signature.