

A música regional como uma alternativa decolonial no ensino superior da flauta doce no Brasil: o exemplo do Flauta de Bloco

GTE 17 – Formação musical, colonialidade e opções decoloniais

Comunicação

*Daniele Cruz Barros
Universidade Federal de Pernambuco
daniele.barros@ufpe.br*

Resumo: Este trabalho apresenta os resultados parciais da pesquisa em andamento “A música regional como uma alternativa decolonial no ensino superior da flauta doce no Brasil: o exemplo do Flauta de Bloco” no âmbito do ensino superior de música no Brasil, especificamente o ensino da flauta doce. A pesquisa está sendo desenvolvida a partir de uma abordagem metodológica qualitativa, dividindo-se em pesquisa bibliográfica e documental. A revisão de literatura está fundamentada em dois eixos principais: a questão da colonialidade no ensino superior da música e o contexto histórico da flauta doce no Brasil. O estudo documental dos componentes curriculares/flauta doce de algumas universidades brasileiras será realizado com a finalidade de entender em que medida reproduzem modelos coloniais e como as músicas regionais são visibilizadas ou não nestes documentos. Com base nas investigações citadas, a pesquisa propõe refletir sobre a necessidade de alternativas de diálogo entre as características de colonialidade presentes na trajetória e no ensino da flauta doce no Brasil e a cultura musical presente nas realidades locais. Para tanto, foi considerado o exemplo do grupo Flauta de Bloco da UFPE que utiliza a música regional pernambucana.

Palavras-chave: flauta doce, colonialidade, ensino superior de música.

Abstract: This work presents the partial results of the ongoing research "Regional music as a decolonial alternative in the higher education of the recorder in Brazil: the example of the Flauta de Bloco" specifically in the realm of recorder teaching in higher education. The research is being developed from a qualitative methodological approach, divided into bibliographic and documentary research. The literature review is grounded in two main axes: the question of coloniality in higher music education and the historical context of the recorder in Brazil. The documentary study of the curricular components/recorder of some Brazilian universities will be carried out in order to understand the extent to which they reproduce colonial models and how regional music is visible or not in these documents. Based on the investigations mentioned, the research proposes to reflect on the need for alternatives of dialogue between the characteristic of coloniality present in the trajectory and teaching of the recorder in Brazil and the musical culture present in local realities. For that, the example of the group Flauta de Bloco from UFPE that uses regional music from Pernambuco was considered.

Keywords: recorder, coloniality, higher music education.

Introdução

A flauta doce é um instrumento amplamente utilizado no Brasil em suas vertentes artística e pedagógica. Suas vantagens enquanto ferramenta pedagógica tem assegurado sua utilização em escolas, projetos sociais e escolas especializadas de música. Nas instituições de ensino superior a formação em flauta doce vem se consolidando através dos cursos de licenciatura em música e bacharelado em instrumento. Além disso, a flauta doce também figura em um programa de pós-graduação em música/mestrado no Brasil.

Apesar de o ensino superior de música no Brasil apresentar bases claramente eurocêntricas, reflexões sobre modelos eurocêntricos no ensino superior da flauta doce no Brasil ainda não foram desenvolvidas na produção acadêmica. Ao longo da nossa prática docente, observamos o distanciamento entre as práticas musicais desenvolvidas nas aulas de flauta doce da UFPE e as realidades musicais externas, assim como o desejo manifesto dos estudantes de tocar músicas das culturais locais. Isto nos levou, em 2008, a iniciar um trabalho com flauta doce em torno da música regional pernambucana, através do grupo Flauta de Bloco. Portanto, a presente pesquisa tem como objetivo geral refletir sobre a necessidade de alternativas decoloniais no ensino superior da flauta doce no Brasil, destacando a abordagem do Flauta de Bloco como uma ponte entre os aspectos da colonialidade presentes no contexto do ensino deste instrumento e a música regional pernambucana. Os objetivos específicos estabelecidos foram: entender como se desenvolveu a trajetória da flauta doce no Brasil desde o período colonial; verificar a natureza dos conteúdos propostos nas disciplinas de flauta doce de algumas instituições de ensino superior brasileiras, em cursos de licenciatura e bacharelado; identificar como se caracterizam proposições de práticas decoloniais no ensino superior da música; especificar como o trabalho com música regional pernambucana, através do exemplo do Flauta de Bloco, pode caracterizar uma alternativa decolonial no ensino da flauta doce.

Nesta comunicação trazemos uma sucinta apresentação da nossa revisão de literatura, além dos resultados parciais da pesquisa em andamento, fruto do trabalho já realizado. Além disso, trazemos algumas reflexões sobre a prática do referido grupo como um contraponto à herança colonial dos cursos superiores de flauta doce, conectando assim a presente pesquisa com o tema “formação musical, colonialidade e opções decoloniais” do GTE 17 do evento.

O debate sobre colonialidade e suas implicações na realidade brasileira

A pesquisa, de natureza qualitativa, baseia-se primeiramente em autores que aprofundaram os debates coloniais, desenvolvendo teorias e conceitos relativos à colonialidade. Neste trabalho dialogamos, sobretudo, com o pensamento de Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres e Boaventura de Souza Santos. Em seguida, fez-se necessário referenciar questões que conectam colonialidade e ensino superior da música através do pensamento de autores brasileiros como Marcos Vinicius Pereira e Luiz Ricardo Queiroz, entre outros. Por último, para a compreensão da trajetória da flauta doce no Brasil, serviram de base os trabalhos de Patrícia Aguilar, Daniele Barros e Kristina Augustin.

Conceitos

Percebemos que para utilizar o termo decolonial, recorrente nesta pesquisa em andamento, em primeiro lugar seria importante contextualizar, ainda que sucintamente, os termos colonialidade e decolonialidade. O fato de o colonialismo histórico ter chegado ao fim nos países da América Latina não assegurou o término de outras formas de domínio sobre os povos colonizados, estruturadas a partir da perspectiva eurocêntrica. Para Santos “o desaparecimento do colonialismo histórico não implicou o fim do colonialismo como forma de sociabilidade baseada na inferioridade étnico-cultural e inclusivamente, ontológica do outro”. (Santos, 2019, p. 27). Este processo, caracterizado pelo autor como outro tipo de colonialismo, para Quijano (2005) é conceituado como colonialidade. De acordo com Maldonado-Torres:

A colonialidade sobrevive ao colonialismo. A mesma é mantida viva em manuais de aprendizagem, nos critérios do bom trabalho acadêmico, na cultura, no senso comum, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos, e em tantos outros aspectos de nossa experiência moderna. (MALDONADO-TORRES, 2007, p.131).

Muitos autores consideram a modernidade como indissociável da colonialidade, principalmente o grupo Modernidade/Colonialidade (M/C) que vem aprofundando conceitos na perspectiva específica da América Latina e direcionando-os a ela, situando esta discussão no sistema-mundo moderno. Intimamente interligado aos estudos acerca da Modernidade/Colonialidade surge o conceito de Decolonialidade que se refere a uma

mudança de paradigma. Ao reconhecer a existência da colonialidade, os outrora subalternos passam a propor maneiras práticas e teóricas de modificar esta realidade. Para Maldonado-Torres, o giro decolonial seria um movimento de oposição à continuidade da colonialidade em todas as suas formas, entre elas, a colonialidade do saber. (MALDONADO TORRES, 2007, p. 161).

A colonialidade do saber representa, portanto, uma das facetas da colonialidade que constitui o processo de hegemonização das formas de saber europeias, em detrimento de diversos outros saberes invisibilizados historicamente. A esse respeito, Quijano pontua que ao incorporar histórias culturais tão diversas a um único mundo dominado pela Europa, todas as histórias, os recursos e os produtos culturais dos países dominados passaram a ser reprimidos e controlados para garantir a hegemonia europeia, e entre as várias formas de controle, tem-se o controle da subjetividade, da cultura, do conhecimento e da produção do mesmo. (QUIJANO, 2005, p. 121).

Colonialidade no ensino superior de música

No que tange as questões sobre decolonialidade e ensino superior de música no Brasil, orientamos nossa pesquisa principalmente a partir do pensamento crítico dos autores Marcos Vinícius Pereira e Luiz Ricardo Queiroz, além da leitura atenta do dossiê “Música enquanto prática decolonial” (2020) que lança um olhar sobre vários contextos coloniais em música propondo discussões e alternativas à epistemologia hegemônica.

A questão da colonialidade nos cursos superiores de música brasileiros tem razões históricas, pois desde o Brasil Colônia o ensino da música foi construído sobre modelos próprios ao ensino musical europeu, que serviram de referência tanto para repertórios, quanto instrumentos, materiais, formas de transmissão, entre outros. A criação da primeira instituição oficial de ensino musical no Brasil, o Conservatório Imperial de Música do Rio de Janeiro (1847), significou um passo muito importante na institucionalização do ensino de música no país, entretanto isto solidificou um modelo europeu de civilização (QUEIROZ, 2020, p. 163-164).

Segundo Pereira, a estrutura dos currículos do ensino superior em Música no Brasil, notadamente das licenciaturas, podendo ampliar para os bacharelados, ainda funciona como instrumento de manutenção do padrão de ensino conservatorial europeu. Segundo o autor, uma das razões disto reside no fato das universidades terem incorporado diferentes

conservatórios brasileiros e, junto com eles, seus modelos de formação e suas estruturas curriculares, a tal ponto que mesmo os cursos universitários que não se originaram de determinado conservatório, também acabaram seguindo esta mesma lógica conservatorial. Esta tradição colonial, observada nos cursos superiores de música, acaba reforçando o ensino da música erudita e contribuindo com a perpetuação das exclusões da diversidade musical brasileira nos contextos de ensino superior. (PEREIRA, 2020, p. 6-7)

Nesta pesquisa, o trabalho de Queiroz (2020) - tanto no seu diagnóstico sobre a colonialidade existente na educação superior em música no Brasil, quanto nas diretrizes propostas para possíveis rupturas decoloniais neste âmbito educacional na atualidade - serviu de base para refletir sobre a questão da colonialidade no ensino superior da flauta doce.

Queiroz (2020, p. 168), a partir da análise de quatro parâmetros que caracterizam o ensino superior de música do Brasil, a saber: 1) O perfil profissional de formação e atuação dos professores; 2) os objetivos dos cursos e o perfil almejado para os seus egressos; 3) os conhecimentos e saberes contemplados; 4) as tendências da organização curricular vigente; observa que “a imposição colonial que marcou a trajetória institucional da música no país é, ainda, por uma série de traços de colonialidade, demasiadamente imponente.” O autor pôde perceber estes traços de colonialidade em todos os parâmetros investigados, tanto nos cursos de licenciatura quanto de bacharelado. Analisando as formações em instrumento, Queiroz observa que as mesmas, quando não apresentam outra indicação em sua definição, significam “naturalmente” formações centradas na música erudita. (QUEIROZ, 2020, p. 168-169).

As diretrizes decoloniais apresentadas por Queiroz (2020, p. 175-186) para a formação musical no ensino superior de música serviram de guia para a nossa reflexão sobre a utilização da música regional como uma possível alternativa decolonial no ensino superior da flauta doce, que abordaremos no presente texto ao tratarmos do exemplo do Flauta de Bloco.

A trajetória da flauta doce no Brasil

Faremos, a seguir, um breve apanhado histórico sobre a trajetória da flauta doce no Brasil, a fim de melhor compreender como as bases europeias marcaram o desenvolvimento deste instrumento no país. Esta abordagem não pretende negar as incontestáveis

contribuições da música europeia e seu papel essencial na formação musical - artística e pedagógica – nas disciplinas de flauta doce das universidades brasileiras, mas fomentar uma crítica decolonial que proponha diálogos de saberes nesta área, valorizando conhecimentos musicais excluídos historicamente.

Vale ressaltar que a intenção aqui está muito longe de tecer uma crítica à presença da música chamada erudita dentro das universidades e sua prática. O que se busca é entender porque determinados conhecimentos foram priorizados em detrimento de outros e quais foram os critérios para selecioná-los, atitude esta que leva automaticamente à exclusão de diversos outros tipos de música e suas práticas. (COUTO, 2014, p.235)

A utilização da flauta doce no Brasil provavelmente remonta ao Brasil Colônia quando os jesuítas utilizaram a música como um meio para se aproximar dos índios e catequizá-los. Aguilar aprofunda esta questão a partir da análise de textos e documentos históricos, trazendo importantes evidências do uso da flauta doce como recurso do ensino de música no processo de catequização das crianças indígenas entre os séculos XVI e XVIII.

Após intensa incursão na atividade missionária dos Jesuítas na América Portuguesa, enfocando a presença e o uso da flauta doce na música praticada nas missões, constatamos que ela esteve presente no Brasil pelo menos desde 1551. Foi usada sistematicamente como instrumento de iniciação musical dos meninos índios durante toda a segunda metade do século XVI. (AGUILAR, 2017, p. 181)

Aguilar reflete também sobre o repertório utilizado pelos jesuítas. A autora afirma que as flautas doces descritas nos documentos referentes à música praticada no Brasil do século XVI eram empregadas para tocar música europeia e considera muito provável que as flautas tenham sido utilizadas em repertórios sacros europeus, possivelmente polifônicos. Assim como o repertório, os instrumentos também eram de origem europeia: “os instrumentos utilizados pelos inicianos¹ vinham em sua maioria da Europa, especialmente nas primeiras décadas de atuação da Companhia de Jesus. Eram provavelmente adquiridos em *consorts* para que tivessem uniformização do diapasão [...]” (AGUILAR, 2017, p. 182).

Na segunda metade do século XVIII, teve início, na Europa, um gradativo declínio da flauta doce, o que a levou praticamente ao seu desaparecimento durante o século XIX. Somente no final do século XIX teve início um crescente interesse pelos repertórios do

¹ O termo iniciano se relaciona com os jesuítas, com a Companhia de Jesus, ordem religiosa criada por Santo Inácio de Loyola (1491-1556).

passado, notadamente da Renascença e do Barroco, assim como pelos instrumentos antigos e suas sonoridades. Esse movimento, conhecido como Movimento de Música Antiga, trouxe de volta diversos instrumentos do passado que até então habitavam os museus.

No Brasil, assim como em outros países da América, durante o século XIX foram constantes as levas de imigrantes alemães em diferentes contextos e por razões diversas. Nas primeiras décadas do século XX, há evidências de que a flauta doce tenha chegado a diferentes regiões do Brasil por intermédio de imigrantes europeus, notadamente alemães. Para Augustin (1999, p.42): “ainda em fins dos anos 30, tem-se conhecimento da chegada de um grupo de alemães a Salvador que trouxe em sua bagagem flauta doce, violas da gamba e outros instrumentos.” Essa questão da imigração certamente teve um papel importante no interesse pelos instrumentos antigos no Brasil, refletido posteriormente no movimento brasileiro em torno da música antiga e, conseqüentemente, em todos os seus desdobramentos.

Após a Segunda Guerra Mundial, já nos anos 1950-60, tem-se conhecimento de atividades pedagógicas e artísticas com flauta doce, já consolidadas no Brasil. Estas práticas, aliadas à publicação de métodos para iniciantes e ao surgimento dos primeiros conjuntos de música antiga, certamente estão na origem do amplo desenvolvimento que a flauta doce veio atingir posteriormente no Brasil, seja como instrumento artístico – então ligado à interpretação das músicas medieval, renascentista e barroca, seja como ferramenta pedagógica.

Nas décadas que se seguiram, assistiu-se a um movimento bastante dinâmico de músicos em torno dos repertórios compreendidos entre a Idade Média e o Período Barroco. Como na Europa, os músicos brasileiros também buscaram descobrir e aprofundar conhecimentos para a interpretação da música do passado, no que diz respeito a: técnica instrumental, estilo musical e prática interpretativa dos repertórios. Na década de 80 e 90, em várias cidades brasileiras, eclodiram os festivais de música antiga, atraindo estudantes de várias regiões, os quais, evidentemente, priorizavam a prática dos repertórios europeus anteriores ao século XIX (BARROS, 2010, p. 43-44).

Sem desconsiderar tudo que existiu de positivo neste mergulho musical na cultura europeia do passado – com toda a riqueza de métodos, obras e tratados musicais produzidos na Europa até o século XVIII - não podemos deixar de observar que este movimento veio, mais uma vez, posicionar a música europeia no centro das nossas práticas

pedagógicas e artísticas em torno dos instrumentos “antigos”, entre eles o cravo, a viola da gamba, o alaúde e a flauta doce. Assim, além da predominância inegável dos repertórios europeus e demais marcas de colonialidade presentes nos cursos de música das instituições brasileiras, no caso dos instrumentos “antigos”, isto se tornou duplamente notório.

No ensino universitário brasileiro, a flauta doce tem um duplo papel: o de instrumento para a pedagogia musical e de instrumento artístico, ligada tanto aos cursos de Licenciatura em Música quanto aos de Bacharelado em Instrumento (BARROS, 2010, p. 56). Apesar de o estudo documental previsto na atual pesquisa em andamento ainda não ter sido desenvolvido, a análise de seis programas curriculares de disciplinas de flauta doce de universidades brasileiras, realizada por Barros, indica que:

A flauta doce continua sendo abordada principalmente como instrumento antigo: uma percentagem significativa do repertório destinado à formação dos flautistas apresenta mais músicas do passado [...] No que se refere ao repertório brasileiro do século XX, os programas são mais vagos em relação ao repertório tradicional do instrumento [...] (BARROS, 2010, p. 60)

Diante do exposto, podemos entender que as formações em flauta doce, nos cursos superiores das universidades brasileiras, em licenciaturas ou bacharelados, certamente não partiram de uma realidade brasileira ou regional em suas propostas de ensino.

O exemplo do Flauta de Bloco

Criado em 2008, Flauta de Bloco é um grupo inteiramente dedicado à música regional pernambucana que funciona, para os estudantes de flauta doce do Departamento de Música da UFPE, como uma alternativa de vivência e valorização de saberes musicais normalmente não contemplados pelos currículos - ainda estruturados a partir de modelos pedagógicos centrados na música erudita europeia. Enquanto projeto de extensão, o grupo representa um contraponto efetivo na formação dos alunos de flauta doce dos cursos de licenciatura e bacharelado, alinhando-se com o pensamento de Pereira ao afirmar:

A solução não está na exclusão dos saberes hegemônicos e sim na inclusão de outros processos, outras práticas, outros repertórios, outros universos sonoros – próximos da realidade diversa do país e que precisam ser tão valorizados e reconhecidos quanto aqueles tradicionalmente selecionados. (PEREIRA, 2020, p.4)

Sabendo que há uma presença muito forte da música europeia nas disciplinas de instrumento dos cursos superiores brasileiros, consideramos que a abordagem da flauta doce a partir da música pernambucana fomenta uma prática musical decolonial no ensino deste instrumento, tirando o foco exclusivo da música erudita/europeia e construindo diálogos nesta área. Esta inclusão da cultura musical local, externa à universidade, na formação dos alunos de flauta doce da UFPE não representa uma solução ao problema da colonialidade, mas constitui um espaço para minimizar a desproporção existente entre as músicas legitimadas nos cursos de música e as práticas musicais locais.

O desequilíbrio de valores atribuídos à música erudita, que é tomada como conhecimento oficial e legítimo (Pereira, 2012), e às outras músicas que atravessam a vida (pessoal e profissional) dos estudantes e o contexto em que os cursos estão inseridos - muitas vezes silenciadas como processos, quando não ausentes das discussões que ali se realizam. (PEREIRA, 2020, p. 4)

A seguir, apresentaremos uma reflexão sobre o trabalho com música regional desenvolvido na UFPE através do grupo Flauta de Bloco, à luz de cinco das seis diretrizes de práticas decoloniais no ensino da música apresentadas por Queiroz (2020). Para tanto, pontuamos, para cada parâmetro sugerido pelo autor, aspectos do referido trabalho que se alinham com suas proposições.

Parâmetro 1. Conhecer e incorporar diferentes tipos de música produzidos no Brasil e em outros contextos culturais do mundo

A prática do Flauta de Bloco vem promovendo a incorporação da diversidade musical do Nordeste do Brasil, especialmente da música pernambucana, na prática da flauta doce na UFPE. Como exemplo, mencionamos os contextos musicais pernambucanos da cultura popular (caboclinho, cavalo marinho, maracatu, entre outros) e da cultura urbana (frevo, choro e valsa, entre outros) que tem sido fonte do trabalho desenvolvido. Muitas vezes o levantamento musical é feito através do contato direto com grupos populares como também através da consulta a registros de práticas musicais brasileiras como os de Mário de Andrade, o Núcleo de Etnomusicologia da UFPE e o Cancioneiro Pernambucano.

Parâmetro 2. Criar diálogos efetivos entre os cursos de formação superior em música e a realidade que circunda as universidades

O trabalho do Flauta de Bloco tem favorecido o diálogo entre os alunos de flauta doce do Departamento de Música e as comunidades. Além das músicas e dos parâmetros musicais da cultura popular, o grupo tem interagido, ainda que de maneira não sistemática, com algumas comunidades ligadas à cultura popular (coco, caboclinhos e maracatu) na busca de melhor compreender as danças e os instrumentos relacionados, assim como para ouvir os músicos populares falarem das suas culturas. O diálogo também tem sido concretizado pela atuação de membros do grupo que fora do âmbito acadêmico participam de maracatus ou rodas de coco, por exemplo, enriquecendo o trabalho com suas experiências. Esta interação também é observada nas parcerias realizadas com músicos e grupos populares como o Coral Edgar Moraes que integra o cenário musical de frevos de bloco no carnaval de Recife. Neste sentido, também se observa uma troca com grupos comunitários de pastoril por intermédio da pesquisadora Dinara Pessoa². Este contato proporcionou muitos aprendizados ao Flauta de Bloco, culminando com o envio de um pandeiro de pastoril para o grupo, pelos integrantes do pastoril Estrela Brilhante de Água Fria (RE).

Parâmetro 3. Conhecer e implementar novas estratégias de formação e de organização curricular a partir da diversidade musical

O projeto inicial do Flauta de Bloco integrou uma pesquisa que teve, entre outros desdobramentos, o desenvolvimento de dois sub-projetos de iniciação científica realizados em 2012 na UFPE por integrantes do grupo, motivados pelo trabalho do mesmo: “A transmissão musical na tradição popular pernambucana: o maracatu” e “A transmissão musical na tradição popular pernambucana: o caboclinho”. A questão da transmissão, apesar de não ter sido tratada sistematicamente na prática do Flauta de Bloco, tem permeado as discussões sobre futuros projetos. Um dos pontos examinados nas pesquisas acima citadas é a heterogeneidade de nível técnico entre os participantes (maracatu e caboclinho), onde os mais avançados auxiliam no processo de aprendizagem dos menos avançados. Este aspecto tem integrado os princípios do Flauta de Bloco, onde alunos com apenas alguns semestres de flauta doce atuam junto a alunos avançados do bacharelado,

² Dinara Pessoa(UFPE): educadora musical e etnomusicóloga que publicou o CD Pastoril (2000) e o livro Jornadas de Pastoril (2012).

proporcionando interações muito enriquecedoras entre eles e um resultado musical bastante interessante.

Parâmetro 4. Incorporar a criação como elemento fundamental para uma ação educativa decolonial em música

A construção do repertório do Flauta de Bloco tem sido realizada, sobretudo através da interação do grupo com compositores e arranjadores da UFPE, sejam eles alunos ou professores. Neste processo, o grupo tem sido um laboratório de experimentação para onde os compositores trazem suas propostas musicais, considerando as sugestões dos alunos-flautistas para a definição de elementos técnico-interpretativos. Os parâmetros musicais adotados para o trabalho de criação têm sido padrões rítmicos, melódicos e harmônicos de gêneros populares da música pernambucana, assim como estéticas vocais do canto popular como do frevo de bloco, por exemplo. Além disso, os modos de tocar certos instrumentos populares como o pífano, assim como o uso de ornamentos, entre outros elementos que identificam a estética musical pesquisada têm sido observados. Além da interação com compositores e estudantes de composição, a prática do Flauta de Bloco tem estimulado integrantes do grupo a criarem peças associando técnicas estendidas da flauta doce e gestos sonoros aos gêneros pernambucanos, além do desafio para também criarem adaptações, arranjos e composições que integram o repertório do grupo. Em algumas peças este trabalho foi realizado individualmente, mas o grupo tem criado coletivamente adaptações de determinadas músicas, tomando sempre como parâmetro elementos interpretativos dos gêneros populares.

Parâmetro 5. Instituir a pesquisa como estratégia efetiva para a formação em música pautada na produção de conhecimento

A pesquisa de repertórios e práticas musicais que se alinham com a prática da flauta doce, como o interesse pelas tradições populares pernambucanas que incluem instrumentos de sopro, tem sido uma das características do trabalho feito pelo Flauta de Bloco. O conhecimento e a experimentação de diversas práticas musicais pernambucanas - dos ciclos carnavalesco, junino e natalino - têm favorecido a produção de materiais didáticos e novos repertórios para flauta doce, incluindo arranjos, composições e adaptações. Como exemplo, citamos a publicação de dois volumes do Caderno de Música Pernambucana para flauta doce

(EDUFPE 2010 e 2019 respectivamente), em circulação nos meios de flauta doce no Brasil. A produção deste “novo” conhecimento favorece o desenvolvimento da prática coletiva deste instrumento a partir de materiais musicais decoloniais.

Desta reflexão, podemos perceber que o grupo Flauta de Bloco representa uma alternativa decolonial na abordagem da flauta doce na UFPE, por apresentar vários pontos comuns com as diretrizes propostas. Embora em alguns dos parâmetros utilizados nesta reflexão, o trabalho do grupo ainda possa ser aprofundado, na perspectiva da decolonialidade, o mesmo já representa um espaço de desobediência epistêmica no ensino superior da flauta doce.

Considerações finais

A realização desta pesquisa tem possibilitado conhecer em que medida os caminhos traçados pela flauta doce no Brasil, desde o período colonial, trazem uma carga eurocêntrica que se manifesta em materiais didáticos, repertórios, programas curriculares, modos de transmissão, entre outros.

Observando-se a trajetória histórica da flauta doce no Brasil podemos inferir que para os instrumentos “antigos”, os traços eurocêtricos são ainda mais reforçados, sobretudo devido à imigração de alemães no país e ao movimento de renascimento das músicas compreendidas entre a Idade Média e o período Barroco, ocorridos no século XX.

Embora a verificação dos componentes curriculares relacionados à flauta doce no ensino universitário ainda não tenha sido finalizada, estudos anteriores e preliminares mostram que a música brasileira que consta nestes documentos é predominantemente erudita, não retratando exatamente uma preocupação em vincular a formação acadêmica na área de flauta doce com as realidades musicais regionais das respectivas universidades.

A abordagem da música regional pernambucana no trabalho desenvolvido na UFPE através do grupo Flauta de Bloco tem proporcionado, aos alunos de flauta doce, um espaço de diálogo entre os repertórios e as práticas provenientes da cultura musical erudita europeia e as realidades culturais e musicais que circundam a universidade. Esta abordagem, através do estudo e da prática da música regional pernambucana, vem corroborar com a necessidade de diversificação das práticas musicais com flauta doce no ensino superior no Brasil, através da inclusão de músicas regionais, permitindo-nos “mudar a posição que

assumimos sobre a nossa própria história, para tentar nos colocar no centro”. (LARSEN et al., 2020, p.145)

Finalizando, ressaltamos que com esta pesquisa não pretendemos esgotar a questão da colonialidade no ensino superior da flauta doce no Brasil, mas contribuir com esta discussão enfatizando a necessidade de aprofundamento deste tema, uma vez que outras músicas regionais poderão constituir pontos alternativos para trabalhos futuros com este instrumento. É através da criação de opções decoloniais que chegaremos a uma inclusão mais duradoura das realidades musicais invisibilizadas historicamente nos cursos superiores de música em geral, e especificamente nas formações que envolvem a flauta doce.

Referências

AGUILAR, Patrícia M. *A flauta doce no Brasil da chegada dos jesuítas à década de 1970*. 258f. 2017. Tese (Doutorado em Música), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

AUGUSTIN, Kristina. *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro, produção independente, 1999.

BARROS, Daniele Cruz. *A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

COUTO, Ana Carolina N. Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 233-256, jun. 2014.

LARSEN, Juliane Cristina; RAMIREZ, Liz Leticia M.; SOUZA, Clarissa L.; A presença da colonialidade na constituição de grades curriculares dos cursos de graduação em música de instituições de ensino superior da América Latina e Caribe. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 1, n. 10, p. 122-152, Unicamp, 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGUÉL, R. (Org.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167. Disponível em: <http://ram-wan.net/restrepo/decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf> . Acesso em: 25 jun 2021.

PEREIRA, Marcus Vinícius M. Ensino superior em música, colonialidade e currículos. *Revista Brasileira de Educação*, v. 25, p. 1-24, 2020. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/5xrpGmgvKpQ8tfrMgb4cLyt/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 10 jun 2021.

QUEIROZ, Luiz Ricardo S. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re) pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, pp. 154-199, Unicamp, 2020.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005a. p. 117-142 Disponível em:

http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf Acesso em: 06 jul 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2019.