

**XI SEMPEM – Seminário Nacional de Pesquisa em Música**  
**IX EINCO – Encontro Internacional de Contrabaixistas**

**Escola de Música e Artes Cênicas da UFG**

**28 de setembro a 1 de outubro de 2011**

**Cadernos de Resumos**  
**Programação Científica**  
**Programação Artística**

**Goiânia, 2011**

**XI SEMPEM - Seminário Nacional de Pesquisa em Música**  
**IX EINCO – Encontro Internacional de Contrabaixistas**

Escola de Música e Artes Cênicas da UFG  
Goiânia - 28 de setembro a 1 de outubro de 2011

Anais do XI SEMPEM - ISSN 1982-3215

**UFG - UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**

Prof. Dr. Edward Madureira Brasil,  
Reitor

**PROEC - Pró-Reitoria de Extensão e Cultura**

Prof. Dr. Anselmo Pessoa Neto,  
Pró-Reitor

**PRPPG - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação**

Profa. Dra. Divina das Dores de Paula Cardoso,  
Pró-reitora

**Escola de Música e Artes Cênicas**

Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza,  
Diretora

**Programa de Pós-Graduação em Música - EMAC-UFG**

Profa. Dra. Claudia Regina de Oliveira Zanini,  
Coordenadora  
Prof. Dr. Carlos Henrique Costa,  
Sub-coordenador

**Coordenação Geral**

Profa. Dra. Claudia Regina de Oliveira Zanini  
Profa. Dra. Sônia Ray

**Comissão Científica**

Fernanda Albarnaz do Nascimento Coordenadora  
Claudia Regina de Oliveira Zanini Coordenadora  
Ana Guiomar Rêgo Souza  
Carlos Henrique Costa

**Comissão Artística**

Profa. Dra. Sônia Ray - Coordenadora  
Profa. Dra. Marília Álvares  
Profa. Ms. Consuelo Quireze Rosa  
Prof. Dr. Antonio Cardoso

**Pareceristas:**

Ana Guiomar Rêgo Souza  
Ângelo Dias  
Anselmo Guerra de Almeida  
Antonio Marcos Cardoso  
Carlos Henrique Costa  
Denise Álvares Campos  
Eliane Leão  
Fausto Borém  
Johnson Machado  
Magda de Miranda Clímaco  
Marco Antônio Carvalho Santos  
Marcos Vinício Nogueira  
Maria Helena Jayme Borges  
Maria Isabel Montandon  
Marília Álvares  
Nilcéia Protásio Campos  
Rafael dos Santos  
Ricardo Dourado Freire  
Robson Corrêa de Camargo  
Sonia Albano de Lima  
Sônia Ribeiro  
Werner Aguiar  
Wolney Unes

**Editoração**

Franco Jr.

**Apoio:**



XI SEMPEM - Seminário Nacional de Pesquisa em Música  
IX EINCO – Encontro Internacional de Contrabaixistas  
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG  
Goiânia - 28 de setembro a 1 de outubro de 2011

## SUMÁRIO

PROGRAMAÇÃO GERAL .....	4
PROGRAMAÇÃO DAS COMUNICAÇÕES .....	5
CONVIDADOS DAS MESAS .....	7
RESUMOS EXPANDIDOS DAS COMUNICAÇÕES .....	9
RESUMOS EXPANDIDOS DOS PÔSTERES.....	95
PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA .....	187

**XI SEMPEM - Seminário Nacional de Pesquisa em Música**  
**IX EINCO – Encontro Internacional de Contrabaixistas**  
 Escola de Música e Artes Cênicas da UFG  
 Goiânia - 28 de setembro a 1 de outubro de 2011

## PROGRAMAÇÃO GERAL

Horário	Quarta dia 28	Quinta dia 29	Sexta dia 30	Sábado dia 01
8h00 as 9h00	Credenciamento	Poster	Poster	
9h15 as 10h10	Recital	Recital	Recital	Recital
10h10 as 10h30	Cafezinho	Cafezinho	Cafezinho	Cafezinho
10h30 as 12h00	Mesa 1	Mesa 2	Mesa 3	Mesa 4
12h00 as 14h00	Almoço	Almoço	Almoço	Recital
14h00 as 14h50	Recital	Recital	Recital	
15h00 as 16h40	Comunicação 1	Comunicação 2	Comunicação 3	
	Masterclasses	Masterclasses	Masterclasses	
17h00 as 20h00	Mini-Curso: Inner Game of Music with Barry Green (USA)	Mini-Curso: Inner Game and Mastery of Music with Barry Green (USA)	Mini-Curso: Bringing Music to Life with Barry Green (USA)	
28 às 20h30	Recital 3 - 20h30 Jaime Câmara Foundation			
29 às 21h00		Recital 6 - 21h00 Asklépios Theater	Recital 9 - 21h00 Cultural Place UFG	
30 às 21h00	Rua Thomás Edson, nº 400 Setor Serrinha	Rua 235, Fac.Medicina -UFG Setor Universitário	Rua 10, Praça Universitária (parte superior da Praça)	

**XI SEMPEM - Seminário Nacional de Pesquisa em Música**  
**IX EINCO – Encontro Internacional de Contrabaixistas**  
Escola de Música e Artes Cências da UFG  
Goiânia - 28 de setembro a 1 de outubro de 2011

## PROGRAMAÇÃO DAS COMUNICAÇÕES

**Quarta-feira - Dia 28 de setembro - 15h00 as 16h40 - Sala 215**

**Comunicação - 1A - Prof. Fernanda**

<b>Psicologia e Performance Musical</b>
15h00: Afta-stuba: a complexidade das escolhas durante o processo intersemiótico interpretativo
15h20: Abrindo a caixa: uma análise fisio anatômica dos braços na utilização do up e down strokes com as técnicas de punho e moeller
15h40: A ansiedade na performance do clarinetista
16h00: Percepções dos instrumentos de sopro sobre distonia focal

**Quarta-feira - Dia 28 de setembro - 15h00 as 16h40 - Sala 216**

**Comunicação - 1B - Profa. Maria Helena**

<b>Música, Percepção e Interfaces em Artes</b>
15h00: Música e cognição nos processos de educação musical
15h20: Ensino musical escolar na nova matriz curricular do estado de goiás: elaboração e aplicação de sequências didáticas na disciplina música
15h40: A lei nº 11.769/08 e sua implementação: um estudo sobre a educação musical no ensino regular em escolas de Goiânia
16h00: Educação musical no contexto da escola regular: análise de artigos com enfoque na educação básica

**Quinta-feira - Dia 29 de setembro - 15h00 as 16h40 - Sala 215**

**Comunicação - 2A - Profa. Sonia Ray**

<b>Percepções do Contrabaixo em Câmara na Contemporaneidade</b>
15h00: <i>Adagio</i> de João Pedro Oliveira: aspectos da escrita idiomática em um quarteto para contrabaixos
15h20: <i>Manhã de Carnaval</i> : percepções na elaboração e realização de um arranjo para trio de contrabaixos
<b>Criação, Retórica e Interfaces em Música</b>
15h40: Sombração: pratos e interação em tempo real
16h00: A Interface Poema/Canção: Discussão Sobre o Tema a Partir de Schoenberg, Cone, e de uma Canção de José Augusto Mannis
16h20: A introdução da edição urtext do concerto em mi maior de karl ditters von dittersdorf no repertório dos alunos de contrabaixo do curso de bacharelado em música no instituto de artes da UNESP

**Quinta-feira - Dia 29 de setembro - 15h00 as 16h40 - Sala 216**

**Comunicação - 2B - Prof. Carlos**

<b>Psicologia e Performance Musical</b>
15h00: Planejamento da expressividade na música contemporânea
15h20: Estudo n.1 para piano solo de José Vieira Brandão: elementos característicos da linguagem pianística e estratégias técnicas

**Sexta-feira - Dia 30 de setembro - 15h00 as 16h40 - Sala 215**

**Comunicação - 3A - Prof. Ângelo**

<b>Criação, Retórica e Interfaces em Música</b>
15h00: Contribuições da interpretação historicamente orientada para o trabalho de professores de piano de nível médio de ensino
15h20: Relações interpretativas entre canto e instrumento: contribuições da voz para a viola
15h40: A orquestração no nacionalismo brasileiro: estratégias de combinações entre naipes
16h00: Edição crítica das quatre pieces brèves Pour la guitare de Frank Martin: comparação entre fontes primárias e edições

**Sexta-feira - Dia 30 de setembro - 15h00 as 16h40 - Sala 216**

**Comunicação - 3B - Profa. Marília**

<b>Música, Percepção e Interfaces em Artes</b>
15h00: A escrita pianística na canção <i>Elegia</i> (1980) de Ernst Mahle
15h20: A escuta do texto: estratégias de preparação da performance do Ciclo <i>Frauenliebe Und Leben</i> de Robert Schumann

# CONVIDADOS DAS MESAS

## Mesa I: Psicologia e Performance Musical

Mediação: Claudia Zanini (UFG)

### **Diana Santiago da Fonseca (UFBA)**

Professora Associada na Escola de Música da UFBA. Doutora em Música (Execução Musical Piano) pela UFBA e Mestre em Música pela Eastman School of Music (NY, EUA), é recitalista e concertista. Dedicou-se a atividades de pesquisa desde sua graduação (como bolsista do CNPq), tendo sido Representante da Região Norte-Nordeste no Conselho Diretor da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (1990-1991), Tesoureira da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (1991-1995), Segundo-Secretário da Associação Brasileira de Educação Musical (1993-1995) e Vice-Presidente da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais (2006-2011). É, ainda, membro efetivo da European Society for the Cognitive Sciences of Music desde sua criação.

### **Ricardo José Dourado Freire (UNB)**

Possui Licenciatura em Música pela Universidade de Brasília (1992), Bacharelado em Música pela Universidade de Brasília (1991), Master of Music - Michigan State University (1994) e Doctoral In Musical Arts - Michigan State University (2000). Atualmente é presidente da Associação Brasileira de Clarinetistas e professor adjunto IV da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Músics, com ênfase em Performance Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: clarineta, performance musical, teoria musical e educação musical.

## Mesa 2: Criação, Retórica e Interfaces em Música

Mediação: Ana Guiomar Rego Souza (UFG)

### **Maurício Soares Dottori (UFPR)**

Possui graduação em Geologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1991) e Doutorado em Musica (PhD) pela University of Wales, Cardiff (1997). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Paraná. É compositor de formação, com intensa produção, pesquisando simultaneamente Processos Cognitivos relacionados à composição musical. Tem também experiência em Musicologia, havendo pesquisado principalmente os seguintes temas: música colonial brasileira, e música sacra do barroco napolitano, Davide Perez e Nicolò Jommelli.

### **Mônica Isabel Lucas (USP)**

Possui Bacharelado em Música pela Universidade de São Paulo (1990), Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo (2008). Atualmente ministra as disciplinas História da Música I e II e coordena o Conjunto de Música Antiga no Departamento de Música da ECA-USP. Dedicou-se ao estudo da concepção poético-retórica da música setecentista. Como instrumentista, dedica-se aos clarinetes do século XVIII e à flauta-doce, participando regularmente de grupos de música de câmara e orquestras de instrumentos históricos no Brasil e na Europa.

### **Mesa 3: Percepções do Contrabaixo em Câmara na Contemporaneidade**

Mediação: Sônia Ray (UFG)

#### **Barry Green (EUA)**

O contrabaixista Barry Green reside na Califórnia (EUA) onde tem intensa atividade como professor na Universidade da Califórnia e na San Francisco Symphony Education Department. Barry também viaja pelo mundo como concertista e dasdo cursos sobre o Inner Game of Music. Em termos musicais, The Inner Game esta relacionado técnicas de evitar aquelas ‘vozes de dúvida’, de ‘juízo’ e ‘confusão’ de forma que o individuo possa ouvir e sentir a música enquanto a executa.

#### **Fausto Borém de Oliveira (UFMG)**

Pós-Doutor em Contrabaixo pela UFMG (2010), graduou-se com o Doctor of Musical Arts - University of Georgia (EUA, 1993), o Master of Arts - University of Iowa (EUA, 1990) e o Bacharelado em Música pela UFMG (1987). É professor titular da Escola de Música da UFMG (onde ensina Contrabaixo, Música de Câmara, Práticas de Performance, Pesquisa em Música, Análise Musical), pesquisador do CNPq desde 1994, Coordenador dos Grupos de Pesquisa ECAPMUS (Estudos em Controle e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS (“Pérolas” e “Pepinos” da Performance Musical). Fundador e Editor Científico da Revista Per Musi, idealizou e implantou o Mestrado em Música na UFMG.

### **Mesa 4: Música, Percepção e Interfaces em Artes**

Mediação: Magda de Mirando Clímaco (UFG)

#### **Claudiney Rodrigues Carrasco (UNICAMP)**

Possui graduação em Música - Composição pela Universidade Estadual de Campinas (1987), mestrado em Cinema pela Universidade de São Paulo (1993) e doutorado em Cinema pela Universidade de São Paulo (1998). É professor do Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas desde 1989. Atua como compositor de trilhas musicais para teatro, cinema de animação e televisão desde 1985. Tem como área central de pesquisa as trilhas sonoras. Atua nos programas de pós-graduação em Música e em Multimeios da UNICAMP (mestrado e doutorado) desde 1999. Desde 2006 coordena o Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual, registrado no CNPq e sediado no Instituto de Artes da UNICAMP. Atua também nas áreas de Música Popular e Tecnologia Aplicada à Música.

#### **Antonia Pereira Bezerra (UFBA)**

Atriz e dramaturga, graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (1992); Mestre (DEA) em Litterature Française pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1994); Doutora em Lettres Modernes pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1999) e Pós-Doutora em Dramaturgia pela Université du Québec à Montréal UQAM (2006). Atualmente é professora Associada I da Universidade Federal da Bahia, Pesquisadora dos Grupos de Pesquisa DRAMATIS e GIPE-CIT e Coordenadora da Área de Artes/Música na CAPES. Tem experiência na área de Teatro e Dramaturgia, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: drama, ator, pesquisa em artes e criação.

### A ANSIEDADE NA PERFORMANCE DO CLARINETISTA

Geisiane Rocha da Silva<sup>1</sup> (UFBA-FAPESB)  
Diana Santiago<sup>2</sup> (UFBA)

**Palavras-chave:** Ansiedade de performance; Psicologia da música; Motivação; Clarinetista.

#### INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

A ansiedade é um tipo de emoção que tem criado dificuldades para os músicos em sua performance. Muitas vezes ela é frequente e pode desenvolver sintomas desconfortáveis, que por consequência atrapalhem o potencial dos músicos e até levem a sofrimentos prolongados e ao afastamento das apresentações públicas. É comum encontrar intérpretes que sofrem, em maior ou menor grau, de estresse no palco, não raramente chegando a vivenciar o nível de pânico.

Galvão (2006, p. 171) afirma que

a maior parte da pesquisa sobre ansiedade tem considerado os seus aspectos debilitadores. Poucas dão ênfase à ansiedade como facilitadora da tarefa cognitiva. Para começar, é importante diferenciar entre traço e estado de ansiedade. O primeiro indica uma disposição geral para ser ansioso. Trata-se de estrutura individual. Estado de ansiedade representa uma situação mais transitória, a ser influenciada pelo tipo de contexto.

A ansiedade tem se tornado cada vez mais um obstáculo para um desempenho com qualidade dos clarinetistas, especialmente os menos experientes. Tocar um instrumento como a clarineta envolve muita concentração. É necessário pensar na técnica, respiração, tudo ao mesmo tempo. As expectativas com relação ao nível da performance são grandes, o que gera por consequência um grande medo de errar.

Este trabalho teve como objetivo conhecer através do questionário aplicado, o nível de ansiedade dos clarinetistas decorrentes da performance; os principais motivos que os levam a ter ansiedade, e suas táticas de enfrentamento; reunir nesse trabalho um material escrito que possa auxiliar na performance desses instrumentistas.

#### METODOLOGIA

Para se conhecer melhor sobre a ansiedade do clarinetista, optou-se pela utilização de um questionário elaborado especificamente para ser realizado na Escola de Música da UFBA. Os clarinetistas foram questionados sobre diversos parâmetros relacionados à ansiedade na performance. A partir dos dados coletados foi possível fazer uma pequena comparação entre os resultados da pesquisa e a bibliografia sobre o assunto.

## RESULTADOS

Foram convidados a responder o questionário, dez músicos clarinetistas de diversos níveis e idades, que frequentam a Escola de Música da UFBA (Tabela 1).

Tabela 1: Perfil dos participantes.

Atuação dos clarinetistas	Professor universitário	01
	Aluno de graduação	06
	Aluno de pós-graduação	02
	Instrumentistas de orquestra	08
Sexo	Masculino	09
	Feminino	01
Idade	Entre 20 e 27 anos	07
	Entre 30 e 44 anos	03
Tempo de estudo	Entre 3,5 e 6 anos	04
	Entre 10 e 17 anos	05
	Mais de 30 anos	01

Nas respostas obtidas, 100% afirmaram sentir ansiedade na performance; dos quais 90% afirmaram que atrapalha e 10 % que contribui em alguns casos. 90% disseram que na maioria das vezes a ansiedade é controlável, mas que dependendo dos casos é difícil o controle e 10%, que não conseguem controlá-la.

Tabela 2: Sintomas corporais dos clarinetistas.

Sintomas	Sentem	Não sentem
Tensão muscular	60 %	40 %
Agitação	40 %	60 %
Tremores	60 %	40 %
Aceleração dos batimentos cardíacos	100 %	0
Suor	30 %	70 %
Ondas de calor ou frio	10 %	90 %
Boca seca	50 %	50 %
Náusea	10 %	90 %
Aumento do nível de adrenalina	90 %	10 %
Vontade de ir constantemente ao banheiro	10 %	90 %

Tabela 3: Sintomas mentais.

Sintomas	Sentem	Não sentem
Pensamentos derrotistas	30 %	70 %
Distração	60 %	40 %
Falhas na memória	40 %	60 %
Sensação de pânico	30 %	70 %

Dentre os motivos que levam à ansiedade, os sujeitos listaram as exigências do papel; falta de domínio técnico; medo de errar e de esquecer; importância das peças; tocar em público, a expectativa e a avaliação da platéia.

Táticas utilizadas para controle da ansiedade foram estudar a obra até incorporar movimentos e passagens difíceis; conscientização do erro; tentar esquecer o público; concentrar-se em fazer o melhor de si; imaginar que está tocando para uma determinada pessoa; comer chocolate e

alguns produtos naturais como suco de maracujá; pensamentos positivos; prática do yoga, como meio de relaxamento e respiração; decorar a peça; tomar cerveja; em casos especiais, a utilização de um comprimido de beta bloqueador (propranolol). Contudo, os clarinetistas entrevistados afirmam não sentir nenhuma fobia decorrente da ansiedade.

Quanto à atividade no instrumento que causa mais ansiedade, a maioria respondeu que é a apresentação solo, em seguida a apresentação de música clássica, depois a de música popular e por último as apresentações em grupos de música de câmara e grupos grandes, como orquestras. 10% dos sujeitos responderam que a ansiedade é maior antes da performance até seu início; 80% disseram que a ansiedade é maior antes de tocar; apenas 10% disseram que é durante a performance.

## DISCUSSÃO

Foi possível perceber que os clarinetistas menos experientes sentem mais ansiedade e conseqüentemente desenvolvem mais sintomas. Isso deve ocorrer provavelmente por causa do amadurecimento no instrumento. Instrumentistas mais experientes otimizam melhor o seu tempo de estudo.

A ansiedade é sentida com maior intensidade antes da performance, na preparação, e é neste momento que os sintomas se manifestam. Além disso, os clarinetistas que participaram desta pesquisa sentem mais sintomas corporais do que mentais, causados pela adrenalina no organismo, o que afeta a performance de forma significativa, segundo Miller (*apud* FONSECA, 2007). Os sintomas mentais mais sentidos pelos clarinetistas são distração e falhas na memória que devem ocorrer provavelmente pela dificuldade de concentração e inexperiência já que acontecem com os mais jovens e com menos tempo de estudo.

A causa da ansiedade mais citada no questionário foi o medo de errar. A insegurança é um grande problema para os clarinetistas da UFBA, mas essa já é uma causa apontada por Kesselring (*apud* FONSECA, 2007) como sendo a principal em desencadear reações de ansiedade. Isso ocorre provavelmente por fatores motivacionais (confiança em si mesmo), totalmente relacionados ao tempo de prática e otimização do estudo para performance, que, por conseguinte chega à outra causa apontada no questionário, a falta de domínio técnico. Muitas vezes, o estudo pode ser realizado durante muitas horas ao dia, mas o que determinará um melhor domínio técnico é o estudo focado, bem pensado e consciente. Colvin (2009, p. 146) afirma que “o processo de se concentrar no problema e avaliar as soluções propostas é fortemente instrutivo”. A importância das peças também é citada, acontece provavelmente pela falta de conhecimento sobre a história da música, o período da peça.

A quantidade de pessoas assistindo a performance implica diretamente na ansiedade do clarinetista, pois esse é o momento em que o intérprete está sendo avaliado pelos espectadores e, ao mesmo tempo, sabe que não terá uma segunda chance para se apresentar. Esse é o pânico de palco, conhecido em inglês como *stage-fright*, “que trata-se de um mecanismo de defesa do ser humano quando sinais de alerta são disparados para avisar que o indivíduo está diante de um perigo eminente” (RAY, 2009, p. 163). O nível de estresse é muito grande.

Nas táticas de enfrentamento da ansiedade, o mais citado foi a respiração, ligada ao relaxamento. A respiração bem trabalhada antes da performance, para os instrumentistas de sopro, é um “modo de segurança” que, além de contribuir na qualidade do som, traz mais confiança, o que conseqüentemente diminuirá os sintomas da ansiedade. A utilização do chocolate, alimentos naturais calmantes e cerveja devem ser moderados e são pessoais. E propranolol e qualquer outra substância deve ser receitada e acompanhada por um médico. Sonia Ray (2009, p. 174) ainda cita em seu trabalho o alongamento, a hidratação, e o cuidado com as partituras (se estão legíveis) para um maior controle de ansiedade do intérprete. Todos esses métodos de redução da ansiedade não devem se tornar rotina. É necessário que o clarinetista aprenda a lidar com esse problema, presente em sua profissão.

É necessária ainda uma concentração maior, mais atenta, para as atividades que foram citadas como geradoras de um nível de ansiedade muito grande: a apresentação solo e a de música clássica. O pensamento positivo, também citado, pode contribuir nessas atividades.

## CONCLUSÃO

Constatou-se a necessidade de uma pesquisa sobre esse aspecto emocional que interfere na performance, e que é citado como uma das dificuldades dos clarinetistas da Escola de Música da UFBA. Além disso, há ausência de bibliografia em português sobre o assunto. Foi possível estudar o nível de ansiedade dos clarinetistas e enumerar os motivos e táticas para resolver esse problema, além de conhecer o perfil dos clarinetistas da Escola de Música da UFBA. Muitos pontos em comum foram perceptíveis com relação à bibliografia sobre o assunto e os aspectos citados nos questionários.

A partir de toda a pesquisa pode-se concluir, então, que a ansiedade na performance do clarinetista deve ser considerada um problema sim, e seu controle deve ser trabalhado. A motivação, através da confiança em si, deve ser o principal ponto valorizado, para assim conseguir lidar com todos os aspectos emocionais nessa profissão. Aspectos como tempo de estudo no instrumento, idade e locais de execução, devem ser considerados também no entendimento do grau de ansiedade de cada clarinetista.

## NOTAS

- 1 Iniciou seus estudos como clarinetista há oito anos na Filarmônica Euterpe Lapense, em Bom Jesus da Lapa-Bahia, onde posteriormente criou o PROEMUCI - Projeto Educação Musical para Cidadania, desenvolvendo sempre um trabalho de musicalização com crianças pobres. Atualmente é aluna do prof. Pedro Robatto no Bacharelado em Instrumento (clarineta) na UFBA. Bolsista PIBIC/ UFBA-FAPESB.
- 2 Professora Associada na UFBA e Pesquisadora da CNPq.

## REFERÊNCIAS

- COLVIN, Geoff. **Desafiando o talento**: mitos e verdades sobre o sucesso. São Paulo: Globo, 2009.
- FONSECA, Carlos Alberto M. da. A ansiedade de Performance em Música – Causas, Sintomas e Estratégias de Enfrentamento. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS INTERNACIONAL, 3., 2007, Salvador. **ANAIS DO III SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS - INTERNACIONAL**. Salvador: EDUFBA, 2007. v. 1. p. 342-349.
- GALVÃO, Afonso. Cognição, Emoção e Expertise Musical. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**. Brasília, v. 22 n.2, 2006. p. 169-174.
- RAY, Sonia. Considerações sobre o pânico de palco na preparação de uma performance musical. In: ILARI, Beatriz; ARAÚJO, Rosane Cardoso de. **Mentes em Música**. Curitiba: Editora do DeArtes, 2009. p. 158-178.

# ABRINDO A CAIXA: UMA ANÁLISE FISIO ANATÔMICA DOS BRAÇOS NA UTILIZAÇÃO DO *UP* E *DOWN STROKES* COM AS TÉCNICAS DE PUNHO E MOELLER

Lúcio Silva Pereira<sup>1</sup>  
luciosequoia@yahoo.com.br

Aline Silva Pereira<sup>2</sup>

**Palavras-chave:** Caixa-clara; Técnica de Moeller; Técnica de punho; Up Stroke; Down Stroke.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma reflexão a respeito de algumas divergências entre a teoria e prática no estudo do instrumento caixa-clara. Utilizando a combinação de *up* e *down strokes*, faremos um comparativo do ponto de vista fisio-anatômico no que tange a qualidade sonora e de movimento. As observações serão feitas a partir de teorias e conceitos utilizados na cinesiologia, física e música. Segundo RASCH (1991), a cinesiologia é a ciência que tem como objetivo a análise dos movimentos. Assim, para entender os movimentos utilizados na performance da caixa-clara iremos apresentar alguns aspectos técnicos do instrumento, seguido de uma abordagem de dois tipos de toque (*up* e *down stroke*) finalizando através de uma comparação entre as *técnicas de punho e Moeller*.

## MOVIMENTO CIRCULAR

BONADIMAM (1998) afirma que *movimento circular* é aquele em que o objeto ou ponto material se desloca numa trajetória circular. Uma força centrípeta muda de direção o vetor velocidade, sendo continuamente aplicada para o centro do círculo. Esta força é responsável pela chamada aceleração centrípeta, orientada para o centro da circunferência trajetória. Pode haver ainda uma aceleração tangencial, que obviamente deve ser compensada por um incremento na intensidade da aceleração centrípeta a fim de que não deixe de ser circular a trajetória.

O *movimento circular* classifica-se, de acordo com a ausência ou a presença de aceleração tangencial, em *movimento circular uniforme* (MCU) e *movimento circular uniformemente variado* (MCUV).

O tipo de *movimento circular* aplicado às técnicas utilizadas por instrumentistas de caixa-clara é o *movimento circular uniformemente variado* (MCUV), pois existe a presença de aceleração tangencial, ou seja, variação da aceleração.

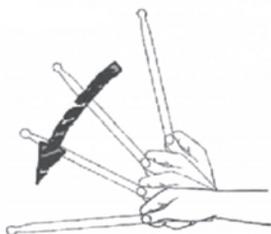


Figura 1: toque utilizando movimento circular uniformemente variado. O punho do percussionista representa o centro do círculo e a ponta da baqueta é o objeto que se desloca numa trajetória circular.

## TÉCNICA DE MOELLER

Desenvolvida por Sanford Augustus Moeller, a técnica de Moeller é considerada uma das maiores revoluções na história da bateria. Segundo FAMULARO (2002), “Moeller observou muitos tocadores de caixa incluindo velhos soldados da Guerra Civil, que aos noventa anos ainda tinham muita força e velocidade ao tocar. Isto foi quando Moeller começou a notar a relação entre movimento e velocidade. Moeller ainda afirma que a força vem do movimento e não da força muscular”.

A técnica de Moeller consiste, basicamente, num movimento de chicote do braço com a baqueta, que permanece relaxada nas mãos. Nesta técnica, para se executar um toque, não é a ponta da baqueta que se eleva primeiramente, mas sim o cotovelo, logo depois o punho e por último a ponta da baqueta. No segundo passo, a mesma ordem se repete, o cotovelo volta à posição inicial, em seguida o punho e por último a ponta da baqueta, que atinge a superfície do instrumento.

Segundo QUEEN (2004), o conceito por trás do toque com Moeller é *um movimento para múltiplos sons*. Ainda afirma que “Moeller é ótimo para tocar passagens rápidas com duas dinâmicas diferentes ou tocar múltiplas notas com variação de altura (distância da superfície)”.

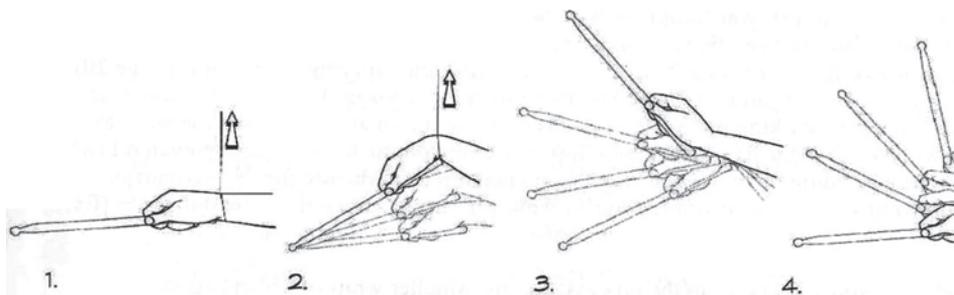


Figura 2: Toque utilizando técnica de Moeller.

## UP E DOWN STROKE

Segundo QUEEN (2004), podemos classificar o *up stroke* como um toque fraco e o *down stroke* como um toque forte, sendo que:

**Up Stroke:** é uma nota que começa em baixo (no máximo três polegadas da superfície de impacto) e termina em cima (no máximo 90° da superfície de impacto). Basicamente, nós iremos usar um *up stroke* para ir de um *tap stroke*<sup>3</sup> para um acento. Este toque deve soar como o *tap stroke*, mas retornar à posição para cima;

**Down Stroke:** é uma nota que começa em cima (entre 45° e 90°) e termina em baixo (aproximadamente três polegadas da superfície de impacto). Use este toque para tocar duas mudanças de altura ou ir do acento para toques fracos. Este toque deve soar como o *full stroke*<sup>4</sup>, mas ficar em baixo.

## UTILIZANDO O UP E DOWN STROKE

A aplicação do *up* e *down stroke* com técnica de punho agrupa movimentos de extensão, flexão, rotação lateral de punho e desvio ulnar. Quando a flexão e extensão de punho são máximas, posição essa em que os ligamentos do carpo estão alongados, os desvios do punho são mínimos, isso favorece o relaxamento dos ligamentos.

Já a aplicação do *up* e *down stroke* com técnica de Moeller possui maiores amplitudes de movimentos, sendo elas a elevação de ombro, flexão de cotovelos e punhos, diferenciando-se da técnica de punho pela descarga de peso que é produzida ao final do movimento.

Algumas técnicas utilizadas podem ocasionar síndromes dolorosas. HORN (2003), explica que a dor no ombro e perda progressiva da amplitude de movimento articular, ocorrem devido aos me-

canismos de desalinhamento do ombro, movimentação incorreta, imobilidade, manuseio e posicionamento inadequado do braço, podendo haver controvérsia entre a falta de força muscular e a ocorrência de dor no ombro, isso favorece a perda progressiva de amplitude de movimentos articulares.

Dentre as técnicas estudadas neste trabalho, o *up* e *down stroke* utilizando a técnica de punho oferece uma maior estabilidade na “pegada” da baqueta, limitando os movimentos e tensionando músculos. Durante o movimento encontramos muitos ajustes na preensão por se tratar de uma atividade relativamente rápida e estática, isso, segundo PADULA (2006), pode ser direcionado apenas para movimentos necessários à realização dessa atividade.

Posturas mais neutras como as utilizadas na técnica de Moeller favorecem a permanência constante do movimento.

## CONCLUSÕES E DISCUSSÕES

A aplicação do *up* e *down stroke* com técnica de punho limita os movimentos bruscos de ombros e cotovelos, sendo utilizados com maior frequência os movimentos de punho. Do ponto de vista fisiológico, em velocidades baixas esta técnica seria a mais indicada para percussionistas apesar do forte tensionamento dos músculos que envolvem os membros superiores devido a pouca descarga de peso sobre as estruturas mencionadas. O interessante seria evitar movimentos amplos para não ocasionar isolamento dos segmentos anatômico provocando uma futura lesão.

Já a aplicação do *up* e *down stroke* utilizando a técnica de Moeller em velocidades baixas, ao mesmo tempo em que se iguala nos movimentos de punho, se diferencia na execução devido aos movimentos amplos de ombros e cotovelos. Produz uma maior descarga de peso sobre a caixa clara, proporcionando maior conforto e rapidez ao percussionista, pois o maior impacto sobre a caixa-clara minimiza o tensionamento muscular. Em altas velocidades a técnica de Moeller destaca-se pela economia de movimentos e, conseqüentemente, diminui o esforço muscular provocando um maior conforto ao percussionista.

## NOTAS

- 1 Graduando em Música (bacharelado em percussão erudita) na Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente é membro da Banda Sinfônica de Uberlândia, do Grupo de Percussão da UFU e do Duo Mundo (com Manoel Moura). Tem atuado nas linhas de pesquisa de práticas interpretativas e teoria musical sob a orientação do professor Dr. César Adriano Traldi e fomento da FAPEMIG.
- 2 Graduada em fisioterapia na UNORP (Universidade do Norte Paulista). Tem desenvolvido pesquisa na área da saúde referente à qualidade funcional de músicos percussionistas. Desde 2006 trabalha em parceria com seu irmão, Lúcio Silva Pereira, para compreender e relacionar de forma mais efetiva a teoria e prática dos músicos percussionistas, visando prevenção de lesões e dores.
- 3 Tap Stroke: toque baixo (dinâmica fraca). Este toque começa e termina a, no máximo, três polegadas da superfície de impacto e deve soar como um up stroke, mas ficar em baixo.
- 4 Full Stroke: toque que começa em cima (entre 45° e 90°) e termina também em cima. Este toque deve soar como um down stroke, mas voltar para cima.

## REFERÊNCIAS

- BONADIMAN, Hélio. *Mecânica: movimento retilíneo, movimento curvilíneo, leis de Newton*. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 1998.
- FAMULARO, Dom. *It's your move: Motions and Emotions*. Califórnia, USA: Editora Alfred Publishing CO., 2002.
- HORN, Agnes Irna, et al. Cinesioterapia Previne Ombro Doloroso em Pacientes Hemiplégicos/Paréticos na fase Sub-aguda do Acidente Vascular Encefálico. *Arquivos de Neuropsiquiatria*. [online]. Vol. 61, fasc. 3B, p.768-771, 2003.
- PADULA, Rosimeire Simprini; et al. Tipos de Preensão e Movimentos de Punho Durante Atividade de Manuseio de Carga. *Revista Brasileira de Fisioterapia*, São Carlos, vol. 10, fasc. 1, p. 29-34, 2006.
- QUEEN, Jeff. *The Next Level: Rudimental Snare Drum Techniques*. Texas, USA: Mark Wessels Publications, 2004.
- RASCH, Philip J. *Cinesiologia e Anatomia Aplicada*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1991.

# AFTA-STUBA: A COMPLEXIDADE DAS ESCOLHAS DURANTE O PROCESSO INTERSEMIÓTICO INTERPRETATIVO

Manoel Moura<sup>1</sup>  
manoloperc@hotmail.com

Lúcio Silva Pereira<sup>2</sup>

**Palavras-chave:** Afta-Stuba; Mark Ford; Gesto interpretativo; Intersemiose; Sinergia.

## MARK FORD E A OBRA AFTA-STUBA

Composta pelo percussionista Mark Ford em 2000, Afta-Stuba é uma obra escrita para três percussionistas com um par de baquetas cada e executada em uma marimba de quatro oitavas e uma terça (A1 – C5). Seu principal tema (Figura 1) é derivado das primeiras três notas do tema principal de Stubernic (primeira obra de Mark Ford para 3 intérpretes em uma marimba).



Figura 1: Compassos 20 ao 23 – Tema principal derivado de Stubernic.

Mark Ford, ao compor Afta-Stuba, explorou vários recursos timbrísticos como sons do tubo de ressonância da marimba (Figura 2), toques na lateral da marimba (Figura 2), técnicas expandidas como toque com o *atan*<sup>3</sup> em uma ou mais teclas ao mesmo tempo (Figura 3), *dead strokes*<sup>4</sup> (Figura 3), *full strokes*<sup>5</sup> e *stick click*<sup>6</sup> (Figura 4) além de todo o registro da marimba.



Figura 2: compasso 119 e 120 – é escrito na partitura a região de toque de cada intérprete.

toque morto

Dead strokes

P1

mp

P2

mf

P3

mp

Left stick-lay on keyboard - see notes

toque com ratan

Figura 3: compasso 145 – o intérprete 1 deva executar *dead strokes* e o intérprete 3, com a baqueta na horizontal, deva tocar três notas consecutivas com o *ratan*.

stick click

stick click

stick click

Figura 4: compasso 144 – a figura em destaque representa o *stick click*.

Algumas dessas informações são encontradas no início da partitura e são essenciais para que na performance da obra não haja conflitos entre os movimentos dos intérpretes e regiões de toque e também para que o intérprete se localize diante a marimba.

## INTERATIVIDADE

### Relações Audiovisuais

Para IAZZETTA, a presença do intérprete é um ponto importante para a compreensão de uma obra:

IAZZETTA (1997, p. 34) o corpo do instrumentista e seu instrumento atuam em simbiose na produção musical e o seu comportamento conjunto interfere na compreensão do resultado sonoro que produzem. Um gesto violento do instrumentista aumenta a eficácia expressiva de um ataque sonoro brusco.

Os gestos musicais são adotados como meio de comunicação entre o intérprete e o ouvinte. Para KUMOR alguns compositores passaram a dar tal importância à interpretação que algumas obras só podem ser apreciadas e compreendidas quando são assistidas em performances ao vivo. Nessas obras a música deixou de ter apenas um caráter auditivo, tornando-se uma arte que se expressa também por meios visuais (KUMOR, 2002).

Segundo MARTINEZ, a cada dia que passa, os conceitos sobre arte vão sendo repensados e restabelecidos. “As artes da atualidade se apóiam em um princípio comum, são artes multimídia” (MARTINEZ, 2006. p. 15). Para alguns compositores, a interpretação diante de um instru-

mento envolve mais elementos visuais que somente a presença do intérprete diante do instrumento. A presença do espaço físico e até mesmo a luz do ambiente, são elementos que podem fazer parte na compreensão da obra.

## Gestos Interpretativos

Os gestos musicais podem ser entendidos como elementos performáticos ou movimentos intrínsecos à música. Existem inúmeras definições para classificar gestos musicais. As definições de gestos interpretativos aqui utilizadas estão de acordo com a nomenclatura determinada por KUMOR.

KUMOR (2002 p. 72) A música para percussão obteve um tremendo crescimento no século XX à medida que os compositores começaram a olhar para ela como um meio representativo para obras solo e música de câmara. Em paralelo com o desenvolvimento dado pelos compositores a obras para percussão, alguns deles adicionaram novos elementos na interpretação como o uso do movimento ou de gesto corporal com significado específico. A inclusão destes elementos em obras recentes para percussão apresenta-se ao intérprete como um desafio técnico que não está ainda identificado no padrão curricular do ensino de percussão

Estes gestos interpretativos são classificados da seguinte maneira: *Gesto Musical (GM)*, *Gesto Interpretativo Incidental ou Residual* e *Gesto Interpretativo Cênico (GC)*.

Os *Gestos Musicais (GM)* são considerados os “diferentes padrões temporais descritos por estruturas sonoras variando no tempo e que são produzidos por instrumentos musicais sob a ação de um intérprete, dada uma notação musical específica, utilizada num contexto interpretativo específico” (KUMOR, 2002, citado por TRALDI, et al, 2007, p. 4). Exemplifica como gestos musicais: escalas, glissandos, acordes, notas longas, notas curtas.

O *Gesto Interpretativo Incidental (GI)* é definido como o “movimento natural e inevitável do corpo do intérprete, em especial da cabeça e dos braços na execução instrumental” (KUMOR, 2002, citado por TRALDI, et al, 2007, p. 4). Alguns exemplos desse movimento se resumem em movimentos de pulso e mãos no controle das baquetas ou das próprias mãos, movimentação de braços, estender e inclinar-se no instrumento, etc.

Já o *Gesto Interpretativo Cênico (GC)* é visto como a “ação do intérprete frente à descrição e a utilização específica de algum tipo de movimento que não está diretamente ligado ao ato de tocar o instrumento de modo que tal gesto possua significado próprio e autônomo” (KUMOR, 2002, citado por TRALDI, et al, 2007, p. 6). Este gesto está ligado à performance e resulta em um movimento elaborado pelo intérprete independente da obra ou sonoridade que o autor procura.

## INTERSEMIOSE E SINERGIA

MARTINEZ (2006, p. 23). “A intersemiose musical consiste em manipulações de estados energéticos acústico articulados cooperativamente a estados energéticos de outras linguagens, como movimentos corporais, imagens, texto”.

Na obra *Afta-Stubá*, utilizamos duas linguagens distintas: o som e a cena. Tais linguagens foram articuladas em simbiose de maneira que surgisse uma nova linguagem (a performance cênica), autônoma e coerente em relação às duas outras linguagens.

*Sinergia* consiste na combinação orgânica de duas ou mais linguagens, que articuladas isoladamente (som sem a presença de cena e vice-versa) têm suma importância, porém, quando combinadas dão um novo e mais significativo valor ao objeto (MARTINEZ, 2006).

## DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

Ford cria elementos visuais no momento em que determina os percursos entre os três percussionistas.

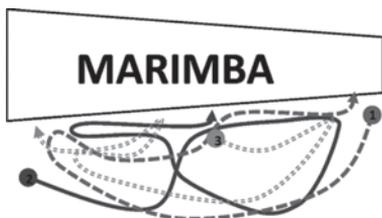


Figura 5: imagem que representa a trajetória que os intérpretes devem fazer diante a marimba para realizar o trecho musical apresentado na figura entre os compassos 62 – 72.



Figura 6: compasso 73 ao 76 – primeiro momento em uníssono entre os três intérpretes. Evento que ocorre do compasso 72 ao 83.

Compreendemos que Ford, ao determinar a manulação ou movimentação dos instrumentistas em certos trechos da obra, não apenas colabora na praticidade da execução, mas também na transformação do *gesto incidental* em *gesto cênico*. A figura 6, acima, exemplifica um momento no qual, através do processo de sinergia, os três percussionistas transformam o *gesto incidental* em *cênico*.

## NOTAS

- 1 Iniciou seus estudos musicais aos 12 anos no Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade, Ituiutaba – MG. Em 2010 graduou-se no curso de licenciatura em música (percussão erudita) na Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente desenvolve pesquisa em música popular brasileira e performance além de integrar a Banda Sinfônica de Uberlândia, o Grupo de Percussão da UFU, Duo Mundo (com Lúcio Scaranaro), Quarteto Gafieira e o grupo Wellington e Regional Fogo na Roupa.
- 2 Graduando em Música (bacharelado em percussão erudita) na Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente é membro da Banda Sinfônica de Uberlândia, do Grupo de Percussão da UFU e do Duo Mundo (com Manoel Moura). Têm atuado nas linhas de pesquisa de práticas interpretativas e teoria musical sob a orientação do prof<sup>o</sup> Dr. César Adriano Traldi e fomento da FAPEMIG.
- 3 Ratan: é um tipo de bambú utilizado na confecção de baquetas para tocar instrumentos musicais.
- 4 Dead Strokes: consiste numa técnica onde pressiona-se a baqueta contra a superfície tocada impedindo a continuação da vibração.
- 5 Full Strokes: toque que começa em cima (entre 45° e 90°) e termina também em cima. Este toque deve soar como um down stroke, mas voltar para cima.
- 6 Stick Click: percutir uma baqueta contra a outra.

## REFERÊNCIAS

- IAZZETTA, Fernando. A Música, o Corpo e as Máquinas. **Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, v. IV, n. 4, 1997. p. 27-44.
- KUMOR, Frank. *Interpreting the Relationship Between Movement and Music in Selected Twentieth Century Percussion Music*. Cidade?, 2002. 158f. Tese (Doutorado em Música). University of Kentucky.
- MARTINEZ, José Luiz. Ópera Contemporânea e seus Arredores: Intersemiose e Multimídia. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson. **Arte e Cultura IV: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2006. p. 15-49.
- TRALDI, Cesar; CAMPOS, Cléber; MANZOLLI, Jônatas. Os Gestos Incidentais e Cênicos na Interação entre Percussão e Recursos Visuais. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVII. São Paulo: UNESP, 2007. p. 1-15.
- TRALDI, Cesar Adriano. *Interpretação Mediada & Interfaces Tecnológicas para Percussão*. Campinas, 2007. 121f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas.

# ESTUDO N. 1 PARA PIANO SOLO DE JOSÉ VIEIRA BRANDÃO: ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DA LINGUAGEM PIANÍSTICA E ESTRATÉGIAS TÉCNICAS

Mauren Liebich Frey Rodrigues<sup>1</sup>  
mauren.frey@gmail.com

Maria Bernardete Castelán Povoas

**Palavras-chave:** Vieira Brandão; Piano solo; Estudo N. 1.

## INTRODUÇÃO

Este artigo é parte da dissertação de Mestrado, ainda em desenvolvimento, “Quatro Estudos para piano de Vieira Brandão: Uma abordagem analítica técnico-interpretativa”. A pesquisa está sendo realizada em 2011, ano em que será comemorado o centenário do nascimento do compositor José Vieira Brandão (1911-2002).

José Vieira Brandão foi compositor, regente e pianista de talento reconhecido. Nasceu em Cambuquira no Estado de Minas Gerais, Brasil. Formou-se em 1929 na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Em 1939 apresentou-se como compositor, sendo atualmente conhecido principalmente por sua obra coral e atuação pedagógica ao lado de Villa-Lobos, de quem estreou muitas obras, tais como os *Choros 11* (SANTOS, 2003; NEVES, 2001; MARIZ, 1970). Vieira Brandão compôs grande parte de suas obras para piano em meio a uma intensa atividade como pianista em turnês pelo Brasil e Estados Unidos.

Sua música é, até o início do século XXI, ainda pouco divulgada, estudada ou criticamente analisada, motivo pelo qual o volume de produção sobre ele é muito pequeno. Neste panorama, a análise técnico-interpretativa de seus estudos para piano solo viria colaborar com a produção de material que visa refletir sobre a linguagem musical adotada, divulgar esta obra e incluí-la, mais frequentemente, nos programas de recitais. De acordo com Barry & Hallam (2002), um estudo analítico da música é prioritário antes da prática física. Nele, aspectos como a tonalidade, métrica e modelos técnicos familiares são observados além de fazer com que a prática seja mais cuidadosa, podendo reduzir o número de tentativas físicas a fim de alcançar uma realização instrumental de qualidade.

## METODOLOGIA

Esta pesquisa é constituída de três partes, que vêm sendo desenvolvidas simultaneamente. A primeira consta de um levantamento bibliográfico sobre a vida e obra de Vieira Brandão, tendo como foco principal sua carreira como pianista e produção para piano solo. Paralelamente, teve início o estudo ao piano do Estudo n.1. Na segunda parte, por meio de um estudo analítico-interpretativo, estão sendo abordados aspectos da composição das peças, no caso deste trabalho, do Estudo n.1, tais como elementos fraseológicos (RETI, 1958; SCHOENBERG, 1991), características harmônicas e texturais (BERRY, (1987). Alguns desses elementos encontram-se destacados com base nas idéias que o próprio compositor manifestava sobre o nacionalismo, através da sua *Tese de Livre Docência* de Brandão, entrevistas e outros materiais bibliográficos. Para a terceira

parte estão sendo levantados aspectos técnicos a serem trabalhados pelo pianista com base em modelos técnico-interpretativos como o de Póvoas (1999).

## RESULTADOS/DISCUSSÃO

Declaradamente nacionalista Brandão trabalhou com duas principais influências complementares entre si: a do romantismo no caráter e do neoclassicismo na forma. As suas composições para piano caracterizam-se pela coerência, preferência pela linguagem mais próxima do tonalismo e uma identificação com as correntes nacionalistas da música brasileira, porém não utilizava o nacionalismo como uma forma de posicionamento político como Guarnieri e Santoro (PEDRASSOLI JÚNIOR, 2007)

Vieira Brandão escreveu várias peças denominadas *Estudo*, dentre elas, quatro que não foram concebidos como um conjunto, ou seja, a numeração não obedece a uma ordem cronológica. Esses estudos encontram-se disponíveis no Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. O Estudo n.1, composto em 1951, foi o único editado em 1993 e, de acordo com a partitura, foi dedicado ao pianista Arthur Rubinstein. Traz a indicação de Allegro Moderato e fórmula compasso 6/8. Seu caráter virtuosístico fica evidenciado pelos elementos pianísticos que Vieira Brandão utiliza. Estes elementos estão distribuídos na peça de maneira que permite dividi-la em duas seções principais, uma repetição literal de uma parte da primeira e uma *coda*, gerando uma forma ternária ABA. Esta divisão é ratificada pelas indicações do próprio compositor, sendo as partes delimitadas pelas indicações de compasso, de andamento e de expressão. As duas seções têm caráter bastante virtuosístico. A primeira seção apresenta um caráter brejeiro e rítmico, que contrasta com o tema de caráter seresteiro da segunda seção. O termo brejeiro neste caso faz referência ao caráter brincalhão, “hábil e astucioso, enfrentando com manhas as dificuldades” (CASCUDO, 1959); seresteiro faz referência ao caráter de melodias simples e graciosas como uma forma interpretativa ou de um conjunto instrumental destinado a acompanhar pelas ruas e estradas um cantor solista nas serenatas. (LIRA, 1957).

Vieira Brandão foi um exímio pianista, por isso, para suas composições em termos composicionais utiliza-se de recursos musicais tendo em vista a realização pianística das figuras musicais propostas. Assim, as soluções composicionais que ele encontra são a fim de facilitar a realização pianística da sonoridade que procura obter. Foram enumerados três recursos musicais e estratégias técnicas do Estudo n.1 a serem trabalhados pelo pianista: cromatismos, alternância entre teclas pretas e brancas e notas duplas.

A sonoridade que permeia a peça é construída principalmente sobre a escala cromática. A alternância das teclas pretas e brancas do teclado é utilizada das mais diversas maneiras, deixando a tonalidade principal ambígua. Neste estudo Vieira Brandão se utiliza do cromatismo, para a construção de uma das ‘camadas’ musicais, não como uma escala, mas como contornos melódicos. Em suas rápidas observações sobre as Valsas de Esquina de Francisco Mignone, chama à atenção para um segundo aspecto técnico a ser trabalhado: as notas duplas. Dada esta importância, no Estudo encontra-se uma grande quantidade de sequências de notas duplas. Esta é uma prática que já havia sido explorada por Chopin. Um bom exemplo pode ser destacado nos compassos 92 e 93 do Estudo n.1 de Brandão, onde a escala ascendente de terças cromáticas faz referência ao Estudo Op.25 n.6 de Chopin.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pensamento nacionalista traduzido por Almeida (1942) é de que “a música de um país não é apenas aquela que se cifra ao aproveitamento de temas populares, de células folclóricas, mas a que traduz a expressão racial, através do temperamento criador de cada artista.” Com a análise do Estudo n.1, já se pôde observar aspectos que demonstram que Vieira Brandão escreveu peças que retratassem o Brasil, confirmando sua preferência por uma estética neoclássica.

Quanto aos recursos técnicos a trabalhar pelo pianista, foram encontrados nos estudos elementos que o próprio Brandão ressaltava como importantes na sua Tese, como por exemplo, a recorrência de semicolcheias e a importância da exatidão na execução das mesmas. Quanto à exploração das notas duplas, Brandão mostra sua preocupação na abordagem deste aspecto técnico, trazendo para suas peças este aspecto que observou durante as análises das Valsas de Esquina de Mignone.

A inclusão de estratégias técnicas na composição do Estudo n.1 exige do pianista uma considerável destreza para a sua execução. Desta forma, sugere-se a escolha deste repertório para o aperfeiçoamento de questões técnicas e de interpretação pianística inerentes à realização instrumental de considerável repertório bem como a inclusão da peça nos programas de concerto.

## NOTAS

1 Curso Mestrado em Música, na área de Práticas Interpretativas (Piano) na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) sob a orientação artística e teórica da professora Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas. No ano de 2011, juntamente com sua orientadora, realizou uma turnê por cidades de Portugal e França com um repertório para piano solo e à quatro mãos, dedicado exclusivamente a compositores brasileiros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.
- BARRY, Nancy H. & HALLAM, Susan. Practice. In: PARNCUTT, Richard & MCPHERSON, Gary. **The Science & Psychology of music Performance: Creative Strategies for teaching and Learning**. New York: Oxford University Press, 2002
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, 1987.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2ªEd. Edições de Ouro. Rio de Janeiro, 1959.
- LIRA, Marisa. Serestas e Seresteiros in: **Diário de Notícias**, 1957. Disponível em <http://jagadabrasil.com.br/revista/outubro83/fev83010a.asp-17k>. [Acesso em 10/07/2011]
- MARIZ, Vasco. **Figuras da Música Brasileira Contemporânea**. 2ªEd. Universidade de Brasília, Brasília, 1970.
- NEVES, José Maria. Uma data a ser celebrada. In FISCHER, Heloisa. **Caderno VivaMúsica! José Vieira Brandão: 90 anos**. Viva Música! Marketing e Edições, Rio de Janeiro, 2001
- PEDRASSOLI JÚNIOR, Paulo. **José Vieira Brandão e o violão**. 2007. Dissertação de mestrado. Escola de Música da UFRJ. 2007.
- PÓVOAS, Maria. B. C. **Princípio da relação e regulação do impulso movimento: possíveis relações com a otimização da ação pianística**. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- RETI, Rudolph. **Tonality-Atonality-Pantonality: a study of some trends in the twentieth century music**. Londres: Rockliff, 1958
- SANTOS, Jane Borges de Oliveira. **Biografia documentada de José Vieira Brandão: pianista, educador, regente coral e compositor**. 2003. Dissertação de mestrado em musicologia pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2003.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: EDUSP, 1991

# PERCEPÇÕES DOS INSTRUMENTOS DE SOPRO SOBRE DISTONIA FOCAL

Ricardo Rosembergue Garcia<sup>1</sup> (EMAC-UFG)  
*ricardotuba@yahoo.com.br*

Sonia Ray<sup>2</sup> (EMAC-UFG)  
*soniaraybrasil@gmail.com*

**Palavras-chave:** Distonia Focal; Técnica instrumental; Percepção corporal na Performance Musical.

## INTRODUÇÃO

A prática musical de qualquer músico profissional sério está pautada em diversos elementos constitutivos da performance como dificuldade da obra, duração da execução, técnica utilizada, tipo e adequação do instrumento, condições ambientais, condições psicológicas e físicas de cada intérprete, impondo enorme exigência ao sistema nervoso do indivíduo, possibilitando o surgimento de resultados negativos no ato da performance, podendo comprometer a prática musical e a carreira profissional dos músicos. Além dos vários exemplos de adoecimento ocupacional que atingem os músicos - como lesões por esforço repetitivo, problemas posturais, disfunções musculoesqueléticas (tendinite, artrite, compressão de nervo etc...) perda auditiva induzida por ruído e fraqueza muscular, muitos profissionais têm sido diagnosticados como portadores de um distúrbio do movimento denominado distonia focal do músico, levando vários músicos interromper suas carreiras ou até mesmo, encerrá-las (LLOBET, 2002; 2004).

Este trabalho está relacionado a uma pesquisa que ainda está em andamento e objetiva discutir a distonia focal do músico e sua relação com instrumentos de sopro, discutindo a distonia focal do músico a partir das concepções de Jacobs e Farias sobre alguns fundamentos perceptivos bem como psicológicos na performance em instrumentos de sopro.

A metodologia neste trabalho desenvolveu-se a partir da revisão de literatura realizada na pesquisa de mestrado do autor sobre distonia focal e a atividade do instrumentista de sopro. As etapas seguintes prevêem consultas à comunidade musical no intuito de corroborar o objeto de discussão e fundamentar as etapas seguintes de análise e discussão dos dados conduzindo às considerações finais da pesquisa.

## O CONCEITO DE DISTONIA FOCAL E DE PERCEPÇÃO

A revisão da literatura consultada aponta a distonia do músico como sendo um distúrbio do movimento de base neurológica que se caracteriza por contrações e espasmos musculares involuntários e mantidos causando movimentos repetitivos, contorções ou posturas anormais e se classifica como lesão de tarefa específica (task-specific), ou seja, se manifestando apenas no momento da execução instrumental. Clinicamente pode se manifestar em um músculo de maneira isolada ou pequeno grupo de músculos, membro, ou de forma generalizada atingindo todo um lado do corpo (SILVA, [s.d.]).

Segundo Llobet, o ato de tocar acomoda um mecanismo muito mais complexo que sua simplicidade aparente e que, se praticado de maneira inconsciente, excessiva e inapropriada podem ser estados posturais e de movimento anormais (LLOBET, 2006, p.1).

O mesmo processo que nos permite adquirir e desenvolver finas habilidades mediante o adestramento pode fazer com que percamos as habilidades desenvolvidas em anos de estudo (FARIAS, 2008, p.88). Daí a necessidade do *performer* possuir suficiente consciência da ação do corpo na prática musical, a fim de evitar que a própria prática venha a comprometer seu desenvolvimento profissional.

Arnold Jacobs normalmente apresenta seu conceito de percepção figurando a performance do instrumentista de sopro como um indivíduo que deve sempre estar empossado de dois instrumentos atuando em conjunto no ato de realização de qualquer performance. “Sempre use duas tubas – uma em sua mão e outra em sua mente. A tuba na mão deve funcionar como um reflexo da outra em sua mente: seu cérebro” (JACOBS apud FREDERIKSEN, 2000, p.137).

A partir deste pressuposto filosófico sobre a performance e sua preparação, Jacobs se preocupava com a falta de posicionamento dos *performers* em relação a atividade musical, tornando a mesma um gesto mecânico e pouco musical propenso a falhas que podem incorporar erros e desvios conceituais na performance. Em suas palavras: “Infelizmente muitos músicos tocam sem um objetivo final... Seus conceitos são como as de um construtor sem projetos. Eles tocam com o instrumento que está em suas mãos, mas sem aquele que está em sua mente e muitos erros ocorrem”(JACOBS apud FREDERIKSEN, 2000, p.137).

Concordamos com os autores no que concerne a necessidade de reflexão sobre uma percepção da performance e sua preparação com foco especial na busca pela otimização do resultado técnico-musical, livre da possibilidade do desenvolvimento da distonia focal através de uma maior percepção da ação do corpo na performance.

## **EXEMPLOS DE (AUTO) PERCEPÇÃO EQUIVOCADA NA PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE**

A prática musical pautada em uma construção mecânica e não planejada, faz da repetição exagerada e padronizada alicerce para o desenvolvendo de uma técnica limitada e possivelmente pré-disponível a problemas futuros, podendo abrir um caminho para a desorganização sensório-motora, tornando possível a manifestação da distonia focal do músico sem que o instrumentista perceba, pois normalmente esta se manifesta inicialmente como pequenas falhas ou dificuldades na performance.

Por outro lado, Arnold Jacobs e Joaquin Farias apontam que análise e reflexão excessivas sobre o funcionamento do corpo na preparação e realização da performance também pode ser tão prejudicial quanto a prática mecânica. Desvio de atenção e perda de foco no objetivo principal, qual seja, a música em si, conduzem músico a um estado que Jacobs chama de “paralisia por análise”(JACOBS apud FREDERIKSEN, 2000,p.142).

No ato da performance devemos ser como espectadores da ação, não interferindo pela análise obsessiva no gesto técnico automatizado (FARIAS, 2008, p.91). O controle exagerado do gesto torna-se produto de continuas interferências da vontade compulsiva de controle gestual. Este deveria ser eliminado para liberar o mecanismo físico de percepção consciente na performance musical.

Toda ação gera uma reação. Fazendo um paralelo com a lei física, no que concerne a distonia focal, quaisquer direcionamentos que hajam na ação a sensação se verá modificada. Uma ação rígida e demasiado controlada advinda de uma percepção equivocada de maior controle na performance, somente poderá gerar resultados negativos como gestos motores mais tensos, propensos ao aparecimento de respostas e desvios técnicos indesejáveis além de possíveis quadros de tensão, falta de fluência gestual, liberdade e objetividade na execução de trechos rápidos ou de difícil controle, surgimento de falhas, entre outras coisas. Como afirma Farias, “você não avança porque bloqueia a sua própria ação de múltiplas formas”(FARIAS 2008,p.92).

Percebemos então que tanto os aspectos psicológicos da performance, quanto uma percepção equilibrada do corpo na realização musical são de suma importância para uma prática musical mais objetiva, consciente, sólida e menos disposta a gerar problemas ocupacionais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a pesquisa esteja em andamento, podemos concluir que a distonia focal do músico é uma desordem do movimento que compromete a dimensão física do fazer musical e pode levar instrumentistas a comprometer suas carreiras ao ponto de encerrá-las. A falta de posicionamento reflexivo dos *performers*, bem como o desvio de atenção do fazer música para a dimensão física do fazer musical segundo os pesquisadores apresentados, tem contribuído de maneira sistemática para o aparecimento de distúrbios ocupacionais em músicos, como a distonia focal do músico.

Acreditamos que este trabalho pode contribuir para uma maior compreensão do objeto de estudo e ampliar a discussão sobre a distonia focal do músico, colaborando com pesquisas futuras sobre um tema que é ainda muito pouco estudado, além do que esperamos gerar referências em língua portuguesa sobre o tema e propor reflexões sobre uma prática musical mais crítica e consciente, esperamos sejam as contribuições deste trabalho.

## NOTAS

- 1 Mestrando em performance musical na EMAC-UFG, sob a orientação da Profa. Dra. Sônia Ray. É professor do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França - CEPABF. Especialista em Educação pela Univero-GO é graduado em Educação Musical também pela EMAC-UFG.
- 2 Contraixista e pesquisadora. Doutora em Pedagogia e Performance do Contrabaixo pela University of Iowa (EUA, 1998) tendo também concluído estágio de pós-doutoramento na University of North Texas (EUA, 2008). Professora Associada da EMAC-UFG. Em sua atividade como instrumentista no Brasil e exterior privilegia autores brasileiros e repertório contemporâneo. Fundadora e editora-chefe da Revista Música Hodie (2001-2011) e criadora do SEMPEM (2001). É presidente da ANPPOM (gestão 2007-2011).

## REFERÊNCIAS

- FARIAS, J. **La Rebelión del Cuerpo**: Entendiendo la Distonia Focal del Músico. Madri: Galene, 2006.
- FREDERIKSEN, Brian. **Arnold Jacobs**: Song and Wind. Chicago: Windsong, 2000.
- LLOBET, J. R. Existe Alguna Solución para el Llamado "Cáncer del Músico"? **Revista 12 Notas**, n. 31, p. 1. 2002.
- \_\_\_\_\_. Rendimiento com menos Riesgos. **Revista12 Notas**, n. 39, p. 32-33. 2004.
- \_\_\_\_\_. Problemas de Embocadura (VI). Lesiones Nervosas. **Revista 12 Notas**, n.51, p.1-3. 2006.
- NELSON, Bruce. **Also Sprach Arnold Jacobs**: a developmental guide for brass wind musicians. Mindelheim: Polymnia, 2006.
- SILVA, Delson, J. **Associação Brasileira dos Portadores de Distonias - ABPD**. Disponível em <http://www.distonia.org.br/m3ent6.htm>. Acesso em 03 mai 2010.

# PLANEJAMENTO DA EXPRESSIVIDADE NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Alvaro Henrique Siqueira Campos Santos<sup>1</sup>  
alvaroguitar@gmail.com

Antenor Ferreira Correa<sup>2</sup>  
antenorfc@unb.br

**Palavras-chave:** Expressividade musical; Performance musical; Cognição musical.

## INTRODUÇÃO: INTERPRETAÇÃO E EXPRESSIVIDADE

A expressividade deve ser o fim toda interpretação musical. Ao lidar com música do passado, tem-se acesso a informações que contribuem para elaborar uma interpretação expressiva. Ao tocar música do nosso tempo, em composições cujo texto carece de indicações e são inéditas, só restaria a intuição para criar uma interpretação expressiva. Seria possível contar com alguma ferramenta que permita fundamentar essa interpretação com solidez? Como se daria sua aplicação?

Uma vez que interpretação seria “um grupo de escolhas mais ou menos motivadas e coerentes sobre expressão aplicadas por toda uma obra” (LEHMAN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 96), e “muito do comportamento expressivo pode ser capturado por regras relativamente simples que se aplicam a diferentes intérpretes e peças musicais.” (Idem, p. 87), é possível determinar alguns procedimentos de leitura da partitura que podem gerar a expressão ou expressividade musical. Os autores completam que “o gerenciamento de expectativa e surpresa é um componente chave de performances esteticamente poderosas.” (LEHMAN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 96).

Tais ideias nos remetem à obra de Leonard Meyer (1918 – 2007) que, por sua vez, diz que “Uma obra musical é muito mais que uma série de símbolos numa partitura. É sua realização específica em som ou som imaginado. (...) [O intérprete] dá forma e confirma (ou não confirma) nossas expectativas não sobre *quais* eventos irão ocorrer, mas sobre *como* os eventos ocorrerão.” (MEYER, 1994: p. 48).

Buscando compreender o quê seria expectativa, e como utilizá-la para gerar expressividade, conceitos de Meyer têm contribuído para a pesquisa, como que “afeto ou emoção sentida é despertada quando uma expectativa – uma tendência a responder – ativada pela situação de estímulo musical é temporariamente inibida ou permanentemente bloqueada” (MEYER, 1956, p. 31). Portanto, é possível ser expressivo ao inibir ou bloquear expectativas. Por sua vez, “expectativa é um produto das respostas habituais desenvolvidas em conexão com estilos musicais particulares e os modos de percepção humana, cognição e resposta.” (idem, p. 30). Sobre percepção, “o trabalho dos psicólogos da Gestalt nos mostrou sem sombras de dúvidas que a compreensão não é uma questão de perceber estímulos únicos, ou sons simples isolados, mas sim uma questão de agrupar estímulos em padrões e relacionar esses padrões uns com os outros.” (idem, p. 6). Conclui-se, então, que a relação entre os padrões que nossa percepção agrupa cria expectativas, que geram emoção, e tornam uma interpretação musical expressiva.

## METODOLOGIA

O caminho apontado é investigar a percepção segundo a Gestalt; verificar no texto musical quais padrões podem ser mostrados na realização sonora da obra e, ao tocar, relacionar os padrões de forma a criar expectativas que serão inibidas ou bloqueadas, manipulando não quais eventos ocorrem, mas a forma como eles ocorrem, com a finalidade de ter uma interpretação musical expressiva.

## RESULTADOS

Foi realizado um primeiro teste no movimento 1960 de *Brasília 50*, de Jorge Antunes (1942-). Como em Meyer (1956), buscou-se na partitura padrões agrupáveis em pés métricos, e aplicar as leis e princípios da Gestalt encontrável em cada padrão para verificar a criação de expectativas a fim de inibir, confirmar ou negá-las.

*Brasília 50* é para violão e sons pré-gravados, e seus movimentos retratam eventos históricos ocorridos nos 50 primeiros anos da capital. 1960 trata da inauguração da cidade. Os sons pré-gravados incluem trechos de um noticiário falando da inauguração de alguns prédios residenciais, uma entrevista em que Oscar Niemeyer diz que sua inspiração são as curvas femininas, pontuados por um acorde tocado por um midi que é tocado pelo violão na sua primeira intervenção.

A partitura a seguir inclui indicações coloridas que foram concebidas de acordo com as explicações abaixo, e o agrupamento de padrões segundo os pés métricos é indicado em preto. Os colchetes fecham os elementos de um mesmo padrão.

Considerando o princípio de separação figura-fundo, na primeira intervenção o violão é fundo para a voz falada da gravação. Na repetição fá# mi o violão passa a ser figura. Dessa forma, o forte do instrumento deve estar menos intenso que a gravação. Os acordes repetidos lá dó# e lá dó# mi oferecem uma oportunidade de utilizar a uniformidade para suspender a expectativa do ouvinte. Como na segunda frase o compositor indicou acelerando com decrescendo só na parte final, a uniformidade pode ocorrer antecipando o decrescendo e o acelerando. Uma vez que as duas frases iniciam com o mesmo motivo, ao escutar o fá# mi novamente, segundo o princípio do retorno, o ouvinte espera ouvir a mesma coisa. Dessa maneira, podemos frustrar essa expectativa se na primeira frase o violonista tocar o oposto que tocará na segunda, ou seja, *ritardando* e crescendo.

Nos dois efeitos sonoros a seguir não encontramos um padrão entre os sons, logo, não é possível aplicar conceitos da Gestalt. Nota-se aqui uma limitação desse procedimento. Ainda não foi descartada a hipótese de percepção de padrões entre sons sem altura definida.

Na segunda página, no primeiro sistema, a repetição de cada um dos dois acordes, segundo a lei do retorno, cria a expectativa de ouvir uma reiteração. Uma vez que a partitura indica dinâmica, teríamos a agógica, a articulação ou o timbre para frustrar essa expectativa. Uma das possibilidades foi variar o timbre de cada acorde na sua repetição. No entanto, num plano arquitetônico maior, quando o ouvinte escuta que no primeiro grupo um acorde foi tocado metálico e depois normal, quando ouve um novo acorde metálico, prevê que será repetido em timbre normal, e tal escolha confirma essa expectativa.

No trecho a seguir, pensou-se em marcar com diferenças mínimas cada nota, para tornar mais clara a percepção desse padrão iâmbico nas notas repetidas. Foi escolhido o uso constante da articulação *staccato* seguido de *tenuto*, uma vez que o trecho contém indicações de dinâmica originais, e o uso de agógica ou timbre soou inadequado. Uma vez marcado o padrão no plano micro, temos maior liberdade para frustrar a expectativa no plano macro. Ainda pensando no princípio do retorno, uma vez que o ouvinte notou que nessa página cada ataque de acorde implica numa mudança de timbre, foi pensado em manter essa lógica na primeira semi-frase e, na segunda, manter o mesmo timbre para frustrar essa expectativa.

Observou-se que a tarefa exige cuidado em observar os vários níveis arquitetônicos da obra, pois os padrões estão presentes tanto num plano micro, quanto num plano macro, e é preci-

so cuidar para que inibições das expectativas num plano não comprometa a geração de expectativas em outro, bem como para que as confirmações das expectativas num plano inviabilizem a iniciação de expectativas em outro.

# 1960

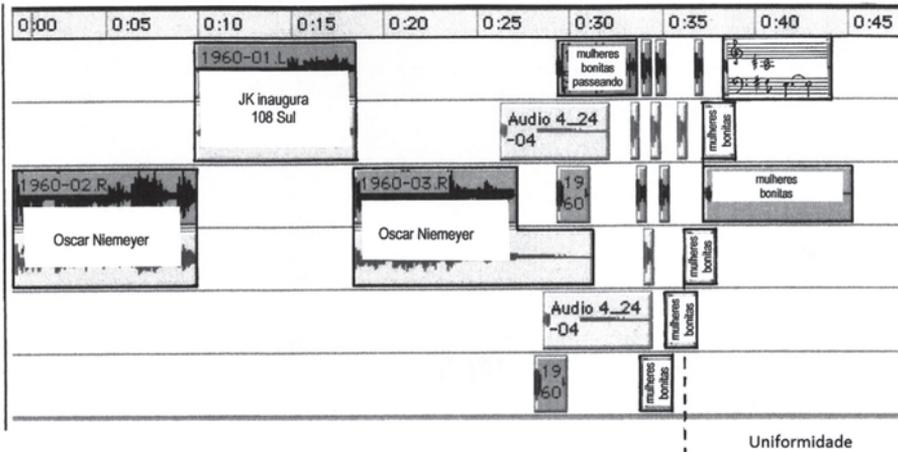


Figura: voz falada  
Fundo: música, acordes

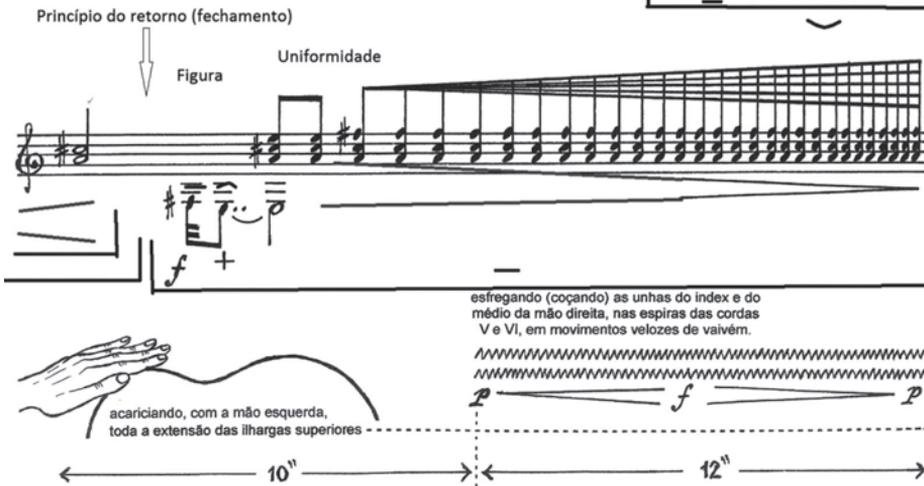
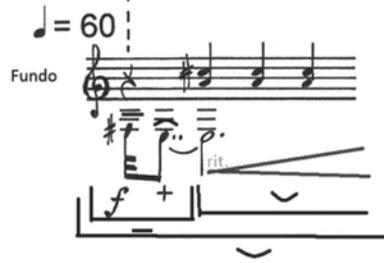


Figura 1: página 1 de 1960, primeiro movimento de Brasília 50 (Jorge Antunes).

Figura 2: página 2 de 1960, primeiro movimento de Brasília 50 (Jorge Antunes).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora limitado por algumas incertezas, esse teste se mostrou capaz de propor decisões de dinâmica, agógica, timbre e articulação em toda a obra, e em alguns trechos em que não havia nenhuma indicação do compositor foi possível encontrar mais de uma possibilidade de interpretação. Com o aprofundamento no assunto pode ser possível encontrar uma ferramenta que permita planejar uma interpretação musical expressiva, e sua utilização para gerar decisões interpretativas numa composição musical contemporânea inédita é promissora.

## NOTAS

- 1 Professor substituto na Universidade Federal de Uberlândia, mestrando em música na Universidade de Brasília, Kunstliche Ausbildung pela Hochschule für Musik Nürnberg. Violonista, tem realizado estréias e primeiras gravações de obras de Carlos Alberto da Silva, Celso Mojola, Cláudio Santoro, Ernest Mahle, Jean Goldenbaum, John Duarte, Jorge Antunes, Mário Ferraro, Oliver Thedieck, entre outros.

- 2 Professor adjunto do Departamento de Música da Universidade de Brasília, percussionista e compositor. Lançou o CD *Veredas Sonoras* com composições de sua autoria; autor do livro *Estruturas Harmônicas Pós-tonais* (Edunesp, 2006). Doutor em música pela Universidade de São Paulo com tese na área de composição e análise. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na área de etnomusicologia investigando as transformações impostas pela ideologia estética da indústria do entretenimento à música popular de tradição afro-brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Jorge. Brasília 50. Para violão e sons pré-gravados. Partitura. Brasília: manuscrito, 2009.
- LEHMAN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press, 2007.
- MEYER, Leonard. *Music, the arts, and ideas*. Chicago: University of Chicago Press, 1994
- \_\_\_\_\_. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

### A ESCRITA PIANÍSTICA NA CANÇÃO *ELEGIA* (1980) DE ERNST MAHLE

Eliana Asano Ramos<sup>1</sup> (PPGM/UNICAMP)  
*eliana\_asano@hotmail.com*

Maria José Dias Carrasqueira de Moraes<sup>2</sup> (PPGM/UNICAMP)  
*regiamusica@ig.com.br*

**Palavras-chave:** Música de Câmara Brasileira; Canção Brasileira; Ernst Mahle; Musicologia e Performance.

#### INTRODUÇÃO

Esta comunicação pretende apresentar resultados parciais de uma tese de doutorado cujo objetivo principal é definir as características na escrita pianística de Ernst Mahle (1929) tendo como referência o seu conjunto de canções escritas para voz solista e piano. O objetivo desta comunicação é apresentar uma análise musical da canção *Elegia* (1980) com especial enfoque no procedimento pianístico. O modelo de análise tem respaldo em Stein e Spillman (1996) e compreende o exame do texto, da estrutura musical, das relações texto-música e dos aspectos interpretativos pertinentes à *performance* da canção. A análise musical encontra respaldo em Schoenberg (2008), ao passo que o exame dos demais aspectos segue os parâmetros e conceitos de Stein e Spillman (1996).

Naturalizado brasileiro, Ernst Mahle nasceu em 1929 em Stuttgart, na Alemanha, e está no Brasil desde 1951. Sua vasta obra abrange mais de duas mil composições, incluindo peças originais e arranjos sobre melodias e temas folclóricos. Dentro do repertório canção, são quarenta e uma canções para voz solista e piano. A canção selecionada para esta comunicação foi escrita em 1980 para tenor e piano sobre texto de Ribeiro Couto (1898-1963) e dedicada ao barítono Eladio Pérez-González, principal divulgador da obra vocal do compositor.

#### *ELEGIA* (1980)

Ululando cromaticamente, o vento aumenta e diminui: o que será que ele conta de outros mundos? Em modo frígio, o vento conta das frias noites. Depois de morrer, quero soprar na tua porta, como o vento doce da primavera, em modo maior: acorde, anima-te, alma (Mahle em comunicações pessoais com Eliana Asano Ramos).

*Texto.* A seguir, o poema da canção.

#### *Elegia*

Que quer o vento?  
A cada instante  
Este lamento  
Passa na porta  
Dizendo: abre...

Vento que assusta  
Nas horas frias  
Da noite feia,  
Vindo de longe,  
Das ermas praias.

Andam de ronda  
Nesse violento,  
Longo queixume,  
As invisíveis  
Bocas dos mortos.

Também um dia,  
Estando eu morto,  
Virei queixar-me  
Na tua porta.

Virei no vento  
Mas não de inverno,  
Nas horas frias  
Das noites feias.

Virei no vento  
Da primavera.  
Em tua boca  
Serei carícia,  
Cheiro de flores  
Que estão lá fora  
Na noite quente.

Virei no vento...  
Direi: acorda...

(BANDEIRA, 1963, p. 395-396)

O sentimento que permeia o texto é o de tristeza pela morte. No início, medo. A partir da quarta estrofe, consolo e esperança. Há uma *persona* (eu-lírico) e um modo de endereçamento (leitor). O poema possui sete estrofes de tamanhos distintos, versos curtos e regulares, terminações fracas e domínio do padrão binário iâmbico (fraco-forte) e é marcado por efeitos sensoriais (“horas frias”, “vento frio”, “cheiro de flores”, “vento quente”). Nas primeiras três estrofes, prevalecem vogais fechadas; a partir da quarta estrofe, vogais abertas. Linguagem formal, na primeira pessoa do singular. A inversão dos membros de frases produz uma narração elegante e de efeito surpresa. O sinal de reticências tem o efeito de mistério e continuidade.

*Estrutura musical.* A peça está dividida em três seções principais, cada qual introduzida pelo piano. As frases são assimétricas com um contorno melódico predominantemente em graus conjuntos. No ritmo, síncopas, contratempos, tercinas, apojaturas, trêmulos e polirritmia. Na harmonia, início em modo frígio e final em modo maior. A textura é semi-contrapontística, em alguns momentos, imitativa. O piano e a linha vocal apresentam significativa independência rítmica. A dinâmica e a tessitura vocal são amplas. Há um motivo básico na linha vocal (♩ ♪ ♪ | ♪ ♪). No piano, motivos gestuais em tercinas em alusão ao “vento”.

*Relações texto-música.* A relação seções/estrofes e frases/versos não é direta. A métrica binária da música corresponde ao padrão binário iâmbico do texto. A progressão poética é realçada na harmonia.

Tenho de gostar do texto. O texto já contém ritmo e emoção, até música (lembra que os vogais estão relacionadas com a série harmônica!).

O texto para mim é quase como uma melodia dada para fazer um arranjo, isso facilita o meu trabalho de criar. Na *Elegia* me fascinou a idéia de que o amor continua depois da morte, há um contato através do pensamento, da luz, do calor e do vento (Mahle em comunicações pessoais à Eliana Asano Ramos).

Em sua apostila *Escalas, Modos e Séries* (s.d.), Mahle estabelece uma relação entre modos, cores e efeito moral, influência direta da *Teoria das Cores* de Goethe (BARROS, 2005). Na breve análise da canção, Mahle reafirma isso quando relaciona o modo frígio às “frias noites” e o modo maior ao “vento doce da primavera”.

Acho as emoções causadas pelas cores bastante parecidas com as causadas pelos fenômenos musicais: modo maior e ##### = luz, modo menor e ##### = sombra. [...] Não vou dizer que sons e cores sempre surjam acoplados, mas às vezes a associação é muito forte (Mahle em comunicações pessoais com Eliana Asano Ramos).

As sílabas tônicas e as rimas estão enfatizadas nos tempos fortes dos compassos e nas variações de registro e de dinâmica, podendo ainda ser realçadas por meio da agógica (Ex. 1).

Ex. 1 - Mahle, *Elegia* (1980): c. 26-29, linha vocal.

*Aspectos interpretativos.* As decisões de timbre, intensidade sonora, articulação e pedalização devem levar em conta o sentimento que permeia o texto, a progressão poética e o estado psicológico da *persona*. Na linha vocal, a combinação de uma textura silábica e *parlando* denota uma narrativa clara e de fácil compreensão. A parte do piano está repleta de movimentos acordais com implicações melódicas e mantém uma relação não apenas de suporte à linha vocal, mas também de interação, onde os elementos motivicos funcionam como elemento de unificação entre as partes e na unidade como um todo (Ex. 2).

Ex. 2 - Mahle, *Elegia* (1980): c. 40-45.

O pedal é importante para a conexão e ressonância dos acordes, bem como para criar os gestos musicais no piano. Em comunicações pessoais, o compositor sugeriu  $\text{♩} = 84$ , mas com reservas. Para ele, o andamento ideal deve ser determinado pelos intérpretes.

Em cada ponto do compasso, em cada momento de uma frase ou de um trecho musical existe uma tendência latente de acelerar ou de retardar [...]. O melhor rubato – aliás – é o que

fica próximo ao andamento básico segundo a receita: demais condimento estraga a comida! (Problemas de Interpretação, s.d., p. 34).

## CONCLUSÕES PARCIAIS

Embora a análise da canção constitua versão preliminar, estando sujeita a nova releitura, é nítida a preocupação do compositor em conjugar texto-música. A escrita pianística é marcadamente descritiva: para ilustrar o “vento frio”, movimentos em tercinas, arpejos e trêmulos, em modo menor e predomínio de acordes dissonantes. A partir da quarta estrofe, os acordes ao piano ficam mais amplos e numa tessitura aguda em tonalidade maior. O predomínio de acordes de tônica, dominante e subdominante contribui para o movimento em direção ao final majestoso. Este trabalho mostra que a compreensão do pensamento estético-musical de Ernst Mahle pode influenciar de maneira significativa a percepção das relações texto-música e oferecer diretrizes interpretativas significativas. Os dados resultantes das análises permitiram a verificação de características peculiares na escrita do compositor, as quais deverão ser comprovadas, enriquecidas e, até mesmo, retificadas ao longo da pesquisa.

## NOTAS

- 1 Doutoranda em Música, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), orientação Profa. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes, área Práticas Interpretativas, Bolsista FAPESP. Mestrado em Música, UNICAMP (2011), Bolsista FAPESP. Bacharelado em Música, UNICAMP (2000), Bolsista Iniciação Científica SAE/UNICAMP.
- 2 Docente em Piano e Música de Câmara no Instituto de Artes da UNICAMP. Doutorado em Artes – ECA/USP (2001). Mestrado em Artes – ECA/USP (1995). Bacharelado e Licenciatura em Letras – PUC/São Paulo (1971). Bacharelado e Licenciatura em Música – Escola Superior de Música Santa Marcelina (1976).

## REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. **Poesia do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.
- BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. **Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de harmonia**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.
- MAHLE, Ernst. **Elegia**. Para tenor e piano. C 147 a. Partitura. Piracicaba: manuscrito, 1980.
- MAHLE, Ernst. **Escalas, Modos e Séries**. D30. Apostila. Piracicaba: manuscrito, s.d.
- MAHLE, Ernst. **Problemas de Interpretação**. D37. Apostila. Piracicaba: manuscrito, s.d.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2008.
- STEIN, Deborah.; SPILLMAN, Robert. **Poetry into Song: Performance and Analysis of *Lieder***. New York: Oxford University Press, 1996.

# A ESCUTA DO TEXTO: ESTRATÉGIAS DE PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE DO CICLO *FRAUENLIEBE UND LEBEN* DE ROBERT SCHUMANN

Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos<sup>1</sup>  
*luciafrv@hotmail.com*

Adriana Giarola Kayama<sup>2</sup>  
*akayama@iar.unicamp.br*

**Palavras-chave:** Escuta do texto; Performance; Comunicação Aural; Estratégias para performance; Imagens Aurais e Sinestésicas.

## INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objetivo traçar uma reflexão acerca do papel da escuta do texto na preparação e no produto da canção. Como objeto de estudo, optamos pelo ciclo *Frauenliebe und Leben* de Robert Schumann para se contrapor com as estratégias de estudos de escuta da partitura, comunicação aural, escuta e preparação do texto dentro de um plano de estratégia para preparação da performance, sob a ótica do cantor e do pianista.

## FASES DA PERFORMANCE MUSICAL

Segundo Chueke (2005), três fases de escuta podem ser definidas envolvendo performance musical: a primeira fase consiste basicamente de “escuta da partitura”, nesta fase, uma imagem de som da peça é construída que irá orientar todo o processo de preparação. A segunda etapa envolve a prática conscientemente guiada pela audição interior; na qual audição externa também é ativada, verificando se o som ao vivo corresponde ao modelo anteriormente em forma na mente. Haverá momentos para reler e re-ouvir, para pensar a música, apreciar e votar, assobiar ou cantarolar a linha melódica ou lendo sobre o compositor e sua obra. Também haverá momentos para deixar a peça de lado por um tempo para “assimilação inconsciente”. A fase final, a performance em si, dá provas de que o intérprete era capaz de ouvir a partitura, que envolve principalmente o processo de monitoramento do desempenho.

A primeira fase de escuta se enquadra no pensamento que Jørgensen (2004) explica em seu plano de estratégias de ensaios mentais. O autor defende que a maior contribuição desse recurso é estabelecer e ativar imagens visuais, aurais e sinestésicas da música para usá-las na prática e na performance. Durante o processo de avaliação, o autor recomenda o uso de um modelo de performance em mente durante a prática, modelo este derivado de suas próprias imagens mentais, tentando se influenciar o mínimo possível por modelos de outras performances.

Tratando-se de performance a dois, outro aspecto importante que envolve o estudo da escuta é a comunicação aural. Goodman (2002) destaca a importância de uma escuta que se refina e se divide entre monitorar sua própria parte e atender ao som do outro. Esses finos ajustes são aplicados na gradação de dinâmica, flutuações de tempo, timbre e afinação, por exemplo.

A autora defende que para atingir essas nuances expressivas, antes de tudo, é necessário um planejamento no ensaio em que se definem as intenções; adverte, por sua vez, que esse hábi-

to deve ser feito com cautela, pois idéias fixas podem reduzir a habilidade de controlar a expressão do som. E complementa que peças que demandem mais estudo individual, os gestos expressivos são ainda mais difíceis de serem suprimidos.

## TEXTO: GÊNESE DA COMPOSIÇÃO

Tratando-se do repertório vocal em específico, o texto, elemento que pertence à gênese da composição musical, precisa ser experienciado por ambos os intérpretes, cantores e pianistas. Uma fase de declamação do texto e de entendimento da métrica, prosódia e inflexões pode ser de extrema importância no processo de preparação do repertório. Entretanto, tão importante quanto o entendimento da estrutura do texto, é a leitura em voz alta, ou seja, a escuta consciente da musicalidade inerente ao texto.

Katz (2009) defende que a notação rítmica é limitada, mas os nossos padrões de fala não conhecem fronteiras; sutilezas infinitas estão para serem imaginadas, proferidas, saboreadas e adoradas. Consequentemente, para ultrapassar os limites da notação, o pianista deve ter o máximo de conhecimento sobre a forma do texto.

Segundo o autor, essa preparação do texto e sua respectiva inflexão é algo a se ter em mente por ambos os intérpretes antes mesmo do primeiro ensaio. Muitas vezes o texto possui uma estrutura fechada, permitindo o uso de apenas uma inflexão natural; outros, no entanto, permitem diversas possibilidades. Para esses casos, Katz aconselha experimentar declamar e se escutar separadamente cada opção.

Numa segunda fase, o autor recomenda aos *partners* falarem enquanto toca e cantarem posteriormente, mantendo o cuidado de manter a inflexão anterior enquanto canta.

Percebe-se que esse tipo de entendimento refletirá na articulação, agógica, contrapontos de imitação entre as partes e perguntas e respostas entre pianista e cantor, mantendo a mesma intenção dramática do texto e do discurso musical.

## ESCUTA DA PARTITURA – FRAUENLIEBE UND LEBEN

Durante o processo de preparação do ciclo *Frauenliebe und Leben* de Robert Schumann, procuramos, o pianista Luiz Néri Pfüzenreuter e eu, observar na prática a estratégia de estudo proposta por esses autores. Estudamos separadamente o texto e a música. Observamos a métrica, prosódia, pontuação e articulação de cada poema, e realizamos individualmente a leitura em voz alta de cada poema para descobrir as inflexões e o ritmo do texto independente da música.

The image shows two examples of musical notation for German text. Each example consists of a line of text with rhythmic markings (slashes and vertical lines) and inflexions (arcs) above the words. In both examples, certain words are bolded to indicate inflexions.

Left box text:  
Seit ich **ihn** gesehen, glaub ich **blind** zu sein  
Wo ich **hin** nur blicke, seh ich **ihn** allein;  
Wie im wachen **Traume** schwebt sein **Bild** mir vor.  
Taucht aus **tiefstem** Dunkel **heller**, heller nur empor

Right box text:  
Ich kann's nicht **fassen**, nicht **glauben**.  
Es hat ein **Traum** mich berückt;  
Wie **hätt** er doch unter **allen**  
Mich **Arme** **erhöht** und beglückt?

Exemplo de esboço do estudo da métrica e prosódia do texto, com as inflexões marcadas em negrito. Música número 1 e 3.

Em um segundo momento, encaixamos a métrica do texto no ritmo da canção procurando manter as intenções da declamação interior. Durante essa fase percebemos as possíveis respirações e onde o texto naturalmente necessitar de mais ou menos inflexão na música. Fazendo esse

trabalho individualmente, criamos um plano de estratégias de ensaios mentais previamente antes do primeiro ensaio.

Durante o primeiro ensaio executamos um para o outro as nossas idéias sobre o tratamento do texto na música e definimos as nossas intenções. Repetimos o exercício falando junto o texto com as inflexões, no ritmo da música. Percebemos que na maioria das vezes a estrutura do enunciado prosódico era fechada e coincidiam as intenções e inflexões.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked 'Larghetto' and includes the lyrics 'Seit ich ihu ge - se - hen, glaub'ich blind zu sein; wo ich hin nur bli - ecke, seh' ich ihu al - lein. Wie im wa - chen Trau - me schwebt sein Bild - mir vor - tauchtaus'. The second system is marked 'Mit Leidenschaft' and includes the lyrics 'Ich kann's nicht fas - sen, nicht glau - ben, es hat ein Traum mich be - rückt; - wie hätt' er doch un - ter Al - len mich Ar - me er - höht und be - glückt?'. The third system is marked 'ritard.' and includes the lyrics 'hätt' er doch un - ter Al - len mich Ar - me er - höht und be - glückt?'. Arched lines above the vocal lines indicate specific inflection points in the text.

Exemplo de marcação das inflexões nas músicas 1 e 3.

Quando iniciamos a fase de processo de monitoramento do desempenho, tocamos pela primeira vez a canção naturalmente percebemos como funcionava a agógica, os momentos de tensão e relaxamento, articulações e acentuações. Nesse momento, percebemos que através da comunicação aural, a escuta se refinava e se dividia entre a nossa própria parte e em atender ao som do outro. Repetimos esse processo nos primeiros ensaios até se tornar um gesto natural.

No exemplo abaixo, destacamos a partir do texto, os acordes que seriam destacados no piano para enfatizar a intenção dramática do poema.

**1.**

**Larghetto.**

Seit ich ihn ge - se - hen, glaub'ich blind zu sein; wo ich hin nur  
bli - cke, seh' ich ihn al - lein. Wie im wa - chen Trau - me schwebt sein Bild - mir vor - tauchaus

*ritard.*

**Mit Leidenschaft**

Ich kann's nicht fas - sen, nicht glau - ben, es hat ein Traum mich be - rückt; - wie  
hätt' er doch un - ter Al - len mich Ar - me er - höht und be - glückt?

*ritard.*

## CONCLUSÃO

A partir desse estudo, destacamos a importância do estudo da escuta do texto enquanto ferramenta para a preparação da canção. Desenvolvemos uma proposta que envolva tanto o cantor quanto o pianista, na qual ambos experimentam, se escutam e constroem juntos um plano de estratégias de ensaios em que se ativam imagens aurais e sinestésicas da música para usá-las na prática e na performance.

## NOTAS

- 1 Mestranda em Música na área de Práticas Interpretativas em Canto Erudito na UNICAMP sob a orientação da Prof. Dra. Adriana Giarola Kayama.
- 2 Doutora em Canto Pela University of Washington, EUA. Professora Assistente na UNICAMP atuando nas áreas de canto, dicção, música de câmara, técnica vocal e fisiologia da voz.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHUEKE, Zelia. *Reading music: a listening process, breaking the barriers of notation*. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 11, 136 p, jan - jun, 2005. p. 106-112.

GOODMAN, E. Ensemble performance. In J. RINK, John. **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 153-167

KATZ, Martin. **The Complete Collaborator: The pianist as partner**. Oxford: Oxford University Press, 2009

JØRGENSEN, Harald. Strategies for individual performance. In: WILLIAMON, Aaron (org). **Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance**, Nova York: Oxford University Press, 2004. p. 85-103.

SCHUMANN, ROBERT. **Frauenliebe und leben**. Leipzig: C. F. Peters, 1895. Partitura disponível em: <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a0/IMSLP51733-PMLP12743-RS129.pdf>.

# **A LEI Nº 11.769/08 E SUA IMPLEMENTAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE A EDUCAÇÃO MUSICAL NO ENSINO REGULAR EM ESCOLAS DE GOIÂNIA**

Alessandra Nunes de Castro Silva<sup>1</sup>  
*alessandrancs@gmail.com*

Maria Helena Jayme Borges<sup>2</sup>  
*mhelenajb@terra.com.br*

**Palavras-chave:** Lei nº 11.769/08; Educação Musical; Ensino Regular.

## **INTRODUÇÃO**

Pretende-se com este trabalho viabilizar a verificação da hipótese de que apenas a sanção da Lei nº 11.769/08 não é o suficiente para garantir a educação musical no ensino regular em escolas de Goiânia. Com o intuito de auxiliar na interpretação dos usos e significações dados à música durante a história da formação cultural brasileira, nos fundamentaremos na teoria das funções sociais da música de Merriam (apud FREIRE, 1992) e na teoria das significações de Castoriadis (apud CLÍMACO, 1998).

A aprovação da Lei nº 11.769/08 foi o primeiro passo dado a favor da educação musical, dando devida importância à necessidade do ensino de música na educação regular. Conforme o Diário Oficial da União de 19 de agosto de 2008, ela “altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica”.

Desde a sanção da Lei em 18 de agosto de 2008, as escolas de ensino regular vêm, à sua maneira, implementando as aulas de música. Passado mais de dois anos, surge à necessidade de se conhecer quantos estabelecimentos de ensino regular no município de Goiânia, têm incluído o ensino de música em sua matriz curricular e como está ocorrendo essa implementação, a fim de configurar um panorama da educação musical nas escolas regulares deste município; para isso procuraremos responder questões inerentes a essa problemática, circunscritas num campo delimitado pela questão central: Que problemas os envolvidos na implementação da educação musical nas escolas regulares estão encontrando e quais soluções já foram pensadas?

## **JUSTIFICATIVA**

A primeira menção na legislação brasileira sobre o ensino de música nas escolas foi em 17 de novembro de 1854 por meio do Decreto nº 331, porém, a história da educação musical no ensino regular brasileiro de forma sistematizada se iniciou a partir de 1942, quando foi implantado nas escolas de todo o país o movimento nacional de musicalização através do canto. Surge então o Canto Orfeônico, idealizado por Villa-Lobos que acreditava que o canto em conjunto tinha o poder de despertar o gosto e a sensibilidade, levando à compreensão e ao domínio da linguagem musical.

Em 1961, através da LDB nº 4.024, deu-se, nas escolas de 1º e 2º grau, a transformação do Canto Orfeônico em educação musical, porém era considerado conteúdo optativo e sua inclusão na matriz curricular dependia da opção de cada escola.

Em 1971 a arte foi incluída no currículo escolar como Educação Artística, pela LDB nº 5.692/71, porém considerada como atividade educativa e não como disciplina, tratando o conhecimento específico de forma indefinida. Somente com a Lei nº 9.394/96, a arte passou a ser considerada obrigatória na educação básica, sendo as linguagens artísticas consideradas como conteúdo específico.

No dia 18 de agosto de 2008 foi promulgada a Lei nº 11.769/08 que altera a Lei nº 9.394/96, apresentando o seguinte texto:

Art. 1º O art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescido do seguinte § 6º:

Art. 26.....

§ 6º A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo.” (NR)

Art. 2º (VETADO)

Art. 3º Os sistemas de ensino terão 3 (três) anos letivos para se adaptarem às exigências estabelecidas nos arts. 1º e 2º desta Lei.

Art. 4º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Assim sendo, a presente pesquisa se justifica por verificar o que as instituições de ensino regular em Goiânia vêm realizando em prol do cumprimento a Lei nº 11.769/08.

Este conhecimento oferecerá: aos órgãos competentes o indicativo de que escolas regulares estão (ou não) cumprindo a Lei nº 11.769/08, como a têm cumprido e, que dificuldades e soluções têm encontrado. Tais indicativos poderão propiciar-lhes um panorama do ensino de música na escola regular, no qual poderão basear-se a fim de nortear suas ações; e aos estudantes de música, futuros professores, uma visão geral do ensino musical em escolas regulares, a realidade de sala de aula e todo o contexto que a envolve, proporcionando-lhes meios de refletir sobre sua formação e prática futura.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo Geral**

Averiguar como está ocorrendo a implementação da Lei nº 11.769/08 em escolas de ensino regular no município de Goiânia.

### **Objetivos Específicos**

- Enumerar as escolas de ensino regular que possuem ensino de música;
- Elencar dificuldades encontradas pelas instituições na implantação da Lei nº 11.769/2008 e como (ou se) estão sendo sanadas;
- Pesquisar as condições oferecidas pelas instituições para o desenvolvimento das aulas de música (qualificação profissional, sala, material, quantidade de aulas, quantitativo de alunos, séries atingidas).
- Observar como o ensino de música está inserido na matriz curricular das instituições.

## **METODOLOGIA**

De paradigma qualitativo/quantitativo, iniciar-se-á com pesquisa histórica contextualizando a educação musical no Brasil. Segundo Rainbow (1995, p. 23), “a compreensão e o conhecimento da história [...] indicam os caminhos do futuro e evitam os excessos ao apontar os erros do passado”.

Para o alcance dos objetivos utilizaremos metodologia mista realizando-se pesquisa descritiva e de campo, onde os dados serão coletados por meio de análise de documentos, observações, entrevistas e questionários. “Para se chegar aos estágios atuais da ciência, muitos métodos foram

responsáveis pelo aprimoramento das técnicas que visavam à busca da verdade” (FERNANDES, 2004, p. 18).

Segundo Unglaub (2000, p. 4), relatos orais, entrevistas abertas e questionários abertos e fechados são instrumentos importantes para coleta de dados, portanto, estes serão utilizados no decorrer da pesquisa e aplicados ao professor de música, ao coordenador pedagógico e ao diretor de escolas de ensino regular em Goiânia, com a finalidade de levantar e identificar suas visões, conceitos, aspirações, frustrações e expectativas em relação ao objeto deste estudo.

Em se pensando que a Lei é para todos, serão selecionadas três escolas para que sejam contemplados os âmbitos estadual, municipal e particular. O critério de escolha está vinculado aos dados advindos da pesquisa quantitativa. Entendendo-se que o ensino Fundamental compreende do 1º ao 9º ano da educação básica, as escolas serão selecionadas considerando o fato das mesmas oferecerem os nove anos de formação e a região onde se encontram levando em conta a proximidade entre as mesmas, fator que facilitará as visitas para coleta dos dados.

## RESULTADOS PARCIAIS

A pesquisa encontra-se em processo de coleta de dados onde já é possível relatar que na rede municipal de ensino de Goiânia somente as escolas em regime de Tempo Integral oferecem música a seus alunos sendo que das vinte unidades, apenas onze possuem aulas de música, porém em forma de Oficina, e não como matéria da matriz curricular como versa a Lei. Os professores que ministram a disciplina são efetivos provenientes de concurso específico para área realizada no ano de 2010.

A rede Estadual de ensino possui órgão próprio para gerir as quatro linguagens artísticas, o Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte, que formatou uma matriz curricular para as linguagens e já realizou vários concursos específicos. Existem em torno de 150 escolas estaduais no município de Goiânia e 65% das mesmas, possuem aulas de música em sua matriz curricular.

## NOTAS

- 1 Mestranda em Música pela UFG, Especialista em Ensino da Música e Artes Integradas pela UFG, Licenciada em Educação Artística com Habilitação em Música pela UnB. Atualmente está cursando Construindo a base de conhecimentos para a docência no ensino fundamental: uma proposta de formação continuada a distância de professores de música pela UFSCAR. Professora efetiva da rede Estadual de Goiás e Municipal de Goiânia trabalhando também na rede privada.
- 2 Doutora em Educação pela UNESP/Araraquara, Mestre em Educação Escolar/ UFG, Especialista em Técnicas Pianísticas/ UFG e Bacharel em Instrumento – Piano/UFG. É Professor Associado 1 da Universidade Federal de Goiás, atuando no Curso de Formação de Professores (Licenciatura - Educação Musical) – da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG. É membro do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Formação de Educadores – GEPEFE – da Faculdade de Educação da USP/SP e do Grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Educação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. É autora do livro “A música e o piano na sociedade goiana – 1805-1972”, publicado pela FUNAPE/UFG.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Rede Municipal de Educação de Goiânia. **Diretrizes Curriculares para a Educação Fundamental da Infância e da Adolescência**: ciclos de formação e desenvolvimento humano. Goiânia, 2009.

BRASIL. Secretaria da Educação do Estado de Goiás. **Reorientação Curricular do 1º ao 9º ano**: currículo em debate - Matrizes Curriculares. Goiânia, 2009.

\_\_\_\_\_. **O ensino de música**: desafios e possibilidades contemporâneas. Goiânia: 2009.

BRASIL. Lei nº 11.769/08. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato\\_2007-2010/2008/Lei/L11769.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato_2007-2010/2008/Lei/L11769.htm) Acesso em: 07 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. Veto ao Projeto de Lei nº 2.732/08 Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/Msg/VEP-622-08.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Msg/VEP-622-08.htm) Acesso em: 07 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. Lei nº 9.349/06. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf1/proejalei9394.pdf> ou [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/19394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/19394.htm) Acesso em: 07 jul. 2010.

CLÍMACO, Magda de Miranda. **Um Moteto de Guillaume Machaut** – estudo de caso com vistas a uma abordagem da forma musical como um elemento constitutivo da trama social. 1998. 209 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1998.

FERNANDES, José. **Técnicas de Estudo e Pesquisa**. 7. ed. Goiânia: KELPS, 2004.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **Música e Sociedade: Uma Perspectiva Histórica e uma Reflexão Aplicada ao Ensino Superior de Música**. Porto Alegre: ABEM, 1992.

RAINBOW, Bernarr. Investigação Histórica. In: \_\_\_\_\_ **Introdução a Investigação em Educação Musical**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. p. 23 - 35.

UNGLAUB, Tânia Regina da Rocha. **O Ensino da Música no Processo Educativo: Implicações e desdobramentos nas séries iniciais do ensino fundamental**. 2000. 165 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

# EDUCAÇÃO MUSICAL NO CONTEXTO DA ESCOLA REGULAR: ANÁLISE DE ARTIGOS COM ENFOQUE NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Gustavo Araújo Amui<sup>1</sup>  
gustavoamui@yahoo.com.br

Fernanda Albernaz do Nascimento<sup>2</sup>

**Palavras-chave:** Educação musical; Educação básica; Complexidade.

## INTRODUÇÃO

Com o surgimento do paradigma formulado por Descartes, e que Edgar Morin chama de “paradigma da simplificação”, a organização do conhecimento no Ocidente se fez de forma fragmentada, separada em várias áreas do saber, sem uma comunicação entre essas áreas na resolução de problemas e formulação de idéias. O pensamento cartesiano, desde o século XVII, está enraizado na cultura Ocidental e reflete na educação uma grande valorização do pensamento racional e linear em detrimento do pensamento subjetivo.

A compreensão da fragmentação do ensino em disciplinas e do pensamento cartesiano é importante para a reflexão da música no contexto escolar. No livro “A Cabeça Bem – Feita”, Morin trabalha a relação entre pensamento complexo, ensino e reforma do pensamento:

Como nosso modo de conhecimento desune os objetos entre si, precisamos conceber o que os une. Como ele isola os objetos de seu contexto natural e do conjunto do qual fazem parte, é uma necessidade cognitiva inserir um conhecimento particular em seu contexto e situá-lo em seu conjunto. De fato, a psicologia cognitiva demonstra que o conhecimento progride menos pela sofisticação, formalização e abstração dos conhecimentos particulares do que, sobretudo, pela aptidão a integrar esses conhecimentos em seu contexto global. (MORIN, 2008, p. 24)

Nesse contexto, a pesquisa em andamento, iniciada em abril de 2011, tem como objetivo identificar, numa dimensão filosófica, as possíveis tendências nas publicações e propostas contemporâneas de ensino de música na educação básica, tendo a teoria da complexidade como base epistemológica no diálogo entre música e ensino.

Algumas tendências em propostas para o ensino de música na educação básica são pouco coerentes com a realidade da vida contemporânea e com a complexidade do ser humano, o que descaracteriza a música como conhecimento fundamental. Algumas dessas tendências são:

a) O ensino de música voltado para a técnica, performance e superespecialização.

“A função da escola continua sendo a de transmitir conteúdos de caráter extenso e elaborado, legitimados pela hierarquia dos bens culturais e, no caso específico da música, conteúdos musicais que se definem como sendo música clássica.” (LOUREIRO, 2010, p. 122).

b) A música como prática de transmissão de informação.

A música muitas vezes é trabalhada de forma a contemplar aspectos do português e abordagens históricas, descaracterizando sua aplicação como um diferencial na educação, no qual aspectos sonoros e criativos são pouco vivenciados.

O conhecimento progressivo da linguagem musical deve ser dirigido no sentido de valorizar a percepção-expressão de elementos sonoro-musicais. O processo de ensino musical não é, portanto, simplesmente intelectual, mas deve ocorrer pela mediação entre a realidade musical constituída e o sujeito. (LOUREIRO, 2010, p. 127)

c) Concepção de música como um dom natural.

Tal perspectiva desconsidera a pedagogia, o aprendizado, a construção do saber, a figura do professor de música e toda iniciativa de recolocação de música na educação básica e de possibilidade do desenvolvimento das habilidades musicais por todo ser humano.

A partir desses exemplos, podemos observar a dimensão das teorias que fundamentam práticas musicais no atual contexto escolar.

## **METODOLOGIA**

A pesquisa é de caráter bibliográfico. Será realizado o levantamento bibliográfico de artigos de periódicos com enfoque na educação básica publicados no período entre 2000 a 2010. A escolha desse período se deu por dois motivos: 1) é um período com uma quantidade de publicações suficientes para análises comparativas e levantamento de tendências filosóficas; 2) é a década mais recente, que compreende as publicações mais atuais no campo da educação musical, possibilitando um levantamento de tendências filosóficas na atualidade. Entre os periódicos incluídos no levantamento bibliográfico estão: todos os periódicos dos Programas de Pós-Graduação em música conceituados pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior); os periódicos da ANPPOM (Associação Nacional Pesquisa e Pós-Graduação em Música); a revista específica para a educação básica da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical).

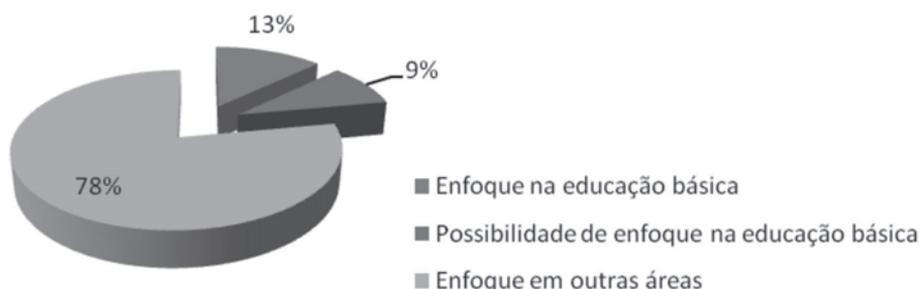
As principais fontes para busca e levantamento bibliográfico serão os bancos de dados da ANPPOM, Capes, ABEM e dos Programas de Pós-Graduação em música do país. A organização das publicações será realizada a partir da análise do título, resumo e palavras-chave de cada artigo, no qual serão selecionados os trabalhos com enfoque na educação musical no campo da educação básica. Houve a necessidade de criação da categoria “Possibilidade de enfoque na educação básica”, pois alguns artigos apresentam falta de detalhes nos resumos quanto ao campo da educação musical. Após o agrupamento e seleção dos trabalhos, a análise será realizada na íntegra dos trabalhos com enfoque na educação básica, na tentativa de identificação de suas tendências filosóficas. A partir das tendências identificadas inicia-se um estudo crítico sobre as publicações e a fase de levantamento dos resultados e considerações finais da pesquisa.

Apesar de suas diferenças metodológicas, as metodologias qualitativa e quantitativa serão complementares na investigação. A estratégia que une as duas metodologias é conhecida como triangulação, no qual “se busca superar as limitações particulares aos dois tipos polares de pesquisa, criando uma rede de evidências na qual as indicações quantitativas são comparadas e analisadas concomitantemente aos dados qualitativos, aumentando o rigor da pesquisa.” (VASCONCELOS, 2009, p. 160).

## **RESULTADOS**

Os resultados aqui apresentados são do levantamento bibliográfico parcial, no qual apresenta-se o quantitativo de artigos, entre 2000 e 2009, de cinco periódicos de Programas de Pós-Graduação (Em Pauta, Ictus, Per Musi, Claves, Hodie), da Opus (ANPPOM) e da revista da ABEM. O ano de 2010 não foi incluso pela falta de publicação e divulgação das revistas nos bancos de dados dos Programas de Pós-Graduação em música. Abaixo apresenta-se gráfico com o quantitativo e percentual de artigos separados em três categorias: 1) artigos com enfoque na educação básica; 2) artigos com possibilidade de enfoque na educação básica; 3) artigos com enfoque em outras áreas.

## 2000 a 2009 (816 Artigos)



### DISCUSSÃO DE DADOS

O resultado definitivo com o número preciso de artigos com enfoque na educação musical no campo da educação básica será possível após leitura integral dos artigos selecionados. No gráfico, de um total de 816 artigos, chega-se a 180 artigos que deverão ser lidos na íntegra, desses, 105 são com enfoque na educação básica e 75 podem ter enfoque na educação básica.

Tais dados podem ser interpretados de diversas maneiras, com os artigos separados por ano de publicação ou com o quantitativo de cada periódico.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados do levantamento bibliográfico parcial revelam uma quantidade significativa de artigos com poucas informações no resumo quanto ao campo da educação musical, no qual temos 75, ou seja, 9% dos artigos com possibilidade de enfoque na educação básica. Entende-se que o campo da educação musical é amplo. É importante a delimitação do campo já no resumo do artigo, pois tal informação contextualiza o universo do trabalho, facilitando a pesquisa e o acesso de estudantes à abordagem.

O mesmo levantamento foi feito sem a inclusão da revista da ABEM, no qual chega-se ao quantitativo de 619 artigos, sendo: 25 (4%) com enfoque na educação básica; 28 (5%) com possibilidade de enfoque na educação básica; 566 (91%) com enfoque em outras áreas da música. Sendo assim, evidencia-se que o assunto é pouco difundido entre periódicos de Programas de Pós-Graduação.

### NOTAS

- 1 Mestrando pela UFG, na linha de pesquisa "Música, Educação e Saúde", sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Albernaz do Nascimento. Graduação em Educação Musical com habilitação em instrumento musical – violão, na classe do Prof. Ms. Pedro Martelli, também pela UFG (2010). Atua como violonista e professor efetivo de música na rede estadual de ensino, como membro da equipe de reorientação curricular em música do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte.
- 2 Doutora em Ciências Sociais – Antropologia. Professor adjunto da Universidade Federal de Goiás – UFG.

### REFERÊNCIAS

- LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. **O ensino de música na escola fundamental**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2010.
- MORIN, Edgar. **A Cabeça Bem-Feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 128 p.
- VASCONCELOS, Eduardo Mourão. **Complexidade e pesquisa interdisciplinar: epistemologia e metodologia operativa**. 4. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

# ENSINO MUSICAL ESCOLAR NA NOVA MATRIZ CURRICULAR DO ESTADO DE GOIÁS: ELABORAÇÃO E APLICAÇÃO DE SEQUÊNCIAS DIDÁTICAS NA DISCIPLINA MÚSICA

Ana Rita Oliari Emrich<sup>1</sup>  
aroe@terra.com.br

Denise Álvares Campos<sup>2</sup>  
denialvacampos@hotmail.com

**Palavras-chave:** Educação; Currículo; Música e Sequências Didáticas.

## INTRODUÇÃO

Essa proposta de implementação da Nova Matriz Curricular do Estado de Goiás<sup>3</sup> surge em um momento ímpar para a Educação Musical no Brasil, no qual a música torna-se disciplina obrigatória no Ensino Básico. Sancionada em agosto de 2008, a Lei 11.769, altera o artigo 26 da LDB/96 (BRASIL, 1996), acrescentando o § 6º, que regulamenta o ensino de Arte no ensino básico no Brasil. Esta modificação estabelece que **“a música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo”**. Esta obrigatoriedade do ensino de música nas escolas, apesar de ser uma questão polêmica, traz novas possibilidades de propostas para o ensino de música nas escolas e reforça a necessidade de realização dos cursos de reorientação curricular em que será apresentado.

Consciente dessa realidade que abarca a obrigatoriedade do ensino de música e as dificuldades inerentes ao trabalho com a música nas escolas, a Secretaria de Estado da Educação de Goiás, em seu processo de Reorientação Curricular, explicitou as bases teóricas e metodológicas para o ensino de Música nas Escolas (GOIÁS, 2009).

A proposta da nova Matriz Curricular para o ensino de Artes e especificamente de música tem como objetivo orientar os professores a respeito da educação musical no ensino básico - do 6º ao 9º ano do ensino fundamental - no sentido de que é preciso considerar as diretrizes dos PCN<sup>4</sup> que orientam o ensino de música na escola com ênfase na diversidade das manifestações musicais na contemporaneidade.

O trabalho realizado no curso de Reorientação Curricular tem como objetivo contribuir com os professores de Arte/Música da Rede Pública Estadual em sua compreensão das diretrizes propostas pela nova Matriz Curricular do Estado, explicitando suas concepções fundamentais no planejamento das ações pedagógicas, ou seja, na elaboração de Sequências Didáticas. Por meio desse subsídio formativo oferecido aos professores, existe uma expectativa de promover um aperfeiçoamento das ações de musicalização nas escolas.

## METODOLOGIA

A metodologia utilizada tem enfoque qualitativo e se classifica como *pesquisa-ação*, na medida em que a pesquisadora está participando e orientando o processo de elaboração, aplicação e avaliação das Sequências Didáticas, promovendo, dessa forma, uma intervenção na realidade social dos estudantes (MORIN, 2004; THIOLENT, 1985). Neste processo de elaboração das

Sequências Didáticas, pretende-se focar nas possibilidades de se trabalhar as diversas manifestações da música expressa através das modalidades existentes na Nova Matriz. Ressalta-se que a escolha da modalidade a ser trabalhada pode estar relacionada com a realidade que se apresenta aos cursistas em suas escolas, ou seja, a escolha da modalidade se relaciona com sua possibilidade de aplicação.

*Primeira etapa da coleta de dados: elaboração de Sequências Didáticas*

Como 1ª etapa da coleta de dados foram realizadas observações e intervenções no processo de elaboração das Sequências Didáticas durante o período de três meses (Setembro, Outubro e Novembro de 2010). Diversas dúvidas surgiram durante essa primeira etapa do curso de reorientação curricular tais como: a necessidade de relacionar o ano letivo com seu eixo temático específico, a necessidade de definição da modalidade a ser trabalhada, a possibilidade de inserir apenas alguns conceitos básicos da música, a possibilidade de aplicação da metodologia de maneira equilibrada e também sobre a necessidade de se trabalhar somente na perspectiva da Nova Matriz, dentre outras.

## RESULTADOS

Ao entrarmos na fase de elaboração das Sequências Didáticas, apresentamos uma Sequência concluída pela equipe de música do Centro de Estudo e Pesquisa – Ciranda da Arte, explicando-a aos cursistas. Ressaltamos em sala algumas aulas dessa sequência, que foram vivenciadas por eles e também esclarecemos minuciosamente toda sua estrutura. Após esta fase foi sugerida uma divisão em grupos, sendo que cada grupo elaboraria uma Sequência. Os cursistas optaram pela individualidade, ou seja, cada uma faria a sua, alegando dificuldades de comunicação extra-classe. Dessa forma, foram elaboradas dez Sequências.

No processo de elaboração das Sequências Didáticas uma das atividades realizadas foi o preenchimento de uma ficha roteiro<sup>5</sup>, tendo sido dadas aos alunos diretrizes para sua elaboração, como definição de ano, modalidade, recursos materiais, expectativas de aprendizagens, conceitos a serem trabalhados e abordagem metodológica. Foi ressaltado que eles tinham liberdade de escolha de qualquer ano da segunda fase do ensino fundamental e foram esclarecidas, também, as possíveis modalidades a serem usadas, evitando a repetição de alguma já usada pela equipe.

Foram observados e discutidos em sala alguns critérios relevantes para o processo de elaboração das Sequências Didáticas, tais como: proposta pedagógica, abordagem metodológica, adequação da modalidade escolhida pelo professor ao contexto escolar, contribuições sociais e culturais das atividades inseridas nas Sequências para os estudantes, preocupação com o tempo das aulas, escolha de modalidade e reflexão sobre capacidade de adequação em suas próprias escolas. Vale ressaltar que tais questionamentos foram esclarecidos no decorrer do curso.

Ressaltamos que, nesta etapa do curso, os questionamentos feitos por parte de alguns cursistas suscitaram resistência à elaboração das Sequências, pois eles alegavam que estariam elaborando um documento que possuía muitas regras comparando-a a uma receita pronta.

Outros questionamentos foram levantados por parte dos cursistas, como: indecisão em relação ao tempo hábil para desenvolver alguma modalidade, falta de recursos nas escolas, influência do perfil do professor na aplicação de uma Sequência, adequação das modalidades ao ensino de música em suas próprias escolas e indecisão quanto às propostas pedagógicas.

Todas as questões levantadas relacionadas às Sequências Didáticas foram discutidas em sala, sendo enfatizado que dificuldades sempre existirão e que obstáculos não podem desestimular o professor e, sim, incentivá-lo a lutar por uma educação musical eficaz e de qualidade.

No decorrer do curso, especificamente na fase de escrita das Sequências Didáticas, orientamos os cursistas a escreverem suas Sequências Didáticas em etapas, explicando que o total de aulas a serem elaboradas seriam quinze, mas que produzissem de três a quatro aulas em cada encontro do curso. Posteriormente, fizemos a correção das Sequências e finalizamos com um momento de socialização.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao mencionarmos a realidade atual e a obrigatoriedade da música na escola, debatemos a necessidade de um professor pesquisador, criativo e questionador, que, em frente a dificuldades, não desista fácil da sua tarefa de educador e sim que se sinta estimulado a continuar lutando e evoluindo sempre quanto aos seus conceitos relacionados à educação.

Debatemos de forma superficial sobre o ensino musical pós-moderno. Segundo Freire (2009), a Educação Musical na pós-modernidade concebe a música como um conjunto de manifestações que apresentam características e origens diversas, entendendo que a criação de conhecimento através da reflexão sobre esta diversidade é que deve ser enfatizada nos cursos de música..

Vale ressaltar que durante o processo de correção das Sequências foi utilizado o ambiente virtual (email) que nos facilitou bastante o trabalho, pois pudemos orientá-los na fase de escrita e enviar arquivos para leituras, servindo como suporte na elaboração das Sequências Didáticas.

Diante disso, acredita-se que nesse processo de implementação curricular, cabe a nós, professores formadores, incentivar os professores da rede a acreditar em suas intenções e potencialidades, não perdendo jamais o foco central, que nada mais é do que uma luta diária, em que a cada dia se vença mais um obstáculo, em prol de uma educação musical que seja gratificante para seus alunos e para eles mesmos.

## NOTAS

- 1 Licenciada em Educação Musical - Licenciatura em Instrumento pela Universidade Federal de Goiás - Escola de Música e Artes Cênicas, Mestranda em Música pela Universidade Federal de Goiás - Escola de Música e Artes Cênicas
- 2 Professora Associada da UFG, atuando no Cepae/UFG e no Mestrado em Música da EMAC/UFG. Doutora em História e Ciências da Música pelo Universidad Autónoma de Madrid e Mestre em Educação pela UnB. Desenvolve pesquisas com as seguintes temáticas: Metodologia do ensino de música, educação musical na escola de ensino básico, artes integradas, percepção musical e aspectos cognitivos do ensino da música.
- 3 Vide anexo 1
- 4 Os Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN - são referências de qualidade para o Ensino Fundamental e Médio do país elaborado pelo Governo Federal.
- 5 Ficha que os cursistas preenchem em sala, possuindo questões norteadoras para elaboração das Sequências Didáticas. (Vide anexo II)

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae Tavares (Org.). **Arte-educação: leitura no subsolo**. 7ª ed. - São Paulo: Cortez, 2008.
- BRASIL. **Lei das Diretrizes e Bases da Educação**. MEC-SEB, Brasília, 1996.
- BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte**. MEC-SEB, Brasília, 1997.
- BRESLER, Liora. Metodologias qualitativas de investigação em Educação Musical. **Revista Música, Psicologia e Educação**, Porto, nº. 2, 2000.
- EMRICH, A. R. O. et. al. Arte: um currículo voltado para a diversidade cultural e formação de identidades. In: GOIÁS. Secretaria de Educação – SEDUC, **Currículo em debate: matrizes curriculares**. Caderno 5. Goiânia: Seduc, 2009.
- FREIRE, V.L.B. Música Globalização e Currículos: In: VII ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 1999, Curitiba. **Anais do VIII Encontro Anual da ABEM**. Curitiba: ABEM, 2000. p. 10-16.
- GOIÁS. Secretaria de Educação – SEDUC, **Currículo em debate: matrizes curriculares**. Caderno 5. Goiânia: Seduc, 2009.
- MORIN, André. **Pesquisa-Ação Integral e Sistemática: uma antropopedagogia renovada**. Tradução: M. Thiollent. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- THIOLLENT, M. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez, 1985.

# MÚSICA E COGNIÇÃO NOS PROCESSOS DE EDUCAÇÃO MUSICAL

Cristiano Aparecido da Costa<sup>1</sup>  
*cristianotrp@hotmail.com*

Maria Helena Jayme Borges<sup>2</sup>  
*mhelenajb@terra.com.br*

**Palavras-chave:** Cognição; Educação Musical; Música.

## INTRODUÇÃO

Entendemos cognição como um processo que envolve percepção e razão tendo como finalidade o conhecimento. Segundo Davidoff (2001), cognição é o processo de conhecer usado por psicólogos para se referir a qualquer que seja a atividade mental, incluindo o uso da linguagem, do pensamento, do raciocínio, a solução de problemas, a formação de conceitos, a memória e a imaginação.

Para compreender esse processo, é interessante buscar um entendimento do que pode ser a percepção e a razão na construção do conhecimento para que se possa refletir sobre a prática educacional relacionada à música nas escolas regulares.

É nessa perspectiva que, neste artigo, buscaremos compreender a relação entre música, percepção, conhecimento e educação.

## MÚSICA, PERCEPÇÃO, CONHECIMENTO E EDUCAÇÃO

De acordo com Davidoff (2001), percepção é um processo no qual se organiza e interpreta dados sensoriais recebidos para o desenvolvimento da consciência de si mesmo e do ambiente no qual se está inserido.

A percepção se dá na prática do indivíduo com o ambiente em que vive. É brincando, é criando, se relacionando com o meio que o indivíduo percebe a si mesmo e o mundo. Esse é o processo de percepção. É através desse processo que o indivíduo adquire significações.

É sabido que o indivíduo só raciocina com os signos formados através da percepção. Segundo Barthes (2001) o signo, composto de significado e significante, relata, indica, referencia um determinado objeto, fenômeno ou emoção.

Raciocinar é manipular signos de um repertório particular, por isso se diz que a razão (raciocínio) só acontece com os signos que o indivíduo adquiriu na sua ação.

Podemos dizer que música é a organização, de forma consciente, do som, do ritmo e do silêncio. Como toda manifestação de arte, a música é fruto da percepção. Para o indivíduo, ela se oferece como estímulo ao desenvolvimento de suas percepções - ampliando assim seu universo significativo - levando-o, conseqüentemente, ao desenvolvimento de sua razão crítica.

O resultado das percepções e da razão crítica é o que podemos chamar de conhecimento.

Música pode ser considerada um conhecimento em si ou um objeto que estimula a busca de conhecimentos. Mas em ambos os casos vai depender da atitude crítico-analítica do indivíduo. Não estamos pensando em música como um conhecimento em si, mas como integrante do processo de cognição, formação de uma inteligência.

De acordo com Martins (1991), o homem, ser histórico em sua essência, no decorrer de sua existência tem como característica a constante tentativa de adaptação e domínio do mundo em que vive. Para satisfazer suas expectativas, tem criado e desenvolvido atividades com o objetivo de organizar e estruturar idéias e sentimentos, sistematizando a ação e a imaginação em informação passível de ser apreendida.

A ação consciente desenvolvida pelo indivíduo o leva a produzir arte e com ela tem a possibilidade de chegar a patamares de conhecimento que o possibilite uma relação cada vez mais estreita com o mundo em que está inserido.

Podemos dizer que o conhecimento surge a partir de uma relação, historicamente construída, entre o sujeito e o objeto. Nesse processo encontra-se a interveniência de estruturas, de formas e de símbolos.

Segundo Martins (1991), as estruturas constituintes da relação entre sujeito e objeto resultam da ação e se constitui nos elementos que são construídos para coordenar as atividades mentais.

A forma, também resultado dessa relação, emerge como organização e expressão das experiências do ser humano sobre os objetos e sobre o meio em que vive.

Os símbolos são criados para representar os objetos, colocando o pensamento a serviço da ação. Sendo a música uma forma típica de expressão que envolve categorias estruturais, formais e simbólicas específicas, se constitui numa modalidade de conhecimento que conduz a uma visão objetiva do homem e do mundo, sendo uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e nos seres humanos.

Não podemos esquecer que música é uma arte temporal. Ela acontece no tempo. Percebemos formas como um todo, o que pressupõe atividade de uma memória imediata: a inter-relação de fatos do antes, do agora e do depois só pode ser feita a partir da relação com a memória próxima. Esse fato é mais relevante do que a memória que guardamos do passado, ou seja, o reconhecimento de uma forma anteriormente percebida.

Refletir sobre o papel da música nos processos educacionais não é uma tarefa fácil, mas entendendo que música é uma modalidade de arte e arte é feita pelo homem e para o homem, podemos procurar entender sua função na sociedade. Não devemos esquecer que a civilização é feita de artefatos, os quais são resultados da ação transformadora do homem ante a natureza.

Concordamos com Cunha (1982, p. 159), quando ele diz que: *Evitar inércia psicológica, estimular a percepção humana, e criar novas estratégias de atenção são funções da arte.*

Infelizmente o que se tem percebido nas escolas é um verdadeiro descaso com aqueles que historicamente buscam o conhecimento para suprir seus anseios ante a sociedade. Os interesses das classes mais poderosas têm ficado acima de qualquer sonho ou objetivo dos sujeitos em formação, inibindo seu desenvolvimento crítico-reflexivo. Não podemos esquecer que arte é ação e a ação consciente do indivíduo pode levá-lo a se expressar, se posicionar, se organizar, a desenvolver seu processo perceptivo culminando com sua criatividade e a conquista do conhecimento.

É da natureza humana a busca pelo conhecimento. Quanto mais ativos e conscientes forem os pensamentos do homem, mais interesse ele terá por uma relação estreita com tudo que está ao seu redor. Perceber é justamente a relação direta do homem com o mundo em um nível bem elevado de atenção. E é nesse processo que podem ser formados seus verdadeiros conhecimentos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Música como outros objetos de arte, se oferece como um fenômeno organizado à percepção do fruidor. Percepção é a fase do conhecimento em que o indivíduo se coloca em relação ao fenômeno estimulador. Conhecimento se dá através do raciocínio que o indivíduo faz do fenômeno percebido.

O indivíduo se põe em relação com o mundo através de estruturas organizadas percebidas por meio dos órgãos sensoriais. Cognition é um processo que acontece pela fusão entre o mundo

percebido e o mundo raciocinado cujo fim é o conhecimento. Assim podemos concluir que há um conhecimento musical em si e um conhecimento do mundo através da música.

A partir da ação o indivíduo pode desenvolver sua percepção, estabelecendo novos signos que serão raciocinados, criando significados relevantes para seu processo cognitivo. Nos processos educacionais, a música, como forma organizada e enquanto estímulo de percepção pode ser um elo entre o sujeito e novos conhecimentos.

O ser humano necessita de estímulos para desenvolver sua vontade e com ela estabelecer contornos para suas conquistas em termos de conhecimento. As escolas têm o dever de proporcionar mecanismos para o sujeito alcançar seus objetivos.

Por que não inserir a música como mecanismo de trabalho em prol da educação?

A ação consciente do homem é arte e o homem necessita sempre estar em movimento. Nisso entendemos que música, como modalidade de arte, é um estimulante no sentido da busca pelo conhecimento para todos os processos educacionais.

## NOTAS

- 1 Mestre em Música na Contemporaneidade pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Especialista em Música Brasileira pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Especialista em Docência Universitária pela Faculdade de Goiás – FAGO. Licenciado em Educação Artística com Habilitação em Música pela EMAC/UFG.
- 2 Doutora em Educação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestre em Educação Escolar pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás. Especialista em Técnicas Pianísticas pela EMAC/UFG. Bacharel em Instrumento – Piano – pela EMAC/UFG. Atualmente é Professora no programa de Pós-Graduação e no curso de Licenciatura em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. 14ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

CUNHA, Estercio Marquez. **Música: Mudança de Atitude Na Sociedade Atual**. Revista Goiana Artes Vol.3 n.2, 1982. p. 155 - 161

DAVIDOFF, Linda L. **Introdução à Psicologia**. 3ª Ed. São Paulo: Makron Books, 2001.

MARTINS, Raimundo. **O Conhecimento em Música**. Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, 1991. p. 39 - 46

### ADAGIO DE JOÃO PEDRO OLIVEIRA: ASPECTOS DA ESCRITA IDIOMÁTICA EM UM QUARTETO PARA CONTRABAIXOS

Fausto Borém<sup>1</sup> (UFMG),  
João Pedro Oliveira<sup>2</sup> (UFMG)  
Giordano Cícero<sup>3</sup> (UFMG)

**Palavras-chave:** História do contrabaixo; Escrita idiomática para quarteto de contrabaixos; Composição e análise da música de João Pedro Oliveira.

#### INTRODUÇÃO – BREVE HISTÓRIA DOS QUARTETOS DE CONTRABAIXO

Aparentemente, a história dos quartetos de contrabaixo se inicia em meados do século XIX. Miloslav GADJOS (1987, p.56) relata que um dos primeiros grandes pedagogos do contrabaixo, Frantisek Gregora (1819-1887), natural da Boêmia (hoje República Tcheca), escreveu o que pode ter sido um dos primeiros quartetos de contrabaixos, mas cuja partitura ainda não foi recuperada. Por volta de 1900, outro importante pedagogo do instrumento, Franz Simandl, escreveu um *Andante*, um *Rondó* e uma *Fuga* para esta formação, obras que ainda não foram divulgadas à comunidade internacional dos contrabaixistas.

A cronologia da Filarmônica de Berlim revela o que talvez tenha sido o primeiro grupo de quatro contrabaixistas estável, o *Quarteto de Contrabaixos da Filarmônica de Berlim*, que apresentou quatro recitais entre 1933 e 1935. O Ex. 1 mostra sua primeira formação, em foto logo após a estréia do *Quarteto para Contrabaixos* (1932) de Bernhard Alt (WALTER, 1977, p. IV-47), obra que parece ser a mais antiga do gênero e que ainda é regularmente tocada. Em 1970, Klaus Stoll reorganizou este quarteto, dando seis recitais entre 1970 e 1974, com diversas obras compostas por Erich Hartmann, um de seus membros (INTERNATIONAL SOCIETY OF BASSISTS JOURNAL, p. 11)



Ex. 1 - Primeira formação do Quarteto de Contrabaixos da Filarmônica de Berlim: Alfred Kruger, Linus Wilhelm, Arno Burckhardt e Wilhelm Menzel, após a estréia do *Quarteto para Contrabaixos* de Bernhard Alt (WALTER, 1977, p.IV-47)

A migração de compositores europeus após a II Guerra Mundial para as Américas e o novo ambiente com maior liberdade para experimentação favoreceu a escrita para o contrabaixo, que deu um salto quantitativo e qualitativo, principalmente após 1959, com a empreitada pessoal do norte-americano Bertram Turetzky, que gerou mais de 300 novas obras (TURETZKY, 1989, p. x). Ainda nos EUA, já em 1947, mesmo ano em que Paul Hindemith escreveu sua *Sonata for double bass and piano* (a primeira obra solística significativa do contrabaixo de um compositor reconhecido internacionalmente), o compositor norte-americano Gunther Schüller, um dos mentores do *third stream* (estética composicional que combina atonalismo e jazz), compôs seu *Quartet for Double Basses* (WALTER, 1981, p. 714). Schüller, que privilegiou formações de câmara para os chamados instrumentos “azarões” (*underdogs*) e formações “anti-estereotipadas”, buscou, ao contrário dos quartetos anteriores, inovar a escrita para o contrabaixo. Assim, demanda uma *scordatura* incomum no último movimento do seu quarteto, em que as duas primeiras cordas são afinadas em trítone (Ré-Sol#, ao invés da quarta justa Ré-Sol). Após a referência de Schüller, Frank Proto compôs seu *Quartet for Double Basses* em 1964 (LEMUR, 1967, p. 24), no qual explora diversos recursos idiomáticos – inclusive advindos das tradições do *pizzicato* jazzístico- com os quais geralmente só os contrabaixistas, ele próprio um, estão familiarizados. Em outro exemplo de *scordatura* pouco usual, no breve quarteto de contrabaixos *Cavatine*, o compositor francês Serge Lancen pede que os dois primeiros contrabaixos sejam afinados como solistas (Fá#-Si-Mi-Lá) e os outros dois com a afinação orquestral (Mi-Lá-Ré-Sol) (NEUBERT, 1987, p. 44).

Em 1981, o contrabaixista brasileiro Henrique Autran Dourado escreveu o *Quartet for Two Double Basses*, cujo título se refere a uma textura de contrabaixos a quatro vozes, mas cuja trama polifônica é, na verdade, realizada por apenas dois instrumentistas. Foi somente treze anos mais tarde, em 1994, que Ernst Mahle escreveu o *Quarteto para Contrabaixos*, o primeiro do gênero no Brasil, estreado na UFRJ no mesmo ano (Ex. 2). Contrapondo à sua dificuldade técnica e buscando maior acessibilidade para esta formação, Mahle compôs, em 1998, as *Oito peças fáceis para 4 Contrabaixos*. Outro quarteto para contrabaixos brasileiro que tem sido apresentado ao público é *A Dança dos quatro mestres* de Edmundo Villani-Côrtes, de 1995, que junto com Mahle, constitui a dupla de compositores brasileiros mais prolíficos para o contrabaixo.



Ex. 2 - Contrabaixistas que estream o *Quarteto para Contrabaixos* de Ernst Mahle em 1994, da esquerda para a direita: Sandrino Santoro (UFRJ), Fausto Borém (UFMG), Sandor Molnar (Escola Municipal de Música de SP) e Antônio Arzolla (UNIRIO).

Em Portugal, a produção para quartetos de contrabaixos começa em 1986, com a obra *Homenagem a Beethoven* de Fernando Lopes-Graça (1906-1994) escrita ainda num estilo neo-clássico e com algumas influências bartokianas. Segue-se, em 1989, a obra *1+1+1+1* de Constança Capdeville (1937-1992), e posteriormente o *Quarteto de Contrabaixos* (1991) de Alexandre Delgado (1965-). Posteriormente, assiste-se a uma produção regular por parte de vários compositores, especialmente estimulada pela formação de diversos *ensembles* interessados na nova música portuguesa. *Adagio* (2001) de João Pedro Oliveira, o segundo co-autor do presente artigo, foi escrito como resultado de uma encomenda do grupo Quarteto de Contrabaixos de Lisboa. Entretanto, sua estreia ocorreu em 30 de setembro de 2011, durante o 9º *EINCO – Encontro Internacional de Contrabaixistas* na UFG (Universidade Federal de Goiás), Goiânia, com o *Grupo de Contrabaixos da UFG* (1º Quarteto: Fausto Borém, Leonardo Lopes, Rodrigo Olivarez Alfredo Ribeiro; 2º Quarteto: Giordano Cícero, Thiago Luciola, Evaristo Bergamini e Gustavo Neves) e regência de João Pedro Oliveira.

### INTEGRAÇÃO ENTRE A ESCRITA E SUA REALIZAÇÃO NO *ADAGIO* PARA QUATRO CONTRABAIXOS

Traço característico de João Pedro Oliveira, a preocupação em reduzir as distâncias entre a partitura e seu resultado sonoro é também aparente no *Adagio*. Guiado por uma escrita que busca ser sempre idiomática, a obra resulta em uma linguagem musicalmente eclética. Ao mesmo tempo, a observação de funcionalidades básicas do contrabaixo a torna eficiente e prazerosa para o instrumentista. Por exemplo, o número reduzido de notas possíveis em cada posição da mão esquerda - geralmente dois semitons adjacentes na região grave (abaixo do Sol2) e média (entre o Sol2 e o Sol3 ou Lá 3) - se reflete na escolha de um atonalismo centrado em fragmentos cromáticos ou semi-cromáticos e na sobreposição de terças maiores (muito recorrentes entre os parciais da série harmônica) e quartas justas (nas quais se baseia a afinação das cordas do contrabaixo). Esta sobreposição geralmente está presente entre os extremos dos fragmentos melódicos, gerando seqüências de notas de fácil realização pela mão esquerda do contrabaixista (Ex. 3).



Ex. 3 - Atonalismo no *Adagio* de João Pedro Oliveira, centrado em fragmentos cromáticos e semi-cromáticos, idiomáticos da técnica básica de mão esquerda do contrabaixo (Cb.4 no c.3; Cb.1 no c.5).

Já a facilidade de produção sonora dos harmônicos naturais do contrabaixo (Ex. 4) permite uma gama extensa de possibilidades no registro agudo (Sol3 a Sol4) e agudíssimo (acima de Sol5) do instrumento, inclusive em cordas duplas, que fazem referência ao tonalismo-modalismo. Assim, a estrutura harmônica da obra baseia-se precisamente na disponibilidade de seus intervalos básicos (melódicos ou bicordes): primeiro as 4ª justas, depois as terças maiores, depois as terças menores e as segundas (observando que as segundas maiores formam o trecho da escala de tons inteiros característico da porção final da série harmônica; trecho que também pode ser gerado pela superposição de terças maiores).

Sabendo que a notação dos harmônicos no contrabaixo ainda não é padronizada e que sua realização pode variar de acordo com as dimensões do instrumento (variabilidade que remonta ao surgimento do instrumento em meados do século XVI, e continua até os dias de hoje), a indicação "*It is possible to change the note to be played, as long as the resulting harmonic is the same*", flexibiliza a escolha do contrabaixista.

Ex. 4 - Referências tonais-modais no *Adagio* de João Pedro Oliveira, geradas pelos parciais da série harmônica de cada corda do contrabaixo: 4as justas (Cb.1, 2 e 3 no c.3), terças (Cb.2 e 3 nos c.20-21), sexta (inversão da terça; Cb.2 no c.26) e tons inteiros como resultado da sobreposição de terças maiores - Fá/Lá, Sol/Si, Lá/Dó# (Cb.3 no c.6-7).

Refletindo o interesse do compositor em aproximar a escrita instrumental do som eletrônico e vice-versa, as notas de alturas indeterminadas são utilizadas em técnicas expandidas (Ex. 5a, b, c, d, e), que utilizam a fricção da crina de diversas formas ou, ainda, o emprego de outras partes do arco (botão do talão e ponta do arco) como baqueta de percussão.

Ex. 5a, b, c, d, e – Técnicas expandidas com notas de alturas indeterminadas no *Adagio* de João Pedro Oliveira: *glissando* de harmônicos (Cb.3 no c.46); arco entre o cavalete e o estandarte (Cb.4 no c.68); arco sob as cordas (Cb.4 no c.42); percussão do botão do talão (Cb.1 no c.16); percussão da ponta do arco entre duas cordas (Cb.3 no c.33).

Há também técnicas expandidas que resultam no acréscimo de ruídos, como as notas tocadas com excesso de pressão do arco que resultam em uma sonoridade descontínua e fragmentada como um chocalho abafado (*dry rattling*) (Ex. 5a), a IV corda (corda Mi) forçada sobre a III corda (corda Lá) de modo a produzir um “trastejamento” metálico (Ex. 5b), a perda da aderência da crina na corda pelo arco circular (*circular bowing*) resultante da fricção vertical da crina nas cordas (Ex. 5c), e cuja variante mais radical é o *tremolo* vertical (Ex. 5d). Estas variantes pretendem estabelecer várias *nuances* que vão gradativamente desde uma sonoridade com alturas definidas até ao ruído, seja este delicado (como, por exemplo, no caso do arco circular) ou agressivo (através de excesso de pressão no arco).



Ex. 5a, b, c e d - Técnicas expandidas com componentes de ruído no *Adagio* de João Pedro Oliveira.

Outros recursos pós-varesianos (Ex. 6a, b, c), também inspirados pela manipulação sonora da música eletro-acústica, estão presentes no *Adagio*: os *crescendi* bruscos seguidos de silêncio ou *piano súbito* (Cb.1 no c.13), que fazem referência à técnica do *reverse* (inversão temporal de um som), as notas-pedal com *accelerando* seguido de *ritardando* e a espacialização intervalar em grandes saltos ou intervalos, caracterizando o “registro vazio”,<sup>1</sup> derivado da experiência do compositor como organista (Ex.6c).

Ex. 6a, b e c - Procedimento “eletro-acústicos” no *Adagio* de João Pedro Oliveira: *crescendo* para pausa ou *piano súbito*, notas-pedal com *accelerando-ritardando* e espacialização intervalar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao permitir que as características físicas e acústicas do contrabaixo influenciassem na escolha dos materiais intervalares do *Adagio*, o compositor João Pedro Oliveira construiu um quarteto de contrabaixos dentro de uma linguagem harmônica eclética, e cujos elementos estruturais são facilmente perceptíveis dentro de sua textura contrapontística devido à riqueza e contraste de timbres, ritmos e dinâmicas, que resultam da combinação de práticas de performance tradicionais e expandidas.

## NOTA

“Registro vazio”, na nomenclatura organística, é o espaço harmônico que não é totalmente preenchido. Por exemplo, uma fundamental à qual se acrescenta uma 19ª e uma 22ª, deixando os harmônicos intermediários sem som.

## NOTAS

- 1 Doutor e Mestre em Contrabaixo (University of Iowa, University of Geórgia), Pesquisador do CNPq desde 1994 e Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista *Per Musi*. Contrabaixista solista (Berlim, Paris, Londres, São Francisco, Edimburgo, Houston etc.) e de orquestra (Teatro Municipal SP, Filarmônica MG, Sinfônica MG); recebeu prêmios como solista, compositor, teórico e pesquisador. Dirige o grupo *Musa Brasilis*.
- 2 Estudou órgão, composição e arquitetura em Lisboa. Doutorado-se em Composição na Universidade de Stony Brook (EUA). É Professor Titular na UFMG. Suas obras, encomendadas por instituições de prestígio internacional, receberam diversos prêmios internacionais, como três prêmios e o *Magisterium* no *Concurso de Música Electroacústica de Bourges*, o *Prêmio Giga-Hertz*, o 1º Prêmio no concurso *Metamorphoses* e o 1º Prêmio na *Yamaha-Visiones Sonoras Competition*, entre outros.
- 3 Bacharel em Contrabaixo pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e atualmente cursa o Mestrado em Sonologia na mesma instituição.

## REFERÊNCIAS

- DUNNETT, Roderic. **Chamber works five: early**. In: Lemur. www.liben.com (Acesso em 12 de agosto, 2011).
- GADJOS, Miloslav. What do we owe Gregora? **International Society of Bassists Journal**. Dallas: ISB, v.13, n.2, Winter, 1987, p.56-57.
- INTERNATIONAL SOCIETY OF BASSISTS JOURNAL**. The ISB salutes the Berlin Philharmonic double bass section. Dallas: ISB, v.13, n.2, Winter, 1987, p.11.
- LEMUR. The Bass soundpost. **International Institute for the String Bass**, Novembro, 1967, p.24.
- NEUBERT, David. The double bass works by Serge Lancen. **International Society of Bassists Journal**. Dallas: ISB, v.13, n.2, Winter, 1987, p.44-46.
- OLIVEIRA, João Pedro. **Adagio: double bass quartet**. Edição do compositor. Portugal, 2001.
- TURETZKY, Bertram. **The Contemporary contrabass**. New and revised edition. The New Instrumentation. Berkeley: University of California Press, 1989.
- WALTER, David. Gunther Schuller: champion of instrumental underdog. **The International Society of Bassists Newsletter and Journal**. Spring/Summer, v.7, n.3/4, 1981, p.714-715.
- WALTER, David. A Nobel instrument. **The International Society of Bassists Journal**. Spring/Summer, v.3, n.3, 1977, p.IV-47.

# **MANHÃ DE CARNAVAL: PERCEPÇÕES NA ELABORAÇÃO E REALIZAÇÃO DE UM ARRANJO PARA TRIO DE CONTRABAIXOS**

Fausto Borém<sup>1</sup> (UFMG)  
fborem@ufmg.br

Sonia Ray<sup>2</sup> (UFG)  
soniaraybrasil@gmail.com

Alexandre Rosa<sup>3</sup> (OSESF)  
alexandrerosa@osesf.art.br

**Palavras-chave:** Arranjo para grupo de contrabaixos; Práticas de performance na música brasileira.

## **INTRODUÇÃO - CONTEXTUALIZAÇÃO**

Com parceria do compositor pernambucano Antônio Maria (1921-1964), o carioca Luis Bonfá (1922-) compôs *Samba do Orfeu e Manhã de carnaval* para a trilha sonora do filme *Orfeu no carnaval* (1959) de Marcel Camus (MARCONDES, p.37-38; 103-104). Após a sua primeira gravação por Agostinho dos Santos, *Manhã de carnaval* tornou-se um dos maiores clássicos da música popular brasileira e mundialmente conhecida. Entre as diversas versões em outras línguas, recebeu nova poesia, de Carl Sigman, e tornou-se *A Day in the Life of a Fool* nos EUA.

Esse arranjo foi estreado pelos três co-autores do presente artigo no dia 8 de junho de 2011, no recital de Sônia Ray, na Convenção Mundial de Contrabaixistas da *International Society of Bassists*, realizado na *University of San Francisco*, EUA. Para facilitar a leitura, o típico 2/4 do samba foi substituído pelo binário 2/2.

Uma escrita de câmara democrática geralmente parte do princípio de que todas as partes são importantes. Mais do que isso, busca-se alternar a atenção do ouvinte entre o foco no grupo como um todo – como ocorre na escrita coral ou homofônica – e o foco em um dos músicos do grupo, seja na escrita de melodia acompanhada, seja na escrita contrapontística. O arranjo de *Manhã de carnaval* para trio de contrabaixos buscou atender a estas expectativas dos performers e do público.

## **ESCRITA IDIOMÁTICA E DECISÕES INTERPRETATIVAS SURGIDAS NOS ENSAIOS**

Um dos desafios na escrita para trio de contrabaixos é conseguir, dentro da natureza grave do instrumento, a inteligibilidade do texto musical a ser comunicado. Frequentemente, compositores e arranjadores se deparam com problemas de escrita nas regiões graves. Acusticamente, os grandes comprimentos de onda dos sons graves tendem a se superpor quando ouvidos simultaneamente, o que torna delicada e estratégica a utilização do registro (faixas de frequência) e sua relação com outros elementos composicionais como timbre, textura, andamento e articulação.

A moderna escrita para o contrabaixo explora o instrumento em sua totalidade valendo-se ao mesmo tempo da evolução física do instrumento, das recentes técnicas de luteria usadas por construtores especializados em contrabaixo (Ray, 2011; Borém, 2010, p.104-119) e do notável

aumento de qualidade no processo de iniciação e desenvolvimento de instrumentistas. Estes fatores reunidos tiraram o contrabaixo de um período obscuro, pelo qual passou no século XIX e início do século XX (com raras exceções, a exemplos das iniciativas pessoais de Dragonetti, Bottesini e Koussevitzky), para trazer-lhe de volta a função de solista, que ficou mais evidente a partir de meados do século XX. Assim, é recomendável que toda a sua tessitura seja explorada na escrita para grupos de contrabaixo, o que vem sendo observado desde os primeiros quartetos originalmente escritos para o instrumento, como os de Gunther Schüller e Frank Proto, ambos de 1965, de Joseph Lauber de 1975 ou de Daryl Runswick de 1978.

Quanto ao timbre, sua variedade na escrita para instrumentos graves é essencial para manter a atenção do ouvinte. Nesse arranjo de Manhã de carnaval forma utilizados arco, *pizzicato*, percussão com as mãos no tampo (imitando o surdo) e lateral do instrumento (imitando o tamborim), *scatting* (voz com pizzicato), harmônicos naturais e efeitos como *enflè*, *dead notes* e *pull off*.

Do ponto de vista da percepção da textura musical, quanto menos sobreposições de informações, mais facilmente o texto musical tende a ser compreendido. Em pólo oposto, a escrita contrapontística, por exemplo, demanda níveis de atenção também opostos do ouvinte em relação ao tecido musical, em particular quando há texto verbal inserido. Por isso, a escrita para trio de contrabaixo leva a vantagem de não dividir a atenção com palavras e poder fazer o solo de cada instrumentista seu 'texto'. Na verdade, usa-se a palavra no final do arranjo mas é um reforço a mesma melodia que se toca, os seja, sem prejuízo para a clara compreensão dos textos verbal e musical.

Em relação ao andamento, um samba-canção moderado, evitou-se uma escrita densa de figurações, especialmente nos registros mais graves para facilitar a inteligibilidade das frases. As poucas *volates* ou *licks* mais rápidas ocorrem nos registros médio e agudo. As frases *cantabile*, solo e semi-improvisadas (improviso escrito com liberdade de alterações ao logo da performance), são sempre colocadas em contraste com elementos percussivos ou de pouco movimento rítmico de forma a sustentar e ao mesmo tempo dar leveza ao solo, como pode ser observado nas partes A e B de solo do Cb1.

Quanto à articulação, o arranjo também priorizou variedade, que inclui *legato*, *staccato*, *glissandi* e, característicos do samba, *breaks* e acentos com ênfases em síncopes e anacruses. Estes elementos combinados com o lirismo da melodia central concebida por Bonfá trazem equilíbrio entre o uso tradicional do arco e as articulações típicas do samba e da interpretação da música popular brasileira e do jazz norte americano, sendo que este último fica evidente nas seções semi-improvisadas.

## FORMA E INSTRUMENTAÇÃO

A canção original é na forma binária A B, sendo que cada Seção tem 16 compassos cada. Se a solução mais lógica seria cada membro do trio realizar um *chorus* inteiro da forma original, as restrições de duração (o arranjo foi escrito para um recital de Sônia Ray, como mencionado anteriormente) motivaram uma estrutura formal constituída de uma *Introdução*, seguida de apenas dois *choruses*, finalizados com uma *Coda*. Buscou-se variedade na instrumentação do arranjo, de modo que cada seção apresenta uma combinação diferente dos timbres disponíveis: arco, pizz., percussão e voz (Ex. 1).

	Intro	Chorus 1		Chorus 2		Coda
		Seção A	Seção B	Seção A	Seção B	
Cb.1	arco + pizz	solo arco	pizz.	solo arco	arco + perc.	pizz. + voz
Cb.2	arco + pizz	percussão	solo arco	pizz.	arco + pizz.	pizz. + voz
Cb.3	arco + pizz	pizz.	percussão	pizz.	solo arco	pizz. + voz

Exemplo n. 1 - Tabela com combinação de timbres nas seções de *Manhã de carnaval* de Luis Bonfá, no arranjo de Fausto Borém para trio de contrabaixos.

## ANÁLISE DAS SEÇÕES DO ARRANJO

### Introdução

A *Introdução* apresenta uma longa frase em *arco*, em que a escrita imitativa das vozes se dirige do grave para o agudo - utilizando como motivo a 6ª menor ascendente do início da canção e, depois, desce para o grave de maneira mais homofônica (Ex. 1) a. No topo da frase há uma citação do Primeiro Movimento da *Sonata* de Henry Eccles, uma das transcrições do período barroco mais conhecidas dos contrabaixistas. O conteúdo cromático, que gera certa instabilidade tonal, é derivado da canção original: os semitons Sib-Lá e Láb-Sol que aparecem melodicamente nas harmonias Gm7 e Dm7(b5) nos c.1 e 5 da Seção B da canção, respectivamente (Ex. 2).

The musical score for three cellos (Cb. 1, 2, 3) in 2/2 time. It begins with an 'Intro' section. The first staff (Cb. 1) has a treble clef, while the second (Cb. 2) and third (Cb. 3) have bass clefs. The music is marked with 'arco' and 'p'. A diagonal arrow points from the bottom left towards the top right, labeled '6as. menores ascendentes'. A circled section in the upper right is labeled 'citação da Sonata de Eccles - Mov.I'. Another circled section in the lower right is labeled 'cromatismo'.

Exemplo n. 2 - Início do *Introdução* do arranjo: sextas menores com entradas imitativas; citação da *Sonata* de Eccles; e cromatismo.

Após um acorde de 9a. menor da dominante, cuja distribuição de notas foi facilitada tecnicamente pela utilização de cordas duplas em terça ou envolvendo cordas soltas, o timbre do *pizzicato* substitui o *arco*, que é utilizado para concluir a *Introdução* com o motivo melódico de vai-e-vem da *coda* na canção original, em entradas imitativas, acompanhadas pelo baixo (Ex. 3). O *pizzicato*, que será utilizado em todo o arranjo como acompanhamento, faz referência à natureza e função do baixo do samba (com ênfase no contratempo - da síncopa ou da anacruse), que inclui técnicas como *glissandi* (Ex. 3) e harmônicos naturais duplos (Ex. 4), que são práticas de performance que também fazem referência a procedimentos comuns aos instrumentos de cordas dedilhadas populares.

The musical score for three cellos (Cb. 1, 2, 3) in 2/2 time. It shows the distribution of a 9th minor chord of the dominant. The first staff (Cb. 1) has a treble clef, while the second (Cb. 2) and third (Cb. 3) have bass clefs. The music is marked with 'pizz' and 'glissando'. A circled section in the upper right is labeled 'acorde de 9a. menor'. Another circled section in the lower right is labeled 'entradas imitativas com motivo da coda'. A circled section in the lower left is labeled 'glissando'. A circled section in the lower right is labeled 'ênfase na síncopa e anacruse'.

Exemplo n. 3 - Distribuição do acorde de 9a. menor da dominante, motivo de vai-e-vem em imitação e baixo com ênfase na síncopa e anacruse.

Exemplo n. 4 - Final da *Introdução* do arranjo: cordas duplas de harmônicos naturais em *pizzicato*.

### Seções A e B dos *choruses*

A solução para distribuir os dois *choruses* (A B – A B) entre as três vozes foi designar os dois solos da Seção A para o Cb.1 (Contrabaixo 1) e repartir os dois solos das Seções B entre o Cb.2 e o Cb.3. Assim, o fato da parte solística do Cb.1 ficar o dobro mais extensa do que o Cb.2 e Cb.3 atendeu também a motivação de o arranjo ter sido escrito para um recital do Cb.1 em que os Cb.2 e Cb.3 eram convidados.

No primeiro solo da Seção A (Ex. 5), a textura se adensa gradualmente, com as entradas sucessivas do Cb.1, Cb.2 e Cb.3, em que o Cb.2 emula o surdo do samba, batendo com as mãos no tampo e lateral do contrabaixo. O Cb.3, faz o baixo típico do samba, cujo *swing* é indicado pela percussão com abafamento do som com a mão esquerda (*left hand mute*). Na Seção B, o Cb.3 simula um tamborim, percutindo nas laterais com dedos indicadores das duas mãos.

Exemplo n. 5 - Inícios das Seção A e B do primeiro *chorus*: entradas sucessivas (solo com arco, percussão do “surdo” e *pizzicato*) e percussão do “tamborim”.

Um breque (*break*) no Cb.3, característico do samba, prepara o segundo solo da Seção A (Ex. 6), realizado pelo Cb.1, com um caráter de improviso. Enquanto o Cb.2 faz a função de baixo, o Cb.3 tem cordas duplas em pizzicato, como figuras sincopadas típicas do cavaquinho, cujos intervalos, dentro da harmonia e na região aguda, são facilitados pela presença dos harmônicos naturais Ré3 e Lá3 na segunda corda e Sol3 e Ré4 na primeira corda.

Exemplo n. 6 - Início da Seção A do segundo *chorus*:

A Seção B do segundo *chorus* inicia (Ex. 7) com outra citação da *Sonata* de Eccles, desta vez mais longa e com uma escrita que, explicitamente, faz referência às práticas de performance da música antiga, tanto na ornamentação do solo do Cb.3, quanto no acompanhamento emparelhado dos Cb.1 e 2, que contém a dinâmica do *enflè*, pausas retóricas e referência às danças de corte no *crescendo* que termina em *staccato*.

Exemplo n. 7 - Início da Seção B do segundo *chorus*: referência a práticas de performance do período Barroco.

### Coda

Na conclusão do arranjo, a *coda*, os três contrabaixos tocam só em *pizzicato* para criar uma sonoridade mais intimista. O motivo vai-e-vem é apresentado em sextas paralelas sobre um típico baixo do samba. Em seguida, retornam os harmônicos naturais duplos sobre uma percussão no estilo do surdo sobre o tampo do Cb.3, para finalizar com uma escrita coral, quase-homofônica, em que cada contrabaixista dobra sua parte com a voz (Ex.8), cantando as palavras iniciais da música: “Manhã, tão bonita manhã...”.

80

*pizz. + scating* Man - hã, ————— tão bo - ni - - - ta man - hã

*pizz. + scating* Man - hã, ————— tão bo - ni ta man - hã

*pizz. + scating* Man - hã, ————— tão bo - ni ta man - hã

Belo Horizonte, 20 de maio, 2011

Exemplo n. 8 - Final da Coda, com *scating* nos Cb.1, 2 e 3.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste texto foi apresentar o arranjo para três contrabaixos da canção Manhã de Carnaval (de Luis Bonfá) por Fausto Borém. Através de uma breve análise foi possível mostrar como o arranjo foi concebido idiomáticamente e como a interpretação foi construída a partir das percepções de cada um dos instrumentistas participantes. O resultado foi uma interpretação que permitiu a expressão da individualidade de cada contrabaixista sem, contudo, descaracterizar a proposta do arranjo de manter o caráter de música popular urbana (um samba). Recursos percussivos, uso de voz, *swing*, *scating* e *slide* mesclaram-se com articulações tradicionais da performance do contrabaixo que, esperamos, possam contribuir para o repertório de música de câmara para contrabaixos.

## NOTAS

- 1 Doutor e Mestre em Contrabaixo (University of Iowa, University of Geórgia), Pesquisador do CNPq desde 1994 e Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista *Per Musi*. Contrabaixista solista (Berlim, Paris, Londres, São Francisco, Edimburgo, Houston etc.) e de orquestra (Teatro Mvncipal SP, Filarmônica MG, Sinfônica MG); recebeu prêmios como solista, compositor, teórico e pesquisador. Dirige o grupo *Musa Brasilis*.
- 2 Contrabaixista e pesquisadora. Doutora em Pedagogia e Performance do Contrabaixo pela University of Iowa (EUA, 1998) tendo também concluído estágio de pós-doutoramento na University of North Texas (EUA, 2008). Professora Associada da EMAC-UFG. Em sua atividade como instrumentista no Brasil e exterior privilegia autores brasileiros e repertório contemporâneo. Fundadora e editora-chefe da Revista Música Hodie (2001-2011) e criadora do SEMPEM (2001). É presidente da ANPPOM (gestão 2007-2011).
- 3 Contrabaixista da OSESP, professor de contrabaixo junto ao Instituto Baccarelli e mestrando em performance no IA-UNESP (SP). Fundador da Orquestra Engenho Barroco, tem realizado com esta importantes registros da música colonial brasileira. Já atuou em grupos orquestrais como Orchestre de La Suisse Romande e Teatro Municipal de São Paulo além de grupos de câmara como Núcleo de Música Antiga da Emesp e Quarteto Romanov.

## REFERÊNCIAS

BONFÁ, Luiz. **Manhã de Carnaval**. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2011.

BONFÁ, Luiz; BORÉM, Fausto. **Manhã de Carnaval para Trio de Contrabaixos**. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2011.

BORÉM, Fausto. **Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical**. Belo Horizonte: UFMG, 2010 (Tese de Pós-Doutorado)

MARCONDES, Org. **Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica**. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publicfolha, 1998.

RAY, Sonia. **Catálogo e Obras Brasileiras para Contrabaixo On-Line**. Goiânia: Irokun Brasil, 2005. Disponível em: <[www.soniaray.com/catalogo.htm](http://www.soniaray.com/catalogo.htm)>. Acessado em: 12 ago 2011.

# A INTERFACE POEMA/ CANÇÃO: DISCUSSÃO SOBRE O TEMA A PARTIR DE SCHOENBERG, CONE, E DE UMA CANÇÃO DE JOSÉ AUGUSTO MANNIS

Diogo Lefèvre<sup>1</sup>  
diogolefevre@ig.com.br

**Palavras-chave:** Canção; Relação texto-música; Música contemporânea; Schoenberg; Mannis.

## INTRODUÇÃO

Esta comunicação discute a interface entre música e poesia ao examinar a necessidade ou não de uma estrita correspondência formal entre uma canção e o poema no qual ela se baseia. Para tanto se expõe a visão de autores como Schoenberg e Cone sobre o assunto e se analisa brevemente a canção *Relógio* de José Augusto Mannis.

### I

Edward Cone (1989) defende uma visão ampla do conceito de forma e que muitos procedimentos considerados como negligência do compositor em relação à forma poética, tais como repetições arbitrárias de versos e palavras, divergências entre as formas musical e poética, não só podem ser argumentados ou originados a partir das necessidades da composição musical, como podem também representar interpretações específicas de um poema. Cone menciona que Goethe tinha grande preferência pelos Lieder de Zelter em relação às canções de outros compositores como Schubert, já que Zelter se preocupava em respeitar estritamente os aspectos formais da poesia. Cone faz uma comparação entre as canções de Schubert e Zelter baseadas em um mesmo poema de Goethe (*Wanderers Nachtlied*) e mostra como Schubert, apesar de não respeitar a forma poética, repetindo arbitrariamente versos e palavras, expressa musicalmente de maneira mais eficaz a serenidade característica do texto.

Contrastando com o posicionamento de Cone, é comum que os poetas considerem o respeito à forma e à declamação de seus textos como uma qualidade importante na composição de canções. Assim, João Cabral de Melo Neto, em depoimento a Affonso Romano de Sant'Anna (200) louva o respeito ao seu texto que Chico Buarque teve ao musicar *Morte e Vida Severina*, e critica que em muitas experiências de se pôr música em verso de poeta brasileiro o compositor “usa o verso de forma inteiramente arbitrária, parte o verso onde ele quer, emenda dois, três versos” (SANT'ANNA, 200. p. 4). Ainda nesse sentido, Mário de Andrade defendia que os compositores deveriam estudar “abalizadamente a declamação da poesia” e conhecer a “métrica da poesia, de maneira a respeitar os ritmos poéticos” (ANDRADE, 1965. p. 8)

### II

Por outro lado, em 9 2, no artigo “A Relação com o texto” Schoenberg (1976: 3-6), do mesmo modo que Cone, defende uma certa liberdade do compositor em relação ao texto, ao dizer que

a concordância externa entre música e texto, como se manifesta na declamação, andamento e dinâmica pouco tem a ver com a concordância interna, [...] e uma aparente divergência na superfície pode ser necessária em função de um caminhar paralelo em um plano mais elevado. (SCHOENBERG, 976. p. 6)

No mesmo artigo, Schoenberg afirma ter composto algumas de suas canções inebriado pelo som das primeiras palavras do texto, sem ter se preocupado nem um pouco com a continuação dos eventos poéticos. Ao examinar dias depois os poemas musicados, Schoenberg percebeu que ele nunca havia composto uma música tão apropriada a um texto antes.

Em seu artigo, Schoenberg se refere às canções que compôs sobre poemas de Stefan George. Entretanto, a análise que David Lewin (2006, ps. 32 -343) faz de uma dessas canções (Op. 5 n. 7), mostra que nessa peça as pausas da linha vocal correspondem às separações entre os versos e as divisões formais da canção correspondem a pontos igualmente importantes no poema. Assim, a passagem da primeira para a segunda seção corresponde também a um momento de transformação evidente na forma e no conteúdo do poema. E a passagem da segunda para a terceira seção dá especial destaque ao último verso da canção, o que para Lewin revela a “a eficácia psicológica dos processos musicais do compositor, trazendo à luz importantes aspectos do texto que não são evidentes em uma primeira leitura” (LEWIN, 2006. p. 322). Assim, a análise de Lewin sugere um tratamento mais cuidadoso do texto do que o artigo do próprio Schoenberg leva a imaginar.

Além disso, o próprio Schoenberg manifesta em 949 uma opinião (ao menos parcialmente) diferente, ao dizer que “canções, óperas e oratórios não existiriam se a música não fosse acrescentada para intensificar a expressão do texto”. (SCHOENBERG, 985. ps. 45- 47)

### III

A idéia defendida por Schoenberg de que uma aparente divergência entre texto e música pode ser necessária para (ou ao menos corresponder a) uma associação desses elementos em um plano mais elevado se manifesta na canção *Relógio* de José Augusto Mannis, sobre poema de Oswald de Andrade. Na obra em questão o texto nunca é cantado ou declamado de maneira integral e contínua (daí a divergência aparente), e, apesar disso, a canção transfigura musicalmente as alternâncias e recorrências fonéticas do poema e a própria característica de extrema economia de meios que caracteriza esse texto literário, reproduzido abaixo:

As coisas são  
As coisas vêm  
As coisas vão  
As coisas  
Vão e vêm  
Não em vão  
As horas  
Vão e Vêm  
Não em vão

O texto realiza a imitação de um relógio de pêndulo através da alternância e recorrência de vários elementos, como por exemplo as sonoridades “em” e “ão” que se intercalam e a seqüência de uma sílaba átona e uma tônica que se mantém inalterada até o verso 5 (e, com uma pequena variação, vai até o final do poema). Musicalmente, tal aspecto é recriado através de vários elementos igualmente pendulares, como por exemplo a sucessão das notas cantadas que são apenas duas (mi bemol e lá, respectivamente sílabas Vão e vêm) e aparecem alternadamente a cada sete colcheias (Figura 1). Como exemplo de um pêndulo imprevisível, de períodos irregulares, é possível mencionar as sétimas maiores que o piano toca alternadamente (si bemol – lá, mi - mi bemol).

notas cantadas: aparecem alternadas de 7 em 7 colcheias

leitura falada do poema

Soprano

violoncello

clarinete-baixo em Si b

violino

piano

*pizz*

*mf*

*sfz sempre*

pêndulo irregular do piano

As coi - sas vão

notas cantadas: aparecem alternadas de 7 em 7 colcheias

S.

*pizz*

*mf*

cl-b

vl

pf

pêndulo irregular do piano

VÊM vão e vêm VÃO Não em vão VÊM vão o

Figura 1 - *Relógio* – José Augusto Mannis. (compassos 5- 2)

A declamação do poema na canção segue o esquema rítmico mostrado na Figura 2. Cada sílaba é falada em uma colcheia e cada ponto representa uma pausa de colcheia da voz. As letras V e v representam respectivamente as duas sílabas cantadas “Vão” e “vêm”. A primeira linha horizontal representa a leitura ideal do poema, que nunca ocorre de fato, mas sempre serve de base para as leituras reais. Em cada leitura real algumas sílabas da leitura ideal são omitidas, quando coincidem com o pêndulo das notas cantadas ou com o pêndulo irregular do piano. Por isso o poema nunca é declamado de maneira contínua e integral. O trecho escrito em itálico corresponde à representação esquemática do segmento reproduzido na figura 2.

As coi sas são . . As coi sas vêm . . As coi sas . Vão e vêm . . Não em vão . . As ho ras . Vão e vêm . . Não em vão .

compasso 6

. As coi sas . . V . . . . . v . . . . Vão e vêm V. Não em vão . . v . . . . Vão e vêm V. Não em vão .

compasso 14

. v coi sas . . . . V . . vêm . . As coi sas . Vão e vêm . . V em vão . . As ho ras . . . v . . Não em vão .

compasso 23

. As coi sas são . . As coi sas V . . As coi sas . v e vêm . . Não em V . . As ho ras . v e vêm . . Não . V .

compasso 33

. . . . v . . . . \* vêm . V As coi sas . Vão e v . . Não em vão . V As ho ras . . e v . . Não em vão .

compasso 42

V As coi sas . . v . . vêm . . V . . e vêm . v . em vão . . . V . . . . . v . . vão .

compasso 51

. . . . são . . As coi sas v . . As coi sas V . e vêm . . Não v . . . As ho ras V . e vêm . . . . v . . .  
. Não em vão

Figura 2 - Esquema rítmico da declamação do texto na canção *Relógio* de José Augusto Mannis<sup>2</sup>

Uma outra relação entre poema e canção que se pode observar se refere à economia de meios empregados. Assim, o poema utiliza um número reduzido de palavras, sílabas, fonemas para trabalhar alternâncias e relações entre esses elementos. A música, por sua vez, emprega poucos intervalos e notas. Por exemplo, as únicas notas cantadas são mi bemol e lá, e o piano toca apenas duas sétimas maiores que se alternam. No caso dos intervalos se verifica uma absoluta predominância dos intervalos de trítone (sobretudo melodicamente) e de sétima maior (sobretudo em termos de simultaneidade).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de uma discussão sobre as idéias de Schoenberg e Cone, e sobre a canção *Relógio* de José Augusto Mannis, chegou-se à conclusão de que o estabelecimento de vínculos profundos entre poema e canção pode (observar que aqui se diz: *pode* e não: *deve*) prescindir de uma estrita observância da forma poética na composição musical.

## NOTAS

- 1 Doutorando em música do I. A. /UNESP sob orientação do Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira. É mestre em música pela mesma instituição e orientador com a dissertação: *Poesia e Composição na Canção*, onde analisa canções de Almeida Prado, Álvares, Mannis, Picchi e uma composição própria. É bacharel em música com habilitação em composição pela ECA - USP na classe de Willy Corrêa de Oliveira. Atua também como pianista e estudou piano com Gilberto Tinetti, Maria José Carrasqueira e José Eduardo Martins.
- 2 Esta figura foi elaborada a partir de um gráfico fornecido pelo próprio Mannis por ocasião de uma entrevista pessoal (26/02/2007). A entrevista e uma análise mais completa da canção aparecem na dissertação do autor deste artigo (LEFÈVRE, 2008).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVARES, Eduardo Guimarães; MANNIS, José Augusto; PICCHI, Achille. **Poesia Paulista**: 2 canções. Direção artística: Dante Pignatari. CD 99.004. 8 São Paulo: LAMI/ ECA - USP, 998.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 965.

CONE, Edward T., "Words into Music: the Composer's Approach to the Text". In: CONE, Edward T. **Music: a View from Delft**. Chicago: University of Chicago Press, 989. ps. 5- 23.

LEWIN, David. **Studies in Music with Text**. New York: Oxford University Press, 2006.

LEFÈVRE, Diogo. **Poesia e Composição na Canção**: estudo analítico dos *Três Cantos de Hilda Hilst* de Almeida Prado e de canções do álbum *Poesia Paulista* da Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares e José Augusto Mannis; composição comentada da canção *A Casa do Tempo Perdido* de Diogo Lefèvre. Dissertação de Mestrado. São Paulo: IA-UNESP, 2008.

MANNIS, José Augusto. **Relógio**. Partitura. (Ed. José Augusto Mannis) Campinas. Editorado no programa Finale, 997 (ou 998).

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Canto e Palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth; (Org.), **Ao Encontro da Palavra Cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. ps. -22.

SCHOENBERG, Arnold. **Stil und Gedanke/ Aufsätze zur Musik**. Frankfurt am Main: Fischer, 1976.

\_\_\_\_\_. **Style and Idea**. Berkeley: University of California Press, 1985.

# A INTRODUÇÃO DA EDIÇÃO URTEXT DO CONCERTO EM MI MAIOR DE KARL DITTERS VON DITTERSDORF NO REPERTÓRIO DOS ALUNOS DE CONTRABAIXO DO CURSO DE BACHARELADO EM MÚSICA NO INSTITUTO DE ARTES DA UNESP

Valerie Albright<sup>1</sup>  
valbright@uol.com.br

## INTRODUÇÃO

O Concerto em Mi Maior (Krebs 172) de Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) é o concerto clássico mais frequentemente executado pelos alunos de contrabaixo na cidade de São Paulo. Isto se deve à influência, nesta cidade, de professores que estudaram na Alemanha e na Áustria, países onde este concerto faz parte do repertório comum em audições e concursos<sup>2</sup>. Entretanto, somente nos últimos dois anos este concerto tem sido apresentado em sua forma original nesta cidade, sem cortes e sem adição de dinâmica e articulação por editores pós-românticos.

O interesse neste concerto em sua forma original se deve a vários fatores, mas principalmente às publicações como a *New History of the Double Bass* de Paul Brun, lançado em inglês em 2000, e a revista *Per Musi* (2000) que traz um artigo do Tobias Gloeckler sobre a obra *Per Questa Bela Mano* de Mozart. Ambas publicações, que são parte da bibliografia obrigatória do Curso de Contrabaixo no Instituto de Artes, fazem menção deste concerto em sua forma original. O fator mais importante, portanto, foi o lançamento da edição Urtext do concerto, preparada por Tobias Gloeckler e publicada pela editora G. Henle Verlag em 2005<sup>3</sup>, o que possibilitou a estréia brasileira da versão original no Instituto de Artes da UNESP em 2009<sup>4</sup>.

A edição nova traz assuntos instigadores para a pesquisa de performance em nível de graduação, principalmente quando esta edição é comparada com a edição de 1938, a mais conhecida hoje. Entre outras alterações, a edição anterior exclui 11 compassos no desenvolvimento do primeiro movimento, produzindo uma ruptura na idéia musical principal e omitindo um dos trechos mais de virtuosísticas da obra. A discussão com os alunos a respeito das conseqüências desta omissão despertam a curiosidade sobre forma e estilo, assuntos que possam ser pesquisados, analisados e aplicados na preparação de outros concertos, tanto clássicos como de outros períodos.

A nova edição apresenta três alternativas de execução. Todas elas têm os 11 compassos originais reinseridos no desenvolvimento, incluem correções dos erros rítmicos – especialmente notáveis no segundo movimento - e eliminam as marcações de dinâmica e articulação que não pertencem a obra original. Uma alternativa de execução é escrita na tonalidade de Ré Maior, a mesma da edição de 1938. Esta pode ser apresentada em Ré Maior ou com escordatura em Mi Maior, já que a edição inclui as duas partes de piano. A segunda alternativa é escrita em Dó Maior, que, de acordo com o revisor, “facilita a execução mas cria alguns problemas com os harmônicos” (GLOECKLER, 2001, p. IX). Esta versão deve ser tocada com escordatura, resultando numa versão em Ré Maior.

A alternativa de execução que mais merece ser investigada, entretanto, é a versão escrita para um instrumento moderno afinado em Afinação Vienense. Esta afinação foi utilizada na segunda metade do século XVIII em Viena pelos executantes do violone. Este instrumento, com 4 ou 5 cordas, utilizava a afinação (Fá), Lá, Ré, Fa#, Lá, e foi frequentemente afinado um meio tom acima para dar mais projeção ao instrumento na hora de se apresentar como solista<sup>5</sup>. O instrumen-

to se tornou bastante popular, e, de acordo com o pesquisador Alfred Planyavsky (1984), teve um corpo razoável de repertório solo composto para ele. Entre estas obras figura o Concerto em Mi Maior de Dittersdorf <sup>6</sup>.

De acordo com Gloeckler (2005, p. VI) sua versão faz com que seja “possível tocar em afinação vienense sem uma re - aprendizagem custoso”, já que é escrita para ser executada com as digitações que seriam utilizadas no instrumento moderno afinado Mi, Lá, Ré, Sol. A instrumento é montado com uma combinação de cordas de orquestra e de solo (escordatura), da seguinte forma: Lá (3ª corda, afinação de orquestra), Ré (2ª corda, afinação de orquestra), Fá # (1ª corda, sol, afinação de orquestra, afinada meio tom abaixo) e Lá (1ª corda, escordatura).

Esta afirmação suscitou muitas perguntas entre os alunos do Curso. Esta afinação trará facilidades de digitação? Mudará conceitos de timbre, articulação, dinâmica e fraseado? Os 11 compassos cortados serão menos difíceis de executar? Os resultados encontrados poderão ser aplicadas à execução no instrumento afinado em quartas? Quais serão as novas possibilidades para a execução de cadenzas?

## METODOLOGIA

Com a investigação destes tópicos em mente, um instrumento foi montado em Afinação Vienense no Instituto de Artes. Cada aluno analisou um aspecto de performance baseado nas questões acima. Ao mesmo tempo, fizeram uma revisão da literatura sobre Afinação Vienense e entrevistaram Tobias Gloeckler, que veio ao Brasil com a Orquestra Filarmônica de Dresden. Professor Gloeckler também proferiu um masterclass no Instituto de Artes onde discutiu alguns aspectos de performance histórico do repertório Clássico, como articulação e fraseado.

## RESULTADOS

Os resultados parciais mostram que a execução do Concerto em Mi Maior em Afinação Vienense não é assim tão simples quanto parece inicialmente. O fato do executante digitar uma nota que depois soa outra completamente diferente incomodou alguns alunos, mesmo os que não têm ouvido absoluto. Além disto, alguns trechos da versão adaptada parecem “estranhos”, já que não se enquadram sentido no esquema tonal. Isto dificulta a leitura e, de acordo com os alunos, atrasa a memorização dos padrões de digitação.

Observamos nos exemplos abaixo dois trechos do 1º movimento:



Exemplo 1: Compassos 35 e 36, Versão Original



Exemplo 2: Compassos 35 e 36, Versão adaptada<sup>7</sup>

Por outro lado, alguns trechos são muito mais fáceis de executar em Afinação Vienense, em relação à digitação. Observamos os primeiros compassos do Concerto, famoso por ter problemas de afinação provocados pela falta de uma digitação segura:



Exemplo 3: Compassos 28 a 30 Versão Original



Exemplo 4: Compassos 28 a 30 Versão Adaptada

Vimos que a versão adaptada pode ser executada somente com cordas soltas e harmônicos, o que produz uma afinação 100% confiável – desde que o instrumento esteja afinado, é claro.

Entretanto, a versão em Afinação Vienense não traz benefícios em relação aos cruzamentos de cordas, o que foi justamente uma das descobertas mais interessantes da experiência. Por virtude da própria afinação, é muito mais conveniente pensar em padrões de digitação que “atravessam” as cordas horizontalmente, mesmo no caso de trechos escritos em graus conjuntos. Esta maneira de pensar é bem diferente do conceito romântico de digitação, onde o executante procura manter um timbre constante justamente evitando o cruzamento de cordas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo com estes resultados parciais, podemos concluir que experiência de testar a versão do Concerto em Mi Maior adaptada para afinação Vienense tem sido válida. Despertou o interesse dos alunos em relação a práticas de performance visando aspectos históricos e estilísticos, e estimulou eles a fazer a revisão bibliográfica, o que traz conhecimento que pode ser aplicado a obras similares. A oportunidade de pensar de maneira diferente sobre aspectos técnicos como digitações e arcadas também ajuda nas escolhas feitas no dia-dia, útil na preparação de qualquer repertório. Recomendo esta experiência para outros Cursos de contrabaixo, pois além de trazer benefícios acadêmicos, é uma maneira divertida de contemplar um antigo “cavalo de batalha” de nosso repertório.

## NOTAS

- 1 Bacharel em contrabaixo pelo *New England Conservatory of Music* em Boston, EUA, mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Leciona contrabaixo no Instituto de Artes da Unesp desde 1987.
- 2 Uma descrição acerca dos professores ativos em instituições com programas significativos de contrabaixo” no Brasil é verificada na tese de doutorado de RAYMUNDO, 1998, p. 13. A situação têm mudado pouco nos 14 anos que passaram desde a publicação desta tese.
- 3 Os trabalhos de restauração e edição foram efetuados pelo contrabaixista Tobias Gloeckler, membro da Orquestra Filarmônica de Dresden e Professor do Hochschule für Musik de Dresden. O trabalho do Professor Gloeckler foi reconhecido publicamente pela *International Society of Bassists* com um *Special Recognition Award* concedido em agosto de 2011.
- 4 A estréia foi dada pelo contrabaixista Daniel Danzi, aluno formado pelo Instituto de Artes em 2010. Daniel estudou com Professor Gloeckler em Dresden em 2008.
- 5 A parte original de contrabaixo utilizada para elaborar a edição Urtext é escrita em Ré Maior, enquanto as partes de orquestra são em Mi bemol Maior, indicando que a primeira audição foi, de fato, em Mi bemol Maior.
- 6 Lamentavelmente, a maior parte deste repertório não pode ser executada no instrumento com afinação moderno.
- 7 O editor inclui indicações de quais cordas devem ser usadas.

## REFERÊNCIAS

BRUN, P. *A New History of the Double Bass*. Villeneuve d'Asq: Paul Brun Productions, 2000.

DITTERS VON DITTERSDORF, K. *Kontrabasskonzert E-dur (Krebs 172)*. Dresden, Henle Verlag, 2000.

GLOECKLER, T. Per questa bella mano KV 612 de Mozart: a redescoberta do manuscrito de uma ária de concerto para voz, contrabaixo e orquestra e a reabilitação de uma prática de performance “de afinação equivocada”.

*PerMusj*, v1, p.25-39, 2000.

\_\_\_\_\_. *Kontrabasskonzert E-dur (Krebs 172)*. Dresden: G. Henle Verlag, 2005 (Preface).

PLANYAVSKY, A. *Geschichte des Kontrabasse Tutzing*: Hans Schneider, 1984.

RAYMUNDO, S. *Brazilian Classical Music for the Double Bass: an overview of the Instrument, the major popular music influences within its repertoire and a thematic Catalogue*. Tese de Doutorado defendida na University of Iowa: Iowa, 1998.

# A ORQUESTRAÇÃO NO NACIONALISMO BRASILEIRO: ESTRATÉGIAS DE COMBINAÇÕES ENTRE NAIPES

Juliano Lima Lucas<sup>1</sup>  
j.l.lucas@hotmail.com

Carlos Henrique Costa<sup>2</sup>  
costacarlosh@yahoo.com.br

**Palavras-chave:** Técnica de orquestração; Villa-Lobos; Mignone; Guarnieri.

## INTRODUÇÃO

Seguindo o propósito de aperfeiçoar o conhecimento sobre orquestração e instrumentação e fazer um estudo mais amplo e analítico sobre as estratégias orquestrais de compositores brasileiros, este trabalho apresenta um estudo sobre a orquestração e a instrumentação de três peças que se figuram dentro da escola nacionalista brasileira. O objetivo é conhecer os traços criativos, semelhanças, diferenças e suas particularidades. As obras selecionadas são: *Choros nº10* (1926), de Heitor Villa-Lobos (1887-1959); *Maracatú do Chico-rei* (1933), de Francisco Mignone (1897-1986) e *Chôro para Violino e Orquestra* (1952), de Camargo Guarnieri (1907-1993). O estudo em foco discute as seguintes questões: As obras apresentam particularidades em sua orquestração e instrumentação? A orquestração e instrumentação refletem características nacionalistas?

O pensamento nacionalista pode ser expresso de diversas maneiras na música. Algumas delas, segundo Livingston-Isenhour e Garcia (2005) são: sinais verbais, como título e indicações de expressividade; citações de melodias populares ou folclóricas; referências a ritmos, harmonias e escalas; imitações dos sons da natureza local, como cantos de pássaros, e incorporação de instrumentos regionais à instrumentação sinfônica padrão ocidental. As obras dos três compositores selecionados se enquadram dentro dos conceitos supracitados.

## ESTUDO DA TÉCNICA DE ORQUESTRAÇÃO SINFÔNICA: COMBINAÇÕES ENTRE NAIPES

A instrumentação usada nas três obras revela o uso tradicional da divisão dos naipes, com próximas semelhanças na escolha dos instrumentos de madeiras, metais e cordas e uma ampla diversidade nos instrumentos do naipe de percussão. Apesar da formação tipicamente europeia dos instrumentos utilizados, apenas a instrumentação não pode ser considerada como fator de nacionalidade, mas sim o uso com que o compositor faz desses instrumentos. Abaixo descrevemos exemplos de combinações entre naipes que refletem as características do nacionalismo brasileiro.

No *Choros nº 10*, de Villa-Lobos, as combinações dos naipes, como no Exemplo 1, revelam uma contextualização orquestral ao modo de se tocar o choro. Villa-Lobos utiliza o trompete solo com uma linha melódica, como uma improvisação típica dos chorões, enquanto que o coro, mediante a sílaba “tum”, e as cordas em *pizzicato*, pontuam acordes assimiláveis a sonoridade do violão.

The image displays a page of a musical score for Villa-Lobos's *Choros n.º 10*. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts above the instrumental parts. The vocal parts include Soprano (Sop.), Contraltos (Cont.), Tenores (Ten. I and II), Barítono (Bar.), and Baixo (Baix.). The instrumental parts include Bass (Bas.), Corsos (I, II, III), Trompa (Tromp.), Tromba (Tromb.), Violinos I and II (Vlons I and II), Alto (Altos), Vclles (Vclles), and C.B. (C.B.). The choral parts feature lyrics such as "ah!" and "Tum!". The orchestral parts include dynamic markings like "pp" and "p". The score shows two measures of music, with the choral parts starting at measure 12.

Exemplo 1 - Villa-Lobos, *Choros n.º 10*, p. 72, 2 compassos depois de 12: o choro popular na orquestra.

Em *Maracatu do Chico-Rei*, um exemplo do hibridismo entre os estilos europeu e brasileiro é encontrado na *Dança Geral* e *Final*. A partir do compasso 830 (vide Exemplo 2), pode-se observar que os primeiros e segundos violinos elaboram um acompanhamento que poderia muito bem ser atribuído ao estilo barroco ou clássico europeu. No entanto, as violas, violoncelos e contrabaixos formam um ritmo tipicamente brasileiro, o baíão, em acordes executados em *pizzicati*. Ao mesmo tempo, o coro, com reforço dos metais, realiza a melodia em forma de cânone, uma forma rigorosa de imitação contrapontística surgida na Europa. Tudo isso sobre o fundo rítmico de tímpanos, caixa, reco-reco e chocalho. Pode se considerar que tal orquestração seja uma ampla hibridação. Dessa forma, o uso de modelos tradicionais europeus, depois de reestruturados e adaptados de maneira original pelo compositor, adquire um novo significado dentro do contexto da obra.

Essa mistura de feições traz uma reflexão sobre outra maneira de sugerir o caráter nacional na música: deformar e adaptar a estética tradicional do exterior e utilizá-la de maneira original, realizando uma mestiçagem, característica da própria formação do povo brasileiro.



(72)

Exemplo 3 - Guarneri, *Chôro para violino e orquestra*, p. 45, comp. 359 a 364: combinação entre madeiras e metais.

Do que fica exposto, concernente às nas obras examinadas, depara-se com exemplos de combinações entre os diferentes naipes da orquestra, que por seu turno, refletem características do nacionalismo brasileiro. No *Choros nº 10*, trompete, coro e cordas mostram o modo de se tocar o choro popular. No *Maracatú do Chico-rei* encontra-se um hibridismo que se apropria de modelos tradicionais europeus e os adapta em um novo significado dentro do contexto nacionalista. No *Choro para violino e orquestra* a combinação entre o naipe de madeiras e o naipe de metais sugere a sonoridade de uma banda. São as diferentes maneiras de se trabalhar com a orquestra em sua totalidade, buscando, assim, ambientações que evocam atmosferas e materiais exclusivamente nacionais.

## CONCLUSÃO

De uma maneira ou de outra, nenhuma obra é alheia às influências externas. No entanto, há um novo significado na utilização de técnicas usuais europeias no contexto do nacionalismo brasileiro. É na verdade, uma assimilação e adaptação dos modelos tradicionais às necessidades estilísticas de cada compositor.

Os compositores beberam das fontes populares e eruditas para gerarem uma música antropofágica, no sentido de assimilar, deformar e adaptar a estética tradicional do exterior e utilizá-la de maneira original. Seria isso uma característica do brasileiro, que não é exclusivista, mas pluralista; assim como a própria formação da gente desse país: uma verdadeira mestiçagem.

Portanto, nas orquestrações estudadas não há uma identidade única, mas uma múltipla identidade sinfônica, fazendo valer as palavras de Andrade (1972, p. 21) de que “o sinfonismo

contemporâneo, que não é de nenhuma nacionalidade, é universal, pode perfeitamente ser brasileiro também”.

## NOTAS

- 1 Possui graduação em Composição pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG) e mestrado pelo programa de Pós-Graduação Scritu-Senso da EMAC-UFG. É professor do Centro de Ensino Profissional em Artes Basileu França e Escola de Arte Veiga Valle, onde atua na área de correpetição e ministra aulas de Harmonia e Contraponto e de Orquestração e Arranjo para o Curso Técnico em Música.
- 2 Possui graduação em Música - University Of Alabama In Huntsville (1996), Mestrado em Música - Youngstown State University (1998) e doutorado em Artes Musicais - University of Georgia in Athens (2002). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em piano e regência orquestral, atuando principalmente nos seguintes temas: piano, piano em grupo, orquestra, coro, correpetição e arranjo.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Vila Rica, 1972.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX**. 3. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. **Choro: a Social History of a Brazilian Popular Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MIGNONE, Francisco. **Maracatú do Chico-Rei**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Música Brasileira, 2000.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, O Choro e Os Choros**. São Paulo: Musicália S/A Cultura Musical, 1977.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: expressões de uma vida**. Tradução de Vera Sílvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2001.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Choros nº 10: pour choeur mixte et orchestre**. Paris: Éditions Max Eschig, 1975.

# CONTRIBUIÇÕES DA INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE ORIENTADA PARA O TRABALHO DE PROFESSORES DE PIANO DE NÍVEL MÉDIO DE ENSINO

tella Almeida Rosa<sup>1</sup>  
stellaaalmeidarosa@gmail.com

**Palavras-chave:** Música antiga; Interpretação; Ensino pianístico; Teclados.

O presente resumo representa a fase inicial de um trabalho de pesquisa baseado em experiência prática a ser desenvolvida no Conservatório Souza Lima em São Paulo, no segundo semestre de 2011, junto a pianistas e professores de piano de escolas particulares e públicas de ensino musical em São Paulo. A idéia da realização de um curso de música antiga voltado a professores e alunos adiantados partiu do convite feito à autora deste texto, pianista e cravista com atuação profissional em ambos os instrumentos, pelos então colegas de escola através da coordenação pedagógica, e com o apoio da direção da escola.

Sendo o principal interesse do grupo um contato teórico-prático com a chamada “música antiga”, e a aquisição de um conhecimento mais amplo e aprofundado do repertório de música para teclado dos séculos XVII e XVIII do que aquele normalmente oferecido pelos cursos que formam professores de piano, elaborou-se um planejamento da primeira fase desse trabalho em uma série de três encontros semanais, cada um com três horas de duração. O título do projeto e os temas dos encontros ficaram então assim determinados:

“Música Antiga: elementos e considerações para uma interpretação contemporânea do repertório para teclado”

1º encontro - Origens, principais compositores e tratados dos séculos XVII e XVIII

2º encontro - Questões práticas de articulação, fraseado e retórica

3º encontro - Experiência prática com o cravo; a transição entre o piano e o cravo e o aproveitamento de procedimentos da música antiga na interpretação da música barroca ao piano, em especial a música de J. S. Bach.

## A BUSCA DE CAMINHOS PARA INTERPRETAÇÕES ADEQUADAS E ATUALIZADAS

Já em 1739, no célebre *Der Vollkommene Capellmeister*, Mattheson dizia que “é necessário um discernimento agudo para entender o real sentido e significado de pensamentos não familiares” (*apud* BADURA-SKODA, 2003. p. 33). Nos dias atuais, nos quais muita bibliografia e discografia a respeito da música praticada nos séculos XVII e XVIII estão disponíveis – além das execuções ao vivo com instrumentos de época e intérpretes especializados -, o caminho para o conhecimento do estilo inicia-se por traçar um roteiro que organize essas disponibilidades e favoreça o posterior aprofundamento em temas específicos.

O movimento de interpretação histórica da música ganhou visibilidade e força na segunda metade do século passado pelas mãos de vários intérpretes europeus preocupados com a possível distorção que as interpretações românticas e pós-românticas teriam imprimido à música dos séculos anteriores, e especialmente, a partir da década de 1970, pelas reflexões de Nikolaus Harnnoncourt, que, difundidas pela Europa e depois também fora dela, incentivaram a criação de inúmeros grupos de música voltados à interpretação histórica da música. Assim, faz-se ne-

cessário começar a parte teórica dos encontros por uma síntese dos pontos de vista tratados por HARNNONCOURT (1988), e sua visão sobre duas maneiras distintas de enxergar a música do passado: uma que a transporta para o presente e outra que tenta abordá-la com o olhar da época em que foi concebida. Completando a parte introdutória, uma apresentação será feita sobre uma visão bastante atual da questão das interpretações históricas e sua inter-relação com as pesquisas de gravações históricas, através de comentários sobre palestra proferida pelo cravista, *fortepianista* e musicólogo Robert Hill no *Performa Clavis* 2010, realizado no Instituto de Artes da UNESP. Hill aponta para uma tendência e uma linha de pesquisa que ganha força nos dias de hoje, o estudo de gravações ou tentativas de gravações deixadas por compositores e intérpretes do final do século XIX e início do século XX.

A partir desses conceitos, utilizando-se as referências de DONINGTON (1982), FERGUSON (1975), GILLESPIE (1972) e SCHULENBERG (2006), terá lugar uma revisão das origens da música para teclado e dos principais compositores dos séculos XVII e XVIII, como principal fonte de ampliação de repertório para o grupo foco do trabalho, acompanhada de audição de obras exemplares. Ainda na primeira etapa, faz-se imprescindível um contato com os tratados históricos que são a fonte bibliográfica primária para o repertório tratado. Uma descrição resumida sobre seu papel e conteúdo geral será a introdução ao assunto, e uma visão mais detalhada sobre *L'art de toucher le clavecin* (1716), de François Couperin e *Versuch über das wahre Art das Clavier zu spielen* (1759/1762), de Carl Philipp Emanuel Bach será fornecida, considerando-os as principais fontes de informação sobre a maneira de tocar instrumentos de teclado no século XVIII.

No segundo encontro está previsto o tratamento das questões musicais propriamente ditas, e suas implicações retóricas. Para Mattheson, “o objetivo de qualquer melodia não é outro que não a gratificação do ouvido, através do qual os afetos da alma são incitados” (*apud* BARTEL, 1997. p. 29). É indispensável, para quem almeje adentrar o mundo da música barroca, uma iniciação nos caminhos retóricos. Para tal, a abordagem inicial constará de uma introdução sucinta sobre a origem da disciplina retórica, a adesão luterana, e os reflexos sobre a música produzida no período após a Reforma, especialmente na Alemanha e na música de Johann Sebastian Bach, o compositor do período mais visitado pelos pianistas. BARTEL (1997) é a principal referência para essa abordagem.

As questões práticas de articulação, fraseado, dinâmica, andamento e ornamentação serão discutidas de maneira prática, com os subsídios de Badura-Skoda, Ferguson, Donington e Schulenberg, durante a execução de alguns trechos musicais pelos participantes, previamente escolhidos no encontro anterior de comum acordo entre estes e a autora, após algumas sugestões, contemplando andamentos lentos e rápidos, em tonalidades maiores e menores.

No terceiro e último encontro dessa primeira etapa, os participantes terão a chance de um contato prático com o cravo. Nesse momento as discussões concentrar-se-ão primeiramente na observação, através de uma experiência pessoal, de como os princípios preconizados pelos tratados e autores estudados são realizados com naturalidade em um instrumento cuja mecânica, qualidades sonoras e limites foram determinantes da extensão e características do amplo repertório do período delimitado. O passo seguinte representa o aproveitamento dos conhecimentos e procedimentos examinados e sua exequibilidade ao piano moderno. A metodologia nessa fase consistirá na escolha prévia de algumas obras ou movimentos de obras do período barroco, que serão experimentadas pelos participantes no encontro, sendo duas necessariamente de J. S. Bach. Uma delas poderá vir do repertório já conhecido pelos participantes. As demais escolhas são *Preludio* em Dó maior de François Couperin (*L'art de toucher le clavecin*), *Chaconne* em Sol maior G 229 de G. Ph. Haendel e *Invenção* a duas vozes em Lá menor de J. S. Bach.

Ao final do último encontro será feita uma avaliação, discussão de resultados e colocação de expectativas para a próxima fase do projeto, a ser discutida e planejada entre os participantes, a autora e a coordenação da escola.

No período de realização do XI SEMPEN poderão ser apresentados resultados dessa primeira fase e elementos preparatórios da fase seguinte.

## NOTA

- 1 Graduada em piano (UNESP) e mestre em cravo (UNICAMP), é pianista da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, cravista em várias formações e docente na Escola de Música de São Paulo. Desenvolve doutorado sobre a obra para teclado de W. F. Bach, preparando para o selo Paulus o lançamento, em 2011, de um CD com obras do compositor, de Johann Sebastian e C. Ph. E. Bach.

## REFERÊNCIAS

- BACH, Carl Philipp E. **Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado**. Tradução de Fernando Cazarini. Assis: Unesp, 1996.
- BACH, Johann S. **Inventionen und Sinfonien**. Frankfurt: C. F. Peters.
- BADURA-SKODA, Eva. Aspects of Performance Practice. In: MARSHALL, Robert L. **Eighteenth-Century Keyboard Music**. 2 ed. New York: Routledge, 2003. P. 33-67.
- BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- COUPERIN, François. *L'art de toucher le Clavecin*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- DONINGTON, Robert. **Baroque Music: Style and Performance: A Handbook**. New York: W. W. Norton & Company, Inc. 1982.
- FERGUSON, Howard. **Keyboard Interpretation from the 14<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> century: An Introduction**. London: Oxford University Press, 1975.
- GILLESPIE, John. **Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano**. New York: Dover Publications, Inc., 1972.
- HANDEL, George F. **Keyboard Works**. New York: Dover Publications, Inc., 1982.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- SCHULENBERG, David. **The Keyboard Music of J. S. Bach**. 2 ed. New York: Routledge, 2006.

# EDIÇÃO CRÍTICA DAS *QUATRE PIECES BRÈVES POUR LA GUITARE* DE FRANK MARTIN: COMPARAÇÃO ENTRE FONTES PRIMÁRIAS E EDIÇÕES

Helvis Costa<sup>1</sup>  
helvis\_costa@yahoo.com.br

Eduardo Meirinhos<sup>2</sup>  
emeirinhos@gmail.com

**Palavras-chave:** Frank Martin; Quatre Pieces Brevès; Século XX; Serialismo.

## INTRODUÇÃO

Este é o resumo expandido de uma dissertação em processo de construção e estruturação, cujo objetivo geral é a realização de uma edição crítica para violão das *Quatre Pieces Brèves*, obra de 1933 do compositor suíço Frank Martin (1890-1974). Desta forma, visamos aproximar-nos das escolhas, objetivos e intenções musicais presentes na obra e em seus desdobramentos: o arranjo (*Guitare pour Piano* - 1933) e a orquestração (*Guitare pour Orchestre* - 1933-4), e, assim poder conceber e proporcionar critérios e escolhas interpretativos. Para concretizar estes objetivos, estamos realizando a comparação entre os manuscritos (fontes primárias) e as edições das obras supracitadas, assim como a utilização das vertentes analíticas para aproximar-nos dos procedimentos e ideias composicionais; um levantamento da áudio-bibliografia consubstanciará este processo.

## METODOLOGIA

Esta pesquisa, de caráter essencialmente qualitativo, proceder-se-á em cinco etapas: a primeira consta de um levantamento histórico-bibliográfico acerca do ambiente musical fervilhante das quatro primeiras décadas do século XX, com o qual a arte de Frank Martin dialoga, expressa e sintetiza; das influências e a personalidade composicional de Martin; do anacronismo do contexto violonístico; dos infortúnios que os processos de edição e publicação estiveram sujeitos; do processo de transcrição/arranjo/orquestração da obra. A segunda etapa compreende a investigação dos aspectos históricos em que a obra esteve envolvida, assim como a leitura, análise estrutural e comparação das edições e fontes primárias disponíveis da referida obra. Durante e após a pesquisa documental, faremos uma organização dos dados, através do método de fichamento, para melhor seleção e visualização do material disponível. A quarta etapa compreende a análise dos resultados obtidos, na qual objetivamos salientar os elementos que interferem no discurso musical. A última etapa consistirá na elaboração do texto final, confecção da edição crítica, apresentação de um recital contendo a obra investigada e defesa da dissertação.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

O século XX emerge como produto de complexas relações, cujas consequências foram profundas, opostas e definitivas modificações no manuseio da linguagem musical, assim como

uma nova sensibilidade do ouvinte (RATTLE, 2005). Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Claude Debussy são os divergentes fios condutores de uma complexíssima teia de inovações musicais; centro tonal, suas proporcionalidades e certezas, ritmo estável, são alguns elementos musicais cuja organicidade foi diluída pelo exercício destes compositores (GRIFFITHS, 1998).

Paralela e anacronicamente, o violão firma-se como instrumento concertista (DUDEQUE, 1994; ZANON, 2003), e seu repertório é basicamente constituído por composições nacionalistas, pós-românticas e tonais – nas poucas obras em que dialoga com a nova linguagem, o violão atua como instrumento camerista (JIMENEZ, 2007). É nesse contexto, em 1933, que Frank Martin – compositor de predomínio e particular pensamento harmônico, cujo ecletismo diluía influências do sutil colorido e da apurada harmonia e de Debussy e César Franck, das reproduções transfiguradas das formas e modelos barrocos e clássicos de Stravinsky, e da linearidade e do contraponto provenientes da condução melódica e dos procedimentos seriais de Schoenberg (KING, 1990; COOKE 1990) – inaugura, com a composição das *Quatre Pieces Brèves*, tanto a escrita para violão solo vinculada à linguagem inerente ao século XX, quanto o manuseio pessoal de elementos da técnica serial – fato determinante para a formação de sua linguagem pessoal definitiva (COOKE, 1990; GRIFFITHS, 1998; GROUT, 2007). Ou seja, Martin utiliza-se de princípios do serialismo de alturas da Segunda Escola Vienense no primeiro (*Prélude*) e no quarto movimentos (*Comme une Gigue*), porém, sem o rigor dodecafônico, a austeridade estrutural, e, principalmente, distante do caráter e do espírito característicos desta forma de estruturação vienense (MARTIN, 1975 *apud* COOKE, 1993).

A organização de Martin caracteriza-se, primeiramente, pela hierarquização, decorrente de uma abordagem tonal das técnicas seriais: no primeiro e no quarto movimentos, a nota Si – tanto por sua recorrente enfatização, quanto pela construção melódica e harmônica – constitui um ponto de convergência – apesar de intensamente ambíguo. Segundo, a construção melódica e harmônica é caracterizada por um refinamento e um requinte que demonstra uma profunda influência de César Franck e Debussy. Martin sutilmente conecta movimentos cromáticos e exposições da série dodecafônica ou fragmentos seriais a melodias tonais em *cantabile* e a harmonias triádicas – ou preenchidas por leves dissonâncias (COOKE, 1990), construindo “sonoridades raras, íntimas e misteriosas” (CARPEAUX, 2001, p. 453). Terceiro, mesmo quando utiliza fragmentos seriais, Martin o faz de modo particular: visando construções melódicas mais livres, ou mesmo, inflexões e reafirmações inesperadas, o compositor ‘quebra’ a disposição serial repetindo alguma nota de sua escolha, objetivando – segundo afirmações próprias – muito mais o resultado que o procedimento. E por último, deve-se observar ainda a conexão de tão diversos elementos composicionais sob a estrutura de um Prelúdio e uma Giga, danças barrocas estilizadas: um procedimento característico do neoclassicismo, movimento resultante da influência da principal fase de Stravinsky.

Ao compararmos os manuscritos e as edições disponíveis, é imediatamente perceptível que as modificações não se limitam a aspectos técnicos ou a possibilidades instrumentais, como digitação e/ou supressão de oitavas: divergem articulações, indicações de andamento, agógica, inserção de pontos cadenciais ou mesmo notas divergentes. Quanto aos resultados parciais da comparação entre as fontes primárias e edições e da análise do processo de transcrição, arranjo e orquestração, utilizaremos as principais evidências do primeiro movimento, *Prélude*, para exemplificá-los: na orquestração deste movimento, Martin concentra as frases originais do violão em instrumentos de tessitura, timbres e/ou articulações semelhantes: as arpas, os cellos e contrabaixos em pizzicato, o clarone, os cornes em fá. A textura orquestral utilizada neste movimento é, segundo a classificação de Walter Piston (1969, p. 178), resultante da combinação entre o “unísono orquestral” e a “textura contrapontística”. Observamos que Frank Martin, ao selecionar o unísono orquestral (em oitavas) como principal método de disposição textural, busca criar um rico timbre orquestral, resultante da diversa e particular combinação de cores instrumentais – talvez, uma tentativa de reproduzir musicalmente a homenagem já realizada no título: *Guitare*. Os momentos contrapontísticos orquestrais são racionalmente empregados buscando enfatizar – através da articulação, do dobramento e da sustentação – motivos composicionais e harmonias implícitas no original para violão. Em diversos momentos, o acúmulo gradativo de tensão harmônica fica mais evidente quando ob-

servamos as transfiguradas tonalidades das transposições da melodia, adicionadas ao cromatismo em âmbito de trítone resultante da ampliação textural. É imprescindível notar que o compositor utiliza-se de articulações e timbres para evidenciar motivos composicionais, fornecendo unidade e realce retórico. Nota-se assim, que Martin aproxima-se ao pensamento francês da instrumentação e da orquestração como elementos essenciais da composição (GRIFFITHS, 1998).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transcrição e a orquestração nos trouxeram uma visão detalhada da escrita composicional de Martin, assim como de suas reais intenções musicais – pelo melhor delineamento dos motivos, emprego simultâneo de diferentes articulações, sustentação dos instrumentos – identificando um pensamento polifônico mais abrangente. Logo, percebe-se que o compositor demonstrou significativo crescimento de complexidade no desenvolvimento das transcrições da referida obra.

Ao observar sua orquestração, fica evidente que Martin se volta ao pensamento francês no que concerne à instrumentação e à utilização do timbre como elemento essencial da composição, contribuindo para estabelecer, tanto as ideias quanto a estrutura. Desta forma o compositor tangem um dos procedimentos conceituais do Impressionismo musical: o timbre. Percebe-se ainda que ao utilizar-se de instrumentos e sonoridades das quais possuía maior contato e domínio - visto que Martin é um compositor não-violonista – ele demonstra um pensamento polifônico mais ampliado e apurado, além de maior precisão quanto às indicações agógicas e uma profunda consciência quanto aos timbres e nuances desejados. Sua escrita composicional apresenta-se notadamente mais minuciosa e detalhada quanto às articulações, timbres, indicações de dinâmica, sustentações, agógica e execução, fornecendo um importante documento para a compreensão do texto musical do original para violão. O processo agora é de inserção destes elementos frente às possibilidades instrumentais do violão: o equilíbrio entre o idiomatismo instrumental e as necessidades do texto musical deve ser o fator moderador deste processo.

## NOTAS

- 1 Graduiu-se Bacharel em Violão no ano de 2009, pela EMAC/UFG, na classe do prof<sup>o</sup>. Dr. Eduardo Meirinhos. Consta de suas atividades musicais, a participação em diversos festivais nacionais de música, assim como a atuação em recitais solo e camerísticos em Goiânia e Brasília. É Coordenador Pedagógico das Oficinas de Música, projeto de extensão da EMAC/UFG. Atualmente, cursa o Mestrado em Performance Musical na mesma instituição, sob orientação do prof<sup>o</sup>. Dr. Eduardo Meirinhos, tendo sido aprovado em primeiro lugar no processo de seleção.
- 2 Formou-se na Alemanha, na Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover em 1989. Concluiu seu Mestrado em Musicologia pelo Departamento de Música da USP em 1997, e em 2002, o Doutorado em Performance (Doctoral of Musical Arts) na Flórida, EUA, na School of Music da Florida State University. Recebeu inúmeras premiações em Concursos Nacionais. Gravou os CDs "Radamés Gnatalli – Sonatas e Sonatinas", juntamente ao violoncelista Antônio Del Claro e ao flautista Norton Morozowicz e "Eduardo Meirinhos em Recital".

## REFERÊNCIAS

BREAM, Julian. Quatre Pieces Brèves. In: **Twentieth Century Guitar Music I**. London: RCA (B000003FGO), 1966-73. 1CD. (10min03seg).

CARPEAUX, Otto Maria. **O Livro de Ouro da História da Música**: da Idade Média ao Século XX. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 525 p.

COOKE, Mervyn. **Frank Martin's Early Development**. The Musical Times, Vol. 131, No. 1771, p. 473-478, Setembro, 1990.

\_\_\_\_\_. Late Starter: **Frank Martin Found Himself Late in Life**. The Musical Times, Vol. 134, No. 1801, p. 134-136, Março, 1993.

\_\_\_\_\_. Mervyn Cooke Concludes His Survey of Frank Martin's Creative Life. **The Musical Times**, Vol. 134, No. 1802, p. 197-199, Abril, 1993.

- DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: UFPR, 1994. 113p.
- GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 4ª ed. Portugal: Gradiva, 2007. 759 p.
- KLOE, Jan de. **Frank Martin y la Guitarra**. Disponível em: <<http://www.orphee.com>>. Acesso em: 10/05/2009.
- JIMÉNEZ, Javier Villafuerte. El Repertorio Segoviano. **Musicalia**. p. 253-265. Disp. em: <[http://www.csmcordoba.com/musicalia/musi05\\_12.pdf](http://www.csmcordoba.com/musicalia/musi05_12.pdf)>. Acesso: 01/05/2009.
- MARTIN, Frank. **Quatre Pieces Brèves pour la guitare**. Rev. Karl Scheit. Viena: Universal Edition, 1959, nº 12711Z. 1 partitura, 9 p. Edição para violão.
- MARTIN, Frank. **Quatre Pieces Brèves pour la guitare**. Viena: Universal Edition, 1959, nº 12711A. 1 partitura, 11 p. Manuscrito para violão.
- MARTIN, Frank. **Guitare pour Piano: Quatre Pieces Brèves pour la guitare**. Viena: Universal Edition, 1976, nº 15041. 1 partitura, 11 p. Edição para piano.
- MARTIN, Frank. **Guitare pour Orquestre: Quatre Pieces Brèves**. Munique: Musikproduktion Höflich, 2006, nº 479. 1 partitura, 59 p. Edição para orquestra.
- PISTON, Walter. **Orchestration**. Londres: Victor Gollancz, 1969. 477 p.
- RATLLE, Simon. **Leaving Home: Orchestral Music in the XX Century**. Arthaus Musik. 2005. 350 minutes.
- ZANON, Fábio. **A Arte do Violão: Programas I e VIII**. Rádio Cultura, São Paulo, 2003, p. 1 a 4; 31 a 34.

# RELAÇÕES INTERPRETATIVAS ENTRE CANTO E INSTRUMENTO: CONTRIBUIÇÕES DA VOZ PARA A VIOLA

Cindy Folly Faria (UFG)  
Angelo Dias (UFG)

**Palavras-chave:** Interpretação musical; Viola; Canto; Interdisciplinaridade.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a investigar contribuições que o universo expressivo da performance vocal, notadamente seus aspectos interpretativos e expressivos, podem oferecer à atuação do instrumentista de cordas, especificamente ao violista, reaproximando assim duas práticas que estiveram bastante próximas em outros períodos da história.

No decorrer do século XVI, a viola ganhou características timbrísticas que lhe emprestaram uma sonoridade única e expressiva, quase “vocal”, e que lentamente, no decorrer dos séculos seguintes, ganharia reconhecimento de compositores como Gluck e Berlioz (LAINÉ, 2002, p. 10). As semelhanças da produção sonora das cordas com o canto hoje se reconhecem diversas, como não temperamento, vibrato, glissandos, micro flutuação rítmica e de afinação, e ataque das notas.

A relação entre os instrumentos de cordas e o canto sempre foi muito próxima e interdependente, e segue estreita à medida que a música se desenvolve no século XVI. Até então, cada instrumento ou voz ainda era parte anônima do todo. Por volta de 1600, as experiências da Camerata Fiorentina elevam o cantor solista, por meio da monodia, ao status de figura central. Nesse contexto, a interpretação declamatória e musical de obras poéticas permitiu igualmente que o instrumentista saísse do anonimato da sua condição de músico de conjunto.

Ele (o músico de conjunto) assumiu a nova linguagem sonora da monodia sem as palavras e passou doravante a ‘exprimir-se’ exclusivamente através dos sons. Esta prática musical solista era considerada literalmente como um tipo de discurso; é assim que surgiu a teoria da retórica musical; a música adquiriu um caráter de diálogo e a execução ‘falada’ tornou-se a exigência máxima dos mestres de música do barroco. (HARNONCOURT, 1988, p. 138)

Graças a esta prática do canto no início do período barroco é que os instrumentos de cordas passaram a assumir importantes papéis de solista, e muito se desenvolveram no que tange a uma interpretação expressiva. Na realidade, este caminho de visibilidade de instrumento solista não foi tão fácil para a viola, que ao longo da história não recebeu o reconhecimento justo de suas qualidades expressivas e de seu potencial técnico, fato lamentado por compositores como Quantz, no século XVII, e Berlioz, no século XIX (STOWELL, 2004, p. 24).

O canto, por sua vez, seguiu seu caminho, com seu repertório independente. Tanto o idiomatismo instrumental quanto o vocal foram explorados após o período barroco, fazendo com que seus repertórios alcançassem níveis técnicos e musicais surpreendentes.

Entretanto, apesar de independentes, e de ser hoje corrente a idéia de uma especialização isolada, essas duas manifestações musicais (instrumental e vocal) permaneceram com características comuns, com o compartilhamento de elementos que estão acima de suas linguagens próprias. A interpretação musical, ou seja, a transformação daquele idioma escrito em discurso musical aproxima canto e instrumento de uma forma muito estreita, pensamento corrente e também uma

prática nos períodos medieval, barroco e ainda clássico. O canto era o modelo de expressividade e drama para a música instrumental de compositores como Mozart e Monteverdi, para quem “o importante é sempre o drama, o diálogo, a palavra isolada...” (HARNONCOURT, 1988, p. 173)

Dessa forma, de acordo com este raciocínio, esta pesquisa pretende investigar, sob a perspectiva do violista e do instrumentista de cordas, quais as relações interpretativas que se pode fazer com a voz, e quais as contribuições que a interpretação do cantor pode dar ao violista, com seus elementos musicais e também técnicos. Recorrer-se-á à literatura disponível sobre interpretação vocal, e também ao pensamento do período barroco, com suas relações entre canto e instrumento tão estreitas, e suas idéias sobre a retórica e declamação musicais tão pertinentes a busca atual de uma interpretação instrumental expressiva.

## **METODOLOGIA**

Inicialmente será feito um levantamento bibliográfico e documental para o embasamento e desenvolvimento do trabalho. Será realizada uma análise dos dados interpretativos contidos tanto na literatura sobre interpretação vocal quanto instrumental para que se verifique quais os pontos de inter-relação entre essas duas práticas. Em seguida, com o auxílio da análise de alguns trechos de obras vocais e instrumentais, passar-se-á ao estudo propriamente dito e ao cruzamento e discussão dos resultados para indicar possíveis contribuições interpretativas do canto para a viola, paralelamente à preparação do recital de conclusão, o qual incluirá algumas das obras analisadas, seguido finalmente da elaboração final do artigo.

## **RESULTADOS E DISCUSSÃO DE DADOS**

O ensino e a prática musical no Brasil, apesar de muitos avanços recentes, ainda são exercidos de maneira segmentada, compartimentada, onde todas as áreas do conhecimento musical se separam uns dos outros, como se fossem independentes entre si. Ao mesmo tempo, lentamente se tem percebido o contrário, que essas segmentações dos estudos – fato historicamente recente – ou essas diferentes áreas musicais na verdade são partes de um todo, e que para a formação de um músico mais completo é necessário que se desfaçam essas divisões e se tome como exemplo o pensamento e a prática dos períodos renascentista, barroco e ainda clássico, onde todas as manifestações musicais se entrelaçavam entre si, e se realizavam de forma interdependente.

Diante desta lacuna na área de estudos musicais é que este trabalho encontra relevância na pesquisa em interpretação musical, inter-relacionando as práticas do canto e de instrumento, investigando quais contribuições que a prática musical mais antiga – o canto – pode acrescentar na compreensão de outras possibilidades interpretativas instrumentais. Entende-se aqui que o canto, com a existência de um texto verbal unido a um texto musical, e de teorias ligadas a significados e emissão dos sons, como retórica e declamação, estimula uma busca mais profunda e elástica dos elementos e estruturas musicais, gerando assim possibilidades semânticas, ou dos significados do discurso dos sons muito mais abrangentes. Esta interdisciplinaridade entre interpretação vocal e instrumental poderia, portanto, muito contribuir para suprir os anseios de uma prática violística mais expressiva e musicalmente completa.

Entendendo a grande importância da investigação em interpretação musical, e em especial da busca pela pesquisa em viola, instrumento que apenas recentemente escapou de certa tutela violinística, é que este estudo pretende se desenvolver, tentando resgatar um elo muito importante sempre existente entre voz e instrumento.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Atualmente, apesar de muitas vezes inconscientes, esses elementos comuns entre voz e instrumento são inclusive manifestos pelo instrumentista e para o instrumentista, através de ter-

mos interpretativos como *cantabile*, *sotto voce*, ou *mezza voce*, declamação e retórica; ou ainda, ao aluno, o professor de instrumento solicita que este “cante” determinado trecho musical. Mas de acordo com a prática interpretativa vocal, o que realmente deve entender o instrumentista quando lhe é dito que “cante” em seu instrumento? Existiria ainda a possibilidade de um instrumentista dar um caráter falado, de diálogo e de declamação a meras notas musicais na música de qualquer tempo, e “executar a música de maneira eloqüente” (HARNONCOURT, 1988, p. 154), como era feito no período barroco, prática continuada até hoje no canto?

São estas questões que darão direcionamento à busca dos resultados em torno da pesquisa pretendida neste trabalho, das relações interpretativas entre canto e instrumento.

## REFERÊNCIAS

HARNONCOURT, Nikolaus. Trad. Marcelo Fagerlande. **O Discurso dos Sons** – Caminhos para Uma Nova Compreensão Musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LAINÉ, FRÉDÉRIC. **Corpus Pédagogique pour l'Alto**. Pierre Mardaga Éditeur, Sprimont (Belgique), 2002.

STOWELL, Robin. **The Early Violin and Viola. A Practical Guide**. Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

# SOMBRAÇÃO: PRATOS E INTERAÇÃO EM TEMPO REAL

Daniela dos Santos Leite<sup>1</sup>  
danipercussa@hotmail.com

**Palavras-chave:** Composição; Pratos; Pure Data; Música Mista; Interação em Tempo Real.

## INTRODUÇÃO

A obra Sombração foi apresentada como trabalho final de disciplina realizada no curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. A idéia principal é a exploração sonora de quatro pratos distintos que interagem em tempo real com o computador, o que caracteriza a obra como música eletroacústica mista com eletrônicos ao vivo.

lazetta (2006) considera que, atualmente a propagação de computadores de uso pessoal com recursos de áudio e também a facilidade que se tem em montar um home-studio estão impulsionando o surgimento de uma nova geração de músicos interessados no uso de tecnologias eletrônicas e digitais aplicadas à música.

Uma modalidade de composição característica dos séculos XX e XXI é a de música eletroacústica mista, que é segundo Traldi “aquela na qual o instrumento é acompanhado de um suporte tecnológico contendo os sons eletroacústicos concebidos, em que essas estruturas eletroacústicas possuem tempo fixo” (TRALDI, 2007, p. 18).

Ainda conforme o autor, o desenvolvimento de novos dispositivos e meios eletrônicos nas décadas de 60 a 80 do século XX, criaram novas possibilidades de comunicação entre intérpretes e eletrônicos, destacando-se nesse processo a interação em *tempo real* que driblava a questão do tempo fixo do tape.

Dias considera que a interpretação da música eletroacústica mista com interação em tempo real se aproxima da música convencional. Segundo a autora, em sua pesquisa de mestrado, “os sons ao vivo propiciam uma atmosfera de *performance* mais próxima da tradicional, [...]: o instrumentista tem a sensação de possuir maior liberdade para a execução da obra, no que tange ao tempo cronológico”. (DIAS, 2006, p. 114)

A obra a ser apresentada está inserida nesse contexto. Para sua programação, foram utilizados objetos de gravação, reprodução e síntese FM.

## OBJETIVOS

Registrar o processo de composição da obra e abordar questões sobre a performance.

## METODOLOGIA

Durante a disciplina foram estudados tutoriais de programação e os processos adotados serão descritos abaixo.

# PROGRAMAÇÃO

## Seção I - Solo de pratos com interação

O intérprete inicia a seção através de um pedal USB que dá início à gravação. O intérprete então explora as sonoridades dos pratos durante 20 segundos. Após este período, também utilizando o pedal, dá-se início à resposta do computador.

A seguir, a programação do trecho de reprodução da parte eletrônica:

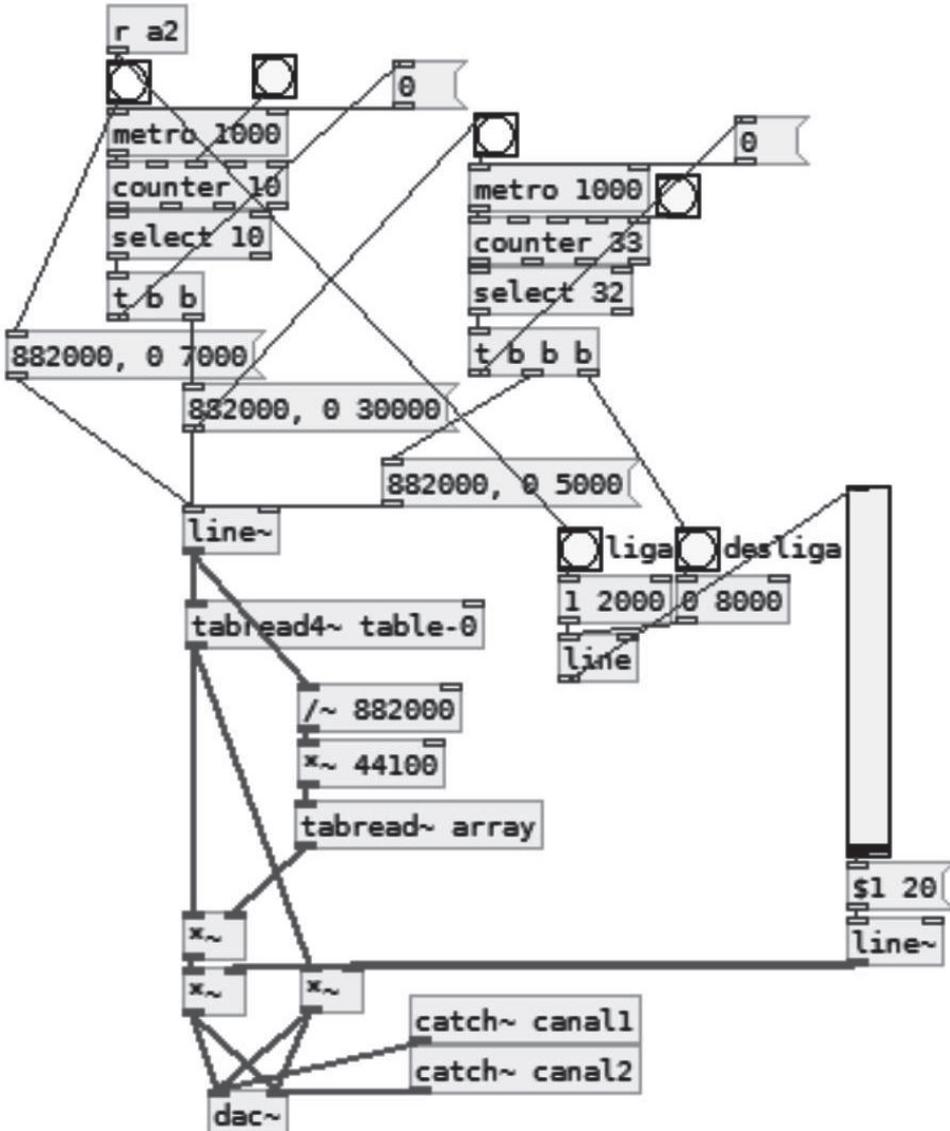


Figura 1. Trecho de reprodução da seção I.

O intérprete interage com essas respostas na forma de improviso, pensando em efeitos de sombra e explorando outras sonoridades durante aproximadamente 42 segundos. Após este período o intérprete aciona a programação da seção II através do pedal USB.

## Seção II – Síntese FM

Trata-se de um diálogo entre pratos e síntese FM. De acordo com a intensidade que os pratos são tocados, um seguidor de amplitude aciona a reprodução aleatória de sínteses programadas.

A figura abaixo exemplifica a programação da seção:

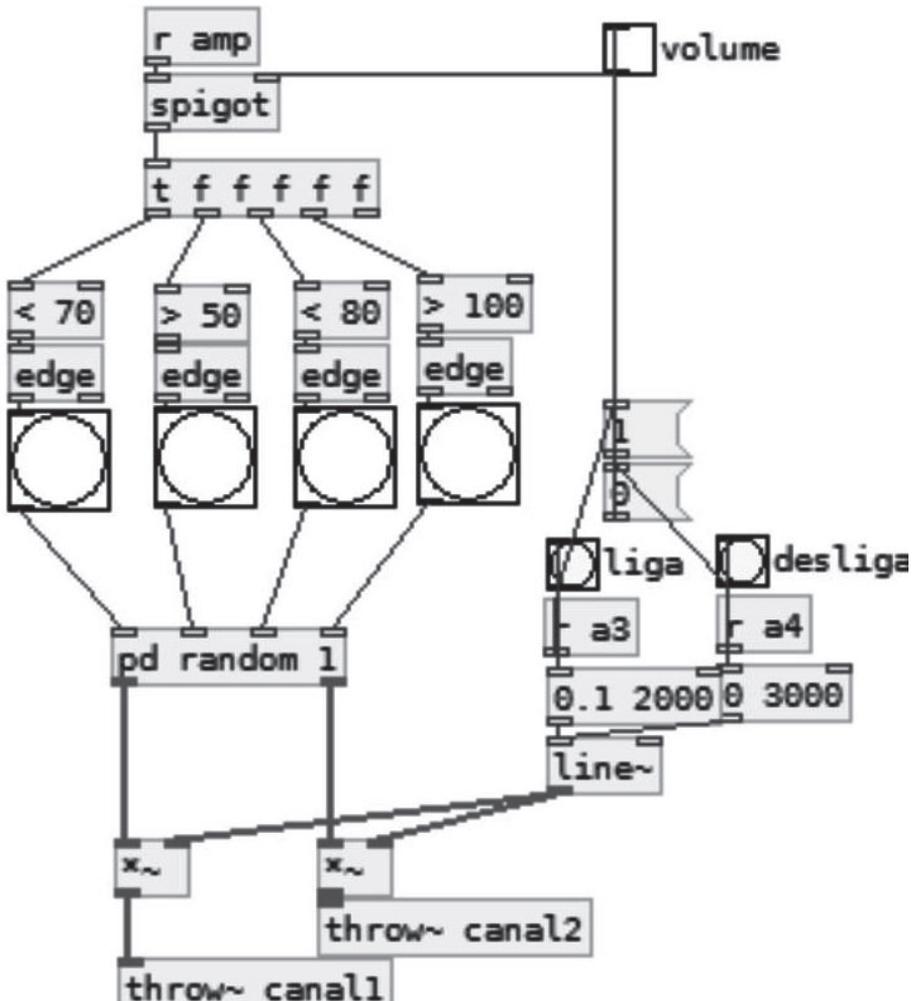


Figura 2. Seguidor de amplitude.

Essa seção não tem tempo determinado, o intérprete decide o momento de iniciar a próxima seção acionando-a através do pedal, que abaixa o volume de uma síntese à medida que aumenta a outra.

## Seção III – Frases rítmicas com ondas senoidais

A programação realizada é semelhante à da seção II, entretanto, a emissão das ondas senoidais acontece mediante um único ataque forte no prato. O seguidor de amplitude identifica se o som foi maior que 125 e aciona a reprodução das ondas senoidais que foram programadas para gerar um ritmo.

As figuras abaixo representam a programação descrita:

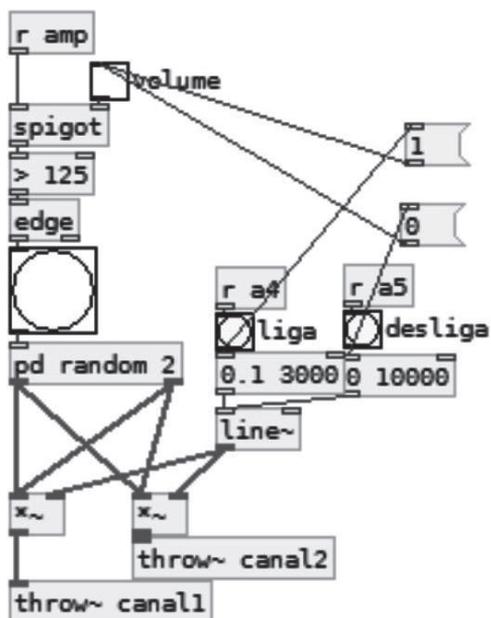


Figura 3: Seguidor de amplitude que capta a intensidade do som.

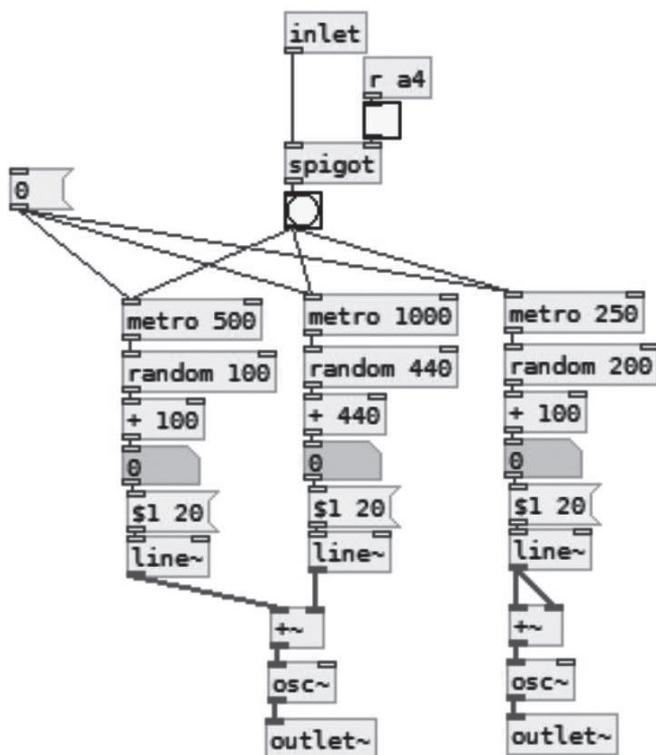


Figura 4: Sub-patch *pd random 2* - metrônimos e senóides aleatórios de cada síntese.

Depois do ataque forte no prato que dá início ao ritmo realizado com ondas senoidais, o intérprete interage improvisando nos pratos. O final da seção também é o intérprete quem decide, acionando o pedal USB que diminui o volume das ondas senoidais e inicia a última seção, a coda.

### Coda – Rulos e retomada de trechos iniciais

Inicia com um rulo crescente no prato. Quando a amplitude atinge um valor maior que 120, o seguidor de amplitude aciona a reprodução de trechos que foram gravados no início da seção I. São dez trechos de 500 milissegundos que são reproduzidos aleatoriamente em um crescendo e decrescendo de 10 segundos respectivamente, finalizando a obra com o decrescendo da dinâmica do prato.

Abaixo, a programação da coda:

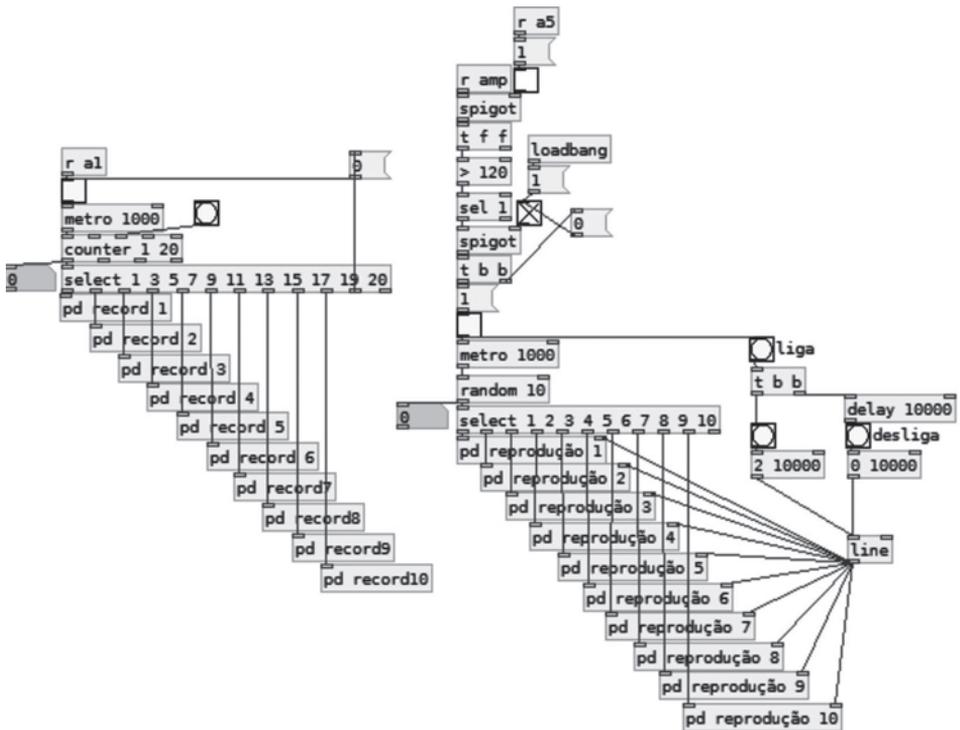


Figura 5 - Coda.

### CONSIDERAÇÕES SOBRE A PERFORMANCE

A performance é uma questão importante e desafiadora para quem toca música com interação, pois além de tocar o instrumento, o intérprete precisa controlar as interfaces e ainda ter conhecimento sobre a programação utilizada. Silva & Loureiro (2005) fazem algumas considerações a este respeito e para eles a performance de música eletroacústica mista traz uma série de novidades ao intérprete, como por exemplo quanto ao uso de microfones e alto-falantes, utilização de sistemas controladores, entre outros. Essas questões, além da técnica instrumental, precisam ser dominadas pelo intérprete para que ele tenha uma boa performance.

Também é de extrema importância a passagem de som no dia e local do concerto, para verificar o posicionamento dos instrumentos e dos microfones e realização de testes necessários.

Assim, o intérprete garante que tudo fique na posição correta antes do início do concerto e evita problemas como má captação dos sons do instrumento ou até mesmo o não funcionamento da parte interativa devido à má regulação dos volumes de captação e reprodução do computador.

## Pratos

A escolha do instrumental é livre, assim como a organização e disposição dos mesmos, porém sugere-se que fiquem alinhados de maneira que um microfone capte o som de dois pratos e não fiquem muito próximos às caixas de som para evitar problemas durante a captação sonora.

## Baquetas

A escolha das baquetas também é livre, mas uma alternativa interessante seria o uso de baquetas com duas possibilidades sonoras (uma ponta com feltro e a outra com ponta de baqueta de caixa). Isso irá facilitar o manuseio e não será preciso fazer pausas para a troca de baquetas tornando a performance mais musical.

## CONCLUSÕES E RESULTADOS

A obra *Sombração* foi apresentada como trabalho de conclusão da disciplina Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Composição e Performance Musical com o Software Pure Data, na qual foram utilizados objetos e conhecimentos adquiridos no decorrer do semestre. Os estudos semanais possibilitaram conhecer os recursos do programa facilitando a junção da teoria com a prática durante o processo de composição. Estes estudos proporcionam um maior conhecimento sobre a programação e estimulam o interesse pela experimentação e também a prática composicional. A programação funcionou como o esperado, alcançando assim os objetivos pretendidos.

## NOTAS

- 1 Graduada no curso de Educação Artística com Habilitação em Música- instrumento percussão e Bacharel em Percussão pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Especialista em Educação Especial com Ênfase em Práticas Inclusivas pela Associação Educacional do Vale do Itajaí-Mirim e Instituto Passo 1 de Uberlândia. Aluna do curso de mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Atua como professora de bateria nos Conservatórios de Música de Araguari e Uberlândia.

## REFERÊNCIAS

DIAS, H. A. **"Querela dos Tempos": um estudo sobre as divergências estéticas na música eletroacústica mista**. 2006. 131p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

IAZETTA, F. Música Eletroacústica. **Cibercultura**. Disponível em <<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiindex.php?page=m%C3%BAsica+eletroac%C3%BAstica>>. Acesso em: 05 set 2010.

KREIDLER, J. **Programing Electronic Music in PD**. Disponível em < <http://www.pd-tutorial.com>>. Acesso em: 03 març 11.

SILVA, F.F.; LOUREIRO, M.A. Performance de música eletroacústica mista: uma abordagem da atuação do intérprete a partir da obra *Poucas Linhas* de Ana Cristina de Silvio Ferraz. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 14, 2005, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, 2005.

TRALDI, C. A. **Interpretação Mediada e Interfaces Tecnológicas para Percussão**. 2007. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

### A OBRA PARA ORQUESTRA INICIANTE DE MARIO FICARELLI NO CONTEXTO DIDÁTICO DA ORQUESTRA SINFÔNICA JOVEM DE GOIÁS

katarine S. Araújo<sup>1</sup>  
*katarine.araujo@yahoo.com.br*

Carlos Henrique Costa<sup>2</sup>  
*costacarlosh@yahoo.com.br*

**Palavras-chave:** Orquestra Sinfônica Iniciante; Mario Ficarelli; Ensino Coletivo.

#### INTRODUÇÃO

O ensino coletivo de instrumento musical vem cada vez mais ganhando espaço no cenário da pedagogia musical. Hoje em dia encontramos variados tipos de grupos instrumentais, que em algum aspecto influenciam positivamente na formação de cada indivíduo, tanto socialmente quanto musicalmente.

Quanto à parte musical, o ensino coletivo favorece o treino auditivo, rítmico e timbrístico.

Tendemos a ouvir a música no todo, conscientes da melodia, ritmo, harmonia e outros aspectos como elementos integrados. Altere qualquer um desses elementos e a música que acreditávamos conhecer torna-se irreconhecível-desconstruída. (SWANWICK, 1996, p. 7)

Considerando que a prática em conjunto é um elemento fundamental para a formação do músico, busca-se o aprimoramento dessa prática, fazendo com que a aula em grupo seja uma aula teórica e prática, abordando diversos aspectos musicais: ritmo; melodia; harmonia; dinâmica; entre outros. Partindo desse pressuposto, é que surge a motivação de trabalhar um grupo instrumental iniciante, neste caso, uma orquestra sinfônica iniciante.

Estimula-se o pensamento musical, na medida que são discutidas as partituras, assim como os aspectos técnicos (por exemplo, arcadas e dedilhados); a escolha do repertório está intimamente relacionada com o estágio de desenvolvimento da orquestra, buscando-se conciliar as limitações com um permanente desafio técnico-musical. (GUERCHFELD, 1989, p. 68)

Para se trabalhar um grupo iniciante, é necessário que haja um repertório específico para esse grupo de instrumentistas. Tendo em vista a dificuldade de encontrar esse repertório, o compositor Mario Ficarelli, em seu projeto “Musissinphos”, teve que compor uma espécie de método musical para sua orquestra iniciante:

Antes de tudo, considero importante esclarecer o porquê deste método musical ter como prioridade formar Orquestras como uma ferramenta de construção. Parti do princípio que em determinados trabalhos coletivos, cada membro é responsável pela sua parte e que simultaneamente todos são responsáveis pelo grupo. (FICARELLI, 2010, p. 3)

Será a partir desse método musical que este trabalho terá seguimento.

O compositor Mario Ficarelli dividiu seu método em cinco volumes. O primeiro, com “Músicas” sem qualquer notação de dinâmica ou articulação. O segundo volume aborda as mesmas peças do primeiro volume agora com notações de dinâmica e articulação, o terceiro, quarto e quinto volumes compreendem algumas obras de outros compositores, orquestradas pelo próprio Ficarelli, a partir de partituras originais para piano e outras obras de autoria própria.

Diante dos aspectos que envolvem a aplicação do material didático proposto, surgem as problematizações, que de certa forma faz-se refletir: Como se dá a aplicação desse material para o grupo de orquestra iniciante? Quais as abordagens técnicas e teóricas aplicadas ao método? Em que consiste o método em suas especificidades quanto a conteúdo teórico, técnico e interpretativo? Que contribuições podem trazer a obra de Mario Ficarelli para a formação do instrumentista de orquestra? Como a teoria musical pode ser inserida dentro deste contexto?

Diversos trabalhos vêm sendo feitos com orquestras iniciantes que preparam os seus instrumentistas para o grupo mais avançado, como: a Orquestra Sinfônica Heliópolis do Instituto Baccarelli; a Orquestra de Câmara do Vale da Paraíba, que pertence à Sociedade Filarmônica Joseense; Orquestra Criança Cidadã, de Recife; e a Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás, do Centro de Educação Profissional (CEP) em Artes Basileu França, na qual esta autora atua como regente e educadora musical. Estas iniciativas têm se mostrado de fundamental importância para a formação do instrumentista de orquestra.

Diante disso, criou-se a motivação de sugerir o novo, buscar outros horizontes, novos compositores que ainda não são tão conhecidos por esses instrumentistas iniciantes e que de certa forma poderão enriquecer seu histórico musical.

## **JUSTIFICATIVA**

A investigação proposta neste projeto de pesquisa encontra sua justificativa, inicialmente na necessidade de ampliar o conhecimento de instrumentistas iniciantes no contexto da música contemporânea brasileira. Esta é pouco divulgada nesse meio, talvez por uma dificuldade de encontrar repertório ou até mesmo pela “aceitação” dos músicos para uma linguagem inovadora, perante o repertório geralmente já estipulado, que abrange peças facilitadas, ou arranjos sobre temas de filmes.

O intuito é fazer com que os instrumentistas usem do “pensar” antes de “fazer”, para que tudo seja feito com total controle. Cada nota com sua importância dentro da obra é fundamental. Acredita-se ser esse o motivo do compositor exigir que o instrumentista conheça pelo menos a parte rítmica antes de tocar

Para não tornar-se cansativo, inicialmente, postados em formação de orquestras farão leitura dos exercícios deste Manual por partes, batendo palmas para a representação rítmica. Uma vez razoavelmente dominada cada “Música”, passarão a realizá-las tocando-as em seus instrumentos. (FICARELLI, 2010, p.5)

Além disso, através desse estudo pretende-se divulgar a obra de Mario Ficarelli através de concertos para que se forme uma platéia a fim de apreciar o repertório feito apropriadamente para a orquestra sinfônica iniciante.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo Geral**

Analisar o método “Musissinphos” de Mario Ficarelli propondo a aplicação deste no grupo iniciante da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás, observando os elementos didáticos propostos pelo método.

## Objetivos Específicos

- Pesquisar outros métodos brasileiros para a formação orquestral sinfônica iniciante.
- Analisar as peças selecionadas do método de Mario Ficarelli.
- Investigar os objetivos pedagógicos propostos pelo método.
- Aplicar parte do método musical para o grupo iniciante da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás.

## METODOLOGIA E ESTRATÉGIA DE AÇÃO

Os objetivos desta pesquisa serão alcançados por meio da análise das obras percorrendo sobre os objetivos pedagógicos propostos, com execução de exercícios preparatórios do repertório em atividades práticas.

A metodologia de ensaio seguirá um padrão: afinação dos instrumentos; aquecimento; exercícios preparatórios para executar algumas peças escolhidas; estudo fragmentado das peças; intervalo; aplicação de outras obras escolhidas sem fazer os exercícios preparatórios anteriormente, e; estudo fragmentado. Todos os ensaios serão gravados para uma observação mais precisa. Ao final desta pesquisa farei uma análise comparativa de acordo com os resultados obtidos, que serão medidos pelos alunos, pelos professores auxiliares e por meio das gravações dos ensaios.

Sabe-se porém que a teoria e prática não podem ser separadas. Por baixo de qualquer prática existe sempre uma teoria latente. Podemos exemplificar reportando-nos a certo momento histórico que produziu determinada forma de se ensinar música. Na década de 60 a 70, os professores de música entregaram-se a um fazer pedagógico-musical que, em busca do novo, fundia as diversas linguagens artísticas em um todo. Naquele instante buscava-se uma nova forma de expressão, onde importava menos o que resultaria do trabalho - o produto - e mais o fato de se estar trabalhando - o processo. Esta prática estava fundamentada por uma teoria - a Arte Educação-, forma de pensar que então dominava o contexto educacional e artístico. (FUKS, 1995, p. 29)

Utilizarei a metodologia de pesquisa-ação, documental e de campo, na qual me guiarei por meio de livros e métodos para complementar a pesquisa. Analisarei os objetivos pedagógico-musicais propostos pelo método, relatarei de forma descritiva o desenvolvimento dos ensaios com a orquestra escolhida e, por fim, analisarei os aspectos do Método de Mario Ficarelli que corroboraram na formação técnica, teórica e interpretativa do grupo iniciante da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás.

## RESULTADOS ESPERADOS SOBRE A APLICAÇÃO DAS SEIS PEÇAS SELECIONADAS E POSSÍVEIS PROBLEMATIZAÇÕES

Além das análises pedagógico-musicais faço agora menção a alguns elementos fundamentais para o bom desempenho de um grupo orquestral.

É necessário que se tenha um bom local de ensaio, e que esse local esteja bem preparado para receber os músicos, para que eles tenham motivação para ensaiar. Alguns autores dividem o ensaio em partes, onde em cada parte será atribuída e esquematizada cada função, sendo este dividido em cinco partes. Dentro desse esquema deverá conter o momento de intervalo:

1. Preparação da sala
2. Aquecimento
3. Parte Central
4. Intervalo
5. Resumo

Importante que também o regente tenha dinâmica de ensaio, para que não se perca tempo perguntando informações que poderiam ser respondidas em outro horário fora do ensaio ou solucionadas antes do início do ensaio. “O regente, que no início do ensaio perde tempo organizando a orquestra ou perguntando sobre partituras para os músicos, não dá um bom exemplo, e quando cobrar disciplina e organização de seus músicos dificilmente irá convencê-los.” (FICARELLI, 2010 p.22)

O aquecimento virá como elemento chave de todo o processo, pois ele pode ser aproveitado para trabalhar aspectos técnicos como afinação, dinâmica, coluna de ar, e principalmente qualidade sonora.

No momento do aquecimento, Ficarelli sugere o uso de escalas.

Pode-se utilizar além de escalas em uníssono, escalas com intervalos, dividindo-se a orquestra em dois grupos e cada um iniciando a escala em uma nota determinada, formando um acorde, por exemplo, cordas tocam dó, metais mi e madeiras sol, seguindo na escala de dó maior a partir destas notas. (FICARELLI, 2010, p. 23)

Outro fator importante para um bom desempenho da orquestra é o equilíbrio da sonoridade, que depende totalmente do desenvolvimento de cada músico dentro do conjunto. Por isso é necessário que se estimule a prática em conjunto para que problemas relacionados à sonoridade do grupo sejam resolvidos.

Segundo Ficarelli, no naipe das cordas geralmente não se encontra desequilíbrios sonoros, esse problema na maioria das vezes acontece no naipe dos sopros pelo fato destes instrumentos terem a tendência de sobressair os instrumentos de cordas. É necessário que o músico possa ouvir os outros naves e entender a sua função dentro do conjunto, por isso a importância de fazer ensaios de naves ou até mesmo no ensaios gerais escolher determinados grupos para tocar, cabe ao regente identificar o que o compositor pretendia naquele trecho, “...observando as mudanças da música e da orquestração e principalmente onde estão as principais partes melódicas ou contrapontísticas.”(FICARELLI, 2010, p. 29).

## NOTAS

- 1 Cursando Educação Musical-licenciatura em piano na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, e o curso técnico em Regência Orquestral no CEP- em Artes Basileu França. Atua como pianista e regente. Tem desenvolvido este projeto na Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás como regente assistente.
- 2 Bacharel em piano pela University of Alabama in Huntsville (UAH), bacharel em Física pela UNICAMP, Mestre em piano pela Youngstown State University (YSU), Mestre em Regência e Doutor em Piano pela University of Georgia in Athens (UGA). Atualmente é professor de Regência, Piano e Piano em Grupo da UFG e sub-coordenador do Mestrado em Música da UFG.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FICARELLI, Mario. **Musissymphos: Manual para Ensino Musical em Orquestras iniciantes**. São Paulo: 2011.

FUKS, Rosa. **Teoria e prática: aparente dicotomia no discurso na Educação Musical**. Porto Alegre: ABEM, v. 2, n. 4, jun. 1995. p. 29.

GUERCHFELD, Marcello. **A Orquestra de Câmara como experiência didática**. OPUS, v.1, n. 1, p. 68, dez. 1989.

SWANWICK, Keith – **The relevance of research for music education**. In: PLUMMERIDGE, Charle (Ed) Music Education: Trends and Issues. Institute of Education University of London, Bedford Way Papers, 1996.

# **A VIDA PELA FLOR: PROPOSTA INTERPRETATIVA DA OBRA PARA CLARINETA E BANDA DE JOAQUIM ANTÔNIO LANGSDORF NAEGELE**

Daniel Souza de Araújo<sup>1</sup>  
*dnaraujo2005@hotmail.com*

Johnson Machado<sup>2</sup>  
*johnsonmachado@hotmail.com*

**Palavras-chave:** Clarineta; Banda de música; Clarineta e banda musical; A vida pela flor; Joaquim Naegele.

## **INTRODUÇÃO**

A peça “A Vida pela Flor” consiste em uma obra composta para clarineta e banda de música, escrita pelo maestro e compositor, brasileiro, JOAQUIM ANTÔNIO LANGSDORF NAEGELE. Nascido em 02 de junho de 1899, em Santa Rita do Rio Negro (hoje Euclidelândia, terceiro distrito de Cantagalo-RJ<sup>1</sup>). Foi maestro titular por vinte e cinco anos da Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense situada em Nova Friburgo – RJ e veio a falecer em 03 de março de 1986.

Com composições exclusivamente para banda de música, Joaquim Naegele possui três de suas obras no Repertório de Ouro das Bandas de Música do Brasil, catalogado pela FUNARTE<sup>2</sup>, ao lado de nomes como Anacleto de Medeiros e Francisco Braga. São elas: Celso Woltzenlogel (dobrado), Estrela de Friburgo (polca; solo de trompete) e Ouro negro (dobrado).

Símbolo inesquecível desse universo musical, Joaquim Naegele, desempenhou papel fundamental à perpetuação da banda de música no país. Destacou-se por uma instrumentação mais elaborada do que a maioria aplicada na época.

Devido a grande variedade de instrumentos aplicados na banda de música os compositores na tentativa de classificar os grupos de sopros e percussão, agruparam tanto pelo tipo quanto pelo número de instrumentos empregados na formação deste grupo musical, no qual destaque dois pesquisadores a seguir. Para BRUM (1988, P.12-13), a banda está classificada em três tipos: Pequena ou militar, média e grande (banda sinfônica), de acordo com o número de instrumentos utilizados. Por conseguinte, LIMA (2000, p.33-40) classifica as bandas não pela quantidade de instrumentos, mas pelo tipo de instrumentos empregados, onde temos a: FANFARRA SIMPLES TRADICIONAL, FANFARRA SIMPLES MARCIAL, FANFARRA COM UM PISTO, FANFARRAS COM UM PISTO TRADICIONAL, BANDA MARCIAL, BANDA MUSICAL DE CONCERTO, BANDA MUSICAL DE APRESENTAÇÃO.

A obra “A vida pela flor” se encaixa dentro da instrumentação da BANDA MUSICAL DE CONCERTO que segundo (LIMA, p.39) possui, entre os instrumentos melódicos, as flautas, flautins, clarinetas, saxofones, trompetes, trombones, bombardinos, tubas e /ou sousafones, além de permitir instrumentos como oboés, cornos, fagotes, contra-fagotes, requintas, clarones, trompas, contrabaixo acústicos, celesta, xilofone. Apesar da riqueza da instrumentação utilizada, o autor, não utiliza toda esta vasta instrumentação restringindo-se à requinta, clarineta, sax alto, sax tenor, piston<sup>3</sup>, trombone, bombardino<sup>4</sup>, tubas. Esta formação musical restringe-se a apresentações sentadas em lugares como coretos, igreja e teatros.

Esta obra apresenta as seguintes seções: introdução, 1º. tema com duas variações, 2º. tema com cinco variações e codeta. A Introdução está dividida em cinco sessões: Moderato, Andante Lento, Allegro e Andante, conectadas por pequenas cadenzas.

Conforme no próprio título desta obra indica, ela foi escrita sob a forma de fantasia que permite ao compositor uma liberdade estrutural, mas esta escolha, por si só, pode indicar de antemão uma preferência formal.

Conforme ZAMAICOS (1990, p.230) a fantasia é uma estrutura livre de todo o traço das formas tradicionais, possui certo aspecto de improvisação e frequentes trocas de compassos, de movimentos e de temas.

O primeiro tema apresenta algumas particularidades relevantes. Logo após a primeira variação do tema principal, o autor retoma a melodia do 1º tema e em seguida expõe um novo material melódico, o que nos leva a acreditar que seja uma segunda variação desta seção. O autor não deixou explícito onde começaria a segunda variação, todavia pode ser determinado tanto pela análise melódica da parte da clarineta, quanto pela instrumentação e harmonia exposta na parte da banda.

O segundo tema é contrastante com o primeiro (mais melódico e menos ritmado) e possui cinco variações deste tema, finalizando sempre as variações com a reexposição do segundo tema em um *tutti* da banda. Apesar do título da seção revelar um tema com suas variações, o que se observa é que Naegele escreveu sob a forma de um simples rondó (A, B, A, C, A, D, A, F, A, G).

A fim de esclarecer alguns pontos divergentes, encontrados nos dois temas desta obra, faz-se necessário uma breve revisão dos conceitos que envolvem estas duas formas composicionais.

Este estudo sintetiza um esforço em expor uma obra brasileira, voltada para clarineta e banda musical de concerto, da qual enriquece sem medida o repertório deste instrumento, ao mesmo tempo em que lança iniciativas para um estudo mais detalhado deste gênero musical. Para tanto, buscaremos compreender a estrutura formal em que a peça foi escrita através da análise formal. Na fundamentação do estudo da forma aplicamos as informações expostas por Joaquín Zamacois e Arnold Schoenberg, de maneira esclarecer alguns pontos divergentes que podem fazer diferença na interpretação da obra.

## OBJETIVO

O objetivo deste projeto é discutir a forma e o estilo de interpretação da peça “A vida pela flor”, uma obra brasileira, voltada para clarineta e banda musical de concerto, através da análise melódica e estudo da forma, de maneira esclarecer alguns pontos divergentes que podem fazer uma grande diferença na interpretação da mesma.

## METODOLOGIA

Para embasar o estudo, faremos uma revisão documental agrupados em quatro partes: Autor; Banda (Origem); Banda (instrumentação); Forma e frase (Análise).

Para a revisão documental referente ao autor serão feitos estudos de campos através de entrevistas estruturadas e/ou não estruturadas às componentes da banda de música da: Campesina Friburguense, Faculdade Salesiano de Santa Rosa (Niterói - RJ), além de pesquisa aos arquivos da Associação de Bandas de Música Estado do Rio de Janeiro (ASBAM-RJ) e familiares do compositor, buscando resgatar reportagens, fotos e gravações. A revisão documental referente a banda e sua instrumentação será feita através de artigos de periódicos, revistas e livros. Com relação a análise melódica e estudo da forma e aplicaremos as informações expostas por Joaquín Zamacois e Arnold Schoenberg de maneira esclarecer alguns pontos divergentes que podem fazer uma grande diferença na interpretação da mesma.

## RESULTADOS ESPERADOS

Buscaremos responder algumas perguntas como: Qual foi a data da composição? Qual seria o formato composicional? A quem foi dedicada esta obra? Existem registros (gravações e/ou edições computadorizadas) desta peça musical? Quando e onde foi a sua primeira execução? Além de procurar respostas a problemáticas mais complexas relativas a áreas técnicas e interpretativas proporcionadas pela obra.

1. Prefeitura municipal do Cantagalo disponível em: <http://www.cantagalo.rj.gov.br/web/index.php/filhos-ilustres/140-joaquim-naegele>, acessado em 03/10/2010 às 02:35 horas.

2. Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) disponível em <http://200.143.203.68/nova-funarte/funarte/musica/bandas.php>, acessado em 09/10/2010 às 01h25min.

3. Também conhecido como trompete.

4. Também conhecido como Eufônio.

## NOTAS

1 Mestrando em música pela UFG. Graduiu-se como Bacharel em música pela FAMES em 2004. Atuou como convidado na Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES), Orquestra Camerata do SESI/ES, Banda Sinfônica da FAMES, Banda Sinfônica da prefeitura do município do Rio de Janeiro e atualmente na Banda da PMES. Ministrou palestras em três edições do curso de capacitação para músicos e regentes de banda de música, promovido pela SECULT-ES e foi Professor Auxiliar da FAMES.

2 Professor da EMAC / UFG. Possui o doutorado pela The University of Kansas, mestrado pela The University of Miami, a especialização pela UFRJ e a graduação pela UnB. Participou de cursos com José Botelho, Paulo Sergio Santos, Elsa Verderhn, David Shrifin, Maurita Mead, Loren Kitt, Paul Garner e com Michael Wayne. Já se apresentou com a Sinfônica da UFRJ, OFES, Camerata SESI, Sinfônica de Goiás e Orquestra Jovem de Goiás.

## REFERÊNCIAS

DINIZ, André – **O RIO MUSICAL DE ANACLETO DE MEDEIROS: - A VIDA E OBRA E O TEMPO DE UM MESTRE DO CHORO** – Rio de Janeiro – Editora Zahar:2007.

LIMA, Marco Aurélio de – **A BANDA E SEUS DESAFIOS: LEVANTAMENTO E ANÁLISE DAS TÁTICAS QUE A MANTÊM EM CENA**. Campinas [S.N]:2000 – Dissertação (mestrado) Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

LIMA, Marco Aurélio de – **A BANDA E ESTUDANTIL EM UM TOQUE ALÉM DA MÚSICA**. São Paulo: Annablume; Fapesp:2007.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti, **CHIQUINHA GONZAGA E O MAXIXE** - Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. - São Paulo: [s.n.] 2009.

NAEGELE, Joaquim Antônio Langsdorf, **A Vida pela Flor**. Para clarineta e banda. Partitura. Rio de Janeiro: manuscrito.

SCHOENBERG, Arnold – **FUNDAMENTO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL** – 3º edição, São Paulo, Ed. EDUSP: 2008.

ZAMACOIS, Joaquín – **CURSO DE FORMAS MUSICALES**. Barcelona – Espanha: Editorial Labor: 1990.

# A VOZ NO CANTO EVANGÉLICO EM GOIÂNIA: UM FENÔMENO DE PADRONIZAÇÃO VOCAL?

Mábia Felipe (EMAC - UFG)  
*mabiafelipe@hotmail.com*

Prof. Dra. Marília Álvares  
*marilialvares@hotmail.com*

**Palavras-chave:** Voz; Técnica vocal; Canto evangélico; Padronização vocal.

## INTRODUÇÃO

A música vocal está inserida em todas as sociedades e tem sido instrumento de variadas funções, de acordo com a cultura que a utiliza. No contexto cristão, o canto serve perfeitamente aos objetivos eclesiais, sendo um importante veículo para expressar os temas religiosos e ensinar os códigos morais. As canções são um importante meio de manutenção da tradição que dá identidade às igrejas, conforme Frederico (1998). No entanto, apesar das divergências teológicas e de tradição, na prática musical contemporânea, as igrejas evangélicas parecem passar por um processo de similaridade - as canções têm adquirido uma característica uniforme nos cultos. Os efeitos da globalização e da realidade mercadológica se manifestam no repertório evangélico e a música apresenta uma “roupagem” comum nos diferentes segmentos.

A partir desse contexto, questionamos se o repertório evangélico estaria condicionando uma prática musical que induz a uma produção vocal padronizada. Caso afirmativo, quais seriam as características técnicas e musicais da voz e do repertório, respectivamente, que poderiam denotar algum padrão de condicionamento? A afirmação de Behlau (2001, p.92) ampara esses questionamentos:

[...] Os valores que se adquirem em uma determinada cultura são amplamente transferidos aos membros da comunidade, de maneira não-implícita, através de um processo de aceitação e conseqüente imitação e incorporação de determinados parâmetros de atuação. Os parâmetros relacionados à qualidade vocal também obedecem a essa regra, expressando-se através da seleção de certos modelos vocais como positivos e/ou negativos, e mesmo a seleção de qualidades vocais inteiras que identificam grupos de indivíduos ou profissões.

Questionamos ainda se, concomitante a este processo, determinados elementos musicais na canção evangélica poderiam denotar um padrão de emissão característico que favoreceriam ou não a qualidade vocal?

Partindo dessa hipótese de padronização vocal, consideramos algumas características evidenciadas na prática musical nas igrejas, tais como aponta Nascimento (2003, p. 99): “[...] percebemos um índice elevado de padronização, quer nos ritmos usados, no acompanhamento da leitura das letras musicais, nas ações durante a audição musical e na intensidade sonora”. Observamos que tais aspectos são acompanhados por determinados tipos de emissão utilizados para enfatizar padrões psico-musicais<sup>1</sup>, tais como ataques vocais bruscos; uso nocivo da voz de peito em toda a extensão, canto nas regiões extremas da extensão vocal<sup>2</sup> e/ou uso do timbre não correspondente à voz natural do cantor, por meio da imitação dos cantores midiáticos.

A reflexão sobre esses fatores é fundamental para se compreender a música evangélica contemporânea ou mesmo para abordar critérios específicos de técnica vocal. Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é o estudo da voz no canto evangélico goianiense, a fim de identificar se ocorre algum padrão repetitivo de condicionamento vocal através desse repertório.

Nos últimos anos vem ocorrendo um aumento de pesquisas no terreno da música evangélica, mas, de modo geral, elas estão voltadas para discussões histórico-institucionais ou sócio-culturais (FREDERICO, 2001; BRAGA, 1961; MARIANO, 1999; MENDONÇA & VELASQUES, 1984). A presente pesquisa, entretanto, pretende aprofundar as questões específicas relativas à produção vocal através do repertório evangélico, embasada em referencial teórico diretamente vinculado ao tema da técnica vocal (BEHLAU, 2001; DINVILLE, 1993; MILLER, 2000).

## OBJETIVOS

Os objetivos específicos desta pesquisa são: 1) Delinear a prática musical no contexto de duas igrejas representativas do segmento evangélico goianiense; 2) Abordar as bases da técnica vocal, considerando as características do canto evangélico relacionadas à otimização da voz<sup>3</sup>; 3) Identificar, selecionar e analisar as características vocais que possam configurar algum padrão de condicionamento vocal, correlacionando-as aos elementos musicais do repertório evangélico; 4) Refletir sobre a percepção sócio-cultural no contexto evangélico que aponte para os parâmetros analisados.

## METODOLOGIA

Através de entrevistas e avaliações fonoaudiológicas com cantores integrantes de equipes de louvor, verificaremos as características vocais dentro do repertório cantado pelos músicos nesse contexto. As avaliações serão realizadas com *software* que analisa as vozes através de gravações em áudio, em parceria com a fonoaudióloga Juliana Leipnitz Bitar<sup>4</sup>. Selecionaremos a equipe mais atuante na Primeira Igreja Batista e na Igreja Videira. A pesquisa de campo nestas igrejas nos permitirá considerar cantores leigos e também profissionais, verificando a atuação destes fora do ambiente acadêmico. A escolha dessas duas categorias de igrejas, a tradicional histórica e a neopentecostal, se baseia nos estudos da teologia contemporânea que assim as classificam dentro do segmento evangélico.

A pesquisa será dividida em duas etapas. A primeira consistirá da revisão bibliográfica para fundamentação teórica e da pesquisa de campo por meio de entrevistas e avaliações. A segunda etapa tratará de organizar e interpretar os dados. Será discutido o processo de interação entre a voz e o repertório evangélico, considerando-se os efeitos de massificação da indústria cultural na estética musical do canto evangélico (GEERTZ, apud THOMPSON, 1995; DIMBLEBY, 1990; MORIN, 1975). Tais procedimentos permitem a análise combinada dos métodos quantitativo e qualitativo, possibilitando uma compreensão em profundidade, difícil de ser atingida de outro modo.

## RESULTADOS ESPERADOS

Acreditamos que as estruturas sonoras vivenciadas nas igrejas podem repercutir num padrão de emissão característico, interferindo de forma positiva e/ou negativa na qualidade musical e estimulando ou inibindo determinadas dimensões da percepção. A prática musical vivenciada no contexto religioso aponta para possíveis repercussões de padrões repetitivos de emissão vocal que podem incidir na qualidade da voz cantada. Espera-se com este estudo, identificar elementos que possam caracterizar a produção vocal, observando que a qualidade da voz está relacionada à sua saúde.

A produção vocal será analisada considerando-se o contexto sócio cultural no qual ela se manifesta. É, portanto, através da aproximação entre um quadro teórico que se utiliza de pressupostos filosóficos e antropológicos para a compreensão das culturas locais, que procuro desenvolver esse olhar para as práticas musicais no contexto evangélico.

## NOTAS

- 1 Nascimento (2003) considera que algumas mensagens ligadas ao conteúdo religioso são passadas subliminarmente através dos recursos musicais e extra-musicais na igreja que ocasionam modificações substanciais nos ouvintes, configurando um padrão psico-musical nos cultos.
- 2 Através de observações de cultos em igrejas evangélicas, notamos que as equipes de louvor geralmente cantam na tonalidade original da canção, conforme seu respectivo intérprete.
- 3 Maior qualidade vocal sem esforço desnecessário.
- 4 Especialista em Voz pelo CEFAC / Brasília em 2006.

## REFERÊNCIAS

- BEHLAU, Mara. **Voz: O livro do especialista**. Vol. I. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 2001.
- BRAGA, Henriqueta Rosa F. **Música sacra evangélica no Brasil: contribuição à sua história**. Rio de Janeiro: Livraria Cosmos Editora, 1961.
- DIMBLEBY, Richard. **Mais do que palavras: uma introdução à comunicação**. Trad. Plínio Cabral. 2ª Ed. São Paulo: Summus, 1990.
- FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. **Cantos para o culto cristão**. Rio Grande do Sul: Editora Sinodal, 2001.
- MARIANO, Ricardo. **Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- MENDONÇA, Antônio Gouveia; VELASQUES FILHO, Prócoro. **Introdução ao protestantismo no Brasil**. São Paulo: Edições Loyola, 1984.
- MILLER, Richard. **The structure of Singing: system and art in vocal technique**. New York: Oxford University Press, 2000.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX (O espírito do tempo)**. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1975.
- NASCIMENTO, Sandra Rocha do. **O 'padrão psico-musical' dos contextos religiosos: a mensagem subliminar de uma manifestação musical**. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2003.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.

# O DESENVOLVIMENTO DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL DO ALUNO DENTRO DO CONTEXTO DO ENSINO DE PIANO EM GRUPO

Viviane de Mendonça Fiaia Costa  
*vivianefiaia@gmail.com*

Carlos Henrique Costa  
*costacarlosh@yahoo.com.br*

**Palavras-chave:** Interpretação Musical; Piano em Grupo; Pedagogia.

## INTRODUÇÃO

De acordo com Magalhães (2009), a história do ensino do Piano em Grupo começou na Inglaterra no século XVIII, com o objetivo de musicalizar crianças através do piano. No século XIX, a aplicação dessa prática nos EUA teve como objetivo estimular o estudo de práticas musicais, sem necessariamente objetivar o virtuosismo.

Essa prática, desde então, vem sendo aplicada de diversas formas. Dentre elas citamos: aulas ministradas para grupos de alunos utilizando um piano acústico; ou aulas ministradas para grupos de alunos utilizando somente um piano acústico; ou aulas para um grupo de alunos, cada um utilizando um teclado, em alguns casos pianos digitais. Neste estudo nos referimos à metodologia de Piano em Grupo quando aplicada no contexto de um laboratório com pianos digitais e fones de ouvido, com o objetivo dar uma formação abrangente ao aluno de música. As metodologias aplicadas variam de acordo com do objetivo da disciplina, do conhecimento do professor, e dos recursos disponíveis.

No Brasil, o ensino coletivo de piano tem sido objeto de estudo e desenvolvimento, desde 1976. Por ocasião de uma viagem aos EUA para estudos avançados, Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves, professora da UFRJ, que estuda “grupos de habilidades funcionais no uso do teclado, objetivando a formação abrangente do músico” (GONÇALVES, 1982), trouxe essa metodologia para o Brasil, que refletiu diretamente na inserção de aulas de piano em grupo na UFRJ. Esta professora foi pioneira no Brasil criando um método próprio para o ensino no Piano em Grupo para iniciantes.

Outros pesquisadores vêm estudando a aplicação dessa metodologia no Brasil. Dentre eles, destaca-se Maria Isabel Montandon na UnB e Helena Puglia na UFMG, essas pesquisadoras publicaram artigos mostrando sua eficácia. Os professores Carlos Henrique Costa e Adriana Oliveira Aguiar também aplicam essa metodologia desde 2009 na UFG. São experiências baseadas na demonstração e importância do ensino coletivo de piano que nos inspira a difundir este procedimento pedagógico não somente em Universidades, mas também em Escolas de Música ou Conservatórios, envolvendo alunos de idades e níveis variados. Conforme expõe Santiago (1992) as vantagens são afirmadas por todos que estudam ou aplicam essa prática de ensino.

O objetivo do Piano em Grupo, conforme Maria de Lourdes é oferecer uma formação abrangente ao aprendiz. No contexto deste estudo, esta formação inclui o desenvolvimento do aluno na prática da improvisação, composição, técnica pianística, percepção e interpretação. Este último aspecto será o foco da nossa discussão: o desenvolvimento de ferramentas para a interpretação mu-

sical. Este estudo se baseará em discutir esses aspectos do desenvolvimento interpretativo do aluno, definindo e analisando seus conteúdos e parâmetros.

O ato de interpretar envolve descobrir e comunicar os significados, que podem ser ocultados por detrás de uma série de significantes fundamentais (MAGNANI, 1989). A descoberta desses significantes por parte de alunos novatos deve ser prioridade em qualquer contexto pedagógico, juntamente com o ensino da linguagem musical e técnica instrumental. Segundo Gainza (1988), “é difícil afirmar se a recepção musical deve preceder a expressão musical ou vice-versa durante o processo educativo”. Swanwick (1994) afirmou que não devemos permitir que o aluno execute um instrumento musical, sem que compreenda o discurso musical, pois assim, seria uma forma de negação a expressividade, e a música soaria sem sentido (Apud SANTOS, 2006. p 53). Por isso é importante priorizar de imediato o ensino do desenvolvimento interpretativo no início do aprendizado. Estes pensamentos corroboram a ideia desta autora, de que é essencial que o aluno iniciante seja exposto às técnicas e conceitos da execução musical com fins interpretativos, desde suas primeiras experiências musicais.

A interpretação musical é um aspecto implícito dentro da metodologia de piano em grupo e depende da visão do aplicador, portanto necessita-se de discussões, investigações e propostas, para que possa se tornar em um aspecto essencial na sua abordagem. Esse estudo focalizará em discutir os aspectos do desenvolvimento interpretativo do aluno, definindo e analisando seus conteúdos e parâmetros.

## **OBJETIVOS**

### **Geral**

Investigar as possibilidades de desenvolvimento interpretativo do aluno dentro do contexto do ensino de Piano em Grupo.

### **Específico**

Investigar os processos didáticos que resultam no desenvolvimento da interpretação musical ao aplicar a metodologia do Piano em Grupo.

Discutir e propor adequações ao conteúdo programático de Piano em Grupo que desenvolvam a interpretação.

## **METODOLOGIA**

O autor realizará por meio de pesquisa bibliográfica, um estudo sobre interpretação musical e se familiarizará com a metodologia do Piano em Grupo. Uma investigação sobre os métodos disponíveis para o ensino coletivo de piano, bem como a confecção de exercícios farão parte do processo de preparação para a aplicação da metodologia em um grupo de alunos. Os alunos envolvidos (faixa etária entre 18 e 30 anos) serão agrupados em uma turma de no mínimo quatro e máximo oito. O material didático levantado na investigação supracitada será escolhido e organizado em apostila. O conteúdo programático incluirá: desenvolvimento da técnica e interpretação, escalas, cifras, harmonização, transposição e leitura à primeira vista. Os métodos utilizados, além de peças individuais ou em grupo serão designados pelo professor e terão por base os estudos feitos pelo grupo de pesquisa “Piano em Grupo: Metodologia e Aplicação” da UFG. O curso prevê duas aulas semanais de uma hora ministradas pelo professor, com duração de quatro meses.

A coleta de dados será feita por meio de questionários, entrevistas e avaliações durante o processo das aulas. O recrutamento dos sujeitos e aplicação do método acontecerá após a submissão dos documentos exigidos pelo Comitê de Ética da UFG e sua aprovação.

Os parâmetros para discussão do objeto de estudo (desenvolvimento interpretativo) serão qualitativos e quantitativos tendo como indicadores para análise os seguintes pontos: aspectos da

didática voltada à interpretação; abordagem dos métodos utilizados com ausência ou presença de sinais interpretativos; e processo de desenvolvimento do aluno. A partir da análise desses indicadores, serão avaliados os processos que visam o desenvolvimento interpretativo dos alunos, onde o resultado final poderá levar a generalizações.

## RESULTADOS ESPERADOS

Com este estudo pretendemos conhecer os métodos disponíveis para aplicação da metodologia de piano em grupo e constatar se os conteúdos apreciam ou não sinais de articulação, dinâmica, agógica e fraseado, incentivando, assim, ou não, o desenvolvimento interpretativo do aluno. Também, entenderemos os processos de ensino da interpretação musical, no contexto do ensino coletivo esperando que o aspecto motivador desta metodologia também favoreça esse desenvolvimento.

## REFERÊNCIAS

GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira. **Etapa de Musicalização**. Manual do Professor. 1º volume. 2º ed. São Paulo: Cultura Musical Ltda.1986.

\_\_\_\_\_. **Ensino de Piano em Grupo no Brasil**. Disponível em: <<http://pianoemgrupo.mus.br>>. Acesso em: 07/04/2010.

MAGALHÃES, Maria Cecília Amarante de Almeida. **Vantagens e Desvantagens do Ensino de Piano em Grupo**. Disponível em: <<http://www.domaim.adm.br/dem/licenciatura/monografia/mariamagalhaes.pdf>>. Acesso em: 12/05/2010.

SANTIAGO, Diana. As “Oficinas de Piano em Grupo” da Escola de Música da UFBA. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 1991, Porto Alegre. **Anais do IV Encontro Anual da ABEM**. Goiânia, 1995. p.74-81.

SANTOS, Carmem Vianna dos. **Teclado Eletrônico: Estratégias e Abordagens criativas na Musicalização de Adultos em Grupo**. Disponível em: [www.bibliotecavirtual.ufmg.br](http://www.bibliotecavirtual.ufmg.br). Acesso em: 12/08/2011.

MAGNANI, Sérgio. Expressão e Comunicação na Linguagem da Música. In: **A Estética da Música: A Interpretação da Música**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989. p 61.

# OS PROCEDIMENTOS DE TRANSCRIÇÃO E ORNAMENTAÇÃO NA BWV 973 DE J.S. BACH

Marcelo Cazarotto Brombilla<sup>1</sup>  
*marcelobrombilla@gmail.com*

Eduardo Meirinhos

**Palavras-chave:** Ornamentação; Transcrição; Bach; Vivaldi; Análise; Performance.

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe a realização de uma análise dos procedimentos aplicados por J.S. Bach na transcrição, do concerto RV 299 de Antonio Vivaldi, que resultou no concerto BWV 973 para cravo solo. Essa obra faz parte de um conjunto de transcrições feitas no período em que Bach viveu em Weimar (1708-1717), como organista de corte do Duque Wilhelm Ernst.

São dezesseis transcrições de concertos para cravo solo (BWV 972-987), sendo seis de concertos originais de Vivaldi e três do príncipe Johann Ernest, também há concertos de Alessandro Marcello, Benedetto Marcello, Torelli e Telemann.

Concertos para cravo solo segundo Jones:

Transcrição	Original	Partitura do Original
Concerto No. 1 em D maior, BWV 972	Vivaldi, Op.3 No. 9	Disponível
Concerto No. 2 em G maior, BWV 973	Vivaldi, Op.7 No. 8	Disponível
Concerto No. 3 em D menor, BWV 974	A. Marcelo D 935	Existente <sup>2</sup>
Concerto No. 4 em G menor, BWV 975	Vivaldi, RV 316	1º e 2º mov. Disp.
Concerto No. 5 em C maior, BWV 976	Vivaldi, Op.3 No. 12	Disponível
Concerto No. 6 em C maior, BWV 977	Desconhecido	Desconhecido
Concerto No. 7 em F maior, BWV 978	Vivaldi, Op.3 No. 3	Disponível
Concerto No. 8 em B menor, BWV 979	Torelli Conc. em D menor	Perdido
Concerto No. 9 em G maior, BWV 980	Vivaldi, RV 381	Não disponível
Concerto No. 10 em C menor, BWV 981	B. Marcello, Op.1 No. 2, C788	Existente
Concerto No. 11 em Bb maior, BWV 982	Johann Ernst, Op1. No. 1	Perdido
Concerto No. 12 em G menor, BWV 983	Desconhecido	Desconhecido
Concerto No. 13 em C maior, BWV 984	Johann Ernst, Op1. No. 1	Perdido
Concerto No. 14 em G menor, BWV 985	Telemann, TWV 51:g1	Não disponível
Concerto No. 15 em G maior, BWV 986	Desconhecido	Desconhecido
Concerto No. 16 em D menor, BWV 987	Johann Ernst, Op.1 No. 4	Perdido
Concerto em G maior, BWV 592 <sup>a</sup>	Johann Ernst	Perdido

Apesar de se manter cético em relação a modificações e adições de novos elementos em grande parte das transcrições, algumas obras Bach incorporou uma série de transformações, principalmente em movimentos lentos, onde podemos ver um grande desenvolvimento melódico, evidenciando um elemento fundamental da música barroca, a ornamentação.

Aldrich diz que elaborando as melodias originais, Bach utilizava uma técnica de ornamentação improvisada comum ao estilo italiano, também Bokofzer<sup>3</sup> afirma que nas transcrições dos concertos Bach escreveu os ornamentos que “os italianos não se importavam em escrever”. Podemos comprovar isso e ver modificações sobre outros elementos, na comparação de alguns trechos da transcrição de Bach com o original de Vivaldi:



Figura 1 - BWV 973, ornamentação, mudança e adição de notas no 1º mov.



Figura 2 - RV 299.



Figura 3 - BWV 973, adição e mudança de notas no baixo.

**Solo**

Figura 4 - RV 299, 1º mov.

**Largo.**

Figura 5 - BWV 973.

**Largo cantabile.**

**Violino principale.**

Figura 6 - RV 299.

Figura 7 - BWV 973, Grande trecho do 3º mov. onde podemos observar uma série de transformações na transcrição.

Tutti

Solo

B. W. XLII.

Figura 8 - RV 299.

## OBJETIVOS

- Investigar os processos de transcrição que originaram o concerto BWV 973.
- Fazer uma análise na melodia transcrita por J.S. Bach com a finalidade de encontrar padrões na ornamentação aplicada.

## METODOLOGIA

A presente pesquisa tem natureza qualitativa, e se dará através de análise comparativa, da transcrição BWV 973 com o original RV 299, para obtenção e compilação de resultados. Serão investigados os processos de transcrição relacionados aos seguintes elementos:

- Ornamentação;
- Ritmo;
- Harmonia;
- Contraponto;
- Textura;
- Modificação da duração ou altura das notas;
- Quaisquer outros elementos transformados que por ventura forem detectados a partir da comparação das partituras.

O método que Aldrich aplicou ao analisar alguns trechos das transcrições dos concertos para cravo solo será referência para a análise da ornamentação, que em detalhes irá abranger as seguintes etapas:

- Verificação da presença de ornamentos estereotipados indicados através de símbolos (mordentes, trinados, appoggiaturas) adicionados ou omitidos por Bach na melodia;
- O mesmo processo será aplicado em mordentes, trinados, appoggiaturas e quaisquer dos outros que foram escritos diretamente na pauta, ou seja, sem o uso de símbolos;

- Classificação dos tipos de *passagios*, bem como todos os detalhes relativos a suas aplicações;
- Verificação da existência de padrões de transcrição melódica, ou seja, uma mesma figura rítmica/melódica ser transcrita da mesma maneira, ou não;

## RESULTADOS ESPERADOS

De posse dos resultados da pesquisa, é esperado comprovar a existência de padrões nos procedimentos de transcrição e ornamentação da BWV 973, bem como fazer a descrição dos mesmos. A partir disso, espera-se conhecer um pouco do estilo de transcrição e ornamentação de J.S. Bach, para poder servir como referência de abordagem para os intérpretes de música barroca de hoje em dia.

## NOTAS

- 1 Graduado em Música Bacharelado em Violão pela UFSM, atua como concertista e professor de violão, foi professor do curso de extensão em música da UFSM por três anos (2008-2010), atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da UFG.
- 2 Pensava-se que esta obra fora composta por Benedetto Marcello, o que posteriormente se mostrou falso, sendo atribuída a seu irmão Alessandro Marcello, está disponível no *Liceo Musicale* em Bologna.
- 3 BOKOFZER, M.F. *Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach*.

## REFERÊNCIAS

- ALDRICH, Putnam. *Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation*. **The Musical Quartely**, Vol. 35, No 1 (Jan., 1949), p 26-35.
- BACH, Johann Sebastian. **16 Harpsichord Concertos**. Ed. Ernst Naumann, Leipzig Breitkopf & Härtel, 1894.
- BUKOFZER, Manfred. **Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach**. W.W Norton & Co Inc; 1947.
- BOYD, Malcolm. **Bach. Master Musicians Series**. New York: OUP. 2000.
- CHEUNG, Vincent C.K. **Bach the Transcriber: His Organ Concertos after Vivaldi**. Disponível em <http://web.mit.edu/ckcheung/www/>. Acesso em 10/06/2011.
- DOLMETSCH, Arnold. **The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII centuries**. London: Novello and Company, 1915.
- DONINGTON, Robert. **The Interpretation of Early Music** - New rev. New York: W.W. Norton and Company, 1992.
- GRACE, Harvey. *The Clavier Works of Bach*. **The Musical Times**. Vol. 68, No. 1007 (Jan, 1927), pp. 23-27.
- HAYNES, Bruce. **The end of Early Music**. New York: OUP. 2007.
- JONES, Richard D. P. **The Creative Development of Johann Sebastian Bach**. Vol I. OUP. 2007.
- LAWSON, C. J. STOWEL, R. **The historical performance of music: An Introduction**. Cambridge University Press, 1999.
- LEACH, Brenda Lynne. *Bach's Organ Transcriptions: Influence of Italian Masters*, **Diapason** n. 85, 1994, p. 10.
- NEUMANN, Frederick. **Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music**. Princeton: University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Ornament and Structure*. **The Musical Quartely**, Vol.56, No. 2 (april 1970), pp. 153-161.
- \_\_\_\_\_. *A New Look at Bach's Ornamentation: I*. **Music & Letters**, Vol.46, No. 1 (Jan., 1965), pp. 4-15.
- \_\_\_\_\_. *A New Look at Bach's Ornamentation: II*. **Music & Letters**, Vol. 46, N. 2 (Jan., 1965), p. 126-133.
- PAUL, Leslie. *Bach as a transcriber*. **Music & Letters**, Vol.34, No. 4 (Oct., 1953), pp. 306-313.
- TALBOT, Michael. **Vivaldi, Dent Master Musicians Series**, OUP, New York. 2000.
- VIVALDI, Antonio. **Violin Concertos**. Ed. Ernst Naumann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894.
- WILLIAMS, Peter. **J.S. Bach: A life in music**. CUP, Cambridge, 2007.

# SUGESTÕES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS E REVISÃO DO ESTUDO Nº 1 DOS “TRÊS ESTUDOS PARA TROMBONE TENOR” DE JOSÉ SIQUEIRA

Jackes Douglas Nunes Angelo<sup>1</sup>  
jackestrb01@hotmail.com

Antonio Marcos Souza Cardoso<sup>2</sup> (UFG)

**Palavras-chave:** Trombone; Instrumentos de metal; Interpretação Musical; José Siqueira.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta sugestões técnicas e interpretativas para o Estudo nº 1 dos *Três Estudos Para Trombone Tenor*, de José Siqueira, e baseado em gravações da obra revisamos a partitura, pois estas são coincidentes em relação às notas, mas não coincidem com a partitura manuscrita.

Os aspectos técnicos abordam dois mecanismos do trombone: a vara móvel, mecanismo exclusivo do instrumento, que através da mudança no comprimento possibilita tocar todas as notas musicais. A localização de cada nota e denominada posição pode ser definida como (...) *cada uma das sete seções básicas da vara em relação ao corpo do instrumento, responsáveis pela produção dos sons fundamentais em que se baseia a emissão da série de harmônicos a ela relativos (...)*. (Dourado, 2004: p. 261). A escolha da posição correta para emissão de uma determinada nota influencia na performance. O segundo mecanismo, exclusivo dos metais é a válvula, que desvia o ar tornando os tubos maiores ou menores. A conjugação dos dois mecanismos influi diretamente no desempenho do trombonista.

## METODOLOGIA

Durante o desenvolvimento deste trabalho tivemos grande influência do método em determinados itens no corpo do trabalho como: a utilização da válvula, posições alternativas e *glissando*, que estão em conformidade com Denis Wick (1971) em seu livro *Trombone Technique*. As correções foram baseadas nas gravações da obra realizada pelos trombonistas Radegundis Feitosa e Wagner Polistchuk.

## DISCUSSÃO DOS DADOS

Alguns saltos de intervalos fazem com que o movimento da vara seja amplo, dificultando ou até impossibilitando a execução de passagens rápidas. A acoplagem de uma válvula (Figura 1) acionada por um gatilho permite a utilização da vara em posições alternativas, diminuindo a distância entre as notas e permitindo maior agilidade.

A partir da utilização da válvula, apresentamos posições alternativas para a performance do *Estudo nº 1* no trombone moderno. Baseados nas gravações da obra, oferecemos soluções interpretativas e revisamos trechos com problemas de edição.

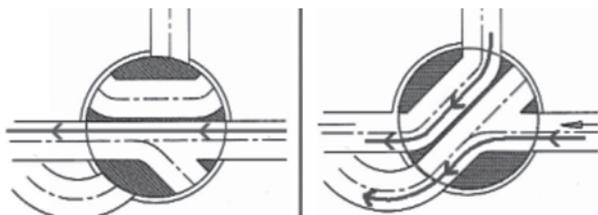


Figura 1 - Caminho do ar dentro das válvulas.

## A Utilização da Válvula

O acionamento da válvula permite que o movimento da vara seja menor. Observando o trecho musical na Figura 2, demonstra a necessidade da utilização da válvula, pois as distâncias percorridas com a vara são muito grandes neste trecho, 1ª e 6ª posições, como o andamento está rápido é mais viável a utilização da válvula.



Figura 2 - Estudo nº 1, c. 49 ao 53. Nota Do na sexta posição.

A 6ª posição será substituída pela 1ª quando a válvula for acionada. Critério utilizado para a substituição da nota: a próxima nota “Si bemol” está situada na primeira posição, a mesma utilizada quando acionamos a válvula para tocar a nota “Do” (Figura 3).



Figura 3 - Estudo nº 1, c. 49 ao 53. Substituindo o Do da sexta posição pelo Do na primeira posição com a válvula.

O mesmo acontecerá no próximo trecho (Figura 4) com o desenho rítmico e melódico escrito meio tom abaixo. Neste trecho a 7ª posição será substituída pela segunda posição quando a válvula for acionada (Figura 5). O critério utilizado é que a próxima nota Lá está na 2ª posição, ou seja, a mesma posição da nota Si quando a válvula for acionada.



Figura 4 - Estudo nº 1, c. 104 ao 108. Com a nota Si na sétima posição.



Figura 5 - Estudo nº 1, c. 104 ao 108. Substituindo o Si da 7ª posição pelo Si na 2ª posição com a válvula.

## Sugestões de Trechos em que se Utilizam as Notas com Posições Alternativas

A Figura 6 demonstra a notação das posições sem a utilização das notas com posições alternativas, nelas podemos notar uma distância entre a 5ª, 2ª e 4ª posições.



da próxima nota Fá sustenido. Conforme a Figura 10, o Lá 2 antecede o Lá 3, seguido pelo Ré, Mi e Lá, repetido a seguir em oitava abaixo. O movimento da vara é menor.



BÉHAGUE, G. **Siqueira, José**. Acesso em 05 de 11 de 2010, disponível em Grove Music Online: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25886?q=jose+siqueira&search=quick&pos=1&\\_start=1](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25886?q=jose+siqueira&search=quick&pos=1&_start=1)>

BORBA, T. **Dicionário de Música**. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre: Cosmos, 1963.

BOZZINI, A. **As Surdinas. Dominando a Paleta de Timbres de seu Instrumento**. In: Especialista. Acesso em 25 de 11 de 2010, disponível em: <<http://www.especialista.banda.com.br/dicas/surdinas/index.html>>

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34 Ltda., 2004.

JUNIOR, M. M. **Análise Comparativa dos Métodos Para Trombone Baixo - Gilberto Gagliardi e Oskar Blume**. Trabalho de conclusão de curso. UFG. Goiânia, 2009.

MELLO, M. **Ornamentos musicais**. Acesso em 25 de 10 de 2010, disponível em Ornamentos musicais: <[http://www.marcelomelloweb.kinghost.net/mmtecnico\\_estruturacao11.pdf](http://www.marcelomelloweb.kinghost.net/mmtecnico_estruturacao11.pdf)>

SINZIG, F. P. **Dicionário Musical**. Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre: Kosmos, 1976.

WICK, D. **Trombone Technique**. New York: Oxford University Press, 1971.

ZAHAR, J. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Concisa, 1994.

# TÉCNICAS ESTENDIDAS NA INICIAÇÃO DO CONTRABAIXO ACÚSTICO: UMA ALTERNATIVA PRÁTICA PARA A OTIMIZAÇÃO DA MÚSICA DE CÂMARA

Alexandre Rosa<sup>1</sup> (OESP)  
*alexandrosa@oesp.art.br*

Sonia Ray<sup>2</sup> (UFG)  
*soniaraybrasil@gmail.com*

**Palavras-chave:** Iniciação ao contrabaixo acústico; Música de câmara com técnicas estendidas; Ensino do contrabaixo acústico.

## INTRODUÇÃO

O presente texto apresenta um resultado parcial da pesquisa de mestrado em andamento (IA-UNESP) que estuda performance e formas de iniciação ao contrabaixo acústico utilizando música contemporânea. A proposta surgiu de questionamentos a respeito da utilização de técnicas estendidas como elemento a ser incorporado no processo de iniciação musical, particularmente no tocante a maneiras de uma criança brasileira, entre 7 e 12 anos, iniciar o estudo do contrabaixo acústico. O Instituto Baccarelli (São Paulo), que pratica a inclusão social através da música, tendo já iniciado dezenas de adolescentes ao instrumento, tem sido também um parceiro desta pesquisa oferecendo condições para que experimentos desta natureza sejam conduzidos com seus alunos.

## OBJETIVO GERAL

Propor formas de aplicação de técnicas estendidas na realização e no ensino da performance do contrabaixo acústico, particularmente com iniciantes de 7 a 12 anos.

## METODOLOGIA

A pesquisa prevê 4 etapas principais: 1) revisão de literatura, 2) realização de semi-experimentos e observação e regência de aulas (etapa aqui relatada); 3) cruzamento das informações das etapas 1 e 2 e a elaboração das conclusões que incluirão uma proposta de uso das técnicas estendidas na iniciação ao contrabaixo acústico.

### Observação e Regência de Aulas

O processo de ensino combina o aprendizado da técnica de execução do instrumento e a alfabetização musical buscando construir um ambiente que respeite o cotidiano dos alunos. As aulas são ministradas duas vezes por semana de forma coletiva e posteriormente individual na medida em que o aluno desenvolva as capacidades de autodisciplina, rítmicas e melódicas, que esta prática deve despertar, demonstrando assim necessidade de atenção particular. Os materiais utilizados são basicamente os contrabaixos de tamanho meio e três - quartos, arcos, breu e quadro branco em um espaço que comporta a reunião de um grupo de até 8 instrumentistas tocando si-

multaneamente. A introdução ao instrumento se dá de forma lúdica e gradual. Começa-se pela apresentação e desenho das partes do instrumento, aprende-se a segurá-lo e manusear juntamente com noções de postura para o instrumentista, e se inicia a execução do instrumento com técnica de pizzicato (técnica de beliscar as cordas com a mão direita) e princípios do uso do arco. Com uma quantidade mínima de informação técnica, os alunos são incentivados a explorar recursos de execução do instrumento através de composições para grupos de dois ou três contrabaixos. Tal procedimento tem gerado, até o momento, grande envolvimento musical dos participantes. O fato desta abordagem já estar sendo utilizada dentro de um contexto escolar propicia a utilização da pesquisa-ação já que um dos pressupostos desta metodologia é o de relacionar e integrar o conhecimento com a prática.

Uma das visões que norteiam as ações acima descritas são embasadas na teoria de Swanwick (1986), que prioriza e enfatiza a livre experimentação em materiais sonoros, sejam eles instrumentos, objetos ou o corpo, recomendando que o aluno seja estimulado convivendo com músicas do seu dia-a-dia e dentro dos padrões musicais de sua cultura. Isto, contudo, não quer dizer que esse repertório não possa ser ampliado com outros campos sonoros, observando e respeitando o universo sócio-cultural e afetivo do aluno. pois de fato o que se busca pode ser descrito pelas palavras de Fonterrada (1991, p.159): "Trata-se aqui da constituição do sujeito musical, a partir da aquisição da linguagem da música". O experimento de criação coletiva na iniciação ao estudo de um instrumento é fundamentado também por pedagogos do contrabaixo que associam métodos tradicionais com propostas mais recentes (Negreiros, 2003 e Ray, 2007). Esta mescla de métodos se justifica, em parte, pelo contrabaixo ser o instrumento da família das cordas que mais tardiamente vem consolidando sua técnica, escolas e repertório (Borém, 2006, p. 81). Por outro lado, a diversidade do perfil dos estudantes do Instituto Baccarelli exige variedade de materiais e técnicas para o sucesso do processo de aprendizado.

## RESULTADOS ESPERADOS

Selecionar dentre o repertório contemporâneo do contrabaixo disponível obras com aplicações idiomáticas de técnicas estendidas; Contribuir com a ampliação dos estudos sobre idiomatismo na performance musical; Apresentar um estudo para elaboração de planos de ensino e performance ao contrabaixo que incluam a música contemporânea. Motivar a tarefa de aprendizagem do contrabaixo acústico das nossas crianças. Quanto mais diversificadas forem as abordagens a um tema, quanto mais diferenciadas as tarefas, maior é a motivação e a concentração e melhor decorre a aprendizagem.

## NOTAS

- 1 Contrabaixista da OSESP, professor de contrabaixo junto ao Instituto Baccarelli e mestrando em performance no IA-UNESP (SP). Fundador da Orquestra Engenho Barroco, tem realizado com esta importantes registros da música colonial brasileira. Já atuou em grupos orquestrais como Orchestre de La Suisse Romande e Teatro Municipal de São Paulo além de grupos de câmara como Núcleo de Música Antiga da Emesp e Quarteto Romanov.
- 2 Contrabaixista e pesquisadora. Doutora em Pedagogia e Performance do Contrabaixo pela University of Iowa (EUA, 1998) tendo também concluído estágio de pós-doutoramento na University of North Texas (EUA, 2008). Professora Associada da EMAC-UFG. Em sua atividade como instrumentista no Brasil e exterior privilegia autores brasileiros e repertório contemporâneo. Fundadora e editora-chefe da Revista Música Hodie (2001-2011) e criadora do SEMPEN (2001). É presidente da ANPPOM (gestão 2007-2011).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORÉM, Fausto; LAGE, Guilherme Menezes; VIEIRA, Maurício Nunes; BARREIROS, João Pardal. **Uma Perspectiva Interdisciplinar da Visão e do Tato na Afinação de Instrumentos Não-Temperados** In: LIMA, S. A. de. *Performance e Interpretação Musical: Uma Prática Interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006. P.80-101.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **Educação Musical: uma investigação em quatro movimentos; Interlúdio, Coral, fuga e finale.** São Paulo, 1991. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica.

NEGREIROS, Alexandre. **Perspectivas Pedagógicas para a iniciação ao contrabaixo no Brasil.** Goiânia, 2003. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás.

RAY, Sonia. Aspectos Cognitivos da Iniciação ao Contrabaixo: uma análise dos materiais e processos pedagógicos utilizados no Brasil. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., Salvador, 2007. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007. p. 578-581.

SWANWICK, Keith e TILLMAN, June. The sequence of musical development: a study of children's composition, **British Journal of Music Education**, London, v. 3, n. 3, 1986. p. 305-339.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, 2005.p. 443-466.

# TÉCNICA ESTENDIDA EM OBRAS PARA TROMPETE: PERCEPÇÕES DO PROCESSO DE PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE

Aurélio Nogueira de Sousa<sup>1</sup> (GO)  
aurelio\_trumpete@hotmail.com

Sonia Ray<sup>2</sup> (UFG)  
soniaraybrasil@gmail.com

**Palavras-chave:** Técnica estendida no trompete, interpretação de música contemporânea, preparação para a performance

## INTRODUÇÃO

O desejo de compreender melhor como um repertório com obras que envolvam técnicas estendidas para trompete podem contribuir com a formação do performer, sendo que isto motivou a elaboração deste estudo. Para tanto, optou-se por uma visão conceitual de técnicas estendidas e selecionaram-se algumas obras que ilustrassem a discussão.

O termo técnica estendida (também chamada de “expandida”) se relaciona diretamente com os aspectos não explorados dentro da técnica tradicional de um determinado instrumento (Tokeshi; Copetti, 2005), ou ainda o que não é considerado usual, que foge ao tradicional (Toffolo, 2010). Entre os exemplos desta técnica pode-se incluir o recurso de produzir sons percussivos, o uso de recursos técnicos tradicional, incluindo o uso de maior variedade de timbres, diversificação no emprego de material intervalar e uso de dispositivos eletrônicos são consideradas técnicas estendidas nos conceitos apresentados pelos pesquisadores como, Traldi; Manzolli, (2006 p. 300), (Tokeshi, 2010).

Pode-se dizer que ainda é insuficiente a quantidade de estudo de obras que utilizam técnica estendida no trompete, ainda existe pouca difusão por parte dos próprios trompetistas sobre esta questão. Tal dificuldade pode ser constatada nos trabalhos de pesquisadores como Costa (2005), Branco (2006), Almeida; Batista (2007), que desenvolveu trabalhos sobre piano preparado e expandido, repertório de música brasileira contemporânea e formação de repertório prática musical com incorporação deste conhecimento no processo didático do instrumento.

Para tanto, observamos o crescimento da pesquisa em música voltado para técnica estendida sendo que este aumento vem ocorrendo a partir do ano de 2005, podemos citar este crescimento nos congressos como: ANPPOM 2005 a 2011, SIMPOM 2010, SEMPEM 2010, ABEM 2010, e I SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA 2010. Outra conquista que ocorreu para que a pesquisa sobre técnica estendida se consolida-se, foi que neste ano de 2011 a revista HODIE Música Hodie no seu Volume 11 (n.2) dedicou este volume para pesquisas sobre técnica estendida.

Assim, as obras selecionadas para este estudo se enquadram dentro da visão acima apresentada e servirão de base para a reflexão aqui proposta. São elas: *Sequenza X per tromba in do (e risonanze di pianoforte, 1984)* de Luciano Berio; *Alecrim, para trompete em dó ou em sib, 2001* de Ricardo Tacuchian e *Solus for trumpet unaccompanied (1975)* de Stanley Friedman.

## OBJETIVO

O objetivo principal é identificar que aspectos do trompete são 'estendidos' nas obras selecionadas e como podem ser abordados pelo instrumentista em sua preparação para a performance.

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O trabalho teve uma primeira fase de revisão da literatura (SOUSA; RAY, 2007), uma segunda etapa consulta a trompetistas no intuito de conhecer o perfil dos mesmos e suas opiniões sobre técnicas estendidas (SOUSA, 2010) e a terceira etapa (atual) onde se observa quais as técnicas mais utilizadas em repertório selecionado.

Nas três obras, de Berio, Tacuchian e Friedman, são apresentadas as principais técnicas estendidas exploradas no trompete. São elas: dedilhado somente com a metade das válvulas pressionadas; sons simultaneos, respiração artificial (circular breathing), frulato com a língua e com a garganta em combinações com trêmulo (flutter tongue); uso de posições auxiliares nas válvulas, ruído ploc com o bocal, ruído ataque de língua e voz falada fora do instrumento" (Antunes, 2005, p.36).

## DISCUSSÃO E RESULTADOS PARCIAIS

Apesar de escritas sugeridas pelos compositores, muitos trompetistas não observam devidamente este fator, realizando interpretações que não condizem com o que de fato está pedindo o compositor. Em relatos coletados de trompetistas que tocam as obras mencionadas (Sousa, 2011), 80% afirmam não ter conhecimento sobre técnica estendida. A seguir, apresenta-se três exemplos de processos de execução de técnica estendida extraídos das peças selecionadas com detalhamento de como executá-las.

1.1 - Frulato combinado com trêmulo na obra Sequenza X per tromba in do (e risonanze di pianoforte, 1984) de Luciano Berio no oitavo e nono pentagrama: trata-se de uma articulação com a língua em combinação com tremulo. Para sua execução é preciso que se treine primeiro somente movimento da língua com a vibração do lábio. O próximo passo é desenvolver o movimento do frulato com a língua em posição de executar tremulo. Neste processo o que é mais difícil é fazer a vibração do lábio com a língua. Portanto, um procedimento que pode facilitar um uso do frulato com tremulo seria desenvolver a preparação da performance somente realizando o frulato fora do instrumento varias vezes e em seguida fazer o trêmulo sem o uso do frulato, ambos bem preparados podemos colocar os dois aspectos junto.

1.2 - Uso de posições auxiliares na obra Solus for trumpet unaccompanied (1975) de Stanley Friedman do compasso 19 até o compasso 30: a nota Lá é na posição do pisto 1 e 2 só que o compositor pede para que este Lá seja feito na posição do 3 pisto, com auxilio de uma das bombas de afinação extremamente aberta o Lá no 3 pisto se torna Sol, isto acontece em varias posições do trompete. Com este auxilio da bomba o efeito é concedido com este recurso uma vez que sem este auxilio da bomba não seria possível tocar está nota, quando Friedman propõe está extensão na sua obra faz com que nos trompetistas levem isto para o dia dia colocando está técnica não como estendida, mas sim como um auxilio para possíveis performances em outras obras, gerando um desenvolvimento maior na performance do trompete.

1.3 - O uso de dedilhado dos pistões pela metade (ou 'semi pressionados) na obra Alecrim, para trompete em dó ou em sib, 2001 de Ricardo Tacuchian no compasso 36: produz-se este som acionando as válvulas só até a metade. Permite-se assim, tocar as notas com efeito na mesma dinâmica das notas plenas (sem efeito), fazendo com que a única mudança seja no parâmetro timbre, porque acionando os pistos até a metade o som do instrumento muda, passando de um som pleno (normal), para um som mas escuro, com intensidade de volume menor, quando não se aciona os pistos pela metade. Neste momento, quando me refiro a efeito é como pensarmos em tocar uma nota com glissando ascendente e tocar ela sucessivamente sem o glissando, o efeito do glissando muda o sonoridade, mas a digitação a posição da nota e dos pistos não muda.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, no que se refere ao trompete, ainda há muito que se pesquisar, particularmente sobre técnica estendida, uma vez que, há pouquíssima bibliografia específica voltada para o instrumento (Sulpício, 2010, p.1544). Estudando-se a notação e detalhes da execução das técnicas estendidas isoladamente e no contexto de uma obra pode-se compreendê-la e executá-la com o mesmo procedimento com que se prepara peças de notação tradicional: com treino e método de estudo, conforme demonstrado na breve discussão aqui apresentada.

Observamos o crescimento da pesquisa em música voltado para técnica estendida sendo que este aumento vem ocorrendo desde de 2005, nos congressos como: ANPPOM 2005 a 2011, SIMPOM 2010, SEMPEM 2010, ABEM 2010, e I SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA 2010. Outra evidência do aumento de pesquisas sobre o tema é o recente lançamento de um volume da Revisat Música Hodie dedicado à técnicas estendidas (Volume 11, n. 2). Acredita-se aqui que o presente texto contribua com a divulgação das discussões sobre técnica estendida para trompete.

## NOTAS

- 1 Graduado em Educação Musical pela UFG, professor efetivo da Secretaria de Educação de Goiás, é trompetista da Banda Municipal de Goiânia. Atuou como trompetista da Orquestra Sinfonia Jovem de Goiás de 2002-2006, foi pesquisador de iniciação científica EMAC-UFG entre 2007-2009, trabalhando pedagogia da performance, ensino do trompete, bandas marciais e cognição musical. Atualmente desenvolve pesquisa sobre técnica estendida no trompete e didática da música em bandas marciais e mantém o um dueto com o trombonista Jakes Douglas.
- 2 Contrabaixista e pesquisadora. Doutora em Pedagogia e Performance do Contrabaixo pela University of Iowa (EUA, 1998) tendo também concluído estágio de pós-doutoramento na University of North Texas (EUA, 2008). Professora Associada da EMAC-UFG. Em sua atividade como instrumentista no Brasil e exterior privilegia autores brasileiros e repertório contemporâneo. Fundadora e editora-chefe da Revista Música Hodie (2001-2011) e criadora do SEMPEM (2001). É presidente da ANPPOM (gestão 2007-2011).

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Anselmo Guerra de; BATISTA, Cleuton. A clarineta na contemporaneidade: técnicas expandidas e performance eletroacústica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. **Anais**. São Paulo: UNESP, 2007.p.2-6.
- ANTUNES, Jorge. **Sons novos para os sopros e as cordas**. Brasília: Sistrum, 2005,
- BRANCO, Cláudia Castelo. O piano preparado e expandido no Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16. 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: [s.n.], 2006. p.771-774.
- COPETTI, Rafaela; TOKESHI Eliana. Técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: [s.n.], 2005. p. 319-323.
- COSTA, Valério Fiel Da. Piano preparado: composição com resultantes. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15. 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: [s.n.], 2005. p.594-600.
- KUBALA, Ricardo; TOKESHI Eliana; BIAGGI Emerson. Três peças para violino e viola de Silvio Ferraz: Criação, interpretação e técnica expandida na música brasileira do século XXI. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20. 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: [s.n.], 2010. P.1286-1292.
- LOPES, Maico Viegas. Considerações sobre a interpretação da peça alecrim para trompete sem acompanhamento. In: I SIMPOSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, **Anais**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010. p.827-836.
- SOUSA, A.; RAY, Sonia. Mapeamento do Ensino de Trompete em Goiânia. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17, 2007, CD-ROM. **Anais** do... São Paulo: UNESP, 2007.

SOUSA, Aurélio Nogueira. O Perfil psicológico dos trompetistas de banda na cidade de Goiânia. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20. 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: [ s.n], 2010. P. 743-746.

SULPICIO, Carlos Afonso. O ensino e a aprendizagem da música contemporânea nas escolas especializadas em música: Uma visão crítica sobre os conteúdos programáticos. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19. 2010, Goiânia. **Anais...** Goiânia: [s. n], 2010. p. 1543-1549.

TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20. 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: [s.n], 2010. P.1280-1285.

TRALDI, Cesar; MANZOLLI, Jônatas. Estudo de interpretação mediada à marimba. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16. 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: [s.n.], 2006. p. 300-307.

# UM MEDO ORDINÁRIO: DESMITIFICANDO A ANSIEDADE NA PERFORMANCE DO CANTOR LÍRICO

Janette Dornellas  
janettedornellas@gmail.com  
Ângelo Dias (UFG)

## INTRODUÇÃO

O que é o medo? O que significa o medo? De acordo com o antropólogo e especialista em neurolinguística Joseph O'Connor (2008), o medo é a emoção básica que nos protege: “O medo é inegável, aquela sensação desconfortável que surge quando pensamos estar em perigo. O perigo pode ser real ou imaginário”. O medo é um sentimento ordinário, ou seja, “que se faz comumente; habitual, useiro, vulgar; comum”. É normal sentir medo.

A Psicologia chama a estes comportamentos de transtornos de ansiedade, comuns a maioria das pessoas. O problema surge quando estes transtornos passam a interferir na qualidade de vida das pessoas, paralisando ou incapacitando o indivíduo e trazendo infelicidade, doenças e problemas sociais.

Acredita-se que a maioria dos intérpretes apresente algum tipo de medo ou ansiedade antes de uma *performance*. A situação de pânico é caracterizada por uma combinação de sintomas físicos e psicológicos como pensamentos desagradáveis e ansiedade extrema (CARVALHO, 2008, *apud* Ray, 2009). Para alguns autores, inclusive, a ausência destes estados psicológicos seria prejudicial a uma boa apresentação artística. Jerome Hines (1997), um importante cantor americano, dedica todo o capítulo XVII de seu livro *The Four Voices of a Man*, ao *stage fright*, ou medo do palco (HINES, 1997) e chega a defender a necessidade de uma certa ansiedade para o sucesso de uma apresentação.

O professor da USP e pianista José Eduardo Martins, escreve em seu blog sobre dois livros que tratam sobre o medo do palco e corrobora a opinião de Hines, quanto à necessidade de se dominar o medo e transformá-lo em energia positiva e criadora:

Entre músicos e atores, a ansiedade pode advir no instante a preceder a apresentação, ou horas, dias ou meses antes de um evento. Dependerá das estruturas mentais de cada artista. Haveria, como afirma André-François Arcier, a necessidade não de suprimir *le trac*, mas de domesticá-lo. Saber entender que a existência do medo a preceder a apresentação faz parte dessa íntima relação intérprete-público é compreender não apenas a responsabilidade do artista frente àqueles que estão ávidos por receber a mensagem, como também entender a fragilidade humana perante o desafio. (ARCIER, André-François, *Le trac apud* MARTINS, José Eduardo, <http://blog.joseeduardomartins.com/>).

Sob o ponto de vista da psicologia, pode-se ver ainda a questão da atividade artística como um trabalho igual a qualquer outro e que por isso envolve uma relação social, como cita Ana Magnólia Mendes no artigo *Prazer, reconhecimento e transformação do sofrimento no trabalho*:

Quanto à contribuição para o trabalho como relação social entre sujeitos, afirma-se que os sujeitos não trabalham para si mesmos, mas pelos outros, chefes, colegas, subordinados. O trabalho é uma atividade social, contém necessariamente relações de dominação, por isso é um espaço de negociação. (MAGNÓLIA, 2008)

O psicólogo Guillermo Dalia, especialista em Psicologia Clínica e interpretação musical, tem trabalhado para a melhora da qualidade de vida dos músicos. Para isso, tem pesquisado a psicolo-

gia da interpretação e todos os problemas mais comuns a ela: medo cênico, estresse, depressão, ansiedade, etc. Ele elenca algumas características próprias a classe musical que podem dificultar que o músico seja uma pessoa feliz: o individualismo, a competitividade, o pensamento dicotômico, a crítica e a autocrítica e o divismo. E explica como reconhecer-las e combatê-las. Mas, o mais importante é que Dalia chama a atenção sobre importância da Psicologia e seu papel na vida do músico.

Realmente existe um enorme vazio do músico em questões relacionadas com a psicologia, aspecto este fundamental para seu trabalho em qualquer das funções que venha a desempenhar: aluno, docente, profissional, intérprete, etc. É importante possuir recursos para suportar a pressão da audiência, da crítica, ter estratégias para responder as demandas profissionais com os companheiros, possuir uma forte motivação para estudo longuíssimos, assim como uma alta tolerância para suportar a frustração de provas canceladas, oposições e testes, não sofrer de ansiedade cênica nos concertos, provas, audições...e como não falarmos dos professores de música: aqui com mais motivos se fazem necessários conhecimentos básicos e aplicados de psicologia. (DALIA, 2008)

Dalia descreve a ansiedade cênica como “um tipo de fobia social específica, sendo o estímulo ansiógeno <sup>1</sup> o que conhecemos como palco. A pessoa se expõe frente a outras não de maneira anônima, mas com a intenção de ser percebido, de que a escutem, escute ou veja, pois vai levar a cabo uma comunicação, uma interação...”. (DALIA, 2004)

## JUSTIFICATIVA

O trabalho artístico envolve, além da relação com os outros profissionais, a relação com a plateia, o que gera ainda mais a necessidade de aprovação e de bem-estar. Especificamente no caso do cantor erudito, torna-se interessante pesquisar como cantores profissionais lidam com essa relação profissional e com seus medos e ansiedades. E como esses profissionais, no papel de professores, ensinam seus alunos a lidar com isso. Dessa forma, este estudo busca elencar os vários tipos de manifestação de medo e ansiedade no grupo dos cantores líricos, estudantes e profissionais, bem como estratégias pessoais e terapêuticas para lidar com essas manifestações.

## OBJETIVOS

### Objetivo Geral

Pesquisar o grupo específico dos cantores líricos, estudantes e profissionais, e sua relação com o medo e a ansiedade antes de uma *performance*, seja ela em concertos ou óperas.

### Objetivos Específicos

- Identificar, através de questionários aplicados e bibliografia, estratégias e técnicas que possam ser utilizadas por jovens cantores para trabalhar a ansiedade e o medo antes das apresentações;
- Identificar os tipos mais comuns de manifestação da ansiedade e do medo em estudantes e profissionais do canto antes de uma apresentação pública;
- identificar padrões de comportamento de estudantes e cantores profissionais antes de uma apresentação pública;
- elencar técnicas individuais de relaxamento e concentração desenvolvidas por cantores líricos profissionais que possam ser utilizadas por futuros cantores.

## METODOLOGIA

Num primeiro momento, será pesquisada a bibliografia que trate sobre ansiedade e medo do intérprete e também bibliografia específica da área de Psicologia que possa trazer subsídios

técnicos para alguns aspectos desta pesquisa. Em seguida, serão aplicados questionários fechados a alunos de canto e cantores profissionais, escolhidos aleatoriamente, dentre um grupo de gênero misto. Estes questionários fornecerão dados quantitativos à pesquisa. Após a aplicação dos questionários, serão feitas entrevistas livres de forma a somar aspectos pessoais e curiosos ao texto. O questionário abordará questões como: tempo de estudo, nível acadêmico, tempo de trabalho profissional, sensações físicas antes, durante e depois de uma apresentação, tipos de ações específicas para lidar com a ansiedade. Reunidos os dados, será feita a organização e análise dos mesmos para a redação final.

## NOTA

1 Estímulo ansiôgeno é algo (uma pessoa, um acontecimento, um contexto, etc.) que induz ansiedade.

## REFERÊNCIAS

ARCIER, André-François. **Le trac: le comprendre pour mieux l'appivoisier** *apud* Martins, José Eduardo. Disponível em: <<http://blog.joseeduardomartins.com>>. Acesso em: 07/07/2010.

ARCIER, André-François. **Le trac: stratégies pour le maîtriser**, *apud* Martins, José Eduardo. Disponível em: <<http://blog.joseeduardomartins.com>>. Acesso em: 07/07/2010.

DALIA, Guillermo Cirujeda. **Cómo superar la ansiedad escénica em músicos. Um método eficaz para dominar los “nervios” ante las actuaciones musicales**. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2004.

DALIA, Guillermo Cirujeda. **Cómo ser feliz si eres músico o tienes uno cerca**. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2008.

GREEN, Barry; GALLWEY, W. Timothy. **The inner game of music**. New York: Doubleday, 1986.

HINES, Jerome. **The four voices of man**. New York: Limelight Editions. 1997.

MENDES, Ana Magnólia (Org.). **Trabalho e Saúde, o sujeito entre emancipação e servidão**. Curitiba: Juruá Editora, 2008.

O'CONNOR, Joseph. **Liberte-se dos medos, superando a ansiedade e vivendo sem preocupações**. Rio de Janeiro: Qualitymark, 2007.

RAY, Sonia. Considerações sobre o pânico de palco. In: ILARI, Beatriz e ARAÚJO, Rosane Cardoso de. (Org.) **Mentes em Música**. Curitiba: Editora do Dep. de Artes da Universidade Federal do Paraná. 2009. Cap. 2, p. 158-178.

SERRA, Ana Maria (Org.), **Estudo da Terapia Cognitiva**, um novo conceito em Psicoterapia. Disponível em [www.itcbr.com](http://www.itcbr.com). Acesso em 10/12/2010.

# A MUSICOTERAPIA EM SITUAÇÕES DE LUTO: POSSIBILIDADES DE INTERVENÇÃO

Helida Mara Valgas<sup>1</sup> (UFG)  
*helidamv@yahoo.com.br*

Célia M.<sup>a</sup> Ferreira da Silva Teixeira<sup>2</sup> (UFG)  
*celiaferreira@cultura.com.br*

**Palavras-chave:** Música; Musicoterapia e Luto.

## INTRODUÇÃO

Sabe-se que ao longo do seu ciclo vital, o ser humano é acometido de várias perdas de modo que a morte e situações de luto fazem parte do ciclo da vida. A experiência de uma perda significativa tem consequências danosas para o equilíbrio mental do indivíduo e para o funcionamento saudável da família, pois a morte altera a dinâmica dos sistemas que afeta e possui implicações em cada indivíduo que deverá passar por um processo de adaptação à nova realidade. (BROMBERG, 2000).

Assim como a morte e o luto são partes integrantes da vida, a música é inerente ao ser humano, estando presente em todas as culturas e nas mais diversas situações vivenciadas pelo homem, como guerras, festividades, ritos de passagem, nascimento e momentos significativos em geral, como situações de morte e luto.

Sabe-se que desde os tempos mais remotos, o homem utiliza a música, de forma empírica, nos contextos de tratamento. A música é capaz de provocar alterações psíquicas e fisiológicas, exercendo uma significativa influência sobre os seres humanos e consiste em um meio de auto-expressão que possibilita exteriorizações, reflexões, representações e projeções; favorecendo a manifestação de inúmeras experiências internas através do som.

De acordo com Costa (1989) a linguagem verbal possui uma limitação na expressão de certos sentimentos, e a música funciona como facilitadora dessa expressão. Nesse sentido, a autora se refere à Musicoterapia como uma terapia auto-expressiva capaz de abrir canais de comunicação que possam colaborar na recuperação e integração do indivíduo consigo próprio e com seu grupo social. Reiki, (1953, apud RUUD, 1990, p. 37), afirma que “A música expressa muito mais o que os seres humanos sentem, do que o que pensam. Sua linguagem é um esperanto de emoções em vez de idéias”.

Como abaliza Kóvacs (1992), a expressão de sentimentos em ocasiões de perdas é fundamental para o desenvolvimento do processo de luto, nesse sentido, considera-se que a música pode favorecer a expressão de tais sentimentos, e assim, acredita-se na Musicoterapia como possibilidade de ajuda ao enlutado.

## OBJETIVOS

### Geral

- Investigar as contribuições da Musicoterapia a pessoas que estão vivendo processo de luto.

## Específicos

- Investigar em que circunstâncias as pessoas ouvem músicas que lembram o ente querido falecido e como reagem diante dessa experiência;
- Conhecer as implicações da utilização de músicas que lembram o falecido no processo musicoterápico;
- Identificar quais as Experiências Musicais em Musicoterapia são mais proficientes no processo musicoterápico com o enlutado;
- Investigar como intervenções musicoterápicas podem auxiliar na expressão de sentimentos relacionados à perda.

## METODOLOGIA

A orientação metodológica que será utilizada nessa pesquisa refere-se à abordagem qualitativa. O estudo será desenvolvido atendendo aspectos éticos de acordo com a resolução CNS 196/96. A coleta de dados junto aos sujeitos será realizada nas dependências de uma paróquia da região central de Goiânia, devido à disponibilidade dos responsáveis pela paróquia para a realização de projetos em prol da comunidade, ao grande número de pessoas que participam das atividades religiosas no local e conseqüentemente, à demanda de missas de sétimo dia que ocorrem na igreja.

Serão incluídos no estudo indivíduos que tenham manifestado interesse em participar voluntariamente, com idade entre 25 e 75 anos e que tenham sofrido perda por morte de um ente querido num período de 0 a 18 meses referente à data do início da divulgação da pesquisa para a comunidade. Indivíduos de uma mesma família poderão participar.

Estima-se a duração total de 4 meses, sendo um mês para o recrutamento dos sujeitos e realização de entrevistas e 3 meses para a realização de intervenções musicoterápicas.

A coleta de dados se dará a partir das seguintes ações:

- **Recrutamento dos sujeitos:** se dará através de afixamento de cartazes no mural da paróquia; de avisos à comunidade ao final das missas e entrega de um folheto às pessoas que procurarem a secretaria da paróquia para marcarem missas de sétimo dia.

- **Entrevista:** ocorrerão individualmente e serão gravadas em áudio. Seguirão um roteiro semi-estruturado que contém questões relativas ao processo de luto do indivíduo e sua relação com possíveis músicas que lembrem o ente querido falecido e/ou os contextos por eles vividos. Posteriormente à realização das entrevistas, começarão as intervenções musicoterápicas.

- **Intervenções musicoterápicas grupais:** acontecerão semanalmente e terão duração de uma hora e meia. Serão realizadas utilizando-se métodos e técnicas da Musicoterapia. Os encontros serão configurados em acolhimento, desenvolvimento e processamento e de acordo com as circunstâncias serão adotadas as Experiências Musicais de Re-criação, Improvisação, Composição e Recepção (BRUSCIA, 2000), suas variações e/ou outras propostas. Estima-se um número de 10 a 12 intervenções com um grupo com cerca de 6 a 8 sujeitos. As intervenções serão gravadas em áudio e contarão com recursos materiais como instrumentos musicais diversos, aparelhagem de som e gravações musicais em multi-meios (CDs, aparelho de reprodução de mp3 e outros).

Após a realização das intervenções será feita a análise dos dados coletados em consonância com princípios teóricos da Musicoterapia e estudos sobre morte, perdas e luto. O método a ser utilizado para a análise dos dados trata-se da Análise de Conteúdo.

Os resultados da pesquisa serão tornados públicos sejam eles favoráveis ou não, preservando a identidade dos sujeitos. O estudo será compilado em uma dissertação, requisito parcial para a conclusão do Mestrado em Música da EMAC-UFG e posteriormente será publicado um artigo em um periódico a definir.

## RESULTADOS ESPERADOS

Embora alguns autores como Ortiz (1998) e McGoldrick (1998) cite a utilização da música como recurso técnico na psicoterapia com o enlutado, sabe-se pouco a respeito das implicações decorrentes desse uso em um contexto musicoterapêutico. Desse modo, espera-se que o desenvolvimento desse estudo, possa colaborar com a compreensão da utilização da música no processo musicoterapêutico com o enlutado, seja por meio de Recepção, Re-criação, Improvisação ou Composição musicais (BRUSCIA, 2000).

É importante ressaltar que esse estudo se constitui na continuidade de uma pesquisa realizada anteriormente (VALGAS, 2009), em que foi realizada entrevista com pessoas em situação de luto. De acordo com os resultados, percebeu-se que pessoas enlutadas, normalmente se lembram do ente querido falecido através de músicas específicas e associadas aos relacionamentos e/ou contextos por eles vividos e que, muitas vezes, essas músicas mobilizavam os sujeitos enlutados de tal forma que possibilitava a emergência de sentimentos relacionados à perda.

Porém, não foi possível investigar as implicações da utilização de músicas que lembram o falecido em um processo musicoterápico; identificar quais as Experiências Musicais em Musicoterapia (BRUSCIA, 2000) são mais proficientes no processo musicoterápico com o enlutado e nem mesmo se e como intervenções musicoterápicas podem auxiliar na expressão de sentimentos relacionados à perda e o desenvolvimento saudável do processo de luto.

Considerando tais aspectos, esta pesquisa espera um aprofundamento da temática procurando identificar dentro das orientações da Musicoterapia, quais são as implicações da música no processo de luto, podendo contribuir com estudos nesta área.

Além disso, espera-se que a pesquisa ofereça aos sujeitos participantes, contribuições em relação ao seu autoconhecimento, favoreça possibilidades de expressão de sentimentos relacionados à perda, reflexões sobre o processo de luto, e o compartilhamento de experiências com outras pessoas que também estejam vivenciando a situação de luto, e conseqüente auxílio ao sujeito a melhorar o enfrentamento da situação vivenciada, influenciando diretamente num processo de luto saudável.

## NOTAS

- 1 Graduada em Musicoterapia pela Universidade Federal de Goiás (2009). Aluna bolsista (CAPES) do Programa de Pós-graduação em Música/Mestrado da Universidade Federal de Goiás. Musicoterapeuta do projeto Inter-vir suporte em perdas.
- 2 Doutora em Psicologia UnB (2003). Mestre em Educação Brasileira – FE/UFG (1996). Graduada em Psicologia - Faculdade de Filosofia do Recife (1973). Professora-Pesquisadora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC-UEG. Membro do NEPAM - Núcleo de Musicoterapia (CNPq). Psicóloga Fundadora do Projeto Inter-vir Suporte em Perdas.

## REFERÊNCIAS

- BROMBERG, Maria Helena. **A psicoterapia em situações de perdas e luto**. 1ª tiragem. São Paulo, Editora Livro Pleno, 2000.
- BRUSCIA, Kenneth. **Definindo Musicoterapia**. Tradução Mariza Velloso Fernandez Conde. 2 ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- COSTA, Clarice Moura. **O despertar para o outro: Musicoterapia**. São Paulo: Summus, 1989.
- KOVÁCS, Maria Júlia. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.
- MCGOLDRICK, Mônica. Ecos do Passado: Ajudando as Famílias a Fazerem o Luto de suas Perdas. In: WALSH, Froma; MCGOLDRICK, Mônica. **Morte na Família: Sobrevivendo às Perdas**. Porto Alegre: ArtMed, 1998. p. 76-104.
- ORTIZ, Jonh M. **O tao da música: utilizando a música para melhorar sua vida**. Tradução Marcello Borges. São Paulo: Mandarin, 1998.
- RUUD, Even. **Caminhos da Musicoterapia**. São Paulo: Summus Editorial, 1990.
- VALGAS, Helida Mara. **A Musicoterapia em situações de luto**. 2009. 76 f. Monografia (Graduação em Musicoterapia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2009.

# A OFICINA DE MÚSICA NA ESCOLA DE TEMPO INTEGRAL: UM ESTUDO NA REDE MUNICIPAL DE GOIÂNIA

Ruth Sara de O. Moreira (EMAC/UFG)  
*sara\_ufg@hotmail.com*

Denise Álvares Campos (CEPAE/EMAC/UFG)  
*denialvacampos@hotmail.com*

**Palavras-chave:** Educação musical; Oficina de música; Escola de tempo integral.

## INTRODUÇÃO

A atual Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9.394/96) sancionada em 20 de dezembro de 1996, considera a área de artes obrigatória na educação básica: “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis de educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (BRASIL, 1996). Também encontramos nesta mesma lei, o dispositivo que declara a progressiva implantação do ensino em tempo integral.

Art. 34. A jornada no ensino fundamental incluirá pelo menos quatro horas de trabalho efetivo em sala de aula, sendo progressivamente ampliado o período de permanência na escola.

§ 2 O ensino fundamental será ministrado progressivamente em tempo integral, a critério dos sistemas de ensino.

O município de Goiânia começou a implantação de escolas em tempo integral em 2008 e, atualmente, conta com 20 escolas funcionando dessa maneira. De acordo com o programa elaborado pela Secretaria Municipal de Educação de Goiânia (SME) em 2009, o atendimento em tempo integral oportuniza o desenvolvimento de atividades artísticas, para que o aluno se desenvolva não só nos campos cognitivo ou afetivo, mas também no ético, social, lúdico, estético, físico e biológico.

Segundo este documento, a implantação da escola em tempo integral se faz necessária não apenas pelo fato das crianças e adolescentes permanecerem um período de tempo diário maior na escola, mas, porque “proporciona aos filhos da classe trabalhadora o acesso aos bens culturais”. (GOIÂNIA, 2009, p. 7).

De acordo com Santos (2009), a escola integral é parte constitutiva de um projeto de educação integral. “A idéia de educação integral engloba uma formação geral que extrapola os limites da escola e envolve todos os campos da existência humana” (p. 103).

A participação da música, como linguagem artística, na formação humana dos indivíduos é relevante. Segundo Porcher (1982, p. 30), “não há dúvida de que a prática das atividades artísticas representa um fator altamente favorável para o desenvolvimento de toda a personalidade”. Diante de tal afirmação, faz-se necessário analisarmos como se encontra o ensino musical na atual conjuntura educacional.

A proposta para o ensino de música é ambiciosa, porém, ainda encontra algumas dificuldades para ser viabilizada. Só o aumento da jornada escolar não é suficiente para garantir que a escola cumprirá com sua função social e cultural, é necessário que haja um repensar sobre o fazer pedagógico. Segundo Cavalieri (2002), “a simples manutenção do tempo integral traz desafios

para o cotidiano escolar que criam a tensão permanente da busca de soluções, e a expectativa por novas alternativas à vida escolar” (p. 94).

A partir da experiência da pesquisadora, que atua desde 2008 em oficinas de música nas escolas de tempo integral da rede municipal de educação de Goiânia, surgiram alguns questionamentos que conduziram à elaboração deste projeto. Dentre as indagações podemos destacar: Quais os efeitos da utilização da metodologia de oficina no processo de educação musical do aluno? Quais aspectos específicos relacionados à música são efetivamente desenvolvidos? Quais aspectos relacionados à formação integral do aluno são corroborados pela utilização da metodologia?

Nessa perspectiva, o presente projeto pretende investigar o ensino de música, que acontece através da metodologia de oficina, na escola integral e contribuir para o debate sobre a educação musical, bem como sobre a escola em tempo integral.

O número de alunos atendidos pelas escolas de tempo integral é cada vez maior, uma vez que as escolas regulares de tempo parcial estão sendo transformadas, gradativamente, em escolas de tempo integral. A perspectiva, a longo prazo, é que na SME, o ensino fundamental seja oferecido somente por escolas em tempo integral. Logo, é necessário que o educador musical reflita sobre a situação do ensino de música em tais instituições.

## **OBJETIVO**

O objetivo deste trabalho é analisar a prática das oficinas de música em três escolas de tempo integral do município de Goiânia para compreender em que medida essa metodologia contribui para a formação musical e integral dos alunos.

## **METODOLOGIA**

Trata-se de um estudo realizado sob a perspectiva da abordagem qualitativa. Durante a coleta de dados serão feitas observações das oficinas de música das escolas municipais de tempo integral. Além das observações, para que a pesquisa seja rica em descrição de pessoas e situações, os instrumentos de coletas de dados também incluirão entrevistas semiestruturadas e questionários.

Os questionários serão respondidos pelos alunos com o objetivo de compreender de que forma a oficina de música contribuiu para a formação musical deles e, juntamente com as entrevistas e as observações, ajudarão na análise de como são trabalhos aspectos diretamente relacionados à educação musical - como a percepção, a criação, a exploração dos diversos parâmetros sonoros, a grafia dos sons - e aspectos relacionados à formação integral do aluno, tais como a socialização, a auto-expressão e a capacidade de reflexão.

As entrevistas, de formato semiestruturado, serão realizadas com os professores de música das três instituições para ajudar a compreender em que medida essa metodologia contribui para a formação musical dos alunos partindo-se daquilo que fundamenta a prática dos professores como coordenadores de oficinas.

## **RESULTADOS ESPERADOS**

Após a coleta de dados realizada por meio de observações, entrevistas semiestruturadas e questionários, pretende-se responder às questões apresentadas anteriormente: Quais aspectos específicos relacionados à música são efetivamente desenvolvidos no trabalho com a metodologia de oficina? Quais aspectos relacionados à formação integral do aluno são corroborados pela utilização desta metodologia?

A resposta encontrada para essas perguntas conduzirá ao objetivo da pesquisa de realizar uma análise da prática das oficinas de música em algumas escolas do município de Goiânia, o que levará à compreensão de como a metodologia de oficina pode contribuir para a formação musical e integral dos alunos da rede pública.

Este projeto pretende, também, contribuir para o debate sobre a educação musical e a escola em tempo integral, de maneira que promova uma reflexão sobre o ensino de música em tais instituições.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB:** Lei 9394/96. Brasília: Diário Oficial da União, Ano CXXXIV, n. 248, de 23/12/96, pp. 27.833-27.841, 1996.

CAVALIERE, Ana Maria Villela. Escolas de tempo integral: uma idéia forte, uma experiência frágil. In: **Educação brasileira em tempo integral**. COELHO, Lígia Martha Coimbra da Costa; CAVALIERE, Ana Maria Villela, (Org.). Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

GOIÂNIA. SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DE GOIÂNIA. **Programa para as escolas com atendimento em tempo integral**. Goiânia: 2009.

PORCHER, Louis. **Educação artística, luxo ou necessidade?** São Paulo: Summus editorial, 1982.

SANTOS, Soraya Vieira. **A ampliação do tempo escolar em propostas de educação pública integral**. 2009. 138f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Goiás, 2009.

# AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA TRADIÇÃO ORQUESTRAL NO COTIDIANO DA COMUNIDADE ESCOLAR

Gina Denise Barreto Soares<sup>1</sup>  
ginadbsoares@gmail.com

**Palavras-chave:** Representação social; Apreciação musical; Educação básica.

## INTRODUÇÃO

A relação do indivíduo com a música, o ensino e a diversidade de seus usos e funções tem sido tema de estudo de diversos pesquisadores (SCHAFER 1991, DUARTE 2001, DUARTE e BONILHA 2002, SWANWICK 2003, HENTSCHE e DEL BEN 2003, FONTERRADA 2005). Por outro lado, os efeitos “benéficos” resultantes do envolvimento com a prática musical têm sido evocados como razão e funcionado como incentivadores dessa prática.

Na escola, a presença da música é frequentemente justificada por meio de argumentos que apontam para o desenvolvimento da sensibilidade, do raciocínio lógico, da coordenação motora e da contribuição para o aprendizado de outras disciplinas. De fato, essas são atribuições inerentes à música e à educação musical. Porém, estes não são argumentos suficientes para a inserção da música na escola, uma vez que outras atividades podem desempenhar as mesmas funções (HENTSCHE e DEL BEN, 2003). Para Swanwick

[...] a música persiste em todas as culturas e encontra um papel em vários sistemas educacionais não por causa de seus serviços ou de outras atividades, mas porque é uma forma simbólica. A música é uma forma de discurso tão antiga quanto a raça humana, um meio no qual as idéias a cerca de nós mesmos e dos outros são articuladas em formas sonoras (SWANWICK, 2003, p.18).

E seguindo tal raciocínio, pode-se considerar a partir de Mônica Duarte e Tarso Bonilha que

[...] no caso da música não está em questão a “verdade” de seus enunciados, nem sua aplicação para resolver algum problema conceitual, mas sua “capacidade” de *ex-motionare* (pôr em movimento, atingir) os ouvintes, ou auditórios, os grupos sociais ou reflexivos para os quais está voltada. (...) Sendo uma técnica de mover o outro, é uma arte social. Ela é, então, uma arte que parte do pressuposto prático: é possível sensibilizar e mover as paixões humanas lançando mão de técnicas específicas. (...) é possível modificar as atitudes, crenças e valores dos outros, (DUARTE e BONILHA, 2002)

O entendimento da música como possibilidade de mudança tem ampliado o interesse em seu ensino, levando à implantação de projetos e propostas nos diversos espaços. Em função de uma política educacional que ainda não promoveu um real comprometimento com o ensino da música na rede escolar brasileira, certas opções funcionam como meio de oferecer conhecimento musical. Dentre essas opções podemos encontrar aquelas que oferecem meios de desenvolver a apreciação musical que, juntamente com a composição e a performance, constituem fazeres musicais (FRANÇA e SWANWICK).

Abordando a apreciação conduzida ao vivo e em audiência, a Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES), realiza a *Série Orquestra nas Escolas* desde o ano de 2005 e leva a música orquestral a escolas de educação básica da rede pública do estado do Espírito Santo. Nessas esco-

las, o hábito e a facilidade de frequentar teatros, salas de concertos e ambientes próprios da música orquestral não é comum. O concerto, cujo formato é didático, facilita o entendimento e propõe a inserção e a aproximação de uma cultura distante do universo do público.

Tais concertos buscam dar legitimidade a frequência de espaços culturais não transitados cotidianamente pelos indivíduos das diversas comunidades escolares. A *Série* busca dissolver as distâncias que separam os indivíduos dos ambientes em que a música orquestral tem lugar e dirimir as dúvidas de

[...] como frequentar, participar, entender, apreciar, perceber, principalmente gostar e “curtir” o programa sem se sentir perdido, inferiorizado por não dominar a linguagem, e experimentar um mal estar por achar que não pertence ao local da programação, sentindo-se [...] em situação desconfortável, como um peixe fora d’água? (Didier, 2003, p.2)

Formar público consciente através da sensibilização e proporcionar a aquisição de conhecimentos musicais são algumas das metas da *Série*. Além do repertório característico, há música brasileira arranjada para orquestra, contemplando assim a diversidade de gêneros musicais.

## OBJETIVOS

Prendemos identificar e analisar constructos sociais e individuais relacionados ao conhecimento musical. As representações sociais são estratégias de comunicar o que já se julga saber. Os conhecimentos partilhados socialmente sobre música são indicadores do lugar social de cada pessoa e condicionam o processo de ensino aprendizagem (SILVA, 2009).

O objetivo geral da presente pesquisa é responder à seguinte questão: quais são as representações sociais produzidas pela *Série Concertos nas Escolas* nas plateias das comunidades escolares?

Os objetivos específicos são:

- conhecer os mecanismos de percepção envolvidos na apreciação musical;
- identificar os conhecimentos possíveis de serem agregados à comunidade escolar através do concerto;
- analisar o formato do concerto;
- potencializar o alcance do concerto como instrumento educacional, visando à formação de professores voltada para a compreensão musical levando a proposição e incremento de atividades em sala de aula tanto como preparação quanto como consequência do momento do concerto.

## METODOLOGIA

Em se tratando de um estudo que toma por referencial a Teoria das Representações Sociais, desenvolvida no campo da psicologia social por Moscovici (1985), devemos levar em consideração a não existência de uma metodologia única. Independente da variedade, o pesquisador deve estar consciente das questões que esta linha de investigação se propõe a responder.

Para Jodelet, “busca-se saber como o social interfere na elaboração psicológica que constitui a representação e como essa elaboração psicológica interfere no social”. Isso quer dizer que estamos interessados em uma modalidade de pensamento social, quer sob o aspecto constituído, isto é, como produto, quer sob o aspecto constituinte, o que supõe a análise dos processos que lhe deram origem: a objetivação e a ancoragem (apud ALVES-MAZZOTTI, 2008).

Considerando o estudo das representações como produto, buscamos “apreender seu conteúdo e sentido através de seus elementos constitutivos” (ALVES-MAZZOTTI, 2008, p. 34) a partir de informações, crenças, imagens e valores do sujeito. A metodologia se baseará na definição de grupo focal de estudantes, professores e músicos da orquestra. As perguntas serão respondidas através de entrevistas realizadas com os integrantes dos três grupos. Os dados serão analisados com ferramentas de análise próprias da Teoria das Representações Sociais, desenvolvidas no quadro epistemológico da retórica (Duarte, 2004).

## RESULTADOS ESPERADOS

A realização da presente pesquisa considera a possibilidade de apontar parâmetros que poderão vir a beneficiar futuras realizações, não apenas pela OFES, mas também por outras orquestras ou até mesmo outros grupos musicais. Dentre os resultados esperados, podemos citar a construção de conhecimento musical através da apreciação. Acreditamos que uma proposta didática que esclareça os aspectos que envolvem um concerto, levará à aproximação, bem como ao rompimento de representações de ilegitimidade em relação à música orquestral e à cultura erudita.

Assim, acreditamos que os resultados esperados mostrem que a *Série Orquestra nas Escolas*, no que diz respeito à formação de platéia, receptiva e crítica, contribui para renovar do público e proporcionar compreensão musical diferenciada, interferindo positivamente nas representações sociais que esperamos identificar.

## NOTAS

- 1 Doutoranda em Música pela Unirio. Mestre em Música pela Unirio. Bacharel em música (instrumento: piano). Professora da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) dos cursos de bacharelado e licenciatura. Coordenadora da Pós-Graduação da FAMES. Violoncelista da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES). Bolsista da FAPES – Fundo de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo.

## REFERÊNCIAS

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. Representações sociais: aspectos teóricos e aplicações à educação. **Revista Múltiplas Leituras**, v.1, n.1, p. 18-43, jan./ jun. 2008.

DIDIER, Adriana Rodrigues. **A educação musical na história de vida dos professores: o caso Programa Horizontes Culturais**. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

DUARTE, Mônica de Almeida. A prática interacionista em música: uma proposta pedagógica. **Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO**, Rio de Janeiro, n.4, p.75-94, 2001.

DUARTE, Mônica de Almeida. **Por uma análise retórica dos sentidos do ensino da música na escola regular**. 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DUARTE, M.A.; MAZZOTTI, T.B. Sobre os processos de negociação dos sentidos da música na escola. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 7, p. 31-40, set. 2002.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Em Pauta**, Porto Alegre, v.13, n.21, p. 5-41, dez. 2002.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música educação**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

HENTSCHKE, Liane e DEL BEN, Luciana. Aula de música: do planejamento e avaliação à prática educativa. In: **Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula**. São Paulo: Moderna, 2003. cap.11, p. 176-189.

MOSCOVICI, Serge. Introdução: O campo da psicologia social. In: MOSCOVICI, Serge. **Psicologia Social I. Cognicion y desarrollo humano**. Barcelona: Paidós, 1985.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SILVA, Neide de Melo Aguiar. **Matemática e educação matemática: re(construção) de sentidos com base na representação social de acadêmicos**. GT: Educação Matemática n. 19. 2009.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

# ATIVIDADES DA UFMT NA ÁREA DE MÚSICA – 1974 A 2010

Cássia Virgínia Coelho de Souza<sup>1</sup>  
*cvcoelhosouza@gmail.com*

Taís Helena Palhares<sup>2</sup>  
*tais.palhares@terra.com.br*

## INTRODUÇÃO

Atualmente, docentes e estudantes universitários vivenciam com bastante intensidade a vida universitária, distribuída em trabalhos acadêmicos, atividades além das classes em disciplinas, frentes de conquista de espaços sociais e atividades culturais. Mas, vivem muito fechados em seu mundo individual, muitas vezes, ignorando produções oriundas ou que estão sendo abraçadas pela instituição. Quando se pensa na produção geral em uma área, como a de música, na Universidade Federal de Mato Grosso, sabe-se que há um volume grande de trabalhos, mas não se consegue apontar muita coisa, além das situações mais diretas e recentes.

Por outro lado, quando alunos de música estão fazendo suas pesquisas de final de curso de graduação, na aproximação com o objeto de pesquisa, acabam não valorizando as ações já empreendidas pela Universidade, pela falta de conhecimentos e de experiências sócio-culturais, mas sobretudo pela ausência de fontes e recursos de informação. Com isso a Instituição continua produzindo atividades musicais em quantidade e diversidade consideráveis, mas no contexto da cidade de Cuiabá e região a desinformação sobre este aspecto ainda é acentuada.

Já em 1978, a coordenadora do Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional da UFMT, Therezinha de Jesus Arruda, se ressentia da ausência de fontes documentais e interpretações que evidenciassem a história do Estado e afirmava: “Mato Grosso tem sofrido uma sistemática depredação do seu patrimônio cultural e artístico, resultado do abandono a que foi relegado pela política de concentração econômica externa à região, atuando no sentido dos centros hegemônicos do sistema” (ARRUDA apud RODRIGUES, 1978). Naquela época a UFMT, recém implantada, era a mais importante produtora cultural de Mato Grosso e exercia um papel fundamental na formação em Arte, mais especificamente, em música.

Hoje, Mato Grosso não se encontra mais na mesma situação de políticas de concentração econômica, mas no âmbito da Universidade, a história do Estado ainda aponta para a carência de fontes documentais e compreensão dos caminhos estabelecidos pela área de música desde seus primeiros passos.

A música na Universidade foi cuidada, inicialmente, pelo vice-reitor acadêmico Pedro Dorileo, criando uma comissão especial para estudos preliminares, através da portaria nº VRAc 14/74, de 24 de abril de 1974, que ofertou parecer para organização de uma Banda Sinfônica. Não houve apoio imediato do MEC, pois “banda de música, no interior é com a Prefeitura”, era a resposta. Sem esmorecimento, busquei servidores, desde o mais humilde até outros voluntários de nível superior, agrupando-os progressivamente. (DORILEO, 2005, p. 187)

Num período relativamente curto, foram criadas a Banda Sinfônica, o Coral Universitário e a Orquestra Sinfônica Universitária, que juntos como o Departamento de Artes impulsionaram uma dinâmica cultural na área de música, extremamente vigorosa. Sabe-se do movimento que apontou para muitos caminhos, incluindo a criação de um curso de licenciatura na área, mas pouco se tem registro dessas atividades. As realizações deste período inicial da música na UFMT foram fundamentais para o estabelecimento de políticas educacionais e culturais para a Arte e a Música no Estado.

Com quase quarenta anos de existência, a UFMT já caminha com passos de maturidade científica e educacional, tendo na área de música ainda a carência de um registro que evidencie as tendências passadas mostrando as possibilidades dali derivadas. Oliveira (2007) chama a atenção para a importância do apoio de autoridades e administradores que reconheçam o valor das artes na educação e a contribuição das instituições na concretização das ações educacionais e fortalecimento da cultura.

Diante do exposto, propõe-se uma pesquisa que busque e organize dados encontrados, que discuta e disponibilize esses dados de forma sistemática constituindo como um elemento importante para ajudar a constituir as concepções e as práticas no discurso histórico.

## OBJETIVOS

- Elaborar um levantamento das atividades na área de música proporcionadas pela UFMT;
- Identificar tendências das situações encontradas;
- Verificar como se estabeleceram as interfaces entre música e outras artes nas atividades encontradas no período estudado.
- Elaborar dois catálogos das Atividades Musicais da UFMT nos períodos de 1974 a 1999 e de 2000 a 2010.

## METODOLOGIA E RESULTADOS ESPERADOS

O trabalho principal desta pesquisa será o de estabelecer um corpo organizado aos conteúdos de música dispersos pelas diferentes ações durante trinta e seis anos de Universidade. Essas atividades na área de música estão guardadas em diferentes tipos de documentos e na memória de sujeitos que participaram da construção desta trajetória. Os fragmentos desses registros serão movidos, identificados e dispostos em uma ordem, que constituirá a narrativa necessária para se estabelecer o registro desta parte da história da Universidade.

Ao perceber a memória como um campo de luta política e que a constante produção de memórias convive com a busca por legitimação do conhecimento em música, surgiu o interesse de fazer um amplo levantamento das atividades na área de música proporcionadas pela UFMT numa pesquisa qualitativa (cf. BRESLER, 2007), pois envolve compromisso prolongado com o campo de pesquisa, já que haverá um tempo considerável de inserção dos pesquisadores nas diferentes unidades universitárias, junto aos documentos e acervos e entrevistando pessoas. Também haverá “uma sobreposição constante entre coleta e análise de dados. Embora planejado, o *design* da pesquisa é emergente, responsivo ao tópico investigado. São focalizados assuntos progressivamente, incorporando questões apresentadas pelos participantes” (BRESLER, 2007, p. 12). A pesquisa é descritiva, de um caso, não pretende fazer generalizações, nem comparações, apenas compreender as diferentes significações e linhas de pensamento que emergem do objeto, na perspectiva dos documentos que se constituem como textos discursivos, dos entrevistados, dos pesquisadores e dos teóricos em que se apoiarão.

O trabalho se ocupará basicamente de descobrir, estudar e registrar as fontes documentais, como fotografias, registros na imprensa, arquivos, cartazes, folderes, projetos e relatórios, publicações, trabalhos acadêmicos.

Também serão realizadas entrevistas com pessoas diretamente ligadas à atividade musical na UFMT, músicos, funcionários dos setores, professores, estudantes, sempre levando em conta a representatividade das ações. Espera-se poder realizar entrevistas com um número significativo de pessoas, mas as determinações desta decisão só poderão ser tomadas diante do aparecimento de atividades para registro.

O período de trinta e seis anos será dividido para efeitos de estudo em dois períodos assimétricos, numa iniciativa puramente metódica. Será abordado primeiro o período de 2000 a 2010, com os acontecimentos mais recentes. O período de 1974 a 1999 foi determinado a partir

da criação da Banda Sinfônica da Universidade, primeiro setor universitário formalizado a serviço da música, até o ano que antecede o início do levantamento anterior.

Como principais produtos provindos da pesquisa serão realizados catálogos relativos aos dois períodos. Todos os dados recolhidos na pesquisa possibilitarão uma análise das tendências e situações encontradas, assim como permitirão um olhar mais detalhado sobre como a música se relacionou com outras áreas da arte e como este relacionamento foi percebido pelos interlocutores que permitiram o acesso aos dados para construção do processo histórico. O debate está pois, instalado.

## NOTAS

- 1 Líderes do grupo de pesquisa "Música e Educação" da UFMT. Professora Adjunto da Universidade Estadual de Maringá, PR, e docente aposentada da Universidade Federal de Mato Grosso.
- 2 Líderes do grupo de pesquisa "Música e Educação" da UFMT. Professora Adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso, coordenadora do Curso de Licenciatura em Música.

## REFERÊNCIAS

BRESLER, Liora. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 16, 7-16, mar. 2007.

DORILEO, Benedito Pedro. **Ensino Superior em Mato Grosso: até a implantação da UFMT**. Campinas: KOMEDI, 2005.

OLIVEIRA, Alda de Jesus. Ações em formação musical no Brasil e reflexões sobre as relações com a cultura. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 18, 53-63, out. 2007.

RODRIGUES, Maria Benedita Deschamps. **Roteiro Musical da Cuiabania – Caderno 1**. Cuiabá: Editora UFMT, 1978(a).

RODRIGUES, Maria Benedita Deschamps. **Roteiro Musical da Cuiabania – Caderno 2**. Cuiabá: Editora UFMT, 1978(b).

# CATALOGAÇÃO DAS PARTITURAS DO ACERVO MUSICAL DO IFG

Hermano Ribeiro de Alarcão Netto<sup>1</sup>  
Vinícius Inácio Carneiro<sup>2</sup>

**Palavras-chave:** Música; Catalogação; Partituras.

## INTRODUÇÃO/FUNDAMENTAÇÃO

Ao longo de sua trajetória, desde a antiga Escola Técnica, o Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), vem formando profissionais técnicos para o mercado de trabalho e oferecendo oportunidades para os alunos desenvolverem o seu lado artístico. A oferta de oficinas de artes em diversas linguagens vem propiciando aos estudantes um maior contato com esse universo. Dentre as oficinas oferecidas pela instituição, a prática coral demonstrou exercer influência na escolha profissional de diversos alunos que por ali passaram, abrindo oportunidades para a formação de profissionais na área de música, assim como a prática de banda e das outras modalidades de artísticas oferecidas pela Instituição. O pesquisador Ângelo Dias (2008, p. 133) esclarece que “em Goiânia, os primeiros registros importantes de uma atividade orfeônica sistemática surgem no Liceu, no Instituto de Educação e na antiga Escola Técnica Federal[...]”. Estabelecida como um dos alicerces da atividade musical desenvolvida no ambiente do IFG, a prática coral – cujo início data de 1945, com o orfeão dirigido pela professora Nair de Moraes (idem, p.134) – vem, desde então contribuindo com a difusão do canto em conjunto na capital, enriquecendo o cenário cultural goianiense, bem como contribuindo com a formação artística dos cantores que integraram o grupo ao longo de mais de seis décadas, dentre alunos, servidores e membros da comunidade local. Diversos profissionais do meio artístico que atualmente lecionam em instituições de ensino em Goiás integraram tais oficinas, como cantores, regentes, atores, dançarinos e artistas plásticos. Alguns deles atuam em outros estados e até mesmo fora do Brasil.

Atualmente o IFG dispõe de um extenso acervo de partituras devido ao longo tempo de atividade musical na escola. Tal acervo é composto por obras de variados estilos e gêneros, de diversas épocas, tornando-se um valioso material de pesquisa. Por se tratar de material musical, é importante salientar que o trabalho de catalogação do acervo de partituras do IFG deve ser executado por pessoal qualificado. ASSUNÇÃO esclarece a respeito da especificidade do profissional no trabalho de catalogação de documentos musicais escritos: “os documentos tem uma grande multiplicidade de apresentações e suportes, a música é representada através de convenções técnicas muito particulares e os utilizadores caracterizam-se por uma disparidade de usos e de níveis de apresentações.” (2005)

Uma vez que para o desenvolvimento deste projeto se torna imprescindível a atuação de um profissional que tenha conhecimento estilístico das obras musicais, da formação instrumental, da leitura musical, dentre outros conhecimentos pertinentes à área, tais requisitos justificam a intervenção do profissional de música. Para o bolsista do projeto, aluno do Curso Técnico de Nível Médio Integrado em Instrumento Musical, o trabalho e a convivência com esse material lhe proporcionará valiosos conhecimentos no campo musical.

Em etapa anterior procedeu-se um trabalho disposto a recuperar tal acervo, sendo que parte dele – os manuscritos que se encontravam em estado precário de conservação devido ao

mau acondicionamento – foram digitalizados e editorados em um software de edição musical. Esperamos nessa nova etapa resguardar o acervo musical do IFG através de uma catalogação sistemática de todo o material encontrado até hoje e disponibilizar tal catálogo em uma cópia física e virtual para professores e pesquisadores da área.

## OBJETIVOS

O objetivo geral desse projeto é catalogar as partituras do acervo musical do IFG, bem como garantir a preservação de seu patrimônio musical. Como objetivos específicos deste, esperamos separar todo o material presente no acervo por gênero e estilo, assim como criar uma ordem sistemática de catálogo com a ajuda de bibliotecários do IFG para atender todas as necessidades de busca de partituras pelo músico. Ao fim de todas as etapas iremos arquivaremos todo o material em um armário seguindo a ordem de catalogação.

## METODOLOGIA

Em etapa inicial iremos separar todas as partituras presentes no acervo de acordo com seu tipo de instrumentação/gênero e estilo. Para esta etapa será imprescindível a pesquisa por um software mais adequado para este tipo de trabalho e que, ao mesmo tempo, atenda todas as necessidades de busca do acervo em sua forma digital.

Na segunda fase do trabalho nos reuniremos com bibliotecários do IFG para estabelecer uma ordem de catálogo que atenda perfeitamente a todas as informações que serão apresentadas pelo número de catálogo de cada partitura. Nesse “código” de cada partitura estarão presentes informações como: o ano de catalogação de cada partitura, o gênero (sacro ou secular), a formação vocal, o tipo de acompanhamento e o seu número de catálogo.

Na terceira etapa todo o material será arquivado em um armário em uma das salas do Complexo de Artes do IFG, obedecendo à ordem do catálogo já pronto. O manuseio do acervo, bem como a inserção de novas aquisições de partituras ficará a cargo de bolsistas da coordenação de Artes do IFG, sob a supervisão do professor responsável. O catálogo virtual estará disponível nas dependências do Complexo de Artes, bem como na biblioteca da Instituição, a fim de facilitar o acesso aos interessados.

## RESULTADOS ESPERADOS

Espera-se que o trabalho facilite o acesso a pesquisadores, professores, alunos do Instituto, para a comunidade interessada nas obras deste acervo e que seja resguardado o patrimônio musical do IFG, que até então possui muito material, porém ainda não há um sistema de controle das atuais e de novas obras que se agregam continuamente ao acervo.

## NOTAS

1 Bolsista PIBIC-Jr/IFG.

2 Professor orientador/IFG.

## REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Maria Clara Rabanal da Silva. **Catálogo de documentos musicais escritos: uma abordagem à luz da evolução normativa**. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://dited.bn.pt/30964/index.html>. Acessado em 10.03.2011.

DIAS, Ângelo. **O Canto Coral em Goiânia: uma trajetória**. in: Revista da UFG, Goiânia, ano X, n. 5, p. 130-138, 2008.

# COMPREENSÃO DA VIVÊNCIA MUSICAL DE ALUNOS COM NECESSIDADES EDUCATIVAS ESPECIAIS – UMA PESQUISA-AÇÃO NO ESPAÇO DAS OFICINAS – ESPAÇO TERAPÊUTICO E EDUCACIONAL - UBERLÂNDIA, MG

Thaís Vieira do Nascimento (UFG)  
*thaisvn\_1@hotmail.com*

Eliane Leão (UFG)  
*elianewi2001@yahoo.com*

**Palavras-chave:** Educação musical; Alunos com necessidades educativas especiais; Pesquisa-ação.

## INTRODUÇÃO

A música é um elemento freqüente na vida do ser humano e nosso cotidiano é rodeado por um mundo sonoro. Desse modo, a prática musical não se limita ao ensino formal e informal de música, pois está incluída em diferentes espaços da sociedade com inúmeras finalidades. A prática musical direcionada a alunos com necessidades educativas especiais é contemporânea. Conforme *Leining* (2009), a música vem sendo estudada quanto à sua interação com a física, a química, a matemática, a filosofia e quanto aos seus efeitos, suas intervenções e reações fisiológicas no ser.

Na tentativa de compreensão da música como meio motivador, integrador e restaurador no sujeito, esta pesquisa se justifica.

Conforme Louro (2006, p. 27), “a educação musical, realizada por profissionais informados e conscientes de seu papel, educa e reabilita a todo momento, uma vez que afeta o indivíduo em seus aspectos principais: físico, mental, emocional e social.”

Esta pesquisa visa investigar metodologias de ensino e aprendizagem musicais para alunos com necessidades educativas especiais, propondo um estudo sobre a intervenção da música na vida do ser e a conseqüente inclusão social que estas atividades promovem.

Tem como Objetivo Geral averiguar a intervenção da música na vida do sujeito através da vivência de uma proposta de procedimentos metodológicos de ensino e aprendizagem musicais para alunos com necessidades educativas especiais. Seus Objetivos Específicos são os relacionados a seguir: 1 - Propor um estudo de vivência que utilize os pressupostos teóricos da educação musical, com a análise dos fenômenos embasada na literatura da educação musical, à luz do que apregoa a literatura da musicoterapia; 2 - Entender os 4 (quatro) processos cognitivos: percepção, memória, atenção e consciência, na aprendizagem; 3 - Verificar as reações dos sujeitos durante a aula acerca de sua respectiva síndrome; 4 - Evidenciar quais as questões mais evidentes da aula de música que intervêm na vida do sujeito; 5 - Selecionar as metodologias de ensino e processos de aprendizagem musicais que mais se destacaram; 6 - Divulgar em eventos científicos os resultados da investigação sendo conduzida.

## METODOLOGIA

Esta pesquisa será desenvolvida com base nos procedimentos metodológicos de natureza qualitativa, por meio da Pesquisa-Ação e Investigação por Observação. Nesse caso, a prática musical vivenciada pelos participantes será fundamentada na pesquisa-ação, que se justifica porque ela permite observar a vivência musical e intervir nos momentos necessários e promover as mudanças requeridas nos conteúdos e nas relações interpessoais, visando melhor atender o participante. Conforme as considerações de Moreira (2006, p.91),

na pesquisa-ação o enfoque é um problema específico em um cenário específico. A ênfase não é tanto na obtenção de conhecimento generalizável, mas na obtenção de um conhecimento preciso para um propósito e situação particulares. As condições impostas à pesquisa aplicada, contudo, são normalmente mais flexíveis na pesquisa-ação (MOREIRA, p. 91).

Além disso, a pesquisa apóia-se na investigação por observação porque contribui por relatar descritivamente os fatos ocorridos na vivência musical de modo real. Dessa forma, de acordo com Yarbrough (1995, p.88),

[...] a investigação por observação em música descreve os acontecimentos no momento em que ocorrem. Pode envolver a definição, o registro, a análise e as interpretações da situação presente, a sua caracterização ou os processos dos fenômenos musicais. O enfoque está, portanto, nas condições dominantes na música ou em situações musicais, ou no comportamento de uma pessoa ou de um grupo numa situação musical (YARBROUGH, p.88).

Os sujeitos que participarão deste estudo são alunos com necessidades educativas especiais, frequentadores, desde outubro de 2009, das aulas de música no **Espaço das Oficinas - Espaço Terapêutico e Educacional - Uberlândia, MG**. As aulas de música apóiam-se em alguns procedimentos, enumerados a seguir: 1 - canto de cumprimento individual e canto de canções do gênero popular; 2 - canto com o acompanhamento ao violão e teclado; 3 - bandinha rítmica e instrumentos de percussão feitos de materiais recicláveis; 4 - exploração, movimentação e expressão corporal e jogos musicais, com os materiais recicláveis disponíveis.

As aulas acontecerão uma vez por semana, com duração de meia hora para cada turma: **turma A**, com nove participantes e **turma B**, com sete participantes, com as seguintes síndromes e doenças com sintomas neurológicos diversos: deficiência intelectual; autismo; síndrome de *down*; síndrome de *tourette*; síndrome *Lennox-gastaut*; paralisia cerebral; atraso no desenvolvimento neuropsicomotor sem causa definida; anóxia perinatal; leucomalácia periventricular e quadriplegia como seqüela; e epilepsia.

O trabalho contará com a supervisão de profissionais com formação em Pedagogia, Psicopedagogia, Educação Especial, Psicologia, Neuropedagogia, Equoterapia, Mestrado em Psicologia da Saúde e Comportamento Social. O projeto tem o apoio das idealizadoras e sócias, diretoras do Espaço das Oficinas e da coordenadora pedagógica do Espaço.

Os participantes da pesquisa serão alunos do Espaço das Oficinas, local que oferece trabalhos, tais como: 1 - de estimulação; 2 - promoção de potencialidades; 3 - desenvolvimento de atividades funcionais; e 4 - trabalho com a família. Estão nas fases da pré-adolescência, adolescência e vida adulta, com idade entre nove e vinte e nove anos, apenas um com seis anos.

Além disso, a pesquisa disponibiliza a autorização dos pais dos alunos a participarem, incluindo liberação para a realização de fotos e filmagens.

A coleta de dados terá duração de um ano e as aulas serão realizadas semanalmente na sexta-feira, com duração de meia hora para cada turma: turma A, das 15:30h, às 16:00h; e a turma B, das 16:00h, às 16:30h, que serão desenvolvidas a partir de planos de aulas elaborados com base nos objetivos traçados. Os registros serão efetuados semanalmente por meio de PROTOCOLOS, que consistem de relatórios escritos e filmagens realizadas por uma funcionária do local. Além disso, as aulas serão supervisionadas pelas profissionais que acompanham o trabalho. Também, será efetuada a aplicação de questionário a um membro familiar ou responsável pelo participante no início e fim da pesquisa, no intuito de compreender a percepção do mesmo em relação

à participação do participante na vivência musical e complementação de dados. Com a equipe interdisciplinar, será realizada uma parceria com os profissionais das oficinas pedagógica, psicocomunicidade, expressão corporal e artes para que as mesmas façam uma avaliação dos participantes nessas oficinas e também será aplicado um questionário para cada profissional aqui citada.

## RESULTADOS ESPERADOS

Espera-se, com este estudo, chegar à compreensão científica e sistematizada da vivência musical de alunos com necessidades educativas especiais, por meio da aplicação de metodologias de ensino e aprendizado musicais adaptados a esse grupo, embasados nas teorias estudadas, visando o acréscimo de pesquisas na área de educação musical. Pensa-se que a vivência musical de crianças especiais embasada no planejamento de uma Pesquisa-Ação possa trazer ao universo do estudo uma coletânea de elementos que definam o fenômeno que envolve o aprendizado musical detalhado, uma vez que a hipótese desta pesquisa é a de que a criança se envolve na vivência musical e se beneficia muito da convivência com o grupo, da relação com os professores e com a pesquisadora. Assim sendo, a flexibilidade da proposta pedagógica levará às observações e análises dos dados, e chegará às conclusões finais, promovendo a premissa de que o trabalho com outros grupos de semelhante descrição será mais fácil.

## REFERÊNCIAS

- LEINING, Clotilde Espínola. **A música e a ciência se encontram**. Curitiba: Juruá, 2009.
- LOURO, Viviane dos Santos. **Educação musical e deficiência: propostas pedagógicas**. São José dos Campos, SP: Ed. do Autor, 2006.
- MOREIRA, Herivelto; CALEFFE, Luiz Gonzaga. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- YARBROUGH, Cornelia. Investigação por observação. In: *KEMP, Anthony E. (Ed.). Introdução à investigação em educação musical*. Tradução de Ilda Alves Ferreira e Fernanda Magno Prim. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. p. 87-110.

# CONTRIBUIÇÕES DA MÚSICA E DA MUSICOTERAPIA NA SAÚDE EMOCIONAL DA MÃE E NO VÍNCULO MÃE-BEBÊ PREMATURO: UM PROJETO EM ANDAMENTO

Jéssica Rodrigues Queiroz<sup>1</sup>  
jessqueiroz@gmail.com

Claudia Regina de Oliveira Zanini<sup>2</sup>  
mtclaudiazanini@gmail.com

**Palavras-chave:** Música; Musicoterapia; Saúde emocional; Vínculo mãe-bebê prematuro.

## INTRODUÇÃO

De acordo com Serra (2004), a mãe de um bebê prematuro vivencia situações peculiares, diferentes da mãe que teve um bebê a termo, pois enfrenta uma fase de estresse por ter tido uma criança pequena de baixo peso ao nascer. Ela também tem que lidar com situações difíceis, como a separação logo após o nascimento, tem ainda que compartilhar seu bebê com uma equipe profissional e lidar com possibilidades de perda em relação a ele (GOMES, 2004). Alfaya e Schermann (2001, apud BRUM e SCHERMANN, 2004) apontam em estudo realizado uma relação entre o evento do nascimento prematuro e a depressão materna.

O desejo inicial em pesquisar sobre esta temática se deu quando de visitas realizadas pela autora a uma maternidade da cidade, que recebe um grande número de mães e bebês prematuros, e pôde-se perceber a angústia e o medo que elas enfrentam, pois ficam, por vezes, afastadas de seus bebês, e também a frustração por não ter um bebê como sonhavam. Os bebês prematuros permanecem isolados da mãe, em uma incubadora, sem seu toque, seu afago, sua voz, e tudo mais a que esteve acostumado nos últimos meses. Dadas estas problemáticas, faz-se necessário refletir sobre a saúde emocional da mãe de uma criança prematura e a importância do estabelecimento de um vínculo entre eles.

O vínculo inicial mãe-bebê é um acontecimento importante no momento posterior ao seu nascimento. Mais importante ainda é fazer o vínculo quando se trata de uma criança prematura, ainda em formação, que se encontra em um período de adaptação ao mundo extra-uterino. “O nascimento prematuro coloca em risco a vida extra-uterina devido à imaturidade dos órgãos e elevado risco de morbimortalidade neonatal, pós-natal e na infância” (GAÍVA e FERRIANI, 2001, p. 18). O vínculo entre mãe e filho é importante também, pois a criança permanece internada por semanas e até meses em um hospital, sob os cuidados de uma equipe atarefada e, ainda por cima, afastada do contato materno.

Brazelton (1988, p. 463 apud CUNHA et al, 2009) afirma que “o luto dos pais, depois do nascimento prematuro, é inevitável. Os pais não somente demonstram esta reação pela perda do bebê perfeito que esperavam, mas também lamentam o bebê que produziram, culpando-se consciente ou inconscientemente”. Sarmento e Setúbal (2003 apud CUNHA et al, 2009) acreditam que o nascimento de um bebê prematuro traz para os pais, sofrimento, angústia e dor.

De acordo com Pocinho (1999, p.68) “desde o primeiro dia a mãe deverá permitir que o seu filho tenha, com ela, o maior contato corporal possível”. Entretanto, a formação do vínculo não é um acontecimento imediato, ocorre por meio de interações sucessivas; quanto mais

oportunidades de interação entre mãe e bebê, mais forte será o vínculo e, conseqüentemente, melhor a resposta materna às necessidades do filho e menor a probabilidade de negligência, maus-tratos e abandono (LAMY et al, 2005, p.665). Os trabalhos de Klaus & Kennell (2000 apud LAMY, 2005) chamam a atenção para os efeitos que a separação precoce e prolongada entre mãe e bebê pode trazer como fator de risco para o atraso no desenvolvimento e sequelas neurológicas.

Pocinho (1999) ainda ressalta que pesquisas comprovam a importância do contato físico para o bebê, pois por meio dele criam-se os maiores laços com a mãe, únicos e definitivos. De acordo com Rappaport (1981) a mãe é o sujeito intermediário que favorece a relação da criança com a música; ao mesmo tempo, a música é o objeto intermediário entre a criança e a mãe. A música é formada por sons, os quais compõem uma das experiências mais precoces da criança (Ibid). A Musicoterapia é, por sua vez, a utilização da música e/ou de seus elementos integrantes como objeto intermediário de uma relação que possibilita o desenvolvimento de um processo terapêutico, mobilizando reações biopsicossociais no indivíduo com o intuito de minimizar seus problemas específicos e facilitar sua integração/reintegração no ambiente social normal (BARCELLOS, 1982).

Já durante a gravidez o feto ouve os batimentos cardíacos da mãe e a sua voz, o que constitui a forma mais elementar da relação mãe-bebê (POCINHO, 1999). A voz da mãe se torna, então, um recurso sonoro importante quando se trata deste tipo de relação. Stahlschmidt (2002) percebe que as atividades relacionadas ao canto são particularmente importantes no processo de criação e fortalecimento dos laços do bebê com seus cuidadores.

Para Pocinho (1999), o bebê sente-se muito mais seguro se ouvir melodias familiares, ou seja, que foram dedicadas a ele ou simplesmente ouvidas pela mãe durante a gestação. A mesma autora afirma que os bebês gostam de canções de embalar simples e ritmadas. “Tais canções empregam intervalos melódicos pequenos, ritmos bastante simples e uma quantidade grande de repetições de frases musicais” (Trehub, Unyk e Trainor, 1993 apud ILARI, 2002).

Barcellos (2005) valida a recriação da canção popular como experiência musical importante a ser vivida pelas mães de bebês prematuros em musicoterapia, já que a previsibilidade e familiaridade deste tipo de canção proporciona a essas mães o *holding* ou acolhimento de que elas necessitam.

## OBJETIVO GERAL

Realizar uma revisão integrativa sobre as contribuições da musicoterapia e/ou da música na saúde emocional da mãe e no vínculo mãe-bebê prematuro.

## METODOLOGIA

Os critérios de inclusão quanto às referências a serem pesquisadas são os seguintes:

- deve constar nos artigos pelo menos um dos seguintes grupos de descritores: “música e saúde materna”, “musicoterapia e saúde materna”, “música e unidade neonatal”, “musicoterapia e unidade neonatal”, “música e prematuro”, “musicoterapia e prematuro”, “música e vínculo mãe-bebê”, “musicoterapia e vínculo mãe-bebê”, “música e relação mãe-bebê”, “musicoterapia e relação mãe-bebê”;
- os artigos deverão estar na língua portuguesa;
- deverão ter sido publicados de Janeiro/2001 a Julho/2011;
- serão considerados somente os artigos encontrados nas bases de dados LILACS e SCIELO; em anais eletrônicos de congressos, simpósios, fóruns e encontros de Musicoterapia; e na Revista Brasileira de Musicoterapia.
- deverão envolver a utilização da Música e/ou da Musicoterapia no pós-parto de bebês prematuros, eleitos a partir da leitura do Título do trabalho, de seus descritores e de seu resumo.

Para a realização da pesquisa serão seguidas algumas etapas, são elas:

- realizar uma busca nos locais selecionados, da quantidade de artigos existentes sobre o tema a partir dos descritores eleitos;
- promover uma leitura dos títulos, descritores e resumos dos artigos, e selecionar os que se encaixaram nos critérios de inclusão;
- realizar a leitura dos artigos selecionados e preencher o protocolo que será criado para esta finalidade;
- realizar uma comparação entre os artigos encontrados e discutir os resultados por meio de embasamento teórico.

## RESULTADOS ESPERADOS

Espera-se investigar as contribuições da Musicoterapia e/ou da música à saúde emocional da mãe de bebês prematuros e ao vínculo mãe-bebê prematuro, por meio do levantamento de material bibliográfico relacionado a esta temática. Busca-se contribuir para futuras pesquisas e aplicabilidades da Musicoterapia como uma abordagem terapêutica a ser utilizada com a população alvo deste estudo.

## NOTAS

- 1 Graduanda do 8º período de Bacharelado em Musicoterapia na UFG. cursou estágio na área clínica geral no Laboratório de Musicoterapia da UFG, atendendo pacientes com: Autismo, TDAH, Epilepsia, Deficiência Mental Leve, Transtorno de conduta, Distúrbio de Linguagem, e várias síndromes. Atualmente atua como estagiária no setor de Pediatria Oncológica do Hospital Araújo Jorge da Associação de Combate ao Câncer em Goiás. Participou de eventos de Musicoterapia, Música e de outras áreas nos âmbitos Regional e Nacional.
- 2 Doutora em Ciências da Saúde, Mestre em Música, Especialista em Musicoterapia em Saúde Mental e em Educação Especial (Universidade Federal de Goiás). Bacharel em Piano (UFG) e em Administração de Empresas (Universidade Católica de Goiás). Docente do Curso de Musicoterapia (Graduação) e do PPG-Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, do qual é a atual coordenadora. Ex-Coordenadora do curso, dos Estágios e do Laboratório de Musicoterapia da UFG. Líder do NEPAM – Núcleo de Musicoterapia (CNPq). Membro do Conselho Científico da Associação Goiana de Musicoterapia. Membro da Diretoria da ANPPOM.

## REFERÊNCIAS

BARCELLOS, Lia Rejane M. **Música Como Elemento Terapêutico**. Texto apresentado no primeiro Simpósio Internacional de Música e Homens. Universidade de Nova Iorque. Cidade de Nova Iorque, 1982.

\_\_\_\_\_. A previsibilidade da canção popular como “holding” às mães de bebês prematuros. In: Anais do XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro, 2005. p. 1314

BRUM, Evanisa Helena M.; SCHERMANN, Lígia. Vínculos iniciais e desenvolvimento infantil: abordagem teórica em situação de nascimento de risco. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, 2004. p. 43-55.

CUNHA, Elza Francisca. C. et al. Aspectos sócioemocionais de mães de bebês prematuros. **Psicologia em foco**, Aracaju, v. 3, n. 2, jul./dez 2009. p. 35-44.

GAÍVA, Maria Aparecida M., FERRIANI, Maria das Graças C. Prematuridade: vivências de crianças e familiares. **Acta Paul Enf**, São Paulo, v.14, n.1, 2001. p. 17-27.

GOMES, Ana Lucia H. A relação mãe-bebê na situação de prematuridade extrema: possibilidades de intervenção da equipe multiprofissional. **Psicol. Hosp**, São Paulo, v.2, n.2, 2004.

ILARI, Beatriz S. Bebês também entendem de música: a percepção e a cognição musical no primeiro ano de vida. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 7, 2002. p. 83-90

LAMY, Zeni C. et al. Atenção humanizada ao recém-nascido de baixo peso - Método Canguru: a proposta brasileira. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, 2005. p. 659-668.

POCINHO, Margarida D. **A música na relação mãe-bebê**. 2. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

RAPPAPORT, Clara R.; FIORI, Wagner R.; HERZBERG, Eliana. **Psicologia do Desenvolvimento: A infância inicial: o bebê e sua mãe.** São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1981.

SERRA, Sueli Olívia A.; SCOCHI, Carmen Gracinda S. Dificuldades maternas no processo de aleitamento materno de prematuros em uma UTI neonatal. **Rev. Latino-Am. Enfermagem**, Ribeirão Preto/SP, v.12, n.4, 2004. p. 597-605.

STAHLSCHMIDT, Ana Paula M. Enquanto soa o Prelúdio – as canções e sua função na relação mãe-bebê. In: BERNARDINO, Leda; ROHENKOHL, Cláudia M. F. (org) **O Bebê e a Modernidade: abordagens teórico-clínicas.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

# DISSERTAÇÕES COM TEMÁTICAS REFERENTES AO IDOSO NOS MESTRADOS EM MÚSICA DO BRASIL – UM ESTUDO NO PERÍODO DE 2000 A 2010

Ivany Fabiano Medeiros<sup>1</sup>  
ivanyfmedeiros@gmail.com

Claudia Regina de Oliveira Zanini<sup>2</sup>  
mtclaudiazanini@gmail.com

**Palavras-chave:** Pós-Graduação/Mestrado; Música; Idosos.

## INTRODUÇÃO

A expectativa de vida da população mundial vem aumentando consideravelmente nas últimas décadas. Segundo as estatísticas da Organização das Nações Unidas (ONU), até 2025 teremos mais de 840 milhões de pessoas idosas<sup>1</sup> no mundo, fato que trará ao Brasil a posição de sexto maior país em termos de população idosa (ONU, 2003). De acordo com os dados mencionados pelo IBGE (2002), estima-se que no Brasil, nos próximos 20 anos, a população idosa representará aproximadamente 13% da população total, chegando a ultrapassar 30 milhões de pessoas. O Instituto ressalta ainda que o processo de envelhecimento ocorre em um nível mais acelerado nos países em desenvolvimento, classificação em que se encontra o Brasil (ROSSETO, 2008).

Existem diversos trabalhos educacionais voltados para terceira idade, que visam buscar metodologias do ensino eficazes, que possibilitem aprendizagens adaptadas a essa faixa etária; porém nota-se não ser comum a implantação de projetos educacionais nessa área, pois a maioria está voltada para crianças e jovens - uma concepção predominante nos países em desenvolvimento (VARGAS, 2004).

Considerando a clientela apresentada, podemos exemplificar apontando a necessidade de habilidades e competências diferenciadas do professor, com as colocações de Gáspari & Schwartz (2005):

[...] no enredo psicológico do “idoso” e seus processos de ressignificação emocional de todos os âmbitos [...] requisitam pedagogias específicas, norteadas por uma concepção de educação permanente ou continuada, isto é, que prossegue ao longo de toda a vida, escolarizada ou não (p. 72).

Para atender as necessidades dessa população, acreditamos que será viável uma nova postura dos profissionais, principalmente no que diz respeito à sua forma de pensar, agir e de expor o conteúdo.

Faz-se necessário a realização de pesquisas relacionadas à temática do idoso na área de música, também em nível de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, visto que, apesar do avanço da idade e das consequentes perdas físicas, sociais e psicológicas, os indivíduos ainda tem capacidade de adquirir, moldar e transmitir conhecimento, além do direito social e moral de frequentar ambientes que propiciem novas aprendizagens.

## OBJETIVO GERAL

Verificar a produção acadêmica em Pós-Graduação *Stricto Sensu*/Mestrado em Música que tenha a inclusão de temática voltada para a terceira idade, mencionada no título da dissertação, tendo como base o período de 2000 a 2010.

## METODOLOGIA

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica realizada através de um levantamento dos acervos disponibilizados nos endereços eletrônicos dos Programas de Pós-Graduação *Stricto Sensu*/Mestrado em Música que tenha o título voltado para terceira idade. O levantamento foi realizado nas 14 universidades brasileiras que possuem Pós-Graduação *Stricto Sensu*/Mestrado em Música. O período pesquisado abrange os anos de 2000 a 2010.

Como critérios de inclusão estabeleceu-se os seguintes:

- Idioma de publicação: português;
- Apenas Dissertações;
- Ter sido defendida no período de 2000 a 2010;
- Pesquisas desenvolvidas na área de música;
- Apresentar no título um ou mais dos seguintes termos: idoso, terceira idade, velhice, envelhecimento e melhor idade;
- Estar disponibilizado no acervo eletrônico dos programas de Pós-Graduação na semana de 09 a 16 de agosto de 2011;

## RESULTADOS /DISCUSSÃO

Após o levantamento das dissertações nas instituições de ensino superior na área de música obteve-se os resultados apresentados nas tabelas a seguir (Tabelas 1 e 2).

Tabela 1: Quantidade de dissertações envolvendo o idoso defendidas nos Programas de Pós-Graduação em Música no Brasil (período 2000-2010).

Instituições de Ensino Superior com Pós-Graduação em Música - Mestrado	Nº de Dissertações na área de Música que envolvem o idoso (mencionado no título)
1. Universidade Federal de Goiás (UFG)	3
2. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)	0
3. Universidade Federal da Paraíba (UFPB)	Não disponível.
4. Universidade Federal do Paraná (UFPR)	0
5. Universidade Federal da Bahia (UFBA)	1
6. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)	Não disponível.
7. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)	0
8. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	0
9. Universidade Federal de Uberlândia (UFU)	Não disponível.
10. Universidade de Brasília (UNB)	1
11. Universidade Estadual Paulista (UNESP)	0
12. Universidade de São Paulo (USP)	0
13. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)	0
14. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)	0

Tabela 2: Dados descritivos das dissertações envolvendo o idoso defendidas nos Programas de Pós-Graduação em Música no Brasil (período 2000-2010: título, universidade ano de conclusão e sub-área da música).

Título	Universidade/ano de conclusão	Sub-área da Música
“Cada passo é uma vitória”: saberes que norteiam a formação e atuação de professores de música com alunos idosos	UNB/2009	Educação Musical
Coral Canto que Encanta: um estudo do processo de educação musical com idosos em Madre de Deus, região metropolitana de Salvador, Bahia	UFBA/2009	Educação Musical
A flauta doce em um processo de musicalização na terceira idade	UFG/2008	Educação Musical
O ensino da música popular brasileira para a terceira idade	UFG/2008	Educação Musical
Coro Terapêutico – Um olhar do musicoterapeuta para o idoso no novo milênio	UFG/2002	Musicoterapia

Apesar do envelhecimento fazer parte do processo natural da evolução do homem como indivíduo, a partir dos resultados constatamos que apenas cinco dissertações enfocaram esta faixa etária. Foi possível notar o quanto as pesquisas em música na pós-graduação tem tido como foco outras parcelas da população, principalmente voltadas para a infância.

Na literatura podemos encontrar teorias que descrevem a aprendizagem como atividade contínua e inerente ao homem contextualizado, socialmente inserido, iniciando-se nos primeiros minutos de existência e estendendo-se ao longo da vida. Estudos sobre a aprendizagem nos diferentes estágios da vida demonstram que:

A análise do que acontece com a aprendizagem durante diferentes períodos em nossa vida mostra que, ironicamente, o período escolar e profissional, de maior vigor mental, está entrincheirado entre o período da infância e o da terceira idade, que constituem as experiências de verdadeira construção do conhecimento e do prazer de aprender, em vez da memorização da informação e da escola maçante e chata (VALENTE, 2001, p. 2).

A escassez de estudos de Pós-Graduação voltados para a temática abordada nesta pesquisa evidencia a necessidade de um processo de desmistificação da construção histórica que circunda a velhice no aspecto da absorção do conhecimento, pois as pesquisas, em sua maioria, quando se dirigem, a uma faixa etária, referem-se à infância ou adolescência. As mudanças podem começar a ocorrer a partir de um novo pensamento, e, conseqüentemente, da postura dos profissionais, da sua percepção e valorização sobre o contexto em que se dão as intervenções (Rios, 2002). Estas podem ter enfoques educacionais, terapêuticos, podendo ainda englobar pesquisas que contemplem outras sub-áreas como: musicologia, psicologia social da música, dentre outros, relacionadas a esta parte da população.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto podemos notar o quanto as pesquisas realizadas na área de Música nos Programas de Pós-Graduação voltadas para a população idosa encontram-se como uma produção ainda incipiente. Além desses resultados encontrados, a literatura vem demonstrando que é necessário a adoção de novas percepções quanto à maneira como ocorre a disseminação do conhecimento (MASETTO, 2003).

Assim, podemos concluir que o conhecimento não se opõe à complexa rede que abrange a vivência e as experiências do indivíduo idoso<sup>3</sup>, pois os processos de aprendizagem e de envelhecimento são complementares.

Espera-se que esse levantamento venha demonstrar a importância da ampliação das pesquisas realizadas nos cursos de Pós-Graduação em Música, voltadas para a população idosa, con-

siderando o crescimento dessa camada populacional em nosso país e que pode contribuir tanto para o desenvolvimento de nossa área quanto outras áreas como Gerontologia, Neurociência, Psicologia, Antropologia Social.

## NOTAS

- 1 Mestranda do Programa de Pós Graduação *Stricto-Sensu* da EMAC/UFG e bolsista do CNPq, da linha de pesquisa Música, Educação e Saúde. Graduada em Musicoterapia pela Universidade Federal de Goiás no ano de 2009. Musicoterapeuta clínica na área de Educação Especial..
- 2 Doutora em Ciências da Saúde, Mestre em Música, Especialista em Musicoterapia em Educação Especial e Musicoterapia em Saúde Mental pela UFG. Bacharel em Piano (UFG) e Administração de Empresas (PUC-GO). Professora e Pesquisadora do Curso de Musicoterapia e do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* - Mestrado em Música da UFG, do qual é Coordenadora. Musicoterapeuta na Liga de Hipertensão da UFG. Líder do NEPAM - Núcleo de Musicoterapia (CNPq).
- 3 De acordo com o artigo 2º da Lei nº 8.842 de 04 de janeiro de 1994, considera-se idosa a pessoa maior de 60 anos de idade.

## REFERÊNCIAS

GÁSPARI, Jossett Campagna de; SCHWARTZ, Gisele Maria. O Idoso e a Ressignificação Emocional do Lazer. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Vol. 21 n. 1, p. 69-76 Jan-Abr. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ptp/v21n1/a10v21n1.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

Lei nº 8.842, de 04 de janeiro de 1994. Estatuto do Idoso (online). Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/2003/L10.741.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.741.htm). Acesso em: 23 de agosto de 2010.

MASETTO, Marcos Tarciso. Competência pedagógica do professor universitário. São Paulo: Summus, 2003.

Organização das Nações Unidas. Plano de Ação Internacional contra o Envelhecimento, 2002/ Organização das Nações Unidas. Trad. de Arlene dos Santos. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos; 2003. Disponível em: [http://www.docstoc.com/docs/11080024/Plano-de-A%C3%A7%C3%A3o-Internacional-para-o-Envelhecimento-\\_Madri\\_-2002\\_](http://www.docstoc.com/docs/11080024/Plano-de-A%C3%A7%C3%A3o-Internacional-para-o-Envelhecimento-_Madri_-2002_). Acesso em: 25 de agosto de 2010.

RIOS, Terezinha Azerêdo. **Compreender e ensinar**: por uma docência da melhor qualidade. 3 ed. - São Paulo: Cortez, 2002.

ROSSETTO, Tânia Cristina Fascina Segá. **Interface entre a musicoterapia e a terapia ocupacional na estimulação da memória em grupo de idosos**. Monografia apresentada na Universidade de Ribeirão Preto. 2008.

VALENTE, Armando José. Aprendizagem continuada ao longo da vida o exemplo da terceira idade. **Pátio Revista Pedagógica**,; ano 4, n.15, p. 9-12.2001. Disponível em: <<http://www.redadultosmayores.com.ar/buscador/files/DESAR005.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

VARGAS, Soyane de Azevedo. Metodologia de ensino-aprendizagem para pessoas idosas. **Revista virtual EFArtigos**, Natal, RN, - Volume 01 - Número 17, jan. 2004. Disponível em: <<http://efartigos.atspace.org/temas/artigo17.html>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

# MÚSICA NA ESCOLA DA REDE PARTICULAR DE ENSINO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROFESSOR DE MÚSICA E SUAS ATUAÇÕES COM O LIVRO DIDÁTICO

Suzana de Oliveira Fialho Rocha<sup>1</sup>  
*sufialhorocha@hotmail.com*

Fernanda Albernaz do Nascimento<sup>2</sup>  
*fealbernaz@cultura.com.br*

**Palavras-chave:** Educação musical; Livro didático; Professor de música na escola particular.

## INTRODUÇÃO

Autores como Loureiro (2010), Penna (2010), Mateiro e Ilari (2011) dentre outros têm discorrido sobre a relevância da Educação Musical no desenvolvimento cultural, social, histórico, cinestésico e emocional do ser humano. Segundo Freire (1992), a música pode expressar prazer estético, divertimento, comunicação de algo, reação física, conformidade a normas sociais, continuidade da cultura e integração da sociedade.

Segundo Hummes (2004), a música faz parte dos meios de comunicação, das novas tecnologias como celulares, ipods, está na Internet, em lojas, bares, shoppings, consultórios e escolas, no seio familiar, nos rituais, nas igrejas, nas festas. Enfim, a música constitui uma profícua e variada expressão do ser humano, resultando vivências, hábitos, crenças e valores que perpassam sua vida no meio sócio-histórico-cultural.

Assim, alguns estudos abordam, atualmente, a importância da educação musical nas escolas de educação básica e nos novos projetos curriculares das escolas públicas e privadas. Dentre eles, encontra-se a nova Lei nº 11.769/08, que efetiva a obrigatoriedade do ensino de Música nas salas de aula. De acordo com a mesma, todas as escolas, a partir da Educação Infantil até o Ensino Médio, devem normatizar a inserção dos conteúdos de música nos currículos até 2011, para que, em 2012, todas as escolas já tenham se adaptado à nova lei e a façam vigorar.

Com isso, as editoras do país já se mobilizaram na publicação de livros didáticos que abordam o tema, com colaborações metodológicas de educadores reconhecidos. Os autores e colaboradores desse material possuem formação acadêmica em música (instrumento), artes visuais, educação musical, musicoterapia, dança, a maioria com mestrado e doutorado. Os livros são um subsídio norteador que auxiliarão os professores, sejam eles regentes – o pedagogo – ou licenciados em música.

Penna (2010), de acordo com uma pesquisa feita na Universidade Federal da Paraíba, afirma que, dos 186 professores atuando no espaço artístico nas escolas de ensino fundamental, apenas nove tinham habilitação em música. Ou seja, a maioria dos professores ministrava aulas de Artes Plásticas, e as atividades com música eram ministradas por professores com habilitação em artes plásticas ou artes cênicas, gerando uma prática polivalente. Neste cenário, a habilitação em música era menos frequente.

Penna (2010, p.149) declara que muitos professores habilitados em música preferem as escolas especializadas, que são mais “atraentes e protetoras”. Ou ainda, alguns docentes

que atuam no ensino de música nas escolas básicas são “músicos instrumentistas, regentes, compositores” (ibidem, p. 150), sem experiência mais ampla na educação musical. Quando há a prática da música escolar, o que se pode ver é a música como suporte recreativo e lúdico, cumprindo datas festivas e o uso excessivo da ação do cantar. “Canta-se demais, de modo inconsciente e mecânico”, afirma Loureiro (2010, p. 21).

Diante disso, alguns questionamentos emergem nesta pesquisa: Como os educadores utilizam esse subsídio – os livros didáticos de música – em suas aulas? Quais metodologias estão sendo abordadas nos livros didáticos adotados? Qual o conhecimento dos educadores a respeito do material editado?

De posse de exemplares de material didático de duas editoras – Positivo e Saraiva –, englobando as séries iniciais do Ensino Fundamental – 1º ao 5º ano – pode-se perceber, mediante prévio levantamento desse material, que os elementos musicais estão presentes, como os atributos da música, os timbres dos instrumentos, construção de instrumentos de suta, formação da orquestra, compositores, partituras, execução rítmica, forma, expressão, composição dentre outros.

A escolha dessa temática surgiu de inquietantes reflexões e questionamentos sobre a prática do ensino de música nas escolas particulares de educação básica, sobre a prática dos professores e a utilização dos livros didáticos publicados pelas editoras, tendo a Lei de nº 11.769/08 como panorama. Um ponto importante que vale ressaltar é que pesquisas têm sido feitas concernentes ao ensino de música nas escolas públicas, tendo poucas pesquisas voltadas para as escolas particulares. Outro ponto relevante é que, buscando os anais, periódicos, revistas e pesquisas voltadas para a Educação Musical, pouquíssimos trabalhos de análise dos livros didáticos foram encontrados, bem como o professor utiliza esse material.

Esta é uma pesquisa em andamento, portanto, as entrevistas realizadas com os professores não foram coletadas até o presente momento.

## **OBJETIVOS**

- Investigar como os professores de música de quatro escolas particulares do ensino fundamental – 1ª fase – de Goiânia têm se organizado em atendimento à obrigatoriedade do ensino da música;
- Investigar como os professores se apropriam e utilizam dos livros didáticos de música;
- Analisar as metodologias abordadas nos livros.

## **METODOLOGIA**

A orientação metodológica que será utilizada nesta pesquisa refere-se à abordagem qualitativa. Segundo Freire (2010), a abordagem qualitativa privilegia a subjetividade, a interpretação, focando o sujeito questionador e investigador que interpreta a realidade e os significados atribuídos pela sociedade, suas vontades e ações.

A pesquisa tem como método de coleta de dados a entrevista, que procura investigar o conhecimento e a apropriação de quatro educadores musicais concernentes aos livros didáticos adotados pelas escolas determinadas. Também, selecionamos atividades dos livros que serão analisadas – metodologia e conteúdos – e como os professores abordam e utilizam essas atividades em suas aulas.

A entrevista, segundo Lüdke (1986), representa um dos instrumentos importantes na coleta de dados, e uma das principais técnicas de análise utilizada nas ciências sociais. A grande vantagem da entrevista é que ela permite colher imediatamente a informação desejada. As entrevistas serão realizadas a partir de outubro até dezembro de 2011, após o projeto de pesquisa ser aprovado pelo Comitê de Ética da Universidade Federal de Goiás. Serão respeitados os entrevistados e seu universo, suas opiniões, suas impressões e suas informações fornecidas.

## RESULTADOS ESPERADOS

Como pesquisa em andamento, os dados ainda não foram coletados. Assim, espera-se que este trabalho venha corroborar no sentido de compreender como os professores de música estão se comportando frente a essa nova prática nas escolas particulares, bem como da utilização e apropriação de livros didáticos que estão sendo publicados, devido à Lei de nº 11.769/08, que instituiu os conteúdos de música nas escolas de educação básica.

Espera-se também que, ao analisar os livros didáticos, as abordagens dos conteúdos estejam embasadas em metodologias que direcionem o ensino da música para o *fazer* música, e não apenas o *falar sobre* música, elevando essa prática a um plano mais importante e enriquecedor, como afirma Loureiro (2010).

## NOTAS

- 1 Mestranda em Música, Educação e Saúde, do programa de Pós Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Especialista em Linguística Aplicada e Bacharel em Piano. Sou professora de Musicalização para crianças de 1 a 7 anos. Atuo em uma escola particular de Goiânia.
- 2 Doutora em Ciências Sociais – Antropologia (PUS-SP); Professor do Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC/ UFG;; Membro do Comitê de Ética em Pesquisa da UFG.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008**. Brasília: Presidência da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/Msg/VEP-622-08.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Msg/VEP-622-08.htm). Acesso em: 29 jun. 2011.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música**. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

\_\_\_\_\_. **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

HUMMES, Júlia Maria. Por que é importante o ensino de Música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n. 11, p. 17-25, set. 2004.

LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. **O ensino de música na escola fundamental**. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010.

LÜDKE, Menga. **Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2005.

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. **Pedagogias em Educação Musical**. Curitiba: IBPEX, 2011.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu Ensino**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

# MUSICALIDADES E REPRESENTAÇÃO SOCIAL NA MÚSICA

## MEU AMIGO RADAMÉS DE TOM JOBIM

Diones Ferreira Correntino<sup>1</sup> (UFG)  
*dionescorrentino@hotmail.com*

Glacy Antunes de Oliveira (UFG)

**Palavras-chave:** Musicalidade; Hibridismo; Representação Social; Radamés Gnattali; Tom Jobim; Meu Amigo Radamés.

### INTRODUÇÃO

O necessário e atual direcionamento do perfil da análise musical tem sido ampliado pelos pressupostos teóricos de pensadores envolvidos em traçar aspectos dos fenômenos sociais, culturais e políticos da época atual. Isso revela que a compreensão dos fenômenos musicais pode dilatar-se quando aliada a teorias que concebem as manifestações culturais como sendo processos de representação social ligados a uma repleta teia de significados determinantes de uma realidade histórica.

A música “Meu amigo Radamés” composta por Tom Jobim, arranjada para dois pianos por Radamés Gnattali, orquestrada por Paulo Jobim e, posteriormente, readaptada e transcrita por mim para a formação de piano, violoncelo e flauta, revela-se uma obra constituída de musicalidades bastantes presentes na vida do compositor. O termo “musicalidade” nesta pesquisa ampara-se na concepção empregada por Piedade (2011) em estudos mais recentes sobre o jazz brasileiro. Segundo este autor, musicalidade é uma memória-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A “musicalidade” é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades ou agrupamentos sociais com valores compartilhados no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical. Portanto, por conter códigos musicais ancorados profundamente a lugares comuns, ou seja, por possuir elementos de representação sócio-culturais inerentes à musicalidade ou aos aspectos musicais relacionados a uma comunidade ou cultura, as músicas pertencentes a determinadas tendências expressivas podem conter padrões referenciais que balizam a percepção estética.

“Por exemplo, no caso da linguagem musical de J.S Bach, já é bem conhecido o fato de que este compositor estudou muito a música barroca italiana, conhecendo profundamente os estilos de Frescobaldi, Vivaldi, Corelli, e as formas como concerto e *ricercare*. Para o ouvinte regular contemporâneo, entretanto, este eco se encontra fundido na musicalidade bachiana, juntamente com outras musicalidades que constituem seu estilo” (Piedade, 2011. p. 105).

Sobre esse perfil da música de Jobim, a teoria de CHARTIER(1990) sobre representações sociais e processos identitários acrescenta valor à análise sobre a posição intelectual do compositor. Esse autor revela que nesses aspectos de representação social há sempre interferência de configurações intelectuais múltiplas, ou seja, os esquemas intelectuais incorporados permitem determinar um “ser apreendido” constitutivo de sua identidade, um lugar de fala na sua relação com outros lugares de fala.

Na análise da estrutura de “Meu Amigo Radamés” percebem-se musicalidades representativas das tradições da música clássica como a forma canônica, articulações bastante semelhantes

à interpretação do choro e ainda harmonias bastantes características das texturas usadas por compositores da música moderna no século XX.

## ESTRUTURA FORMAL

A estrutura da peça pode ser dividida em secções AB e ainda contendo um C como episódio contrastante que se apresenta como uma espécie de coda final. O que se denomina A é entendido como a reprodução do tema pela flauta após ser sugerido logo na introdução pelo piano e que dá uma idéia de representação canônica. Esse tema inicial irá se repetir cinco vezes ao longo da obra, ora modificado melodicamente ora em outra tonalidade. O que se denomina B é entendido como o episódio contrastante que se segue após as apresentações de A.

Andante

Piano

Fl.

Vc.

Pno.

*p*

*pizz.*

*arco*

*cresc.*

5

Figura 1 - Tema principal A em Dó sustenido menor apresentado pelo piano e seguido pela flauta – compasso 1 ao 5.

10

Fl.

Vc.

Pno.

*legato*

*mf*

*mf*

*mf*

14

e

Figura 2 - Episódio Contrastante B em Ré Maior.



Figura 3 - Trecho Cadencial de Clair de Lune de Claude Debussy- transição do segundo para o terceiro compasso da figura- cadência da harmonia em Ab(#5) para Db Maior.



Figura 4 - Trecho Cadencial em Meu Amigo Radamés - semelhança na cadência Harmônica de Debussy no compasso 36 para o 40- harmonia Ab(#5) para Db Maior.



Figura 5 - Célula rítmica de acompanhamento de choro apresentada pelo piano secção C- compasso 92 ao 99.

Segundo CAZES a figura típica do choro pode ser representado segundo a figura abaixo:



Figura 6 - Célula típica do choro. Fonte: Cazes, s/d

Outra musicalidade presente na obra *Meu Amigo Radamés* é uma melodia bastante característica do blues que acontece no encerramento da obra.



Figura 7 - Citação de melodia blues no compasso 102 e 103.



Figura 8 - Escala característica do blues<sup>2</sup>. Fonte: Haerle, 1978

A proposta de análise social de CASTORIADIS (1995) amplia a compreensão do universo em torno da obra apreciada visto que esse autor considera que a sociedade está cotidianamente empenhada em estabelecer feixes de significações que revelam o seu modo de ser e estar no mundo. Esses feixes de significações são instituídos por obras, instituições e práticas que legitimam e permitem a inserção dos elementos que compõem o imaginário social. Segundo FREIRE (1994) esses fatores se manifestam carregando uma carga de significados residuais, atuais e latentes, resignificando o presente a partir da observação do passado.

[...]as estruturas musicais articulam sentidos e significações e, como tal, é essencial que sejam apreendidas no relato histórico. Os modos de ordenação das estruturas e formas musicais expressam e propõem significações, posto que a música, como qualquer outra linguagem não opera com um universo fixo de significados, e contém, em si mesma, a possibilidade de novas ordenações e significações. (Freire, 1994. s/p)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação sobre a estrutura composicional bem como dos elementos musicais imbricados na obra *Meu Amigo Radamés*, sob a luz de um prisma sociológico, permite entender e relacioná-los a um conjunto de suportes representativos que dão significado ao contexto diverso e de tramas culturais complexas e inevitáveis a que Tom Jobim estava inserido. Esse pensamento é reforçado por FREIRE (1994) que atribui à música um elemento de representação simbólica e que estabelece uma relação intrincada com a sociedade ajudando a construir a teia de significados que a constitui, ainda sim, é capaz de evidenciar significados latentes, atuais e residuais.

Portanto, essa análise através da observação das estruturas destacadas permitiu ampliar e referenciar musicalidades que constituem a obra *Meu Amigo Radamés*, podendo assim, obter mais elementos que orientam a recepção e crítica na apreciação estética das várias concepções musicais do compositor.

## NOTAS

- 1 Pianista, compositor e arranjador. Concluiu o curso de bacharelado em piano na classe do pianista Luiz Medalha e tem atuado tanto na área da música clássica quanto da chamada música popular. Tem se apresentado como solista, com grupos de música de câmara e em festivais de música instrumental brasileira, além de trabalhar como arranjador e compositor. Atualmente faz parte do corpo docente da Universidade Federal de Goiás exercendo as atividades de professor de piano, percepção, prática de conjunto e harmonia funcional, além de escrever arranjos para a Banda Pequi (Big Band de Música Instrumental). Está cursando o curso de mestrado em música-música-criação-expressão da Universidade Federal de Goiás sob a orientação da professora Dra. Glacy Antunes.
- 2 Blues Scale: é construída com notas características como a tônica, a terça menor, a quarta justa, a *blue note* (quarta aumentada), quinta justa e sétima menor respectivamente.

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

CHARTIER, Roger. **A história cultural – entre práticas e representações sociais**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

CORRENTINO, Diones. **Meu Amigo Radamés-Tom Jobim. Para piano, violoncelo e flauta**. Partitura. Goiânia: Arranjo editado não publicado, 2011.

CAZES, Henrique. **Escola moderna do cavaquinho: afinações Ré-sol-si-ré/ré-sol-si-mi**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d.

DEBUSSY, Claude. **Suíte Bergamasque**. Disponível para download em [http://pt.cantorian.org/music/599/Suite\\_Bergamasque\\_Complete/downloaded](http://pt.cantorian.org/music/599/Suite_Bergamasque_Complete/downloaded). Acessado em 21 de julho de 2011.

FREIRE, Vanda L. Bellard. **A História da Música em questão– uma reflexão metodológica. Fundamentos da Educação Musical**, v. 2. Porto Alegre: ABEM/UFRGS, 1994.

GNATTALI, Radamés. **Meu amigo Radamés (arranjo para dois pianos)**. Rio de Janeiro: Funarte 1985.

HAERLE, Dan. **Jazz Improvisation for Keyboard Players-Complete Edition**. USA: Warner Bros: 1978.

JOBIM, Antônio Carlos. **Songbook Cancioneiro Jobim-livro 3**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.

MATOS, Éverton Luiz; CÍMACO, Márgda. **Hibridismo e Representação Social na Música Joca Ramiro de Diones Correntino. (artigo)** Sempem.2010.

PIEIDADE, Acácio. **Perseguindo fios da meada: Pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos**. Belo Horizonte: Per Musi-n.23, p.103-112, 2011.

## REFERENCIAL SONORO - CDS

FUNARTE. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes>. Acessado em 20 de julho de 2011.

JOBIM, Antônio Carlos. **Jobim Sinfônico-CD2 n.547-OSESP-gravado ao vivo na Sala São Paulo, dias 9 e 11 de dezembro de 2002**. Biscoito Fino (Brasil). 2002.

## CD- ROM

*Radamés Gnattali- Catálogo Digital*. Roberto Gnattali e Adriana Olinto Ballesté n.020505 OLHAR BRASILEIRO. s/l,s/d. CD-ROM

# PROJETO REVOADA: DESCRIVENDO UMA EXPERIÊNCIA DE ESTÁGIO COM ARTES INTEGRADAS

Keila Irani Medeiros Margarida<sup>1</sup> (UFG)  
*musikim@gmail.com*

Tháís Lobosque Aquino<sup>2</sup> (UFG)  
*tlobosque@hotmail.com*

**Palavras-chave:** Interdisciplinaridade; Artes; Educação musical.

## INTRODUÇÃO

Este relato tem como finalidade dar a conhecer a trajetória e os objetivos de um projeto de extensão que trabalha com Artes Integradas no Centro de Educação e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás - CEPAE/ UFG. O nome do projeto é Revoada, inspirado no Conto de João Besouro (MACHADO et al, 2009, p. 82-90).<sup>3</sup> Consiste em um trabalho interdisciplinar que envolve professores de Geografia, Artes Visuais, Teatro e Música. A professora de Geografia trabalha educação e conscientização ambiental. A de Artes Plásticas utiliza em suas aulas materiais recicláveis na realização de criações artísticas. A professora de Teatro direciona a parte cênica, despertando no aluno as habilidades teatrais. A de Música trabalha a prática de instrumentos musicais e canto coral. Os aspectos musicais constituem-se no foco observado e analisado nesta pesquisa. Este projeto é enriquecedor para os alunos como também para a comunidade; visualizam um dos resultados finais que é a apresentação do Musical. O trabalho interdisciplinar exige uma preparação de forma elaborada no qual todas as disciplinas se unem para um determinado objetivo. Nas canções, trabalham-se elementos musicais abordando em seus textos conceitos ambientais, respeito aos familiares, entre outros tópicos. Observa-se a flexibilidade que a interdisciplinaridade<sup>4</sup> traz neste projeto, quebrando fronteiras e integrando outras modalidades artísticas. Este projeto é uma das formas que o ensino das Artes se faz presente na formação do indivíduo e na construção de seu conhecimento.

## O ENSINO DE ARTES NO CEPAE

O CEPAE/ UFG atende alunos da alfabetização ao Ensino Médio. Atua como um campo de estágio para alunos de licenciatura da UFG, constituindo-se em importante campo de pesquisas na área da educação (CAMPOS; FERREIRA, 2004, p.3). A escola dispõe atualmente de duas professoras de música.

Observa-se a interação das atividades com uma proposta metodológica no Ensino de Artes. Segundo Campos & Ferreira (2004, p.4), a abordagem metodológica utilizada se baseia nos estudos realizados pelo Getty Center of Education in Arts.<sup>5</sup>

## AS AULAS DE MÚSICA

As aulas de música no CEPAE ocorrem da pré-escola ao 3º ano do Ensino Médio, uma vez por semana, com duas aulas consecutivas.<sup>6</sup>

Campos & Ferreira (2004, p. 6) observam que antes priorizavam-se as atividades de forma mais lúdica. Atualmente, é trabalhado em sala de aula o conteúdo musical como disciplina, embora haja projetos musicais extra-curriculares. O conteúdo musical aborda os aspectos culturais, históricos, linguagem musical, atividades de criação e apreciação, atrelando a teoria com a prática musical. As obras são desenvolvidas com leitura e execução em Solfejo, melodias tocadas em xilofones e metalofones, como também através de execuções rítmicas em instrumentos percussivos não melódicos como: caxixis, tambores, pandeiros, triângulos, cocos, clavas entre outros.

## PROJETO REVOADA

O projeto Revoada foi observado ao longo do ano de 2010. Semanalmente, há uma reunião do grupo. Dividem-se os alunos de acordo com a linguagem artística que cada um desenvolverá no palco. Observa-se a interdisciplinaridade neste projeto. As linguagens artísticas são orientadas pelos profissionais especializados em sua área, mas a integração e encontro dessas linguagens promovem um resultado integral. O musical “Os Destruidores de Gigantes” foi escrito pela professora de música atuante no projeto, sendo que o texto do mesmo aborda questões ambientais, valorização e respeito ao idoso, incentivo ao investimento de tempo de pais com filhos, entre outras abordagens importantes. Esse trabalho musical pode ser considerado como um instrumento na formação integral do ser humano. Conforme Koellreutter (apud BRITO 2001), a educação musical deve ter como objetivo principal desenvolver as capacidades humanas.

Os objetivos do Projeto Revoada visam:

- Propiciar aos participantes ferramentas intelectuais, emocionais, sociais e éticas, que o habilitem ao exercício plena da cidadania por meio da arte-educação;
- Desenvolver reflexões sobre estética e conhecimentos ligados as artes plásticas, música, teatro e meio ambiente;
- Estimular a percepção ambiental (...) com uso de materiais recicláveis;
- Propiciar o desenvolvimento das manifestações e habilidades artísticas (...), que caracterizam um modo próprio de ordenar e de dar sentido à experiência humana.<sup>7</sup>

Após algum tempo trabalhando separadamente as modalidades, fazem ensaios integrados. Agendam apresentações na própria escola e em outros locais. O trabalho tem sido muito elogiado.

## PERCEPÇÕES NO ESTÁGIO

A participação neste estágio trouxe uma nova percepção quanto à diversidade de estratégias do fazer musical na escola regular. A experiência da ação docente nas aulas foi enriquecedora. Foram vislumbradas aulas prazerosas que alcançaram, ao nosso ver, o objetivo final: os alunos fizeram música, tocaram instrumentos, cantaram. O fazer musical se fez presente, atrelando conhecimento histórico de obras e compositores com a prática musical. Além disso, havia o trabalho de artes visuais e cênicas que foi desenvolvido por profissionais habilitados em suas respectivas áreas. Não foi um trabalho com um profissional polivalente.<sup>8</sup> O musical foi o resultado de um trabalho feito com muita qualidade e motivação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa permitiu observar que é interessante que a universidade dê importância e apoio a projetos integrados como esse, como uma forma de experimentar a arte de maneira não fragmentada, não polivalente, com uma construção direcionada por especialistas, entretanto, integrada com as diversas linguagens da arte. (CAMPOS; FERREIRA, 2004)

Pode ser observado que o estágio curricular supervisionado no Projeto Revoada tem sido enriquecedor para o preparo do futuro educador musical, promovendo novas abordagens de ensino.

Nota-se que este estágio tem desenvolvido em seus participantes o exercício reflexivo da cidadania através da arte-educação, à medida que estimula a consciência ambiental e ainda, promove o desenvolvimento de saberes e práticas artísticas.

Concordamos com Saviani quando diz que “a música é um tipo de arte com imenso potencial educativo (...) voltada para o objetivo de se atingir o desenvolvimento integral do ser humano.” (SAVIANI apud Loureiro 2003, p.143)

E é este o grande objetivo do projeto ora analisado: desenvolver o tráfego interdisciplinar em diversas áreas do saber de modo a contribuir para uma formação holística e integrada de seus envolvidos.

## NOTAS

- 1 Formou-se no curso livre de Música da Escola Gustav Ritter (2006). Possui graduação em Educação Musical/ modalidade: licenciatura – habilitação em Ensino Musical Escolar na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC /UFG) em 2010. Também foi integrante da Iniciação Científica (PIVIC) em 2009/2010.
- 2 Educadora musical, pesquisadora, pianista, bailarina, professora efetiva na EMAC/UFG onde coordena o Estágio para o curso de Música – Licenciatura. Possui graduação em Educação Musical – piano pela EMAC/UFG e graduação em Pedagogia pela PUC/GO. Mestre em Educação, área de concentração Formação e Profissionalização Docente (FE/ UFG) e em Música, área de concentração Música, Cultura e Sociedade (EMAC/UFG).
- 3 A professora de música explica que a história inspiradora ao nome consta no livro citado, no qual os pássaros sempre estavam juntos, em revoada, ajudando os outros personagens da história. Informações obtidas em conversa informal com a professora de música integrante do Projeto Revoada em 22 nov 2010.
- 4 Segundo FAZENDA (2002, p. 41), “a interdisciplinaridade é um termo utilizado para caracterizar a colaboração existente entre disciplinas diversas ou setores heterogêneos de uma mesma ciência (...) Caracteriza-se por uma intensa reciprocidade nas trocas, visando um enriquecimento mútuo.”
- 5 A abordagem metodológica para o ensino de Artes no CEPAE é baseada nos estudos realizados pelo Getty Center of Education in Arts. Especificamente na educação musical, a proposta é baseada em H. Gardner e outros pesquisadores do Getty Center, sendo os processos de produção, percepção e reflexão, elementos essenciais para a Educação em Artes.
- 6 Campos, Ferreira (2001) e observações de estágio (2010).
- 7 Observações colhidas no cadastro do projeto com título: O Espetáculo na Escola: linguagens artísticas no processo de formação estética e percepção ambiental. SIEC 37285. PROEC/UFG. Data: 28/09/2009.
- 8 Para maiores informações vide Aquino (2007).

## RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS

AQUINO, Thaís Lobosque. História da educação musical no Brasil. In: **A música na formação inicial do pedagogo: embates e contradições em cursos regulares de Pedagogia da região Centro-Oeste**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás. Orientadora: Dra. Monique Andries Nogueira.

BRITO, Teca de Alencar. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Petrópolis, 2001.

CAMPOS, Denise Álvares; FERREIRA, Telma de Oliveira. **A música na escola: ações pedagógicas em música desenvolvidas no ensino fundamental e médio do CEPAE / UFG**. Goiânia: UFG, 2004.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. **Integração e Interdisciplinaridade no Ensino Brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

LOUREIRO, Alicia Maria Almeida. **O ensino de música na escola fundamental**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

MACHADO, Irley... (et al.). **Ciranda de Lia: história contada, memória preservada, alma lavada**. Uberlândia: Edufu, 2009.

# TÉCNICAS ESTENDIDAS NA INICIAÇÃO DO CONTRABAIXO ACÚSTICO: UMA ALTERNATIVA PRÁTICA PARA A OTIMIZAÇÃO DA MÚSICA DE CÂMARA

Alexandre Rosa<sup>1</sup> (OESP)  
*alexandrerosa@oesp.art.br*

Sonia Ray<sup>2</sup> (UFG)  
*soniaraybrasil@gmail.com*

**Palavras-chave:** Iniciação ao contrabaixo acústico; Música de câmara com técnicas estendidas; Ensino do contrabaixo acústico.

## INTRODUÇÃO

O presente texto apresenta um resultado parcial da pesquisa de mestrado em andamento (IA-UNESP) que estuda performance e formas de iniciação ao contrabaixo acústico utilizando música contemporânea. A proposta surgiu de questionamentos a respeito da utilização de técnicas estendidas como elemento a ser incorporado no processo de iniciação musical, particularmente no tocante a maneiras de uma criança brasileira, entre 7 e 12 anos, iniciar o estudo do contrabaixo acústico. O Instituto Baccarelli (São Paulo), que pratica a inclusão social através da música, tendo já iniciado dezenas de adolescentes ao instrumento, tem sido também um parceiro desta pesquisa oferecendo condições para que experimentos desta natureza sejam conduzidos com seus alunos.

## OBJETIVO GERAL

Propor formas de aplicação de técnicas estendidas na realização e no ensino da performance do contrabaixo acústico, particularmente com iniciantes de 7 a 12 anos.

## METODOLOGIA

A pesquisa prevê 4 etapas principais: 1) revisão de literatura, 2) realização de semi-experimentos e observação e regência de aulas (etapa aqui relatada); 3) cruzamento das informações das etapas 1 e 2 e a elaboração das conclusões que incluirão uma proposta de uso das técnicas estendidas na iniciação ao contrabaixo acústico.

### Observação e Regência de Aulas

O processo de ensino combina o aprendizado da técnica de execução do instrumento e a alfabetização musical buscando construir um ambiente que respeite o cotidiano dos alunos. As aulas são ministradas duas vezes por semana de forma coletiva e posteriormente individual na medida em que o aluno desenvolva as capacidades de autodisciplina, rítmicas e melódicas, que esta prática deve despertar, demonstrando assim necessidade de atenção particular. Os materiais utilizados são basicamente os contrabaixos de tamanho meio e três - quartos, arcos, breu e quadro branco em um espaço que comporta a reunião de um grupo de até 8 instrumentistas tocando si-

multaneamente. A introdução ao instrumento se dá de forma lúdica e gradual. Começa-se pela apresentação e desenho das partes do instrumento, aprende-se a segurá-lo e manusear juntamente com noções de postura para o instrumentista, e se inicia a execução do instrumento com técnica de pizzicato (técnica de beliscar as cordas com a mão direita) e princípios do uso do arco. Com uma quantidade mínima de informação técnica, os alunos são incentivados a explorar recursos de execução do instrumento através de composições para grupos de dois ou três contrabaixos. Tal procedimento tem gerado, até o momento, grande envolvimento musical dos participantes. O fato desta abordagem já estar sendo utilizada dentro de um contexto escolar propicia a utilização da pesquisa-ação já que um dos pressupostos desta metodologia é o de relacionar e integrar o conhecimento com a prática.

Uma das visões que norteiam as ações acima descritas são embasadas na teoria de Swanwick (1986), que prioriza e enfatiza a livre experimentação em materiais sonoros, sejam eles instrumentos, objetos ou o corpo, recomendando que o aluno seja estimulado convivendo com músicas do seu dia-a-dia e dentro dos padrões musicais de sua cultura. Isto, contudo, não quer dizer que esse repertório não possa ser ampliado com outros campos sonoros, observando e respeitando o universo sócio-cultural e afetivo do aluno. pois de fato o que se busca pode ser descrito pelas palavras de Fonterrada (1991, p.159): “Trata-se aqui da constituição do sujeito musical, a partir da aquisição da linguagem da música”. O experimento de criação coletiva na iniciação ao estudo de um instrumento é fundamentado também por pedagogos do contrabaixo que associam métodos tradicionais com propostas mais recentes (Negreiros, 2003 e Ray, 2007). Esta mescla de métodos se justifica, em parte, pelo contrabaixo ser o instrumento da família das cordas que mais tardiamente vem consolidando sua técnica, escolas e repertório (Borém, 2006, p. 81). Por outro lado, a diversidade do perfil dos estudantes do Instituto Baccarelli exige variedade de materiais e técnicas para o sucesso do processo de aprendizado.

## RESULTADOS ESPERADOS

Selecionar dentre o repertório contemporâneo do contrabaixo disponível obras com aplicações idiomáticas de técnicas estendidas; Contribuir com a ampliação dos estudos sobre idiomatismo na performance musical; Apresentar um estudo para elaboração de planos de ensino e performance ao contrabaixo que incluam a música contemporânea. Motivar a tarefa de aprendizagem do contrabaixo acústico das nossas crianças. Quanto mais diversificadas forem as abordagens a um tema, quanto mais diferenciadas as tarefas, maior é a motivação e a concentração e melhor decorre a aprendizagem.

## NOTAS

- 1 Contrabaixista da OSESP, professor de contrabaixo junto ao Instituto Baccarelli e mestrando em performance no IA-UNESP (SP). Fundador da Orquestra Engenho Barroco, tem realizado com esta importantes registros da música colonial brasileira. Já atuou em grupos orquestrais como Orchestre de La Suisse Romande e Teatro Municipal de São Paulo além de grupos de câmara como Núcleo de Música Antiga da Emesp e Quarteto Romanov.
- 2 Contrabaixista e pesquisadora. Doutora em Pedagogia e Performance do Contrabaixo pela University of Iowa (EUA, 1998) tendo também concluído estágio de pós-doutoramento na University of North Texas (EUA, 2008). Professora Associada da EMAC-UFG. Em sua atividade como instrumentista no Brasil e exterior privilegia autores brasileiros e repertório contemporâneo. Fundadora e editora-chefe da Revista Música Hodie (2001-2011) e criadora do SEMPEN (2001). É presidente da ANPPOM (gestão 2007-2011).

## REFERÊNCIAS

BORÉM, Fausto; LAGE, Guilherme Menezes; VIEIRA, Maurício Nunes; BARREIROS, João Pardal. **Uma Perspectiva Interdisciplinar da Visão e do Tato na Afinação de Instrumentos Não-Temperados** In: LIMA, S. A. de. *Performance e Interpretação Musical: Uma Prática Interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006. P.80-101.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **Educação Musical: uma investigação em quatro movimentos; Interlúdio, Coral, fuga e finale.** São Paulo, 1991. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica.

NEGREIROS, Alexandre. **Perspectivas Pedagógicas para a iniciação ao contrabaixo no Brasil.** Goiânia, 2003. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás.

RAY, Sonia. Aspectos Cognitivos da Iniciação ao Contrabaixo: uma análise dos materiais e processos pedagógicos utilizados no Brasil. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., Salvador, 2007. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007. p. 578-581.

SWANWICK, Keith e TILLMAN, June. The sequence of musical development: a study of children's composition, **British Journal of Music Education**, London, v. 3, n. 3, 1986. p. 305-339.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, 2005.p. 443-466.

# A MÚSICA EM ANÁPOLIS: O ENCONTRO COM ORESTES FARINELLO E CONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS

Jonathan Taylor de Oliveira<sup>1</sup>  
*jontayoliveira@hotmail.com*

Magda de Miranda Clímaco<sup>2</sup>  
*magluiz@hotmail.com*

**Palavras-chave:** Orestes Farinello; Anápolis; Música; Configurações identitárias.

## INTRODUÇÃO

Essa investigação teve como foco as obras do músico paulista Orestes Farinello, compostas na cidade de Anápolis/GO, cidade com a qual esse músico passou a interagir no último quarto do século XX. Nessa cidade participou do processo que culminaria na fundação da Escola de Música de Anápolis em 30 de Março de 1982, instituição na qual ocupou o cargo de diretor-executivo, conforme Silva (2008). Ainda segundo esse autor, ministrou aulas particulares de harmonia, composição, cultura musical, Piano, e atuou como regente e compositor, fazendo transcrições e arranjos para coral, grupos instrumentais e banda, sendo uma delas a banda Lira de Prata, tradicional banda da cidade.

As circunstâncias de vida relacionadas a esse músico paulista, que atuou até o ano de 1975 em São Paulo, onde compôs o Hino Comemorativo do 1º Centenário da Força Pública de São Paulo, e depois em Anápolis, até a sua morte em 1989, onde compôs o hino de Anápolis, dentre outras obras, revelam uma trajetória de vida marcada por encontros culturais, o que possibilitou constatações, reflexões e inquietações, que me levaram às seguintes questões: Quais as características de estilo presentes nas obras de Farinello compostas na cidade de Anápolis? Essas obras e práticas musicais têm condições de evidenciar representações sociais reveladoras de configurações identitárias relacionadas a esse novo tempo e espaço de interações? A presença do compositor e a sua produção musical interferiram na vida cultural da cidade?

Tendo em vista que a cultura se consiste numa teia de significados (CASTORIADIS, 1985), esse enfoque permitiu perceber as obras musicais e a atuação de Farinello na cidade de Anápolis, na sua capacidade de evidenciar representações sociais (CHARTIER, 1994), de evidenciar enunciados, portanto, ligados ao cenário anapolino, o que possibilitou o diálogo com a noção de gênero do discurso (BAKHTIN, 2003). A partir dessa abordagem, as práticas e as obras de Farinello puderam ser entendidas também como matrizes culturais (enunciados-tipo) pertencentes a um campo específico de atividade humana, nesse caso o campo artístico-musical, sujeitas a um processo de constante atualização. Essa fundamentação permitiu ainda abordar essas práticas e obras, consideradas a partir de dois tempos diferentes vividos por Farinello (sua fase paulista – 1908 a 1975 – e sua fase Anapolina 1976 a 1989), na sua capacidade de evidenciar características de estilo de ordem individual/contextual, ou seja, características de gênero (abordagem histórico-contextual) e características individuais (estilo característico de uma determinada situação concreta de relações).

Tentando responder as questões levantadas, e partindo da pressuposição de que a obra e a prática musical anapolina de Orestes Farinello são capazes de evidenciar características de estilo

de ordem individual/contextual, de evidenciar representações sociais reveladoras de um modo peculiar de interação com a cidade de Anápolis, esse trabalho teve como objetivos investigar a produção musical do compositor, selecionar, analisar, e interpretar algumas obras suas, com a intenção de perceber tanto a sua influência sobre a música anapolina do final do século XX, quanto a sua interação com a cultura local.

Justificou-se tanto por chamar atenção do povo anapolino para essa circunstância de encontro que marcou a comunidade musical local e que, provavelmente, se integrou à sua memória musical e diversidade cultural, constituindo assim obras musicais híbridas, conforme abordagem também de Canclini (2003), quanto por legar a esse povo, principalmente àqueles que trabalham com música, o conhecimento sobre as circunstâncias que os geraram enquanto profissionais da área.

## METODOLOGIA

Os procedimentos metodológicos de relevância nessa investigação, que se evidenciou, sobretudo, como uma pesquisa qualitativa, foram os seguintes: pesquisa bibliográfica e midiática; análise e interpretação de partituras tendo em vista os dois recortes de tempo estabelecidos, aliadas à análise do cenário sócio-histórico e cultural. A pesquisa bibliográfica incluiu obras que versam sobre a história de Anápolis (BATISTA/OLIVEIRA, 1994) e sobre a história de Goiás (MENDONÇA, 1981). Sobre Orestes Farinello e sua obra, foram levantados trabalhos acadêmicos que versam sobre o compositor: **A Influência de Farinello na Cultura Anapolina** de Randerson Aguiar Pereira (Monografia. Anápolis: 2004) e **A obra orquestral de Orestes Farinello (1908-1989)** de Eliseu Ferreira da Silva (Dissertação. Goiânia: 2008). A pesquisa bibliográfica incluiu também as obras dos autores relacionados à base teórica utilizada, podendo ser citados: CHARTIER (1994) – representações sociais; CANCLINI (2003) – processos de hibridação; CASTORIADIS (1985) - Tempo Múltiplo; BAKHTIN (2003) – Gêneros do Discurso.

No momento da seleção e organização das partituras para serem analisadas e interpretadas, foram levados em consideração os dois recortes de tempo considerados - a fase paulista (1908-1975) e a fase anapolina (1976-1989) de Farinello. Foram escolhidas obras para Coral e Piano, para piano e hinos. Os demais gêneros foram excluídos devido à indisponibilidade de partituras ou, no caso da música orquestral, ao fato de tal gênero musical já haver sido objeto de estudo de outros pesquisadores. As partituras foram encontradas em arquivos da Escola de Música de Anápolis e em arquivos particulares. Algumas delas foram enviadas por editoras de São Paulo.

## DISCUSSÃO DOS RESULTADOS E RESULTADOS ALCANÇADOS

Na análise pôde ser percebida a preferência de Farinello pela forma AB ou Rondó, sempre utilizando ritornellos. Foi possível perceber também que a música do compositor é tonal, com ritmos, melodias e, em geral, uma atmosfera brasileira. Apesar de contemporâneo de compositores como Villa-Lobos, de outros modernistas e dos inovadores do grupo Música Viva, Farinello manteve o estilo nacionalista romântico tradicional. Não foi encontrado na análise de partituras, nada que indicasse que houve uma mudança no estilo de composição do compositor na sua última fase. As características que se encontram nas peças paulistas também estão presentes nas peças anapolinas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da hipótese inicial – de que seriam encontradas diferenças estilísticas entre as obras paulistas e anapolinas de Farinello – não ter sido comprovada, a análise da trajetória do compositor deixou clara a interação e a troca de informações que houve entre Farinello e Anápolis, além da grande importância que esse compositor teve e tem ainda para a música anapolina. Prova dis-

so é a sua interação com a banda Lira de Prata, com o Madrigal Bel Canto e sua participação ativa na criação da Escola de Música de Anápolis, primeira instituição pública na cidade voltada para a formação de profissionais da música. Assim, creio que foram respondidas as questões levantadas e que os objetivos da pesquisa foram cumpridos.

## NOTAS

- 1 Iniciou o curso de Bacharelado em Piano na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG) em 2007. Em 2009 ganhou o 3º lugar no Concurso Jovens Talentos da EMAC e de Julho de 2009 a Junho de 2010 cumpriu o Programa de Iniciação Científica da UFG (PIVIC). No segundo semestre de 2010 participou do programa de intercâmbio CAPES/FIPSE. Atualmente está cursando o último semestre do Curso de Música / bacharelado / habilitação e instrumento - piano da UFG.
- 2 Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB) e Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente é professora na graduação e na pós-graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (EMAC/UFG) e membro do Conselho Deliberativo da Fundação Nacional de Apoio à Pesquisa (FUNAPE).

## REFERÊNCIAS

- BAKHHTIN, Mikhail. **Estética da comunicação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATISTA, Paulo N.; OLIVEIRA, Jarbas. **Anápolis em tempo de música**. Anápolis: Glória, 1983.
- CANCLINI, Nestor G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticos e representações sociais**. Rio de Janeiro/RJ: Bertrand, 1990.
- MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. **A música em Goiás**. 2a. Ed. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1981.
- PEREIRA, Randerson Aguiar. **A Influência de Farinello na Cultura Anapolina**. Monografia. Anápolis: 2004
- SILVA, Eliseu Ferreira da. **A obra orquestral de Orestes Farinello (1908-1989): uma abordagem contextualizada**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia, 2008.

# BANDAS DE MÚSICA MILITARES: PERFORMANCE E CULTURA NA CIDADE DE GOIÁS (1822-1937)

Joelson Pontes Vieira<sup>1</sup>  
*joelsonbridges@gmail.com*

Robson Corrêa de Camargo<sup>2</sup> (UFG)

**Palavras-chave:** Banda de música militar; Performance; Cultura; Música e sociedade.

A presente pesquisa tem como objeto de estudo as bandas de música militares e sua relação social e histórica com o panorama musical e cultural existente na Cidade de Goiás no século XIX, mais precisamente, do ano de 1822 – ano da Independência do Brasil, até o ano de 1937 – ano da transferência da capital para a cidade de Goiânia.

Meu interesse pessoal neste tema se dá por minha longa atuação em bandas musicais profissionais municipais (Prefeitura das cidades de Anápolis, Goiânia e Trindade), estadual (Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar do Estado de Goiás) e federal (Banda Sinfônica do Instituto Federal de Educação – GO), atuando como concertista e primeiro clarinetista desde o ano de 1994. Nove anos foram dedicados somente à Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar do Estado de Goiás. Pude observar, através do estudo da literatura que trata do movimento cultural relativo às bandas de música em Goiás, a falta de trabalhos dedicados a aprofundar a relação das bandas de música militares com o panorama da música no Estado de Goiás. Esse fenômeno contribui para marginalizar a história desses grupamentos e subjuga a influência desses conjuntos na formação da identidade musical e sua importância social e cultural no Estado. As bandas de música constituíram uma das primeiras práticas de música de conjunto, além das pequenas formações camerísticas, que atuaram junto à sociedade goiana durante o século XIX, período em que não era possível criar e manter uma orquestra propriamente dita. As bandas de música atuaram em movimentos religiosos, em cinemas, em movimentos cívicos importantes para a história do estado, além de participar mais estreitamente do cotidiano social dos moradores da antiga capital através de retretas, formações carnavalescas, concertos, etc.. Neste sentido pode-se acompanhar a importância social e cultural destes grupamentos para a formação da identidade do Estado de Goiás.

Estudando a literatura existente sobre música em Goiás, observei o pouco espaço dado às bandas de música e, em especial às militares. Os grupamentos musicais militares aparecem em diversos livros como o de Mendonça (1981) e em trabalhos acadêmicos como o de Souza (1995), mas sempre ilustrando textos que têm como principal objetivo outros aspectos da história musical e cultural do nosso Estado, como a música de concerto (clássica ou erudita) vocal ou instrumental. Como músico de corporação militar compreendo a importância de estudar a contribuição das bandas militares para o entendimento do panorama musical, social e cultural desde os tempos da antiga capital.

Algumas perguntas dirigem a minha pesquisa. Como as bandas militares foram criadas ou designadas a atuar na Cidade de Goiás? Em que consistiram suas atuações? Qual o repertório mais tocado no período? Quais as formações instrumentais? Onde elas tocavam? Qual a importância cultural das bandas nesta cidade? Havia desfiles de bandas? A que estrato social pertenciam seus músicos? Qual a relação desses grupos com outros conjuntos musicais – outras bandas militares, civis, orquestras? Tais questionamentos me motivaram a pensar as possíveis contribuições para a sociedade da época em questão.

A maneira como as bandas militares se desenvolveram e atuaram no Brasil já foi foco de alguns estudos. O estudo mais recente é a dissertação de mestrado de Fernando Pereira Binder (BINDER, 2006), que discorre sobre a atuação das bandas militares no Brasil no período monárquico (1808-1889), e que tem como objetivo principal esclarecer o papel destes conjuntos na difusão das práticas e repertórios associados a este tradicional veículo.

Nas últimas duas décadas do século XX, foram publicados alguns livros que trazem contribuições importantes para a história da música em Goiás. Os trabalhos das autoras Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues (RODRIGUES, 1982) e Maria Helena Jayme Borges (BORGES, 1998), apesar de não tratarem especificamente sobre o tema deste projeto, estas publicações nos fornecem elementos para novas investigações sobre a atividade musical, assim como os diversos livros escritos sobre história de Goiás e as crônicas dos viajantes europeus que estiveram no Estado no início do século XIX (PINTO, 2004, p. 17).

Com atenção especial à história da música no Estado de Goiás, destacamos o livro de Belkiss Spenciêre Carneiro de Mendonça (MENDONÇA, 1981). Esta importante pesquisadora nos fornece, em seu *A Música em Goiás*, a base para iniciar a presente pesquisa. A autora destaca como importantes agentes fomentadores do movimento cultural [na Cidade de Goiás] as bandas de música, que participavam de atividades religiosas, paradas cívicas, festas sociais e retretas, além de apresentações no Teatro São Joaquim. A pesquisadora afirma: “Quanto às Bandas de Música, foram inúmeras as que existiam na cidade de Goiás” (MENDONÇA, 1981, p. 82). Encontramos, ainda em Mendonça entre 1822 e 1937, relatos sobre as atividades das seguintes bandas: Banda Phil´harmonica [sic.] (fundada em 1870), Banda de Música da Guarda Nacional (surgiu em 1880), Banda do Batalhão 20 ou Banda de Música do 20º Batalhão, Banda da Polícia Militar (criada em 1893 oficialmente, tendo funcionado de 1890 a 1898), Banda do Seminário (na capital em 1912 a 1915), a Banda do Exército ou Banda do 6º Batalhão de Caçadores (organizada em fevereiro de 1918) e a Banda Ypiranga (1922), Banda da Catedral (1930), Banda do Senhor dos Passos (extinta em 1938). (MENDONÇA, 1981).

Examinando esta lista das bandas registradas por Mendonça, encontramos de maneira bastante singular a participação das bandas militares, que constituem veículo de difusão cultural e que dispõem de uma riqueza documental ainda pouco visada em pesquisas acadêmicas. Dessa forma, documentos como os boletins, estatutos e as diretrizes das corporações militares, compõem um importante acervo histórico sobre a atuação dessas formações instrumentais (estes documentos constam em acervos das corporações militares ou acervos históricos de museus ou de fundações e institutos históricos do patrimônio cultural em Goiás). As bandas militares formam um grupo que funciona com particularidades estruturais importantes a serem estudadas e melhor entendidas. Baseadas em princípios como hierarquia e disciplina e obedecendo a leis e estatutos específicos, as corporações militares possuem uma estrutura organizacional que vem se modificando mais lentamente no campo das artes, devido ao forte apelo às tradições militares e suas idiosincrasias.

Os trabalhos sobre o contexto histórico-social do período imperial em Goiás contribuem para o levantamento da produção artístico-musical na Cidade de Goiás e exigem uma investigação mais detalhada. Esse merecimento decorre da contribuição musical, histórica e estética que as bandas militares trazem para o panorama musical e cultural de nossa antiga capital, assim como pelas vivências sociais estabelecidas, pois esses grupos compõem um relevante centro de formação para o cidadão. Apesar do recente interesse demonstrado pelas análises das bandas militares no cenário musical do Estado de Goiás demonstrado pela existência de trabalhos como o de Jacy Siqueira (SIQUEIRA, 1981) e de Fernando Pereira Binder, já citado, as contribuições desses grupos sob o ponto de vista cultural, histórico e musical são escassas.

Sobre o espaço e o tempo a que o presente projeto se propõe, salientamos em primeiro lugar a importância histórica da Cidade de Goiás para o Estado, por ter sido a primeira capital e ponto de partida para o povoamento e criação de outros arraiais, culminando nas principais cidades históricas. Sobre o recorte cronológico, advém da importância que obteve o movimento cultural na Cidade de Goiás, que possibilitou a origem de diversas formações instrumentais e te-

ve como produto direto a formação das instituições voltadas para formação musical na futura capital, Goiânia.

A escolha dos grupamentos militares deve-se à singularidade de suas formações, à sua dinâmica de funcionamento e à riqueza documental que constituem os estatutos, boletins internos e boletins gerais, regulamentos disciplinares, de uniforme, de continência e outros meios de comunicação interna e externa, assim como todo e qualquer tipo de documento oficial de que dispõem essas instituições.

Pretendemos analisar a documentação e a bibliografia existente sobre o tema e submetê-lo aos parâmetros de estudo acadêmicos baseando-nos em teorias de Bourdieu (campo de produção e *habitus*) em diálogo com outros teóricos da sociologia e antropologia (Castoriadis, Bahktin, Chartier e Morin), para entender de forma mais completa a história das bandas de música na antiga capital em sua relação com a sociedade.

## NOTAS

- 1 Bacharel em clarineta pela Universidade Federal de Goiás (2003), cusou diversos festivais e encontros com músicos renomados do cenário nacional e internacional como Walter Boeykens, Joel Barbosa (UFBA), Ricardo Freire (UNB) e José Botelho. Atualmente está vinculado à Banda de Música do Corpo de Bombeiros militar do Estado de Goiás, Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e cursa o Mestra do em Música na Contemporaneidade da UFG.
- 2 Encenador e Crítico Teatral. Professor Adjunto do Curso de Teatro da Universidade Federal de Goiás, UFG. Coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais: Memórias e Representações da Cultura em Goiás da FAPEG/Goiás, com financiamentos CNPQ, FAPEG, CAPES, FUNAPE. Doutor em Artes Cênicas (USP, 2005) sob orientação Ingrid Koudela.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Aluísio de. **Folclore da Banda de Música**. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo, vol. 176, p. 47-49, 1969.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da Criação Verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: UNESP, 2006. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/Binder%20vol%201.pdf>.

BORGES, Maria Helena Jayme. **A Música e o Piano na Sociedade Goiana (1805-1972)**. Goiânia: FUNAPE, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico** / Pierre Bourdieu; tradução Fernando Tomaz (português de Portugal) – 14ª ed. – Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2010.

BRANDÃO, Antonio José da Costa. **Almanach da Província de Goyaz para o Ano de 1886**. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1978. 157p.

CARLSON, Marvin A.. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 284 p. (Humanitas)

CHAUL, Nasr N. Fayad. **A Construção de Goiânia e a Transferência da Capital**. Goiânia: Centro Editorial e Gráfico da UFG, 1988. 174p. (Coleção Documentos Goianos, 17).

CHAUL, Nasr Fayad e SILVA, Luis Sérgio Duarte da (Orgs). **As Cidades dos Sonhos**. Goiânia: Ed. da UFG, 2005. 255p.

FREIRE, Vanda Lima Bellard Freire. **Música e Sociedade – Uma Perspectiva Histórica e uma Reflexão Aplicada ao Ensino Superior de Música**. Abril, 1992. ABEM, Série Teses 1.

\_\_\_\_\_. **Pesquisa Em Música: Novas Abordagens**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007. 102p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. – 4. Ed. 4. Reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. – (Ensaio Latino-americanos, 1).

- JESUS, Raimundo Mário. **Banda Militar...** dois séculos contextuais de música no Brasil 1808-2008. Edição do Autor: Novembro, 2008.
- MEIRA, Antônio Gonçalves; SCHIRMER, Pedro. **Música Militar e Bandas Militares:** origem e desenvolvimento. Rio de Janeiro: Estandarte, 2000.
- MAGALHÃES, João Batista. **A Evolução Militar do Brasil.** 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2001. (Biblioteca do Exército, 671; Coleção General Benício, vol. 343)
- MENDONÇA, Belkiss Spencièrre Carneiro de. **A Música em Goiás.** Goiânia: UFG, 1981. 2ª Ed.
- PAULA, Euripedes Simões de. **A Organização do Exército Brasileiro.** In: História Geral da civilização Brasileira. HOLANDA, Sérgio Buarque de. São Paulo: DIFEL, 1976. t.2, vol. 1, p. 225-277.
- PINA FILHO, Braz Pompeu de. **Memória Musical de Goiânia.** Goiânia: Kelps, 2002.
- PINTO, Marshal Gaioso. **Danças para Banda – Acervo do Maestro Balthazar de Freitas.** Col. Música Instrumental. Goiânia: ICBC, 2006.
- RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. **A Modinha em Vila Boa de Goiás.** Goiânia: UFG, 1982.
- SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe.** Brasília: Edição do Autor, 1985.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História Militar do Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1997.439p.
- SOUZA, Cibeli. **O Anhanguera / Polícia Militar de Goiás.** Diretoria de Ensino, Instrução e Pesquisa – Goiânia, 1999.
- SIQUEIRA, Jacy. **A Banda Ontem e seu Futuro.** Impresso no Brasil (1981).
- SANTIAGO, José Jorge Pinto. **Liras e Bandas de Música;** entre práticas e representações. Dissertação de mestrado. Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1992.
- TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998. 368p.

# IDENTIDADES CULTURAIS E DIVERSIDADES TÍMBRICAS DAS VOZES FEMININAS BRASILEIRAS

Cristina Passos<sup>1</sup> (EMAC/UFG)  
*passoscris@gmail.com*

Wolney Unes (EMAC/UFG)  
*engenho21@gmail.com*

Ângela Barra (EMAC/UFG)  
*angela\_jardim@hotmail.com*

**Palavras-chave:** Identidades culturais; Diversidades tímbricas; Vozes femininas brasileiras; Região sul mato-grossense.

## INTRODUÇÃO

Para Laclau (1990, p. 40), a concepção de identidade nas sociedades modernas se caracteriza pelas “diferenças” que produzem uma variedade de posições dos indivíduos, abrindo a possibilidade da criação de novas identidades. A isso, ele chama de “recomposição da estrutura em torno de pontos particulares de articulação”, assegurando que:

A sociedade não é um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesmas, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesma.

Considerando que as vozes brasileiras contêm em suas bases elementos constitutivos de composições e transformações culturais, e apresentem um perfil de caracterização vocal amalgamado a diversidades identitárias, e que o timbre seja o elemento que evidencia e expresse esta identidade vocal, levantam-se questões de que o som ao adaptar-se ao aparelho vocal – e neste caso específico, ao feminino – adquira características próprias deste gênero, e das diversidades do contexto histórico sociocultural a que pertencem, formando sua identidade própria. Para iniciar esta busca, parte-se da pesquisa de um fenômeno regional, que tem como objetivo investigar a contribuição e as possíveis relações das identidades culturais na formação do timbre das mulheres cantoras da cidade de Porto Murtinho, no Mato Grosso do Sul, a partir de um estudo comparativo com grupo de cantoras da mesma cidade e da capital, Campo Grande.

Esta região tem a formação de sua identidade musical influenciada pela música paraguaia – além dos elementos nacionais tradicionais. Essa influência está associada à cultura guarani, sobrevivente no Paraguai, norte da Argentina e centro-sul de Mato Grosso do Sul (HIGA, 2010). Porto Murtinho é uma cidade de fronteira que apresenta ligações fundamentais com a cultura e a música paraguaias. Sua população, formada por uma cultura híbrida, caracteriza-se pela presença de diversidades em seus componentes sociais, que constroem representações próprias delimitando de forma peculiar seu espaço de expressão sociocultural. O falar murtinhense, distinto de toda a região sul-mato-grossense por suas qualidades intrínsecas, principalmente de sonorização nasal, se manifesta na voz cantada com essas mesmas características dando uma personalidade própria às vozes desta região.

Usamos a palavra timbre para nos referir à sonoridade ou ao colorido sonoro de um instrumento. É o fator que distingue um instrumento do outro, quando tocam a mesma nota ou que diferença a sua voz da de outra pessoa. Mas a impossibilidade de concordar quanto a uma definição levou a comunidade científica a uma inusitada desistência, definindo o timbre por aquilo que ele não é: a definição oficial da Sociedade de Acústica da América é que o timbre é tudo aquilo que diz respeito ao som que não seja volume nem altura (LEVITIN, 2010, p.28).

A formação do timbre vocal está associada a uma série de fatores, num complexo de relações integradas, que vão desde a formação físico-anatômica do indivíduo até a subjetividade de suas emoções e ideias num contexto de significados e representações culturais. O objetivo desta pesquisa se justifica pela proposta de averiguar quais os fatores culturais que possam influir nesta formação. O ponto de partida é, portanto a hipótese de que os antecedentes culturais, notadamente linguísticos e musicais, têm forte influência na formação do timbre vocal para o canto.

## **OBJETIVO GERAL**

Investigar as possíveis contribuições das identidades culturais na formação das diversidades tímbricas nas vozes femininas brasileiras, através de um estudo específico das vozes de Porto Murtinho, cidade fronteiriça do Mato Grosso do Sul.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Pesquisar a formação das identidades culturais brasileira especificamente em Mato Grosso do Sul.
- Aprofundar conhecimentos específicos sobre a formação do timbre na voz feminina.
- Analisar a influência das marcas fonéticas culturais (diversidade de falares) na formação/enriquecimento do timbre das vozes femininas estudadas

## **METODOLOGIA**

A pesquisa será comparativa e qualitativa, fundamentada na observação das qualidades da voz (timbre) e nos resultados obtidos nos grupos estudados. Sua fundamentação teórica será formulada a partir do estudo da bibliografia selecionada, bem como da caracterização da região e seu histórico.

Formar-se-ão dois quartetos femininos, na faixa etária entre 18 e 20 anos, de duas cidades do Mato Grosso do Sul, Campo Grande (capital) e Porto Murtinho (região fronteiriça com o Paraguai). Estes grupos serão constituídos por jovens voluntárias nativas de cada cidade, selecionadas pela pesquisadora, mediante os critérios: idade, afinação, musicalidade e desenvoltura para cantar sem estudo prévio.

Os dois quartetos serão preparados pela própria pesquisadora, com aulas de técnica vocal. O estudo realizado terá a duração de vinte encontros, divididos em quatro aulas mensais de 1h30m. Serão trabalhadas técnicas de respiração, de impostação vocal, exercícios corporais e preparação da música, enfatizando a qualidade natural da voz (timbre).

Faremos a avaliação das vozes a fim de verificar e analisar as diferenças e os ganhos de timbres encontrados nos dois grupos. E os dados serão analisados a partir das respostas das entrevistas e questionários, e da escuta das gravações dos grupos, estabelecendo as categorias das relações entre identidade cultural e imagem vocal, tendo como referência o timbre. Os parâmetros de análise serão:

- Variável independente: a identidade cultural (étnica, linguística, artística, nacional e regional, considerando também os aspectos anatomo-fisiológicos).
- Variável dependente: o timbre (aspectos de cor, intensidade, brilho e projeção) das vozes femininas brasileiras, destes dois quartetos em questão.

## RESULTADOS ESPERADOS

Os resultados esperados com esta pesquisa estão relacionados às possíveis contribuições das identidades culturais na formação do timbre vocal feminino. Tratando-se de voz brasileira que apresenta diversas características regionais, enfatizar a influência da identidade sociolinguística na formação do timbre vocal, possibilitando a compreensão sobre a natureza e formação do som nas vozes femininas da região.

## NOTAS

1 Bolsista Capes.

## REFERÊNCIAS

- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu Silva, Guaracira Lopes Louro 10. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé**: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande - MS. Campo Grande, MS: Ed.UFMS, 2010.
- LACLAU. **O que está em jogo na questão das identidades**. In: HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu Silva, Guaracira Lopes Louro 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A,2005.
- LEVITIN, Daniel J. **A música no seu cérebro**: a ciência de uma obsessão humana. 2ª edição tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LOUREIRO, Maurício A.; PAULA, Hugo B. de. **Timbre de um instrumento musical**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 200.

# O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DE VILLANCICOS DO CANCIONERO DE UPSALA PARA VOZ E VIOLÃO

Luciana E. Lozada Tenório<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** Cancionero de Upsala; Villancico; Intabulação para vihuela; Transcrição para violão e voz.

## INTRODUÇÃO

O maior e mais característico repertório espanhol do final do século XV e século XVI é composto por canções seculares, a duas ou mais vozes, principalmente romances e villancicos, que aparecem em seis cancioneros<sup>2</sup>. No século XVI, era comum a prática de intabulações<sup>3</sup> e a execução de composições originais para várias vozes, utilizando o canto na voz principal e um instrumento dedilhado, como o alaúde e a vihuela, para executar as outras vozes. Vários exemplos dessas práticas foram impressos em livros de tablatura nessa época, não só na Espanha, como também na Itália e Inglaterra (BROWN, 1976; GRIFFITHS, 2003). Na Espanha, essas transcrições podem ser encontradas em sete livros de música notada em tablatura, que concentram a maior parte do repertório para vihuela desse período e fornecem instruções sobre a técnica, afinação e notação referente a esse instrumento (REESSE, 1959).<sup>4</sup>

Voltando-se para o período contemporâneo, observa-se que é comum que durante sua formação e mesmo em sua atuação profissional, o violonista execute repertório anterior ao início do séc. XIX, período em que o violão clássico moderno foi desenvolvido por Antonio de Torres Jurado, na Espanha. (WOLFF, 2003 e TURNBULL; SPARKS, 2007). Geralmente, o violonista recorre ao repertório de instrumentos de cordas dedilhadas utilizados em épocas anteriores, como o alaúde, a vihuela, a guitarra barroca e o violão romântico, mas a transcrição de peças vocais pode-se fazer necessária em casos de atuação em um grupo de música antiga ou mesmo para ampliar o repertório explorado. Apesar de haver algumas semelhanças entre os instrumentos antigos e o violão, há também diferenças que afetam diretamente o processo de transcrição de peças vocais. Como uma contribuição a respeito do tema, a presente pesquisa apresenta como foco principal uma discussão sobre as adaptações e critérios necessários para realizar transcrições de villancicos originalmente para três e quatro vozes, do Cancionero de Upsala<sup>5</sup>, para uma voz e violão.

Algumas das pesquisas sobre a transcrição de música do século XVI para violão discutem à respeito da transcrição de peças originalmente para alaúde, vihuela ou guitarra, notadas em tablatura, para violão, em notação referencial<sup>6</sup>. Dessa forma, contribuem com informações sobre a notação, idiomatismo e práticas técnicas dos instrumentos antigos e sobre o transporte destes elementos para o violão (WOLFF, 1998; SOUTO, 2010). Há trabalhos que analisam os procedimentos de transcrição de música vocal para vihuela, utilizados no século XVI (BERMUDO, 1555; WOLFF, 1998 e 2003 e GOMES, 2003). A transcrição de polifonia vocal para violão é discutida por Gomes (2003), a autora propõe que as diferenças entre o instrumento moderno e a vihuela sejam amenizadas por meio da adaptação da afinação e utilização do capotasto<sup>7</sup> no violão, tendo como padrão de referência as características do instrumento antigo.

Levando em consideração as discussões realizadas pelos trabalhos afins, o presente projeto procura discutir as seguintes questões sobre o procedimento de transcrição de villancicos do século XVI para voz e violão: Quais foram os procedimentos utilizados na transcrição de villancicos

publicados no Cancionero de Uppsala, pelos vihuelistas do século XVI? Como pode se dar a adaptação deste repertório ao violão moderno? Quais as vantagens e desvantagens de uma transcrição fundamentada nos modelos históricos e instrumentos antigos? É possível conciliar conhecimentos musicológicos ao idiomatismo do violão?

## OBJETIVOS

- Discutir sobre adaptações e critérios envolvidos no processo de transcrição de villancicos polifônicos vocais do Cancionero de Upsala para uma voz e violão.
- Reunir informações históricas que contextualizem o repertório e o processo a ser desenvolvido;
- Analisar o processo de transcrição de obras polifônicas originalmente para 3 e 4 vozes, para uma voz e vihuela, realizado por compositores espanhóis do século XVI;
- Estudar possibilidades de adaptação dos procedimentos de transcrição do século XVI ao violão;
- Transcrever oito villancicos do Cancionero de Upsala, originais para 3 e 4 vozes, para uma voz e violão.
- Sugerir soluções técnicas, interpretativas e de ornamentação, baseadas em estudos musicológicos, na análise das transcrições da época e no estudo sobre a adaptação dos conhecimentos musicológicos ao instrumento moderno;
- metodologia

## A METODOLOGIA DESTA PESQUISA COMPREENDE TRÊS ETAPAS:

1. Pesquisa bibliográfica: Nesta etapa será realizada uma revisão de literatura a fim de reunir fontes que contribuam para a realização do trabalho proposto;

2. análise de onze transcrições de villancicos do Cancionero de Uppsala, realizadas por vihuelistas espanhóis do século XVI: Para a realização desta análise as intabulações originalmente notadas em tablatura deverão ser transcritas para notação referencial e comparadas com suas respectivas versões vocais. As peças analisadas serão as seguintes: *Como puedo yo bivar, Si la noche haze escura, Con qué la lavarè, la flor de la mi cara?, Si te vas a bañar Juanilla, Tan mala noche me distes (Serrana donde dormistes), Teresica Hermana, de la fararira!, Dezilde al cavallero que non se quexe, Si amores me han de matar.*

3. Transcrição de oito villancicos do Cancionero de Uppsala para voz e violão: Nesta etapa serão aplicados todos os conhecimentos teóricos reunidos nas duas etapas anteriores, assim como será realizado um estudo sobre a melhor forma de aplicar esses conhecimentos nas transcrições para a nova formação. As peças que serão transcritas foram escolhidas segundo as conclusões de Gomes (2003), que sugere que as obras a três e quatro vozes são mais aptas para a transcrição para voz solista e instrumento dedilhado. Serão transcritos quatro villancicos a três vozes: *Beçame y abraçame, Alta estava la penya, Dime Robadora, Ay de mi quen tierra ajena*; e quatro villancicos a quatro vozes: *Ojos Garços y serenos, Estas Noches atan largas, Vi los Barcos Madre, Soy Serranica y vengo.*

## RESULTADOS ESPERADOS

Este projeto de pesquisa prevê como resultado um relatório final, em formato de dissertação. Assim como a edição da transcrição de oito villancicos do Cancionero de Upsala, originais para três e quatro vozes, para uma voz e violão. A edição das transcrições seguirá o conceito de *edição interpretativa*, de Grier (1996), uma vez que apresentará sugestões técnicas, de ornamentação e interpretação, como resultado da pesquisa sobre a música espanhola do século XVI.

## NOTAS

- 1 Bacharel em Violação pela Escola de Música e Belas do Paraná e mestranda em Performance Musical na Universidade Federal de Goiás.
- 2 Os seis cancioneros compreendem: Cancionero Musical de Palacio, Cancionero de la Biblioteca Colombina, Cancionero Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortênsia, Cancionero Musical de Segovia, Cancionero Musical de Barcelona e o Cancionero de Upsala. (BROWN, 1976, p. 238)
- 3 Os arranjos [ou transcrições] de obras vocais para instrumentos de teclado ou de cordas dedilhadas realizados durante o período renascentista eram chamados de intabulações. (WOLFF, 2003)
- 4 Os sete livros citados compreendem: os livros de MILÁN (1536), NARVÁEZ (1538), MUDARRA (1546), VALDERRÁBANO (1547), PISADOR (1552), FUENLLANA (1554) e DAZA (1576).
- 5 A música do Cancionero de Upsala, também conhecido como Cancionero do Duque de Calabria, deriva da corte de Valencia, na Espanha. O livro foi impresso em 1556 em Veneza e contém 70 obras, das quais 54 são villancicos para duas, três, quatro e cinco vozes e 16 são peças didáticas em diferentes modos eclesiásticos. Apesar de sua publicação tardia, as peças foram compostas muitos anos antes da impressão do livro. (BROWN, 1976)
- 6 O termo *notação referencial* refere-se à notação musical utilizada atualmente.
- 7 Este termo descreve um acessório utilizado para diminuir o comprimento da corda de instrumentos com trastes, facilitando a transposição para registros mais agudos sem alterar a digitação de mão esquerda e o dedilhado de mão direita. (HARWOOD, Ian, 2007)

## REFERÊNCIAS

- BAL Y GAY, Jesús. **Cancionero de Upsala** (1556). Transcrição musical em notação moderna. El Colegio de Mexico, 1944.
- BERMUDO, Juan. **Declaración de Instrumentos Musicales**. Osuna: Juan de León, 1555.
- BROWN, Howard M. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.
- DAZA, Esteban. **Libro de música en cifras para vihuela intitulado “El Parnasso”**. Valladolid, 1576.
- FUENLLANA, Miguel de. **Libro de Música para vihuela intitulado Orfénica Lira**. Sevilla, 1554.
- GOMES, Rosimary P. **Cancioneiros Portugueses do Século XVI: Discussão e Metodologia da Transcrição de Música Vocal para Instrumentos de Cordas Dedilhadas**. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2003.
- GRIER, James. **The Critical Editing of Music: History, Method and Practice**. Cambridge University Press, 1996.
- GRIFFITHS, J. **Tañer vihuela según Juan Bermudo**. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003. Disponível em: <[http://www.vihuelagriffiths.com/JohnGriffiths/Publications\\_files/GRIFFITHS%202003%20bermudo%20int-E.pdf](http://www.vihuelagriffiths.com/JohnGriffiths/Publications_files/GRIFFITHS%202003%20bermudo%20int-E.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2011.
- MILAN, Luys. **Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro**. Valencia, 1536.
- MUDARRA, Alfonso. **Tres Libros de música en cifras para vihuela**. Sevilla, 1546.
- NARVAEZ, Luis de. **Los seys Libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela**. Valladolid, 1538.
- PISADOR, Diego. **Libro de música de vihuela**. Salamanca, 1552
- REESE, Gustave. **Music in the Renaissance**. Revised edition. New York: W. W. Norton and Company, 1959
- SOUTO, Luciano H. A. **Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas**. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2010.
- TURNBULL, Harvey; SPARKS, Paul. *The Modern Classical Guitar*. In: MACY, Laura (ed.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/43006>>. Acesso em: 23 maio 2011.
- VALDERRÁBANO, Enriquez de. **Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas**. Valladolid, 1547.
- WOLFF, Daniel: **Transcribing for Guitar: A Comprehensive Method**. Nova Iorque: Manhattan School of Music, 1998.
- WOLFF, Daniel. O uso da Música Polifônica Vocal Renascentista no Repertório do Alaúde e da Vihuela. **Em Pauta** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 14, n. 22, 2003, pp 117-135.

# QUATRO OBRAS DE GILBERTO GAGLIARDI SEGUNDO A INTERPRETAÇÃO DO QUARTETO BRASILEIRO DE TROMBONES

Alexandre Teixeira<sup>1</sup>  
teixeira03@hotmail.com

Antonio Marcos Souza Cardoso<sup>2</sup>  
tonico@cardoso.mus.br

**Palavras-chave:** Gilberto Gagliardi; Quarteto de trombones; Interpretação musical.

## INTRODUÇÃO

Gilberto Gagliardi (1922-2001) nasceu em São Paulo no ano de 1922 e iniciou seus estudos musicais com seu pai José Gagliardi, trombonista atuante nas décadas de 30 e 40. Teve uma longa carreira como instrumentista e compositor. Realizou seus estudos no antigo Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde concluiu o curso de teoria e solfejo recebendo aulas de trombone com o professor Abdom Lyra (CARDOSO, 2007).

A obra de Gagliardi para quarteto de trombones é extensa e tem alcançado um reconhecimento tardio no ambiente acadêmico brasileiro e internacional. No ano de 2002, o *ITA Journal* (publicação trimestral da Associação Internacional de Trombone) publicou um artigo escrito por Vern Kagarice sintetizando sua vida e obra. Desde então tem havido outras iniciativas de divulgação da obra de Gilberto Gagliardi como, por exemplo, um concurso para jovens solistas e publicação de suas obras nos EUA.

Iniciativas de pesquisadores brasileiros também estão ocorrendo dentro e fora da universidade. O Quarteto Brasileiro de Trombones, grupo formado por instrumentistas do Rio de Janeiro, gravou em 2004 o álbum *Tributo a Gilberto Gagliardi*, uma amostragem de dezoito peças para essa formação. Quatro peças se destacam por terem sido dedicadas individualmente aos membros do grupo de câmara e são: *O Retorno*, para Marco Della Favera, 1º trombone da Orquestra Sinfônica Brasileira; *Trombolero*, para João Luiz Areias, professor de trombone da UNIRIO; *Dias Felizes*, Sérgio de Jesus, 1º trombone da Orquestra Sinfônica da UFF; *Estou por baixo*, foi escrita para o trombonista baixo Antonio Henrique Seixas, integrante da OSB.

Neste processo de releitura dos originais teremos a possibilidade de esclarecer algumas questões. Gilberto Gagliardi procurou auxiliar o intérprete com as indicações relevantes na partitura? Há a indicação de tempo, dinâmica, articulação e posições alternativas em seus manuscritos? Neste processo de recriação da obra o intérprete deve entender quais são as informações essenciais à reconstrução das intenções do autor, mas também perceber quais informações estão ocultas na partitura.

Todo intérprete ao se deparar com uma partitura precisa fazer escolhas técnicas que o auxiliarão na execução daquela obra. Para o trombonista, a escolha das posições mais adequadas para a execução de uma determinada frase, ocorre no primeiro contato com os símbolos musicais. Esta escolha irá definir que tipo de ligadura será aplicada em determinada frase, facilitando ou dificultando a execução. Vários autores tratam deste assunto, sendo que o trombonista e professor Denis Wick descreve em seu livro *Trombone Technique*, os vários tipos de *legato* que podem ocorrer em um trecho musical (WICK, 1992).

Qual a percepção do Quarteto Brasileiro sobre os limites entre a criação de sua interpretação e a intenção do autor? Essa questão é tratada por ABDO (2000) em seu artigo “*Execução / Interpretação Musical: uma abordagem filosófica*”. Segundo a autora é importante que o intérprete entenda a obra não como algo acabado, mas que deve ser pensada como um texto onde o *performer* achará informações que o ajudarão a construir sua própria interpretação.

## OBJETIVOS

O objetivo principal deste trabalho é a edição revisada das quatro peças, com as alterações e comentários resultantes do confronto com o manuscrito do autor, incluindo aspectos interpretativos relativos ao fraseado, agrupamento de notas, dinâmicas e articulações (BLUM, 1980) (THURMOND, 1985).

Como objetivos secundários teremos a divulgação da obra de Gilberto Gagliardi, a disponibilização de literatura para os cursos de trombone no Brasil e exterior, e uma contribuição para futuras fundamentações teóricas de outras pesquisas na área de performance.

## METODOLOGIA

Uma análise dos manuscritos originais e a comparação com a interpretação do Quarteto Brasileiro de Trombones ajudará a compreender como ocorre o processo interpretativo e a leitura que o artista faz do trabalho do compositor.

A primeira fase deste trabalho de pesquisa será um levantamento sobre a literatura existente sobre o assunto. Não há no mercado editorial livros específicos sobre grupos de trombone, mas uma ampla discografia está disponível. O Quarteto de Trombones de Paris gravou sete álbuns se constituindo em dos mais atuantes grupos de câmara de trombones no mundo. No Brasil o Quarteto Brasileiro de Trombones é a fonte primária desta pesquisa.

Em uma segunda etapa será feita a análise visual dos manuscritos procurando identificar se o autor faz as anotações precisas sobre a dinâmica, o tempo e as ligaduras. Este é um procedimento básico para todo intérprete no primeiro contato com a obra musical a ser executada e o Quarteto Brasileiro de Trombones registrou em áudio suas próprias percepções sobre as intenções do autor.

Na análise das gravações utilizaremos os recursos do programa de áudio *Audacity*, onde se poderemos “enxergar” o som e suas propriedades. Esta ferramenta tem sido utilizada por pesquisadores da área de performance para comparar resultado de gravações com o que está proposto na partitura, bem como comparações entre gravações diferentes (CARDOSO, 2010).

Através da digitalização dos manuscritos originais, com o uso do “*software*” Sibelius, será possível “enxergar” as obras como um todo, já que as quatro peças (*O Retorno*, *Trombolero*, *Dias Felizes* e *Estou por baixo*) estão disponíveis em partes individuais. Essa visão geral das vozes, proporcionada pela edição, ajuda a entender o papel de cada voz na textura composicional (BERRY, 1987) e o intérprete terá uma ferramenta a mais para fazer as variações de intensidade necessárias nos momentos de solo e de acompanhamento.

Serão realizadas entrevistas com os integrantes do Quarteto Brasileiro de Trombones com o objetivo de conhecer detalhes do processo de interpretação das quatro peças. Nesta entrevista será feito um questionário com perguntas semiabertas. Esta etapa precisa ser aprovada pelo comitê de ética.

## RESULTADOS ESPERADOS

Edição das partituras com as informações colhidas na análise dos manuscritos e as informações colhidas da interpretação do Quarteto Brasileiro de Trombones. Essa edição deverá ser publicada para que se disponibilize aos professores e estudantes do trombone, e também dos pesquisadores em geral.

A revisão da literatura sobre o assunto também servirá à pesquisa e ao aprimoramento do debate sobre o papel da performance no ambiente acadêmico, tema área de concentração relativamente recente no ensino musical brasileiro e que carece de maiores estudos.

## NOTAS

- 1 Professor auxiliar (DE) de trombone na Universidade Federal de Uberlândia. Aluno de Mestrado em Música da UFG. Atuou como instrumentista na Orquestra Filarmônica do Espírito Santo de 1989 a 1999 e na Banda de Música da Polícia Militar do Espírito Santo de 1999 a 2010. Atuou como professor de trombone na Faculdade de Música do Espírito Santo onde também se formou no curso de bacharelado em música.
- 2 Doutor em Música pela UNIRIO sob a orientação do Prof. Dr. Nailson Simões. Mestre em Música Brasileira para UNIRIO, sob orientação do Prof. Dr. Nailson Simões. Possui Bacharelado em Trompete pela Faculdade de Música do Espírito Santo (1996). Desde abril de 2009, é professor de Trompete da EMAC/UFG.

## REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. **Execução/Interpretação Musical**: uma abordagem filosófica. Per Musi, Belo Horizonte, 2000.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. Dover Books, 1987.

BLUM, David. **Casals and the art of interpretation**. University of California Press, 1980.

CARDOSO, Antonio Marcos. **Dois Saídas para uma Intrada: Comparando Interpretações**, In: Dapesquisa, UDESC, 2010.

CARDOSO, Fernando da Silveira. **Gilberto Gagliardi: Vida e análise sobre seu método de Trombone para iniciantes**, Monografia apresentada ao Curso de Música da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2007.

QUARTETO DE TROMBONES BRASILEIRO, CD **Tributo a Gilberto Gagliardi**, Selo Niterói Discos, 2004.

THURMOND, James Morgan. **Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance**. Harlo Press, Detroit, 1985.

WICK, Denis. **Trombone Technique**. 2. ed. Oxford University Press, Oxford, 1992.

# O PAGODE DE VIOLA DE TIAO CARREIRO: CONFIGURAÇÕES IDENTITARIAS IMPORTANCIA E INFLUENCIAS NO UNIVERSO DA MUSICA CAIPIRA BRASILEIRA DA ERA JK AO TEMPO PRESENTE

Denis Rilc Malaquias - (EMAC - UFG)  
*denis.violao@hotmail.com*

Magda de Miranda clímaco - (EMAC - UFG)  
*magluiz@hotmail.com*

**Palavras-chave:** Tião Carreiro; Pagode-de-violão; Influências; adoções.

## INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

A música caipira, depois de ser inserida na mídia pela turma do Cornélio Pires no fim da década de 1920, passou por diversas transformações e incrementações. Ela se hibridizou com tantos elementos de outros gêneros e estilos musicais, que em poucas décadas perdeu boa parte da sua essência caipira. Em 1956 Juscelino Kubitschek tornou-se presidente da República com um slogan desenvolvimentista “50 anos em 5”, cujo objetivo era desenvolver no Brasil em 5 anos o que levaria normalmente 50. O Brasil passava então por um período de crescimento econômico que interagiu com transformações em várias áreas. Schilling (2006) ressalva que os anos JK foram entendidos como os “anos dourados” da cultura brasileira. A música não poderia estar de fora de toda essa movimentação que acontecia no país. Foi, sem dúvidas, um período de muitas experimentações e inovações nesse campo. Músicos com tendências nacionalistas e músicos influenciados pelo estrangeirismo conviviam no país nesse momento, inclusive, no âmbito da música caipira. Oliveira (2005) observa que:

A música caipira, acompanhando o movimento da música brasileira, inicia um processo de apropriação de sonoridades e formas musicais latino-americanas. Tal apropriação transparece no trabalho de várias duplas surgidas na década de 50[...] Outras, ainda trabalhavam sobre ritmos e temáticas mais tradicionais, como o catira. Na década de 60, surgiu outra dupla que entrou para a mitologia do gênero: Tião Carreiro e Pardinho. (OLIVEIRA, 2005, p.7)

Dos movimentos musicais presentes nesse momento, podemos destacar a Bossa Nova, que surgiu por motivação de alguns jovens da classe média carioca, que estavam insatisfeitos com a música da época. Nesse período o bairro boêmio de Ipanema, no Rio de Janeiro, como bem demonstrou Ruy Castro (1991), tornou-se uma usina de novidades e experiências culturais, musicais, teatrais, televisivas e cinematográficas.

Nesse contexto, no âmbito da música sertaneja, no fim dos anos 50, Alcides Felismino de Souza (Nonô Basílio) e Mário Zan, que lideravam um movimento nacionalista. Esses músicos estavam à frente de um grupo de músicos sertanejos que tinha como objetivo criar na música regional uma identidade essencialmente brasileira. Esse grupo, conhecido como Tupiana, lutava contra a influência de elementos estrangeiros que estavam adentrando na música caipira. Segundo Caldas (1987) o Tupiana foi uma tentativa mal sucedida de nacionalizar a música sertaneja que estava sendo invadida por ritmos estrangeiros.

Em meio a toda essa trama de acontecimentos que movimentava a música brasileira, chama a atenção à desventura e o talento criativo do violeiro José Dias Nunes que, mais tarde, seria imortalizado como Tião Carreiro. No que tange à viola caipira José Dias Nunes iria influenciar toda uma geração de músicos sertanejos. Ele é grande referencia, e continua influenciar violeiros até os dias atuais desde o rústico ao mais erudito. Tião Carreiro era exímio violeiro, antes dele poucos tiveram a ousadia de gravar um disco solo com viola caipira, com destaque para o violeiro Julião, que foi o primeiro a gravar solo de viola com repertório caipira (CATELAN, 2005, p.12). Ele é responsável por grande parte do repertório para o instrumento no Brasil. As introduções das músicas com solos de viola criados por Tião Carreiro são ícones indispensáveis no repertório de um violeiro.

Indubitavelmente Tião Carreiro possuía um estilo exuberante de tocar viola. Contudo, o grande mérito de sua carreira, segundo Nepomuceno (1999), nasceu de um experimento: a fusão de dois ritmos já existentes que acabou, por acaso, originando um novo estilo musical. Dessa surgiu, em 1959, o Pagode-de-violão, cuja aceitação entre os violeiros acabou gerando uma máxima: “violeiro que não toca pagode não é violeiro”. De fato, isso foi um marco na história da música caipira, a batida criada por Tião Carreiro, como endossa Pinto (2008), apresenta certo grau de sofisticação, sobretudo em virtude do movimento das mãos. Esse aspecto, associado à rítmica do violão, que faz parceria com a viola, estabeleceu uma polirritmia até então incomum na cena da música caipira. O pagode é rico em detalhes, Corrêa (2000) considera-o como o ritmo mais complexo da música caipira.

Alguns anos depois do lançamento do pagode caipira de Tião Carreiro, surgiu no Rio de Janeiro um xará do pagode caipira, esse que era basicamente um novo tipo de samba, muito praticado em reuniões no subúrbio carioca. Vale ressaltar também que o samba era uma das paixões de Tião Carreiro. Pouco se comenta, mas, Tião Carreiro gravou também vários “sambinhas”, estilo que ficou conhecido com “Samba Caipira”. E pode-se notar que essa música influenciou diretamente Tião Carreiro na sua criação. Tanto o pagode caipira quanto esse pagode vinculado diretamente ao samba designam reunião ou festa informal, na qual a música ocupa lugar de destaque. No entanto, o primeiro tem características próprias (FILHO, 2008, p. 12).

À base da ponderação de tais aspectos, levanto os seguintes questionamentos: O que o pagode de viola traz de inovador em sua estrutura que o faz permanecer em destaque no repertório dos violeiros? Tião interagiu como o cenário histórico-cultural efetivado pelo governo de JK nas décadas de 50 e 60? Qual a posição desse músico em relação aos elementos estrangeiros na música sertaneja adotados por alguns músicos caipiras desse período? Que processos identitários sua música revela? Tem haver como processos de hibridação cultural? O que esse gênero representa hoje para os violeiros de um modo geral? De que forma sua ressonância (influência, interferências e adoções) aparece nos seus trabalhos? Existe um diálogo de sua música com outras dimensões culturais?

Visando emitir alguma luz sobre estas questões e, esperando comprovar também a presunção de que Tião Carreiro interagiu com o seu tempo e espaço, o que possibilita perceber a sua obra como um ponto de interseção entre ele mesmo e esse tempo, como resultante de processos identitários, as reflexões de autores como Castoriadis (1995), Chartier (1990) e Canclini (2003), que discorreram, respectivamente, sobre processos simbólicos, obras, práticas, instituições e etc. que constituem uma rede simbólica relacionados à instituição da sociedade, representações sociais/processos identitários e processos de hibridação, foram tomadas como fundamentação teórica para essa investigação.

Dessa forma, frente à situação atual das investigações sobre o objeto proposto e em face da carência de material bibliográfico referente à música caipira, em particular a de Tião Carreiro, e num momento em que os estudos musicológicos estão se voltando para busca de novos objetos de estudos. (VOLPE,). E, nesse contexto para a valorização maior da música popular em todas as suas dimensões, espero enriquecer uma escassa bibliografia sobre o assunto. E chamar a atenção para o trabalho de Tião Carreiro que, como pressuponho nesse trabalho, tem influenciado toda uma geração de violeiros. E, sem ter ainda o reconhecimento merecido no cenário nacional mais amplo.

## OBJETIVO

O presente projeto de pesquisa se propõe a investigar a influência, a importância e adoções do “pagode-de-violão” de Tião Carreiro, na sua relação com a constituição do universo da música caipira brasileira, a partir da era JK até o tempo presente – e configurações identitárias.

## METODOLOGIA

Os procedimentos metodológicos de relevância nessa investigação, que se evidencia, sobretudo, como uma pesquisa qualitativa, são os seguintes: Pesquisa bibliográfica e midiática; A transcrição, de obras selecionadas do repertório de Tião Carreiro constitui num importante passo nesse trabalho. Análise e interpretação dos dados será feita sem perder de vista a sua interação com o cenário histórico, analisando com elementos da *performance* evidenciados na análise de partituras, imagens e sons obtidos através do material áudio-visual (CDs, DVDs, dentre outros).

## ANÁLISE DOS DADOS

A próxima etapa está implicada com a organização dos resultados obtidos no levantamento e na abordagem das fontes mencionadas. Com base nos resultados alcançados nas etapas anteriores será feito um trabalho de reflexão, interpretação, relação e conclusão, comparando-se os resultados previstos no material bibliográfico, na análise das obras e nos elementos audiovisuais para, com base nos resultados obtidos, discorrer sobre o tema proposto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expectativa é que, após cruzar, relacionar, analisar e interpretar os dados colhidos a partir das fontes e abordagens metodológicas citadas, conseguir provar a pressuposição de que Tião Carreiro é referência de toda uma geração de violeiros. Pinto, citado por Filho (2008), ressalta que nessa perspectiva o trabalho feito por Tião Carreiro pode ser considerado como um divisor de águas. Acrescentando uma voz de apoio a esse juízo, Zan, também citado pelo mesmo autor, assinala que, correndo o risco de uma comparação apressada, a viola de Tião Carreiro equivale à guitarra do blues, isto é, guardada as devidas proporções, a figura de Tião Carreiro aproxima-se da figura lendária de Robert Johnson. Embasando-se nesses resultados já apresentados, a pesquisa pretende realizar um levantamento sobre a trajetória de Tião Carreiro no instante e no contexto da criação do novo estilo musical a fim de ressaltar a sua importância para a música brasileira, em especial a música Caipira.

## REFERÊNCIAS

- CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987. Coleção Primeiros Passos.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CATELAN, Álvaro. **De repente, a viola: grandes temas da música caipira**. Goiânia: Kelps, 2005.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticos e representações sociais**. Rio de Janeiro/RJ: Bertrand, 1990.
- CORRÊA, Roberto N. **A arte de pontear viola**. Brasília: Viola Corrêa, 2000.
- FILHO, Manuel A. **Viola de Tião Carreiro prosea com a academia**. *Jornal da Unicamp, Campinas*, 31 de mar./6 de abr. 2008. p. 12.

- GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da bossa nova**. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. **História Cultural & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. 2004. **O Tronco da Roseira: uma antropologia da viola caipira**. 168f. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.
- PINTO, Ivan Vilela. O caipira e a viola brasileira. In: PAIS, José Machado (Org.). **Sonoridades luso-africanas brasileiras**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004. p. 171-187.
- PINTO, João Paulo do Amaral. **A viola caipira de Tião Carreiro**. 371f. Dissertação (Mestrado em Música) – IA - UNICAMP, Campinas, 2008.
- SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: o ensaio do cantar caipira**. Marília: Unimar, 2000.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. Editora 34. São Paulo, 2008.
- SCHILING, Voltaire. **A era JK, otimismo e esperança**. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/brasil/2006/01/02/002.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2010.
- Entrevista com Almir Sater. <<http://www.youtube.com/watch?v=MjOKKGQHpsk&feature=related>>. Acesso em: 03 jun. 2011.

**XI SEMPEM - Seminário Nacional de Pesquisa em Música**  
**IX EINCO – Encontro Internacional de Contrabaixistas**  
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG  
Goiânia - 28 de setembro a 1 de outubro de 2011

**Contrabaixistas Convidados**

Alexandre Rosa (OSESF)  
Barry Green (EUA)  
Fausto Borém (UFMG)  
Gael Lhoumeau (Orq. Petrobras)  
Jessica Valls (EUA)  
Ricardo Vasconcellos (DF)  
Sonia Ray (UFG)  
Valerie Albright (UNESP)

**Outros Músicos Convidados**

Ana Flavia Frazão, piano  
Ana Taglianetti, soprano  
Anderson Rocha, violino  
Ângelo Dias, baritono  
Consuelo Quirese, piano  
David Castelo, flauta doce  
David Gardner, cello  
Francisca Aquino, piano  
Jairo Diniz, viola  
Gianfranco Fiorini, lutheria

Gunter Bauer, piano  
Marcos Bastos, violino  
Maria Lúcia Roriz, piano  
Maria Luisa Cameron, cello  
Maria Luiza Mestrinho, mezzo-soprano  
Marília Álvarez, soprano  
Marina Machado, piano  
Martha Martins, piano  
Ricardo Freire, clarinete  
Tânia Mara Caçado, piano

## PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA

**Quarta-feira, 28 de setembro de 2011**

**Teatro Belkiss Carneiro de Mendonça - 9h15**

UFG - Campus 2 - Escola de Música e Artes Cênicas

**Dueto para Clarineta, Contrabaixo e Piano** de G. Bottesini

Clarineta: Ricardo Freire

Contrabaixo: Ricardo Vasconcelos

Piano: Francisca Aquino

**Salmico Apocrifo de Betsaida** de Alexandre Schubert

Contrabaixo: Valerie Albright

Soprano: Marília Álvares

Piano: Maria Lúcia Roriz

**Balada do Rei das Sereias** de Ernst Mahle

Contrabaixo: Alexandre Rosa

Baritono: Angelo Dias

Piano: Gunter Bauer

**Sonata para Contrabaixo e Piano** de Anderson Viana

Contrabaixo: Jessica Valls

Piano: Gunter Bauer

**Seven Duets for Two Double Basses** de David Anderson

Kibbles & Kibits	Contrabaixos: Sonia Ray e Valerie Albright
Parade of the Politically Prudent Pigs	Contrabaixos: Sonia Ray e Alexandre Rosa
Gustav's 11 O'Clock Dance	Contrabaixos: Jessica Valls e Valerie Albright
Schgeweit Fahrt	Contrabaixos: Valerie Albright e Alexandre Rosa
Lament	Contrabaixos: Valerie Albright e Alexandre Rosa
Rush Hour	Contrabaixos: Sonia Ray e Jessica Valls
Blue Cheeze	Contrabaixos: Sonia Ray e Valerie Albright

**Quarteto para Quatro Contrabaixos** de Benhard Alt

*Prealudium*

*Menuett*

*Humoreske*

Contrabaixos: Sonia Ray, Valerie Albright, Ricardo Vasconcelos e Jessica Valls

**Quarta-feira, 28 de setembro de 2011**  
**Teatro Belkiss Carneiro de Mendonça - 14h00**  
UFG - Campus 2 - Escola de Música e Artes Cênicas

**Entretanto eu canto** de W. Henrique (1905-1995)

**Trovas** (Arr. Jodacil Damaceno) de A. Nepomuceno (1864-1920)

**Três canções de ciclo Anon. in love** (1960) W. Walton (1902-1983)

*O Stay, Sweet Love*

*Lady, When I Behold The Roses*

*My Love In Her Attire*

**Duo Anima**

Contralto: Malu Mestrinho

Violão: Rodrigo Carvalho

**Der Hirt auf dem Felsen**, Op. Post. 129 D 965 (1828) de Schubert, F. (1797-1828)

**Trio Schubert**

Clarineta: Daniel Araújo

Soprano: Mábia Felipe

Piano: Consuelo Quireze

**Concerto para Trombone** (1924) de L. Grondahl (1886-1960)

Trombone: Jackes Douglas

Piano: Katarine Araújo

**Notebook: for any instruments and / or voices in any combination** (1980) de S. Smith. (1948)

Trombone: Roberto Milet

Piano: Diones Correntino

Bateria: Enrico Carinci

**Quarta-feira, 28 de setembro de 2011**  
**Auditorio da Fundação Jaime Câmara - 20h30**  
Rua Thomás Edson, nº 400 - Setor Serrinha

Solos das **Sinfonias 6, 7 e 8** de Joseph Haydn (arranjos de Fausto Borem)

Contrabaixos: Valerie Albright, Alexandre Rosa e Sonia Ray

Piano: Beatriz Pavan

Solo de **Variaciones Concertantes** de Alberto Ginastera

Contrabaixo: Sonia Ray

Piano: Beatriz Pavan

Solo da **Ópera Otello** de Giuseppe Verdi

Contrabaixo solo: Alexandre Rosa

Acompanhamento: Valerie Albright, Jessica Valls e Sonia Ray (contrabaixos)

Duo da **Ópera Rigoletto** de Giuseppe Verdi

Contrabaixo solo: Valerie Albright

Violoncelo solo: Maria Luisa Cameron

Acompanhamento: Alexandre Rosa, Jessica Valls e Sonia Ray (contrabaixos)

Solo da **Suite Tenente Kijè** de S. Prokofiev

Contrabaixo solo: Alexandre Rosa

Acompanhamento: Valerie Albright (contrabaixo)

Solo da **Suite Carnaval dos Animais (O Elefante)** de Camile Saint Saens

Contrabaixo solo: Valerie Albright

Acompanhamento: Beatriz Pavan (piano)

Solo da **Sinfonia n. 1** de Gustav Mahler (arranjo de Sonia Ray)

Contrabaixo: Valerie Albright, Alexandre Rosa e Sonia Ray

**Dueto para Violoncelo e Contrabaixo** de Giacomo Rossini

Violoncelo: Maria Luisa Cameron

Contrabaixo: Alexandre Rosa

**Um Olhar sobre a Morte** de Rita Domingues (Poema de Hilda Hilst)

Mezzo-soprano: Maria Luiza Mestrinho

Contrabaixo: Sonia Ray

**Quarteto para Contrabaixos** de Bernhard Alt

Preludim, Menuett e Humoreske

Contrabaixos: Sonia Ray, Valerie Albright, Jessica Valls e Alexandre Rosa

**Potpourri Nordestino** (arranjo de Ney Vasconcellos)

Contrabaixos: Valerie Albright, Jessica Valls, Alexandre Rosa e Sonia Ray

Quinta-feira, 29 de setembro de 2011  
Teatro Belkiss Carneiro de Mendonça - 9h15  
UFG - Campus 2 - Escola de Música e Artes Cênicas

**Awake, sweet love, thou art return'd** (1597)  
**Come again: Sweet love doth now invite** (1597)  
J. Dowland. (1563-1626)

**No piense Menguila Ya**  
J. Marín (1618-1699)

Violão e Voz: Luciana Lozada

**Simples Coletânea** (1917-1919) H. Villa-Lobos (1887-1959)  
*Valsa Mística*  
*Em um berço Encantado*  
*Rhodante*

**Três Micro-Peças** (2001) R. Miranda (1948)  
*Incisivo*  
*Lírico*  
*Burlesco*

Piano: Laura Umbelino

**23 de julho** (1996) de H. Pascoal (1936)  
**Joca Ramiro** (2008) de D. Correntino (1982)  
Johnson Machado, clarineta  
Diones Correntino, piano

**Charanga Jazz Mambo** (2006) de P. Carneiro (1933)  
**Deixe o Júnior em Paz** (2006) de P. Carneiro (1933)

**Charanga Jazz**  
Manassés Aragão e Nivaldo Junior, trompetes  
Adenilson Santana, trompa  
Roberto Milet, trombone  
Elielson Paulo, tuba  
Ismael Gome, percussão

Quinta-feira, 29 de setembro de 2011  
Teatro Belkiss Carneiro de Mendonça - 14h00  
UFG - Campus 2 - Escola de Música e Artes Cênicas

**(Não) Atire o Pau no Gato** (Espetáculo cênico-musical em um ato de Fausto Borém)

Dentro do rico repertório de canções folclóricas que povoa a imaginação das crianças brasileiras, algumas banalizaram a violência e os preconceitos: há o músico inocente que é levado preso (“...vem de lá seu Delegado e Pai Francisco foi para a prisão”, o negro obrigado

a entreter o branco (“...Dança crioula! Não quer dançar? Pego o chicotinho que você dança já!..”);, os animais que são maltratados (“Atirei o pau no gato...”).

O espetáculo cênico-musical cômico “**Não Atire o Pau No Gato**”, voltado para públicos de todas as idades, busca uma releitura “ecologicamente correta” desta canção infantil e, ao mesmo tempo, uma interação com a platéia por meio de elementos musicais, na tradição das histórias dos Disquinhos da década de 1960. Combina elementos de um concerto para contrabaixo e orquestra, da ópera e do teatro.

Encomendada pelo Maestro Fábio Mechetti ao músico-ator Fausto Borém para a série *Concertos Didáticos da Filarmônica de Minas Gerais*, a aventura musical *Não Atire o Pau no Gato*, ao longo de 25 minutos, narra a trama, o drama e a farra entre seus personagens. Nesta versão pocket-show temos o *Narrador*, o *Velho* (um bondoso e sonolento caipira mineiro), *Dona Chica-cá* (sua esposa gagá e maldosa, que aparece apenas virtualmente), o *Gato* (apreciador de música erudita e metido a maestro) e a *Maestrina* (que tem de aturar a impertinência e esnobismo do Gato). O espetáculo com a direção musical de Ana Taglianetti e interpretação de Tânia Mara Cançado (piano) e Fausto Borém como contrabaixista e ator.

**Quinta-feira, 29 de setembro de 2011**

**Teatro Asklépios - 21h00**

Rua 235, Faculdade de Medicina da UFG - Setor Universitário

**Roumanian Folk Dances**

Bartok

**Le Cri de Venise Funkapriccio**

F. Rabbath

**4 BG**

D. Anderson

Contrabaixo: Barry Green

Piano: Consuelo Quirese

**Trio sonata em Ré Maior** de A. Vivaldi

*Allegro*

*Andante*

*Allegro*

David Castelo: flauta doce

Anderson Rocha: violino

Beatriz Pavan: cravo

Alexandre Rosa: contrabaixo

**Sonata para Contrabaixo e Piano** de A. Corelli

Contrabaixo: Jessica Valls

Piano: Beatriz Pavan

**Surdina** de Larena Franco do Araújo

Contrabaixo: Fausto Borém

Mezzo-soprano: Malu Mestrinho

ano: Gunter Bauer

**Quando Coisas** de Poesia de Bruno Basseto

*Aria*

*Querência*

*Escólio*

Torneamento

Contrabaixo: Valerie Albright

Piano: Francisca Aquino

**Occi-mental** de Thierry Barbé

Contrabaixo: Gael Lhoumeu

Piano: Francisca Aquino

**Sol e Chuva** de C. Buarque / E.Lobo (Arr: Fausto Borém)

**Valsa Brasileira** de C. Buarque / E.Lobo (Arr: Fausto Borém)

**Beatriz** de C. Buarque / E.Lobo (Arr: Fausto Borém)

Contrabaixo: Fausto Borém

Voz: Ana Taglianetti

Piano: Tania Cançado

**Nina para dois contrabaixos e piano** de Francisca Aquino

Contrabaixos: Ricardo Vasconcelos e Fausto Borém

Piano: Francisca Aquino

**La Cumparsita para quatro contrabaixos** de D. Lugubre

Contrabaixos: Jessica Valls, Fausto Borém, Alexandre Rosa e Valerie Albright

**Sexta-feira, 30 de setembro de 2011**

**Teatro Belkiss Carneiro de Mendonça - 9h15**

UFG - Campus 2 - Escola de Música e Artes Cênicas

Fábio Leite, piano

(programa a ser anunciado)

**Der Hochzeitsbräute** D. 930, Op. 104 (1827) de Schubert, F. (1797 - 1828)

*Allegro Moderato*

*Allegro*

*Allegretto*

*Andantino*

Soprano: Carmel Rizzotto, Tenor: Alexandre Vaz

Barítono: Levi Nogueira, Piano: Jonathan Taylor

**Three Pieces** (Arr. Jay Lichtmann) de H. Purcell (1659-1695)

*Hornpipe*

*The Queen's Dolor*

*Rondo*

**Galliard Battaglia** (Ed. Jay Lichtmann) de S. Scheidt (1587-1654)

### **Origens Brass**

Gerson Amaral e Manassés Aragão (Trompetes)

Roberto Milet e Alexandre Teixeira (Trombones)

**Fanfare for St. Edmundsbury** (1959) de B. Britten (1913-1976)

**Concert Fanfare** (2000) de E. Ewazen (1954)

### **Trompetes do Cerrado**

Antonio Cardoso, Gerson Amaral, Guilherme Toledo

Rogério Rosemberg, Manassés Aragão e Bruno Pereira

**Sexta-feira, 30 de setembro de 2011**  
**Teatro Belkiss Carneiro de Mendonça - 14h00**  
UFG - Campus 2 - Escola de Música e Artes Cênicas

**João Pedro Oliveira:** Lecture and premiere of Adagio for bass 4tet

João Pedro Oliveira (regência)

#### **Grupo de Contrabaixos da UFMG:**

Quarteto I: Fausto Borém, Leonardo Lopes, Rodrigo Olivarez, Alfredo Ribeiro.

Quarteto II: Giordano Cícero, Thiago Luciulli, Evaristo Bergamini, Gustavo Neves.

**Sexta-feira, 30 de setembro de 2011**

**Espaço Cultural UFG - 21h00**

UFG - Campus 1 - Praça Universitária (Próximo a Fac. Engenharia da UFG)

**Teppo's Ten plus Two de Teppo Hauta-aho** (12 Peças para Contrabaixo e Piano)

Estreia das peças pedagógicas para contrabaixo e piano:

Uma homenagem ao compositor finlandês nos seu 70º aniversário

Contra baixistas:

1. Todos (professores e alunos)
2. Aluna da extensão UFG (Camila Nascimento)
3. Alexandre Rosa
4. Barry Green
5. Fausto Borém
6. Gael Lhoumeau
7. Jessica Valls
8. Ricardo Vasconcellos
9. Sonia Ray
10. Valerie Albright
11. Aluna da extensão UFG (Carolina)
12. Todos (professores e alunos)

Marina Machado, piano (1, 2, 9, 10, 11 e 12)

Martha Martins, piano (3, 4, 5, 6, 7 e 8)

**Quinteto Op. 77 para cordas “Allegro”** de A. Dvorak

Anderson Rocha, 1º violino

Marcos Bastos, 2º violino

Jairo Diniz, viola

Maria Luisa Cameron, violoncelo

Sonia Ray, contrabaixo

**Rhapsody** para contrabaixo solo de Teppo Hauta-aho

Contrabaixo: Gael Lhoumeau

**Wave Variations** para contrabaixo solo de Fausto Borém

Contrabaixo: Fausto Borém

**Quinteto Op. 114 “A Truta”** Tema e variações de F. Schubert

Anderson Rocha, violino

Jairo Diniz, viola

Maria Luisa Cameron, violoncelo

Sonia Ray, contrabaixo

Ana Flávia Frazão, piano

**B.B. Wolf** para contrabaixo solo de John Deak

Contrabaixo: Jessica Valls

**Eleanor Rigby** para cinco contrabaixos

Contrabaixos: Sonia Ray, Jessica Valls, Valerie Albright,

Gael Lhoumeau e Ricardo Vasconcellos

**Sábado, 01 de outubro de 2011**

**Teatro Belkiss Carneiro de Mendonça - 9h15**

UFG - Campus 2 - Escola de Música e Artes Cênicas

Anselmo Guerra

(programa a ser anunciado)

**Fratura** (2011) de P. Guicheney (1975)

Flauta: Adriana Losi

Difusão sonora: Paulo Guicheney

**Grupo de Percussão da EMAC** (programa a ser anunciado)

Fábio Oliveira (direção)

Percussionistas: Jader Steter, Kemuel Khesner, Khesner Oliveira,

Lucas Ramos, Lucas Tomé, Noel Carvalho e Thais Tenório

**Quartet 1st Symphony** (2nd mvt) de G. Mahler (arr: J. Kennedy)  
Todos os alunos do EINCO

**Quarteto para contrabaixos** de C. Brumby  
Contrabaixos: Valerie Albright, Alexandre Rosa, Jessica Valls e Gael Lhoumeau

**Moldy Jello** para cinco contrabaixos de Jeanette Welch  
Contrabaixos: Valerie Albright, Gael Lhoumeau, Jessica Valls,  
Ricardo Vasconcellos e Alexandre Rosa

**O Colibri** de Fausto Borém  
Contrabaixo: Fausto Borém  
Voz: Ana Taglianetti

**Manhã de Carnaval** de Luiz Bonfá (Arr: Fausto Borém)  
Contrabaixos: Sonia Ray, Alexandre Rosa e Fausto Borém

**All in a Days Work (Kick Start)** de Tony Osborne

**On the Prowl...** de Kristin Korb

**Da Basses Groove** de John Clayton

Obras para grupos contrabaixos

Contrabaixos: Fausto Borém, Valerie Albright, Jessica Valls, Sonia Ray, Gael Lhoumeau e  
Ricardo Vasconcellos

Regência de Barry Green