



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
NÚCLEO DE MÚSICA

ANAIS ELETRÔNICOS

IV SISPEM

**Simpósio Sergipano de Pesquisa e
Ensino em música**

10 e 11 de Dezembro de 2012

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES

SESSÃO A - Dia 10/12/12 (segunda-feira)

1. A BANDA DE MÚSICA DO CORPO DE BOMBEIROS DE SERGIPE EM SUAS DIVERSAS ATUAÇÕES

*Carlos Antonio da Silva
Jodoval Ferreira Da Silva
Mackely Ribeiro Borges*

2. CATALOGAÇÃO DE PARTITURAS DO ACERVO DE MÚSICAS DA BANDA DA POLÍCIA MILITAR DO ESTADO DE SERGIPE

*Acrísio Santos Silva
Mackely Ribeiro Borges*

3. ASPECTOS DA PRÁTICA MUSICAL DA BANDA MARCIAL PEDRO ALMEIDA VALADARES DO MUNICÍPIO DE ITAPORANGA D' AJUDA - SERGIPE

*Jorge Luis Santana Ludovice
Mackely Ribeiro Borges*

4. O SURGIMENTO DO ENSINO FORMAL DE MÚSICA NA CIDADE DE ARACAJU-SE

Antônio Chagas Neto

5. MANIFESTAÇÕES MUSICAIS: SÃO GONÇALO DA MUSSUCA

*Denisson Cleber de Farias Santos
Mackely Ribeiro Borges*

6. INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE ORIENTADA DE PEÇAS PARA INSTRUMENTOS DE TECLADO DO PERÍODO RENASCENTISTA

*Adriano Moreira Costa Vilela
Mackely Ribeiro Borges*

SESSÃO B - Dia 11/12/12 (terça-feira)

**1. CONTRIBUIÇÕES DO TRIO ELÉTRICO ARMANDINHO DODÔ E OSMAR NA
CONSTITUIÇÃO DE UM NOVO SOM NO CARNAVAL DA BAHIA: A ANÁLISE DA
MÚSICA DOUBLE MORSE**

Ricardo Vieira da Costa

Mackely Ribeiro Borges

**2. DESENVOLVIMENTO DE SOFTWARE EDUCATIVO PARA MUSICALIZAÇÃO
INFANTIL**

Adriano Moreira Costa Vilela

Christian Alessandro Lisboa

**3. CASOS DO OUVIDO ABSOLUTO NA COMUNIDADE DO CURSO DE MÚSICA DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Ramon Vieira Dantas

Christian Alessandro Lisboa

4. O ALIMENTO DA ALMA

Marcus de Araujo Ferrer

RESUMOS

A BANDA DE MÚSICA DO CORPO DE BOMBEIROS MILITAR DE SERGIPE EM SUAS DIVERSAS ATUAÇÕES

Carlos Antônio da Silva
novarealidade@ig.com.br
Jodoval Ferreira da Silva
jodoval_mil@hotmail.com

Resumo: Apesar de historicamente haver uma intrínseca ligação entre as Bandas de Música Militares e a sociedade onde estão inseridas e vinculadas, caracterizando-se também por seu aspecto coletivo e integrador, é evidente que o tema tem sido pouco explorado, carecendo nos dias atuais de uma maior atenção, tanto das instituições a que pertencem quanto das que são responsáveis pelo ensino da educação e cultura do nosso país. A Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar de Sergipe, um elemento no conjunto de bandas militares do nosso país, é o objeto de estudo neste trabalho que propõe apresentar de forma sucinta esta manifestação musical, seu conceito, normas, valores, comportamento e produto, justificando portanto a sua importância histórica na instituição, e consequentemente a necessidade de continuidade.

Palavras-chave: Banda Militar, Solenidades, Sergipe.

ASPECTOS DA PRÁTICA MUSICAL DA BANDA MARCIAL PEDRO ALMEIDA VALADARES DO MUNICÍPIO DE ITAPORANGA D' AJUDA – SERGIPE

Jorge Luis Santana Ludovice
jorginho.ludovice@ymail.com
Mackely Ribeiro Borges
mackelyrb@gmail.com

Resumo: A proposta desta pesquisa, em andamento, tem como objetivo conhecer a prática musical da Banda Marcial Pedro Almeida Valadares localizada no município de Itaporanga D' Ajuda – Sergipe. O artigo apresenta os diferentes significados atribuídos ao termo banda marcial, discute as influências da banda militar nos grupos musicais escolares, além de refletir sobre os diferentes aspectos envolvidos na prática musical da banda à luz da etnomusicologia. Em Sergipe, as bandas de música ocupam um espaço significativo na cultura musical do Estado. A partir dos dados coletados na pesquisa de campo foi possível verificar a importância da Banda Marcial Pedro Almeida Valadares na cultura da cidade e na vida dos seus participantes.

Palavras-chave: Música; Banda Marcial; Sergipe.

CASOS DO OUVIDO ABSOLUTO NA COMUNIDADE DO CURSO DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Ramon Vieira Dantas
rvdsax@gmail.com
Christian Alessandro Lisboa
christian.lisboa@gmail.com

Resumo: O presente artigo visa apresentar os resultados da monografia intitulada “Um estudo sobre a incidência do Ouvido Absoluto na Comunidade acadêmica do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe” na qual foi realizada uma pesquisa com os alunos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe. O estudo teve por finalidade identificar os possíveis portadores do Ouvido Absoluto, habilidade considerada rara, onde aqueles que a tem conseguem identificar qualquer som sem referência externa. O estudo contou com a participação de 94 estudantes do referido curso, onde foram convidados a responder a um questionário contendo perguntas pertinentes a sua vida musical e familiar. Por fim foi feito um teste auditivo, com cinco diferentes timbres, onde os participantes tiveram que identificar as notas e nomeá-las.

Palavras-chave: ouvido absoluto, cognição, psicologia da música.

CATALOGAÇÃO DE PARTITURAS DO ACERVO DE MÚSICAS DA BANDA DA POLÍCIA MILITAR DO ESTADO DE SERGIPE

Acrísio Santos Silva
acrizaosax@hotmail.com
Mackely Ribeiro Borges
mackelyrb@gmail.com

Resumo: O presente trabalho gira em torno da catalogação do acervo musical existente nos arquivos da Banda de Música da Polícia Militar do Estado de Sergipe, pois entendemos que em pleno século XXI a transmissão das informações contidas em acervos de qualquer natureza, por meio da construção de formas de representação, deve acompanhar a evolução das necessidades dos usuários. Essa padronização da forma de exposição do material garante a conservação, acesso e tem como objetivo resgatar obras que a muito se encontram no ostracismo da difusão, bem como disponibilizá-las para músicos e musicólogos, tendo como metodologia a pesquisa bibliográfica e documental, através de fontes existentes na própria corporação. Grande parte destas encontra-se incompletas, contribuindo para a imprecisão de datas, nomes completos de personagens, autores e obras, dificultando a elaboração de uma pesquisa mais detalhada, porém o resultado alcançado satisfaz o objetivo da catalogação quando observamos o volume de obras encontradas em estado de execução por parte de uma banda de música.

Palavras-Chaves: Catalogação; partituras; Banda da Polícia Militar de Sergipe.

CONTRIBUIÇÕES DO TRIO ELÉTRICO ARMANDINHO DODÔ E OSMAR NA CONSTITUIÇÃO DE UM NOVO SOM NO CARNAVAL DA BAHIA: A ANÁLISE DA MÚSICA *DOUBLE MORSE*

Ricardo Vieira da Costa
ricvc1@hotmail.com
Mackely Ribeiro Borges
mackelyrb@gmail.com

Resumo: O presente artigo é resultado de uma pesquisa em andamento, cujo objetivo final consiste na interpretação etnomusicológica dos registros históricos dos 60 anos após advento do Trio Elétrico e na análise dos elementos estruturais empregados na composição e interpretação da obra fonográfica produzida pelo Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar durante esse período. Até o momento, realizamos uma breve revisão histórica do período compreendido entre o advento do Trio Elétrico (1950) e o lançamento do LP (*Long Play*) intitulado *Jubileu de Prata* (1975) em comemoração aos primeiros 25 anos do trio. O artigo também apresenta a transcrição e análise da música *Double Morse* (faixa 6) do referido LP, composta por Osmar Macedo em 1952. Para que os primeiros resultados fossem obtidos, fez-se uma revisão da literatura em artigos, sites, revistas, jornais e visitas ao acervo histórico na Casa da Música, localizada no Parque Metropolitano do Abaeté s/n, Itapuã, Salvador/BA. Uma breve análise musical da faixa *Double Morse* foi realizada partindo-se da decomposição das partes constituintes para abordagem dos aspectos melódico, harmônico e rítmico, bem como relacioná-las com o contexto musical daquele momento. De fato, uma verdadeira revolução cultural foi promovida pelo surgimento do trio elétrico, o que contribuiu diretamente para o desenvolvimento musical no Brasil até os dias atuais.

Palavras-chave: Música; Trio Elétrico; *Double Morse*.

DESENVOLVIMENTO DE SOFTWARE EDUCATIVO PARA MUSICALIZAÇÃO INFANTIL

Adriano Moreira Costa Vilela

adriano_ufs@hotmail.com

Christian Alessandro Lisboa

christian.lisboa@gmail.com

Resumo: O presente trabalho relata as atividades realizadas no projeto intitulado “Desenvolvimento de Software Educativo para Musicalização Infantil” incluso no Programa Especial de Inclusão em Iniciação Científica PIIC da Universidade Federal de Sergipe. O projeto teve como finalidade o desenvolvimento de softwares educativos voltados à educação musical. A partir de um levantamento das metodologias baseadas nos métodos ativos de educação musical, e de uma parceria firmada com o Programa de Iniciação à Docência – PIBID do curso de música desta mesma universidade foram desenvolvidos três softwares voltados à educação musical.

Palavras-chave: Softwares educativos, educação musical, musicalização infantil

INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE ORIENTADA DE PEÇAS PARA INSTRUMENTOS DE TECLADO DO PERÍODO RENASCENTISTA

Adriano Moreira Costa Vilela

adriano_ufs@hotmail.com

Mackely Ribeiro Borges

mackelyrb@gmail.com

Resumo: O presente trabalho versa sobre a “interpretação historicamente orientada”, de peças para instrumentos de teclado no período renascentista, adaptadas ao piano moderno, originado a partir de um exercício proposto na disciplina História da Música I do Curso de Licenciatura em Música da Universidade federal de Sergipe. Por fim pretende-se proporcionar embasamento para elaboração de um plano de aula sobre a interpretação do repertório renascentista.

Palavras-chave: Práticas Interpretativas; Educação Musical; Instrumentos de Teclado.

MANIFESTAÇÕES MUSICAIS: SÃO GONÇALO DA MUSSUCA

Denisson Cleber de Farias Santos

denisson_cleber@hotmail.com

Mackely Ribeiro Borges

mackelyrb@gmail.com

Resumo: O presente artigo é resultado de uma análise de alguns aspectos da prática musical do Grupo folclórico São Gonçalo da Mussuca, cidade de Laranjeiras – Sergipe. Visamos neste projeto a catalogação e estudo das atividades musicais desta manifestação. Abordamos diversos aspectos intrínsecos, que abrange desde o âmbito funcional: objetivos do grupo, identidade, ritos, formação e atuação; passando por detalhada análise musical: instrumentação utilizada, função e realização musical, análise rítmica, harmônica e melódica; e chegando ao significado atual do grupo, representatividade na sociedade às transformações que o grupo sofre e sofrera ao longo do tempo. A metodologia foi baseada em coleta de material bibliográfico, pesquisa de campo, entrevistas, observações e análise de material audiovisual.

Palavras-chave: Grupo São Gonçalo, Manifestação cultural-religiosa, Folclore.

O ALIMENTO DA ALMA

Marcus Ferrer

marcusferrer@uol.com.br

Resumo: No presente artigo, abordamos a relação entre a música e a sensibilidade. Ambas, aspectos subjetivos da expressão e do sentimento humano. Discutimos o papel do intérprete, do compositor e da sociedade a partir dessa relação. Seleccionamos alguns poemas que foram inseridos no início de cada item e no final, à guisa de conclusão. Eles trazem, em si, uma síntese do conteúdo do artigo.

Palavras-chave: sensibilidade, música, arte.

O SURGIMENTO DO ENSINO FORMAL DE MÚSICA NA CIDADE DE ARACAJU-SE

Antônio Chagas Neto
Universidade Federal da Bahia
achabach@hotmail.com

Resumo: Os aspectos históricos influenciam diretamente na situação atual de nossa realidade. Assim, para conhecer melhor o ensino de música na cidade de Aracaju-Sergipe, é necessária uma pesquisa a fim de traçar um panorama sobre o início e o desenrolar deste processo. Através desta pesquisa, é possível afirmar que o ensino de música formalizou na capital sergipana em 1936 com o movimento de canto orfeônico promovido por Villa-Lobos no governo de Getúlio Vargas, resultando na construção da maior escola de música do Estado: O Conservatório de Música de Sergipe. Após esta primeira iniciativa, outras instituições se formalizaram, aumento assim a oferta de ensino de música na capital sergipana.

Palavras-chave: Ensino de música em Aracaju-SE, Canto Orfeônico, Conservatório de Música de Sergipe.

ARTIGOS

A BANDA DE MÚSICA DO CORPO DE BOMBEIROS MILITAR DE SERGIPE EM SUAS DIVERSAS ATUAÇÕES

Carlos Antônio da Silva
novarealidade@ig.com.br
Jodoval Ferreira da Silva
jodoval_mil@hotmail.com

Resumo histórico

O presente trabalho se fundamenta a partir de uma pesquisa de campo realizada entre os meses de maio e outubro de 2012, na cidade de Aracaju - SE. A coleta de informações se procedeu através de observações da banda no seu local de ensaio e em apresentações externas, consultas a publicações periódicas da própria corporação, complementadas com entrevistas realizadas. Foram entrevistados o Maestro da Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar de Sergipe, o Capitão Samuel Marques, e mais dois componentes: o Segundo Sargento José Gentil Leite e o Terceiro Sargento Marcus Vinicius Santos. Estas informações estão organizadas, distribuídas e apresentadas de acordo com o modelo tripartido de Alan Merriam.

A Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar de Sergipe, doravante denominada BMCBMSE, foi criada no dia 2 de agosto do ano de 1963, época em que a corporação fazia parte da Prefeitura Municipal de Aracaju, sob a administração do Prefeito Godofredo Diniz. Seu primeiro desafio foi apresentar-se um mês após a sua criação, nas comemorações do dia 7 de setembro do mesmo ano. Em 1984 o Corpo de Bombeiros e sua respectiva banda foram incorporados à Polícia Militar do Estado de Sergipe. Em 23 de dezembro de 1999, na administração do então Governador do Estado Albano Franco, (Lei nº 4.194), a Corporação dos Bombeiros desvinculou-se da Polícia Militar, adquirindo autonomia administrativa, passando a ser subordinada diretamente à Secretaria de Segurança Pública. Nesse mesmo ano a Corporação passa a contar com o efetivo do sexo feminino. Em 2002 a BMCBMSE foi reestruturada após a realização de um concurso público para o preenchimento de vinte nove vagas para instrumentista e uma vaga para regente. Foi nessa seleção que o atual maestro, capitão Samuel Marques, ingressou como regente. (Revista “OClarão”, 2010, p.25).

Conceito e atuação

A BMCBMSE é um grupo composto por um regente e trinta e dois músicos, todos servidores públicos pertencentes ao quadro do Corpo de Bombeiros Militar de Sergipe. A Banda é formada basicamente por instrumentos de sopro e percussão.

O cotidiano das instituições militares é marcado pela hierarquia (que é a base da organização das instituições militares), disciplina, pontualidade e por várias atividades e solenidades internas: hasteamento da Bandeira Nacional, visita de autoridades, formaturas, datas comemorativas, aniversário da corporação etc. É impossível pensar no dia a dia de uma corporação, desvinculado das solenidades. A BMCBMSE é o órgão de apoio responsável pelas atribuições inerentes às atividades musicais da Corporação nos cerimoniais e eventos festivos, promovendo atividades músico-culturais para a população em geral, atividades músico-terapêuticas no âmbito do CBMSE, coordenando e executando projetos socioculturais e educacionais com vistas à educação musical¹.

Além das atividades internas, a BMCBMSE também se apresenta nos eventos oficiais do Estado. As solenidades militares não se restringem apenas às solenidades dentro da corporação isto porque as autoridades civis também recebem honras militares. As honras militares são regulamentadas por lei e cada um destes eventos tem um repertório específico. Fora da corporação, na sociedade civil, a Banda tem participado com a apresentação de concertos em praças, shoppings, escolas e também com a realização de workshop na capital e interior do Estado, com a finalidade de promover o intercâmbio de informações entre os profissionais das filarmônicas, desempenhando assim, junto a estas comunidades, sua função educacional e cultural de preservar a tradição da música militar e também da música popular brasileira. Neste sentido a BMCBMSE é um elo entre a corporação e a sociedade sergipana. É presença certa em eventos cívicos em todo o Estado, conforme relata o Maestro da Banda: “Costumamos dizer o 7 de Setembro para nós só termina em outubro, porque até o final desse mês temos apresentações a fazer alusivas à Independência do Brasil. Mas é para isso que treinamos e fazemos de coração.”²

¹ Art. 30 do Projeto de Lei que dispõe sobre a Organização Básica do Corpo de Bombeiros Militar do Estado de Sergipe, disponível em: <<http://www.cbm.se.gov.br/>>.

² Maestro Capitão SAMUEL MARQUES – (Revista “O Clarão”, 2010,p.25).



FIGURA 1 – Workshop descobre talento em Boquim – SE

Fonte: Agência Sergipe de Notícias 06/04/2009



FIGURA2 – Workshop reuniu filarmônicas em Boquim – SE

Fonte: Agencia Sergipe de Notícias 06/04/2009



FIGURA3 – Workshop realizado em2009 na cidade de Pirambu – SE

Fonte: <<http://www.ssp.se.gov.br/index.php/noticias/7991>> Acesso em 21 de nov. 2012.

É compreensível que uma entidade pública, independentemente de sua missão, sofra oscilações motivadas pelas políticas governamentais, que podem facilitar ou dificultar sua atuação na sociedade. A BMCBMSE não é exceção. A Revista do Corpo de Bombeiros Militar de Sergipe, edição de 2005, pág. 37, traz uma matéria intitulada *“O Resgate do Som – Banda do Corpo de Bombeiros resiste ao tempo e adversidades e mostra que o talento é imortal”*. Neste artigo, embora a abordagem evidencie o aspecto histórico da Banda, é admissível que a mesma através dos anos também tem enfrentado algumas dificuldades de natureza político/administrativa, contudo superadas, sem no entanto, deixar de cumprir a sua missão interna e também externa.

Comportamentos

Ensaios – O ensaio da BMCBMSE é um momento de aprendizagem que é precedido com a escolha das músicas a serem estudadas e se desenvolve individualmente ou em conjunto, sempre sob a orientação, correção e avaliação do maestro, conforme ele mesmo define com outras palavras: “O meu trabalho é preparar a banda para o seu melhor desempenho, desde as festas internas até as apresentações particulares. Eu administro a unidade e organizo os ensaios e os repertórios, adequando-os aos eventos”.³ Os ensaios são realizados pelo menos três vezes na semana, no horário indicado, às segundas e quartas (ensaios parciais) e nas sextas-feiras (ensaio geral). Nesta fase de trabalho começa a “materialização da música”.

Cada músico individualmente tem seu tempo particular de estudo repassando o seu naipe e disciplinadamente repetindo as passagens de maior dificuldade. Este também é o tempo de compartilhar facilitadores na execução das peças.

A BMCBMSE, por ser uma banda militar, possui algumas peculiaridades diferentes das bandas civis no que se refere à hierarquia e disciplina existentes no regime militar. O Maestro da Banda de Música deve ser sempre um oficial músico (Capitão, 1º Tenente ou 2º Tenente). Os demais integrantes também têm seu grau hierárquico, que são os seguintes em escala ascendente: Soldado, Cabo, 3º Sargento, 2º Sargento, 1º Sargento e Subtenente – todos esses são chamados de praça.

Nos ensaios de naipes, o mais graduado é quem conduz a atividade, tirando dúvidas, trabalhando a dinâmica das peças etc. Essas atividades sempre ocorrem por determinação do oficial da banda de música que é o maior responsável pela parte técnica; é ele quem supervisiona, observa o nível de cada músico e avalia o desempenho geral da banda. Após o ensaio de naipes o maestro

³Maestro Capitão SAMUEL MARQUES - Revista do Corpo de Bombeiros, – Edição 2005, p. 37.

manda o mais graduado reunir a banda no local determinado de ensaio, daí então é realizado o ensaio geral, quando ele faz as correções e observações finais.

Escolha do Repertório – Existe um repertório ordinário vinculado às solenidades militares específicas. As outras músicas dependem do Oficial Regente, que pode pedir ou não pedir opinião, pois a decisão final é sempre sua (comparando com um time de futebol: é sempre o técnico que determina quem entra em campo). No caso específico a BMCBMSE executa em suas apresentações um repertório diversificado, dependendo do local e da ocasião, geralmente composto de dobrados, marchas, músicas eruditas e populares.

Uniformes – O uniforme militar é uma roupa distintiva de uso obrigatório em serviço. Deve estar sempre bem cuidado. Tem efeito logístico e psicológico. Sua principal finalidade é padronizar (a farda em tese iguala todos os componentes) e identificar. Na estrutura hierárquica das instituições militares e no caso específico do Corpo de Bombeiros, seus diversos níveis são representados por insígnias usadas sobrepostas aos uniformes. O uniforme da BMCBMSE contém na tarjeta a informação da graduação, corporação, nome e grupo sanguíneo. Na manga direita do blusão está localizada a divisa (insígnia) e logo acima o símbolo da lira que representa a música (também aparece nos dois lados do colarinho) e a Bandeira do Estado de Sergipe. Na manga esquerda além da(s) divisa(s) destaca-se o brasão da corporação.



FIGURA 4 – Insígnia – Oficial intermediário (Capitão)

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hierarquia_na_Pol%C3%ADcia_e_Corpo_de_Bombeiros_Militar>
Acesso em 20 de nov. 2012.



FIGURA 5 – Insígnia – Oficial subalterno (Primeiro-Tenente)

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hierarquia_na_Pol%C3%ADcia_e_Corpo_de_Bombeiros_Militar>
Acesso em 20 de nov. 2012.



FIGURA 6 – Insígnia – Praça graduado (Segundo Sargento)

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hierarquia_na_Pol%C3%ADcia_e_Corpo_de_Bombeiros_Militar>
Acesso em 20 de nov. 2012.



FIGURA 8 – Brasão da Corporação

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hierarquia_na_Pol%C3%ADcia_e_Corpo_de_Bombeiros_Militar>
Acesso em 20 de nov. 2012.

Arrumação da Banda e distribuição dos instrumentos – Na linha de frente estão os instrumentos pertencentes à família das madeiras (O termo madeiras refere-se à forma de execução e não ao material de que o instrumento é feito): clarinetes, flautas, saxofones. Depois a família dos metais (compreende os instrumentos em que o som é produzido pela vibração direta dos lábios do

executante sobre um bocal): Trompetes, trombones, bombardinos e tubas. Por fim os instrumentos de percussão.

Produto

A música – A música é uma arte de expressão. Por meio dos sons e do silêncio ela pode transmitir ou evocar sentimentos e impressões tanto de quem executa quanto de quem ouve. Segundo Bona⁴ a música é a arte de manifestar os diversos afetos na nossa alma mediante o som. Ela enaltece os sentimentos, prepara para a convivência em grupo e proporciona melhorias no relacionamento interpessoal em qualquer faixa etária ou classe social. Preferimos portanto focar esta abordagem na música produzida pela BMCBMSE, seus efeitos internos e externos. Tocar um instrumento exige disciplina, percepção e cumplicidade ainda mais quando esta tarefa é executada em grupo no caso da Banda. O resultado deste trabalho é a música – o elo entre a instituição Corpo de Bombeiros Militar de Sergipe e os sergipanos.

A música militar não é apenas um dos cimentos da coesão interna dos homens em armas. Ela responde com grande parcela, pelo prestígio da classe militar no mundo civil. Nas retretas (hoje tão esquecidas), nas solenidades marciais, em eventos civis (inclusive religiosos) a que são chamados a comparecer, naqueles homens fardados, instrumentos faiscantes, de tão polidos, orgulhosos e peritos na execução de peças musicais selecionadas, o povo põe olhos, aguça ouvidos e a eles aplaude. Os aplausos colhidos, os músicos militares os dividem com as corporações a que pertencem! Valorosos irmãos de armas, cujos gatilhos são bocais, palhetas, válvulas, pistões, baquetas com maior poder sobre a emoção do que o das armas! (MEIRA, 2000, p. 63-64.)

A atuação da BMCBMSE em levar a música e outras atividades correlatas além dos limites da corporação, adotando práticas efetivas e continuadas para a aproximação da instituição a qual pertence com as diversas comunidades no Estado, devem ser consideradas como um produto imaterial e, embora estas ações sejam diferenciadas em sua natureza dos serviços específicos e

⁴ Pasquale Bona – Método Musical – Indústria Gráfica e Ed. Augusto Ltda. Julho de 2001.

indispensáveis à população, que o Corpo de Bombeiros Militar de Sergipe é obrigado a prestar, a exemplo de uma busca, um salvamento ou a extinção de um incêndio, são comparativamente tão relevantes quanto essenciais. Os resultados dos serviços indispensáveis são imediatos; os resultados das ações da Banda nestas comunidades aparecem e se consolidam com o tempo. Todos são beneficiados com essa integração: A Corporação dos Bombeiros e o Povo Sergipano.

Referências

Livros:

MEIRA, A; SCHIMER, P. *Música Militar & Bandas Militares: origens e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Estandarte, 2000.

Revistas:

CORPO DE BOMBEIROS. *Revista do Corpo de Bombeiros Militar de Sergipe*. Edição 2005. Editora Encare.

O CLARÃO. *Revista do Corpo de Bombeiros Militar de Sergipe*. Ano I nº 1, 2010 – Edição anual.

O CLARÃO. *Revista do Corpo de Bombeiros Militar de Sergipe*. Ano II nº 2, 2011 – Edição anual.

Documentos na internet:

BOMBEIROS, Portal do Corpo de. *Lei de Organização Básica*. Disponível em: <<http://www.cbm.se.gov.br/>>. Acesso em 15 de mai. 2012.

EDUCAÇÃO, Portal da. *Semana da Pátria será aberta com Corrida do Fogo Simbólico*, Ago. 2012. Disponível em: <<http://www.seed.se.gov.br/noticia.asp?cdnoticia=6670>>. Acesso em 10 de set. 2012.

NOTÍCIAS, Agência Sergipe de. *Segurança Pública: Banda do Corpo de Bombeiros descobre talentos através do projeto 'Música para Todos'*, abr. 2009. Disponível em: <http://agencia.se.gov.br/noticias/leitura/materia:12585/banda_do_corpo_de_bombeiros_descobre_talentos_atraves_do_projeto_musica_para_todos.html> . Acesso em: 21 de mai. 2012.

PÚBLICA, Secretaria de Estado de Segurança. *Banda de Música do Corpo de Bombeiros promove workshop em Pirambu*, Fev. 2009. Disponível em: <<http://www.ssp.se.gov.br/index.php/noticias/7991>>. Acesso em 21 de nov. 2012.

ASPECTOS DA PRÁTICA MUSICAL DA BANDA MARCIAL PEDRO ALMEIDA VALADARES DO MUNICÍPIO DE ITAPORANGA D' AJUDA – SERGIPE

Jorge Luis Santana Luduvicé⁵
jorginho.luduvicé@ymail.com
Mackely Ribeiro Borges⁶
mackelyrb@gmail.com

Introdução

No Brasil os registros da existência das bandas de música remontam aos tempos coloniais. Neste período, os grupos musicais eram organizados pelas irmandades religiosas e pelos senhores de engenho (CAMPOS, 2008, p.105). Em Sergipe, a literatura também aponta a igreja católica como a responsável pela formação das primeiras bandas, sendo o caso da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, considerada a mais antiga, criada em 1745 na cidade de Itabaiana (LIBERATO, 2009; MOREIRA, 2007).

Neste Estado, especialmente nas cidades interioranas, as bandas de música representam muitas vezes o único meio de formação de músicos, onde um dos poucos contatos com a população em geral com a música instrumental acontece em suas apresentações em eventos cívicos e religiosos. Neste sentido, acreditamos que estas organizações musicais ocupam um espaço significativo na cultura musical sergipana. Diante destas constatações e aos diversos contextos que as bandas de música podem se relacionar, gerando desta forma diferentes caracterizações e denominações. O presente estudo concentra suas atenções na prática musical da Banda Marcial Pedro Almeida Valadares localizada no município de Itaporanga D'Ajuda-SE.

⁵ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

⁶ Professora do Núcleo de Música (NMU – UFS) e orientadora da pesquisa.

Os significados do termo banda marcial e a influência das bandas militares

Ao conceituar a banda de música, a primeira palavra naturalmente exige um complemento a exemplo de banda civil, banda militar, banda de rock etc. Assim, a junção “banda marcial” nos apresenta uma série de informações. O Dicionário *New Grove* nos traz duas definições para a banda: a primeira refere-se a qualquer conjunto de instrumentos musicais e a segunda trata-se de um grupo de músicos que combinam instrumentos de sopro e percussão (POLK, 2001, não paginado). No Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, o termo “marcial” tem como definição: “Relativo à, ou próprio da guerra; bélico. Relativo à militares ou a guerreiros: aspecto marcial” (FERREIRA, 1988, p. 447). Desta forma, a banda marcial refere-se à música de cunho militar, cujo termo atualmente se encontra também associado às bandas escolares, como é o caso da Banda Marcial Pedro Almeida Valadares.

Além do destaque no movimento cívico por meio da presença nos desfiles na festa do dia 07 de setembro, as bandas marciais escolares mantêm elementos militares seja na mobilidade de marchar e tocar os instrumentos, na indumentária (os uniformes em geral lembram os dos militares) e no repertório musical. Em meio a estas influências, de que forma ocorreu esta transição entre o “mundo militar” e o “mundo civil”, especialmente no ambiente escolar? De acordo com LIMA (2007, p. 36), no século XIX a música no meio militar exercia um importante papel na formação de um *ethos* de coragem, com a finalidade de incentivar os combatentes nos conflitos armados e com isso fez-se aumentar a rivalidades entre as bandas representantes de suas nações. Longe das batalhas, os músicos soldados “passavam a influenciar grupos musicais civis”. Ainda nas palavras do mesmo autor, esta transição pode ser encontrada em vários contextos como, por exemplo, as bandas de jazz:

As bandas de jazz americanas no seu nascimento, como é consenso entre os pesquisadores, foram influenciadas pela descida dos soldados franceses no porto de *New Orleans*. Os negros americanos misturaram a marcha e o ritmo que ouviam desses soldados com a linguagem musical que conheciam, utilizando esta nova forma musical, inicialmente, nos cortejos fúnebres e festividades da comunidade (LIMA, 2002, p. 36-37).

No Brasil, as bandas militares se instalaram definitivamente no cenário musical durante o século XIX, período em que, por meio de um decreto, “todos os regimentos de infantaria passaram a ter, obrigatoriamente, a sua banda” (COSTA, 1997, p. 14). No entanto, de acordo com LIMA (2007, p.

37), as bandas militares só passaram “a desfrutar de um maior prestígio após a independência, mais precisamente durante a guerra do Paraguai”, pois foi o período em que o exército brasileiro passou por grandes melhorias nas mãos do Duque de Caxias. Com a instauração da República e a necessidade de sua consolidação, o exército brasileiro vai até as escolas e ministram treinamentos com os jovens, com o objetivo de formar uma identidade nacional. Com isso as bandas escolares ganham destaque no movimento cívico no Brasil (LIMA, 2007, p. 37).

Em Sergipe não é diferente, a tradição de comemoração da independência do Brasil acontece em todos os municípios do estado. A organização do desfile de 07 de setembro fica por conta das prefeituras junto com secretarias de educação municipais, pois quem mantém essa tradição até hoje com mais vigor são as escolas. Na capital Aracaju o evento acontece atualmente em vários bairros, mas o desfile oficial percorre apenas a Avenida Barão de Maruim⁷, diferente de antes em que o cortejo percorria as ruas do centro da cidade. Murillo Melins (2007, p. 231) em seu livro *Aracaju Romântica que vi e vivi*, descreve com alguns detalhes o que presenciou nas décadas de 1940 e 50:

Naquela época a parada estudantil do dia Sete de Setembro era um acontecimento aguardado com muita expectativa, por parte dos estudantes aracajuanos, (...) A partir das 14 horas, as ruas já se encontravam bastante movimentadas com estudantes alegres que dirigiam-se aos colégios, a fim de aguardar o início da parada. Muita gente deixava suas residências para procurar os melhores lugares, nas calçadas das ruas e praça, por onde passaria o desfile (MELINS, 2007, p. 231).

A Banda Marcial Pedro Almeida Valadares

A Banda Marcial Pedro Almeida Valadares pertencente à escola estadual com o mesmo nome, localizada no município de Itaporanga D’ Ajuda, foi fundada em meados dos anos 2000, com a doação dos instrumentos pelo Secretário Estadual de Educação de Sergipe Luiz Antônio Barreto. Desde o início a banda segue uma trajetória de constante evolução, tendo inicialmente a participação de uma média de 20 a 30 músicos e atualmente uma média de 140 músicos de diferentes faixas etárias e de ambos os sexos.

⁷ Trata-se de uma longa via arterial que corta a cidade dividindo a região central e os bairros nobres da zona sul da capital sergipana.



Figura 1 - Banda Marcial Pedro Almeida Valadares

Fonte: <<http://bandamarcialdovaladares.blogspot.com.br/>>.

Baseado em dados levantados por conversas informais e entrevistas com o músico e instrutor da banda no cargo há quatro anos, Ozael Oliveira Freitas, e auxiliados por observações dos ensaios, podemos conhecer alguns elementos que compõem a prática musical da Banda Marcial Pedro Almeida Valadares. À primeira vista, o objetivo da exaltação à pátria e o sentimento nacionalista tem dado lugar ao entretenimento. Podemos observar isso na desvalorização das músicas cívicas pelos componentes da banda como o Hino Nacional Brasileiro, o Hino da Independência, o Hino da Bandeira e na preocupação do instrutor em restaurar este sentimento de patriotismo. Uma das ações relatadas pelo mestre no sentido de reverter este quadro está na aplicação de uma avaliação com os componentes do grupo com perguntas de cunho nacionalista.

A respeito da transmissão musical, a aprendizagem musical acontece por meio da imitação, ou seja, se aprende vendo, ouvindo e imitando os executantes, com ênfase no ritmo e na pulsação musical nos diversos andamentos. Outro aspecto interessante é que os componentes da banda não se consideram músicos e sim parte integrante de um grupo de tradição cultural. Neste sentido, a

cultura da banda marcial é algo que está impregnado na cidade, isto é, a banda faz parte da paisagem sonora de Itaporanga D' Ajuda. Em épocas de ensaios (é comum os ensaios serem nas ruas da cidade), as crianças brincam de tocar numa banda marcial, elas pegam tampas de painéis como se fossem pratos, caixa de papelão, lata de leite em pó e saem brincando pelas ruas, e com isso podemos dizer que a aprendizagem é natural, ou seja, se dá por meio da educação informal.

Em se tratando dos instrumentos musicais utilizados, a Banda Marcial Pedro Almeida Valadares, como qualquer outra banda marcial, a predominância de instrumentos é percussiva, formada por membranofones. Podemos citar neste grupo os bumbos, as caixas de repique, a caixa de marcação, o tambor, os pratos, os surdos e a baculinha. Os dois últimos instrumentos são implementações que fogem do tradicional de uma banda de marcha (bumbo, caixa, prato), pois facilita a execução de ritmos diferentes da marcha como o axé da Bahia. Ainda sobre os instrumentos, a banda também possui aerofones como o trombone, trompete e o saxofone.

A música executada pela Banda Marcial Pedro Almeida Valadares pode ser interpretado à luz da teoria do uso e da função da música defendida por Allan Merriam (1964, p. 210-27). O uso da música se refere ao contexto em que a mesma é usada, que no caso da banda é a sua presença no movimento cívico de Itaporanga D'Ajuda. A função é o propósito ou a razão da música ligada ao momento do uso. Baseado nesta teoria, Merriam elaborou uma lista com as dez funções que resumem o papel da música na cultura humana e entendemos que também se aplicam aqui. São elas: função de expressar emoções, função do prazer estético, função de gerar entretenimento, função de comunicação, função de representação simbólica, função de produzir resposta física, função de reforçar normas sociais, função de validar as instituições e rituais religiosos, função de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura e a função de contribuição para a integração social (MERRIAM, 1964, p. 219-227).

Em se tratando da execução musical da banda, nos chama a atenção a presença de “frases funcionais” executadas pelos instrumentos de sopro que são chamadas de toques. Com a grande extensão da banda esses toques também possuem a função comunicativa, desta forma, existe toque para iniciar, toque que anuncia o término da música, toque para mudar de ritmo, enfim, existem toques com diversas funções, do mesmo jeito das bandas marciais militares⁸. A seguir temos uma transcrição do toque de finalização utilizada pela banda. Ela está na tonalidade de lá bemol e em compasso quaternário. Vale ressaltar a importância das acentuações da percussão, por exemplo, a

⁸ A banda militar executa principalmente música funcional para tarefas de campo (conduzir sinais e ordens, auxiliar a manutenção da cadência da marcha e os movimentos da tropa).

caixa faz sequências de semi-colcheias e essas acentuações é o que dão uma levada rítmica muito interessante.

The image displays a musical score for four instruments: Trombone, Tambor, Caixa, and Bumbo. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Trombone part is in bass clef, while the percussion parts (Tambor, Caixa, and Bumbo) are in common time. The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures, and the second system shows the finalization sequence, marked with a double bar line and a repeat sign. The Caixa part features a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, while the Bumbo part provides a steady bass line. The Tambor part includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The Trombone part includes a melodic line with eighth notes and a final cadence. The score is marked with '1.' and '2.' indicating first and second endings, and a '3' indicating a triplet. The finalization sequence is marked with a double bar line and a repeat sign, and the score ends with a double bar line.

Figura 2 - Toque de Finalização

Considerações finais

Por estar em andamento não podemos avaliar, ainda, a extensão ou a dimensão que esta pesquisa alcançará. Neste momento alguns aspectos gerais e relevantes da prática musical da Banda Marcial Pedro Almeida Valadares podem ser percebidos além da sua importância na cultura musical do município Itaporanga D' Ajuda e na vida dos seus participantes. Acreditamos que o

conhecimento do perfil destes grupos musicais se faz necessário, tendo em vista que grande parte dos músicos e maestros sergipanos traz consigo toda uma gama de conceitos e comportamentos musicais formados nestes grupos musicais. Em suma, conhecer a fundo as bandas de música como a Banda Marcial Pedro Almeida Valadares significa conhecer melhor a cultura e a música sergipana, reforçando assim a identidade musical e cultural.

Referências

BANDA MARCIAL PEDRO ALMEIDA VALADARES. Disponível em: <<http://bandamarcialdovaladares.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 16 jul. 2012.

CAMPOS, Nilceia Protásio. *O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados*. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 19, 103-111, 2008.

COSTA, Luiz Fernando Navarro. *Ensaio de banda: um estudo sobre a banda de música Antônio Cruz*. 1997. Monografia – Centro de Ciências Humanas e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988,

LIBERATO, João. *Filarmônica Nossa Senhora da Conceição: funções de uma banda de música no agreste sergipano no período de 1898 a 1915*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2009.

LIMA, Marcos Aurélio de. *A banda estudantil um toque além de música*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

MELINS, Murilo. *Aracaju Romântica que vi e vivi*. Aracaju: Unit, 2007.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MOREIRA, Marcos dos Santos. *Aspectos históricos, sociais e pedagógicos nas Filarmônicas do Divino e Nossa Senhora da Conceição, do Estado de Sergipe*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2007.

POLK, Keit et al. “Band”. Grove Music Online (2002). Disponível em: <www.grovemusic.com>. Acesso em: 15 jul. 2012.

CASOS DO OUVIDO ABSOLUTO NA COMUNIDADE DO CURSO DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Ramon Vieira Dantas⁹

rvdsax@gmail.com

Christian Alessandro Lisboa¹⁰

christian.lisboa@gmail.com

Dentro do estudo da Psicologia da Música, existe um assunto que há muito detém a atenção dos pesquisadores. Trata-se do Ouvido Absoluto, que numa definição bem generalista pode-se dizer que é a capacidade de dar nome e/ou produzir uma nota musical, sem nenhuma ajuda externa, ou seja, tem-se que nomear ou reproduzir o som, apenas com uma referência mental do som ouvido. Esta capacidade é geralmente considerada extremamente rara, com uma prevalência global estimada de menos de um em cada dez mil (cf. BACHEM, 1955; PROFITA e LICITANTE, 1988; TAKEUCHI e HULSE, 1993; LEVITIN e ROGERS, 2005). Devido à sua raridade, e porque muitos músicos famosos eram conhecidos por possuí-la, o Ouvido Absoluto é frequentemente considerado uma habilidade misteriosa, causando polêmicas e controvérsias, principalmente acerca de sua origem.

Os primeiros estudos acerca do Ouvido Absoluto datam do início do séc. XIX e foi Stumpf (1883) que introduziu o assunto teoricamente e até certo ponto experimentalmente (cf. MULL, 1925). Carl Stumpf (1848-1936) formulou suas observações trabalhando com músicos e usando órgãos de igreja. Os resultados dos seus experimentos são mostrados em seu *Tonpsychologie* (1883-1890), publicado em dois volumes. Apesar do pioneirismo de seus estudos, Stumpf pôde prever resultados que só seriam comprovados mais tarde por outros pesquisadores que se aprofundaram na investigação dos temas abordados discutindo, por exemplo, dimensões perceptivas sobre o timbre e consonância. Além disso, Stumpf observou a importância de possuir o Ouvido Absoluto, para perceber modulações complexas, mas ressaltou que um bom ouvido relativo é de certa forma mais importante para um músico (cf. GABRIELSSON, 2010).

Em 1940, Bachem classificou o Ouvido Absoluto em “ouvido absoluto genuíno”, “quase-ouvido absoluto” e “pseudo-ouvido absoluto”, sendo que, destes, somente o “ouvido absoluto

⁹ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

¹⁰ Professor do Núcleo de Música (NMU-UFS), voluntário do Projeto PIBID/Música e orientador da pesquisa.

genuíno” pode ser considerado o autêntico Ouvido Absoluto. As demais classificações estão associadas ao ouvido relativo, que é a capacidade de identificar notas a partir de uma referência externa. Os que estão na categoria de “quase-ouvido absoluto” são aqueles que têm apenas um tom internalizado (como o lá 440Hz); já os possuidores do “pseudo-ouvido absoluto” são os que, segundo Bachem, precisaram passar por um rigoroso treinamento para adquirir a habilidade (cf. BACHEM, 1937,1940).

Parncutt e Levitin (1999), num artigo publicado no *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, dão outras classificações para o Ouvido Absoluto. Eles classificam em três tipos, a saber: “passivo”, “ativo” e “muito fino”. Para eles o possuidor do Ouvido Absoluto Passivo, consegue identificar as notas e a tonalidade, no entanto não consegue reproduzi-las; os que têm o Ouvido Absoluto Ativo, além de identificar os sons e dar-lhes os nomes, é capaz de reproduzi-los sem qualquer referência externa; e por fim, o Ouvido Absoluto Muito Fino, no qual as pessoas que se enquadram nessa categoria, conseguem não só identificar as notas pelo nome como também conseguem dizer quando estas estão desafinadas. Segundo os autores, 1/650 pessoas no mundo possuem este último tipo de Ouvido Absoluto (cf. LEVITIN e PARNCUTT, 1999).

A incidência maior de músicos que possuem o Ouvido Absoluto está entre os asiáticos (WELLECK, 1963; CHOUARD e SPOSETTI, 1991; GREGERSEN *et al.*, 1999). Na população geral estima-se que a incidência do Ouvido Absoluto seja de 0,01 à 0,06%¹¹, já entre os músicos essa relação passa a ser de 5 à 50% (BACHEM, 1955; PROFITA e BIDDER, 1988; TAKEUCHI e HULSE, 1993; SACKS, 2007). O fato do grande número de possuidores da habilidade estar entre a população asiática, talvez se explique pelo fato de serem falantes de língua tonal, o que não é o caso aqui no Ocidente. Para falantes do mandarim¹², por exemplo, duas palavras de mesma escrita, podem ter significados diferentes dependendo da altura (frequência) que é pronunciada.

Além do Ouvido Absoluto a literatura sobre o assunto aponta ainda o ouvido relativo. Como fora citado anteriormente, esta categoria de identificação dos sons está mais ligada a relação existente entre um som e outro.

Os possuidores de ouvido relativo conseguem distinguir os sons, mas não são capazes de rotulá-los sem uma referência prévia. Fazendo uma analogia de como percebemos as cores, é como

¹¹ No entanto, numa definição menos restrita de Ouvido Absoluto e após teste sobre memória para alturas Levitin (2000) alargou essa estatística para 1 pessoa a cada 4 (cf. LEVITIN, 2000, pg. 30).

¹² Existem quatro tons em Mandarim com valor contrastivo: alto, ascendente, descendente-ascendente e descendente. A palavra *yi*, por exemplo, pode significar *roupas*, *suspeitar*, *cadeira* ou *significado*, conforme o tom que for aplicado pela ordem acima indicada. Fonte: PORTUGAL.In: Projecto Diversidade Linguística na Escola Portuguesa, 2005.

se dispondo duas cores à sua frente, – vermelho e laranja, por exemplo – disséssemos que a primeira se trata do vermelho e a partir daí presume-se que a outra é laranja. Com os sons, é pensado na relação intervalar entre eles. Como no caso de expormos dois sons – fá e dó, por exemplo - e se disséssemos que o primeiro é fá, alguém com um acurado treinamento musical, saberia nos dizer que o segundo som é um dó.

As pessoas com o ouvido relativo, por precisarem recorrer a uma referência externa para responder à testes de identificação dos sons, no geral estão em desvantagem com relação aos possuidores de Ouvido Absoluto, já que estes, nos testes de Ouvido Absoluto, respondem com mais segurança e em pouquíssimo tempo aos sons que são ouvidos (cf. LAUCIRICA e LARRINAGA, 1999).

Assim como a linguagem, o Ouvido Absoluto parece igualmente se desenvolver durante um período crítico que ocorre nos primeiros anos de vida, concomitante ao desenvolvimento da linguagem (cf. WARD, 1999; DEUTSCH *et al.*, 2004). Acerca do treino da percepção auditiva desde a mais tenra idade, tendo como finalidade a obtenção do Ouvido Absoluto, Levitin (2000) pondera o seguinte:

o consenso geral emergente entre os psicólogos é o de que a habilidade de lembrar e nomear alturas requer a *ativação e o treino*¹³ durante um período crítico do desenvolvimento infantil, análogo ao período crítico referente à aquisição da linguagem. Durante esse tempo, a criança precisa *aprender a dar nomes*¹⁴ às notas musicais (LEVITIN, 2000, p.32).

Basta lembrar-nos do fato de que tudo que a criança toca ou vê, recebe um nome. Assim acontecem com as cores, objetos, alimentos e tudo o mais, exceto com os sons musicais. Daí, o fato de muitos estudiosos ainda continuarem insistindo na possibilidade de o Ouvido Absoluto não ser inato e de precisar inclusive de treinamento para que possa ser adquirido.

Desde o início do século XIX, quando o assunto começou a chamar atenção de cientistas, várias tentativas foram feitas para encontrar um meio de se adquirir o Ouvido Absoluto.

Em 1895, Max Meyer relata que se juntou ao Dr. Victor Heyfelder, para fazer um treinamento que tinha por finalidade aumentar a capacidade de memória para o Ouvido Absoluto. Ao final dos testes eles constataram que haviam aumentado a capacidade de memória para alturas de ambos em torno dos 60%. No entanto, passados certo tempo do treinamento eles notaram que novamente haviam diminuído essa capacidade (cf. Meyer, 1895). Outros pesquisadores fizeram

¹³ Grifo nosso.

¹⁴ Idem.

experimentos com o mesmo objetivo. No ano de 1922, Evelyn Gough reúne três grupos de alunos, a fim de treinar suas memórias para a obtenção do Ouvido Absoluto, usando o piano e o violino como instrumentos. No final do século XX, Paul Brady (1970) criou um método para obtenção do Ouvido Absoluto e procurou provar, através de treino assistido por programas de especializados computador, que é possível adquirir a habilidade por meio de um treinamento sistemático, mesmo depois da idade adulta. Ainda por essa época David Lucas Burge, pianista e compositor americano, criou o método *Perfect Pitch Ear Training SuperCourse*. Burge usa no seu método a associação dos sons com as cores (no sentido de facilitar a assimilação pelo nosso sistema cognitivo).

Além destes, muitos outros métodos, páginas de internet e softwares de treinamento da percepção musical têm sido criados, porém a eficácia destes métodos ainda precisa ser comprovada cientificamente.

Apesar de se acreditar na possibilidade de se aprender, alguns teóricos acreditam que essa habilidade seja inata, fazendo parte, do material genético do indivíduo, portanto, o Ouvido Absoluto seria hereditário (cf. BACHEM, 1940,1955; REVESZ, 1953; SEASHORE, 1940 *apud* TAKEUCHI; HULSE, 1993). No entanto, estudos como os de Profita e Concorrente (1988), relatam casos de irmãos gêmeos em que um possui a habilidade enquanto que o outro não. Isto nos traz uma falta de clareza, no sentido de separar, influência do meio e fator genético. Parncutt e Levitin (1999) consideram que a tarefa de encontrar um gene, pode ser um pouco complicada pela dificuldade de se separar o que foi herdado do meio do que é genético, além do que no campo cognitivo o Ouvido Absoluto envolve diversos subprocessos neurais que são separados (por exemplo, percepção de altura, nomeação, classificação, armazenamento em memória de longo prazo e sua recuperação). Mesmo diante das dificuldades expostas, o debate em torno da origem genética do Ouvido Absoluto encontra-se em voga nas discussões científicas, tanto que fez reunir, na Universidade da Califórnia em San Francisco, uma equipe de pesquisadores - incluindo geneticistas -, liderada por Siamak Baharloo e Nelson Freimer à procura do gene do Ouvido Absoluto (cf. LEVITIN, 2000).

Com base em Vanzela (2008), que verificou a incidência de ouvido absoluto entre os alunos do curso de música da Universidade de Brasília, resolvemos elaborar um experimento para investigar qual a incidência de alunos com ouvido absoluto no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe. O experimento contou com a participação de 94 entrevistados (cerca de 50% dos alunos do curso) – de ambos os sexos -, todos alunos regulares do Curso de Licenciatura em Música desta Universidade.

Através de questionário investigativo (do tipo *survey*) e um teste sonoro, foram calculados quantos alunos possuem a habilidade de distinguir o nome dos sons sem nenhuma referência, bem como, ao final desta primeira fase da pesquisa buscamos estudar os possíveis fatores envolvidos no processo de obtenção de tal habilidade. Os questionários foram aplicados em sala de aula, com a devida autorização do docente presente, além do consentimento dos participantes, que voluntariamente concordaram em participar da pesquisa. O conteúdo do formulário, com perguntas abertas e fechadas (no total de 16), envolve questões que vão desde informações mais gerais como idade, gênero e formação estudantil; a perguntas mais ligadas à vida musical do participante, tais como: quando começou a estudar música, instrumento que toca, estilo que ouvia no ambiente familiar, se toca por partitura ou “de ouvido”, dentre outras. Após responderem o questionário os entrevistados foram convidados a ouvir 5 (cinco) sequências de 10 (dez) sons cada, tocados por diferentes instrumentos, os quais foram previamente gravados e reproduzidos através do auxílio de um aparelho de som ou microcomputador. Os sujeitos tiveram cerca de 5 (cinco) segundos para ouvir cada som e rotulá-los, com um intervalo de cerca de 2 (dois) segundos entre o início de um som e outro (cf. VIEIRA, 2012).

Dentre os timbres selecionados para o experimento estão o piano, a flauta, a voz, sons sintetizados e sons puros (ondas senoidais), este último usado para analisar as possíveis interferências dos harmônicos nas respostas. Este tipo de teste de percepção é o mais usado para saber se o indivíduo é ou não possuidor do ouvido absoluto.

Os participantes tinham idade média de 28 anos, com idade mínima de iniciação musical em torno dos 5-6 anos, ficando a idade de iniciação musical com uma média de 14 anos. Quanto ao gênero, predominou o sexo masculino com 69,15% de participantes.

Em resposta ao quesito em que perguntamos que instrumento tocam, diversos instrumentos foram citados, das mais diversas categorias, tais como pandeiro, trompa de harmonia, viola clássica e gaita harmônica, dentre tantos outros. Dentre estes prevalecem o violão, seguido pelo teclado, flauta doce, baixo e guitarra. A maioria dos entrevistados disse ter seu próprio instrumento em casa, o que sem dúvida facilita o processo de obtenção do Ouvido Absoluto, visto que subentende-se que o estudante estará constantemente em contato com o instrumento.

Nossos resultados mostraram que 3% dos participantes possuíam a habilidade, o que fica um pouco abaixo da média das pesquisas já relatadas¹⁵. A literatura sobre o assunto sugere que se o indivíduo que tem a intenção de obter o Ouvido Absoluto, terá que iniciar seus estudos em música

¹⁵ Segundo Sacks (2007) a média é de 6%.

com idade por volta dos 5 anos. Assim, podemos cogitar que o baixo índice de possuidores da habilidade em nossa pesquisa se dê pelo fato dos participantes terem iniciados seus estudos um pouco mais tarde, do que a idade mínima recomendada pela literatura. Outro fator que pode ter influenciado em nossos resultados é a carência do ensino de música na rede de Ensino de Aracaju, como mostra o levantamento feito por Harder *et al.* (2010), apenas 49,39%, das escolas da rede privada no município possuíam o ensino de música. Ainda neste trabalho, os pesquisadores apontam que de 24 escolas estaduais pesquisadas o ensino de música foi encontrado em apenas uma. Desta forma, inferimos que estes fatores podem ter influenciado os nossos resultados, nos dando um indicativo do porquê dos alunos de música da Universidade Federal de Sergipe terem ficado abaixo da média no índice do Ouvido Absoluto.

Apesar de o experimento proposto neste trabalho não permitir generalizações ou maiores conclusões devido ao número pequeno e à especificidade dos sujeitos pesquisados, esperamos que diante da ainda escassa literatura existente em língua portuguesa, que este trabalho contribua como uma fonte para novas pesquisas, podendo os dados do experimento serem comparados com outros grupos pesquisados.

REFERÊNCIAS

- BACHEM, A. Absolute pitch. **Journal of the American Acoustical Society of America**. New York, v.27, p. 1180-1185, 1955. Disponível em: <<http://www.aruffo.com/eartraining/research/phase11.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2011.
- BACHEM, A. Various types of absolute pitch. **Journal of the Acoustical Society of America**. New York, v. 9, p. 146-151, 1937. Disponível em: <<http://www.aruffo.com/eartraining/research/phase11.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2011.
- BARHALOO, S. et al. Absolute pitch: an approach for identification of genetic and non-genetic components. **American Journal of Human Genetics**. Boston, v. 62, p. 224-231, 1998. Disponível em: <<http://www.aruffo.com/eartraining/research/phase11.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2011.
- BARHALOO, S. et al. Familial Aggregation of Absolute Pitch. **American Journal of Human Genetics**. Boston, Vol. 67, p. 755-758, 2000. Disponível em: <<http://www.aruffo.com/eartraining/research/phase11.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2011.
- BURGE, D. L. **The Perfect Pitch Ear Training Super Course**. Disponível em: <www.eartraining.com> Acesso em: 10 nov. 2011.

COSTA, M. A. F. da; COSTA, M. de F. B. de. **Metodologia da pesquisa - conceitos e técnicas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Interciência, 2009.

CUDDY, L. L. Practice effects in the absolute judgment of pitch. **Journal of the Acoustical Society of America**. New York, Vol. 43, p.1069-1076, 1968. Disponível em:
<<http://www.aruffo.com/eartraining/research/phase11.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2011.

DEUTSCH, D. et al. **Psychology of Music**: antiquity to the 19th century. In: The New Grove Dictionary of Music Online. Disponível em:
<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/42574pg1>>. Acesso em: 22 jun. 2011.

DEUTSCH, D. et al. Absolute pitch correlates with high performance on musical dictation. In: **Acoustical Society of America**, ago, 2010. Disponível em:
<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/42574pg1>>. Acesso em: 22 jun. 2011.

GABRIELSSON, Alf. **Psychology of Music**: 1860-1960. In: The New Grove Dictionary of Music Online. Disponível em:
<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/42574pg1>>. Acesso em: 22 jun. 2011.

GREGERSEN, P. K. et al. Absolute pitch: prevalence, ethnic variation, and estimation of the genetic component. **American Journal of Human Genetics**. Boston, v. 65, p. 911-913, 1999. Disponível em: <<http://www.aruffo.com/eartraining/research/phase11.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2011.

GREGERSEN, P.K.; KUMAR, S. The genetics of perfect pitch. **American Journal of Human Genetics Suppl**. Boston, v. 59, p. 179, 1996. Disponível em:
<<http://www.aruffo.com/eartraining/research/phase11.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2011.

GOMES, J. B. V.; BATALHA, R. Serapião; FERNANDES, J. Nunes. **Absolutamente relativo? Relativamente absoluto? Entendendo as notas da melodia**.

HARDER, R. et al. **Panorama do ensino de música nas escolas de Ensino Fundamental e Médio da cidade de Aracaju, Sergipe**. In: XIX CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. Goiânia: 2010

HOVE, M. J.; SUTHERLAND, M. E.; KRUMHANS, C. L. Ethnicity effects in relative pitch. **Psychonomic Bulletin e Review**, v. 17, n. 3, p. 310-316, 2010.

LAUCIRICA LARRINAGA, Ana. Efectos Del oído absoluto em La práctica musical. Disponível em: <<http://hedatuz.euskomedia.org/7116/>>. Acesso em: 07 jul. 2011.

LEVITIN, Daniel. Em busca da mente musical. In: ILARI, Beatriz Senoi (Org). **Em busca da mente musical**: Ensaaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p. 23-36.

LEVITIN, Daniel; ROGERS, Susan. Absolute pitch: perception, coding, and controversies. In: **Trends in Cognitive Sciences**. Vol.9, nº.1, p 26-33, 2005.

MACRAN, Henri S. **The Harmonics of Aristoxenus**. Oxford, 1902. Disponível em:
<http://ia600302.us.archive.org/29/items/harmonicsofarist00aris/harmonicsofarist00aris.pdf>.
Acesso em 03 nov. 2011.

MELLO M. **Reflexões sobre linguística e cognição musical**. 2003. 257 f. Tese (Mestrado) –
Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
Disponível em: <<http://www.marcelomelloweb.kinghost.net/mmreflexoes.html>>. Acesso em: 23
jun. 2011.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MULL, Helen K. The acquisition of absolute pitch. **In: The American Journal of Psychology**. Vol 36
(1925), pp. 469-93, 1925.

PARNACUTT, R.; LEVITIN, D. J. Absolute Pitch. **In: S. Sadie**. New Grove Dictionary of Music and
Musicians, 1, 37-39; London, England: MacMillan. Disponível em:
<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=searchesession_search_id=684507428&hitnum=9§ion=music.00070>. Acesso em: 27 de set. 2011.

PROFITA, J.; BIDDER, T. G. Perfect Pitch. **In: American Journal of Medical Genetics**. Hoboken, Vol.
29, p. 763-771, 1988. Disponível em:
<<http://www.aruffo.com/eartraining/research/phase11.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2011.

ROSS, David A.; MARKS, Lawrence E. Absolute Pitch in children prior to the beginning of musical
training. **In: The Neurosciences and Music III: Disorders and Plasticity**: New York, Vol. 1169, pp.
199-204, 2009.

SLOBODA, Jhon. **Psychology of Music**: The late 20th century. In: The New Grove Dictionary of Music
Online. Disponível em:
<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/42574pg1>>. Acesso em:
22 jun. 2011.

TAKEUCHI, A. H.; HULSE, S.H. Absolute pitch. **In: Psychological Bulletin**, 113 (2): 345-361, 1993.

THEUSCH, E.; BASU, A.; GITSCHIER, J. Genome-wide Study of Families with Absolute Pitch Reveals
Linkage to 8q24.21 and Locus Heterogeneity. **The American Journal of Human Genetics**, p. 112-
119, 2009.

THEUSCH, Elizabeth; BASU, Analabha; GITSCHIER, Jane. Genome-wide study of families with
absolute pitch reveals linkage to 8q24.21 and locus heterogeneity. **In: The American Journal of
Human Genetics**. Vol 85, pp.112-119, 2009.

VIEIRA, R. **Um estudo sobre a incidência do Ouvido Absoluto na comunidade acadêmica do
curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe**. São Cristóvão:
Universidade Federal de Sergipe, 2012.

VURMA, A.; RAJU, M.; KUUDA, A. Does timbre affect pitch?: Estimations by musicians and non-musicians. **Psychology of Music**, v. 69, n. 3, p. 191-306, 2010.

CATALOGAÇÃO DE PARTITURAS DO ACERVO DE MÚSICAS DA BANDA DA POLÍCIA MILITAR DO ESTADO DE SERGIPE

Acrísio Santos Silva¹⁶
acrizaosax@hotmail.com
Mackely Ribeiro Borges¹⁷
mackelyrb@gmail.com

1. HISTÓRICO DA BANDA DE MÚSICA DA PMSE

Desde a criação da Força Pública de Sergipe em Fevereiro de 1835, as referências existentes a música limitava-se às indicações dos “soldados corneteiros”, cuja função era e continua sendo a de executar os toques para hasteamento e arreamento da Bandeira, entrada e saída do Comandante Geral, início e término de expediente, entre tantos outros. Segundo Meira e Schirmer (2000, p.99), “Onde há corneta há um chefe! dizem os militares. Na verdade também há chefes onde há clarins e tambores. Instrumentos musicais para comando e transmissão de ordens.”

Outras referências sobre os primeiros trabalhos musicais da corporação estão contidas na lei nº 125 de 13 de março de 1844, que na formação das Companhias existiam entre os Soldados alguns músicos que futuramente foram recrutados para serem participantes da primeira banda de música da PMSE. Sabe-se também que a falta de pesquisas e estudos históricos sobre a referida banda dificulta toda compreensão da sua evolução nos seus mais de 160 anos.

Fundada em 13 de março de 1844, a Banda de Música da Polícia Militar de Estado de Sergipe segue a seu modo o lema da Corporação, “Unidos Ombro a Ombro”, da qual é a alma sonora, preservando a ordem pública através da arte e protegendo as riquezas musicais do nosso Estado com suas apresentações.

O século XX, no período dos anos de 1930 e 1940 foi muito profícuo para a Banda da PMSE. Época em que, pelas constantes apresentações realizadas na Praça Fausto Cardoso e nas cidades do interior do Estado, a Banda passou a ser mais conhecida e solicitada. Antes, porém, não havia uma formação de Banda ou uma estrutura de funcionamento, o que veio acontecer com o advento da Lei nº 138, de 08 de fevereiro de 1845, onde dizia no seu artigo 8º que: “O mestre de música e o contra-

¹⁶ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

¹⁷ Professora do Núcleo de Música (NMU – UFS) e orientadora da pesquisa.

mestre do Corpo Policial terão graduação e soldo de Segundo Sargento”. Isto é, apesar de não especificar o número de músicos e de instrumentos, já se pode perceber que começava a existir uma organização referente à Banda da PMSE. Quanto aos regentes, não se tem registro durante o início do século XIX.

Por conta da ausência de documentação, encontramos registro apenas a partir de 1918 dos nomes de mestres e contra-mestres, mesmo assim em diversos casos não foi possível estabelecer as datas das participações em que eles foram mestres ou contra-mestres como também seus nomes completos.¹⁸ Seguem-se:

- 1918 – 1º Sargento José Americano;
- 1920 – 1º Sargento Ceciliano Avelino da Cruz – Regente;
 - 1º Sargento Mamede Simões – Mestre;
 - 2º Sargento Bonfim – Contra-Mestre;
- 1925 – 1º Sargento Josias;
 - 1º Sargento França;
- 1930-40 – 1º Tenente Francisco Sobral – Regente;
 - 1º Sargento Eutíquio – Mestre;
 - Sargento-Ajudante José Machado dos Santos – Contra-Mestre;
 - Sargento-Ajudante Fausto Feitosa – Mestre;
 - Sargento-Ajudante Manuel da Rocha Leite – Contra-Mestre;
 - Sargento Ramalho;
 - Sargento Jason Nascimento.

Em 1945 a graduação de Sargento-Ajudante ou Brigada foi extinta. Os que estavam nessa categoria foram promovidos a 1º Sargentos e estes a Sub-Tenentes, passando todos para o quadro

¹⁸ Os nomes dos regentes, mestres e contra-mestres, foram elencados a partir das pesquisas feitas pela Professora Verônica Maria Meneses Nunes e do Sub Tenente PM e Professor José Fernando de Barros em documentos que não registram com exatidão as datas dessas pesquisas por encontrar-se em folhas avulsas e o maço incompleto.

de oficiais combatentes¹⁹. A partir daí na Banda, os mestres e Contra-Mestres passam a ocupar a graduação de 1º Sargento.

- 1º Sargento José Luiz do Nascimento – Mestre;
- 1º Sargento Claudionor dos Santos – Contra-Mestre;
- Sub-Tenente Edeltrudes de Oliveira Teles – Mestre;
- Sub-Tenente Peixoto – Contra-Mestre;
- Sub-Tenente João José – Contra-Mestre;
- Sub-Tenente Epaminondas – Contra-Mestre;

1971-1984

- Sub-Tenente Gervásio Damasceno – Mestre;
- 1º Sargento Francisco Teles de Menezes – Contra-Mestre.

A Lei nº 2.394 de 22/10/1982, de fixação do efetivo da Corporação, estabeleceu a inclusão da Banda na Companhia de Comando e Serviço (CCS). Em 1984 houve a transferência do Corpo de Bombeiros da Prefeitura Municipal de Aracaju para os quadros da Polícia Militar do Estado de Sergipe. Esse fato estendeu-se à Banda e aos 22 (vinte e dois) músicos que também foram incorporados à Banda da Polícia Militar. A nota referente à incorporação foi publicada no Boletim Interno nº 192 de 05/10/1984. Nessa época a Banda de Música apresentava um efetivo com 60 integrantes 3 (três) estando nos postos de Regente, Mestre e Contra-Mestre, são eles:

- 1º Tenente José Fernandes Feitosa – Regente;
- 1º Tenente Gilson Pereira da Silva – Mestre;
- Sub-Tenente Raimundo dos Santos – Contra-Mestre.

Em 1988 – Assume o 2º Tenente Antônio Francisco dos Santos – Regente;

- Sub-Tenente Raimundo dos Santos – Mestre.

Em 1989-1992

- 2º Tenente José Jerônimo dos Santos – Regente;
- Sub-Tenente Raimundo dos Santos – Contra-Mestre.

¹⁹ Quadro de Oficiais Combatentes - destinado ao policiamento ostensivo e combate a criminalidade, atividade fim da Polícia Militar.

Em 23 de dezembro de 1990, no Comando do Sr. Cel. Joseluci Ramos Prudente, sensibilizado e contente com o trabalho da Banda de Música, autorizou que fosse gravado o seu primeiro e único LP com os Dobrados de autores sergipanos e músicas populares²⁰.

1992 – Sub-Tenente José Batista de Aquino – Mestre;
– 1º Sargento Moacir Correia Matos – Contra-Mestre.

1994 – Sub-Tenente Moacir Correia Matos – Mestre;
– 1º Sargento José Almir Leão de Aquino – Contra-Mestre.

1996 – Sub-Tenente José Almir Leão de Aquino – Mestre;
– 1º Sargento Jorge Costa Silva – Contra-Mestre.

1998 – 1º Tenente José Almir Leão de Aquino – Maestro;
– 2º Tenente Antonio Emanuel Rocha – Regente.

2009 - Major Antonio Emanuel Rocha - Regente;
- 1º Tenente André Silva Neto - Maestro.

Atualmente atua como regente o 1º Tenente André Silva Neto e Contra - Mestre o Sub Tenente Walter Luiz Rocha.

1.2. Principais Compositores

De acordo com as pesquisas do Coronel R/R Dilson Ferraz (s/d), os principais compositores da Banda da PMSE que possuem um histórico mais acessível, por conta da existência de descendentes diretos a nos fornecer informações mais precisas sobre sua vida e obra são: Capitão José Machado dos Santos e Major Edeltrudes de Oliveira Teles.

José Machado dos Santos, natural de Lagarto/SE, nasceu no dia 11 de maio de 1912, filho de João José dos Santos e Joana Maria da Pureza. Fez os estudos primários no Grupo Escolar Sylvio

²⁰ A partir da década de 90, o registro dos regentes, mestres e contra-mestres da Banda da PMSE contidos nas fontes pesquisadas foram complementados pelo Capitão Antonio Emanuel Rocha Ex- Regente da Banda da PMSE.

Romero e era aprendiz de música do velho mestre José Rosa, integrante da Banda de Música Lyra Popular do Lagarto/SE, tocando Bombardino, que era o seu instrumento predileto²¹.

Alistou-se nas fileiras da Milícia Sergipana como Soldado-Aprendiz de Música, em maio de 1926, tornando-se um exímio musicista. Pelos seus méritos, obteve sucessivamente as classificações de música de 3ª, 2ª e 1ª classe, galgando depois promoção de Sargento Contramestre, em 1931, tempo em que fora Mestre da Banda de Música do Colégio Salesiano, no Oratório “Dom Bosco”, tendo como seus alunos, entre outros, ilustres Sergipanos, tais como o Ministro Armando Rollemberg, Prof. Manoel Cabral Machado, Dr. Raul Carvalho Leite, João Garcez Vieira Sobrinho, João do Prado Franco. Neste mesmo Colégio também estudava, tendo como professor o Padre Olavo²². Em 28 de fevereiro de 1935, por decreto de interventor Augusto Maynard Gomes, foi promovido ao Posto de 2º Tenente-Regente da Banda de Música da Polícia Militar.

José Machado durante curta trajetória de vida (36 anos), compôs diversos arranjos e peças musicais, sendo de sua autoria o conhecido dobrado *Os Quatro Tenentes*, que pela beleza de seus acordes já ultrapassou as fronteiras do nosso Estado, sendo executado por bandas militares e civis do Brasil a exemplo mais recente o desfile da Polícia Militar de Brasília em 7 de setembro de 2011. Segundo informações da própria família, esta composição foi uma homenagem feita por ocasião de promoção a 2º Tenente juntamente com os prezados colegas de formatura militar após o curso, José dos Santos Graça, José Batista dos Anjos e José de Oliva Freire, portanto 4 Josés e 4 Tenentes.

Edeltrudes de Oliveira Teles – Major PM. Nascido na cidade de Laranjeiras, no dia 23 de Junho de 1899, iniciou seus estudos musicais com o professor Pedro Alvares de Azevedo, depois com o maestro Adolfo Menezes de Melo (Dodô) que lhe deu as primeiras lições de trompete²³

Em 1918, então com 19 anos, regeu a banda de música da cidade de Itaporanga D’Ajuda apresentando peças eruditas e populares. Organizou e regeu as bandas de Nossa Senhora do Socorro (1920), Frei Paulo (1922) e em 1928 ingressou na Polícia Militar do Estado de Sergipe, chegando a graduação de 2º Sargento Contra Mestre em quatro meses. Nesse período compôs o seu primeiro Dobrado intitulado *Dois Irmãos*. Passou alguns anos afastado da corporação tendo sido regente das bandas de música de Simão Dias e Estância, retornando em 1947 como 1º Sargento Contra Mestre, sendo logo promovido a Sub-tenente com o tempo que passou afastado computado por iniciativa e ordem do Interventor do Estado no período, General Augusto Maynard Gomes como

²¹ Dr. Manoel Cabral Machado, Livro de Crônicas, “Brava Gente Sergipana”, 1998, p. 237 e 238.

²² Idem

²³ Informações obtidas através de parente direto, o Sr. José Claudio da Silva Teles, (Filho), pelos pesquisadores, Professora Verônica Maria Meneses Nunes e do Sub Tenente PM e Professor José Fernando de Barros.

se na ativa estivesse, (como consta nos seus assentamentos) sendo promovido a 2º e em seguida a 1º Tenente PM 1967²⁴.

Foi Reformado (aposentado) por tempo de serviço no posto de Major PM e posteriormente convocado a ativa por necessidade do serviço²⁵. Durante toda essa permanência na PMSE compôs e escreveu diversas partituras de dobrados, valsas, marchas, fantasias e arranjos populares, (a maioria dessas obras encontra-se nos arquivos da Banda de Música da PMSE) inclusive o Hino da Polícia Militar que fez em parceria com seu filho, José de Oliveira Teles, criador da letra.

O Major Edeltrudes Teles foi reformado em 1974 com 75 anos de idade por questões de saúde. Faleceu às 07:20hs, no dia 09 de julho de 1983, deixando um legado musical que corresponde ao talento e ousadia de uma vida dedicada a música²⁶.

2. Atuação da Banda da Polícia Militar na sociedade sergipana.

A Banda de Música continua sendo uma importante fonte de música e músicos para a comunidade, servindo como importante veículo de cultura, entretenimento e funções sociais em eventos comemorativos e significativos, como festas cívicas e religiosas, saudações a autoridades ou pessoas ilustres e abertura de jogos esportivos. (REZENDE, 1989, p.666)

Nas cidades do interior, onde não existem conservatórios ou escolas de música, a Banda da Polícia Militar consegue influenciar as bandas marciais e liras que funcionam como centros formadores de músicos, sendo ainda responsáveis pela formação da maioria dos músicos das Bandas Militares e Orquestra Sinfônica do Estado. É também importante meio de estímulo de composição e veiculação de obras de autores locais. Muitas dessas obras são dedicadas a pessoas da comunidade, parentes e amigos como podemos constatar nas obras dos seus principais compositores já citados, ou relacionados a eventos ou fatos importantes, contribuindo assim na preservação e reconstrução da história das comunidades.

Nos dias atuais, a Banda da PMSE, além de participar das retretas, solenidades civis, militares e religiosas, desenvolve em diversos bairros de Aracaju trabalhos sócio-educativo com

²⁴ Idem.

²⁵ As datas dos referidos eventos não foram especificadas no material pesquisado.

²⁶ Informações obtidas através de parente direto, o Sr. José Claudio da Silva Teles, (Filho), pelos pesquisadores Professora Verônica Maria Meneses Nunes e do Sub Tenente PM e Professor José Fernando de Barros.

jovens carentes, a exemplo do projeto Concertos Didáticos²⁷, além da participação espontânea e contribuição de músicos em eventos realizados pela Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE), em Sergipe e no setor de Oncologia do Hospital de Urgência de Sergipe (HUSE).

3. Acervo Musical Contido nos Arquivos da Banda da PMSE

A Banda de Música da Polícia Militar de Sergipe conta com um repertório muito eclético: valsas, polcas, choros, tangos, maxixes, sambas, marchas entre outros gêneros. No entanto, o gênero preferido e mais profundamente identificado com o som das bandas é, sem dúvida, o dobrado.

Nos arquivos das bandas, os dobrados predominam o que, segundo Regis Duprat, citado por (Granja, 1984, p.119), justifica-se por ser o dobrado um gênero criado especificamente para ser tocado por esse grupo instrumental.

3.1. Catalogação das obras do acervo da PMSE

A catalogação de partituras da Banda de Música da Polícia Militar de Sergipe segue normas próprias, definidas e utilizadas ao longo dos anos pelos profissionais militares envolvidos no processo.

Esses procedimentos apesar de eficazes para a instituição, não obedecem aos princípios básicos de catalogação de documentos adotados em bibliotecas ou a convenções da área de músicas conhecidas e aceitas como forma de preservar e facilitar o acesso aos itens, como também não fornece dados precisos como datas de composição, edição, nome completo dos autores, se é um arranjo ou peça original entre outros.

A proposta do presente trabalho é desenvolver um processamento de todo o acervo musical de partituras de uma forma que venha atender tanto às necessidades dos músicos que trabalham diretamente com o material como, os arquivistas e copistas, como também aos musicólogos e pesquisadores de música. Usar mecanismos que garantam a integridade dos manuscritos mais antigos e facilitar a recuperação de obras incompletas através de rearranjos previamente elaborados através de pesquisas.

O processo de catalogação pretendido seguirá alguns princípios adotados pela Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA/USP) através da criação de uma base de dados para computador, onde todo o material será digitalizado, transformado para o formato PDF e acessado

²⁷ Apresentações musicais realizadas em escolas da rede pública estadual e municipal com musicalização infantil e palestras voltadas ao combate às drogas.

por um programa que se encontra em fase de desenvolvimento por um analista da corporação. Esse programa em princípio não contará com a abrangência desenvolvida pelo analista de sistema Ricardo Amaral de Farias²⁸ em 1992 que transfere todos os registros da base original de dados do computador para uma nova base em Micro-ISIS, denominada ACORDE, que desde 2000 pode ser consultada pela internet, no website da Biblioteca da ECA: <http://www.eca.usp.br/biblioteca>.

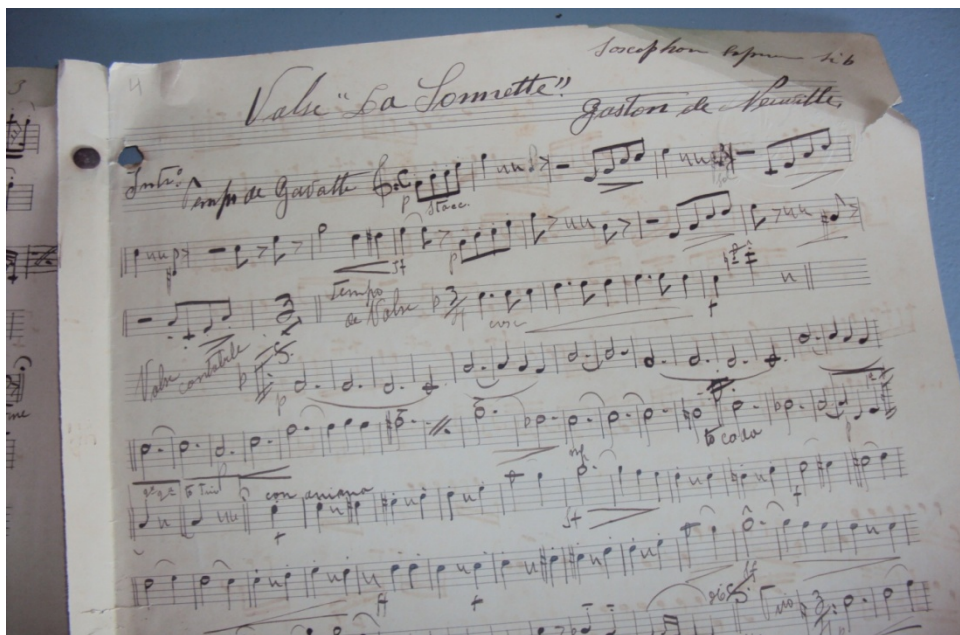
O acervo de partituras da Banda de Música da PMSE contém manuscritos e partituras antigas, desgastadas pelo manuseio, com o papel afetado pelo tempo. As partituras estão armazenadas em armários deslizantes de aço, em pastas suspensas na posição vertical com indicações numéricas que por sua vez são listadas para facilitar a procura, sendo que as peças musicais encontram-se dispostas na lista por ordem alfabética com seus respectivos autores e arranjadores.



Fonte: Arquivo da Banda de Música da PMSE - Quartel Central. Foto: (Acrísio Santos)

A carência de dados como: origem das peças, ano da composição, forma de aquisição e período em que eram executadas, dificulta a sistematização do banco de dados para pesquisas mais aprofundadas, deixando lacunas importantíssimas no contexto histórico como podemos observar em um dos manuscritos.

²⁸ Citado por RECINE, Analúcia dos Santos Viviane; MACAMBYRA, Mariana no Manual de Catalogação de Partituras da Biblioteca da ECA/USP, 2ª Ed. rev. São Paulo 2010. P.1.



Manuscrito de uma peça (Valsa) que encontra-se incompleta.(foto: Acrísio Santos)

4. Conclusão.

A Catalogação de Partituras da forma proposta trará grandes benefícios na conservação e manutenção do acervo, ocupará espaços mínimos em relação ao armazenamento físico, como também facilitará o acesso aos conteúdos através de arquivos digitalizados em memória de computador, permitindo que posteriormente seja também disponibilizado em um plano maior como em sites oficiais do poder público para fins educativos e culturais.

Referências

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A Banda: Som e Magia*. 1984. 163p. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Sistemas de Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1984.

MEIRA, Antônio Gonçalves; SCHIRMER, Pedro. *Música Militar & Bandas Militares: Origem e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Estandarte Editora E. C. 2000. 136p.

MACHADO, Manoel Cabral. *Brava Gente Sergipana*. Aracaju, Sergipe, Gráfica J. Andrade (?) 1998, 386 p.

POLÍCIA MILITAR DO ESTADO DE SERGIPE. Conheça a PM. Disponível em: <http://www.pm.se.gov.br/>. Acesso em 5 de janeiro de 2011.

RECINE, Analucia V. Santos: MACAMBYRA, Marina, Manual de Catalogação de Partituras da Biblioteca da ECA, 2. Ed.rv. São Paulo: ECA/USP,2010. Disponível em: <http://www.rebeca.eca.usp.br>.

REZENDE, Maria Conceição. *A música na história de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. 765p.

CONTRIBUIÇÕES DO TRIO ELÉTRICO ARMANDINHO DODÔ E OSMAR NA CONSTITUIÇÃO DE UM NOVO SOM NO CARNAVAL DA BAHIA: A ANÁLISE DA MÚSICA *DOUBLE MORSE*

Ricardo Vieira da Costa²⁹

ricvc1@hotmail.com

Mackely Ribeiro Borges³⁰

mackelyrb@gmail.com

O carnaval e o trio elétrico

Até a primeira metade do século XX havia uma marcante divisão social no que se diz respeito ao carnaval de rua da cidade de Salvador-BA. Naquela época o movimento carnavalesco era organizado preferencialmente para o entretenimento das classes média e alta. As bandas da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros tocavam nos Clubes Carnavalescos Fantoques da Euterpe (CCFE) e Cruz Vermelha fazendo seus associados desfilarem elegantemente fantasiados pela Avenida Sete de Setembro, no centro da cidade (GÓES, 1982). As rainhas do carnaval eram as verdadeiras protagonistas dos bailes e desfiles e representavam as famílias mais ricas e tradicionais da Bahia. Pioneiro nos desfiles de carros alegóricos pelas avenidas da cidade, o CCFE contava com a participação de autoridades dos mais variados escalões da sociedade baiana. Cada carro possuía um ornamento diferente, todos vindos da Europa (GÓES, 2000)

A visível hierarquização do carnaval começa a se modificar a partir de 1950, quando o mecânico Osmar Macêdo e o técnico em eletrônica Antônio Adolfo Nascimento (Dodô), resolvem revolucionar e democratizar o desfile de carnaval baiano em um Ford 1929 adaptado, chamado de Fobica (Figura 1), sobre o qual tocavam com seus instrumentos eletrificados, entoando canções da academia de frevo do Recife (MOURA, 2001).

²⁹ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

³⁰ Professora do Núcleo de Música (NMU – UFS) e orientadora da pesquisa.



Figura 3- A Fobica, o primeiro trio elétrico.

Fonte : Disponível em:
<<http://www.flickr.com/groups/duetos/discuss/72157626272207094/>> Acesso em: 15
jul.2012.

A Fobica era ornamentada com elementos carnavalescos e equipada com um gerador de 2 kva e dois altofalantes (frontal e traseiro) e conduzida pela Dupla Elétrica. No primeiro desfile, durante o carnaval de 1950, a Dupla Elétrica, formada por Dodô e Osmar³¹ foi acompanhada por seis percussionistas liderados por Armando Costa (GÓES, 1982). A atitude singular da dupla foi um “elemento surpresa” em meio à luxuosa e conservadora programação oficial do carnaval de Salvador. Naquele ano, com Dodô e Osmar, pela primeira vez os populares se sentiram no direito de pular o carnaval nas ruas que, mesmo sendo vias públicas, eram destinadas ao desfile das elites. Outro fato relevante é que a fobica, como um meio de transmissão de um “novo som” ao vivo e em

³¹ A Dupla Elétrica foi formada em 1938, quando Dodô e Osmar se conheceram em um programa de rádio na cidade de Salvador-BA. Primeiramente formaram o grupo *Três e Meio* e animavam a praça Castro Alves com choros e canções (REF).

movimento, se tornou uma espécie de palco ambulante, contribuindo para a invenção de uma nova forma de fazer e apreciar música (GÓES, 2000).

No carnaval de 1951, com a entrada de Temístocles Aragão (Temi), a dupla passa a ser chamar Trio Elétrico Dodô e Osmar. Em 1954, mesmo com a saída de Temi, a denominação Trio Elétrico já se consagrara na boca do povo e passa a nomear todos aqueles grupos que saiam no carnaval disseminando a nova música para todas as regiões do país (MOUTINHO, 1998). No período de 1960-63, a dupla suspende as apresentações em sinal de luto pela morte de Armando Costa. Em 1965, Osmar decide montar o “Trio Mirim” formado pelos seus filhos Aroldo, André e Armandinho Macedo que, por sua vez, veio a se tornar o grande representante da Guitarra Baiana³² (Figura 2). O desenvolvimento musical de Armandinho foi tão evidente que em pouco tempo passou a compor o nome do grupo Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar (MOUTINHO, 1998).



Figura 4 - Guitarra Baiana Elifas Santana, modelo Caicó - 2012.

Fonte: Arquivo Elifas Santana

Sem dúvida, o Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar contribuiu, de forma decisiva, na constituição de uma nova forma de fazer música carnavalesca na Bahia e no Brasil. Ao longo desses 60 anos de existência, o grupo criou suas tradições e práticas musicais, fixando seus fundamentos e valores no tempo, gerando condições para inovações, criações e até a incorporação de novos elementos em sua performance.

³² A Guitarra Baiana constitui um dos principais legados da dupla elétrica Dodô e Osmar. Seu precursor, o *pau elétrico*, de estrutura maciça, foi o resultado de diversas tentativas de eliminar a microfonia gerada pelos instrumentos acústicos quando eletrificados. Atualmente, tem-se adicionado recursos que ampliam suas possibilidades como, por exemplo, a ponte do tipo *Floyd Rose*. Nela pode-se apresentar quatro ou cinco cordas, com afinação idêntica ao Bandolim: Mí (1ª); Lá (2ª); Ré (3ª); Sol (4ª) e Dó (5ª).

O estudo da mudança musical se constitui como um dos principais tópicos da pesquisa etnomusicológica, devido ao fato de que toda cultura e, conseqüentemente, sua música, estão sujeitos a processos de continuidade e mudança. Vários são os pesquisadores que contribuíram para o desenvolvimento do estudo da mudança musical, trazendo diferentes perspectivas diante de muitas questões que este assunto nos traz como: o que muda, como e porque muda? Que motivos levam as pessoas a mudarem ou não sua música? Como são verificados os tipos de mudança? Nettl (1983 e 2006) propõe quatro tipos de mudança musical: 1) quando existe uma mudança sem continuidade, isto é, quando um sistema é inteiramente substituído por outro; 2) quando uma mudança radical de um sistema musical ocorre de forma gradual, isto é, quando o novo pode ser traçado em relação ao velho sistema; 3) a “continuidade da mudança”, isto é, quando todo um sistema musical sofre constantes mudanças; 4) quando muda apenas a interpretação (estilo), sem alterar o modelo e/ou sistema musical (conteúdo).

John Blacking (1977, 1995) uma importante referência neste estudo, pontua que a mudança musical acontece quando há mudança radical no sistema musical. No entanto, variações e inovações musicais são importantes contribuições para o estudo da mudança musical. Diante deste quadro, um desafio dos pesquisadores tem sido compreender e distinguir a diferença entre mudança e inovação e/ou variação musical. Para Behágue (1986) a dificuldade em estabelecer estes limites acontece devido à multiplicidade de níveis de percepção envolvidos dentro do contexto musical.

Como pesquisa em curso, até o momento podemos verificar que nos primeiros 25 anos do advento do trio elétrico profundas mudanças foram instaladas no cenário do carnaval de rua acompanhadas por transformações do som musical.

Em 1975, ano de comemoração dos 25 anos do trio elétrico, o Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar gravou o LP intitulado *Jubileu de Prata*, com os irmãos Aroldo e Armandinho em dueto de guitarras baianas e a introdução de outro instrumento, o contrabaixo. O LP composto por dez faixas em ritmo de frevo foi gravado em dezembro de 1974 e lançado em janeiro de 1975 pela gravadora Continental, sob a direção artística de Moraes Moreira. Segue abaixo o texto de apresentação escrito na contra capa do LP, de autoria de Caetano Veloso (1975):

O Trio Elétrico tem sido uma coisa muito importante nas nossas vidas. Um mito, um exemplo de saúde e criatividade artística, um argumento eficaz na discussão contra o pensamento careta que vez por outra tenta destransar o barato da música popular no Brasil. Mas, principalmente para nós baianos, o trio elétrico tem sido sobretudo uma curtição maior deste mundo. Cada carnaval é um acontecimento importante dentro da gente - como tem

mesmo que ser o carnaval - por causa do Trio Elétrico. Nunca é demais agradecer a Osmar e Dodô por terem permitido que através da força da sua juventude isso tenha se dado. Moraes, sempre novo e sempre baiano, sabe isso bem certo e bonito. E aí a gente tem esse disco lindo de comemoração dos 25 anos da invenção - digamos invenção - do Trio Elétrico na Bahia, com Dodô e Osmar, os filhos deste (Armandinho, Aroldo e Betinho) e o próprio Moraes cantando o frevo comemorativo e apresentando dois frevos novos seus (e lindos). É o pique antropofágico do som do Trio, carnavalizando tudo o que encontra pela frente - os clássicos mais populares e os populares mais clássicos. Viva a Bahia!

Das dez faixas do LP, seis foram compostas por Dodô e Osmar e duas por Moraes Moreira. Duas faixas foram constituídas por músicas agrupadas em *Pout Pourri*, incluindo composições de Luiz Gonzaga e a inovadora adaptação de trechos de peças eruditas naquele momento, tais como Moto Perpétuo (Niccolò Paganini) e Czardas (Vitório Monti).

A análise da faixa *Double Morse*

Neste trabalho apresentamos uma breve análise musical da faixa *Double Morse*, abordando os aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos das partes constituintes para o entendimento da sua estrutura.

Esta composição está na tonalidade de Sol maior com grande parte da melodia sendo executada em dueto pelas guitarras baianas, havendo também a presença de contrapontos e diálogos por meio das frases musicais. A linha do baixo elétrico é executada essencialmente com padrão de semínimas em intervalos de 5ª justa e colcheias em movimento por graus conjuntos (Figura 3) Além disto, o mesmo executa trechos da introdução e interlúdios juntamente com as guitarras baianas. A inserção do baixo elétrico no frevo contribuiu bastante para a evolução da música tocada pelos grupos nos trios elétricos a partir daquela época, devido à utilização de variações contrapontísticas e timbrísticas, outrora limitadas à tuba nas formações maciais.

Transcrição 1 – Fragmento da música *Double Morse*. Exemplificação da linha rítmico-melódica do baixo elétrico (BE), guitarra baiana na 1ª voz (GB1), guitarra baiana na 2ª voz (GB2).

A música *Double Morse* foi gravada em ritmo de frevo (Figura 4). Este ritmo é normalmente escrito em compasso binário (2/4) e classificado conforme a sua estrutura em frevo-de rua, frevo-canção e frevo-de-bloco. O frevo-de-rua é predominante no LP, caracterizado pela ausência de letra e geralmente, composto de uma introdução seguida da chamada "resposta" (FORTES, 2007). A música *Double Morse* apresenta um frevo-de-rua e estruturalmente é composta por uma parte A (introdução e interlúdio) e uma parte B (tema) com 17 e 32 compassos respectivamente. Quanto à forma, apresenta a seguinte configuração: A/B/B/A/B/B/A.

Transcrição 2 - Padrão rítmico da música *Double Morse*.

Na parte A (introdução) os primeiros dois tempos do primeiro compasso temos o arpejo de Ré com sétima [V grau da tonalidade de Sol maior – (D7)] seguido da utilização da escala do modo Ré frígio em graus conjuntos, gerando assim, as tensões 9ª e 13ª menores sobre o acorde dominante, sonoridade não comumente utilizada pelos grupos tradicionais daquela época (Figura 5, compassos 2 - 7). Metricamente, a melodia apresenta o padrão de colcheia seguida de duas semicolcheias, bem como semicolcheias gerando uma sonoridade que, segundo o próprio Osmar, objetivou homenagear o criador do telégrafo ao simular o som do Código Morse (Figura 5, compassos 8-17). O dueto de guitarras baianas é construído em intervalos de 3ª maiores e menores e trechos em uníssono. A parte A é repetida na

forma de interlúdio e finalização da música, com pequenas variações na linha do baixo, porém a melodia mantém-se constante.

The musical score is for the introduction of 'Double Morse'. It is written for three instruments: GB1 (Guitarra Baiana 1ª voz), GB2 (Guitarra Baiana 2ª voz), and BE (Baixo Elétrico). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) shows GB1 and GB2 playing a melodic line, while BE is silent. The second system (measures 6-11) shows all three instruments playing. The third system (measures 12-17) shows GB1 and GB2 playing a melodic line, while BE is silent. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Transcrição 3 - Música Double Morse, parte A (Introdução). Guitarra baiana na 1ª voz (GB1), Guitarra baiana em 2ª voz (GB2) e baixo elétrico (BE).

A melodia da parte B (Tema) foi estruturada harmonicamente sobre o I, V e VI graus. Além disto, a presença de empréstimos modais foi observada nos compassos 9, 13, 21 e 25, respectivamente os acordes de Si maior com sétima (B7), Lá maior com sétima (A7), Mi maior com sétima (E7) e Dó menor na primeira inversão (Cm/Eb), conforme verificamos na Figura 6. Todo o trecho melódico da parte B é executado em duo de guitarras baianas, assim como na introdução. Observa-se aqui a presença de vários elementos melódicos utilizados pela dupla, tais como apojeturas (compassos 3, 5, 9, 14, 17 e 28), glissandos (compassos 10 e 11), cromatismo (compasso

24), e o estabelecimento de um contraponto em forma de diálogo entre as guitarras em todo o trecho transcrito. Além disso, há uma guitarra baiana na execução da harmonia representada em contratempo (não transcrita).

0 1 2 3 4 5 6 7

GB1

GB2

8 9 10 11 12 13 14

15 16 17 18 19 20 21

22 23 24 25 26 27 28

29 30 31 32 33 34

1. 2.

Figura 6 - Música Double Morse, transcrição da parte B (Tema). Guitarra baiana na 1ª voz (GB1), Guitarra baiana em 2ª voz (GB2) e baixo elétrico (BE).

Considerações finais

O Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar constituiu, de modo singular, o conjunto musical “pedra fundamental” responsável pela gênese, estruturação e popularização de uma nova forma de som carnavalesco no Brasil, especificamente no carnaval da Bahia a partir da segunda metade do século XX. Representou uma verdadeira revolução cultural que culminou em um dos maiores fenômenos de massa do Brasil, promovido pelo Trio Elétrico. Como pesquisa em andamento, até o momento podemos verificar que já nos primeiros 25 anos do advento do trio elétrico profundas mudanças foram instaladas no cenário do carnaval de rua. Pela análise da obra *Double Morse*, podemos concluir que grandes foram as contribuições para uma nova forma de tocar e interpretar o frevo naquela época. O trio contribuiu não só para a divulgação nacional da música produzida na Bahia naquele momento, mas também para aumentar o prestígio dessa música e de suas bandas no cenário global, impulsionando a divulgação da música brasileira no mercado mundial.

Referências

BEHÁGUE, Gerard. Musical Change: A Case Study from South America. *World of Music*, 28 (1), p. 16-28, 1986.

BLACKING, John. Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9,p.1-26, 1977.

BLACKING, John. The Study of Musical Change. In: BYRON, R. (Ed.), *Music, Culture & Experience*. Papers Seleccionados de John Blacking. Chicago: University of Chicago Press, p.148-173, 1995.

FOBICA/Trio elétrico antigo. Disponível em :

<<http://www.flickr.com/groups/duetos/discuss/72157626272207094/>> Acesso em: 15 jul.2012.

FORTES, Leandro Rodrigues. *A aplicação da rítmica brasileira na improvisação: Uma abordagem sobre algumas possibilidades*. 2007. Monografia (Licenciatura em Música) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. 2007.

GÓES, F. *O país do carnaval elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982.

_____. *50 anos do trio elétrico*. Salvador: Corrupio, 2000.

MOUTINHO, Jorge. Trio Elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar: a resistência do som da velha guitarra baiana. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, p. 55-60, 1998.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

NETTL, Bruno. O Estudo Comparativo da Mudança Musical: Estudos de Caso de Quatro Culturas. *Anthropológicas*, Recife, 17(1), p. 11-34, 2006.

PORTAL oficial do carnaval de Salvador: Personagens característicos e curiosidades. Disponível em: <<http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2012/capa/pagina.php?id=81>> Acesso em: 20 jul. 2012.

Long-play

TRIO ELÉTRICO DODÔ E OSMAR. **Jubileu de Prata**. Direção artística: Moraes Moreira. São Paulo: CONTINENTAL, 1975. 1 disco sonoro (29 min.), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

DESENVOLVIMENTO DE SOFTWARE EDUCATIVO PARA MUSICALIZAÇÃO INFANTIL

Adriano Moreira Costa Vilela³³

adriano_ufs@hotmail.com

Christian Alessandro Lisboa³⁴

christian.lisboa@gmail.com

A convivência diária e contínua com a tecnologia, propiciada principalmente pelos computadores, tem feito com que as pessoas que têm acesso a este recurso mudem seus hábitos e comportamentos. Hoje, por exemplo, graças aos avanços tecnológicos, fazemos cursos à distância e nos relacionamos com pessoas distantes geograficamente de nós. Segundo Spitziz (2008, p. 10): “A partir da mediação das tecnologias computacionais e das redes digitais, reconstruímos nossa relação com o mundo.”

Com toda a informatização do nosso cotidiano, a educação não poderia deixar de ser contemplada. Hoje dispomos de acesso a inúmeras ferramentas como Internet, computadores, acesso a bancos de dados, bibliotecas virtuais e softwares, que contribuem para tornar o processo de educação ainda mais completo.

Segundo Santos e Borges, (2008, p.35), o uso das tecnologias pode exercer forte impacto nas práticas educacionais quando utilizadas na sala de aula.

oi observado que o laptop e a conexão à Internet, [...] ampliam sobremaneira o acesso a informações relevantes e atualizadas que, muitas vezes, não estão disponíveis no material didático convencional. A tradicional unicidade de conteúdos e de fontes na educação pode, com a utilização dos laptops, ser multiplicada, o que ajuda a dinamizar e a ampliar o ambiente comunicacional da sala de aula e da escola como um todo. (SANTOS e BORGES, 2008, p. 35 *apud*. CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2008, p.150)

Exemplos como este demonstram as transformações e resultados obtidos através do uso da tecnologia em sala de aula, e ilustram também a importância de se modernizar os

³³ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe e bolsista do Projeto PIBID/Música.

³⁴ Professor do Núcleo de Música (NMU-UFS), voluntário do Projeto PIBID/Música e orientador da pesquisa.

componentes do processo da educação, pois em pleno século XXI ainda encontramos escolas que carecem de equipamentos e dispositivos eletrônicos.

Diante desta realidade de transformação tecnológica, a educação musical, não poderia ser excluída dos benefícios gerados pelo uso da tecnologia. No campo da educação musical encontramos bibliotecas multimídia e *softwares* pedagógico-musicais que são comercializados principalmente nos centros europeus e norte-americanos. Segundo Pereira e Borges (2005): “Nestes centros já se fez nascer uma cultura de ensino musical trabalhada juntamente com tecnologias computacionais” (PEREIRA e BORGES, 2005, p.1012). Segundo os autores, estas tecnologias também podem ser muito úteis no contexto do ensino musical brasileiro, e por este motivo “professores, pedagogos e pesquisadores no Brasil, motivados pela necessidade da inclusão digital vêm realizando estudos que envolvem o uso pedagógico do computador” (PEREIRA; BORGES, 2005, p.1013).

Mileto et al (2004), sugere uma interdisciplinaridade no desenvolvimento de softwares para educação musical, através da integração entre ferramentas de diferentes áreas tais como Computação Musical, Educação Musical, Interação Homem-computador e Inteligência Artificial, entre outras. Esta interdisciplinaridade é ressaltada também por Krüger (2006):

Nesses projetos interdisciplinares de produção de *software* educativo-musical, é importante a participação de pesquisadores da educação musical, das TIC, de *design* e de pessoas pertencentes ao público-alvo do *software* – se não em todo o projeto, ao menos em momentos específicos, como na fase de planejamento, quando é delimitado o foco do *software* e buscada sua fundamentação pedagógica, e nas avaliações formativas. (KRÜGER, 2006, p.78).

Além da interdisciplinaridade, autores como Miletto et al (2004) e Correia et al. (2008) acreditam que o desenvolvimento de softwares para a educação musical devam seguir alguns pressupostos. Segundo Miletto et al. (2004):

seja qual for o tipo de software criado para uso em educação musical, é importante que sejam observados pressupostos pedagógicos coerentes com os objetivos educativos do contexto e, principalmente, que o mesmo propicie o desenvolvimento musical da forma mais abrangente possível. (MILETTO et al., 2004, p.2).

Diante do exposto, o projeto de iniciação científica intitulado “Desenvolvimento de Software Educativo para Musicalização Infantil”, realizado na Universidade Federal de Sergipe, teve como finalidade desenvolver softwares (jogos) que auxiliem no processo de musicalização infantil. Para a escolha dos temas e da metodologia dos softwares, buscamos embasamento nos métodos ativos de educação musical.

Nos métodos ativos, a educação musical é vista não somente como um conjunto de metodologias para o ensino de técnicas instrumentistas ou para alfabetização musical. Os métodos ativos procuram trabalhar aspectos que vão além do tocar e ler partitura, estes trazem um conjunto de práticas que procuram desenvolver antes de tudo, a criatividade e a sensibilidade musical. Os principais representantes destas práticas são: Émile-Jaques Dalcroze, Edgar Willems, Zoltan Kodály, Carl Orff, Shinichi Suzuki, e Keith Swanwick. (cf. FONTERRADA, 2008).

O estudo das características dos métodos ativos de ensino musical serviu como base para as funções dos softwares voltados à musicalização, porém, faz-se necessário também, entendermos o funcionamento dos softwares aos olhos da informática.

Entendemos um software como sendo um conjunto de instruções, que obedecem a uma lógica, que são executadas pelo computador através de uma linguagem de programação. (cf. MCGRAW-HILL, 2000).

Como já mencionado, hoje somos cercados por vários tipos de softwares, desde os executados por computadores sofisticados aos executados por um micro-ondas quando programamos o tempo de cozimento dos alimentos. Esta pluralidade na utilização dos softwares fez com que surgissem novas e melhores ferramentas para a sua criação, o que inclui as plataformas de desenvolvimento, programas para criação gráfica e as linguagens de programação, como por exemplo, a plataforma *Adobe Flash*, que permite a criação de animações, sendo a tecnologia mais empregada na criação de aplicações para *Web*. As vantagens do *Adobe Flash* se dão pelo uso de gráficos vetoriais que são facilmente redimensionáveis e por permitir que estes gráficos sejam alterados através da linguagem de programação, como o *ActionScript*, criando um armazenamento otimizado das imagens que por sua vez diminui o tamanho dos arquivos gerados pelo *Adobe Flash*.

Como exemplo de ferramentas para a criação gráfica de softwares temos os programas *Adobe Illustrator* e *CorelDrawX5*. Estes programas permitem a criação de gráficos vetoriais a partir de imagens baseadas em pixels. Utilizar este tipo de técnica traz inúmeras vantagens com relação à manipulação de imagens, possibilitando cortes, mudanças de cores e redimensionamentos sem que haja perda de qualidade nas imagens.

Mas não são apenas as ferramentas de criação e desenvolvimento que acompanham o crescimento da produção de softwares, com eles surgem também novas tecnologias que possibilitam novas formas de interagir com o computador. Um destes exemplos é a Realidade Aumentada.

Surgida na década de 90, a Realidade Aumentada permite a sobreposição de ambientes e objetos virtuais com o ambiente físico. Na imagem abaixo vemos a representação de objetos virtuais, sobrepostos no ambiente real.



Figura 1: Realidade aumentada com vaso e carro virtuais sobre a mesa. (KIRNER; SISCOOTTO, 2007, p. 18).

Além de permitir a visualização de objetos virtuais em ambientes reais esta tecnologia permite também uma maior interação com o “mundo virtual”, por permitir, por exemplo, o manuseio desses objetos com as próprias mãos. (cf. ZORZAL; BUCCIOLI; KIRNER, 2004).

Acreditamos que este tipo de tecnologia, aliada ao desenvolvimento de jogos pode gerar uma experiência de utilização mais atrativa do ambiente. As atividades propostas nos métodos ativos, juntamente com as tecnologias acima descritas, aliados a uma parceria que realizamos junto ao Programa de Iniciação à Docência do Curso de Música da Universidade Federal de Sergipe

(PIBID/Música), nos permitiram o desenvolvimento de três softwares voltados para a educação musical: Memória Musical, Plataforma Musical e Movimento Musical.

Para o desenvolvimento dos softwares, inicialmente foi feita uma pesquisa na internet de cunho quantitativo, dos softwares desenvolvidos para as diversas áreas da música a fim de investigar em quais áreas da música vem sendo desenvolvidos uma maior quantidade de softwares. Esta pesquisa nos auxiliou na construção de jogos com características ainda não exploradas, evitando “reinventar a roda”.

Foram encontrados oitenta e sete softwares, e para estabelecermos uma comparação dividimos estes em categorias de acordo com a área da música a ser atendida pelo software. As categorias foram as seguintes: Professor de Instrumento, Percepção musical, Teoria e Percepção musical, Professor de Instrumento e Percepção musical, Professor de Instrumento/Musicalização infantil, e Percepção musical/Jogo.

A análise dos softwares encontrados permitiu identificar que softwares com funções de “Professor de instrumento” e “Percepção musical” são os tipos de softwares que mais vêm sendo desenvolvidos, como podemos observar no gráfico abaixo:

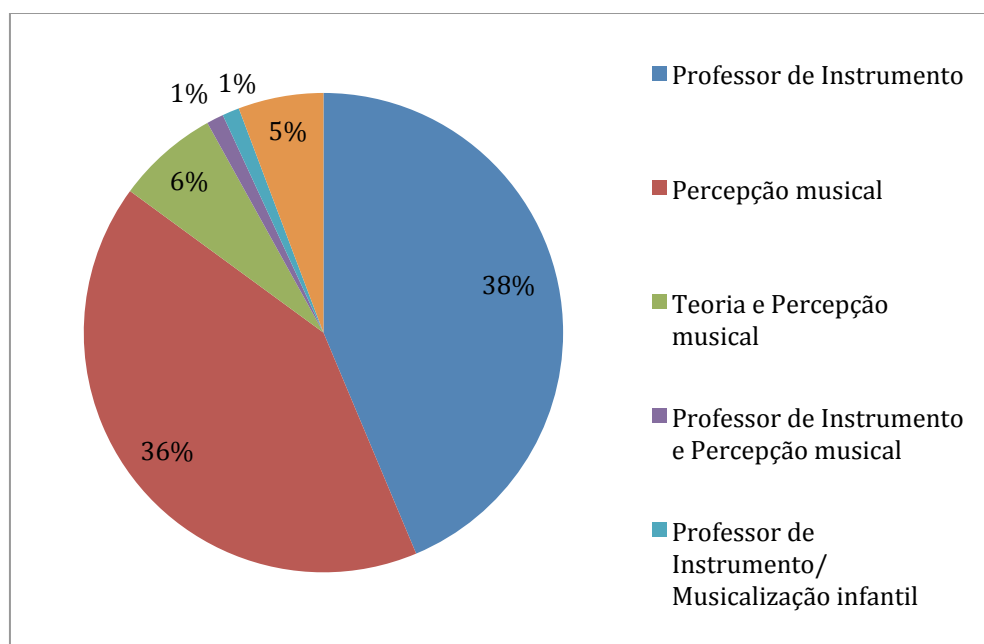


Gráfico 1: Comparativo dos *softwares* encontrados com relação à área de atuação.

Segundo a análise dos dados, podemos observar, por exemplo, que a área de Teoria Musical é uma das que possuem menor quantidade de softwares sendo desenvolvidos. Desta forma, definimos que os softwares a serem desenvolvidos incluiriam também funções que auxiliassem na aprendizagem da teoria musical, o que levou ao desenvolvimento do jogo que chamamos de *Memória Musical*.

O Memória Musical trata-se de um jogo da memória, onde as cartas têm impressas em uma das faces, as notas musicais representadas na pauta, além de conter também o nome das respectivas notas. As cartas do jogo são organizadas em pares e distribuídas na tela de forma aleatória. Objetivo do jogo é encontrar estes pares.



Figura 2: Demonstração da interface do jogo, Memória Musical.

Uma de nossas preocupações ao desenvolver estes softwares era aproximar o conteúdo musical a ser trabalhado da realidade vivida pelos alunos das escolas de Aracaju –SE. Esta preocupação surgiu da, já mencionada, parceria que firmamos com o PIBID. Esta parceria consistia em realizar reuniões com os bolsistas envolvidos no PIBID a fim de reunir temas e

dificuldades encontrados pelos bolsistas no dia-a-dia de suas aulas. Além disso, a parceria previa também uma possível utilização pelos bolsistas dos softwares desenvolvidos em suas aulas. Um dos pontos levantados pelos bolsistas PIBID é que, em sua experiência nas salas de aulas de Aracaju, eles têm percebido que a maioria dos alunos das escolas atendidas pelo PIBID são muitos agitados e com pouca capacidade de concentração. Por consequência, boa parte dos alunos não consegue perceber os sons que estão à sua volta.

Sendo assim, foi desenvolvido o jogo *Plataforma Musical*, inspirado nos jogos de plataforma da década de 1980, como o já muito conhecido “*Super Mario Bros*”³⁵. O *Plataforma Musical* possui como tema alguns dos principais pontos turísticos de Sergipe como a Orla de Atalaia, a Ponte do Imperador, a Praça São Francisco e o Mercado Municipal, que foram utilizados para compor os cenários das fases do jogo, como podemos observar logo abaixo.



Figura 3: Demonstração da interface do jogo, Plataforma Musical, fase Orla da Atalaia.

³⁵ Lançado pela Nintendo Company, em 1985, o *Super Mario Bros*, figura entre os jogos mais vendidos da história, consagrando-se como um dos clássicos dos jogos de plataforma.

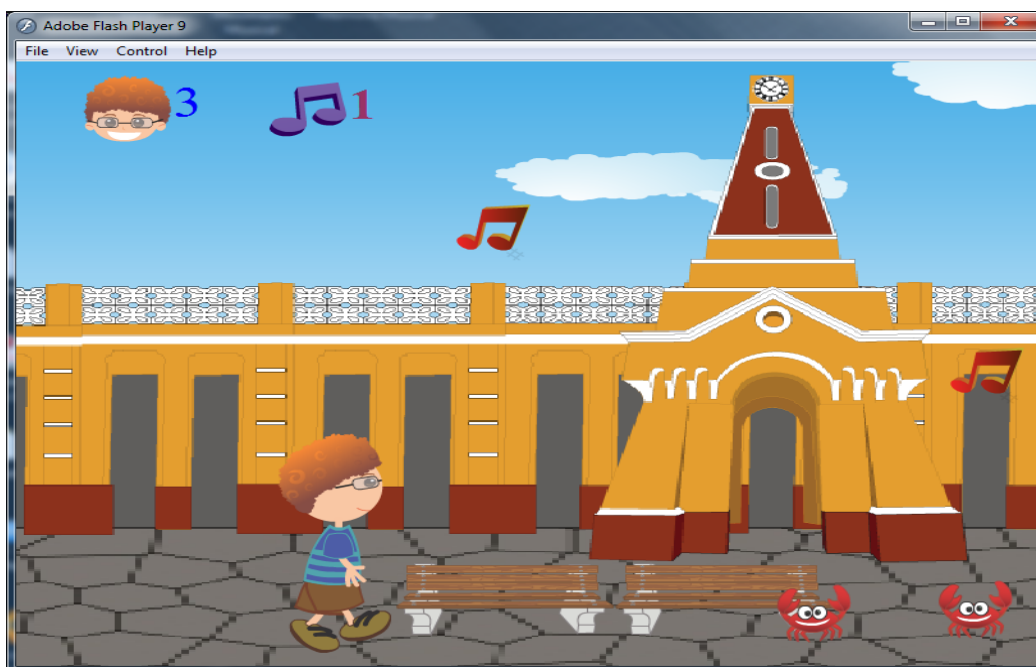


Figura 4: Demonstração da interface do jogo, Plataforma Musical, fase Mercado Municipal.

Como podemos ver através das imagens acima, o Plataforma Musical é jogado através do controle de um personagem. O objetivo do jogo é fazer com que o personagem percorra o caminho coletando os itens que representam símbolos musicais.

Ao coletar todos os itens, o jogador ativa a fase denominada como “bônus”. Nesta parte do jogo é executado um som com o timbre de um instrumento musical, devendo o jogador, dentre as opções mostradas, identificar a qual instrumento pertence o som executado. Esta fase do jogo aborda também o pensamento desenvolvido no Método Willems, que coloca a escuta como base da musicalidade.

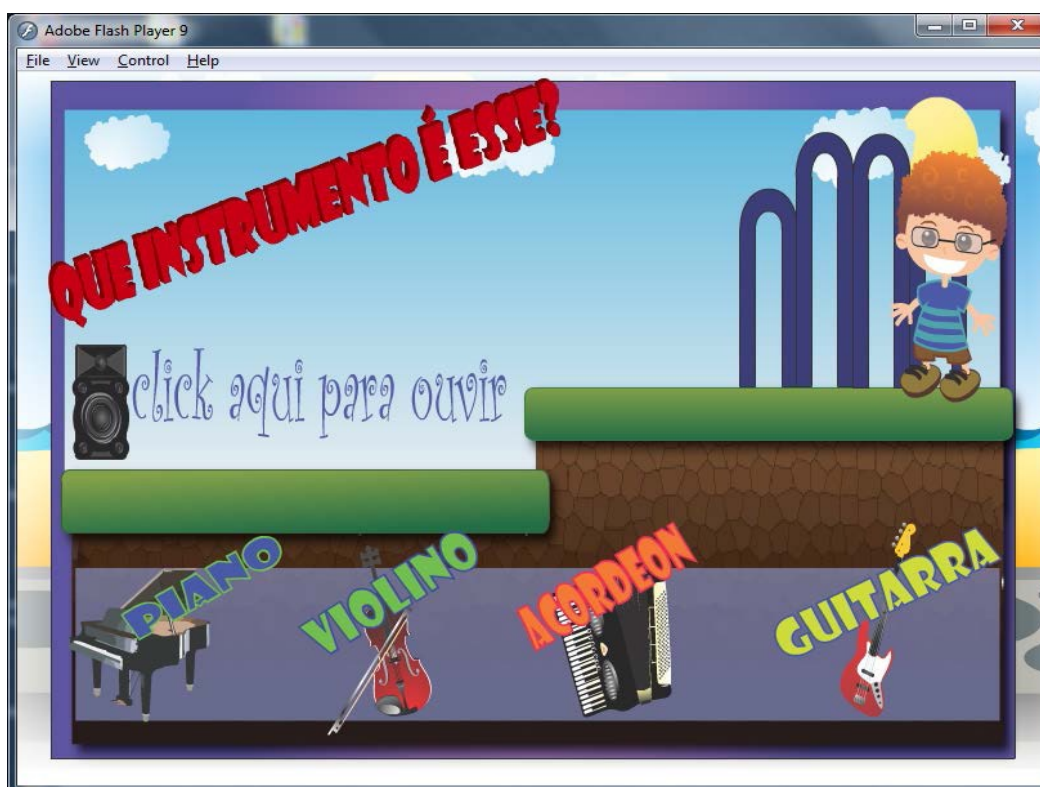


Figura 5: Demonstração da interfase do jogo, Plataforma Musical, fase Bônus.

Alguns dos instrumentos musicais, como acordeon, zabumba, caixa-clara e o violão, presentes nesta fase do jogo, foram sugeridos pelos alunos do PIBID, por se fazerem presentes nas manifestações culturais de Sergipe, que junto ao cenário baseado em pontos turísticos de Aracaju, ajudam a aproximar o jogo e o conteúdo trabalhado à realidade dos alunos.

A partir da Realidade Aumentada, que permite o controle de interfaces e objetos virtuais, desenvolvemos o jogo que chamamos de *Movimento Musical*. O objetivo do jogo Movimento Musical é fazer com que a criança possa através de gestos captados pelo uso de uma *webcam*, controlar os objetos apresentados na tela, representados por “faixas virtuais” e com eles improvisar movimentos baseados na escuta, base das premissas estabelecidas na metodologia de Émile-Jaques Dalcroze (1865-1950) a “*Rythimique*”.



Figura 6: Demonstração e teste do jogo, Movimento Musical ³⁶

Cabe ressaltar ainda sobre os jogos desenvolvidos, que todos possuem em sua essência a base do método criado pelo educador Carl Orff (1885-1982), onde as atividades lúdicas tem o objetivo de direcionar a criança para a aprendizagem, tendo como consequência o “fazer musical”.

Os softwares desenvolvidos podem ser acessados via internet, sendo necessário apenas um navegador como, por exemplo: *Internet Explorer*, *Firefox*, *Opera* e *Google Chrome*, tornando a disponibilização e utilização mais fácil e ágil, pois não há necessidade de instalar nenhum programa adicional.

Esperamos que os softwares desenvolvidos possam servir de auxílio para os professores no ensino de música, mais especificamente na musicalização infantil. Acreditamos que esta

³⁶ A utilização da imagem da criança foi autorizada pelos pais para inclusão neste artigo.

pequena contribuição pode incentivar e servir como base para o desenvolvimento de novos softwares voltados para a musicalização com temática brasileira.

Referências

CORREIA et al. **Educação Musical através de Softwares: Análise do GNU Solfege para o Ensino Regular.** *Revista do conservatório de música UFPel*. Pelotas, n. 1, p. 113-140, 2008.

FONTEIRADA, Marisa T. de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação.** Ed. 7. Rio de Janeiro: UNESP, 2008.

KIRNER, C.; SISCOOTTO, Robson. **Realidade Virtual e Aumentada: Conceitos, Projetos e Aplicações.** In: SYMPOSIUM ON VIRTUAL AND AUGMENTED REALITY, 4, 2007, Petropolis. **Anais...** Rio de Janeiro: SBC, 2007. 300. p. 2-21.

KIRNER, Claudio.; TORI, R. **Introdução à Realidade Virtual, Realidade Misturada e Hiper-realidade,** In: Claudio Kirner; Romero Tori. (Ed.). *Realidade Virtual: Conceitos, Tecnologia e Tendências.* 1ed. São Paulo, v. 1, p. 3-20. 2004.

KRÜGER, E. Susana. **Educação musical apoiada pelas novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC):** pesquisas, práticas e formação de docentes. *abem*, São Paulo. n. 15, p. 75-89, 2006.

MCGRAW-HILL. **Dicionário prático de informática.** 2000. Disponível em < www2.contilnet.com.br/.../Dicionário%20de%20Informática.pdf> Acesso em 21 dezembro 2011.
MILETTO et al. **Educação Musical Auxiliada por Computador: Algumas Considerações e Experiências.** 2004. Disponível em < <http://www.estudiobelohorizonte.com.br/pdfestudio/Educacao%20Musical%20auxiliada%20por%20computador.pdf>> Acesso em: 02 novembro 2011.

PEREIRA, R. P. Eliton; BORGES, J. H. Maria. **Computador, multimídia e softwares na educação musical: uma experiência interdisciplinar em escola pública de ensino formal.** In. ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2005. Rio de Janeiro. 2005.

SANTOS, Maximiliana B. F. dos; BORGES, Martha K.. **Implantação de Laptops Educacionais e Mudanças no Currículo Escolar.** 2008. Disponível em < <http://www.br-ie.org/pub/index.php/sbie/article/view/715/701>> Acesso em: 06 dezembro, 2011.

SPITZ, Rejane. **O uso inconsciente da tecnologia no cotidiano.** *Strategic Design Research Journal*, v.1, n.1 p.9-16, 2008.

UNESCO. **A dura realidade nas escolas:** Computador na escola. In *Tecnologia, Informação e Inclusão*. v. 3, n. 1, p. 1-4, 2008.

ZORZAL, E. R.; BUCCIOLI, Arthur Augusto Bastos; KIRNER, Claudio. **Desenvolvimento de Jogos em Ambiente de Realidade Aumentada.** In: SBGAMES2005 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE JOGOS PARA COMPUTADOR E ENTRENIMENTO DIGITAL, 2005, São Paulo - SP. WJOGOS2005 - IV Workshop Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital, 2005. p. 152-161.

INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE ORIENTADA DE PEÇAS PARA INSTRUMENTOS DE TECLADO DO PERÍODO RENASCENTISTA

Adriano Moreira Costa Vilela³⁷
adriano_ufs@hotmail.com
Mackely Ribeiro Borges³⁸
mackelyrb@gmail.com

Introdução

A arte de interpretar musicalmente uma obra põe à luz da concepção e do embasamento musical, a nossa visão pessoal e emocional, sobre a obra a ser executada. Sendo assim, a interpretação musical de uma obra se faz de maneira muito íntima, deixando florescer nossas emoções sustentadas por nossa vivência musical. A respeito disso Cortot (1986) diz, citando Rousseau e Tolstói:

Rousseau afirmou: ‘Para se elevar às grandes expressões da música, seria necessário ter feito um estudo particular das paixões humanas e da linguagem da natureza’. Tolstói acrescenta: ‘A arte é a comunicação dos sentimentos experimentados.’ A música não pode descrever nada com precisão. Seu domínio é o despertar das sensações. [...] Ora, quanto mais cultivado for nosso espírito e desenvolvida nossa inteligência, mais possibilidades terão nossas sensações de se afinar. [...] Esforça-se, o ensino atual da música, o bastante para penetrar na própria natureza da arte que ele pretende elucidar? (...) E não sacrifica demasiado à pura habilidade instrumental em detrimento da inteligência dos sentimentos? (CORTOT, 1986: p. 16 e 17).

Assim sendo, a interpretação rejeita toda e qualquer padronização, pois isso representaria a “massificação das execuções através de cópias de um modelo” (AZEVEDO, 2011. Não paginado). Todavia, segundo Azevedo (2011), devemos nos atentar à existência de certos

³⁷ Graduando do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe, e Bolsista do Programa de Iniciação à Docência (PIBID) do Núcleo de Música (NMU-UFS).

³⁸ Professora do Núcleo de Música (NMU-UFS) da Universidade Federal de Sergipe, subcoordenadora do PIBID/Música 2012 e orientadora desta pesquisa.

padrões de entendimento do texto musical sobre o qual se apoia o interprete e que são determinantes para distinguir uma boa interpretação de uma razoável ou mesmo ruim.

O estudo desses padrões de entendimento do texto musical se faz mais evidente e necessário quando buscamos interpretar obras que estão historicamente distantes de nós, principalmente em se tratando da música antiga. Isto faz nascer o que chamamos de “interpretação historicamente orientada”³⁹, que nada mais é do que esta busca pela fidelidade na interpretação de uma obra antiga.

O presente estudo partiu de um exercício proposto na disciplina História da Música I do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe, onde cada aluno deveria fazer uma simulação de uma aula utilizando uma música renascentista. O objetivo deste estudo é, portanto, criar embasamento sobre a interpretação historicamente orientada da música antiga, mais especificamente do período renascentista, a fim de tornar possível a elaboração de um plano de aula com o objetivo de adaptar as obras para instrumentos de teclado do referido período ao piano moderno.

Fundamentação teórica

Interpretar uma composição da maneira mais fidedigna às concepções originais do estilo, período e do próprio compositor, tem se tornado cada vez mais uma constante daqueles que buscam a chamada “interpretação historicamente orientada”. Esta procura pela fidelidade na interpretação de uma obra, que está historicamente distante de nós, tem se tornado cada vez mais comum, tornando-se parte complementar da vida musical, com observam Lawsons Stowell (1999).

Os instrumentos de época são frequentemente encontrados nas salas de concerto e virtualmente obrigatórios em áreas substanciais do repertório, e notadamente na música anterior a 1750. No mundo todo tem se desenvolvido um enorme interesse na aquisição de técnicas instrumentais do passado. (LAWSON; STOWELL, 1999, p. 2).

³⁹ Expressão utilizada por Nikolaus Harnoncourt que define a música antiga ou “música histórica” como toda aquela “que não tenha sido composta pelas gerações atualmente vivas” (HARNONCOURT, 1998, p. 14).

Ainda segundo os autores, a “prática musical historicamente orientada” envolve não apenas a execução das composições em instrumentos de época, mas também a pesquisa acerca das práticas interpretativas predominantes em cada período histórico.

Dentre as principais fontes primárias para o estudo de tais práticas, podemos contar, sem dúvida, os inúmeros tratados teóricos e instrumentais publicados não apenas pelos próprios compositores, mas também por renomados pedagogos de cada época. Para Lawson e Stowell (1999, p.23), tais obras proporcionam “o acesso mais direto à instrução técnica fundamental, interpretação e tópicos mais gerais, tais como: notação, história da música, expressão, gosto e estética”.

Dentre os documentos destinados aos instrumentos de teclado entre os séculos XIV e XV – final da idade média e transição para o renascimento – e séculos XIV ao XVI – renascimento – podemos destacar os escritos de Robertsbridge⁴⁰ (1320); *Cordex 117* (séc. XIV); Ileborgh (1448); Pauman (1460), Santa Maria (1565), e Diruta (1593). As diferenças de conteúdo, abordagem e método entre tais obras nos permite observar desde já algumas questões que podem servir de base para esta pesquisa.

Os escritos de Robertsbridge, infelizmente são fragmentos de um manuscrito maior, ou seja, os *estampies* e os motetos estão incompletos, mas mesmo assim já nos permitem distinguir os principais modelos de música instrumental que vão se estender ao longo do renascimento. Nos manuscritos podemos observar peças que derivam de um modelo vocal, peças que nos dão a visão inicial das danças renascentistas e peças que nos mostram as formas e estilos que terão seus avanços ao longo do renascimento como, por exemplo, os *ricercars*, prelúdios, tocatas e outras formas livres.

O *Cordex 117*, da Biblioteca Municipal de Faenza, remota muito provavelmente dos últimos anos do século XIV. Ele contém transcrições de obras profanas, junto a peças originais sobre um *cantus firmus*, destinadas ao uso litúrgico. Segundo Chiantore (2007), é incontestável de que se tratam de composições para teclado.

A notação, surpreendentemente moderna e muito atraente nível gráfico, revela uma escrita variada, incorporando uma dose extraordinária de virtuosismo e

⁴⁰Dois “*estampies*”, e intabulações de dois motetos, provavelmente por Philippe de Vitry.

coloca em evidência quais são as características da música de teclado, nos séculos seguintes⁴¹. (CHIANTORE, 2007, p. 33).

Ainda segundo o autor, ao observar estes escritos nos deparamos com o seguinte panorama: de um lado temos o desenvolvimento de escrita inspirada nos modelos vocais, e do outro temos a tendência pela procura do embelezamento de linhas melódicas através de *passaggi*⁴², seja qual for o estilo da obra.

Nos escritos de 1448 de Adam Ileborgh, reitor de Stendal, encontramos uma tablatura que contém três versões distintas de uma mesma canção – *Frowealmynhoffen na dyrlyed* – e com cinco prelúdios que constituem os exemplos mais antigos de obras para teclado inspiradas por uma improvisação livre.

Alguns anos mais tarde em 1460, os alunos de Conrad Pauman, compilam o *BuxheimerOrgelbuch*, composto por 256 peças nos estilos mais diversos, entre elas encontramos, composições litúrgicas, prelúdios, peças didáticas e arranjos de canções. O aspecto mais significativo desta coleção está no denominador comum que une todas as peças: escrita a três ou quatro vozes e uma condução linear muito livre (a nível de escrita instrumental não existe uma distinção precisa entre as obras para órgão, de uso litúrgico e obras profanas para instrumentos de cordas pinçadas ou percutidas). É difícil, portanto, conceber a modificação da técnica ao passar de um instrumento para o outro.

Para tentar sanar a problemática da distinção da técnica dos vários instrumentos de teclado renascentista, devemos, segundo a Chiantore, (2007), recorrer aos outros documentos que dispomos: representações iconográficas, quadros e esculturas.

Para tal, tomemos como exemplo a pintura de Jan Van Eyck, da Catedral de Gante em 1432.

⁴¹ “La notación, sorprendentemente moderna y muyatractiva a nivel gráfico, revela una escritura variada, que incorpora una notabledosis de virtuosismo y pone de manifesto las que seránlas características de la música para teclado enlossiglos siguientes”. (CHIANTORE, 2007, p. 33).

⁴² “Passagem é tradução de *passaggi*, termo italiano que consiste em passagens rápidas usualmente de grupo de semicolcheias, cuja execução poderia ser realizada de várias formas”. (MANNIS, 2012. Não paginado).



Figura1: Jan van Eyck: Het Lam Gods [1432]. Gante, Catedral de San Bavón.

Se nos atentarmos a parte superior direita da pintura, vamos observar a representação de anjos musicistas, mais especificamente, a representação de um anjo tocando um instrumento de teclado.



Figura 2: Jan van Eyck: Het Lam Gods [1432]
(detalhe). Gante, Catedral de San Bavón.

Segundo Chiantore (2007), não há melhor exemplo para observar a técnica do século XV do que observar este anjo tocando um órgão positivo. As teclas curtíssimas e muito amplas impossibilitam o uso do polegar, que na mão direita se mantém longe do teclado em oposição ao polegar esquerdo que parece realizar uma extensão. O punho mais baixo, alinhando a primeira falange ao dorso da mão, faz com que a segunda articulação seja o ponto mais elevado, sendo assim, o movimento que aciona a tecla se limita a falanginha (falange média), falangeta (falange distal).

Podemos confirmar isso ao analisarmos o texto publicado pelo Frei Tomas de Santa Maria (1565), intitulado “*Arte de tañer Fantasia*”. Trata-se segundo Chiantore (2007), de um texto destinado aos instrumentos que podem ser tocados a três, quatro vozes ou mais, ou seja, destina-se aos instrumentos capazes de reproduzir a escrita polifônica. Neste texto, Santa Maria descreve as condições para tocar com toda “perfeição e primor” como, por exemplo, posicionar bem as mãos, atacar bem as teclas, tocar com limpeza de distinção e tocar com os dedos convenientes.

Com relação à posição das mãos, Santa Maria (1565) nos coloca alguns princípios: as mãos devem ser colocadas em forma de “*mãos de gato*”, de maneira que entre as mãos e os dedos não haja nenhuma corcova, ficando os dedos mais altos que as mãos, postos em arco; o segundo, terceiro, quarto e quinto dedo devem se manter próximos (juntos/unidos); o posicionamento das mãos deve ser feito de tal forma que os dedos (segundo, terceiro e quarto) sempre se mantenham sobre as teclas, em especial o segundo dedo da mão direita que deve se manter um pouco mais elevado que os outros; os braços devem se manter juntos ao corpo.

Sobre como “atacar” as teclas, Santa Maria nos diz: as teclas devem ser tocadas com as pontas dos dedos de tal forma que as unhas se mantenham a leve distância das teclas, isto deve ser feito abaixando um pouco o punho; o ataque das teclas deve ser feito a uma curta distância das teclas, caso contrário, se atacarmos as teclas com os dedos muito erguidos vamos causar muito ruído nas teclas, gerando ruídos que prejudicaram a audição das vozes – esta explicação se dá pelo fato dos teclados antigos apresentarem muitos ruídos, aqui encontramos uma tentativa de Santa Maria em sanar este problema (CHIATORE, 2007, p. 43). Esta explicação de Santa Maria em relação à posição das mãos e movimento dos dedos resulta nas seguintes conclusões. O movimento dos dedos vai ser na realidade resultado do movimento da segunda e terceira falange, que se movimentam deslizando sobre as teclas.

Alguns anos depois encontramos o tratado *Il transivano. Diologo sopra Il vero modo di sonar organi, etistromentidipenna*, (NEJMEDDINE, 2005), onde o padre Girolamo Mancini (Diruta), descreve que a postura dos dedos deve ser arqueada e deve-se manter o punho sempre a cima do teclado – a mão deve manter-se (ligeira e relaxada), sustentada pelo braço. Isto cria um ataque que soa como uma carícia.

Diruta faz ainda uma relação entre o tipo de ataque e a duração da nota, em seu texto, o autor faz referência ao golpe dado com o apoio do braço, cujo o resultado é um staccato, que era reservado à música de dança. Chiantore (2007), comenta:

É muito provável que o ataque (de braço), mencionado por Diruta se manifestava unicamente durante o acompanhamento das danças, uma atividade ligada à improvisação em que o levantamento do braço desempenhava um recurso visual não muito distante de um maestro moderno.⁴³ (CHIANTORE, 2007, p. 51).

⁴³ “Con toda probabilidad, el ataque (de brazo) mencionado por Diruta se manifestaba únicamente durante, el acompañamiento de las danzas, una actividad ligada a la improvisación en la que

A respeito do dedilhado, Diruta já aceita o uso do polegar e divide os dedos em: “dedos bons” 2º e 4º dedos (indicador e anelar), que devem ser usados nas notas do tempo forte do compasso e “dedos maus” 1º e 3º dedos (polegar e dedo médio), que devem ser usados nos tempos fracos do compasso. Estas características se seguem ao longo do renascimento para os instrumentos de teclado.

Quando se pretende realizar uma “interpretação historicamente orientada”, faz-se necessário não somente o entendimento da técnica antiga, mas da música como um todo. Como características gerais do renascimento temos: a aceitação da tonalidade, o apogeu da polifonia vocal, associação da música ao texto (a pluritextualidade medieval acaba), valorização da música profana (a música ganha destaque, dentro e fora da igreja), música mais vertical (busca pela formação de acordes), homogeneidade das vozes, surgimentos de novos sistemas de afinação. A música ainda era escrita nas formas medievais, mas já apresentando algumas variações como muitas modulações, transposições, alterações cromáticas e até microtonais (ORTOLAN, 2011).

Na Ars Nova temos um contraponto mais complexo e sofisticado, onde os compositores já começam a pensar de forma mais vertical, como indica Ortolan (2011).

A mudança mais interessante em relação à Ars Nova foi que o contraponto atingiu um alto grau de complexidade e sofisticação, com combinações intrincadas de até 64 vozes. Apesar do compositor fazer primeiro o *cantusfirmus*, ele já começa a pensar na dimensão vertical da música, isto é, em harmonia, no movimento concatenado das vozes. A partir de então todas as partes têm que combinar entre si e nada pode ser colocado por acaso. Os acordes de terças e sextas eram usados em tempos fortes, mas os uníssonos, quartas, quintas e oitavas justas começavam e terminavam a música. (ORTOLAN, 2011, não paginado).

No Renascimento as técnicas de imitação e cânone passam a ser mais frequentes entre as vozes. Temos o surgimento da divisão binária, com relação à métrica, que segundo Ortolan (2011), faz-se abandonaras teorias de ritmos medievais e faz surgir a idéia da fórmula de compasso. Ainda com relação à métrica temos o emprego de ritmos de danças. Com a invenção da imprensa a escrita passou a se utilizar de tipos tipográficos e a representação gráfica das

ellevantamientodelbrazodesempeñaba, además, una función visual no muyalejada de la de um moderno director.” (CHIANTORE, 2007, p. 51).

figuras passou a ter relação intrínseca com o texto. Onde as figuras tinham cores diferentes que estavam ligadas a sua duração GROUT & PALISCA (2007). Segundo (ORTOLAN, 2011). “As cores das figuras tornam-se brancas para as longas e pretas para as curtas. Isto porque começaram a usar papel de cor branca, ao invés do pergaminho”.

Há um crescimento surpreendente no número e na variedade de instrumentos, estes construídos em famílias, chamadas consortes, procurando sempre estar em conformidade com o ideal renascentista na busca por uma massa sonora homogênea GROUT & PALISCA (2007). Isto fez com que surgissem também os grupos musicais formados apenas por instrumentos, os Wholeconsort (instrumentos da mesma família), Brokenconsort (instrumentos diferentes).

O embasamento levantado acima serviu como base de elaboração de um plano de aula que tem como tema a elaboração de uma “interpretação historicamente orientada”, da peça “Conradus” do compositor renascentista Jhonnesof Lublin, descrito a seguir.

Metodologia

Por se tratar de um estudo de histórico-teórico, a pesquisa esteve baseada primordialmente em material bibliográfico, a saber: livros, artigos e teses. Após essa etapa inicial, partimos a uma interpretação que procurasse abranger também a produção musical, bem como o contexto social e histórico do período no qual se inserem as obras teóricas estudadas.

Resultados

PLANO DE AULA	
Disciplina	História da Música
Tema	Interpretação historicamente orientada
OBJETIVOS	
Elaborar uma “interpretação historicamente orientada”, da peça “Conradus” do compositor renascentista Jhoannesof Lublin.	
CONTEÚDOS	
História da música renascentista;	

• Instrumentos de teclado renascentistas; • Práticas interpretativas;
DESENVOLVIMENTO METODOLÓGICO
• Abordagem verbal dos conteúdos; • Aula expositivas quanto à teoria dos assuntos a serem abordados; • Audição de exemplos musicais; • Demonstração de imagens que ilustrem as diferenças técnicas (posição das mãos, dedos, tronco, etc.), existentes entre o renascimento e a evolução técnica que temos hoje; • Dinâmica. Execução Instrumental. O aluno deve experimentar tocar exercícios baseados na técnica antiga (sugestão e exemplo de exercício em anexo). • Dinâmica. Execução Instrumental. O professor deve reproduzir ou tocar a peça a ser estudada (sugestão: “Conradus” do compositor renascentista Jhoannesof Lublin); • O aluno deve fazer uma leitura preliminar da partitura antes de sentar-se ao piano; • Explicação verbal e expositiva das características da obra. • Dinâmica. Execução Instrumental. O aluno deve tocar a peça;
RECURSOS DIDÁTICOS
• Aparelho de Som; • Computador; • Data Show; • Músicas; • Piano;
AValiação
• Participação; • Perguntas em sala de aula; • Recital;

Conclusão

Esperamos que o embasamento teórico levantado, assim como o plano de aula elaborado possam servir de auxílio para os professores no ensino de música, mais especificamente no ensino do piano. Acreditamos que esta pequena contribuição pode incentivar e servir como base para o desenvolvimento de novas pesquisas voltadas à interpretação historicamente informada, destinadas não somente ao piano como também aos demais instrumentos.

Referências

ARNOLD, Franck Thomas. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*.v.1. reimpr. New York: Dover, 2003.

AZEVEDO, Carolina Braga dos Santos. *A influência da análise formal na interpretação de duas peças do repertório pianístico*. Disponível em:<<https://uspdigital.usp.br/siicusp/cdOnlineTrabalhoVisualizarResumo?numeroInscricaoTrabalho=4574&numeroEdicao=19>>Acesso em: 10 de novembro de 2012.

CORTOT. *Curso de Interpretação*. Brasília: Musimed, 1986.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madri: Alianza Editorial. 2007.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V..*História da Música Ocidental*. 4 ed. Rio de Janeiro: Gradiva. 2007.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

JONES, Lewis. *Fourteenth and fifteenth-century keyboard music*. In: KNIGHTON, Tess ; FALLOWS, David (ed.). *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin.*The historical performance of music: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

MANNIS, Guilherme. *A técnica vocal na interpretação da Música Renascentista e Barroca*. Disponível em: <<http://www.movimento.com/2012/07/a-tecnica-vocal-na-interpretacao-da-musica-renascentista-e-barroca/>>Acessoem: 28 de dezembro de 2012.

MARSHALL, Robert L. *Eighteenth-Century Keyboard Music*. N. York: Routledge, 2003.

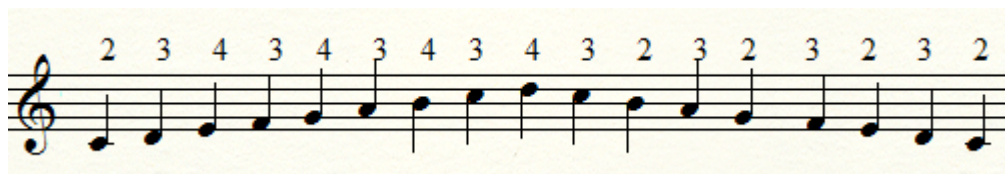
NEJMEDDINE, Mafalda Sofia Amorim da Silva Ferreira. *Manual para o Curso Básico de Cravo com Repertório Português do Século XVIII*. 2005. Dissertação - Universidade do Minho. 2005.

ORTOLAN, Edson Tadeu. *História da Música Ocidental*. Disponível em:<<http://www.movimento.com/2011/09/historia-da-musica-ocidental/>>Acesso em: 10 de novembro de 2012.

SILVA, Pedro Alexandre Sousa e. *Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista*.
Disponível em: <<http://ria.ua.pt/handle/10773/3551>> Acesso em: 10 de novembro de 2012.

Anexo

Exercício: *Diruta II Transilvano, vol I, 1593, ejemplofol 6r³*



MANIFESTAÇÕES MUSICAIS: SÃO GONÇALO DA MUSSUCA

Denisson Cleber de Farias Santos⁴⁴
denisson_cleber@hotmail.com
Mackely Ribeiro Borges⁴⁵
mackelyrb@gmail.com

São Gonçalo

O folguedo folclórico é uma das manifestações populares brasileiras mais antigas, configurando-se como prática do catolicismo popular (cf. OTÁVIO, 2004 e DANTAS, 1976, apud FALCÃO, 2006, p.2). São Gonçalo foi um santo português, beatificado pelo papa Júlio III, e estima-se que tenha nascido em 1187 e morrido em 1259. Após sua canonização o rei de Portugal D. João teria se tornado devoto do santo e assim disseminado o culto ao mesmo. No entanto, foram os jesuítas que trouxeram a prática para o Brasil.

Segundo Falcão (apud OTÁVIO, 2002), na cidade do Porto, em Portugal, o ato de se dançar nas ocasiões de comemoração a São Gonçalo era chamado de Festa das Regateiras. Ocasião em que participavam as mulheres que queriam se casar. Já a versão de populares da Mussuca/SE sobre a história de São Gonçalo, é que o santo teria se tornado marinheiro para impedir que as mulheres se prostituíssem no porto. Ele levava para o cais instrumentos musicais e, a tocar músicas, chamava as mulheres para dançar. As músicas traziam mensagens religiosas que distraiam e faziam com que as prostitutas se convertessem.

A Mussuca

Localiza-se no município de Laranjeiras, a 23 Km de Aracaju. No séc. XVIII, em Sergipe, pelo menos duas igrejas foram construídas tendo como padroeiro São Gonçalo: uma em Laranjeiras e outra em São Cristóvão.

⁴⁴ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

⁴⁵ Professora do Núcleo de Música (NMU-UFS) da Universidade Federal de Sergipe, subcoordenadora do PIBID/Música 2012 e orientadora desta pesquisa.

Para Laranjeiras, visando a catequização dos negros, vieram jesuítas, estes, de forma compulsiva, instauraram suas crenças utilizando-se de encenações de autos. O auto de São Gonçalo foi aprendido e reapropriado pelos negros escravos. Por costumes machistas da época as mulheres não participavam da brincadeira, por isso os dançarinos do folgado são homens, apenas uma mulher participa, porém, somente carrega o santo.

A essência do São Gonçalo da Mussuca é o pagamento de promessas, segundo Sales, patrão atual do grupo, na época de seu tio, mestre Paulino, (patrão anterior do grupo, séc. XX) o grupo só tinha o pagamento de promessas como objetivo central, para essa ocasião realizava-se o ritual: o pedinte (que poderia ser qualquer pessoa) que por alguma razão faria a promessa, após recebido o milagre, combina com o líder do grupo o dia do pagamento da promessa. Trata-se de uma louvação com músicas (entre 7-12 cânticos), a maioria em louvor ao santo. Chegado o dia, é feito um ensaio durante a manhã, que pode ser na igreja próxima à casa do pagador da promessa ou em sua residência. Ao meio-dia, é servido o almoço, os integrantes do grupo repousam os pratos próximos a si e, puxados pelo patrão (hoje por dona Nadir) entoam ajoelhados a música “Ô meu papagaio” (cf. FALCÃO, 2006, p.4), em seguida almoçam. Durante a tarde é realizada uma procissão aonde o santo vai à frente, carregado pelo agraciado, e ao seu lado vai a mariposa. Após a procissão, como finalização, eles voltam à casa do pagante, cantam, dançam e louvam.

Hoje em dia, o grupo não só apresenta-se em ritos religiosos como também em eventos institucionais, voltaremos a falar disso posteriormente.

Integrantes

O grupo São Gonçalo, formado majoritariamente por homens, tem quatro a seis pares de dançarinos que atuam vestidos com saias e calças, camisas e/ou anáguas, sapatos, colares e fitas coloridas. Eles simulam as prostitutas que o santo tentara converter. A dança é singela, parece um jogo de cumprimento e conquista e, apesar de saudar um santo católico, nota-se que há movimentos sensuais e alusivos a rituais afros.

Durante a chula, os figuras dançam de braços erguidos, requebrando o quadril no ritmo da dança. Esse aspecto da dança é diferenciado dos outros grupos. O requebrar seria um ponto de fuga de vestígios da cinética da dança africana. Dançando dessa forma, todos recuam no espaço, vindo de um a um dançar

como patrão e depois com o figura que vem saindo para o mesmo movimento. (FALCÃO, 2006, p. 9)

Mariposa – Figura feminina responsável por carregar o santo, não possui indumentária fixa.

Patrão – É a figura mais importante do grupo, o líder. Em vestes de marinheiro, representa São Gonçalo. Com o instrumento caixa, guia o grupo durante a apresentação através de gestos e toques específicos. Antigamente, até a chegada de dona Nadir que assumiu o canto, tirava os versos.

Patrões da Dança de São Gonçalo mais conhecidos, e que nos ajudam a ter um parâmetro de cálculo de pelo menos 150 anos de existência do culto ao santo português em terras laranjeirenses, foram: Manoel do Anginho; José Paulino, o primeiro patrão do século XX; Eupídio Bispo; e o atual patrão Mestre Sales (FALCÃO, 2006 p. 5).

Responsáveis pela música há um violonista e um cavaquinista, que não possuem indumentária fixa; o Patrão que toca a caixa, dançarinos guias que tocam pulés – uma espécie de reco-reco e, hoje, “dona” Nadir, responsável por puxar e cantar as músicas do grupo. O ingresso de Nadir se deu através de seu pai que era participante do folgado, com voz firme e marcante ela supriu a carência vocal do grupo.

Aspectos musicais

A marcação rítmica sólida do São Gonçalo é dada pela *caixa*, instrumento de percussão, industrial, da família dos membranofones, percutido por baqueta com ponta de feltro. Difere da caixa usada pela bateria por não usar esteira e não ser percutida por baquetas com pontas de madeira ou plástico. A execução desse instrumento é de responsabilidade do patrão.

Os *pulés*, instrumentos percussivos idiofônicos (uma espécie de reco-reco) feitos artesanalmente do bambu, tem seu som extraído pela fricção de uma baqueta manufaturada em seu corpo. Tais instrumentos preenchem o ritmo e são tocados pelos dançarinos guias.

As músicas que compõem o repertório são temáticas. Atualmente são “puxadas” e mantidas por “dona” Nadir, ajudada pelos dançarinos que batem palma e, com suas vozes, mantêm um coro em forma de responsório. Em geral, no repertório são contidas as canções: “Nas horas de Deus amém”, “Vosso rei pediu a dança”, “Adeus parente”, “Jiruaê”, “Mamãe Zambi”, “Suzanê”.

Atualmente no grupo há dois cavaquinhos e um violão que servem de base para a voz, entretanto vale ressaltar que esses instrumentos não eram prioritários nem sobressalientes na música do folgado, uma vez que a identidade e atividades folclóricas do grupo não favoreciam seu uso (apesar de, segundo a tradição, São Gonçalo tocar violão, entre outros instrumentos). Além disso, por serem instrumentos de pouca ressonância, não possuíam impacto musical, chegando a passar despercebido diante do antigo cenário de atuação do grupo e dos instrumentos que compartilhavam o mesmo espaço. Essa herança ainda permanece, contudo, o ambiente atual não mais é tão hostil, pelo contrário, a sofisticação que o grupo vem experimentando faz com que violão e cavaquinhos sejam necessários.

O Violão

Pudemos observar alguns vídeos, gravações em áudio e apresentações ao vivo, parte delas o violão realizava a base harmônica, em algumas situações era o único instrumento harmônico sendo executado, em outras, tinha a companhia do cavaquinho.

Tomaremos como base gravações que essa era a finalidade, (CD vozes da Mussuca) nestas, verificamos que o violão realiza a marcação melódica, constituindo monofonia junto com a voz e o coro, porém em algumas canções o instrumento contraponteia com a melodia, assumindo o mesmo caráter de um violão de sete cordas nas rodas de choro, com solos constantes nos bordões, embasados em escalas diatônicas e repousando sempre em notas da tríade dos acordes. É curiosa a função do instrumento nesse folgado, em geral o vemos, quando dividindo espaço com cavaquinho(s) ou similares, executando sólida base harmônica, até porque, diante da textura sonora produzida pelos instrumentos em questão, o violão é mais apto para a harmonia, pois além de possuir uma sonoridade que vai do agudo ao grave, propícia para o acompanhamento, tem uma tessitura vasta, o que possibilita acordes completos, providos de tônicas graves, produzindo assim mais preenchimento sonoro do que o cavaquinho.

O violão usado no grupo adulto possui cordas de aço e é tocado com palheta. Nas gravações que tivemos acesso constatamos que a afinação usada no instrumento, apesar de não divergir do padrão de intervalo entre as cordas, não é precisa. Apresenta-se, aproximadamente, meio-tom acima da afinação padrão. Esse fator não parece ser proposital e relevante para o grupo.

Letras

A religiosidade é evidente nas letras das canções, entretanto poucas delas bendizem o santo, por se tratar de um folguedo de herança católica, acredita-se que houve mudança nas canções ao longo do tempo, pois hoje, boa parte destas canções tem temas relacionados à cultura afro-brasileira.

Jiruaê

*Jiruaê ô quimbomba ê,
Jirua, jirua, esquintincalamundê,
Jiruaê ô quibamba ê,
vaivaiesquintincalamundê.*

Adeus Parente

Adeus parente que eu vou embora
Pra terra de Conga vou ver Angola
Já vou embora eu vou agora
Pra terra de Conga vou ver Angola

Aspectos harmônicos

A melodia é apoiada em acordes de tonalidades maiores, talvez esse fator é responsável pela característica alegre que as músicas denotam. Os Acordes são simples, em geral tríades maiores e menores e acordes com sétima, encadeados em progressões harmônicas usuais do sistema tonal. Entre as cadências encontradas estão:

- a) ii – V – I (mais constante)
- b) vi – ii – V – I
- c) V – vi

O ritmo harmônico é moderado, em geral mais lento quando está no acorde de tônica e mais rápido em finais de cadências.



FIGURA 2 – Ritmo Harmônico

Ritmo

O ritmo é talvez a característica musical mais peculiar do grupo folclórico, sua essência encontra-se na caixa. Dos instrumentos de percussão utilizados pelo grupo, a caixa é quem tem o timbre mais grave e executa notas precisas. A marcação é única, mantida enquanto a música é executada, não foram observados repiques, entretanto as variações percebidas são alternâncias internas de movimentos, vale lembrar que tal instrumento é executado pelo patrão durante a dança, exigindo assim boa coordenação motora. Acompanhando a caixa tem os pulés, que dão o preenchimento rítmico.



FIGURA 3 – Fórmula rítmica percussão

Variações:



FIGURA 4 – Variações

Em sucinta análise percebemos que a marcação rítmica proeminente do São Gonçalo assemelha-se a células rítmicas, também proeminentes, de alguns tipos de danças praticadas em diferentes regiões do Brasil, como é o caso de um dos exemplos do Congado Mineiro e das marcações fortes da Caixa da Ciranda.



FIGURA 6 – Ritmos

Disposição do grupo em cortejos e apresentações

Os dançarinos ficam em duas filas horizontais paralelas, na frente de cada fila ficam os dançarinos guias que tocam os pulés e dão referência coreográfica para o resto do grupo. Centralizado em frente aos dançarinos fica o patrão, que toca, dança e comanda todo o grupo. A localização dos instrumentistas e da cantora depende do espaço físico da apresentação, entretanto observa-se que ficam sempre à frente do grupo. Quando se trata de um ritual religioso, à frente de todo o grupo vai a Mariposa, carregando o santo.

O grupo Atual:

O São Gonçalo é liderado por José Sales dos Santos, nascido em Laranjeiras, no povoado Mussuca, ingressou no grupo aos 17 anos a convite de seu tio, o então Patrão José Paulino, tornou-se Patrão aos 32 anos e desde lá o grupo está sob sua responsabilidade. Hoje há três ramificações do mesmo grupo, divididas por idade, são elas: Mirim, Juventude e Veterano. Cada grupo possui em média 10 brincantes, todos do povoado Mussuca, porém não são todos os

eventos que o grupo vai completo, entretanto para apresentações é necessário o mínimo de 3 pares de dançarinos.

O grupo juventude, que foi objeto de estudo desta pesquisa, já tem seu próprio patrão, Joanderson Sales dos Santos, 16 anos, é neto do mestre Sales, participa do grupo desde os 9 anos de idade, segundo ele, quando mais novo pedia ao avô para participar do grupo e tocar caixa, já queria ser Patrão, entretanto o consentimento do mestre só veio depois de adolescente. Hoje, Joanderson já é a herança do grupo folclórico.

Percebemos que, baseado em apanhados históricos, o grupo hoje vem sofrendo uma metamorfose. A finalidade religiosa que é a gênese do grupo não mais é sobressaliente, podemos citar inclusive, que o grupo aproxima-se de um perfil pagão: *As canções que estão impressas no repertório “não mais” bendizem o santo. A maioria das apresentações do grupo não está ligada à igreja.* Como o grupo é um representante vivo de uma manifestação folclórica, cultural-religiosa, encontros culturais, festivais, eventos particulares, entre outros, são maioria na agenda do grupo. Esse crescimento na demanda de apresentações é fruto de um movimento que, segundo Reily (1990, p. 2), “visa a valorização do folclore nacional, de modo a torná-lo motivo de interesse turístico e objeto de coleção, por seu elemento exótico, ‘engraçadinho’”. Tais apresentações, não raramente, envolvem viagens, o que possibilita um contato com outros lugares, outras culturas e, por vezes, contato com grupos diferentes, o que se configura um atrativo para os integrantes, um bom pretexto para diversão além de ser uma porta aberta para o intercâmbio cultural (cf. RIBEIRO, 2006).

Diante do surgimento desta proposta, um novo fator começa a ser agregado: O cachê. Diferente de outrora, o grupo passa a “vender” suas atividades. Surge então uma ótica interna de comércio, os integrantes⁴⁶ tendem ao mercantilismo e, sendo facultativa a sua participação nas apresentações, passam a recusar as ofertas menos atrativas.

“Hoje o interesse é mais financeiro”⁴⁷ (Sales)

⁴⁶ Nesta pesquisa de campo, foram colhidos dados relacionados ao grupo juvenil – composto por adolescentes em margem de 16 anos.

⁴⁷ Reposta do Patrão, quando questionado sobre a finalidade atual do grupo e quais as mudanças observadas ao longo do tempo.

Em geral, para apresentações fora do município de Laranjeiras, é exigido do contratante o transporte e alimentação, além do cachê, que é variável de acordo com o local.

O São Gonçalo da Mussuca vem sendo renovado por um público mais jovem (fator inevitável para manter a vitalidade de um grupo), com uma nova visão de mundo, os jovens integrantes tornam-se agentes de mudança em potencial, um fenômeno considerado inerente ao processo evolutivo. A sociedade recebe influência dada às inovações que ocorrem constantemente em várias esferas, isso proporciona uma interação do indivíduo com seu meio e vice-versa, gerando mudanças que lhes tragam significado e representatividade.

“O grupo tá mudado! Antigamente os que brincavam tinham mais respeito e mais interesse do que os de hoje.” (Sales)

“Antigamente o grupo era mais popular, mais decente. Hoje, por serem mais novos, eles não querem mais brincar.” (Nadir⁴⁸)

“Os mais velhos não tinham vergonha de usar maquiagem, brincavam mesmo! Os de hoje não querem usar mais.” (Nadir)

Alguns populares dizem que o grupo perdeu a originalidade:

“São Gonçalo é um pagador de promessas”⁴⁹ (Santos)

Referências:

REILY, Suzel Ana e DOULA, Sheila M. Do Folclore à cultura popular. **Encontro de pesquisadores nas ciências sociais**, São Paulo: USP 1990

RIBEIRO, Hugo L. **Folclore versus Paráfolclore**. Música & Cultura (Salvador. Online), Salvador, Bahia, v. 2, p. 01-08, 2007

⁴⁸ “Dona” Nadir, conhecida além-região por cantar em grupos folclóricos (São Gonçalo, Samba de Pareia) tem 65 anos de idade e 38 de São Gonçalo.

⁴⁹ O relato demonstra, pela ótica social, que o grupo São Gonçalo atualmente distancia-se dos objetivos religiosos.

FALCÃO, Christiane R. **A dança de São Gonçalo da Mussuca**. UNIrevista, v. 1, n. 3, julho 2006.

Andrade, Mário de. **Ensaio sobre a música Brasileira**. (publicado em 1928) 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

Documento Sonoro:

Nas horas de Deus Amém, Intérprete: Nadir. In: **Vozes da Mussuca**. Gravadora Independente, p. 2006. 1 CD. Faixa 9 (4 min 49 s).

Vosso Rei pediu uma dança, Intérprete: Nadir. In: **Vozes da Mussuca**. Gravadora Independente, p. 2006. 1 CD. Faixa 10 (2 min 43 s).

Adeus Parente, Intérprete: Nadir. In: **Vozes da Mussuca**. Gravadora Independente, p. 2006. 1 CD. Faixa 11 (3 min 21 s).

Jiruaê, Intérprete: Nadir. In: **Vozes da Mussuca**. Gravadora Independente, p. 2006. 1 CD. Faixa 12 (3 min 07 s).

Mamãe Zambi, Intérprete: Nadir. In: **Vozes da Mussuca**. Gravadora Independente, p. 2006. 1 CD. Faixa 13 (2 min 54 s).

Videos:

MOSTRA BRASIL de Teatro de Rua: Grupo São Gonçalo Sergipe. Coordenação Geral: Lindolfo Amaral. Produção: Mercinha Amaral; Isabel Santos. Aracaju, 2008. 1 DVD (4 min 17 s)

São Gonçalo no povoado Mussuca. 2012. Próxima parada. Visto em 26/11/12 proveniente da Word Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=NxMhwGuHdwU>

O ALIMENTO DA ALMA

Marcus Ferrer⁵⁰
marcusferrer@uol.com.br

Porque falar em aspectos subjetivos?

I. do essencial

“Adoecer de nós a Natureza:

- Botar aflição nas pedras.

(Como fez Rodin).” (BARROS, 1993, p.21)

Para todos nós a essência da matéria musical continua sendo um mistério. A música, assim como a vida, é um grande mistério. Acompanha o homem desde a sua existência. A busca pelo conhecimento deste mistério tem alimentado o interesse de pessoas de todas as épocas e de todas as partes do mundo. Nas últimas décadas, especialistas de várias áreas têm estudado a música sob pontos de vista tão amplos como a musicologia, a física, a etnomusicologia, a matemática, a história, a psicologia, a biologia, a filosofia etc, aprofundando o conhecimento a seu respeito. Essa diversidade de enfoques vem demonstrar o quanto a música pode ser profunda e complexa.

De uma forma geral, tem prevalecido um direcionamento técnico-científico para o estudo da música. A produção de trabalhos musicais com abordagens metodológicas que buscam um resultado objetivo, de construção de conhecimento a partir da comprovação de um resultado, são facilmente verificados. Em nosso universo acadêmico, o desenvolvimento do saber geralmente segue este caminho. Mas, apesar de todo o conhecimento teórico produzido, a essência da matéria musical, sua magia, continua virgem. Talvez Fischer (s.d.) estivesse certo ao sugerir que a música estaria no “conhecimento” ancestral do homem.

Essa magia encontrada na própria raiz da existência humana, criando simultaneamente um senso de fraqueza e uma consciência de força, um medo da natureza e uma habilidade para controlá-la, essa magia é a verdadeira essência de toda arte. (p.42)

⁵⁰ Marcus Ferrer é professor do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe.

A arte era um instrumento mágico e servia ao homem na dominação da natureza e no desenvolvimento das relações sociais. Seria errôneo, entretanto, explicar a origem da arte por esse único elemento, de maneira exclusiva. (p.45)

A função decisiva da arte nos seus primórdios foi, inequivocamente, a de conferir poder: sobre a natureza, sobre os inimigos, sobre o parceiro nas relações sexuais, sobre a realidade, poder exercido no sentido de um fortalecimento da coletividade humana. Nos alvares da humanidade, a arte pouco tinha a ver com a “beleza” e nada com a contemplação estética, com o desfrute estético: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência. (p.45)

A magia original veio a se diferenciar gradualmente em ciência, religião e arte. (p.46)

Um argumento como o que estamos apresentando, com temática subjetiva, poderá encontrar opiniões contrárias principalmente naquelas pessoas que se interessam por questões técnicas e objetivas, e articulam seus pensamentos dessa maneira. Mas não devemos nos esquecer de que a **Arte é essencialmente subjetiva**. Repetindo Kandinsky (1990, p.156): “Enquanto a alma está ligada ao corpo, normalmente ela só pode entrar em vibração por intermédio do sentimento. Este é, pois, a ponte que conduz do imaterial ao material (o artista) e do material ao imaterial (o espectador). Emoção – sentimento – obra – sentimento – emoção.” Kandinsky era artista plástico. No nosso campo musical, para que pudéssemos nos utilizar dessa ideia, teríamos que inserir aí o papel do intérprete. Aquele que faz a música soar.

Música é som, sem som não há música. O som musical é o resultado da união de dois fatores: a obra e o intérprete. E o grande diferencial da música reside neste fato. Um quadro de Portinari, um poema de Manoel de Barros, uma escultura de Franz Krajberg ou uma partitura de Villa-Lobos são inertes e imutáveis. Mas enquanto a pintura, o poema e a escultura representam a si próprias, a partitura em si não é música/som. Quando ouvimos música, o responsável por ela em última instância é o intérprete. É ele quem materializa o som e essa é uma das grandes particularidades da música – a necessidade do intérprete⁵¹. A grande diferença quando se ouve um intérprete é justamente porque existe ali um ser humano que é único, complexo, incompleto e sensível⁵². É necessário que o intérprete seja um ser sensível, este é um dos pontos centrais deste

⁵¹ Na música eletroacústica consideramos como intérprete próprio compositor.

⁵² “Mas, na exata medida em que as máquinas se forem tornando mais eficientes e mais perfeitas, tornar-se-á igualmente claro que *a imperfeição é a grandeza do homem*. Tal como as máquinas cibernéticas, o homem é um sistema dinâmico que se aperfeiçoa a si mesmo; no entanto, não chega jamais à auto-suficiência, abrindo-se sempre para a infinidade.”(FISCHER, s.d., p.249)

artigo, mostrar a importância e a necessidade de se desenvolver a sensibilidade.

Na interpretação, quando o envolvimento com a obra é superficial transparece essa superficialidade. Por outro lado, quando o envolvimento é profundo, quando chega lá “naquele lugar”, na essência, na alma, percebe-se essa diferença nitidamente. É como se todo o corpo e a alma do intérprete estivessem imersos e concentrados na expressão daquele momento musical.

A comunicação mais profunda entre intérprete e público se estabelece quando a alma do intérprete (plena com a obra que está executando) consegue também alimentar a alma dos espectadores. E isto não acontece tecnicamente, é um privilégio do campo do sensível, da emoção. Estudar, discutir, vivenciar, desenvolver esse lado subjetivo é não somente necessário, mas essencial.

II. da importância

*“O maior apetite do homem é
Desejar ser. Se os olhos vêem
Com amor o que não é, tem ser”*

(Padre Antônio Vieira em PAIXÕES HUMANAS

Apud BARROS, 1997, p.36)

Para todos os povos, a criação, a transmissão e o aprendizado de suas músicas representam um ponto essencial na continuidade de sua cultura. Quando esse elo se rompe, fato conhecido e já estudado em alguns povos indígenas brasileiros, há uma desagregação social e perda de parte da identidade cultural. Em nossa cultura criamos instituições que se responsabilizam por esse elo de transmissão de conhecimento. A universidade é o último estágio em nossa estrutura de ensino onde essa transmissão de conhecimento ocorre de forma institucionalizada. Ao entrar para a universidade e ao longo do curso o aluno tem acesso a uma grande quantidade de informações que vão sendo digeridas e que influenciam sua maneira de sentir e pensar. Aliás, influenciam muito, mas muito mais na forma de pensar do que de sentir. O

“pensar musical” é fundamental e, de uma maneira geral, as universidades possibilitam vasto conhecimento nesta área. Nossa preocupação, complementando esta formação, é com o alimento da alma. Um alimento sem o qual o ser artístico não tem como crescer.

Infelizmente nossa sociedade atual está inebriada com uma mentalidade material, com os valores materiais que comumente vêm agregados com adjetivos como objetivo, econômico, produtivo etc. Mesmo em ambientes criados para o desenvolvimento artístico, o lado objetivo é muitas vezes priorizado.

Algumas pessoas têm se preocupado com o aprendizado e o desenvolvimento também do lado sensível e defendem sua importância, face a um mundo cada vez mais materialista onde o valor, até mesmo do conhecimento artístico, se avalia a partir do objetivo (objeto). Vejamos o que o psicólogo Rollo May e a artista plástica Faiga Ostrower nos dizem:

Sempre acreditei que, no processo criativo da imaginação, algo ocorre que é mais fundamental – mas também mais estranho – do que a psicologia moderna supõe. Nesta época de dedicação aos fatos e à objetividade obstinada, desmerecemos a imaginação: ela nos afasta da “realidade”; contamina o nosso trabalho com “subjetividade”; e, pior do que tudo isso, é considerada não-científica. Como resultado, a arte e a imaginação são freqüentemente tidas como o “enfeite” do bolo, e não como o alimento essencial à vida. Não é, pois, de admirar que se fale de “arte” no sentido do seu cognato “artificial”, ou como um luxo que nos ilude, um “artifício. (MAY, 1975, p.127)

É, sem dúvida um problema da sensibilidade. Infelizmente, em nossos sistemas de educação, ou mesmo no lazer, não há lugar para este potencial do ser humano. Ainda é preciso considerar o seguinte aspecto: se hoje em dia, as pessoas têm dificuldades para entenderem as formas expressivas, seja da pintura, da música, da dança, do teatro, não é pelo fato de tais formas artísticas representarem uma total novidade em sua experiência de vida. Ao contrário, o vocabulário da arte constitui, por assim dizer, a “língua materna” dos seres humanos. (OSTROWER, 1999, p.67)

Quando uma artista plástica de renome, como Faiga, fala em problema de sensibilidade e sociedade de consumo está chamando atenção para um embotamento do lado sensível, que todos nós seres humanos possuímos, e que tem como uma das causas a forma como somos levados (ensinados) a lidar com tudo o que nos cerca. Uma obra de arte não pode ser olhada como um objeto de consumo descartável, como “fast food”. Ela tem de ser deglutida aos poucos, deve-se aprender a deliciar os seus sabores. May fala do mesmo problema sob outro ângulo. Pondera que esse lado subjetivo sequer é aceito devido à realidade materialista e objetiva que governa nossas

vidas.

III. a outra realidade

“Os poemas são como pássaros que chegam

não se sabe de onde e pousam

no livro que lê.

Quando fecha o livro, eles alçam vôo

como de um alçapão.

Eles não têm pouso

nem porto

alimentam-se um instante em cada par de mãos

e partem.

E olhas, então, essas tuas mãos vazias,

no maravilhoso espanto de saberes

que o alimento deles já estava em ti...” (QUINTANA, 1995, p.11)

Enquanto a sociedade constrói sua realidade pela via do materialismo, ao artista é permitido experimentar outras realidades e em alguns casos essa abertura é tão imperativa que chega a interferir no seu dia a dia. A obra de arte como resultado do trabalho do artista é a materialização dessa outra realidade. O postulado de Kandinski completa-se quando, ao público sensível, abre-se um acesso a este outro universo, através da obra do artista, como uma janela.

É importante chamar atenção também para a questão do processo de criação. Devemos nos lembrar que o envolvimento mais profundo daquele que cria, com esta outra realidade, muitas vezes se sobrepõe a qualquer convenção que nos é imposta pelo nosso mundo objetivo e materialista. A essa experiência tanto o intérprete quanto o público não têm acesso, é privilégio do compositor. E esse é um dos motivos da dificuldade de se entender certas obras. Todo o processo de criação não está acessível ao público, apenas o produto final – a obra de arte. Ao ouvirmos uma sinfonia, ao apreciarmos um quadro, etc, não temos idéia de como foi a relação do artista com a obra, o tempo que ele próprio precisou para se relacionar com ela e finalizá-la. O

musicoterapeuta Carlos Fregtman e o psicanalista C.G. Jung falam deste estado com precisão:

Estabelecer uma estrutura hierárquica sugere que a satisfação dos instintos ‘superiores’ de auto-realização só funciona se os instintos mais básicos estiverem satisfeitos, pelo menos de modo razoável. No caso do artista, nem sempre é assim. Muitas vezes, ele cria apesar de todas as outras necessidades estarem insatisfeitas; o músico pode ‘pular’ vários degraus, substituindo a segurança ou estabilidade, o amor, o reconhecimento ou a auto-estima pela auto-realização. A necessidade de atualizar as próprias potencialidades artísticas pode ser tão urgente que toma precedência sobre o espectro das demais necessidades – fome, sede, sexo, sono, vida social – por um longo período de tempo. (FREGTMAN, 1989, p.85)

A análise prática dos artistas mostra sempre de novo quão forte é o impulso criativo que brota do inconsciente, e também quão caprichoso e arbitrário. Quantas biografias de grandes artistas já demonstraram que seu ímpeto criativo era tão grande que se apoderava de tudo o que era humano, colocando-o a serviço da obra, mesmo à custa da saúde e da simples felicidade humana! A obra inédita na alma do artista é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência ou com aquela astúcia sutil da finalidade natural, sem se incomodar com o bem-estar pessoal do ser humano que é o veículo da criatividade. (JUNG, 1991, p.63)

Como já expomos anteriormente, uma das particularidades da música está na necessidade do intérprete. O seu peso é enorme, pois depende dele gerar a energia embutida na obra a fim de proporcionar nas outras pessoas a experiência dessa outra realidade. Ao estudar uma partitura através da análise ou estudar sobre o estilo da obra, sobre o compositor e tudo o que envolveu a sua criação, o músico está se munindo de informações importantes. Mas é justamente na interpretação onde esses aspectos são necessariamente subjetivados – transformados em emoção. Por esse motivo falamos em essência. E também por esse motivo, ao emitirmos nossas opiniões (avaliações, comentários, críticas etc) sobre esses aspectos subjetivos devemos nos permitir alguns “devaneios” e consequentemente a postura que tomarmos não deveria se pautar unicamente em critérios objetivos e racionais.

Para encerrar este artigo, com forma alternativa de uma conclusão, selecionamos um poema de Manoel de Barros (1990, p.212):

“- Difícil de entender, me dizem, é sua poesia; o senhor concorda?

- Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.

Eu escrevo com o corpo

Poesia não é para compreender, mas para incorporar

Entender é parede; procure ser uma árvore.”

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Ed. Martins Fontes, Rio de Janeiro, 1998.

_____. *A Poética do devaneio*. Ed. Martins Fontes, 3ª ed., Rio de Janeiro, 2001.

BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão*. Ed. Civilização Brasileira, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1990.

_____. *O livro das ignoranças*. Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1993.

_____. *Livro sobre nada*. 4ª ed., Ed. Record, Rio de Janeiro, 1997.

BOFF, Leonardo. *Tempo de transcendência*. Ed. Sextante, 4ª ed., Rio de Janeiro, 2000.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Circulo do Livro, São Paulo, s.d.

FREGTMAN, Carlos D. *Música Transpessoal, uma cartografia holística da Arte, da Ciência e do Misticismo*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1989.

_____. *O Tao da Música*, Ed. Pensamento, São Paulo, 1986

HARNONCOURT, Nicolaus. *O Discurso dos Sons, caminhos para uma nova compreensão musical*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.

JUNG, C. G.. *O espírito na arte e na ciência*, 3ª ed., Ed. Vozes, Petrópolis, 1991.

KANDINSKY, Wassili. *Do espiritual na arte*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1990.

MAY, Rollo. *A coragem de criar*. 14ª ed., Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1975.

OSTROWER, Faiga. *Acasos e criação artística*. 4ª ed., Ed. Campus, Rio de Janeiro, 1999.

QUINTANA, Mário. *Esconderijos do Tempo*. 2ª ed., Ed. Globo, 1995.

O SURGIMENTO DO ENSINO FORMAL DE MÚSICA NA CIDADE DE ARACAJU-SE

Antônio Chagas Neto⁵³
Universidade Federal da Bahia
achabach@hotmail.com

Introdução

Os primeiros registros de educação musical no Brasil foram através da tentativa de portugueses e jesuítas em converter os índios aqui residentes em novos servos de Deus, através da utilização de canções e música instrumental.

O jesuíta José de Anchieta pode ser considerado o precursor da educação brasileira e o padre Antônio Rodrigues (1516-68), o patrono dos educadores musicais brasileiros, isto porque ele ensinou música européia aos habitantes nativos e educação através da música desde 1556 (PERRONE e CRUZ, 1997 *apud* OLIVEIRA, 2007 p. 5).

Com o passar do tempo, a forma de transmissão deste tipo de conhecimento foi modificada, atribuindo diferentes valores e rumos ao processo de formação de músicos brasileiros. Em cada época, atendia-se a objetivos específicos, onde estes eram norteados pela concepção adotada do termo *música* e da atividade de *ser músico*. Assim, sob esta perspectiva, este trabalho visa apresentar um panorama sobre o início do ensino formal de música na cidade de Aracaju, capital do Estado de Sergipe, para assim auxiliar no entendimento da situação atual desta atividade. Para o desenvolvimento desta pesquisa de caráter qualitativo, projetou-se um estudo de caso, onde Anthony Kemp define tal atividade sendo:

uma descrição minuciosa, <<rica>> (GEERTZ, 1973) de um aspecto de uma cultura atual ou do passado, dentro de limites bem delineados e escolhidos pelo seu investigador. O seu objetivo é relatar, pormenorizadamente, os acontecimentos e suas relações internas e externas. (KEMP. 1995, pg.111)

⁵³ Mestrando em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia.

Como ferramenta de coleta de dados foi efetuado um levantamento bibliográfico e pesquisa de campo, através de entrevistas com professores e alunos que faziam parte deste cenário.

Para uma apresentação mais clara da pesquisa, o trabalho foi organizado da seguinte forma: no primeiro momento, foram apresentadas as características histórico-geográficas da região analisada, a fim de proporcionar uma visão mais ampla da cidade e suas especificidades. Em seguida, foi explanado sobre o surgimento do ensino formal de música em escolas especializadas na região, onde pôde ser observado que este processo esteve estritamente relacionado ao canto orfeônico e o Conservatório de Música de Sergipe. Para finalizar, apresentou-se as considerações finais.

O processo histórico da educação musical

A música sempre esteve presente, desde os tempos mais remotos, nos povos que habitaram e habitam o planeta terra, como forma de comunicação, expressão e/ou relacionada à religião, por exemplo.

Na Grécia antiga, por exemplo, a música tinha um valor de destaque, pois acreditavam que a mesma influenciava no espírito e no humor dos cidadãos, além de colaborar com a formação do caráter e da cidadania (FONTERRADA, 2005). Na África, os tambores eram utilizados como ferramenta para a comunicação entre tribos e nos mosteiros europeus, os cantos eram uma forma de, além da exaltação da crença, uma forma de comunicação divina.

A música, em cada um desses povos e em cada época, era transmitida/ ensinada de uma forma diferente. Em alguns casos, eram efetuadas de maneira mais formal, como na Grécia antiga, onde o próprio Estado determinava a obrigatoriedade do ensino; já em outras, este processo ocorria de forma informal, como o aprendizado por imitação, realizado à base da observação da vida corriqueira, como em algumas tribos africanas.

“Na história da música ocidental, Guido D’Arezzo (990 – 1050) foi o primeiro músico e teórico que se destacou pelas preocupações e virtudes pedagógicas” (MARTINS, 1992, p. 7). Na idade média, a música já fazia parte do *quadrivium* nas universidades, ao lado de

disciplinas como aritmética, astronomia e Geometria. Avançando-se para parte expressiva e performática na renascença. (MARTINS, 1992).

No século XVIII, Rousseau, influenciado pela transformação do pensamento pedagógico, implantado pela obra *Didática Magna* de Comenius, compôs canções destinadas às crianças, a fim de popularizar o ensino da música. A partir daí, o pensamento pedagógico foi se modificando, resultando no surgimento dos métodos ativos, entre os séculos XIX e XX, por diversos pedagogos musicais em diversos países.

No Brasil, a primeira escola formal destinada ao ensino musical foi o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, em 1841, porém este tipo de sistema, o qual seguia o modelo do conservatório de Paris, foi confrontado pelo movimento *Escola Nova* liderado por Anísio Teixeira na primeira década do século XIX, buscando uma metodologia mais preocupada com o processo de transmissão de conhecimento.

A menor capital da federação:

Fundada em 17 de março de 1855, Aracaju é a menor capital brasileira, possuindo 174.053 km². Com população de 579.563 habitantes, de acordo com o IBGE/2011, possuindo assim 3.329,81 hab/km². Localiza-se no litoral do Estado de Sergipe, característica esta que motivou, entre outros aspectos, sua elevação ao cargo de capital, onde anteriormente tal posto era ocupado pela cidade interiorana de São Cristóvão.

A província necessitava de um porto de porte maior para seu progresso. No dia 2 de março de 1855, a Assembleia Legislativa da Província abriu sessão em uma das poucas casas existentes na Praia de Atalaia. Nesta sessão, tendo previamente analisado a situação em que se encontrava a província, Inácio Joaquim Barbosa, o primeiro presidente da Província de Sergipe Del Rey, decidiu transferir a capital de Sergipe, que era São Cristóvão, para a cidade portuária que seria erguida ali. A decisão foi recebida com grande surpresa pelos presentes. (FRANCA, p. 42)

Essa mudança foi um dos maiores marcos na história de Sergipe, pois através desta ação, o Estado pôde escoar, entre outras coisas, sua produção açucareira, favorecendo assim seu desenvolvimento econômico.

Aracaju foi a primeira capital de um Estado brasileiro a ser planejada. Seu formato remete a um tabuleiro de xadrez, onde todas as suas ruas foram organizadas geometricamente, diferenciando-se das demais cidades da época, as quais se adaptavam às condições topográficas naturais, gerando assim diversas irregularidades.

Sua população aumentou de 9559 habitantes em 1872 para mais de 570.00 em 2010, segundo dados do IBGE, conforme tabela 1. A compreensão deste crescimento demográfico é de fundamental importância para esta pesquisa ao relacioná-los com a demanda e a oferta desta atividade educacional.

Crescimento populacional		
Censo	Pop.	%±
1872	9 559	
1890	16 636	74,0%
1900	21 132	27,0%
1920	37 740	78,6%
1940	59 031	56,4%
1950	78 364	32,8%
1960	115 713	47,7%
1970	183 670	58,7%
1980	293 119	59,6%
1991	402 341	37,3%
2000	461 534	14,7%
2010	570 937	23,7%

Fonte: IBGE^[11]

Tabela 1 – crescimento populacional de Aracaju-SE

A música e seu ensino em Aracaju:

É difícil definir as primeiras práticas de ensino de música na cidade de Aracaju devido à escassez de documentos e registros. Durante a década de 1920, observava-se na capital, manifestações musicais relacionadas à instituições religiosas, à banda da polícia militar do Estado e à músicos que tocavam e cantavam principalmente na vida noturna da cidade. Referente ao processo de ensino/aprendizagem nesta época, torna-se oportuna a

transcrição da parte de um discurso efetuado pelo professor Leozírio Guimarães durante o “I Congresso de Música da Jovprev” na década de 1970:

Todos os nossos músicos, tanto do passado como do presente, com muitas poucas exceções, são autodidatas. Na década de vinte, Sergipe conta com um grupo de bons mestres: Francisco de Carvalho Júnior em Capela, Lúcio Alves Santana em Simão Dias, Domício Fraga (1886 -) e Ceciliano Avelino da Cruz em Aracaju (1877 - 1962). Esses mestres eram possuidores de muito talento e prestavam relevantes serviços ao Estado de Sergipe e ao Brasil, fazendo crescer, o número de músicos em nosso país. (Andrade, 2009, p. 19).

Através deste discurso, pode-se verificar a presença de ensino e aprendizagem de música em Aracaju e outras cidades do Estado. Segundo Libânio (2005) “as práticas educativas ocorrem em todos os contextos e âmbitos da existência individual e social humana”, onde afirma que este processo pode ocorrer de três modos: informal, caracterizada pela aquisição de saberes de forma não intencional, ocorrendo de maneira difusa e dispersa; não-formal, realizada em ambientes educacionais não convencionais, mas que possuem certo grau de intencionalidade e sistematização, como as que ocorrem em organizações profissionais ou nos meios de comunicação; e formal, a qual possui alto grau de sistematização, intencionalidade e sistematização, como as realizadas em escolas. Assim, nesta época, o ensino de música estaria enquadrado nos modos informal e não-formal.

Porém, para a realização desta pesquisa, foi considerada a forma de ensino que obtivesse registros escritos e documentos de funcionamento. Com isso, considerou-se apenas o ensino formal de música presente na época, onde verificou-se que este teve início na década de 1930 com o movimento de canto orfeônico promovido por Villa-Lobos.

O canto orfeônico e o conservatório de música de Sergipe:

No governo de Getúlio Vargas (1930-1945), Villa-Lobos passa a trabalhar com o intuito de implantar em todas as escolas de ensino regular do Brasil a educação musical através do Canto Orfeônico. Nesse período é criada o órgão consultivo SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) em 1932 por Anísio Teixeira a fim de implementar o movimento de canto orfeônico iniciado por Villa-Lobos. No ano de 1942 é

criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, o qual tinha o objetivo de formar professores para lecionarem canto orfeônico nas escolas regulares. Dentro deste regime, onde o principal objetivo da Educação era o ensino de músicas folclóricas brasileiras, através do canto, bem como a valorização do civismo, ocorreram grandes concentrações musicais que chegaram a reunir até 62 mil alunos.

No ano de 1961 a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nº 4 024 é publicada. A referida lei previa a Educação Musical nas escolas do ensino regular. Porém, como seu texto não era específico em relação a como esse ensino aconteceria, essa parte da lei acabou sendo esquecida na maioria das escolas.

Durante o período de implantação do Canto Orfeônico no Brasil, o professor José Vieira Brandão, natural de Minas Gerais, foi enviado para Aracaju em 1936, através do convite do então interventor do Estado Eronildes de Carvalho para implantar o canto orfeônico. Durante os dois anos que permaneceu no Estado, formou diversos professores que atuaram na capital e em cidade interioranas. As aulas ocorriam no Instituto Rui Barbosa – Escola Normal, durante o turno da noite. Assim, através da pesquisa documental, pode-se afirmar que este foi o primeiro registro de ensino formal de música em Aracaju.

Após este período inicial de implantação, o professor Genaro Plech assumiu a função até então realizada por Vieira Brandão e em 28 de novembro 1945 cria o “Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe”, através do decreto de criação nº 840, no governo de Hualdo Santaflor Cardoso, contratando assim os professores Alfeu Menezes, Geralda Almeida de Abreu, Maria Bernadete de Andrade Cerqueira e Anayde de Marsillac Frentes Góis para lecionarem, complementando assim o ensino de música, agora com piano e violino. Permaneceu na direção da instituição até o ano de 1965, aposentando-se.

Com a queda do regime de Vargas e devido a uma série de fatores, o ensino de música foi deixando de ser aplicado nas escolas (HARDER, 2006). Assim, o Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe teve seu nome alterado em 1960 para Instituto de Música de Sergipe, devido ao fim da obrigatoriedade.

Em 1966, assumi a direção do Instituto de Música de Sergipe o professor Leozírio Guimarães, no governo de Sebastião Celso Carvalho, encontrando-o com 70 alunos

matriculados, porém apenas 30 com frequência regular. A fim de modificar esta situação, mobiliza o Secretário de Educação e Cultura, Manoel Cabral Machado e o Governador, efetuando um trabalho de divulgação e estímulo ao gosto musical. Através desta iniciativa, consegue ampliar o número de alunos para 300. Com o fortalecimento da instituição, conseguiu através do apoio do novo governador Lourival Baptista, ampliar o número de professores, aumentar a quantidade de aulas, promover festas artísticas – cujas rendas eram destinadas a bolsa de estudos para professores, os quais eram encaminhados para Salvador.

O Instituto de Música de Sergipe passou a ter uma sede própria somente a partir de 14 de março de 1971, no governo de Lourival Baptista e seu nome foi alterado novamente, agora para Conservatório de Música de Sergipe. A nova sede ficou localizado na rua Boquim s/n, no centro de Aracaju-Sergipe. O Conservatório de Música de Sergipe obteve seu Ato de Funcionamento sob a resolução nº 111 de 22 de dezembro de 1978, pelo Conselho Estadual de Educação. Seu registro como escola foi feito através da resolução nº 131 de 29 de dezembro de 1988 e a instituição foi finalmente reconhecida, através do Ato de Reconhecimento em 27 de setembro de 1990.

Atualmente, o Conservatório de Música de Sergipe oferece os cursos de Iniciação Musical (musicalização, preparatório), Curso Básico em Instrumento (clarinete, guitarra, percussão, piano, saxofone, teclado, técnica vocal, trombone, trompete, violão, violino, violoncelo, e contrabaixo), Curso Técnico em Instrumento (clarinete, piano, teclado, violino, violão, trompete, trombone e canto). Seu corpo administrativo é composto pelo diretor, Sr^o. José Walter Lima, pelas coordenadoras Denise Silveira Lacerda e Josefa Bonaparte Vasconcelos de Almeida e pela secretária Sr.^a Claudinete dos Santos Marques. O Conservatório de Música de Sergipe possui atualmente 34 professores e 1.222 alunos.

O Conservatório de Música de Sergipe é atualmente subordinado à Secretaria de Estado da Educação e seus cursos são divididos em Musicalização I, II e III; preparatório, básico I, II e III e técnico I, II e III. A forma de ingresso na instituição é através de uma prova eliminatória a qual o aluno aspirante deve responder questões relacionadas ao

conhecimento prévio de aspectos gerais da música e uma verificação de suas percepções quanto ao reconhecimento de timbres, ritmos e estilos.

Considerações finais:

Através dos aspectos apresentados nesta pesquisa, pode-se atribuir o início do ensino formal de música na cidade de Aracaju ao trabalho de musicalização nacional de Villa-Lobos através do canto orfeônico, onde assim resultou na criação do Conservatório de Música de Sergipe, maior e mais antiga escola de música da Capital, onde possuía o nome de *Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe* na época.

Foi possível também compreender o desenrolar do processo educativo musical na cidade, apresentando marcos importante na ampliação da oferta de ensino, além de nomes de pessoas que contribuíram para isto.

Referências:

AMARAL, Kleide Ferreira do. *Pesquisa em Música e Educação*. São Paulo: UNESP, 1991.

ANDRADE, Maria Olga. *Leozírio Guimarães: Uma caminhada Musical*. Aracaju-SE. 2009
_____. *Músicos e Composições – Séc. XIX e XX*. Aracaju-SE. 2009.

Blog Aracaju Antiga. Disponível em: <http://aracajuantigga.blogspot.com.br/2008/12/aracaju-antiga.html> acessado em: 28.05.2012

Blog Fotos Antigas. Disponível em: <http://fotosantigasdearacaju.blogspot.com.br> acessado em 28.05.2012

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: UNESP, 2005.

FRANÇA, Vera Lúcia Alves. CRUZ, Maria Teresa Souza. *Atlas escolar de Sergipe: espaço geo-histórico e cultural*. João Pessoa-PB. Ed. Grafset, 2007.

FREITAS, Luiz Carlos de. *Crítica da Organização de trabalhos pedagógicos e da didática*. Campinas: Papirus, 1995.

HARDER, Rejane. *O movimento de educação musical de Villa-Lobos e o ensino de música nas escolas brasileiras da atualidade: um olhar comparativo*. Em: Revista Formadores. Cachoeira: FAB, 2006.

KEMP, Anthony E. *Introdução à investigação em Educação Musical*. Lisboa: Caloute Gulbenkian, 1995.

RAMPAZZO, Lino. *Metodologia científica*. São Paulo: Loyola, 2005.

Site Visite Acacaju. Disponível em: <http://www.visitearacaju.com.br/interna.php?obj=galeria&var=5581> acessado em: 28.05.2012