



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

ANAIS ELETRÔNICOS



**VI SIMPÓSIO SERGIPANO DE PESQUISA E
ENSINO EM MÚSICA**

**III CONGRESSO ESTADUAL
PIBID/MÚSICA**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA
09 A 12 DE DEZEMBRO 2014**

Apresentação

O **VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música/III Congresso Estadual do PIBID/Música** é uma proposta que possibilita a pesquisadores e estudantes do campo da música a apresentação de trabalhos de pesquisa. Este evento é organizado pelo Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe, com o apoio do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) e do Programa de Consolidação das Licenciaturas (PRODOCÊNCIA).

O evento foi idealizado a partir da demanda local por um espaço acadêmico voltado para discussões sobre música, promovendo a capacitação continuada de músicos e professores de música locais, através dos cursos e workshops ofertados, além de fortalecer a relação entre ensino, pesquisa e extensão no Departamento de Música da UFS.

Tendo sua primeira edição realizada em 2009, o **SISPEM** ocorre anualmente, no segundo semestre letivo, sempre propondo a troca e a difusão de trabalhos acadêmicos, de forma a contribuir tanto com o aperfeiçoamento dos participantes, por meio do debate com outros pesquisadores, quanto com a divulgação de seus trabalhos junto ao público acadêmico e não acadêmico.

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***



COORDENAÇÃO GERAL

Prof. Msc. Daniel Guimarães Nery

COORDENAÇÃO DE ORGANIZAÇÃO

Profa. Msc. Aline Soares Araújo

COORDENAÇÃO DO PIBID

Profa. Dra. Rejane Harder

Profa. Dra. Priscila Gambary Freire

Prof. Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Jr

COORDENAÇÃO SOCIAL

Profa. Dra. Mackely Ribeiro Borges

COORDENAÇÃO DE DIVULGAÇÕES

Prof. Msc. Antônio Chagas Neto

Prof. Msc. Fabiano Zanin

Prof. Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Jr

Profa. Dra. Priscila Gambary Freire

Profa. Dra. Rejane Harder

COORDENAÇÃO DE TRANSLADO

Prof. Msc. Alessandro Pereira

COORDENAÇÃO DE DIVULGAÇÃO

Prof. Msc. Alessandro Pereira

Prof. Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Jr

Profa. Dra. Priscila Gambary Freire

ARTE GRÁFICA

Prof. Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Jr

APOIO



SESSÃO DE COMUNICAÇÕES

**Dia 11 de dezembro – Local: Sala 100
Moderador: Prof. Msc. Antônio Chagas Neto**

1- ILARIÔ: GRUPO FOLCLÓRICO DE PIRAMBU

*José de Carvalho Pereira Filho
Anabel Vieira da Silva*

2- A RELEVÂNCIA DA EDUCAÇÃO MUSICAL PARA BEBÊS EM SEU DESENVOLVIMENTO COGNITIVO, PSICOLÓGICO E EMOCIONAL

Anabel Vieira da Silva

3- A MUSICALIZAÇÃO DE NATIVOS DIGITAIS ATRAVÉS DO USO DO SENSO DE MOVIMENTOS KINECT

*Adriano Moreira Costa Vilela
Christian Alessandro Lisboa*

4 - PANORAMA DO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DO CONTRABAIXO ELÉTRICO EM ARACAJU-SE

*Robson Santos de Souza
Alessandro Pereira da Silva*

5- COMPREENSÃO DE UMA AULA DE INSTRUMENTO MUSICAL ALIANDO NOÇÕES HEIDEGGERIANAS: RELATO DE EXPERIÊNCIA

*Marcos Antônio Sobral
Danielle de Gois Santos*

6- EDUCAÇÃO MUSICAL NO ENSINO MÉDIO: UMA PESQUISA EM ANDAMENTO

Jorge Luis Santana Luduvise

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES

Dia 11 de dezembro – Local: Sala 101
Moderadora: Profa. Dra. Mackely Ribeiro Borges

1- A MÚSICA COMO UM PONTO DE INTERSECÇÃO ENTRE LOUIS BRAILLE, JACQUES LUSSEYRAN E A EDUCAÇÃO PARA O CEGO EM ARACAJU/SE

Diogo Santos de Oliveira

Mackely Ribeiro Borges

2- O MST E A MÚSICA CONTRA O LATIFÚNDIO, O CAPITAL E A IGNORÂNCIA

Lindiane de Santana

Mackely Ribeiro Borges

3- IJEXÁ PRA OXUM: MUSICALIDADE E GÊNERO NO PRIMEIRO AFOXÉ DE SERGIPE

Mateus Tayslan Andrade de Carvalho

Mackely Ribeiro Borges

4- CONTRAPONTO: IMPACTOS DE SEU ESTUDO NA VIDA MUSICAL DOS ESTUDANTES DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Wolfgang Adary Ferreira Ribeiro

Mackely Ribeiro Borges

5- ARRANJOS DE MÚSICAS MIDIÁTICAS A SERVIÇO DO ENSINO DE MÚSICA EM GRUPO: UM ESTUDO DE CASO

Jair Maciel

6- A HISTÓRIA MUSICAL SERGIPANA QUE SE DESCORTINA: ANÁLISE DA PRODUÇÃO MUSICOLÓGICA EM TORNO DE SERGIPE

Thais Rabelo

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES

**Dia 11 de dezembro – Local: Auditório da Reitoria
Moderador: Prof. Msc. Fabiano Carlos Zanin**

**1- “CANTATA PARA LOUVOR E GLÓRIA” DE CLEIDE DORTA BENJAMIM:
PREPARO PARA A EXECUÇÃO**

Gerônimo Brito Vieira

André Luiz Muniz Oliveira

**2- ENSINO DO VIOLÃO PARA INICIANTES: CATALOGAÇÃO DE CONTEÚDOS
E TEORIAS DE APRENDIZAGEM**

Renato Alves da Silva

**3- MÚSICA BRASILEIRA PARA FLAUTA E VIOLÃO DE SETE CORDAS:
PROPOSTA DE CRIAÇÃO DE UM REPERTÓRIO ORIGINAL PARA ESSA
FORMAÇÃO**

Ricardo Vieira da Costa

Robson Barreto Matos

Alessandro Pereira da Silva

**4- A GRANDE MISSA NORDESTINA DE CLÓVIS PEREIRA: GÊNESE E
INFLUÊNCIAS**

José Renato Accioly Bezerra

André Luiz Muniz Oliveira

**5- O GESTO REGENCIAL PARA ALÉM DO COMPASSO: UMA DISCUSSÃO
ACERCA DAS FERRAMENTAS DA REGÊNCIA E DE SEUS USOS PARA A
PERFORMANCE NA MÚSICA DO SÉCULO XX**

Nilton da Silva Souza

André Muniz de Oliveira

**6- O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA PERFORMANCE BASEADO NO
MODELO TRIPARTITE DE SEMIOLOGIA MUSICAL DE NATTIEZ**

Marcio Miguel Costa e Pedro Robatto

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

RESUMOS

A GRANDE MISSA NORDESTINA DE CLÓVIS PEREIRA: GÊNESE E INFLUÊNCIAS

José Renato Accioly Bezerra
joserenatoacciolyb@gmail.com
André Luiz Muniz Oliveira
almo962@yahoo.com.br

Resumo: Esse artigo, A Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira: gênese e influências, tem como objetivo examinar os elementos da vivência musical do compositor Clóvis Pereira (1932-) percorridos desde sua infância até a criação da Grande Missa Nordestina. Tem como suporte metodológico uma revisão de literatura, realização de entrevista com o compositor e levantamento comparativo entre a obras do próprio compositor e elementos da tradição da música gregoriana, que influenciaram na construção da Grande Missa Nordestina. Na primeira parte, questões históricas serão abordadas para que os *performers* dessa obra possam se familiarizar com o contexto em que essa missa foi composta, e as influências que sofreram, o compositor e a própria composição, em seu processo de criação. Na segunda parte, mostraremos elementos e temas musicais armoriais utilizados do próprio compositor, como também, recursos da tradição da música cristã, que foram usados como inspiração ou referência para a construção dessa obra. Pretendemos, mostrar uma cadeia consequente de elos, onde sua experiência de vida, aliada à sua bagagem musical, assim como, ao conhecimento técnico e estético junto a nomes como César Guerra-Peixe e Ariano Suassuna, geraram uma práxis musical, tornando essa obra uma espécie de síntese da produção do compositor no período armorial da década de 1970.

Palavras-chave: Missa, Música Armorial, Clóvis Pereira.

A HISTÓRIA MUSICAL SERGIPANA QUE SE DESCORTINA: ANÁLISE DA PRODUÇÃO MUSICOLÓGICA EM TORNO DE SERGIPE

Thais Rabelo
thaisrabelomusica@gmail.com

Resumo: Este artigo objetiva analisar a produção musicológica em torno de Sergipe, bem como apresentar um breve panorama histórico musical desse Estado, a partir da produção em questão. Tanto a análise quanto o panorama foram possíveis mediante um levantamento bibliográfico realizado em um estudo anterior. Trata-se, portanto, de uma pesquisa de “estado do conhecimento” que foi pautada sobre o levantamento bibliográfico e análise deste. Nesse sentido, apresentamos a

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

atual situação da pesquisa musicológica de cunho histórico sobre Sergipe, procuramos compreender seus principais aspectos e observamos como essa produção dá a conhecer, gradualmente, o processo histórico musical sergipano. O resultado desse estudo é a constatação de uma produção profícua e otimista, mas que apresenta algumas lacunas que merecem ser observadas. O estudo permitiu-nos vislumbrar também alguns dos personagens que compõem o rico cenário da história musical de Sergipe.

Palavras-chave: Musicologia; História da música; Sergipe.

A MÚSICA COMO UM PONTO DE INTERSECÇÃO ENTRE LOUIS BRAILLE, JACQUES LUSSEYRAN E A EDUCAÇÃO PARA O CEGO EM ARACAJU/SE

Diogo Santos de Oliveira
diogo11141172@gmail.com
Mackely Ribeiro Borges
mackelyrb@gmail.com

Resumo: Este presente artigo traz um breve histórico de Louis Braille e Jacques Lusseyran, duas personalidades que possibilitaram a inclusão social do cego. O texto aborda a importância da música para a existência do sistema oficialmente utilizado no mundo inteiro para a leitura e escrita dos cegos: o Sistema Braille. Seu criador, Louis Braille, foi músico, professor e possibilitou, com sua história de vida e seu invento, que pessoas saíssem do anonimato, rompendo a escuridão que antes envolvia os cegos. O artigo também traz um pouco da história do surgimento do *Centro Educacional Jacques Lusseyran*, localizado em Aracaju, e porque sua fundadora, Maria Julia dos Santos Cruz, se inspirou neste nome e na trajetória de Jacques Lusseyran na fundação desta instituição.

Palavras-chave: Música; Louis Braille; *Centro Educacional Jacques Lusseyran*.

A MUSICALIZAÇÃO DE NATIVOS DIGITAIS ATRAVÉS DO USO DO SENSO DE MOVIMENTOS KINECT

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 “*O uso do sensor de movimentos Kinect no desenvolvimento de softwares educativos para musicalização de Nativos Digitais*”, incluso no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). O projeto teve por objetivo desenvolver softwares (jogos), para serem usados juntos com sensor de movimentos Kinect da Microsoft, com a finalidade de auxiliarem no processo de musicalização dos “nativos digitais”. A partir de um levantamento bibliográfico a respeito da conceituação de Interfaces Naturais, foram elaborados os temas e funcionalidades de dois softwares. Resultando em dois jogos para o sensor Kinect voltados à educação musical.

Palavras-chave: Educação musical, kinect, nativos digitais.

A RELEVÂNCIA DA EDUCAÇÃO MUSICAL PARA BEBÊS EM SEU DESENVOLVIMENTO COGNITIVO, PSICOLÓGICO E EMOCIONAL

Anabel Vieira da Silva
anabelvieira_26@hotmail.com

Resumo: Este trabalho objetiva analisar a contribuição da educação musical na formação global do indivíduo, em seus aspectos cognitivos, psicológicos e emocionais visando o esclarecimento e a divulgação da sua relevância. Através de pesquisas em fontes bibliográficas e o cruzamento de informações das áreas de conhecimento que podem ser envolvidas nesta pesquisa, tais como psicologia da educação, psicologia do desenvolvimento, neurociência e o principal foco, a educação musical, buscamos contribuir para o fortalecimento da área, analisando o desenvolvimento do bebê a partir da gestação. Reforçamos a ideia de que a relação entre mãe e filho também está fundamentada nos cantos de ninar e que isso é uma tradição de tempos remotos.

Palavras-chave: Educação musical, bebês e cognição

ARRANJOS DE MÚSICAS MIDIÁTICAS A SERVIÇO DO ENSINO DE MÚSICA EM GRUPO: UM ESTUDO DE CASO

Jair Maciel
ncjmaciel@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo estimular a reflexão sobre um dos possíveis caminhos para incentivar alunos de instrumentos musicais em fase inicial de estudos: a prática de música em grupo através de arranjos de músicas midiáticas. Neste sentido, relatando a experiência realizada com uma turma de alunos de contrabaixo acústico na cidade de Aracaju (SE), durante os anos de 2012 e 2014, este artigo procura apontar uma estratégia que torne eficaz a prática de música em grupo com o contrabaixo, adaptando-a a individualidade de cada aluno e propondo ideias que sejam funcionais também ao professor e que tornem o processo de ensino aprendizagem mais dinâmico. O método utilizado para a elaboração desta pesquisa foi o estudo de caso, que procurou analisar a experiência aqui apresentada.

Palavras-chave: Aula em grupo. Arranjo de música Midiática. Contrabaixo.

“CANTATA PARA LOUVOR E GLÓRIA” DE CLEIDE DORTA BENJAMIM: PREPARO PARA A EXECUÇÃO

Gerônimo Brito Vieira
g.britovieira@yahoo.com.br
André Luiz Muniz Oliveira
almo962@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo relatar o processo de preparação para a execução da “Cantata Para Louvor e Glória”, composta em 1985 pela compositora Cleide Dorta Benjamim (1936). O intuito da pesquisa será analisar, identificar e propor resoluções para as dificuldades existentes do ponto de vista das execuções, vocais e instrumentais, e do gestual aplicado à regência, buscando a interação junto à compositora para possíveis esclarecimentos e desenvolvimento das ideias, visando uma execução coerente da obra. Foram abordadas também na pesquisa, questões relacionadas ao texto escolhido, bem como a sua contribuição para o processo composicional. A pesquisa ainda encontra-se em andamento, e propõe-se apresentar mais à frente, em seu corpo, um memorial descrevendo todo o processo de preparação: a seleção dos cantores e instrumentistas, os ensaios, etc.

Palavras-chave: Práticas Interpretativas; Música do Século XX; Música Sacra

COMPREENSÃO DE UMA AULA DE INSTRUMENTO MUSICAL ALIANDO NOÇÕES HEIDEGGERIANAS: RELATO DE EXPERIÊNCIA

Marcos Antônio Sobral

marcosantoniovioloncelista@gmail.com

Danielle de Gois Santos

danielledegoissantos@gmail.com

Resumo

O presente trabalho apresenta um relato de experiência sobre a primeira aula de violoncelo ministrada por um aluno em formação universitária, na escola de música Santa Bárbara, no estado de Sergipe, em setembro de 2013. O trabalho destaca a experiência do docente de maneira que durante a sua formação seja priorizada a compreensão da experiência e a técnica de maneira conjunta. A hipótese levantada é de que há um destaque à técnica em detrimento ao exercício compreensivo. Para tanto, o filósofo Martin Heidegger traz contribuições através de suas reflexões a respeito da técnica e do exercício compreensivo presente na Fenomenologia. Ao longo do trabalho utilizamos um relato de experiência para exemplificar a inserção das noções heideggerianas para o processo compreensivo. O trabalho se apresenta em construção e os destaques apresentados, nesta oportunidade, dizem respeito a uma aproximação entre experiência docente e revisão de literatura.

Palavras-chave: técnica; experiência; Martin Heidegger.

CONTRAPONTO: IMPACTOS DE SEU ESTUDO NA VIDA MUSICAL DOS ESTUDANTES DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Wolfgang Adary Ferreira Ribeiro

wolfadary@hotmail.com

Mackely Ribeiro Borges

mackelyrb@gmail.com

Resumo: O presente texto tem como tema o estudo do Contraponto musical, técnica composicional histórica bastante presente na música polifônica, numa perspectiva histórica e pedagógica. O objetivo do trabalho consiste em entender a relevância teórico/prática do estudo e do ensino de Contraponto na atualidade, mais especificamente no Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe. A investigação se deu por meio de questionários estruturados com o objetivo de entender como é usado o Contraponto na vida musical dos estudantes e de que forma ele age na formação e na prática dos mesmos. A partir de uma apreciação histórica e reflexiva acerca do assunto foi possível entender que o Contraponto é conteúdo fundamental na construção de pilares

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

para o entendimento de vários processos estruturais em música. Assim como, as análises de cunho pedagógico se mostraram fundantes e abrem um leque de perspectivas sobre a articulação de possibilidades para estruturar a aplicação metodológica do Contraponto em favor de contextos específicos da experiência musical.

Palavras-chave: Música; Contraponto; Universidade Federal de Sergipe.

EDUCAÇÃO MUSICAL NO ENSINO MÉDIO: UMA PESQUISA EM ANDAMENTO

Jorge Luis Santana Luduvise
jorginho.luduvise@yamil.com

Resumo: Com a criação da lei 11.769, aumentou-se o número de pesquisa sobre o ensino de música nas escolas da educação básica. Com isso, identificamos que o número de estudos sobre o ensino de música no ensino médio é muito pouco em relação as outras etapas do ensino básico. Neste artigo buscamos analisar o que os documentos oficiais dizem sobre o ensino de música no nível médio. Para isso pesquisamos os objetivos do ensino médio através do seu percurso histórico, analisamos o que o PCN, a Matriz Curricular do Enem e o referencial curricular estadual de Sergipe dizem sobre o ensino de música no ensino médio.

Palavras-chave: Educação Musical, Ensino Médio.

ENSINO DO VIOLÃO PARA INICIANTE: CATALOGAÇÃO DE CONTEÚDOS E TEORIAS DE APRENDIZAGEM

Renato Alves da Silva
renatovozviolaotrompete@hotmail.com

Resumo: Este trabalho em andamento refere-se à catalogação crítica de conteúdos técnico-teóricos destinados ao ensino do iniciante no violão que venho realizando através do PPGMUS-UFBA. A abordagem qualitativo-quantitativa busca levantar no material pesquisado, bulas e procedimentos indicados pelos autores de uma seleção de livros, assuntos ligados ao manuseio do instrumento, elementos de introdução à notação musical direcionado ao aprendizado do indivíduo que faz seu primeiro contato com o violão e a notação musical. A presente pesquisa investiga como os diversos trabalhos definem ou caracterizam o aluno iniciante e como é ofertada sua metodologia a este público. Tendo como fundamentação teórica o modelo de aquisição de habilidades de Dreyfus

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

(1980), a filosofia da educação musical de David Elliot (1995), os modos de representação de Jerome Bruner (1975). Ressalto, entretanto, que a pesquisa não intenciona a elaboração de um novo material didático; porém, a catalogação crítica de uma bibliografia selecionada poderá incentivar novos olhares que repensem a utilização de conteúdos musicais direcionados ao iniciante, de forma a customizar o atendimento a este público.

Palavras-chave: Características do iniciante; Ensino do violão; Catalogação de conteúdos.

IJEXÁ PRA OXUM: MUSICALIDADE E GÊNERO NO PRIMEIRO AFOXÉ DE SERGIPE

Mateus Tayslan Andrade de Carvalho
mateusufsmusica@gmail.com
Mackely Ribeiro Borges
mackelyrb@gmail.com

Resumo: O presente trabalho expõe uma pesquisa feita para conclusão da disciplina de Introdução à Etnomusicologia do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe. Os afoxés, ou “candomblé de rua”, levam para os seus cortejos alguns aspectos característicos do candomblé, como músicas, danças e as louvações aos Orixás. A pesquisa fala sobre os afoxés, especialmente o *Afoxé Omu Oxum* da cidade de Aracaju, hoje o mais antigo da cidade, que tem como principal característica a valorização da mulher dentro dele e na sociedade, fazendo sempre homenagens as Ayabás (orixás femininas), como também avultando a importância da música para as religiões afro-brasileiras.

Palavras-chave: *Afoxé Omu Oxum*; Música; Aracaju.

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

ILARIÔ

GRUPO FOLCLÓRICO DE PIRAMBU

José de Carvalho Pereira Filho
carvalhobc2009@hotmail.com
Anabel Vieira da Silva
anabelvieira_26@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é estudar o Ilariô, Grupo Folclórico de Pirambu, assim como suas particularidades musicais, preservadas pela Mestra do grupo Dona Nazilde, herdeira direta de Deoclides Gomes Sales. A temática explorada em seu repertório fala principalmente em mar, amor e pássaros. Sua música se sustenta em versos onde tem o responsório com a base rítmica que se repete fazendo acentuações diferentes. A cadência e o entrosamento entre os cantores e o ritmo acontecem a partir da “puxadora” de versos em quadras sucessivas. Neste trabalho utilizamos o método de pesquisa qualitativa com características de estudo de caso bem como, estudo de campo. Esta pesquisa tornou possível o registro da história do grupo, sua organização e seu fazer musical a partir da ótica da própria Mestra, dos músicos e de alguns brincantes.

Palavras-chave: Folclore, Ilariô de Pirambu e música.

**MÚSICA BRASILEIRA PARA FLAUTA E VIOLÃO DE SETE CORDAS:
PROPOSTA DE CRIAÇÃO DE UM REPERTÓRIO ORIGINAL PARA ESSA
FORMAÇÃO**

Ricardo Vieira da Costa
ricardovieira.mus@gmail.com
Robson Barreto Matos
robmatos43@gmail.com
Alessandro Pereira da Silva
alessandropereira.s@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta os resultados parciais de um projeto de pesquisa em andamento, no âmbito do Mestrado Profissional do Programa de Pós Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e cuja proposta geral trata da composição, performance, registro gráfico e fonográfico de um repertório inédito e original para flauta e Violão de Sete Cordas. Apresentamos uma breve análise descritiva de três peças inéditas e originais, sendo duas autorais (Eçauna de Mel e Livre Prá Chorar) e uma peça do compositor Marcus Ferrer (Piá), todas compostas e arranjadas no âmbito do projeto citado. Com estes resultados, visamos contribuir para o preenchimento de uma lacuna de natureza documental (gráfico e fonográfico) de

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

repertório original para umas das mais tracionais formações instrumentais da música de câmara, e, principalmente, a inserção do Violão de Sete Cordas neste âmbito.

Palavras-Chave: Música Instrumental Brasileira, Flauta, Violão de Sete Cordas.

**O GESTO REGENCIAL PARA ALÉM DO COMPASSO: UMA DISCUSSÃO
ACERCA DAS FERRAMENTAS DA REGÊNCIA E DE SEUS USOS PARA A
PERFORMANCE NA MÚSICA DO SÉCULO XX**

Nilton da Silva Souza
André Muniz de Oliveira

Resumo: este artigo é fruto da pesquisa de mestrado em andamento desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRN sob a orientação do Dr. André Muniz de Oliveira e que busca a reflexão acerca do gesto regencial e suas implicações no que tange aos elementos objetivos e subjetivos da *performance* atrelados a uma gama de ferramentas regenciais concebidas de acordo com a tradição da música histórica. Como ferramenta de análise gestual foi utilizado o método *PatternCube* de Harold Farbermann.

Palavras-chave: Regência. Análise gestual. *Performance*

O MST E A MÚSICA CONTRA O LATIFÚNDIO, O CAPITAL E A IGNORÂNCIA

Lindiane de Santana
lindyrion@gmail.com
Mackely Ribeiro Borges
mackelyrb@gmail.com

Resumo: Objetivamos descrever a prática e a produção musical do *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra em Sergipe*, a partir de sua luta contra o latifúndio, o capital e a ignorância e discutir como a música é utilizada dentro deste contexto de luta social e política. A partir de um referencial bibliográfico e de dados coletados no universo musical do *MST* em Sergipe, como a análise de suas músicas e entrevistas feitas aos militantes músicos, este trabalho permite concluir que, para o *Movimento*, a experiência musical é muito mais que um elemento expressivo, mas também um elemento construtor de identidades. Pela música, o *MST* expressa as suas lutas e esperanças.

Palavras-chave: Música, Ideologia, Educação.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA *PERFORMANCE* BASEADO NO MODELO TRIPARTITE DE SEMIOLOGIA MUSICAL DE NATTIEZ

Marcio Miguel Costa
mmclarineta@hotmail.com
Pedro Robatto
probatto@ufba.br

Resumo: Uma mensagem textual, uma vez que tenha se separado do seu emissor, pode ser interpretada de diferentes formas. Da mesma maneira, na música ocidental de concerto, uma *performance* dificilmente pode ser replicada, ainda que seja executada pelo mesmo intérprete pois envolve escolhas pessoais que variam de acordo com a época e local. Utilizando o modelo Tripartite de Semiologia Musical de Nattiez, este trabalho mostrará como funciona o processo de construção de uma interpretação; inicialmente, serão apresentados e brevemente discutidos alguns conceitos que subsidiam o processo de construção da *performance*, e, posteriormente, detêm-se a apresentar o modelo tripartite de Nattiez, tecendo considerações acerca de seus recursos procedimentais e aplicabilidade no processo de elaboração de uma *performance*.

Palavras-chave: Performance. Semiologia musical. Modelo tripartite.

PANORAMA DO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DO CONTRABAIXO ELÉTRICO EM ARACAJU-SE

Robson Santos de Souza
rssmus37@gmail.com
Alessandro Pereira da Silva
alessandropereira.s@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar um recorte sobre o ensino e aprendizagem do contrabaixo elétrico na cidade de Aracaju. Por meio de entrevistas com contrabaixistas locais, buscamos mostrar um panorama com o intuito de compreender como se deu o processo de ensino e aprendizagem desses instrumentistas, onde a informalidade se apresenta como característica principal no perfil dentro do contexto analisado.

Palavras-chaves: educação, ensino, aprendizado, contrabaixo elétrico.

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

ARTIGOS

A GRANDE MISSA NORDESTINA DE CLÓVIS PEREIRA: GÊNESE E INFLUÊNCIAS

José Renato Accioly Bezerra

joser Renatoacciolyb@gmail.com

André Luiz Muniz Oliveira

almo962@yahoo.com.br

1 Gênese

Quando chegou ao Recife em 1950, aos dezoito anos de idade, Clóvis Pereira, trazia uma vasta vivência em manifestações musicais de sua região. Aboio¹, Terno de Pifes², os dobrados da banda filarmônica, as procissões e missas católicas, e a música da feira de Caruaru, com os repentistas³ improvisando desafios⁴ e cantando cordéis⁵, são alguns dos exemplos da música que mantivera contato no início de sua vida. Essas experiências vividas nesses anos iniciais constituem um conjunto de conhecimentos musicais que mais tarde seriam incorporados à sua obra. Nesse mesmo ano, é contratado como pianista pela Rádio Jornal do Commercio, onde também começa a realizar arranjos, orquestrações e composições para os programas da referida rádio.

A partir de 1951 começa a receber aulas de harmonia, composição e orquestração do compositor fluminense César Guerra-Peixe (1914-1993), que além de trabalhar na Rádio Jornal do Commercio e pesquisar as manifestações musicais populares de Pernambuco, oferecera aulas de composição no Recife, tendo como alunos além de Clóvis Pereira, os compositores Lourenço da

¹ “ABOIO: 1) Canto entoado, sem palavras, pelos vaqueiros enquanto conduzem o gado. Os vaqueiros

² “TERNO: Conhecida como Banda de Pífanos, é um conjunto instrumental de percussão e sopro, dos mais antigos, característicos e importantes da música folclórica brasileira. Na feição nordestina a banda de pífanos é uma criação do mestiço brasileiro, que com sua criatividade e intuição musical adaptou o instrumental. Em Pernambuco, é composta por dois pífanos, uma caixa, um bombo, um surdo e um tambor”. (GASPAR, 2014).

³ “REPENTISTA: É aquele que improvisa os versos dentro de uma melodia; faz o *repente* que, no Nordeste, tem o nome de *cantoria*. *Repente* é a resposta inesperada e feliz, aturdingo a improvisação do adversário [...]”. (CASCUDO, 2002, p.584).

⁴ “DESAFIO: Disputa poética cantada, parte de improviso e parte decorada, entre cantadores. Os instrumentos de acompanhamento são a viola e a rabeca [...]”. (CASCUDO, 2002, p.192).

⁵ “LITERATURA DE CORDEL: Denominação dada em Portugal e difundida no Brasil, referente aos folhetos impressos, compostos em todo o Nordeste e depois divulgados no Brasil. Segundo Veríssimo de Melo, ‘as raízes da nossa literatura de cordel, narrativa em versos e registro de fatos memoráveis, em folhetos’ [...]”. (CASCUDO, 2002, p.332).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Fonseca Barbosa (1904-1997) conhecido como Capiba, Jarbas Maciel (1933-) e Severino Dias de Oliveira (1930-2006), o Sivuca⁶. Sobre essa experiência, relata Clóvis Pereira em entrevista concedida em novembro de 2013 ao autor desse trabalho:

[...] a influência do Guerra foi justamente em valorizar o folclore do nordeste. Eu assisti junto com ele, caboclinhos, maracatus, e outras manifestações do nosso folclore, e fui ficando impregnado dessa coisa de nordeste e desviei o curso que eu tinha pra busca de música americana⁷ na época, e que hoje não teria me dado nada, se eu tivesse percorrido aquele caminho. Então, o apoio de Guerra-Peixe foi decisivo na música que eu escrevo hoje em dia. [...] Eu costumo dizer que o único professor que eu tive foi Guerra-Peixe porque quando eu procurei outros professores, eu já estava com a minha personalidade musical formada, não tinha muito o que modificar [...].

Clóvis Pereira ressalta que essa tendência em valorizar a cultura nacional como fonte de inspiração está sustentada nas ideias de Mário de Andrade (1893-1945), intelectual e pesquisador paulista que muito influenciou o pensamento de brasilidade, principalmente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Relata Clóvis Pereira em entrevista citada anteriormente:

[...] Mário de Andrade achava que pra existir uma escola de composição brasileira se deveria inspirar, no que ele denominava de certas “constâncias”. Então, “constâncias”, eram determinados elementos musicais que apareciam como a síncope, como as escalas nordestinas[...] eu ficava no piano e a minha cabeça só se encaminhava pra essa coisa da linguagem nordestina e naturalmente a constância rítmica, no caso, era o maracatu, baião [...] xangô, caboclinho. Isso estava em sintonia com o pensamento de Guerra-Peixe que largou inclusive a música dodecafônica para se basear em Mário de Andrade.

Em 1953, Clóvis Pereira foi nomeado maestro e diretor musical da Rádio Jornal do Commercio, sendo esse período marcado pelo início de sua trajetória como compositor de música popular, com destaque para os frevos, como também tem início suas primeiras experiências como compositor de obras para música para concerto.

Em 1964, é convidado para atuar como professor de Teoria Musical e Harmonia nas Universidades Federais do Rio Grande do Norte e da Paraíba. No mesmo ano ingressa na Orquestra

⁶ Informações do próprio compositor, colhidas em entrevista de nov. de 2013 ao autor desse trabalho.

⁷ Música americana aqui se refere à Norte-americana (nota bene)

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Sinfônica do Recife. Em 1967, estreia sua composição para orquestra sinfônica intitulada “Lamento e Dansa Brasileira”. Essa década trouxe para Clóvis Pereira vivência acadêmica e experiência mais aprofundada com a música sinfônica.

Em 1970, aceitou o convite de Ariano Suassuna para integrar o grupo de músicos instrumentistas e compositores que passaram a contribuir para a criação e divulgação da música do Movimento Armorial.

Comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era ‘armorial’, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome ‘armorial’ servia ainda para qualificar os ‘cantares’ do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII. (SUASSUNA, 1974, p.9)

Durante quase uma década se dedica a escrever música inspirada nos ideais estéticos do movimento. Desse conjunto de obras fazem parte: “Terno de Pifes”; “Chamada Nº1” (em parceria com Cussy de Almeida e Jarbas Maciel); “Mourão” (em parceria com Guerra Peixe); “A Onça, o Cachorro e a Guiné” (em parceria com Cussy de Almeida); “Três Peças Nordestinas”, “Cantiga”, “Prinspo Alumioso” e “Grande Missa Nordestina”.

Composta em 1977, a “Grande Missa Nordestina” foi a última obra desse período e foi escrita a partir de uma encomenda realizada pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB, que organizava, à época, um evento em comemoração ao primeiro ano de mandato de seu Reitor. Além de professor dessa instituição, Clóvis Pereira também exercia a função de maestro do Coral Universitário. Como relata na mesma entrevista de novembro de 2013, citada antes:

A Universidade da Paraíba que fez a encomenda. Resolveu que pra comemorar o primeiro ano do reitorado do Prof. Linaldo Cavalcanti [...], me pediu que eu escrevesse uma obra pra coral que pudesse juntar a orquestra feita com os alunos do curso de música mais os professores. Eu trabalhava com o coral universitário[...] “Eu posso fazer com motivos nordestinos”, aí deixaram lá ao meu critério. [...] se chamou Grande Missa porque ela coroou um evento que era em homenagem ao magnífico reitor, que no dia compareceu numa missa celebrada com todo o reitorado, os vários pró-reitores; e eles é que deram o nome de Grande Missa Nordestina.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

A “Grande Missa Nordestina” foi composta, para coro, solistas (soprano e tenor) e orquestra de câmara (cordas, quinteto de madeiras⁸ e percussão). Escrita em latim, tem como estrutura as tradicionais cinco partes do ordinário, parte de texto fixo encontradas nas missas, são elas: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus e Agnus Dei*.



Figura 1: Capa do LP de 1978

Sobre o processo de composição, relata o compositor (entrevista nov. 2013) que realizou a escrita dessa obra durante o segundo semestre letivo em que a obra foi encomendada (1977):

[...] parece incrível, eu comecei a escrever nos intervalos que eu tinha durante o dia, qualquer hora vaga eu me trancava numa sala e [...] eu

⁸ Podendo ainda na versão de câmara, ser acrescido ao quinteto de madeiras, uma segunda flauta. Esse acréscimo possibilita uma aproximação timbrística com os Bandas de Pifanos, que em geral possuíam, em sua formação, pelo menos dois pifes. Informação sugerida pelo próprio compositor ao autor desse trabalho.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

escrevia no Rio Grande do Norte e voltava, e ensaiava com o coral (na UFPB) [...] não foi composta toda de uma vez, eu tive um semestre de prazo pra escrever. [...] Foi pela ordem. Primeiro eu fiz o Kyrie, depois o Gloria, havia um cantor da Paraíba famoso, conhecido lá e eu coloquei uns solos no Gloria, depois o Credo. Aí eu compus o Credo. [...] Quando foi em novembro ela estava pronta pra ser executada e se executou um mês depois. [...] E a orquestração é curioso, eu orquestrei uns oito dias antes [...]

No ano seguinte, em 1978, foi realizada o primeiro registro da “Grande Missa Nordestina”. Gravada no estúdio do Conservatório Pernambucano de Música e lançada no mercado pelo selo Marcus Pereira, o álbum intitulado “Grande Missa Nordestina”, teve a participação do Coro e Orquestra de Universidade Federal da Paraíba, além dos solistas Carmela Matoso (soprano) e Alírio Melo (tenor) com a direção musical e regência do próprio compositor.

Sua versão para orquestra sinfônica foi realizada para o concerto em celebração aos 25 anos do Banorte, Banco Nacional do Norte. Para essa ocasião pensou o compositor em ampliar a orquestra para que fosse adequado à massa sonora necessária à grandiosidade do evento. Como relata Clóvis Pereira em entrevista de nov. de 2013:

[...] Foi justamente quando foram comemorados os 25 anos do Banorte. [...] Já aumentou-se o número de vozes e então, logo na minha cabeça veio: uma massa de gente dessa e eu posso colocar sem medo, além das trompas, colocar dois trompetes, um terceiro dispensável, dois trombones, uma tuba e um octavino.

2 Influências

Duas vertentes bem definidas parecem influenciar a construção da Grande Missa Nordestina: de um lado, rudimentos das tradições musicais da igreja católica, e do outro, elementos da cultura nordestina, fonte inspiradora do Movimento Armorial. Esse princípio orientador teve Ariano Suassuna como mentor estético e César Guerra-Peixe como referência musical fundamental no sentido de influenciar, desde os anos de 1950, toda uma geração de compositores pernambucanos, dentre eles, o próprio Clóvis Pereira.

Suassuna recusou a abordagem globalizante tanto quanto o efeito retroativo: o Movimento Armorial limita-se, no tempo, a artistas vivos. Relativiza também a coincidência temática, insistindo sobre o que distingue Villa-Lobos de Guerra-Peixe: ‘Na música de Villa-Lobos, há uma preocupação brasileira e popular; mas o Brasil é um mundo e o popular é um mundo. Já a música de Guerra-Peixe é com os

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

temas sertanejos, principalmente'. O movimento Armorial está, portanto, delimitado – também no espaço – ao quadro nordestino, particularmente rural e sertanejo. (MUZART, 1999 *apud* QUEIROZ, 2014, p. 21)

Considerando o legado de obras compostas nos anos de 1970, antes da missa, realizamos um estudo comparativo entre ideias, temas e estruturas musicais utilizadas nas obras compostas pelo autor nesse período, as quais têm influência direta sobre as ideias musicais utilizadas na composição dessa obra. Dentre essas composições destacamos as seguintes:

Terno de Pifes (1970);
Mourão [em parceria com Guerra Peixe] (1971);
Três Peças Nordestinas (1971);
Cantiga (1972);
Prinspo Alumioso (1973).

Esse estudo comparativo obedece a ordem cronológica de escrita dessas composições, para cada parte da missa relacionaremos trechos musicais e temas extraídos dessas obras citadas acima, que estão ligados diretamente aos procedimentos composicionais empregados na Grande Missa Nordestina.

Composta em 1954, o “Terno de Pifes” (para duas flautas e percussão) foi a primeira obra apresentada pelo compositor a Ariano Suassuna, em 1970, logo após o seu ingresso ao grupo de músicos que integraram o Movimento Armorial. Encontramos fragmento do “Terno de Pifes” na letra F do *Gloria*. Esse trecho, com a indicação TERN0 escrito na partitura, foi inserido como uma espécie de interlúdio antes do seguimento do texto referente ao *Qui tollis peccata mundi* (Que tira o pecado do mundo). Abaixo, fragmento do TERN0 extraído da partitura original da Grande Missa Nordestina:

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

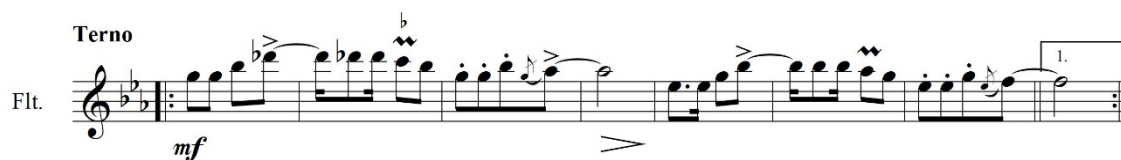


Figura 2 – Fragmento melódico do TERNO

“Mourão” (variações sobre um tema de Guerra-Peixe, para orquestra de cordas e percussão) de 1971, é a obra mais conhecida desse período. Dessa composição, escrita a quatro mãos, destacamos algumas passagens importantes que foram utilizadas para a construção da missa. Logo no início do Mourão, encontramos semelhança no desenho melódico com acompanhamento em *pizzicato*, com o “Baion de Violas”, trecho iniciado no compasso 137 do Credo, como podemos constatar nas figuras 3 e 4, abaixo:

MOURÃO

Guerra Peixe/Clovis Pereira

Allegretto ♩ = 108

Figura 3 – Mourão

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Orquestra
(Baión de Violas)

137

Vla. *pizz.* 1 2 3 4

Vcl. *p*

Cb. *pizz.* 1 2 3 4 *p*

Figura 4 – Credo (Compasso 137)

Estrutura similar também é encontrada no início da letra B do Gloria.

Também do “Mourão”, podemos identificar na missa o uso de “notas rebatidas”⁹ muito presentes na música Armorial. No exemplo abaixo, são acrescentadas de uma nota pedal com função de bordão. Encontramos essas estruturas na letra F do *Kyrie* e no final da letra A do *Gloria*. Abaixo, na figura 5, exemplo de notas rebatidas utilizadas no “Mourão”.

Violin I

21

mf *f*

Figura 5 – Notas Rebatidas

Das “Três Peças Nordestinas” (1971), composição dividida em três movimentos: 1. No Reino da Pedra Verde, 2. Aboio e 3. Galope, o autor utilizou a mesma ideia musical do “Aboio” para estruturar o interlúdio do compasso 21 do *Benedictus*, apresentando fragmentos e trechos desses temas, apesar de algumas modificações. Como podemos verificar nas figuras 6 e 7 abaixo:

⁹ “São notas ligadas de duas em duas em grupos de semicolcheias, tendo sempre uma que se repete para ligar a seguinte” Denominado por Antônio Madureira em depoimento à NOBREGA, 2007.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014



Figura 6 – Fragmento do solo de violoncelo (início do Aboio das *Três Peças Nordestinas*)



Figura 7 – Fragmento solo de violoncelo (início do aboio do *Benedictus*)

Nesse outro trecho do mesmo solo encontramos ainda maior semelhança. Como podemos verificar ao comparar as figuras 8 e 9, abaixo:

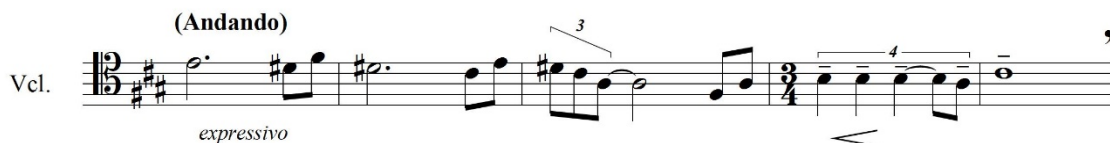


Figura 8 – Fragmento solo violoncelo (Aboio das *Três Peças Nordestinas* – compasso 11)



Figura 9 - Fragmento solo violoncelo (Aboio do *Bendictus* – compasso 25)

Ainda do Aboio das “*Três Peças Nordestinas*”, o compositor se inspira no tema central e na ideia musical geral da segunda parte, a partir do compasso 15 desse movimento, para escrever a primeira parte do *Agnus Dei*. Como podemos conferir na figura 10 e 11, abaixo:

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

15 $\text{♩} = 96$

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

Figura 10 – Segunda parte do Aboio (Três Peças Nordestinas)

Solo

Oboes 1/2 *p*

Violin 1 *p*

Violin 2 *p*

Viola *p*

Cello *p*

Contrabass *p*

Figura 11 - Início do Agnus Dei

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Da “Cantiga”(1972), o autor aproveitou o tema central dessa obra como inspiração para introduzi-lo, com algumas modificações, no Credo, a partir do compasso 141. Conforme figura 12, extraída da partitura original, abaixo:



Figura 12 – Fragmento do tema do Credo (compasso 141)

Do “Prinspo Alumioso” (1972) e também do “Mourão” (1971), o compositor desenvolve estruturas melódicas similares às utilizadas pelos instrumentos de cordas dedilhadas (violões de 10 cordas e violões dos repentistas), ampliando essas melodias e empregando-as como contracantos e interlúdios. Abaixo, figuras 13, 14 e 15 exemplos dessas estruturas melódicas extraídas dessas duas obras:



Figura 13 – Fragmento do Prinspo Alumioso (compasso 79)



Figura 14 – Fragmento do Prinspo Alumioso (compasso 109)

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014



Figura 15 – Fragmento do final do Mourão

Podemos encontrar estruturas semelhantes, porém ampliadas e com desenhos melódicos diferentes, empregadas em vários movimentos da missa, como nas letras E e F do *Kyrie*, nas letras C, D e K do *Gloria*, e entre os compassos 153 e 160 do *Credo*.

Dos elementos musicais presentes da Igreja Católica na construção dessa obra, destacamos primeiro a própria escolha gênero missa, que é característico desse seguimento religioso. O compositor conservou a estrutura tradicional que se utiliza para as composições desse gênero, com texto em latim do ordinário da missa, dividida em cinco partes: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus/Benedictus* e *Agnus Dei*.

Do canto gregoriano, o compositor utilizou alguns elementos importantes, dentre eles, as três formas salmódicas, estruturadas a partir de sua organização interna de conjuntos vocais: a antifonal, com alternância de coros; a responsorial, apresentando solista com resposta do coro; e a forma direta, sem alternância de coros.

Podemos encontrar exemplos dessas formas salmódicas no *Kyrie*, com passagens antifonais, escritas nas letras A e F, apresentando alternância entre o coro feminino e masculino.

No *Gloria*, identificamos trechos antifonais e responsoriais. Constatamos um diálogo responsorial entre solista e coro durante os vinte primeiros compassos. A letra A apresenta, mais uma vez, forma antifonal, com alternância entre coros feminino e masculino durante dezesseis compassos. Entre as letras C, D, E e I, localizamos, mais uma vez, escrita em forma responsorial. Para o restante dos outros movimentos da missa, constatamos utilização da forma direta, sem alternância de coros, ou apresentando trechos apenas para solista (s).

Ainda ligado à tradição do cantochão, identificamos, no início do *Gloria*, um tipo de introdução característico conhecido como *introito*, que são passagens melódicas solísticas que

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

principiam obras ou movimentos, apresentando contraste entre a melodia não mensurada e a linha melódica isolada, em oposição à escrita em ritmo medido do coro e sua densa massa sonora. Como podemos conferir fragmento extraído da partitura original do *Gloria*, na figura 16, abaixo:

Lento (recitativo)

The musical score is for the Introit of the Gloria, marked 'Lento (recitativo)'. It consists of ten staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) enter in the third measure with the lyrics 'Glo - ri - a in ex-cel-sis De - o'. The Solo Tenor part has a 'Solo' marking and a melodic line. The instrumental parts (Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass) enter in the fourth measure with a melodic line. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Sop.

Alto

Tenor

Baixo

Tenor Solista

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cello

Cb.

Glo - ri - a in ex-cel-sis De - o

Glo-ria in Ex-cel - sis De-o

mf (recit.)

Figura 16 - Introito

No Credo, encontramos outro trecho que faz alusão à tradição específica do canto gregoriano. Na letra A, identificamos fragmento melódico com característica de canto de recitação

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

ou reto tono, melodia com uma só nota em que a maioria dos versos de salmos são cantados. Conforme exemplo 17, abaixo:

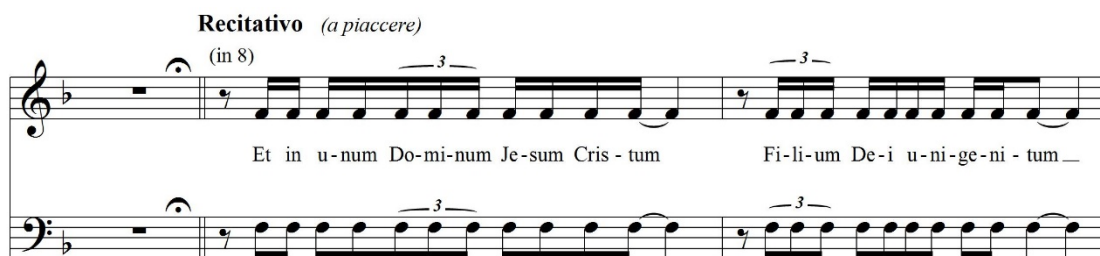


Figura 17 – Alusão ao canto de recitação

Considerações finais

Para melhor entender e interpretar a Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira, sugerimos ao *performer*, explorar, estudar e interpretar as outras obras do próprio compositor que o influenciaram diretamente na construção dessa missa, como também parece ser enriquecedor aprofundar o conhecimento a respeito dos elementos da tradição do cantochão que inspiraram essa obra.

Desejamos, com esse estudo, colocar mais uma peça na construção do conhecimento a respeito da história e estética das composições de Clóvis Pereira, que estão integradas ao Movimento Armorial. Esperamos ainda, que as informações colhidas e processadas, possam ajudar a direcionar, com maior consistência, as decisões a respeito de novas escolhas interpretativas.

Referências:

CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. São Paulo, Global, 2002

GASPAR, Lúcia. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 14 nov.2014.

NOBREGA, Ariana Perazzo. A Música no Movimento Armorial. In: Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, 2007, p. 4.

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

QUEIROZ, Rucker Bezerra. O Movimento Armorial em três tempos: aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru, 187f. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2014.

SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial. Recife. Universitária da UFPE, 1974, p.9.

A HISTÓRIA MUSICAL SERGIPANA QUE SE DESCORTINA: ANÁLISE DA PRODUÇÃO MUSICOLÓGICA EM TORNO DE SERGIPE

Thais Rabelo
thaisrabelomusica@gmail.com

Introdução

Em estudo anterior, discutido em uma das mesas redondas do III Colóquio Nordeste de Musicologia apresentamos um levantamento bibliográfico da pesquisa musicológica em Sergipe que nos permitisse analisar a situação atual dessa produção. O estudo abrangeu toda a produção bibliográfica no âmbito da Musicologia em Sergipe (incluindo trabalhos que não necessariamente foram produzidos nesse Estado; bem como a produção autóctone - que aborde a musicologia em Sergipe ou não). Constatamos que todas as pesquisas mapeadas pertenciam ao campo da Musicologia Histórica. Para além da identificação dos principais aspectos dessa produção e da análise da mesma, o mapeamento apontou-nos um breve panorama histórico musical de Sergipe. A partir desse estudo surgiu-nos o interesse em concentrarmo-nos apenas na produção em torno do estado de Sergipe e que nos permitisse vislumbrar os principais personagens e elementos da história musical sergipana que essa produção abordava. Neste sentido, este artigo tem como objetivos apresentar um levantamento da produção musicológica de cunho bibliográfico especificamente em torno do território sergipano e analisar essa produção, bem como esboçar um breve panorama histórico musical de Sergipe a partir dessas pesquisas.

Caracteriza-se como pesquisa de “estado do conhecimento”, cujo método fragmentou-se em algumas etapas: 1) Levantamento Bibliográfico; 2) Estudo quantitativo dos dados encontrados; 3) Análise da produção mapeada e finalmente 4) elaboração de um breve panorama histórico musical de Sergipe. Ressaltamos que neste artigo essas etapas não se apresentam necessariamente nesta ordem. É preciso destacar que não se trata de um estudo conclusivo. É possível que outras pesquisas sejam mapeadas *a posteriori*.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Mapeamento e análise da produção musicológica sobre Sergipe:

O levantamento bibliográfico incluiu teses, dissertações, monografias, artigos publicados em anais de eventos ou em revistas de cunho acadêmico e livros. A pesquisa foi realizada no portal de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), na base de dados da Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações (BBTD), no Banco de Dissertações e Teses dos Departamentos de Música e de História da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no banco de Teses e Dissertações do departamento História da Universidade Federal de Sergipe (UFS), bem como no acervo de Monografias do Departamento de Música e do Departamento de História da UFS, Artigos Publicados no Simpósio de Pesquisa em Música da UFS (SISPEM) e no arquivo da Sociedade Filarmônica de Sergipe (SOFISE). Neste quadro os trabalhos foram organizados de acordo com a natureza da pesquisa e de acordo com a data de publicação (em ordem decrescente).

Tabela 1 – Mapeamento da produção musicológica sobre Sergipe e de Sergipe

NATUREZA DO ESTUDO	TÍTULO	AUTOR	ANO	INSTITUIÇÃO DE VÍNCULO
Dissertação (Musicologia)	Estudo histórico e organológico em torno do órgão de tubos de Laranjeiras (SE)	RABELO, Thais.	2014	UFBA
Dissertação (Educação)	Educação musical escolar em Sergipe: uma análise das práticas da disciplina Canto Orfeônico na Escola Normal de Aracaju (1934-1971)	SANTOS, Elias Souza dos.	2012	USP
Dissertação (Performance)	Filarmônica Nossa Senhora da Conceição: funções de uma banda de música no agreste sergipano no período entre 1898 e 1915	LIBERATO, João.	2007	UFBA
Dissertação (Educação Musical)	Aspectos históricos, sociais e pedagógicos nas Filarmônicas do Divino e Nossa Senhora da Conceição, do Estado de Sergipe	MOREIRA, Marcos dos Santos.	2007	UFBA

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Monografia (Música)	Catálogo de partituras do acervo musical da banda da polícia militar do Estado de Sergipe	SILVA, Acrísio Santos.	2013	UFS
Monografia (Música)	A banda de pífano do mestre Adão: uma história de tradição	ANDRADE SOBRINHO, José Augusto.	2012	UFS
Monografia (Música)	História da Música Erudita em Sergipe: aspectos da trajetória educacional das docentes fundadoras do Conservatório de Música de Sergipe	LIMA, Maria Gorete de Almeida.	2012	UFS
Monografia (Música)	A Prática da Música Popular em Aracaju	ARAÚJO, Ítalo Robert da Silva.	2011	UFS
Monografia (Música)	Contribuições do maestro Leozírio Guimarães para a cultura musical em Aracaju-SE	GÓES, Juliana da Silva.	2010	UFS
Monografia (História)	Os cantos funerários de Poço Verde-SE (um documentário)	BARBOSA, Ricardo Santos.	2006	UFS
Monografia (História)	Acordes Dissonantes da História da Música em Sergipe (A Orquestra Sinfônica 1985-2005).	GÓES, Priscilla da Silva.	2005	UFS
Monografia (História)	O ensino de Música em Sergipe: O Conservatório de Música de Sergipe 1971-2001	NASCIMENTO, Joel Magalhães.	2003	UFS
Monografia (História)	A música instrumental em Japaratuba: Trajetória da Sociedade Filarmônica Euterpe Japaratubense	SANTOS, Geane Correa dos.	2002	UFS
Monografia (História)	O museu de música de Itabaiana (1998-2002): um lugar de memória	SILVA, Acácia da.	2002	UFS
Monografia	Sergipe cantava em Alegro ma non tropo: o	CONCEIÇÃO, Ivete Eça de.	1997	UFS

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

	canto orfeônico de Sergipe e a fundação do Conservatório de Sergipe 1939-1950			
Artigo	O órgão de tubos enquanto instrumento de representação de poder: uma análise das doações de órgãos de tubos no século XIX, em Sergipe	RABELO, Thais; SOTUYO BLANCO, Pablo; BRESCIA, Marco Aurelio.	2013	UFBA
Artigo	O órgão de tubos de Laranjeiras: um estudo sobre o instrumento e procedência	RABELO, Thais	2013	ANPPOM
Artigo	Catálogo de partituras do acervo de música da banda da polícia militar do Estado de Sergipe	SILVA, Acrísio Santos	2012	SISPEM (UFS)
Artigo	Aspectos históricos da atuação musical da professora e pianista Maria Waldette de Mello em Sergipe nas décadas de 1930 e 1940	LIMA, Maria Gorete de Almeida; BORGES, Mackely Ribeiro	2011	SISPEM (UFS)
Artigo	Filarmônica Nossa Senhora da Conceição: Funções de uma banda de música no Agreste sergipano entre 1898 e 1915	LIBERATO, João.	2010	CENomHBra UFBA
Artigo	História da Música Erudita em Sergipe: A Trajetória Educacional das Docentes Fundadoras do Conservatório de Música de Sergipe	LIMA, Maria Gorete de Almeida; BORGES, Mackely Ribeiro	2010	SISPEM (UFS)
Artigo	Filarmônica Nossa Senhora da Conceição (Itabaiana-SE): estudo musicológico-histórico sobre as origens dos seus antecedentes	MOREIRA, Marcos dos Santos	2008	
Livro	Hinos e Canções	ANDRADE,	2011	Editora Jornal

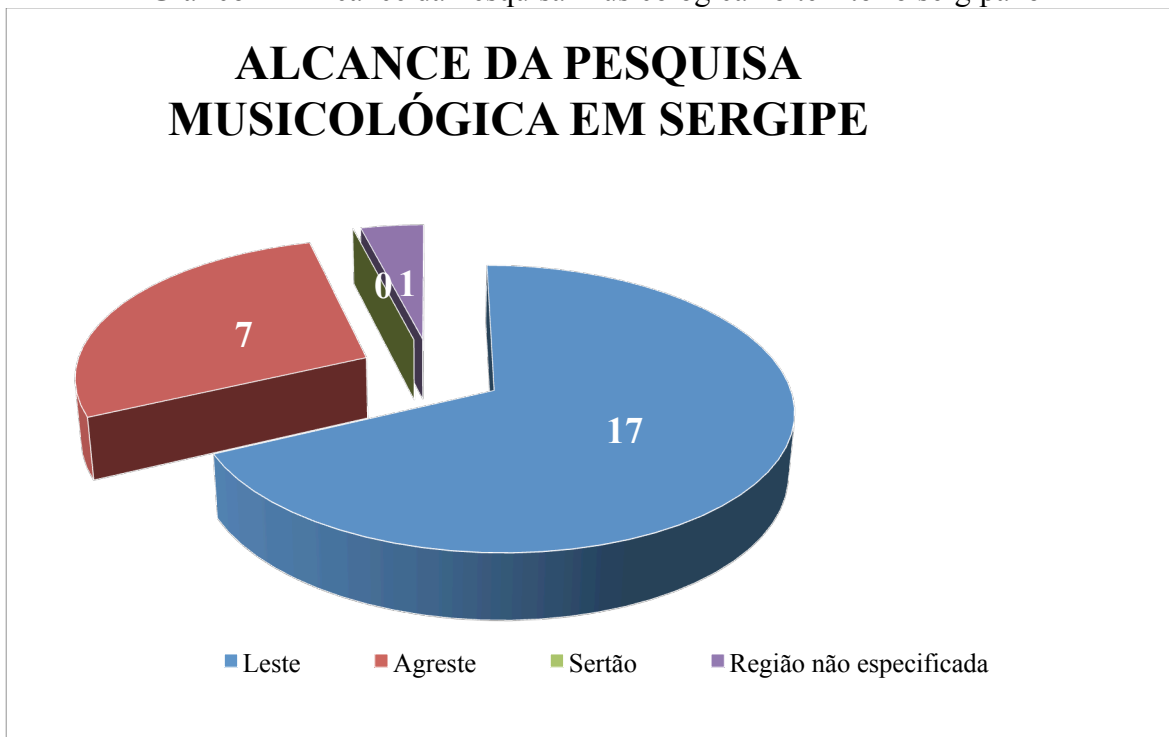
VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

	Comemorativos do Estado de Sergipe	Maria Olga de.		Oficial
Livro	Leozírio Guimarães: uma caminhada musical.	ANDRADE, Maria Olga de.	2009	Sociedade Filarmônica de Sergipe
Livro	Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, a mais antiga instituição musical do Brasil.	CARVALHO, José Sebrão de.	1956	Prefeitura Municipal de Itabaiana.

Foram levantados 25 (vinte e cinco) pesquisas sendo 4 (quatro) dissertações, 11 (onze) monografias, 7 (sete) artigos e 3 (três) livros. Acreditamos que a implantação da faculdade de música no Estado seja o principal fator de influência no aumento dessa produção (observado, sobretudo após a implantação do curso, em 2007). Além disso, a maior parte das pesquisas encontradas está vinculada à UFS, direta ou indiretamente.

Dentre os aspectos observados na produção musicológica em questão destacamos o alcance dessas pesquisas no território sergipano e constatamos que das três regiões que formam o Estado (Leste, Agreste e Sertão) apenas as regiões Leste e Agreste foram contempladas com pesquisa musicológica. Ao considerarmos o conteúdo das pesquisas identificadas no mapeamento observamos que a maior parte dos trabalhos possui como foco de pesquisa a região leste. O gráfico a seguir exprime mais claramente o alcance dessas pesquisas no território sergipano.

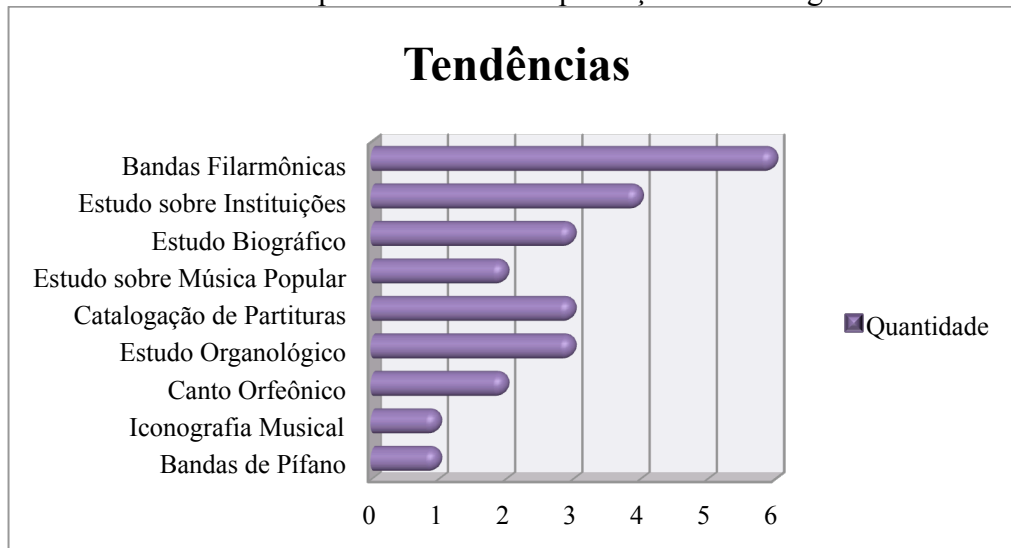
Gráfico 1 – Alcance da Pesquisa Musicológica no território sergipano



O gráfico acima expõe a diferença entre o alcance da pesquisa musicológica na região leste e na região agreste e a ausência de trabalhos referentes ao sertão sergipano. Na região agreste encontramos 7 (sete) estudos, dentre estes, 5 (cinco) concentram-se em torno da cidade de Itabaiana. Grande parte dos estudos se atém à região Leste de Sergipe, um total de 17 (dezessete), sendo que destes, 11 (onze) tem como foco a capital, Aracaju.

Ao considerarmos todas as pesquisas levantadas constatamos que a produção em questão tem como principais tendências: 1) A pesquisa histórico musical em torno de instituições musicais (como as bandas filarmônicas, Conservatório de Música e o Museu de Música de Itabaiana); 2) o estudo biográfico (a exemplo do maestro Leozírio Guimarães, sobre a professora Waldette de Mello) e 3) o estudo organológico (em torno dos órgãos de tubos de Laranjeiras, Aracaju e Maruim). O gráfico 2, a seguir, mostra todas as tendências identificadas na produção musicológica sobre Sergipe em termos quantitativos.

Gráfico 2 – Principais tendências da produção Musicológica em SE



Dentre os assuntos abordados pelos pesquisadores alguns temas são recorrentes, como o estudo em torno do Conservatório de Música de Sergipe, que somam um total de 3 (três) e da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, com um total de 5 (cinco) trabalhos. É necessário ressaltar que o mapeamento também nos indica que apenas um dos autores possui formação específica em Musicologia, (conforme aponta a tabela, anteriormente apresentada).

A análise das pesquisas mapeadas mostrou-nos que a produção musicológica a respeito de Sergipe apresenta-se otimista. Porém, é possível observar também algumas lacunas. O fato da grande parte dessa produção está concentrada na região leste do Estado pode ser entendida como uma dessas lacunas, uma vez que não se observa, por exemplo, nenhum trabalho referente ao sertão sergipano. A reincidência de temáticas reforça esse fato. Então surgiu-nos o questionamento sobre “qual (quais) motivo (s) para a ausência de estudos em torno do sertão?” e “por qual razão tantos estudos em torno do Leste sergipano?”. Acreditamos que a dificuldade de acesso às fontes possa ser apontada como um dos motivos, uma vez que os principais arquivos públicos encontram-se na capital do Estado e os acervos particulares nem sempre sejam acessíveis. Também no que tange às temáticas abordadas deve-se considerar a repetição de temas como sendo algo a refletir. No entanto, a questão não se detém a reincidência desses temas, mas principalmente ao fato de que pouco se acrescenta entre esses trabalhos com assuntos semelhantes, devendo-se destacar também que algumas pesquisas se contradizem. O fato de não haver um número significativo de

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

pesquisadores especialistas em musicologia não é fator determinista para a existência de pesquisas de cunho histórico musical no Estado de Sergipe. Porém, em uma análise generalista, a superficialidade em algumas pesquisas, bem como a necessidade de uma fundamentação e uma metodologia mais arraigada à Musicologia e até mesmo a repetição de temas nessa produção pode ser compreendida como reflexo da carência de musicólogos especialistas e, de modo mais específico, de musicólogos autóctones. Neste sentido concordamos com Sotuyo Blanco (2007, p. 3) ao crer na necessidade de resgatar:

o valor intrínseco do pesquisador nativo, qualificado, não apenas pela sua necessária formação acadêmica científica, mas pelo seu conhecimento tácito, autóctone e idiossincrático, local e regionalmente [...] no esforço de tornar ou constituir a musicologia histórica como uma ferramenta de resgate da memória musical local e regional, como também para reaver a própria identidade cultural histórica.

Ainda no que tange à análise geral dos estudos mapeados podemos afirmar que a produção musicológica em Sergipe apresenta predominantemente, salvo alguns estudos, um caráter mais descritivo que analítico. Observamos assim reflexos do positivismo, “essencialmente preocupado com o verificável, ou seja, com o positivo”, caracterizando-se, predominantemente por “compilações de informação histórica, sem uma suficiente reflexão sobre o seu significado” (CASTAGNA, 2008, p. 12). No entanto, é necessário considerar que grande parte dos estudos mapeados consiste em monografias, que por sua própria natureza tendem a concentrar-se na descrição do objeto. Recordamos ainda que a análise aqui apresentada não consiste em algo detalhado. Trata-se de um olhar geral em torno da produção em questão.

A história musical de Sergipe se vai descortinando

Apesar de ser nosso objetivo apresentar um breve panorama histórico musical a partir das pesquisas levantadas, não discorreremos sobre o conteúdo de cada uma das pesquisas. No entanto, como já mencionado anteriormente, o levantamento nos aponta um panorama histórico musical de Sergipe, breve, mas não pouco interessante. Observamos que alguns elementos desse processo ficam em evidência e se sobressaem. A começar pelas bandas filarmônicas, a exemplo da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição e da Filarmônica Santo Antônio (Fig. 1, a seguir), ambas sediadas na cidade de Itabaiana, agreste sergipano. Instituições musicais que, para além da função

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

musical e educativa, ultrapassam o âmbito artístico e alcançam o aspecto social e político da cidade de Itabaiana entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX, estando envolvidas em acirradas disputas políticas. O Conservatório de Música de Sergipe também é disposto como importante elemento neste cenário que se vai construindo om a produção musicológica em torno de Sergipe. Podemos entendê-lo como principal instituição do ensino da música no Estado no século XX. A ele encontram-se vinculados personagens como Genaro Plech, Waldette Mello, Leozírio Guimarães (cuja maior contribuição deve-se a sua atuação a frente de bandas filarmônicas na capital sergipana e na criação da Sociedade Filarmônica de Sergipe). A que se destacar também a prática do canto orfeônico na capital Aracaju, realizado na Escola Normal dessa cidade. Através das pesquisas levantadas que tratam do tema é possível compreender como o sistema político brasileiro interferiu sobre o ensino de música em Sergipe até o segundo quartel do século XX.

Figura 1: Filarmônica Santo Antônio, de Itabaiana.



Fonte: Liberato (2007, p. 21)¹⁰.

Em meio a esse processo histórico que se descortina, destaca-se também a tradição organística de Laranjeiras, com seu órgão de tubos (instrumento inglês, de manufatura inglesa, construído na segunda metade do século XIX e que permanece em funcionamento). É possível observá-lo na figura 2, a seguir.

¹⁰ As informações completas sobre as fontes das imagens apresentadas encontram-se na seção de Referências deste artigo.

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

Figura 2: Órgão de tubos de Laranjeiras



Fonte: Rabelo (2014, p. 66).

Nesse sentido mencionamos também o mecenato de órgãos no Vale do Cotinguiba, região mais desenvolvida econômica e politicamente no Estado, com a doação de outros dois instrumentos, no mesmo período – os órgãos de tubos de Maruim e de Aracaju. Situam-se também, neste breve panorama, a importante atividade musical de Zizinha Guimarães e Manuel Bahiense na cidade histórica de Laranjeiras, inclusive em torno do órgão já mencionado. As tradicionais bandas de pífanos em Japaratuba e os cânticos funerários em Poço Verde, bem como o processo do desenvolvimento da música popular na capital, Aracaju e seus principais representantes. Há ainda que mencionar a criação da Orquestra Sinfônica de Sergipe, na segunda metade do século XX, como importante instituição musical e o Museu de Música de Itabaiana cujo acervo denota a rica tradição musical itabaianense.

Apesar da superficial, o panorama aqui apresentado aponta para a riqueza da tradição musical sergipana sob o aspecto musicológico.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Considerações finais

A história musical sergipana que se vai dando a conhecer através da produção bibliográfica em torno de Sergipe é, sem dúvida, inspiradora e evoca a importância desta produção, que, apesar de ainda tímida, mostra-se profícua. As informações que se vão somando e se encadeando apresentam-se como fonte de pesquisa relevante. Além disso, enunciam a necessidade da multiplicação de musicólogos na região e de pesquisas na área que contribuam para com a valorização do patrimônio musical sergipano, em grande parte ainda esquecido.

Nesse sentido afirmamos que as pesquisas levantadas evocam a importância do patrimônio musical sergipano e evidenciam a preocupação em resgatar a história da música em Sergipe e torna-la acessível. Para além de contribuir para com o acesso à produção musicológica nesse Estado, por meio do inventário aqui apresentado, esperamos que este artigo torne-se estímulo para a multiplicação de musicólogos nas terras sergipanas e que venha a auxiliar no resgate e na conservação da memória musical desse Estado.

Referências

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, nº 1, p. 32-57, 2008. Disponível em: <http://conservatorio.ufpel.edu.br/revista_pdf/artigos02.pdf>. Acesso em: 10 de nov. 2014.

DUCKLES, Vincent, et all. Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980. v. 12, p. 836-863.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas “estado da arte”. *Educação e Sociedade*, São Paulo, n. 79, p. 257-272, 2002.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LIBERATO, João. Filarmônica Nossa Senhora da Conceição: funções de uma banda de música no agreste sergipano no período entre 1898-1915. 2007. f. 73. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

RABELO, Thais. Estudo Histórico e Organológico em Torno do Órgão de Tubos de Laranjeiras (Se). 2014. p. 146. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

SOTUYO BLANCO, Pablo. Diagnósticos, Estratégias e Caminhos para a Musicologia Histórica Brasileira II: da musicologia da totalidade à musicologia de periferia e de fragmentos. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 6., 2007, Goiânia. *Anais...* Goiânia: SEMPEM, 2007, p. 03-13. Disponível em:

<<https://www.yumpu.com/pt/document/view/26887702/ano-1-mestrado-em-musica-e-artes-cenicas-ufg>>.

A MÚSICA COMO UM PONTO DE INTERSECÇÃO ENTRE LOUIS BRAILLE, JACQUES LUSSEYRAN E A EDUCAÇÃO PARA O CEGO EM ARACAJU/SE

Diogo Santos de Oliveira¹¹
diogo11141172@gmail.com
Mackely Ribeiro Borges¹²
mackelyrb@gmail.com

Introdução

Este presente artigo é parte de um estudo que venho desenvolvendo para minha monografia, do curso de Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe, que retrata o ensino de música para cegos em Aracaju, especificamente nas instituições Centro de Apoio Pedagógico para Atendimento a Pessoas com Deficiência Visual (CAP) e no *Centro Educacional Jacques Lusseyran*.

O objetivo deste artigo é trazer um pouco da história de Louis Braille, o criador do Sistema Braille, e do *Centro Educacional Jacques Lusseyran*, localizado na cidade de Aracaju/SE, e sua importância para o desenvolvimento dos cegos no Estado de Sergipe. Na trajetória de Louis Braille destaco o quanto foi importante a música para que o Sistema Braille chegasse hoje até nós.

Louis Braille e seu sistema que sobreviveu graças à música

A 45 quilômetros da cidade de Paris, na cidade de Coupvray, nasce, no dia 04 de janeiro de 1809, o francês Louis Braille¹³. O seu pai, Simon René Braille, um bom seleiro daquela região, e sua mãe, Monique Baron, uma moça do campo que veio para casar-se com seu pai, em 1792, tiveram três filhos antes do Louis Braille: Catherine Joséphine, Louis Simon e Marie Céline. Simon René Braille falava que o pequeno Louis seria seu amparo na velhice e quando o seu filho mais velho fosse embora, o Louis o ajudaria nas suas atividades de seleiro (cf. CERQUEIRA, 2009; LEMOS, et al 1999).

¹¹ Graduando do Curso de Licenciatura do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe.

¹² Professora do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe e orientadora da pesquisa.

¹³ Nesta pesquisa encontramos o nome de Louis grafado de duas formas, Louis e Luís. Utilizaremos neste presente trabalho a grafia Louis que é de origem francesa.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

O Louis Braille mal começara dar os seus primeiros passos e já vivia brincando na oficina de seu pai. Aos três anos de idade, o garoto estava na oficina brincando com os pedaços de couro que caía do trabalho de seu pai, quando pegou uma das ferramentas e começou a tentar perfurar um pedaço de couro, mas, como ele não conseguia, pegou outra com o bico mais fino e a aproximou de seu pequeno rosto para ver melhor e empurrou com um pouco mais de força, foi quando o couro rompeu e o objeto pontiagudo perfurou seu olho esquerdo. Simon René Braille pegou o menino e, com o auxílio de uma das filhas, lavou o olho tentando diminuir a hemorragia. Sem êxito chamaram uma curandeira que, com umas compressas de ervas, conseguiu interromper a hemorragia. O pai de Louis procurou o médico de Coupvray, mais o mesmo nada pôde fazer, ainda assim o pai do garoto foi à cidade de Meaux, que ficava próximo dali, num oftalmologista, mais nada adiantou e a infecção com o tempo atingiu o outro olho, levando a cegueira total quando Louis Braille tinha cinco anos de idade.

Ao transcorrer dos anos, o sacerdote Jacques Palluy auxiliou, juntamente com o professor Antoine Brecheret, na educação de Louis Braille. Preocupados com o futuro do menino, procuravam uma forma para ajudá-lo, foi quando o professor Antoine Brecheret ouviu falar de um Instituto para cegos, na cidade de Paris, criado por Valentin Haüy¹⁴. (cf. CERQUEIRA, 2009; LEMOS, et al 1999).

Segundo narra Kugelmass (1956), o garoto, sabendo da existência de uma escola para cegos, pediu ao pai que pudesse lhe matricular:

“Papai”, disse o menino, “Papai eu lhe suplico! Os cegos são as criaturas mais solitárias do mundo! Aqui eu posso distinguir um pássaro do outro, pelo canto. Posso reconhecer a entrada da casa, pela trave de cima, porém jamais poderei aprender o que existe fora do meu ouvido e do meu tato. Só os livros podem libertar os cegos.” (KUGELMASS, 1956, p. 35)

De acordo com Cerqueira (2009), Lemos et al (1999), foi em 15 de fevereiro de 1819 que Louis Braille foi estudar no Instituto Real para Jovens Cegos de Paris.

Braille, muito inteligente, sempre dedicou-se muito aos estudos e a todas atividades da escola. Como amava música erudita, e no instituto havia aulas de música, Louis mesmo em condições precárias tornou-se um ótimo pianista e mais tarde um excelente organista da igreja de Notre Dame.

Na versão de Kugelmass (1956), Haüy levou Louis Braille até uma grande pianista cega daquele tempo, a dama Teresa Von Paradis, que se encantou pelo menino. A mesma pagou o

¹⁴ Valentin Haüy (1745-1822), fundador da primeira escola para cegos, o *Instituto Real Para Cegos de Paris*.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

organista Raul Delacorte, da igreja Santa Ana para ensinar a Louis. O professor, disse não saber como ensinar o garoto cego, mas que iria tentar, havendo progresso continuaria a ensiná-lo. Em pouco tempo era notável o desenvolvimento do menino no órgão, e o professor animado com o progresso de Louis, chamou Haüy para ouví-lo, e Louis Braille executou seu primeiro concerto para os dois.

Em uma carta escrita por Teresa, ela diz a Louis que o órgão é o instrumento mais apropriado para tocar os corações dos filhos de Deus. Tereza, que incluiu Louis no mundo musical, mundo que jamais deixaria, morreu em 1821. Pouco tempo depois também morre seu querido professor Haüy. Muito abalado com a morte do mestre, Louis compôs um réquiem intitulado *A Noite Chegou*, em homenagem ao seu amado mestre Haüy. Outra composição feita por Louis, foi uma sonata chamada *A mocidade é a primavera, tu és a primavera*, em homenagem a uma moça que era apaixonada por ele, chamada Denise, que o auxiliou muito em sua vida social.

Conforme Cerqueira (2009) e Lemos et al (1999), Braille, preocupado como os cegos pudessem escrever, pensava em uma forma para que isto fosse possível. Mas foi através de uma ideia do capitão do exército do Rei Luís XIII, Charles Barbier de la Serre, que Louis Braille se inspirou para criar o seu sistema de pontinhos.

Charles Barbier havia desenvolvido um método em relevo chamado escrita noturna para ser usado em comandos durante as noites nas guerras. Quando Louis Braille conheceu este sistema foi falar com o Charles Barbier, para poder melhorá-lo, mas como o mesmo não aceitou, Louis Braille começou a criar o seu próprio sistema. Noites e mais noites sem dormir direito, trabalhando e esforçando-se constantemente, com um estilete e uma régua, criado por ele mesmo, Louis Braille, depois de alguns anos, em outubro de 1824, estava com um sistema quase pronto. No ano seguinte Louis concluiu o seu sistema, praticamente igual ao o que conhecemos hoje, com 63 combinações, formando assim números, sinais, acentos, como ele mesmo chamava, o “alfabeto que se dobrava sobre si mesmo.” (KUGELMASS, 1956, p.178).

Conforme Kugelmass (1956), pouco tempo depois Louis Braille percebeu que seu sistema podia ser utilizado não só na escrita de textos, mais em outras áreas como na música, geografia e matemática, assim Louis conseguiu realizar sua promessa que tinha feito em seu diário. "Se os meus olhos não me deixam obter informações sobre homens e eventos, sobre idéias (sic) e doutrinas, terei de encontrar uma outra forma." (BIRCH, 1990, apud SANDES, 2009, p. 25).

De acordo com Cerqueira (2009) e Lemos et al (1999), foi no ano de 1826 que Louis Braille, ainda como estudante, começou a lecionar aulas de piano, gramática, geografia e álgebra. Mas, só no

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

ano de 1829 que Louis foi considerado oficialmente professor do Instituto. “Em 1828, continuando seus estudos, ele aplicou seu sistema à notação musical.” (LEMOS, et al 1999, p.18).

Mas foi em 1837, que o sistema oficial que usamos até hoje foi publicado por Louis Braille. Intitulado *Anagliptografia*, o sistema tem todos os símbolos para várias áreas, e também para música, incluindo símbolos para instrumentos musicais diferentes. Sendo utilizado no mundo inteiro até nos tempos atuais.

Louis Braille, mesmo com a saúde debilitada pela tuberculose, contraída devido às más condições do instituto, sempre saía muito para tocar em festas, pois era chamado para tocar nas mesmas. E no ano de 1851, no mês de dezembro teve uma grave piora no seu quadro de saúde. E sem o reconhecimento do seu trabalho em vida, mas, convicto que seu trabalho não foi inútil, veio a óbito no dia 6 de janeiro de 1852. No dia 10 do mesmo mês foi enterrado em Coupvray.

Em 20 de junho de 1952, o governo francês transferiu seus restos mortais da cidade de Coupvray para Pantheon Nacional, em Paris. Nessa ocasião, em que tomou seu lugar entre os grandes homens da França, merecidas homenagens lhe foram prestadas por representantes de quarenta nações. (LEMOS, et al 1999, p.21)

O Sistema Braille só foi aceito oficialmente na França, dois anos depois do seu falecimento, no ano de 1854. E mundialmente em 1877 no Congresso Internacional de Surdos-Mudos e Cegos de Paris.

Segundo Kugelmass (1956), Louis, em leito de morte, estava preocupado que seu sistema morresse com ele. Ele chamou três amigos: um compositor, um jornalista e um comerciante e suplicou que não deixassem o seu sistema morrer.

Mas só foi graças à música, que o sistema de Louis sobreviveu. Uma de suas alunas, a musicista Tereza Von Kleinert, por onde fosse levava suas partituras em Braille e divulgava o sistema de Louis. Até que um dia foi convidada para tocar para o imperador, Luís Napoleão, que nesta mesma ocasião oficializou o Sistema Braille na França.

Centro Educacional Jacques Lusseyran

No dia 10 de outubro de 2014, numa sexta-feira nublada a tarde, voltei à casa onde foi a escola que tive toda minha base educacional para rever e entrevistar a diretora Maria Julia dos Santos Cruz.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

As instalações do ambiente pouco mudaram. Sentamos um pouco, e ela me narrou toda a história daquela escola e o porquê do nome que sempre achei muito estranho quando criança, e só agora na fase final da universidade, durante a pesquisa para a monografia do Trabalho de Conclusão de Curso, surgiu o questionamento: “quem é este homem, Jacques Lusseyran?”.

Jacques Lusseyran foi um jovem cego, que criou um grupo de resistência contra o nazismo, que nasceu no dia 19 de setembro de 1924 na cidade de Paris. Teve uma infância tranquila e com pais acolhedores. Ainda em sua infância aos oito anos ficou cego, através de um acidente na escola. Os pais de Jacques preferiram que ele continuasse no ensino regular em vez de ir para uma escola de cegos. Em seis semanas Jacques aprendeu o Braille e foi aceito na escola. E no final do ano foi homenageado como o melhor aluno da classe (cf. LUSSEYRAN, 1995).

Em 1941, Jacques criou um grupo de resistência, os *Voluntários da Liberdade*, que publicava um noticiário clandestino intitulado *O Tigre*, contra as forças nazistas que haviam invadido a França. Rapidamente o grupo cresceu, e dois anos depois com 600 membros se uniu a um dos cinco maiores grupos contra o nazismo na França, o *Défense de la France*, que se tornou um dos maiores jornais de Paris. Jacques participava do comitê executivo e gerenciava a entrega dos noticiários (cf. LUSSEYRAN, 1983).

Em 20 de julho de 1943 Jacques é preso, seu grupo foi traído pelo homem que ele nunca confiou, mas que teve que deixar adentrar o movimento para o grupo ganhar força no Norte da França. Jacques foi interrogado em Fresnes e mandado juntamente com mais 2000 presos para o campo de concentração de Buchenwald. Foi resgatado em 18 de abril de 1945 pelo terceiro exército americano, dirigido pelo general Patton. Ele foi um dos 30 sobreviventes desses 2000 que foram com ele, e um dos 100.000 dos que estavam no campo. (cf. LUSSEYRAN, 1995)

Jacques era formado em Filosofia e em Letras, tornou-se professor e, sendo negado o direito de lecionar em seu país, mudou-se para os Estados Unidos onde foi professor de curso superior e conferencista.

Jacques, além da Literatura e a Filosofia, também se envolveu com a música, aprendeu a tocar violoncelo durante oito anos, porém, não levava muito jeito e afirmava que não compreendia a linguagem da música para executar, mas, sim para admirar. Quando Jacques ouvia concertos era como se a música o introduzisse em um cenário, quando ouvia os instrumentos da orquestra cada um continha uma cor, assim, Jacques ficava maravilhado com a capacidade que a música tinha para o transportar e fazê-lo ver as cores que tanto o maravilhava, cada nota que ressoava vibrava em cores no seu íntimo (cf. LUSSEYRAN, 1995).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Em 21 de julho de 1971, Jacques morre em um acidente de carro, com sua terceira esposa Marie, em Juardeil, na França, seu país natal. Jacques deixou quatro filhos, publicou vários livros, inclusive sua autobiografia, e fez conferências por vários países da América e Europa. (cf. LUSSEYRAN, 1983)

Jacques Lusseyran, este foi o homem que fascinou com sua história brilhante e inspirou Maria Julia a fundar a escola com este nome, *Centro Educacional Jacques Lusseyran*, uma escola que leva o nome de um homem luz, rompendo a escuridão, permitindo surgir a aurora do conhecimento. Nas palavras de Maria Julia: “Há exatamente 15 anos, em 1990, por não existir um atendimento especializado para pessoas deficientes visuais, surgia o Centro Educacional ‘Jacques Lusseyran’ [...]”. (CRUZ, 2005, p.1)

Segundo Cruz (2005), o *Centro Educacional Jacques Lusseyran*, nasceu da necessidade de uma criança que nasceu com cegueira congênita, pois durante sua gestação a mãe contraiu rubéola. Completos três anos de idade, em 1989, seus pais decidiram matriculá-la em uma escola, porém, nenhuma a aceitava, mas no mesmo ano a criança foi recebida pela professora Maria Julia dos Santos Cruz, uma pedagoga especializada em educação de pessoas deficientes visuais, com diferentes métodos, como: o Padovan, o sistema de leitura tátil e escrita Braille, o Sorobã e Orientação e Mobilidade, métodos que propiciam a independência do cego na sociedade.

A priori, a criança foi o motivo da existência do *Centro Educacional Jacques Lusseyran*, no entanto, a cada ano de trabalho no centro educacional chegavam mais crianças tanto da capital Aracaju como também do interior de Sergipe. Eu fui um deles, que vinha do município de Nossa Senhora das Dores. O trabalho realizado no centro era tão eficiente que a instituição chegou a abrigar 25 crianças, para muitas o trabalho não pôde ir a diante, pois, com dificuldades financeiras e de transporte, algumas deixaram o centro. As crianças que permaneceram tiveram o apoio da instituição até 2004.

Minha entrada no centro foi no ano de 1999 aos nove anos de idade, após um ano da perda total da minha visão. Nesta escola foi onde tive a oportunidade de aprender o Braille, Sorobã etc, e lá tive toda minha base educacional e alfabetização. Meu primeiro contato com a música foi no CAP, onde Julia era diretora na época, a mesma me encaminhou para as aulas de música com o professor Wolney Siqueira Monte Santo.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

O centro tempo mais tarde veio a ter aula de música também, aproximadamente dois anos depois da minha entrada, passamos a ter aulas de teclado, violão, flauta etc, até o ano de 2004¹⁵.

Conclusão

Como podemos perceber, os homens citados neste trabalho foram aqueles que abriram o caminho do conhecimento e socialização para todos os cegos. Vimos mais uma vez na história, a força da música e sua importância para perpetuação do Sistema Braille, e também percebemos a beleza e colorido que ela trouxe à vida de Jacques Lusseyran, este homem que com seu exemplo de amor à vida, inspirou a Maria Julia na fundação do centro educacional, que leva seu nome.

O que lhes dizer, caros leitores, para concluir este trabalho que graças ao trabalho destas pessoas, neste exato momento estou a lhes escrever estas palavras...

Referências

CERQUEIRA, Jonir Bechara. Louis Braille Um Benfeitor da Humanidade. *Revista do Instituto Benjamin Constant: 1809-2009 Bicentenário Louis Braille*, Rio de Janeiro, v. 15, n. Edição Especial 02, p. 1-36, out. 2009. O Instituto Benjamin Constant homenageia Louis Braille e seu legado universal.

CRUZ, Maria Julia dos Santos. Projeto “Olhe e Veja”. Aracaju, 2005. Não publicado.

KUGELMASS, J. Alvin. *Luís Braille: Janelas para os Cegos*. Tradução de José Reis. São Paulo: Fundação para o livro do cego no Brasil - Imprensa Braille, v. único, 1956. Transcrição em relevo autorizada pelas Edições Melhoramentos.

LEMONS, Edison Ribeiro. et al. *Louis Braille: sua vida e seu sistema*. 2ª. ed. São Paulo: Fundação Dorina Nowill para Cegos, 1999.

LUSSEYRAN, Jacques. *Memórias de vida e luz*. Tradução de Heinz Wilda. São Paulo: Antroposófica, 1995.

_____. *O cego na sociedade e uma nova visão do mundo*. Tradução de Heinz Wilda. São Paulo: Associação Beneficente Tobias, 1983.

SANDES, Liziane Fernandes. A Leitura do Deficiente Visual e o Sistema Braille. Monografia (Curso de Pedagogia), Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Salvador. 2009. Disponível em: <<http://www.uneb.br/salvador/dedc/files/2011/05/Monografia-LIZIANE-FERNANDES-SANDES.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

¹⁵ Para mais informações, recomendo a leitura da minha monografia citada na introdução deste artigo onde me aprofundarei no tema proposto.

A MUSICALIZAÇÃO DE NATIVOS DIGITAIS ATRAVÉS DO USO DO SENSO DE MOVIMENTOS KINECT

Adriano Moreira Costa Vilela¹⁶

adriano_ufs@hotmail.com

Christian Alessandro Lisboa¹⁷

christian.lisboa@gmail.com

O modo como interagimos e transmitimos informações aos computadores sempre foi uma preocupação e estabelecer uma relação Homem/Maquina se tornou uma necessidade. O surpreendente avanço tecnológico nos fez passar, em poucas décadas, das linhas de comando em texto para telas sensíveis ao toque e interações que permitem comandos por voz e gestos, surgindo assim, novos conceitos e novos dispositivos, como são os casos da Interface Natural e do sensor de movimentos Kinect.

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. Desta forma, o projeto intitulado “O uso do sensor de movimentos Kinect no desenvolvimento de softwares educativos para musicalização de Nativos Digitais”, teve como finalidade desenvolver softwares (jogos) que auxiliem no processo de musicalização dos “nativos digitais”.

A forma inicial e primaria de representar e “pensar” a informação computacional através da linguagem binária (zeros e uns), se faz muito distante do modo como concebemos o pensamento humano, diante disto, buscou-se criar uma representação da informação em uma linguagem compreensível. “Ou seja, fazer o mundo de zeros e uns, sensível a nós”. (SILVA, 1999, Não paginado).

¹⁶ Graduando do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe.

¹⁷ Prof. Dr. do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe e orientador da pesquisa.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Por volta da década de 80, com a implementação dos componentes gráficos temos o surgimento das primeiras *Graphic User Interfaces (GUI)*. Desenvolvidas nos laboratórios do *Palo Alto Research Center (PARC)*¹⁸ da Xerox. As primeiras *Graphic User Interfaces* simulavam um ambiente de escritório, onde representavam virtualmente objetos como: lata de lixo, pastas e documentos. O que permitiu uma interação com a informação virtual de um modo mais amigável e fez surgir também, o conceito de “computador pessoal”, que retirou os computadores da exclusividade dos ambientes profissionais e os colocou em massa, em ambientes domésticos. (cf. CABREIRA; MULLING, 2012).

Através de todo o avanço tecnológico, hoje desempenhamos formas de interação homem/máquina, cada vez mais complexas e centradas no usuário. Apesar do conceito WIMP (sigla em inglês para “janelas, ícones, menus e ponteiros”), ainda representar a maioria das interfaces, hoje observamos uma mudança significativa na forma de interagir com dispositivos eletrônicos. Através de telas *touchscreen* (sensíveis ao toque), que utilizam os próprios dedos ao invés do mouse, tornamos a interação mais humana e mais próxima do nosso modo de pensar. Estes novos modos de conceber a interação homem/máquina, abrem espaço para discutirmos novos modelos de interação, como o de *Natural User Interfaces (NUI)*; interfaces naturais do usuário. (cf. CABREIRA; MULLING, 2012).

Os autores, Cabreira e Mulling (2012), citando Wigdor e Wixon (2011), definem as NUI, como interfaces que não apresentam simplesmente uma metáfora gráfica, controlada mecanicamente, mas que criam experiências nas quais o usuário tem a sensação de estar interligado com o sistema em questão. (cf. CABREIRA; MULLING, 2012).

O desenvolvimento de softwares e produtos que se utilizam das interfaces naturais (NUI), é cada vez mais frequente, como aponta Castro (2012), hoje temos os mais variados exemplos, como: telas multitoque, reconhecimento de fala e expressões faciais e o reconhecimento de movimentos e gestos.

Nesse universo em expansão encontramos a indústria de jogos eletrônicos como uma das principais disseminadoras das NUI, dedicando-se a criar produtos que trazem novas formas de interação com os *games*, possibilitando, por exemplo, ao jogador controlar a interface do jogo

¹⁸ Importante divisão de pesquisa da Xerox Corporation, famosa por ter sido o berço de invenções como a Interface Gráfica dos Computadores Pessoais - *Graphic User Interfaces (GUI)*.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

somente com gestos e movimentos. “Tal tendência pode ser notada por meio de investimentos de grandes empresas e nos produtos gerados por esses investimentos”. (SILVA e SILVEIRA, 2012. p. 1).

De todos os dispositivos baseados em NUI, o Kinect, que faz uso do conceito de Visão Computacional, no qual o propósito é programar um computador para que este enxergue e “entenda” uma cena e suas características, vem se mostrando um dos produtos de maior sucesso nos últimos tempos, com 8 milhões de unidades vendidas nos primeiros 60 dias de comercialização.

O Kinect é composto por um sensor de profundidade que é dividido em duas partes: um projetor e uma câmera de infravermelho. O projetor é responsável por emitir pontos de luz infravermelha na cena, que são captados pela câmera infravermelha, onde um algoritmo reconhece a distorção da luz infravermelha na cena e confere um valor de profundidade para cada ponto, criando assim, o campo de profundidade da imagem. A realização de todo este processo é permitido através do uso da tecnologia conhecida como “Luz Estruturada” que consiste em calcular a profundidade de um ambiente através da distorção num padrão de luz pré-determinado e da tecnologia de chamada de “Tempo de Voo”, onde é calculado o tempo de projeção da luz entre a câmera e o objeto em cena. Estes conceitos são usados respectivamente no Kinect for Xbox 360 e no Kinect 2 for Xbox One. Por fim, o Kinect recebe as imagens da câmera e as converte em pixels, com cores variadas a depender da distancia que se encontram do sistema. (cf. CASTRO, 2012).

Através da obtenção dos dados de profundidade o SDK¹⁹ do Kinect permite a implementação de algoritmos capazes de reconhecer os objetos em cena, o que torna possível o rastreamento do esqueleto do usuário e a criação de modelos 3D. O Kinect também é capaz de reconhecer comandos de voz, formado através de um *array*²⁰ de quatro microfones, o que permite ao Kinect reconhecer a posição do usuário através dos sons captados.

Estas características dão ao Kinect uma grande variedade de usos e aplicações nas mais diferentes áreas. Hoje, por exemplo, encontramos aplicações para o Kinect sendo desenvolvidas

¹⁹ Sigla que significa “Software Development Kit”. Trata-se de um conjunto de ferramentas que pode conter: documentação, códigos, utilitários, etc.

²⁰ Estrutura em que podemos agrupar valores em formato de vetores ou matrizes de várias dimensões. Cada um pode ser referenciado pelo um índice numérico. (REBOLLO, 2013. p.18).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

na área da medicina. Em matéria publicada na revista Exame em agosto de 2012, temos o relato do uso do Kinect no Hospital Evangélico de Londrina, no Paraná, para substituir o uso das chapas radiográficas em filme e do antigo negatoscópio. Em determinadas cirurgias, como as neurológicas, as de coluna ou as cardíacas, a equipe médica orienta-se por exames específicos e a depender da complexidade da cirurgia é necessário realizar inúmeras trocas das imagens. Como a equipe médica não pode tocar em nada, para evitar contaminação, a exibição dos exames ficava a cargo de enfermeiros ou assistentes. Com o uso do Kinect para exibir as imagens essa dependência foi eliminada. A equipe médica ainda conta que o uso do Kinect reduziu o tempo das cirurgias em 12%.

Na educação, o Kinect se mostra uma poderosa ferramenta, pois como apontam autores como Prensky (2001), Alves (2007) e Pescador (2010) as sociedades modernas estão sofrendo uma mudança comportamental devido à interação com o meio digital, propiciada pelo uso do computador. Esta mudança de hábitos é notada também por Souza e Schmidlin (2010). Segundo os autores: “Os hábitos e as relações cotidianas estão cada vez mais mutantes devido à inserção de novos aparatos técnicos que os influenciam.” (SOUZA; SCHMIDLIN, 2010. p. 1).

É neste contexto de mudança que surge o “Cidadão Digital”, descrito por Santos e Matos (2011) ou “Nativo Digital” como apresentam os autores Eck (2006) e Palfrey e Gasser (2011).

Prensky (2001) conceitua os Nativos Digitais como sendo os nascidos depois da década de 1980 e utiliza o termo “Imigrantes Digitais” para se referir aos nascidos em gerações anteriores. Ainda segundo o autor, essa geração de “falantes digitais”, além de ter a facilidade no manuseio, é capaz de usar vários dispositivos eletrônicos como computador, celular e TV ao mesmo tempo. Monteiro (2010) aponta essa geração como sendo altamente familiarizada com a Internet e o computador, representando hoje cerca de 50% da população ativa, devendo, segundo projeções, chegar a 80% da população em 2020.

Desse modo, podemos constatar que os nativos digitais lidam com a informação e por consequência com o conhecimento, de forma diferente das gerações passadas. E isto acaba influenciando no modo como essa nova geração se comporta em sala de aula (cf. PRENSKY, 2001).

Diante desta perspectiva, verificamos que hoje o ambiente escolar num todo se depara com a seguinte problemática: o conflito de gerações. Pois, enquanto os alunos são nativos

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

digitais e caminham livremente pelo *ciberespaço*, os professores se constituem por imigrantes digitais. Estes docentes, na sua grande maioria, ainda fazem uso preferencial (ou quase exclusivo) das tecnologias associadas aos meios tradicionais e baseiam sua pesquisa e produção no papel (cf. PESCADOR, 2010).

Na educação musical encontramos praticas como as estabelecidas nos métodos ativos de educação musical, onde a educação é vista não somente como um conjunto de metodologias para o ensino de técnicas instrumentistas ou para alfabetização musical, mas como um conjunto de praticas que procuram desenvolver antes de tudo, a criatividade e a sensibilidade musical. Mas mesmo nos métodos ativos, onde o ensino tenta fugir do modo tradicionalista do “quadro negro e giz”, os processos educacionais ainda ocorrem distantes do mundo virtual.

Partindo desta constatação, a escola precisa compreender que seus alunos mudaram e necessitam de novos métodos e técnicas para aprender (cf. PRENSKY, 2001). Rosado (2011), também defende que a escola precisa se adequar criando novas formas de ensinar e aprender, e como sugestão de novos métodos, a autora sugere a inserção de jogos eletrônicos como mediador da aprendizagem escolar. Arrais et al. (2012), alega que o uso das novas tecnologias, como o computador e os jogos eletrônicos, transformam as relações com o saber. Esta visão também é abordada por Moita (2006), Moura (2008) e Rosa (2008), tais autores tratam o jogo eletrônico como ferramenta importante para a construção do conhecimento. Diante da realidade atual, os autores afirmam que é difícil conceber as atividades de ensino e aprendizagem sem o uso das novas mídias.

Em educação musical encontramos opiniões semelhantes a respeito do uso de novas tecnologias. Autores como Vieira e Furlanete (2005), Faria e Oliveira (2011), Aliel e Gohn (2012) e Luzilei (2013), afirmam que as novas tecnologias quando inseridas na sala de aula tornam-se valiosas ferramentas de ensino e aprendizagem e concordam que são poucos os materiais didáticos que utilizam as novas tecnologias, inserindo computadores e aparelhos digitais no processo de ensino e aprendizagem musical. Como justificativa para o uso de computadores e outros dispositivos eletrônicos nas aulas de educação musical, Faria e Oliveira (2011), ainda alegam que o uso de recursos tecnológicos em especial o videogame e os jogos eletrônicos, tem um potencial interdisciplinar inegável, que desafia o jogador em sua totalidade cognitiva.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Outro fator que coloca o jogo eletrônico como uma ferramenta eficiente, não só para a aprendizagem musical, mas para o ensino de uma forma geral é o fator lúdico. Jogando (brincando), a criança e o jovem são levados a enfrentar pequenos obstáculos e desafios, e encontrando respostas a esses desafios, e desta forma o jogador (aluno) constrói e adquire um “novo” conhecimento.

A análise dos temas e funcionalidades dos softwares que desejávamos construir levou em consideração os usos educacionais investigados no levantamento bibliográfico inicial, onde não se localizou nenhuma aplicação voltada à leitura musical. Sendo assim, decidimos que os softwares desenvolvidos deveriam preencher esta lacuna, o que nos levou ao desenvolvimento de dois softwares, chamados respectivamente de Tutti e Gymel.

Inspirado nos *rhythm games*, como o “*Guitar Hero*”²¹ o Tutti conta uma interface agradável e lúdica onde a atratividade é potencializada pelo uso do sensor Kinect. No Tutti o jogador deve acompanhar o ritmo das notas que aparecem escritas na pauta musical, para isso ele apresenta botões distribuídos pela tela com o nome das notas musicais, onde através dos gestos captados pelo Kinect o jogador deve levar a mão até a nota, a medida em que as notas musicais vão surgindo pela pauta. O jogo apresenta seis níveis de dificuldade, no primeiro nível são verificadas somente as notas “Dó” e “Ré”, sendo que os níveis posteriores seguem acrescentando sempre mais uma nota a ser verifica, aumentando assim, a dificuldade do jogo e criando novos desafios para o jogador.

²¹ Lançado pela Harmonix Music Systems, em 2005, o Guitar Hero apresenta um joystick em forma de guitarra que o jogador usa para simular a reprodução da música quando as “notas” passam por determinado ponto.

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***



Figura 1: Demonstração da interfase do jogo, Tutti.

O Gymel se assemelha a um jogo de quebra-cabeça, no qual as notas escritas na pauta são distribuídas de forma aleatória pela tela e devem ser selecionadas através de gestos captados pelo Kinect, conservando a sequência das notas musicais (Dó, Ré, Mi, Fá, etc.). A dificuldade está em relacionar a leitura da partitura com a sequência das notas.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014



Figura 2: Demonstração da interfase do jogo, Gymel.

Diante do novo cenário de ensino de música, após a promulgação da lei 11769 de 2008, que dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica, espera-se que os softwares gerados por este projeto possam contribuir como ferramenta para o ensino de música, mais especificamente a musicalização de jovens e crianças, servindo como uma ferramenta para os professores.

REFERÊNCIAS

ANDERSSON, Virginia O.; GRAÑA, Gustavo; ARAÚJO, Ricardo M. **Investigando o Uso do Kinect para Biometria Através do Caminhar Humano**. 2011. Disponível em <http://inf.ufpel.edu.br/spc/2011/artigos/spc2011_submission_15.pdf> Acesso em: 03 de abril de 2013.

ALVES, L. R. G.. **Nativos Digitais: Games, Comunidades e Aprendiagens**. In: MORAES, Ubirajara Carnevale de. (Org.). **Tecnologia Educacional e Aprendizagem: o uso dos recursos digitais**. Livro Pronto: São Paulo, 2007, v., p. 233-251.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

ALVES, R. de Sales; ARAUJO J. O. Alves de; MADEIRO Francisco **AlfabetoKinect: Um aplicativo para auxiliar na alfabetização de crianças com o uso do Kinect.** In 23º Simpósio Brasileiro de Informática na Educação (SBIE 2012), ISSN 2316-6533 Rio de Janeiro, 26-30 de Novembro de 2012.

ARAUJO, Jefferson O. A. de; MADEIRO, Francisco; MOURA, Annie L. B. de; ALVES, Rodrigo de S. **TAP: Um aplicativo para auxílio à aprendizagem de língua estrangeira.** In 23º Simpósio Brasileiro de Informática na Educação (SBIE 2012), ISSN 2316-6533 Rio de Janeiro, 26-30 de Novembro de 2012.

ARRAIS, Marcos; MARTINS, Amanda; GROSSI, Márcia. **Interface natural do usuário: aplicações para a inovação do ensino a distância com o uso do Microsoft kinect®.** 2012. Disponível em <<http://www.abed.org.br/congresso2012/anais/155c.pdf>> Acesso em: 31 de março de 2013.

CASTRO, Rafael Henrique Assis de. **Desenvolvimento de Aplicações com uso de Interação Natural:** Um Estudo de Caso voltado para Vídeo Colaboração em Saúde. Disponível em <http://tatiana.lavid.ufpb.br/wpcontent/uploads/2012/08/2012_Monografia_Rafael_Desenvolvimento-de-Aplica%C3%A7%C3%B5es-com-uso-de-Intera%C3%A7%C3%A3o-Natural.pdf> Acesso em: 22 de agosto de 2013.

CABREIRA, Arthur; MÜLLING, Tobias. **Perspectivas para novas interfaces:** Kinect e interações gestuais sob o panorama de interfaces naturais do usuário. Disponível em <<https://www.dropbox.com/s/hok4tqhp5rk4yi2/Perspectivas%20para%20as%20novas%20interfaces.pdf>> Acesso em: 20 de agosto de 2013.

FERRAZ, D. T. Leonardo; YAMASHITA, S. K. Renato. **Desenvolvimento de jogo eletrônico para reabilitação utilizando um sensor de som e movimento (kinect).** Disponível em< http://143.107.106.66/sites/pmr.poli.usp.br.euniversidade.com.br/files/Artigo_FerrazYamashita.pdf> Acesso em: 31 de março de 2013.

MONTEIRO, Elis; **Nativos digitais já estão dominando o mundo e transformando a forma como o ser humano se comunica.** 2010. Disponível em < <http://extra.globo.com/noticias/saude-e-ciencia/nativos-digitais-ja-estao-dominando-mundo-transformando-forma-como-ser-humano-se-comunica/284984.html#ixzz2R1Zjwaz2>. Acesso em: 17 de abril de 2013.

PESCADOR, Cristina M. **Tecnologias Digitais e Ações de Aprendizagem dos Nativos Digitais.** 2010. Disponível em <http://www.ucs.br/ucs/tplcinfo/eventos/cinfo/artigos/artigos/arquivos/eixo_tematico7/TECNOLOGIAS%20DIGITAIS%20E%20ACOES%20DE%20APRENDIZAGEM%20DOS%20NATIVOS%20DIGITAIS.pdf> Acesso em: 10 de abril de 2013.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

PRESNKY, Marc. **Nativos Digitais Imigrantes Digitais**. 2001. In NCB University Press, Vol. 9 No. 5, outubro 2001.

REBOLLO, CARLOS. **Introdução à linguagem C**. Disponível em <http://www.cenapad.unicamp.br/servicos/treinamentos/apostilas/apostila_C.pdf> Acesso em: 07 de janeiro de 2014.

SANTOS, Marisilvia dos; SCARABOTTO, Suelen do Carmo dos Anjos; MATOS, E. L. M. **Imigrantes e Nativos Digitais: um dilema ou desafio na Educação?**. In X CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO-EDUCERE. 2011. Curitiba. 2011.

SILVA, Adriana Souza e. **Interfaces Gráficas e Comunidades Virtuais**. 1999. Disponível em<<http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteciberidea/adriana/curriculum/interface.pdf>> Acesso em: 03 de agosto de 2013.

SILVA, Denis J. da; SILVEIRA, Ismar F. **Jogos Educacionais com Realidade Aumentada: Desafios de Integração e Possibilidades na Construção de Objetos de Aprendizagem**. In LACLO 2012 - Séptima Conferencia Latinoamericana de Objetos y Tecnologías de Aprendizaje. vol. 3, nº 1. 2012.

SIQUEIRA, Elton S.; BARROS, Ellton Sales; MARQUES, Leonardo Brandão; MONTEIRO, Dionne Cavalcante. **Um Jogo com Reconhecedor de Voz para o Ensino de Crianças com Dificuldade de Aprendizagem em Leitura e Escrita**. 2011. Disponível em <http://www.dimap.ufrn.br/csbc2011/anais/eventos/contents/SEMISH/Semish_Sessao_2_Artigo_3_Siqueira.pdf> Acesso em: 04 de abril de 2013.

SOUZA, Alves de A. C. A.; SCHMIDLIN, M. O. de Iraci. **O jovem e a cultura digital: um estudo de caso na disciplina de Cibercultura do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará**. 2010 Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0908-3.pdf>> Acesso em: 09 de abril de 2013

ROSADO, Janaína dos Reis. **Jogos eletrônicos e nativos digitais: novos espaços de aprendizagem escolar**. In IV ENCONTRO NACIONAL DE HIPERTEXTO E TECNOLOGIAS EDUCACIONAIS. 2011. Sorocaba. 2011.

TABORDA, Cauã. **Hospital brasileiro usa Kinect para fazer cirurgias**. 2012. Disponível em <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/hospital-brasileiro-usa-kinect-para-fazer-cirurgias?page=1>> Acesso em: 22 de agosto de 2013.

WIGDOR, D.; WIXON, D. **Brave NUI World: designing natural user interfaces for touch and gesture**. Morgan Kaufmann, 2011.

A RELEVÂNCIA DA EDUCAÇÃO MUSICAL PARA BEBÊS EM SEU DESENVOLVIMENTO COGNITIVO, PSICOLÓGICO E EMOCIONAL

Anabel Vieira da Silva
anabelvieira_26@hotmail.com

Introdução

A musicalização para bebês é um campo de estudo que vem ganhando espaço nas discussões acadêmicas no âmbito nacional. Algumas pesquisas nesta área, que convergem conhecimentos da psicologia infantil, da psicologia da música e da educação musical, têm sido realizadas. Também entre a população geral, o interesse pelo tema vem crescendo gradativamente. Neste contexto, este assunto causa estranhamentos e indagações sobre como se pode realizar este processo. Sabemos que, de forma intuitiva, muitos pais já orientam as vivências musicais de seus pequenos, mas esta pesquisa pretende tratar da sistematização do ensino de música para os bebês.

Acreditamos que esta pesquisa pode contribuir para a literatura da área, pois este trabalho visa reforçar a importância da educação musical para bebês no desenvolvimento cognitivo, que está associado a diversas funções psico-sociais, tais como a comunicação e a emoção na relação entre crianças e adultos.

O objetiva-se também investigar os efeitos práticos da educação musical sistematizada no processo de desenvolvimento cognitivo dos bebês, bem como no âmbito psicológico e emocional.

Este trabalho foi desenvolvido através de pesquisas bibliográficas, objetivando uma discussão acerca da literatura específica do tema em questão.

A música e os bebês

O ambiente acústico intra-uterino não é silencioso como acreditavam muitos, mas sim um universo sonoro rico e único que proporciona ao bebê uma grande mistura de sons externos e internos. Levando-se em consideração que o aparelho auditivo dos bebês já está completamente formado desde a trigésima segunda semana de gestação (8º mês), quando o feto já escuta relativamente bem e responde a estímulos sonoros ainda no útero, podemos dizer que os sons fazem parte da vida dos pequenos desde antes do seu nascimento (ILARI, 2002). Essa vivência auditiva intra-uterina permite ao bebê reconhecer, após o seu nascimento, vozes, músicas e histórias com as quais teve contato a partir do oitavo mês de gestação. Existem experimentos que atestam alterações nos batimentos cardíacos e em movimentos corporais do bebê quando ele é exposto a músicas com as quais teve contato antes do seu nascimento (HEPPER, 1991; WILKIN, 1995). Em outras palavras, a música se torna uma das múltiplas formas de comunicação entre a mãe e o bebê e, muitas vezes, é usada antes mesmo do nascimento.

Platão (427-347 a.C.)²², em sua obra intitulada *Leis*²³, descreve um processo no qual uma mãe tranquiliza o seu bebê e o conduz do pranto ao sono através de uma canção de ninar. Diversos filósofos, médicos e educadores discutiram os efeitos sedativos e curativos da música em diversas populações e em diversos contextos, incluindo o primeiro ano de vida (WEST, 2000, apud ILARI, 2006). Essa prática se perpetuou pelos tempos pois em diversos contextos sociais, econômicos e culturais, mães cantam de maneiras muito particulares aos seus bebês, geralmente com a finalidade de demonstrar amor e afeto. Nota-se ainda que as canções infantis além de servirem de estímulo ao sono ainda servem para o seu entretenimento, ou seja, existem canções de ninar e de brincar e um dos fatores que as diferenciam uma da outra é o andamento. As canções de brincar são geralmente mais rápidas, pois servem para estimular brincadeiras, contendo em suas letras jogos de palavras e sugestões de movimentos, auxiliando a percepção auditiva, a coordenação motora, a sociabilidade, a linguagem e a musicalidade do bebê. Já as

²²“As fontes antigas não são consistentes quando atribuem datas a vida de Platão. A maior parte dos relatos datam seu nascimento entre 429 e 427 a. C., aproximadamente.” (WILLIAMS, 2000, p. 7).

²³“Aristóteles nos diz (...) que o diálogo *Leis* foi escrito depois da *República*; é universalmente aceito que ele seja o último diálogo de Platão.” (IBIDEM, p. 15).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

canções de ninar são geralmente mais lentas, pois servem exclusivamente para acalmar o bebê e estimular o sono (ILARI, 2002 apud BROOCK, 2007).

Broock (2007) afirma ainda que a criança estimulada desde cedo terá maiores condições cognitiva e motora para o desenvolvimento da fala do que a criança pouco estimulada. Vivências musicais e experiências sonoras podem colaborar nesse processo, bem como no desenvolvimento do canto, sendo assim um estímulo direto ao desenvolvimento da linguagem e da comunicação.

A teoria piagetiana traz a idéia de que, até os dois anos de idade, a criança se encontra na fase chamada sensório-motor, no qual as realizações do bebê se relacionam, em grande parte, com a coordenação de suas percepções sensoriais e em comportamentos motores simples (BROOCK, 2009).

Em seu artigo *A importância da interação no desenvolvimento cognitivo musical: um estudo com bebês de 0 a 24 meses*, Beyer (2008) discute a atuação do cérebro humano diante das práticas musicais:

Springer & Deutsch (1998) discutem também uma série de resultados de pesquisas com os hemisférios direito e esquerdo do cérebro. Em vários estudos, concluiu-se que a música é processada primordialmente no hemisfério direito, mas certas funções parecem ser desempenhadas no esquerdo, tais como leitura de partitura, análise de obras musicais, etc. Independente de haver ou não uma localização exata para a função cerebral em atividades musicais, sabemos que o cérebro está realizando conexões em áreas que não seria estimulado se apenas tivesse aulas de língua (portuguesa) ou matemática. A música parece envolver, inclusive com emoções positivas, áreas do cérebro pouco trabalhadas em nossa civilização atual, tais como sensibilidade estética, criatividade e imaginação. (BEYER, 2008, p. 2)

O canto e a fala

O canto e a fala são muito importantes na formação do bebê, pois ao serem dirigidos a ele podem influenciar na comunicação e na interação com seus responsáveis. Um exemplo disso está no fato de que a partir do terceiro mês de vida o bebê começa a reagir ao mundo que o cerca. Quando há um ruído, por exemplo, ele vira a cabeça como se estivesse procurando o som, usa os reflexos e olha as pessoas (LÉVY, 1978).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Segundo Broock (2007) os bebês são ouvintes competentes. Beyer (2007) nos diz ainda que existe neles uma capacidade inata para audição de sons, tanto os pertencentes a língua materna quanto os musicais. Essa é uma das questões mais importantes para o pesquisador interessado no desenvolvimento musical dos bebês: o inatismo e à aculturação. Sobre essa discussão pode-se dizer que:

É possível que, da mesma forma que os bebês nascem com a capacidade de ouvir uma vasta gama de fonemas, capacidade que se perde com a exposição à língua materna (Eimas, Siqueland, Jusczyk e Vigorito, 1971; Polka e Werker, 1994), os bebês chegam ao mundo com uma capacidade análoga de ouvir notas musicais, capacidade que também pode se perder com a exposição à música de sua própria cultura (consultar Saffran e Griepentrog, 2001). (BEYER, 2008)

Para Gordon (2000) a aprendizagem musical de crianças de zero a cinco anos, ocorre a partir da *audiação* (capacidade de ouvir e compreender música em silêncio, quando a música não está presente) que se divide em três níveis: (a) aculturação, refere-se ao contato com a diversidade de tonalidades, tonicalidades, harmonias, métricas e tempos, e as mudanças decorrentes deste contato; (b) imitação, é a capacidade de imitar modelos e padrões musicais intencionalmente; (c) assimilação, é a capacidade de executar a diversidade de tonalidades, tonicalidades, harmonias, métricas e tempo atribuindo-lhes significado (GORDON, 2000 apud FREIRE 2007, p. 3).

Educação musical

São muitos os argumentos que defendem a importância e eficácia da educação musical para bebês no processo de desenvolvimento cognitivo, psicológico e emocional do ser humano. Pode-se dizer que esses benefícios são efetivos quando as experiências musicais forem oferecidas de modo sistemático e criarem desafios suficientes para os bebês. É importante, portanto, que a criança tenha atividades musicais de forma organizada e recorrente, de modo a possibilitar ao aluno a criação e a ampliação de suas conexões cerebrais, pois ao mesmo tempo em que o bebê busca captar um evento sonoro-musical que lhe é oferecido (cantar, ninar etc.), ele está também estruturando sua própria cognição. Conforme nos diz Malffioletti:

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

As experiências com a música, desde as mais elementares, são importantes em dois sentidos: porque promovem o conhecimento musical no sentido da aprendizagem restrita ou *strictu sensu*; e importantes porque são experiências necessárias à formação de esquemas e estruturas de pensamento, que funcionam como condições prévias para as novas aprendizagens – que são as aprendizagens de sentido amplo, ou *lato sensu*. (MAFFIOLETTI, 2002, p.102)

Para Freire (2002) a musicalização tem como objetivos oferecer as crianças e suas famílias uma experiência musical significativa que sirva como elemento enriquecedor para o desenvolvimento da criança. Os aspectos afetivo, social, psicomotor e cognitivo são valorizados como os alicerces do processo de construção do conhecimento musical.

Considerações finais

Além de todas essas questões, cabe também ao educador musical conscientizar os pais da importância que estes têm na educação musical de seus bebês. Os pais são os responsáveis pelo incentivo às atividades musicais de seus filhos no dia-a-dia, seja através do canto, da escuta musical passiva e ativa ou, simplesmente, pela criação de ambientes sonoros dentro de casa, durante a rotina da criança. Por esta razão, os programas de educação musical dirigidos aos bebês devem visar ambos: o ensino dos bebês e o ensino dos pais. Ao educador musical desses programas cabe o preparo das atividades e o incentivo aos pais, para que estes se sintam confiantes em suas vozes e desenvolvam o hábito de cantar com frequência para seus bebês, acompanhados ou não. O preparo das atividades para esses programas pode incluir o ensino e a aprendizagem de canções de ninar e brincar, rimas, parlendas, jogos musicais, sempre acompanhados de movimentos corporais como o balanço ou a dança, apropriados para bebês e seus responsáveis (FREIRE, 2002, p 8).

Referências

BELINTANE, C. *Vamos todos cirandar*. Revista Mente e cérebro: a mente do bebê, São Paulo, p. 42-51, 2006.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

BEYER, E. *A construção do conhecimento no projeto "Música para Bebês"*. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA REGIÃO SUL ANPED, 3., 2000, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre : UFRGS/PPGEDU, 2000. v. unico.

BEYER, E. e BRAGA, C. *Contornos melódicos do canto e da fala em bebês de 12 a 24 Meses*, Curitiba/PR . In: ENCONTRO NACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS,1., 2006, Curitiba. Anais... Curitiba: UFPR, 2006. p. 100-105

BRAZ, F. S. & SALOMÃO, N. M. R. *A Fala Dirigida a Meninos e Meninas: um Estudo sobre o Input Materno e suas Variações*. Psicologia: Reflexão e Crítica, Paraíba, p. 333-334, 2002.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Referencial curricular para a educação infantil*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRITO, T. A. *Música na Educação Infantil: propostas para a formação integral da criança*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BROOCK, Angelita M. V. *A influência da música no comportamento de crianças participantes do projeto de musicalização para bebês na UFBA*. In: ENCONTRO NACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS,3., 2007, Salvador. Anais... Salvador: Edufba, 2006. p. 100-105

BROOCK, A.M.V. *Curso de musicalização para bebês da UFBA*. Anais do XVII In:Congresso da ANPPOM. ,17., 2007, São Paulo. Anais... São Paulo, 2007.

BROOCK, A.M.V. *Musicalização para bebês da UFBA: estrutura das aulas*. ABEM, 2009.

COLE, Michael e COLE, Sheila. *O desenvolvimento da criança e do adolescente*. 4 ed. Tradução Magda França Lopes. Porto Alegre: Artmed, 2004.

FERES, J. *Bebê, música e movimento*. Jundiaí, SP: J. S. M. Feres, 1998.

FREIRE, Ricardo et al. *Aspectos da Avaliação do Desenvolvimento Musical de Crianças do Nascimento aos 5 anos e seu Impacto na Família*. ABEM, 2007

GORDON, Edwin E. *Teoria de Aprendizagem Musical para Recém-Nascidos e Crianças em Idade Pré-Escolar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

ILARI, B. *Bebês também entendem de música: a percepção e a cognição musical no primeiro ano de vida*. Revista da ABEM, Porto Alegre, p. 83-90, 2002.

ILARI, B. *A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical*. Revista da ABEM, Porto Alegre, v.9, p. 3 – 14, 2003.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

ILARI, B. *A música e o desenvolvimento da mente no início da vida: investigação, fatos e mitos*. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005, Curitiba. Anais...Curitiba 2005. p. 100-105.

ILARI, B. *Desenvolvimento cognitivo-musical no primeiro ano de vida*. In: ILARI, B. (org) *Em busca da mente musical, Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 271-302

JOLY, I. *Música e Educação Especial: uma possibilidade concreta para promover o desenvolvimento de indivíduos*. Revista do Centro de Educação da UFSM, Santa Maria, n. 02, p. 79-86, 2003.

LÉVY, J. *O despertar do bebê, práticas de educação psicomotora*. São Paulo: Martins Fontes, 1978;

LÉVY, J. *O despertar para o mundo, os três primeiros anos de vida*. São Paulo: Martins Fontes, 1993;

MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque. *Conhecimento e aprendizagem musical*. In: BECKER, F. (org.). *Aprendizagem e conhecimento escolar*. Pelotas: Educat, 2002.

MENDÉZ, J. M. A. *Avaliar para conhecer, examinar para excluir*. Tradução Magda Schwartzhaupt Chaves. Porto Alegre, Artmed, 2002.

OLIVEIRA, A. *Educação musical e diversidade: pontes de articulação*. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 14, p. 25-34, 2006.

PEREIRA, M. S. *A descoberta da criança: introdução à educação infantil*. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2002.

SUZIGAN, G. O. & SUZIGAN, M. L. C. *Educação Musical – Um fator preponderante na construção do ser*. São Paulo: G4 Editora, 2003.

SPRINGER, Sally P. ; DEUTSCH, Georg. *Cérebro esquerdo, cérebro direito*. São Paulo: Summus, 1998.

SWANWICK, K. *Ensinando Música Musicalmente*. Tradução Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

WINICOTT, D. W. *Os bebês e suas mães*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ARRANJOS DE MÚSICAS MIDIÁTICAS A SERVIÇO DO ENSINO DE MÚSICA EM GRUPO: UM ESTUDO DE CASO

Jair Maciel
ncjmaciel@gmail.com

Introdução

O crescente aumento de alunos de música, especialmente no que tange alunos da escola básica de ensino nacional, é uma realidade no país. Com a recente criação da lei 11769/2008 que torna a música um componente curricular obrigatório do ensino básico no Brasil, a formação de profissionais que atuarão ou já atuam com o ensino de música passa por discussões, visando sua adequação a uma nova demanda de alunos a vir (ARROYO, 2000; HENTSCHKE, 2001; SOUZA, 2000 *apud* WILLE, 2005, p. 40). Conhecer este novo ambiente de trabalho, seus integrantes e suas particularidades e adaptar metodologias de ensino a este meio torna-se condição primordial para a boa funcionalidade da proposta de aulas de música na grade curricular do ensino básico atual. Segundo Arroyo, o ensino de música na atualidade deve privilegiar a experiência extra-escolar do aluno como visão do mundo e ultrapassar os limites, muitas vezes impostos pelo ensino conservador, da estrita utilização da música erudita, ou da música popular apenas como meio de se chegar àquela (2000, p. 5).

A presente pesquisa caracteriza-se por um estudo de caso (onde o pesquisador é também participante) e tem como objeto de estudo as aulas de contrabaixo acústico que aconteceram com alunos iniciantes de diferentes faixas-etárias do Projeto Orquestra Sinfônica Cidade de Aracaju (OSCAR) durante os anos de 2012 e 2014. As aulas aqui observadas tem como método pedagógico-musical a prática do ensino de instrumento em grupo, que posteriormente viria a corroborar com a formação da Orquestra Sergipana de Contrabaixos (OSCON). Realizamos uma análise destas aulas, com ênfase na utilização de arranjos de músicas midiáticas do gosto dos próprios alunos. Os arranjos em questão foram escritos especificamente para o referido grupo de alunos de contrabaixo, compostos para quatro vozes – a elaboração de tais arranjos procurou abarcar todos os alunos envolvidos, de modo que cada voz foi pensada considerando o desenvolvimento técnico e

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

musical destes. Esses arranjos buscaram privilegiar o repertório de interesse do aluno, no caso, perceptivelmente influenciados pela cultura midiática. O “fazer música” ficaria em primeiro plano.

Portanto, pretendemos, por meio deste estudo, propor um caminho educativo musical para a prática de música em grupo com jovens iniciantes. A proposta a seguir não pretende descartar a necessidade de aulas individuais de instrumento, tão pouco limitar a prática de música em grupo apenas a arranjos de músicas midiáticas, mas sim adicionar conteúdo que estimule o interesse do aluno de nível iniciante à vivência musical. Como afirma Brazil, “Nova música e novo repertório devem ser apresentados, ao lado dos conhecimentos necessários a se promover a execução destes, mas também o aluno deve opinar sobre o que gostaria de tocar” (2013, p. 1).

Arranjos e motivações

O início dos trabalhos com arranjos de músicas que fossem de interesse dos alunos de contrabaixo do projeto OSCAR surgiu atendendo aos pedidos dos mesmos, após a crítica destes sobre um arranjo de cantigas de roda trazido para prática em grupo. Os alunos não estavam satisfeitos com aquele repertório proposto, queriam tocar músicas com as quais se sentissem familiarizados. Como não encontramos tal material editado que se adequasse as possibilidades técnicas dos alunos, deu-se início o processo de criação de arranjos de músicas sugeridas pelos mesmos discentes, adequando preferências musicais e níveis de dificuldade técnica para uma melhor fluência da produção musical e pedagógica.

Em junho de 2012 realizou-se a primeira prática de música em grupo da referida turma de contrabaixos. Neste período o grupo contava com doze integrantes e, seguindo uma linha de pensamento homogênea entre as vozes, fora dividido em quatro seções, cada qual com três contrabaixistas. Os arranjos foram escritos para quatro vozes. A primeira música utilizada foi “Asa Branca” de Luiz Gonzaga. O arranjo foi elaborado de modo que a melodia principal seria focada na voz 1, as vozes 2 e 3 ficariam responsáveis pelas partes de contracanto e harmonia, e a voz 4 ficaria exclusivamente com as harmonias mais graves do arranjo e com os efeitos percussivos executados eventualmente. O intuito era fornecer subsídios que propusessem desafios técnicos para quem estivesse disposto a buscar superá-los e oferecer o mínimo de desafio possível para aqueles que não tivessem tanto tempo ou disposição para estudar o contrabaixo, permitindo assim que eles

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

continuassem a fazer música juntos e continuassem se desenvolvendo tecnicamente, cada qual a seu tempo. Ressaltamos que esses arranjos só eram estudados nas aulas em grupo. Durante as aulas individuais o professor detinha-se em exercícios técnicos e peças solo.

É importante ressaltar que a elaboração destes arranjos foi feita exclusivamente para este grupo. Os arranjos procuraram explorar ao máximo o que cada aluno era capaz de apresentar naquele momento e, mesmo que houvesse um intuito de aumentar a dificuldade das músicas gradativamente, este trabalho era realizado de acordo com a evolução que cada seção apresentava. Algumas vezes optou-se até por não fazer avanços técnicos perceptíveis em determinadas vozes. O “fazer música” em grupo ganhou maior destaque neste momento na proposta pedagógica para alguns alunos. Nesse sentido Rodrigues propõe que:

Para a realização deste ideal é necessário que se utilize uma proposta de ensino que se preocupe com o desenvolvimento do indivíduo enquanto ser, que respeite o indivíduo na sua capacidade de assimilação no intuito de promover o gosto pelo aprendizado musical, que permita alterações no processo mesmo em detrimento da sua forma (2012, p. 17).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

The image displays the first page of a musical arrangement for 'Asa Branca'. It features four staves, all labeled 'Contrabass' on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first staff is mostly empty, with a double bar line and repeat signs. The second staff is also mostly empty. The third staff begins with a 'pizz.' (pizzicato) marking and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff provides a bass line with eighth and sixteenth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs at the beginning of the first and second systems. Measure numbers 8 and 15 are indicated at the start of the second and third systems, respectively.

Figura 1: Arranjo de Asa Branca (primeira página)

A cultura midiática e sua recepção em meio aos discentes

Nunca a informação circulou de maneira tão rápida como nos dias de hoje. Internet, TV, meios de comunicação, mídias, todos são impulsionadores da informação, notícias, pensamentos, tendências artísticas, dentre outros, gerando debates, uniformizando maneiras de pensar. A preferência musical de crianças e adolescentes também vivencia essa problemática, como não poderia deixar de ser, especialmente a partir do advento da cultura midiática nos últimos anos. Sobre o conceito de cultura midiática, Moreira afirma que “num âmbito mais amplo e

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

necessariamente genérico, cultura midiática é a cultura do mercado pensada e produzida para ser transmitida e consumida segundo a gramática, a lógica própria, a estética e a forma de incidência e recepção peculiares ao sistema midiático-cultural” (MOREIRA, 2003, *apud* PEREIRA, P.2,3).

Existe uma imersão cultural midiática na qual a sociedade atual está inserida que altera constantemente as preferências musicais dos alunos atualmente e acreditamos que seja função do educador estar atento a isso e ágil para explorar esta questão de maneira sábia. O fazer musical das diversas culturas, tempos e sociedades traz tacitamente o ensino e aprendizagem desse fazer musical (ARROYO, 2000 *apud* WILLE, 2005, p. 40) e adaptar com dinamismo os ensinamentos e metodologias a uma sociedade e uma demanda de alunos em constante mutação faz parte do perfil do professor contemporâneo.

Retomando ao caso dos alunos de contrabaixo da OSCAR, ao contrário do que esperávamos no início das aulas em grupo, cantigas de roda e temas folclóricos não despertavam tanto o interesse dos alunos de contrabaixo iniciantes em questão. Apesar de, neste caso específico, os discentes pertencerem à uma faixa-etária que vai aproximadamente dos 15 aos 25 anos, encontramos uma pesquisa realizada sobre o assunto que aponta que também as crianças atualmente possuem um gosto musical diferenciado. Essa pesquisa revela que a televisão teve papel preponderante na fruição e consumo musical em uma turma de crianças entre 9 e 12 anos da quarta série. Dos 126 alunos entrevistados, 90% afirmaram ter a televisão como a principal fonte de conhecimento e fruição musical (SUBTIL, 2010, p. 260). Os alunos entrevistados também relataram seu pouco entusiasmo com a música clássica. Dos 126 alunos investigados 34 afirmaram gostar de música clássica, 89 não e 3 não responderam. Cabe ressaltar que a música erudita se faz presente na mídia em novelas e comerciais e foi reconhecida pelos sujeitos da pesquisa. As justificativas para o não gostar foram: *porque é chata... parada... dá sono... algumas não têm letra... algumas são tristes... é devagar...* (2010, p.266). Em meio aos adolescentes ocorre algo similar. Em pesquisa sobre o assunto, Pereira entrevistou alunos da rede estadual de ensino de Curitiba e constatou que a tendência da preferência musical deles era sempre condizente com o que estava em evidência nos meios midiáticos, constatando que a influência da televisão e do rádio era maior até do que a influência de amigos ou familiares. (2007, p.8-9).

Nas aulas de contrabaixo com os alunos da OSCAR, a proposta de elaborar arranjos de músicas midiáticas teve ótima receptividade. Os alunos ficaram muito entusiasmados e propuseram várias outras músicas. Os mais adiantados tecnicamente se sentiam desafiados a executar aquelas melodias que eles bem conheciam e os alunos que tinham menos tempo para estudar passaram a

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

demonstrar maior interesse em participar das aulas. Assim, observamos que considerar a experiência musical dos alunos elaborando arranjos de músicas que eles já conheciam foi algo muito positivo para o desenvolvimento musical do grupo e de cada aluno individualmente. Em concordância com esse pensamento, Rodrigues (2012) afirma: “o maior desejo quando se inicia o aprendizado de um instrumento musical é o de tocar músicas que conhecemos ou que gostamos. É possível conciliar o desejo do aluno com a necessidade de aprendizado da técnica básica inicial”. Assim, dentre os arranjos elaborados mencionamos: *Lux Aeterna* (C. Mansel), *Smooth Criminal* (M. Jackson); *Os conzaguinado* - (Luiz Gonzaga); *Viva la Vida* (Cold Play); *Eu sei que vou te amar* (Vinício de Moraes) e da já mencionada *Asa Branca*.

É válido destacar que a utilização de softwares de edição de partituras, a exemplo do *Sibelius* e *Finale*, consistiu em uma ferramenta de grande importância para a produção desses arranjos, tornando o trabalho mais dinâmico e preciso, além de nos permitir ouvir previamente a música, tornando mais fácil a nossa percepção sobre a necessidade de ajuste da tonalidade (caso identificada alguma nota muito aguda ou mudanças de posição desconfortáveis a técnica básica do instrumento). Outro benefício da utilização desses programas é extração do áudio do arranjo para apreciação dos alunos antes mesmo que se realizasse um primeiro ensaio, dentre outros.

A criação da Orquestra Sergipana de Contrabaixos

Como resultado das aulas de instrumento em grupo, surgiu a Orquestra Sergipana de Contrabaixos (OSCON). Ao passo que começaram a perceber seu desenvolvimento musical, os alunos passaram a cogitar apresentações em público e, em função disto, optamos por nomear o grupo como forma de dar-lhe uma identidade. O “fazer música” moveu o ânimo dos alunos despertando neles, inclusive, a vontade de ter seu próprio instrumento, pois dependiam dos instrumentos do projeto para estudar. No entanto, a compra de tais instrumentos abarca outro processo (sócio musical, vide a realidade socioeconômica em que eles se encontravam) que por não ser o objetivo deste estudo a ele não nos ateremos. No entanto, ressaltamos que tal iniciativa exerceu grande influência sobre o desenvolvimento técnico dos discentes.

A OSCON realizou algumas apresentações em público, como por exemplo: apresentações no auditório do Centro de Cultura e Arte – Cultart (da Universidade Federal de Sergipe) sede do projeto de Orquestra Sinfônica Cidade de Aracaju, no Teatro Tobias Barreto, no Teatro Atheneu,

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

durante o Recital de Alunos de Música da UFS (RAMU) – como se pode ver na figura 2. O grupo se apresentou também no concerto de divulgação da Biblioteca Digital SESC Partituras em Sergipe.



Figura 2 – Apresentação no Teatro Atheneu (RAMU)

Considerações Finais

Por meio da análise das aulas em grupo de contrabaixo acústico com o grupo que posteriormente constituiria a OSCON, constatamos que a prática de música em grupo, com repertório de interesse do aluno, aliada às aulas individuais aceleraram o aprendizado inicial do instrumento, aumentando o interesse pelo fazer musical, além de melhorar o desempenho musical dos alunos nos ensaios de Orquestra Sinfônica Cidade de Aracaju.

É necessário criar estratégias que cativem o interesse, a curiosidade dos alunos iniciantes, especialmente crianças e adolescentes. Neste caso, a principal técnica adotada foi a elaboração de arranjos de músicas midiáticas, altamente consumidas pelos sujeitos do estudo. Além disso, os arranjos devem sempre privilegiar o desenvolvimento de cada aluno. Sobre a funcionalidade dos arranjos no desenvolvimento técnico do discente e o “fazer música” vale ressaltar que os professores de música da atualidade que têm especialização em algum instrumento específico, especialmente os de orquestra, em sua grande maioria vêm de uma formação musical rigorosa, conservadora, onde a busca pela perfeição técnica e musical era condição obrigatória para a realização pessoal do indivíduo no instrumento e acabavam por ficar muito centrados nas aulas tutoriais. Acreditamos que seja necessário para o professor de instrumento atual estar atento para

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

identificar quais alunos estarão dispostos a uma rotina de estudos mais rigorosa e realizar um trabalho de produção que também inclua aqueles que desejam tocar o instrumento apenas de forma diletante, considerando, claro, as exigências das instituições que sediam as aulas (se for o caso). Acreditamos que estas pessoas não devem ficar à margem do aprendizado musical/instrumental. Já a prática de música em grupo, quando associada a arranjos de músicas já conhecidas pelos alunos no seu dia a dia, se mostrou fonte rápida de produção musical por alunos iniciantes e também alunos que já tinham contato prévio com o instrumento, o que torna a experiência de tocar e estudar o instrumento mais prazerosa e recompensadora, e mantém a autoestima do aluno elevada. Por último, sugerimos que os professores de instrumentos musicais que pretendem trabalhar com a prática de música em grupo estejam aptos a utilizar recursos tecnológicos como programas de edição de partituras, abandonando de vez a necessidade de condicionar o aluno a arranjos produzidos por outra pessoa, para outro contexto, sem privilegiar a situação de desenvolvimento técnico do aluno naquele momento.

A experiência aqui apresentada demonstrou que a prática do ensino de contrabaixo em grupo com a realização de um repertório adequado é um método valioso e funcional para o processo de ensino aprendizagem do instrumento, sugere a utilização das novas tendências musicais através de arranjos como recurso pedagógico e propõe a desmistificação das lacunas existentes entre música midiática e a denominada música erudita. Almejamos que esta pesquisa possa contribuir para com outros profissionais na área e venham a se somar à produção bibliográfica que aborde o tema em questão. Não consiste em um estudo conclusivo, mas sim em um processo que permanece em andamento e cujos resultados não se esgotam nesta pesquisa, devendo ter continuidade e trabalhos posteriores.

Referências

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, 2000.

BRAZIL, Marcelo; TOURINHO, Cristina: As crenças de autoeficácia e a criação de arranjos para aulas coletivas de violão. In: SIMPÓSIO SERGIPANO DE PESQUISA E ENSINO EM MÚSICA, 5., 2013, São Cristóvão. *Anais...* São Cristóvão: SISPEM, 2013. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/193167587/As-crencas-de-autoeficacia-e-a-criacao-de-arranjos-para-aulas-coletivas-de-violao>>. Acesso em: 29 de nov. 2014.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

PEREIRA, Priscila. A Influência Midiática no Gosto Musical de um Grupo de Adolescentes. In: SIMPÓSIO DE MÚSICA DA FAP, 3., 2007, Paraná. *Anais...* Paraná: Faculdade de Artes do Paraná- FAP- Universidade Estadual do Paraná, s.p., 2009.

RODRIGUES, Társilla Castro. *Ensino Coletivo de Cordas Friccionadas*: uma análise da Proposta Metodológica de Ensino Coletivo de Violino e Viola no Programa de Cordas da Amazônia. 2012. 92 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

SUBTIL, Maria José Dozza. O consumo musical midiático e a construção de sentidos por crianças de 9 a 12 anos. Escola Superior de Propaganda e Marketing; *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo. v.7, n.20, p.257-274, 2010.

WILLE, Regiana Blank. Educação musical formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, p. 39-48, 2005.

“CANTATA PARA LOUVOR E GLÓRIA” DE CLEIDE DORTA BENJAMIM: PREPARO PARA A EXECUÇÃO

Gerônimo Brito Vieira
g.britovieira@yahoo.com.br
André Luiz Muniz Oliveira
almo962@yahoo.com.br

Introdução

A pesquisa aqui apresentada visa antecipar para regentes, cantores e instrumentistas, as possíveis dificuldades, juntamente com as suas resoluções, referentes a execução da “Cantata Para Louvor e Glória”, da compositora Cleide Dorta Benjamim. A obra foi escrita para seis instrumentos (flauta, oboé, cello, trompete, piano e tímpano), coro e solistas, sendo estruturada em 21 movimentos. Na análise das dificuldades, cada um dos 21 movimentos que compõem a obra será abordado detalhadamente.

No processo de preparação de uma determinada obra, é importante que o intérprete recorra a elementos que possam ajudá-lo a desenvolver uma execução e interpretação eficazes. Esses elementos podem ser musicais ou mesmo englobar aspectos ligados ao compositor como: suas influências não musicais, influências vindas também de outras áreas como, por exemplo, a religião; a cultura em que o mesmo estava inserido; sua própria formação acadêmica, que em alguns casos aparentemente não tinha muita ligação com a música; elementos embora às vezes subjetivos ao intérprete, devido à falta de aproximação com o compositor, e consequentemente com as suas reais intenções relacionadas à obra.

Ao longo dos anos, vários questionamentos têm surgido com relação à fidelidade ou não do intérprete ao compositor e à sua obra durante o processo de execução da mesma.

Quanto à execução musical, afirma Croce que seu fim primeiro é “reevocar” fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística. Como se sabe, ainda hoje, é esse o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, perpetuando-se acriticamente, geração após geração, a ideia de que o

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

executante tem como dever “tocar como o próprio compositor tocaria”
(CROCE, 1945 apud ABDO, 2000, p. 17).

Muitos defendem a ideia de que o intérprete deve ser totalmente fiel ao que o compositor escreveu em sua obra, no momento da sua execução, sendo impedido de realizar quaisquer tipos de intervenção. Por outro lado, outros defendem a ideia de que o intérprete, principalmente quando o compositor de determinada obra já não está mais vivo, tem total liberdade sobre a execução e interpretação da obra, desconsiderando as reais intenções do compositor, podendo o mesmo fazer quaisquer modificações sobre a obra.

A obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta. Desse modo, longe de ser uma fiel “reevocação” da intenção autoral, a execução/interpretação é, mais exatamente, uma livre “tradução”, uma operação subjetiva, da qual resultam “criações” sempre novas e diversas (GENTILE, 1942 apud ABDO, 2000, p. 17).

A presente pesquisa visa contrapor essas duas ideias abordadas anteriormente, promovendo a interação entre intérprete e compositor no processo de construção na execução e interpretação da obra. Vale salientar que o compositor e o intérprete, independente dos aspectos técnicos relacionados à composição e à regência, possuem um objetivo em comum, que é o de comunicar, proporcionar a aproximação da obra com o público; o compositor através da sua criação, e o intérprete através da sua execução.

Se a comunicação não for objeto do conhecimento, nem mesmo a técnica musical – de execução ou de composição – poderá ser discutida adequadamente. A técnica tem de estar a serviço de um determinado efeito sobre a plateia, considerando que compositor e intérprete se comportam perante seus objetos como se fossem a própria plateia. A Técnica não pode ser um fim em si, mas um meio de se alcançar um determinado resultado. Se a questão da comunicação for adequadamente colocada em pauta, então as próprias disciplinas musicais de teoria, harmonia e contraponto, com suas regras por vezes demasiado rígidas, serão repensadas de acordo com o contexto e o feito almejado (SEINCMAN, 2008, pp. 27 e 28).

Pensando no enriquecimento da pesquisa, foi firmada uma parceria com a compositora Cleide Dorta Benjamim no intuito de poder contar com a sua contribuição e apoio no processo de estudo e preparação para a execução da obra “Cantata Para Louvor e Glória”, entendendo e

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

valorizando a importância e o papel da compositora na construção de todo o trabalho relacionado à obra. De acordo com Foss,

Parcerias são “um empreendimento conjunto em música nova”, as quais se alimentam daquilo mesmo que antes colocou compositores e intérpretes em campos opostos: a divisão de trabalho. Foss reconhece que os benefícios da separação de tarefas são muitos e devem ser preservados, mas que a produção e os avanços da música nova requerem uma nova orientação nas relações compositor - intérprete (FOSS, 1963 apud DOMENICE, 2010, p. 1143).

A partir de então, foi surgindo uma aproximação junto à compositora procurando estabelecer um bom relacionamento e estreitar a comunicação entre compositor e intérprete, com vistas a alcançar um bom resultado no produto final, a execução da obra.

A compositora

Cleide Dorta Benjamim nasceu em 1936 na cidade do Recife, herdando dos seus pais, também, a nacionalidade americana.

Iniciou seus estudos de piano aos 11 anos com a professora e pianista Carmem Câmara Jansem, dando continuidade posteriormente no Conservatório Pernambucano de Música, desta feita, com o professor e maestro Manoel Augusto dos Santos (1885-1970). Nos estudos de composição, teve aulas de harmonia com o professor Padre Jaime Diniz (1924-1989); aulas de contraponto com o professor inglês Peter Johnson; e aulas de composição com o professor alemão Ernest Schurmann, ambos residentes na Universidade Federal de Pernambuco. Cleide Dorta Benjamim demonstrava, mesmo antes de iniciar formalmente os seus estudos na composição, uma grande paixão pelo estilo de composição contrapontístico.

Na década de 80, dirigiu-se para os Estados Unidos a fim de realizar estudos em composição no Southwestern Baptist Theological Seminary, concluindo o seu doutorado em composição no dia 06 de dezembro de 1985. No seu retorno ao Brasil, assumiu as disciplinas de contraponto modal e contraponto tonal no departamento de música da Universidade Federal de Pernambuco. Nos anos de 2000 a 2002, deu assistência na escola de música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte atuando na supervisão de professores daquela instituição que estavam realizando processo seletivo para o mestrado em música. Atuou também como professora no Seminário de Educação Cristã e no Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil, em Recife.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Entre suas mais de 200 composições, destacam-se os trabalhos realizados para coro feminino, coro misto e piano, além de livros publicados como, por exemplo, o livro *Contraponto Atonal*, publicado pela Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte em 2004. Atualmente Cleide Dorta Benjamim, reside na cidade de Feira de Santana, na Bahia.²⁴

Breve apresentação da obra

A “*Cantata Para Louvor e Glória*” foi composta em 1985, com 21 movimentos, para coro, solistas (Soprano, Mezzo Soprano, Barítono e Baixo) e seis instrumentos (Flauta, Oboé, Trompete, Tímpano, Violoncelo e Piano), tendo como base o texto bíblico da carta de Paulo aos Efésios, capítulo 1, versos de 3 a 14.

Segundo Cleide Dorta Benjamim, seu pai o Pastor Dr. Antônio Marques de Lisboa Dorta (1909-1993), um grande amante da música e por quem ela tinha muito apreço, lhe entregou o texto bíblico de Efésios e a recomendou que algum dia fizesse uma música utilizando o mesmo. A *Cantata Para Louvor e Glória* fora composta de três partes, numa estrutura de hino (três estrofes) e um estribilho.

Cleide Dorta Benjamim declarou também que o seu pai era um grande teólogo. Segundo a compositora, seu pai “entendia e considerava o texto bíblico de efésios como o Hino da Salvação escrito em 3 estrofes e um estribilho onde, a primeira estrofe, versos 3 a 6 parte a, apresenta o planejamento da salvação feito por Deus o Pai; a segunda estrofe, versos 6 parte b a 11, trata da salvação realizada na pessoa de Jesus Cristo; a terceira estrofe, versos 12 a 14, relata do Espírito Santo que se tornara o penhor e o selo da salvação; e por fim, o estribilho, para louvor da sua glória, que aparece diversas vezes no texto bíblico de forma alternada, por sua vez, dá título à obra”.²⁵

Na tabela a seguir, será apresentada, de forma descritiva, a estrutura geral da “*Cantata Para Louvor e Glória*”.

²⁴ Entrevista concedida por BENJAMIM, Cleide Dorta. **1ª Entrevista**. Janeiro de 2014. Entrevistador: Gerônimo Brito Vieira. Recife, 2014. Entrevista realizada através de conversa telefônica.

²⁵ Entrevista concedida por BENJAMIM, Cleide Dorta. **2ª Entrevista**. Maio de 2014. Entrevistador: Gerônimo Brito Vieira. Recife, 2014. Entrevista realizada através de conversa telefônica.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Tabela 1: Estruturação da Cantata Para Louvor e Glória

Movimentos	Base Bíblica Efésios 1. 3-14	Instrumentação
Introdução - Para Louvor e Glória de Sua Graça	6 Para louvor da glória de sua graça,	Solo de Soprano, Flauta, Oboé, Trompete e Tímpano
I nº 1: Bendito o Deus e Pai	3 Bendito o Deus e Pai de nosso Senhor Jesus Cristo,	SATB, Piano e Tímpano
I nº 2: O Qual nos Abençoou	o qual nos abençoou com todas as bênçãos espirituais nos lugares celestiais em Cristo;	Solo de Barítono, Cello e Piano
I nº 3: Como Também nos Elegu Nele	4 Como também nos elegeu nele antes da fundação do mundo,	Solo de Soprano e Flauta
I nº 4: Para que Fôssemos Santos e Irrepreensíveis Diante Dele em Amor	para que fôssemos santos e irrepreensíveis diante dele em amor;	SATB, Cello e Piano
I nº 5: E Nos Predestinou Para Filhos de adoção por Jesus Cristo	5 E nos predestinou para filhos de adoção por Jesus Cristo, para si mesmo,	SSCC e Flauta
I nº 6: Segundo o Beneplácito de Sua Vontade	segundo o beneplácito de sua vontade,	TB e Cello
I nº 7: Para Louvor e Glória	6 Para louvor da glória de sua graça,	SATB, Flauta, Oboé, Trompete, Tímpano, Cello e Piano
II nº 8: Pela Graça que nos Fez Agradáveis a Si no Amado	pela qual nos fez agradáveis a si no Amado,	Solo de Barítono e Cello
II nº 9: Em Quem Temos a Redenção	7 Em quem temos a redenção pelo seu sangue, a remissão das ofensas, segundo as riquezas da sua graça,	SATB, Cello e Piano
II nºs 10 e 11: Que Ele nos Proporcionou Segundo o Seu Beneplácito	8 Que ele fez abundar para conosco em toda a sabedoria e prudência; 9 Descobrimos o mistério da sua vontade, segundo o seu beneplácito, que propusera em si mesmo,	Dueto Soprano/Mezzo e Flauta
II nº 12: De Tornar a Congregar em Cristo Todas as Coisas	10 De tornar a congregar em Cristo todas as coisas,	SATB, Flauta, Oboé e Cello
II nºs 13, 14 e 15: Tanto as que Estão nos Céus...Como as que Estão na Terra...Em Quem Fomos Feitos Herança em Cristo	na dispensação da plenitude dos tempos, tanto as que estão nos céus como as que estão na terra; 11 Nele, digo, em quem também fomos feitos herança, havendo	SSCC, TTBB, SATB e Piano

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

	sido predestinados, conforme o propósito daquele que faz todas as coisas, segundo o conselho da sua vontade;	
II nº 16: Para Louvor e Glória	12 Com o fim de sermos para louvor da sua glória,	SATB, Flauta, Oboé, Trompete, Tímpano, Cello e Piano
III nº 17: Nós os que Primeiro Esperamos em Cristo	nós os que primeiro esperamos em Cristo;	SATB, Tímpano e Piano
III nº 18: Em que Vós Estais	13 Em quem também vós estais, depois que ouvistes a palavra da verdade, o evangelho da vossa salvação;	Solo de Mezzo acappella
III nº 19 e 20: E Tendo Nele Também Crido...O Qual é o Penhor da Nossa Herança	e, tendo nele também crido, fostes selados com o Espírito Santo da promessa; 14 O qual é o penhor da nossa herança, para redenção da possessão adquirida,	SATB, Cello e Piano
III nº 21: Para Louvor e Glória	para louvor da sua glória.	SATB, Flauta, Oboé, Trompete, Tímpano, Cello e Piano

Análise e resoluções das dificuldades

Apresentaremos aqui, como exemplo, a análise do trecho de um dos movimentos da obra (I nº 7, Para Louvor e Glória), especificamente da parte vocal.

As superposições das notas fá-fá# nos compassos 22-24 (destaques em vermelho, figura 1), representam um desafio para afinação do coro. As mesmas estabelecem entre si uma falsa relação de oitava, podendo influenciar os coristas, no momento do ataque da sua nota, a emitirem uma nota falsa. Um ponto ainda mais complexo está no compasso 22, onde baixos e contraltos além de realizarem a superposição fá-fá#, iniciam e finalizam na mesma nota, mi natural, (destaque em azul, figura 1). A complexidade se dá na compreensão dos deslocamentos ascendentes e descendentes de segundas maiores e segundas menores que acontecem simultaneamente nos cantores. Para a resolução das dificuldades mencionadas, o regente deverá trabalhar cada voz (naípe), separadamente, até o completo domínio de sua linha melódica por parte dos cantores e, em seguida, em andamento lento, procurar fazer a junção das vozes observando atentamente a precisão da afinação nos uníssonos e, principalmente, no momento da superposição fá-fá#.

22

f

Para louvor e glória. Para lou - vor e glória. Para lou - vor e glória

f

Para louvor e glória. Para lou - vor e glória. Para lou - vor e glória

f

Para louvor e glória. Para lou - vor e glória. Para lou - vor e glória.

f

Para louvor e glória. Para lou - vor e glória. Para lou - vor e glória

Figura 1: “Cantata Para Louvor e Glória”, Movimento I nº 7 - Para Louvor e Glória, cc. 22-24, SATB.

Considerações finais

O trabalho aqui apresentado procurou relatar um pouco do processo de preparação para a execução da “Cantata Para Louvor e Glória” da compositora Cleide Dorta Benjamim. A pesquisa ainda encontra-se em andamento e pretende, com a sua conclusão, contribuir de forma significativa para a área das práticas interpretativas, principalmente para os futuros regentes, cantores e instrumentistas que desejarem executar a obra.

Referências

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 2000.
- BENJAMIM, Cleide Dorta. Entrevista realizada através de conversa telefônica. Entrevistador: Gerônimo Brito Vieira. Recife, 2014.
- DOMENICI, Catarina. O Intérprete em colaboração com o Compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

MÚSICA, 20, 2010, Florianópolis. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010b, p. 1142-1147.

EFÉSIOS. In: A Bíblia Sagrada: tradução João Ferreira de Almeida Corrigida Fiel (ACF). São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2007.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões Sobre Aspectos da Prática Coral, In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 6-49.

LIMA, Sonia Abano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa Editora, 2005.

ROCHA, Ricardo. *Regência: uma arte complexa: técnicas e reflexões sobre a direção de orquestras e corais*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2004.

SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

SLOBODA, John A. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

COMPREENSÃO DE UMA AULA DE INSTRUMENTO MUSICAL ALIANDO NOÇÕES HEIDEGGERIANAS: RELATO DE EXPERIÊNCIA

Marcos Antônio Sobral²⁶

marcosantoniovioloncelista@gmail.com

Danielle de Gois Santos²⁷

danielledegoissantos@gmail.com

Apresentação

Neste trabalho, evidencia-se uma experiência específica entre a docência e a música. Ela diz respeito a um campo de trabalho que requer envolvimento e dedicação, assim como outras experiências cotidianas. Neste sentido, trataremos da questão compreensiva, onde nossa compreensão alcança aquilo que apreendemos diante das experiências das quais estivemos expostos. Em música, reproduzimos obras complexas de acordo com nosso nível de compreensão das experiências. A exposição que está sendo referida lida com questões como disponibilidade de tempo, domínio de técnicas, precisão nas execuções, sobretudo, compreensão à experiência vivida.

É sobre isso que iremos investir, em uma exposição que seja compreensiva, continuada e envolvida de sentido. Para tanto, temos nos dedicado a buscar outros saberes que fundamentem a proposição do trabalho. Assim, introduzimos o filósofo Martin Heidegger, um dos principais nomes do século XX, para auxiliar os estudos quanto à importância do exercício compreensivo juntamente com o destaque à técnica. Especificamente, apresentaremos uma articulação entre a conferência “A questão da técnica” do filósofo no ano de 1953, e relato de experiência de docência em música em setembro de 2013.

A técnica, em uma acepção heideggeriana, entende-se como um modo de organização, onde o indivíduo deve se adequar a ela para permitir um aparecimento de todo o seu trabalho.

²⁶ Graduando do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Bolsista PIBID/UFS 2014-2015.

²⁷ Psicóloga, mestre em Psicologia, professora substituta de Psicologia na Universidade Federal de Sergipe e orientadora desta pesquisa.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

O texto da conferência, em sua totalidade, discute a técnica sob a perspectiva da cotidianidade, englobando questões como a essência da técnica e seu desabrigoamento. Heidegger (2007) faz uma análise à técnica seguindo um viés incomum do pensamento, diferenciando-se das compreensões usuais que são recorridas para explicá-la: meio para consecução de fins, causa e efeito etc. A observação do filósofo incide na essência da técnica, que é onde se encontra o perigo, que nós interpretamos como o risco do desabrigar, que se refere à ausência de referência.

Modos de relacionamento entre humano e experiência musical

Pois bem. Passamos agora a apresentar nossas compreensões seguidas de interpretações sobre as mesmas. Estas interpretações ajudarão a entender o âmbito da aula e o que o filósofo pode nos oferecer para compreender a situação descrita. Ressaltamos ainda que, neste primeiro momento, iniciaremos abordando a questão da técnica e dos instrumentos, para em um segundo momento nos dedicarmos ao exercício compreensivo filosófico.

É no instrumento que a técnica é exercitada e então, obtida. Se o instrumento não está presente na construção da técnica, esta se torna superficial a tal ponto de nunca existir. Segundo Heidegger (2007), “um meio é algo pelo qual algo é efetuado e, assim, alcançado” (p. 377). Esse meio, que aqui chamamos de instrumento, além de compor toda a técnica, é um modo de nos ligar a ideia de abrigoamento, de proteção.

Introduziremos a partir deste momento, trechos com descrições e compreensões da aula que usamos como referência²⁸.

Para exemplificar, apresentamos uma rápida apreciação do primeiro encontro do autor deste artigo como docente para alunos que desconheciam o instrumento violoncelo: *Ao apresentar o instrumento, expliquei o que se reservaria ao conteúdo da primeira aula. Como primeiro passo, apresentei a forma postural, como pertinente para gerar uma maior produtividade nos estudos diários e para nos adaptarmos ao instrumento, visto que o violoncelo é apoiado sobre o corpo. No momento em que eu discorria sobre a postura, percebia-se a*

²⁸ Para fins de esclarecimento ao leitor, as palavras em itálico representam trechos retirados do relato de experiência que sustenta este trabalho, e as palavras entre parênteses, as compreensões;

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

*ansiedade de Alana*²⁹ *em querer, a princípio, dominar todas as partes* (a princípio, ela se preocupa em dominar o instrumento, e não ainda, em compreendê-lo. Quando afirmo que ela precisa começar apoiando o violoncelo ao seu corpo, não tem como eu antecipar essa compreensão para ela. É preciso que ela experimente o peso, a textura, a força e a leveza necessárias para entrar em contato com o instrumento). *Também é relevante mencionar sobre sua alegria em tocar (no sentido de sentir e ver) o instrumento pela primeira vez.* (Essa afirmação favorece a nossa reflexão, pois ela estava literalmente aberta à experiência. A aluna não havia vivenciado anteriormente uma experiência próxima a do contato com o violoncelo, nem sua técnica e compreensão. Ou seja, ela não tinha definido uma forma de manusear, ou de definir como deveria fazer). *Logo em seguida, ao apresentar o arco - principal componente do instrumento e objeto de atenção da aula inicial -, ela se defronta com a insegurança de conseguir manuseá-lo de forma adequada para que se consiga extrair algum som bonito do instrumento.* (Neste momento, observamos a tentativa de definição *a priori* da experiência. A insegurança manifestada pela aluna seria o correspondente a experiência do desabrigoamento, onde ela se via confusa, talvez, diante da incerteza do que fazer ou de qual procedimento melhor se combinaria àquela situação.) *Para Alana, seguramos o arco de qualquer forma, mas foi primordial a minha explicação de que é necessário sentir essa insegurança inicial para futuramente termos um melhor domínio de suas técnicas.* (Percebemos que há uma contradição que, segundo Heidegger (2012), diz respeito a esta indeterminação de uma abertura existencial que acompanha os homens. De um lado, o novo à experiência nunca antes vista, do outro, a experiência que tenta se adequar a normas já previstas).

Todas as aulas, estudos preparatórios, leituras e discussões acerca do que se quer produzir, estão a favor de um único momento: a performance, que quer dizer, o deixar situar, o deixar acontecer. Nesse momento, todas as partes devem estar relacionadas e comprometidas para formar um sentido único na experiência performática, que é esta que encontramos diariamente. Heidegger apresenta o seguinte comentário-indagação: “por onde atua, entretanto, o jogo conjunto dos quatro modos de ocasionar? Eles deixam vir à presença o que ainda não se apresenta” (HEIDEGGER, 2007, p. 379). Isso pode ser acompanhado ainda nesta experiência

²⁹ Primeiro pseudônimo criado para a representação da experiência.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

que comecei a relatar com a aluna Alana e que prossegue com os alunos Breno³⁰ e Augusto³¹: *Breno, com seu estilo descontraído, não deixava nenhuma informação escapar. Sua atenção e vontade foram tão grandes que ao final da aula ele já me perguntava sobre as peças que foram escritas para o instrumento e até arriscou em dizer que anseia tomar o violoncelo como sua profissão.* (Posso afirmar que Breno se impressiona com a performance e por mais criterioso que eu fosse ao descrever as peças, não poderia apresentar a ele ou a qualquer aluno, o todo que compõe a experiência vivida por outros autores e compositores. Não podemos garantir o quanto de disponibilidade de tempo, domínio de técnicas, precisão nas execuções, e também, compreensão à experiência vivida nesta ocasião de composição das peças. Ao mesmo tempo, se encontra na exposição desta experiência de docência e de contato entre humanos com a música, apresentar aos alunos a possibilidade deles se abrirem a experiência de forma criteriosa).

Já Augusto, com seu jeito mais tímido, apenas ouvia e concordava com tudo que eu falava. Logo percebi que ele levava jeito para o instrumento (Talvez não se evidenciava nele uma abertura, uma disposição para a experiência com o instrumento, não de forma próxima a Breno e Alana. Augusto pôde se encontrar em uma experiência de fechamento ou de restrição, podendo contar com um conceito fechado, pronto ou definido de violoncelo). *Sua compreensão sobre os elementos teóricos básicos da música já tinha sido apresentada, visto que Augusto tocava violão há pouco tempo.*

O que buscamos com as experiências? O que eu quero como produto final? O que vamos revelar? Para Heidegger (2007, p. 379), “tudo se decide na questão de pensar o produzir em toda a sua amplitude”. Tendo em vista esta formulação do filósofo, todo processo de geração de algo, antecipa-se pela etapa da reflexão do que se quer produzir. O comprometimento com a situação é primordial sobre o que vai aparecer no produto, no alcance do objetivo. É o equivalente a abertura a experiência de forma criteriosa.

O estar comprometido em questão, diz respeito à familiaridade com as técnicas e uma aproximação com o sentido que pode ser revelado ou construído ao longo da experiência. Desta maneira, não se trata apenas de utilizarmos a técnica como mediação, mas de tomarmos a técnica como um modo de nos desabrigarmos frentes às supostas certezas das leis universais. Segundo

³⁰ Segundo pseudônimo designado para a situação;

³¹ Terceiro pseudônimo.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Heidegger (2007), “a técnica não é, portanto, meramente um meio. É um modo de desabrigar” (p. 380). Técnica revela-se um caminho para mostrar o correto, não necessariamente o verdadeiro. Relacionemos com os intérpretes que utiliza seu conhecimento, aliado à técnica para elaborar uma proposta musical o mais coerente com a intenção dos compositores, o mais próximo da verdade, alcançada, não universalmente, mas em parte, pelos elementos descritos na partitura. Ou seja, a performance do intérprete é correta sobre o seu ponto de vista, mas não quer dizer que o compositor pensou daquela forma. A verdadeira intenção seria a do autor (compositor).

Demonstraremos a seguir com mais alguns dados do relato de experiência citado anteriormente. O que destacamos, refere-se a essa tentativa constante de nos apropriarmos das ideias e ações de forma conclusiva, mesmo no caso dos alunos se tratando da primeira aula; *é relevante acrescentar que a primeira aula é uma das aulas em que a atenção do aluno é quase total, pois ele observa os movimentos executados pelo professor e como o aluno não tem a prática instrumental, eleva o nível do professor a um grau extraordinário, como aquele que conhece todo o instrumento* (como o todo, como uma conclusão). *O aluno fica fascinado pela experiência da primeira aula e me sinto importante quando eles se despedem de mim dizendo: Tchau professor, até a próxima aula!* (Funciona como se a abertura que alguns destinaram (ofereceram para o contato com o instrumento naquela aula), movimenta-se no docente uma abertura à experiência, um desabrigar seguido de uma construção momentaneamente conclusiva de alcance dos objetivos, pelo menos até o próximo encontro).

Assim, inferimos que a primeira aula foi marcante e se destaca de outras que seguiram para produzir no aluno aproximação criteriosa, à exposição, construções de sentidos e aprimoramento técnico com o instrumento. A partir do conhecimento que o professor apresenta e o modo como ele expõe, o aluno se sente familiarizado; se aproxima da experiência dando significado a ela com estudo futuro do instrumento.

A técnica, que nos chama a atenção, nas palavras de Heidegger “desabriga o que não se produz sozinho e ainda não está à frente e que, por isso, pode aparecer e ser notado, ora dessa, ora daquela maneira” (HEIDEGGER, 2007, p. 380). Podemos, por exemplo, imaginar o que ocorrerá em uma aula, mas, em seu decorrer, poderão acontecer diversas alterações advindas pela influência dos alunos ou qualquer outro fato do âmbito em que nos encontramos.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

O mistério da técnica e o qual não desvendamos, mas compomos, “desse modo, não consiste no fazer e manejar, não consiste em empregar meios, mas no mencionado desabrigar; enquanto tal, mas não enquanto aprontar, a técnica é um levar à frente” (HEIDEGGER, 2007, p. 381). A verdade, o resultado, não aparece enquanto se apronta ou se constrói; mostra-se quando se chega a performance, e mesmo assim, ainda há algo a descobrir. Se pensarmos na construção de uma interpretação, chegaremos a determinado nível onde muitos aspectos técnicos e expressivos foram sanados, mas, ainda assim, permaneceremos na busca de novas ideias para um enriquecimento cada vez maior da obra.

Tudo o que fazemos de complexo, envolvendo-nos à construção de uma obra, está sempre baseado nas ações básicas, cotidianas a nós. Por exemplo, não podemos estabelecer uma sincronia de movimentos se a execução individual de determinados membros não está bem elucidada. A esse respeito, eu quis aproximar os alunos na primeira aula e encontrei desafios por eles se encontrarem em nível de aproximação com a experiência de violoncelo diferente do professor. O filósofo nos oferece subsídios ao afirmar que “tudo o que é essencial, não somente o essencial da técnica moderna, em todos os lugares se mantém oculto por mais tempo. Não obstante, permanece referido a seu imperar enquanto o que antecede a tudo: o que é primordial” (HEIDEGGER, 2007, p. 386). Seu imperar revela-se como “seu manifestar”, que não pode ser antecipado, mas compreendido exclusivamente na vivência onde surgem sentidos.

Assim, reificamos a relevância dos estudos aqui propostos a fim de destacar a importância do exercício compreensivo conciliado ao aprimoramento de técnicas, no caso, instrumentais.

Considerações finais

A prática compreensiva ainda é pouco estimulada entre a comunidade de estudantes e profissionais. Este processo árduo permite que esqueçamos dela e procuremos o fechar das possibilidades, as respostas prontas e que não estimulam outros caminhos. A reflexão é posta em segundo plano para dar lugar a conclusões definidas e com sentido restrito. Tal caminho permite que as experiências vividas sejam apenas repassadas e sobre elas, nada se reflete; se perpetua.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Essas afirmações nos trazem à tona as seguintes indagações: por que refletir sobre o que foi produzido? Como é relevante compreender a situação experimentada? Ao longo do texto, nos envolvemos na tarefa que tematiza e justifica o exercício construído: a prática compreensiva da experiência entre homens e música. Estimula-se, deste modo, que alunos e profissionais elucidem os significados de maneira não restritiva às suas experiências. Logo, são abertas possibilidades outras para a experiência musical entre inúmeras oportunidades no cotidiano. Esta pesquisa destacou subsídios que possam advogar o que apresentamos, enriquecendo os estudos que envolvem as temáticas técnica, compreensão e experiência.

Referências

HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. Tradução Marco Aurélio Werle. Scientiae Studia, São Paulo, v.5, n.3, p. 375-98, 2007.

_____. *Ser e tempo*. Tradução, organização, nota prévia, anexo e notas: Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

CONTRAPONTO: IMPACTOS DE SEU ESTUDO NA VIDA MUSICAL DOS ESTUDANTES DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Wolfgang Adary Ferreira Ribeiro³²

wolfadary@hotmail.com

Mackely Ribeiro Borges³³

mackelyrb@gmail.com

Introdução

Contraponto é a arte de combinar duas linhas musicais simultâneas e de expressão autônoma. O termo deriva do latim, *contrapunctum*, “nota contra nota” e foi usado pela primeira vez no século XIV. “Quando se acrescenta uma parte a outra já existente, diz-se que a nova parte faz Contraponto com a anterior” (SADIE, 1994, p. 218). O exercício do Contraponto tem sua origem nas primeiras formas polifônicas de Organum, que se desenvolveu no período compreendido entre os séculos IX a XII aproximadamente (KOELLREUTTER, 1915, p. 9). Até o século XVII o contraponto consistia o próprio ensino da composição. Nesse período, a construção estética da música prezava os aspectos horizontais como determinantes no discurso musical. A partir do século seguinte, o Contraponto tornou-se apenas “mais uma” técnica composicional e a música redireciona sua construção estética para aspectos verticais como sendo determinantes. Atualmente o estudo do contraponto é uma forma de fundamentar princípios e concepções técnicas que hoje já são “superadas” pelas estruturas harmônicas, diferentemente dos séculos XV e XVI, onde a técnica do Contraponto remetia aplicação prática imediata e preponderante no exercício da composição. Dentro dessa ótica é, por vezes, difícil ponderar um papel importante no exercício do Contraponto na contemporaneidade. Entretanto, o Contraponto ainda hoje é tido como um requisito básico para proporcionar uma formação musical consistente, configurando-se conteúdo curricular obrigatório em diversas instituições de ensino superior de música (CURY, 2007). Schoenberg (2001a) por sua

³² Graduando do Curso de Licenciatura em Música do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe (DMU-UFS). Participou como bolsista no Projeto intitulado *A Importância do Contraponto e seus Processos na Formação dos Estudantes de Música da UFS* do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UFS 2013-2014).

³³ Professora Adjunta do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe (DMU-UFS) e orientadora da pesquisa.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

vez, pontua que é indubitável conceber que após dois séculos de desenvolvimento da harmonia e da forma homofônica, o pensamento musical do nosso tempo seja contrapontístico. Tem-se, portanto, uma dicotomia na construção do saber musical: como o Contraponto, disciplina histórica, pode ainda assumir um papel determinante no desenvolvimento musical do aluno mediante as mudanças que se evidenciam com a introdução de novas formas de entendimento da música?

O Contraponto através dos séculos

Pensamento horizontal *versus* pensamento vertical

O estudo acadêmico da composição musical é organizado em algumas disciplinas, das quais podemos citar como exemplo o Contraponto e a Harmonia Tonal. A divisão desses domínios do conhecimento musical possibilita uma observação isolada de aspectos que concorrem no complexo da técnica composicional, porém a necessidade dessa separação autônoma, muitas vezes gera uma separação excessiva e com isso se perde um pouco das relações que os unem como um todo (SCHOENBERG, 2001b, p. 49).

Entender a importância do Contraponto remete ao entendimento de seu desenvolvimento e seus produtos. O Contraponto foi a condução primordial da composição musical desde a polifonia da idade média até o fim do renascimento, onde era presente nas formas de *organum*, *conductus*, cláusulas, motetos etc. A transição do século XVI para o XVII marca o surgimento de um novo período, a transição do renascimento para o Barroco, onde há o firmamento da tonalidade, novas concepções musicais e pode-se dizer um período crítico para aceitação de novas conjunturas estruturais da música, onde o Contraponto passa a dividir lugar com a harmonia, com o advento da ópera.

A diferença primordial entre Contraponto e Harmonia está no pensamento horizontal confrontando o pensamento vertical. Entretanto, a suposição de que a teoria do Contraponto lida somente com a horizontalidade e de que a teoria da harmonia lida somente com a dimensão vertical da música é tão trivial quanto enganosa. No estudo de Harmonia, não é levado em conta somente a estrutura de acordes, suas progressões melódicas também devem ser postas em análise. Da mesma forma, na teoria do Contraponto não é somente a parte melódica que se é levada em conta, mas também as relações harmônicas formadas pelas vozes. “A ideia dos historiadores de que uma época do Contraponto pode ser identificada como distinta de uma época da harmonia, com o ano de 1600

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

representando a linha divisória entre os dois, surgiu devido à falta de clareza conceitual.” (SACHS; DAHLHAUS, 2001, não paginado).

Considerações pedagógicas

O ensino do Contraponto tem uma história ilustre, mas pedagogicamente é muitas vezes um objeto abstrato da realidade musical contemporânea, onde os engravos acadêmicos tradicionais da técnica Contrapontística parecem transmitir uma relevância limitada para a prática musical (BELKIN, 2008, p. 3). Belkin (2008) afirma ainda que o ensino do Contraponto não parte da experiência musical e muitas vezes se resume à repetição de regras rígidas e abstratas enfocando a prática de exercícios sem grande valor musical. Se encarado dessa forma, o Contraponto de fato não assume perspectivas muito relevantes dentro de contextos atuais, porém, Lívio Tragtenberg (1994, p.17) parte do princípio de que “é preciso depurar e extrair apenas a essência da técnica sem perder tempo com regras caducas e ineficazes para o ouvido contemporâneo”. Assim como Boulez (1972, apud CURY, 2007, p.41) que afirma que não seria prudente “impor os princípios do contraponto como leis eternas e inquestionáveis e sim contextualizá-los no momento histórico a que pertencem, buscando compreensão de seus reais significados musicais”. Schoenberg (2001a, p. 242) afirma que o estudo do contraponto não pode ter uma abordagem puramente estética com a subsequência de regras seculares irredutíveis. Pelo contrário, a prática contrapontística deve assumir uma metodologia que favoreça a arte musical e estimule o ouvido contemporâneo introduzindo o estudante a princípios artísticos e composicionais, assim como desenvolvendo sua habilidade de condução de vozes.

O estudo do Contraponto da Universidade Federal de Sergipe

Em busca de entender os impactos do Contraponto na vida musical dos estudantes de música da Universidade Federal de Sergipe (UFS), foi-se posto em análise os fenômenos envolvendo o estudo e ensino do Contraponto na instituição. Para tal observação, foram aplicados questionários nas turmas do Departamento de Música da UFS. Os questionários foram elaborados com intuito de levantar dados referentes ao perfil dos alunos e a questões inerentes ao estudo do Contraponto.

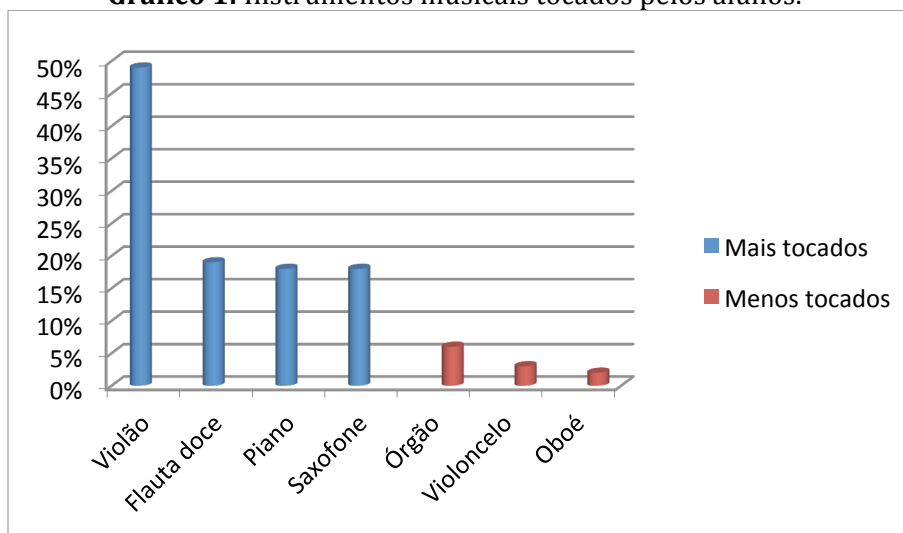
VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Perfil dos alunos

Foram submetidos no total 138 questionários. Dos 138 participantes, 104 são homens e 34 são mulheres. Os questionários abarcaram alunos que ingressaram de 2007 a 2014 no curso. A faixa etária dos entrevistados varia de 17 à 71 anos, com uma média geral de aproximadamente 30 anos.

Dos 138 entrevistados, 68 afirmaram tocar violão. Isso configura um percentual de aproximadamente 49%. Além do violão, outros instrumentos bastante citados foram a flauta doce (19%), o saxofone e o piano (18%). Trompete e guitarra aparecem com cerca de 12%, já o violino, teclado e clarinete com cerca de 10%. Os instrumentos menos citados foram o oboé, viola (2%), tuba, cello (3%) e o órgão (6%).

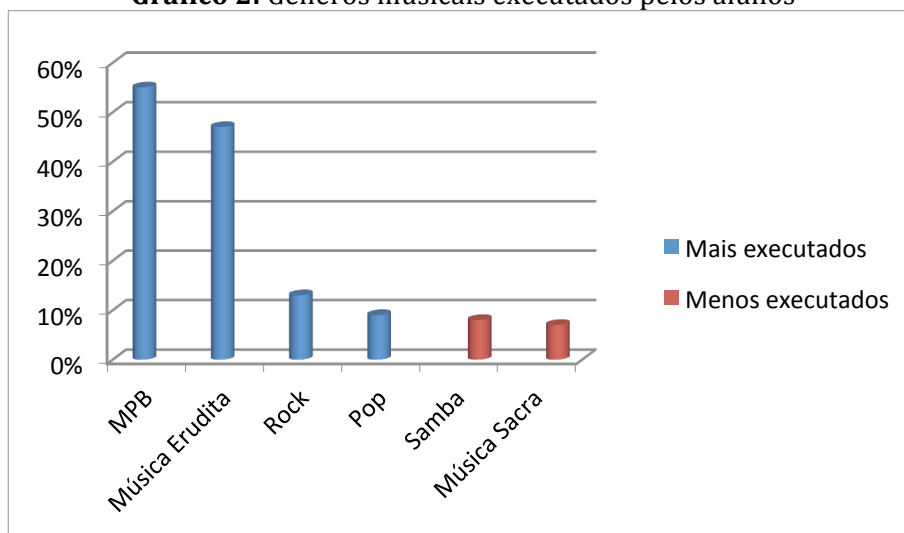
Gráfico 1: Instrumentos musicais tocados pelos alunos.



Dentre os gêneros mais executados pelos entrevistados pode-se destacar a música popular brasileira (MPB) com o maior número de menções (cerca de 55%). A música Erudita foi o segundo gênero que mais aparece, mencionado por cerca de 47% dos entrevistados. O Rock n' roll é mencionado por cerca de 13%, a música gospel e o Pop, por cerca de 9%. Dos gêneros menos citados pode-se destacar o samba (8%) e a música sacra (7%).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

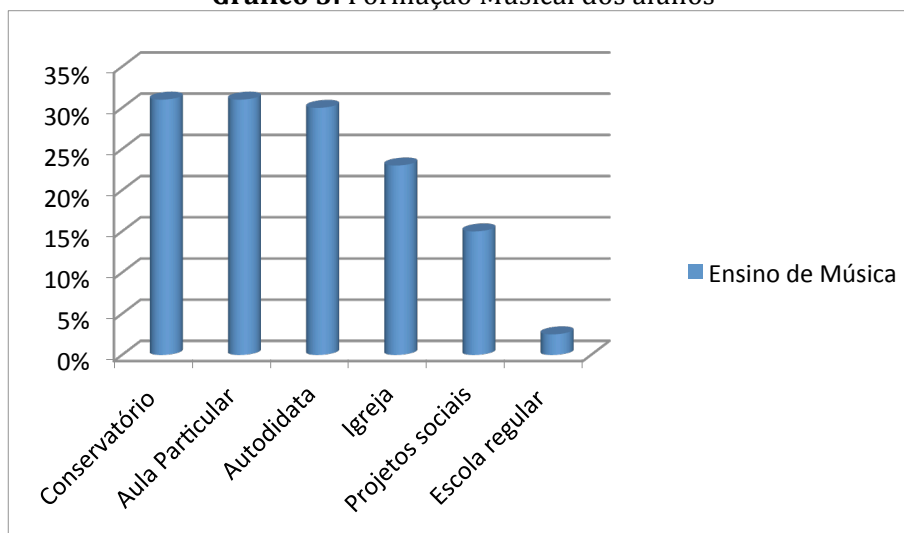
Gráfico 2: Gêneros musicais executados pelos alunos



A música sacra, em destaque como um dos gêneros menos cultuados pelos alunos, é um dos gêneros musicais que se encontra o Contraponto de forma direta, já que antigamente a música de uma forma geral estava muito associada à igreja. O órgão é um dos instrumentos musicais mais antigos associados à liturgia dos períodos passados e pode-se perceber também que, assim como a música sacra é um dos gêneros menos cultuados, o órgão é um dos instrumentos menos tocados entre os entrevistados. Isso denota o quanto a prática musical dos estudantes afirma contextos diferentes do que é comum à essência tradicional do Contraponto. Foi feito um levantamento para investigar como se deu a formação musical dos entrevistados e pôde-se constatar que cerca de 31% dos entrevistados foram alunos do Conservatório de Música de Sergipe e/ou tiveram aulas particulares de música antes de ingressar no nível superior de música. Cerca de 31% também declararam ter estudado numa escola especializada de música. Cerca de 30% se declararam autodidatas em sua formação musical, 23% dos entrevistados pontuaram a igreja como um dos meios determinantes de sua formação musical, 15% tiveram sua formação musical por meio de projetos sociais, bandas de música, e afins. Apenas cerca de 2,5% atribuíram à escola regular participação em sua formação musical. Corroborando com as estatísticas apresentadas, Harder (2010, p. 1763) afirma que, “...das vinte escolas estaduais no município de Aracaju, SE, apenas uma, até o ano de 2009, incluía em seu currículo o ensino de música.”

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

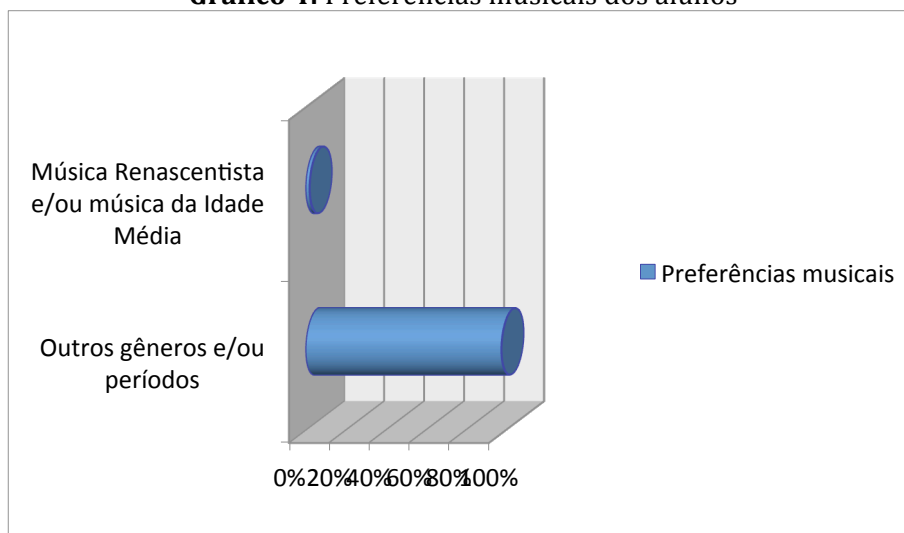
Gráfico 3: Formação Musical dos alunos



No que diz respeito às preferências musicais dos entrevistados, podem se destacar nomes como Villa-lobos, Guerra peixe, Handel, Mozart, Beethoven, Bach, Tchaicovsky e Tárrega, representando o grande gênero de música Erudita. Na música popular brasileira os nomes em destaque são: Djavan, Zé Ramalho, Caetano Veloso, Hermeto Pascoal, Geraldo Azevedo. Vinícius de Moraes e Tom Jobim aparecem representando a Bossa nova, Waldir de Azevedo, Pixinguinha e Jacob do Bandolim representando o choro, Legião Urbana, Raul Seixas, representando o Rock nacional, Jhon Mayer, Adele representando o Pop internacional, nomes do rock internacional como Elvis, Clapton, Queen, Beatles e Pink Floyd também foram citados. É importante ressaltar que as menções de estilos ou compositores que remetem à essência do Contraponto modal, compreendem apenas cerca de 2% dos entrevistados, com menções de “Palestrina” e gêneros isolados como “Renascimento” e “Idade média”, reservando ao Contraponto um espaço muito restrito no que diz respeito a apreciação e conhecimento.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Gráfico 4: Preferências musicais dos alunos



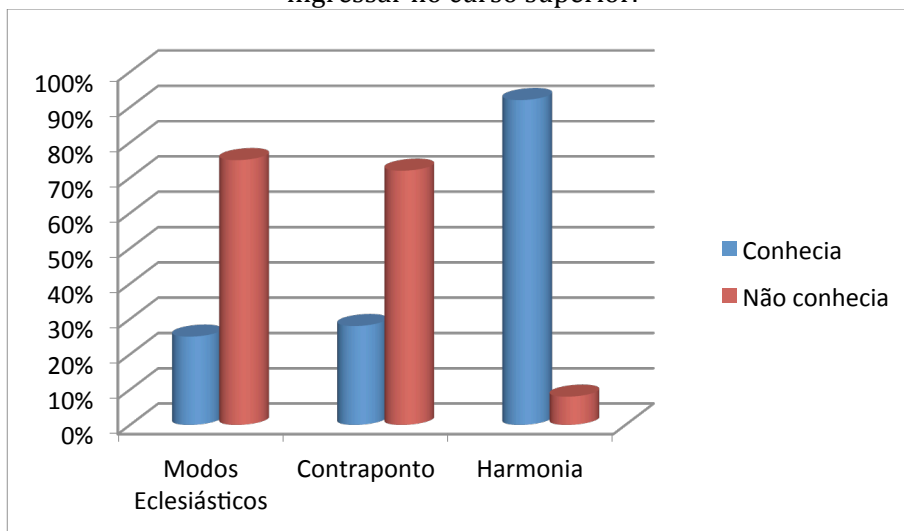
Ao serem perguntados a respeito dos objetivos com a graduação em música a maioria das respostas tiveram enfoque na prática docente, outros procuram ingressar no mercado de trabalho com mais referência, alguns pretendem seguir carreira acadêmica e outros estão no curso em busca de lapidar a prática instrumental e a performance musical de uma maneira geral.

Contraponto na vida musical

Cerca de 72% dos entrevistados não conheciam o significado do termo “Contraponto” antes de ingressar no nível superior. Cerca de 75% dos entrevistados não conheciam o significado do termo “Modos Eclesiásticos” antes de ingressar no nível superior. Enquanto cerca de 92% conheciam o significado do termo “Harmonia” antes de ingressar no nível superior. É possível perceber uma conformidade entre a falta de conhecimento do significado dos termos “Contraponto” e “Modos Eclesiásticos”, pois se encaixam em contextos similares onde, como afirma Fonterrada, (apud CURY, 2007, pág 19), “a música polifônica, objeto de interesse do Contraponto, é uma das menos conhecidas entre os estudantes”. Não só menos conhecida, como menos executada e menos acolhida como preferência musical, como revelam os dados já apontados. Em contrapartida ao desconhecimento à linguagem polifônica e contrapontística, os dados mostram que a grande maioria conhecem o termo “Harmonia” antes mesmo do ingresso no nível superior, isso porque os princípios harmônicos estão mais evidentemente presentes em contextos atuais, tanto em espaço na academia, quanto na prática musical.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Gráfico 5: Conhecimento dos termos “Modos Eclesiásticos”, “Contraponto” e “Harmonia” antes de ingressar no curso superior.



Em busca das opiniões acerca do papel do Contraponto na construção musical, perguntamos aos alunos acerca da importância do Contraponto modal em sua formação e prática musical (já que no curso de Licenciatura em Música o conteúdo Contraponto é abordado apenas até a polifonia do século XVI, portanto, Contraponto modal). Cerca de 91% dos entrevistados responderam que o Contraponto modal foi importante em sua formação musical, apenas 9% responderam que não. As principais justificativas relatam que o Contraponto agregou conhecimento para subsidiar a iniciação composicional e a construção de arranjos, apesar de que grande parte afirmou não conseguir julgar se faz uso correto dessa prática. Em conformidade às justificativas apresentadas pelos alunos, Carvalho, (2006, p. 25) afirma que o Contraponto “é fundamental para o educador musical ao compor trechos musicais para fins didáticos”. Algumas pessoas relataram que o estudo do Contraponto dá mais sentido à música e enriquece a interpretação do instrumentista. Outras justificaram que algumas questões musicais passam a ser notadas mais claramente com o estudo do Contraponto. Carvalho (2006, p. 30) afirma que estudar Contraponto é fundamental “para melhor compreender os processos composicionais que influenciam a música até os dias de hoje”, consequentemente novas questões musicais são notadas e a performance da música do período ganha mais propriedade e por conseguinte embasamento necessário para uma boa interpretação, reiterando algumas das justificativas, por sinal muito pertinentes, apontadas pelos alunos. Toda via, algumas justificativas se mostraram bastante vazias e pouco estruturadas, demonstrando falta de

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

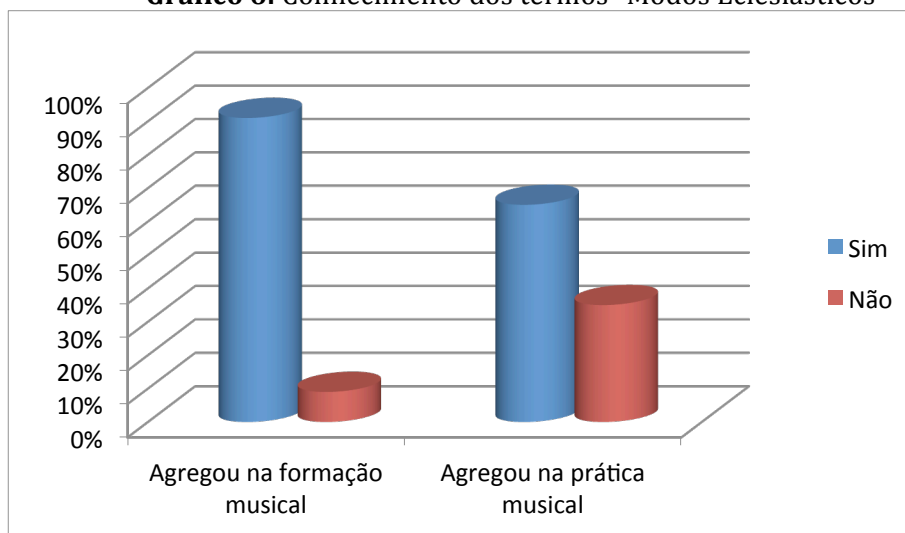
entendimento do assunto por parte de alguns e principalmente falta de discernimento no que concerne à aplicação da técnica Contrapontística na vivência musical.

Numa tentativa de estabelecer um panorama associativo entre o Contraponto e as demais linguagens musicais, perguntou-se aos alunos se eles encontravam alguma comunicação entre esses diferentes domínios musicais. Cerca de 85% dos entrevistados responderam que encontraram relação entre o Contraponto modal e demais linguagens, matérias e/ou conteúdos musicais, 15% responderam que não. Dentre os principais conteúdos relacionados pode-se destacar os aspectos de estruturação musical, onde alguns afirmaram que o estudo do Contraponto modal facilitou a continuidade do estudo de Harmonia e dos processos seguintes que a envolvem. O que é bastante coerente, como Jeppesen (1939, p. 52 apud CARVALHO, 2006), já afirmava que, a harmonia provém da combinação simultânea das melodias e origina-se, portanto, do ponto de vista histórico-biológico, depois da melodia. Foram destacados também como conteúdos relacionados ao Contraponto, aspectos de história da música, onde pode-se incluir a conjuntura histórica da técnica Contrapontística como um guia essencial da compreensão de diversos processos estruturais da música, como corrobora Carvalho (2006, p. 26) ao afirmar que “estudar música sem passar pelos conteúdos de Contraponto é como aprender a fonética de uma língua estrangeira, saber pronunciar corretamente as palavras, sem compreender o seu significado”.

Em contrapartida, ao que se refere ao Contraponto como agregador de formação musical, é agora colocado em questão o quesito prática musical. Cerca de 65% responderam que o Contraponto modal agregou em sua prática musical, 35% responderam que não. Percebe-se aqui uma acentuada divergência entre a concepção de “agregou na formação” e “agregou na prática”, sendo que o aspecto “agregou na prática” é menos acolhido pelos estudantes entrevistados (apenas 9% responderam “não” para formação musical enquanto 35% responderam “não” para a prática musical).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Gráfico 6: Conhecimento dos termos “Modos Eclesiásticos



Das justificativas, alguns afirmam que ainda não conseguiram usar o Contraponto na prática. Alguns responderam que não conseguiram ver utilidade do Contraponto na música moderna. Outros justificam que pelo fato de sua prática musical estar essencialmente associada à música popular, o Contraponto não agrega valor diante dessa linguagem musical.

Considerações finais

Diante do que foi discutido, pode-se constatar que tanto a fundamentação teórica quanto os resultados da pesquisa de campo apontam argumentos que conferem significância e importância ao ensino e estudo do Contraponto no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe. Verificamos que o estudo do Contraponto agrega e desperta consciência para iniciação composicional, desenvolve a percepção e o ouvido interno, com o exercício de independência das vozes, assim como agrega compreensão estrutural diante dos diferentes processos musicais. Entretanto, se faz necessário ressaltar que não se deve entender o estudo do Contraponto como uma reprodução mecânica do pensamento do século XV, altamente preso a concepções ultrapassadas. Deve-se fazer a reinterpretção dos contextos musicais e usar o Contraponto como uma forma de exercitar aspectos pertinentes à prática e vivência musical atual.

Foi possível perceber que o Contraponto foi mostrado como essencial à formação dos alunos, com apenas 9% de negação, enquanto no que diz respeito à prática, percebe-se uma certa inconformidade, com 35% de negação. Há ainda muito a ser refletir acerca do uso do Contraponto na prática musical e como articular meios pedagógicos para atender as múltiplas especificidades.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Referências

BELKIN, Alan. *Principles of Counterpoint*. On-line, Montreal, 2008: Disponível em <<https://www.webdepot.umontreal.ca/Usagers/belkina/MonDepotPublic/bk.C/index.html>>. Acesso em: 07 de agosto de 2012

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto modal: manual prático*. 2ª. Ed. Porto Alegre: Evangraf, 2006.

_____. *Contraponto tonal e fuga: manual prático*. 2ª Ed. Porto Alegre: Evangraf, 2011.

CURY, Vera Helena Massuh. *Contraponto: o ensino e o aprendizado no curso superior de música*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

HARDER, Rejane et al. Panorama do ensino de música nas escolas de Ensino Fundamental e Médio da cidade de Aracaju, Sergipe. XIX CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, Goiânia, 2010. *Anais do XIX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical*. Goiânia: UFG, 2010. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2010/Anais_abem_2010.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2013.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Contraponto Modal do Século XVI: Palestrina*. Brasília, DF: Musimed Editora, 1996.

SACHS, Kurt-Jürng; DAHLHAUS, Carl. "Counterpoint." *Grove Music Online* (2001). Disponível em: <<https://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S06690.htm#S06690>>. Acesso em 22 out. 2013.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios preliminares em contraponto*. São Paulo: Via Lettera, 2001a.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001b.

TRAGTENBERG, Livio. *Contraponto: uma arte de compor*. 2ª.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

EDUCAÇÃO MUSICAL NO ENSINO MÉDIO: UMA PESQUISA EM ANDAMENTO

Jorge Luis Santana Luduvica
jorginho.luduvica@yamil.com

Introdução

Com a criação da lei 11.769/08, a música passa a ser conteúdo obrigatório nas escolas da educação básica, e com isso, o número de pesquisas sobre sua implementação cresceu (SOUZA, 2002, PENNA, 2008, SOBREIRA, 2008). Diante destas pesquisas podemos constatar um grande número de estudos sobre o ensino de música nas etapas da educação infantil e fundamental, diferente aconteceu com o ensino médio, que não conseguiu acompanhar o número de pesquisa das etapas anteriores. PAULA afirma que “(...) São raros os livros disponíveis aos professores sobre música para o ensino médio, a maioria das publicações é destinada à educação infantil e ao ensino Fundamental” (2007 p.3). Por isso enxergamos a necessidade de se fazer uma pesquisa que possa dar subsídios de base, para que o professor de música possa pensar melhor sobre como atuar nesta etapa, ainda pouco explorada pela a educação musical.

Para começarmos, buscamos entender o que é o ensino médio, qual foi o seu percurso histórico, e o que atualmente se fala sobre esta etapa. Buscamos conhecer o que os PCN's do ensino médio dizem sobre o ensino de música, averiguamos o que a Matriz Curricular do ENEM cobra nos conhecimentos referentes à música, e para concluir, conheceremos o que Referencial Curricular Estadual diz a respeito à organização dos conteúdos de música.

Esperamos que este estudo sirva de auxílio para os professores ou futuros professores de música, e que os mesmos possam pensar melhor sobre sua prática pedagógica musical para com o ensino médio.

O Ensino Médio

O ensino médio é a última etapa da educação básica, na qual a mesma está estruturada em três modalidades: Educação Infantil, o Ensino Fundamental e o Ensino médio. Segundo a Lei de

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Diretrizes e Bases da Educação (LDB - 9.394/96), “a educação básica tem por finalidades desenvolver o educando, assegurar-lhe a formação comum indispensável para o exercício da cidadania e fornecer-lhe meios para progredir no trabalho e em estudos posteriores” (BRASIL, 1996).

Mas, para que serve o ensino médio? Qual a sua função? Através da averiguação do seu percurso histórico na educação brasileira poderemos entender a realidade atual da última etapa da educação básica.

Um Breve Percurso Histórico do Ensino Médio

Segundo Nascimento (2007), podemos observar que a história do ensino médio no Brasil, foi marcada pela dualidade de objetivos que até hoje são discutidas: o ensino propedêutico e o ensino profissionalizante.

O ensino propedêutico objetiva-se em oferecer aos alunos condições básicas para a continuação de seus estudos no nível superior, e o ensino profissionalizante formar o aluno para sua atuação imediata no mercado de trabalho. Houve em 1961 uma tentativa de integralizar o ensino regular com o ensino profissionalizante, mas não deu certo, pois com o golpe de 1964 o ensino secundário passou a ter função utilitarista, ou seja, servia apenas para habilitar e qualificar o aluno para o mercado de trabalho, objetivando a expansão capitalista no Brasil.

Com a redemocratização e a nova fase do capitalismo os índices de educação também tornaram requisito de competitividade entre países, e por esse motivo o Brasil passou a ser influenciado por organizações internacionais que promovia reformas nos sistemas educacionais no mundo. E como resultado destas influências, em 1996 surge a nova LDB (Lei nº 9394/96), e os reflexos no ensino médio veio com o Parecer CEB/CNE n.º 15/98 (de 1º de junho de 1998. MEC/Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Básica) e na Resolução CEB/CNE n.º 3/98 (de 26 de junho de 1998 – institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio pelo MEC/Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Básica), onde propunha modificações curriculares incluindo competências básicas relacionadas aos princípios pedagógicos de Identidade, Diversidade e Autonomia, de Interdisciplinaridade e de

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Contextualização, como estruturadores dos currículos do ensino médio. (Art. 6º RESOLUÇÃO CEB Nº 3, DE 26 DE JUNHO DE 1998).

Ainda vale ressaltar no concerne a dualidade entre o ensino propedêutico e o ensino profissionalizante, que no artigo 12 da resolução CEB/CNE n.º 3/98 diz que, “Não haverá dissociação entre a formação geral e a preparação básica para o trabalho nem esta última se confundirá com a formação profissional” (BRASIL, 1998).

Contudo, segundo o artigo 35 da LDB, podemos resumi os objetivos gerais do ensino do ensino médio da seguinte forma: preparar o aluno para a continuidade dos estudos e para o mercado de trabalho, desenvolver a autonomia intelectual e buscar a consonância com a sociedade contemporânea. Refleti sobre estes objetivos fará com que nosso planejamento seja condizente com as características desta etapa.

Atualmente ainda continua a se discutir sobre o ensino médio. Em 2013 a Câmara de deputados discutiu com especialistas em educação sobre uma nova reformulação no nível médio através do Projeto de Lei 6840/2013, esses são alguns tópicos deste projeto de reforma: A universalização da educação em tempo integral, reorganização do currículo por áreas (linguagens, matemática, ciências da natureza, humanas e formação profissional), amplia para quatro anos a duração do ensino médio noturno, a efetivação da educação digital. Em fim são muitos os tópicos que ainda estão sendo discutidos e analisados na Câmara.

Acabamos de conhecer brevemente o percurso do ensino médio até os dias atuais e percebermos a problemática da dualidade da sua função e características básicas do ensino médio. Portanto, nós como futuros professores de música, devemos pensar atentamente sobre como atuar diante destas realidades e com a justaposição aos objetivos da educação musical nas escolas.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (Pcnem)

Os PCNEM são documentos de orientação curricular, elaborados pelo Ministério de Educação para toda educação básica. Os PCN's específicos para o ensino médio surgiram em 1999 e em seguida foram elaboradas, em 2002, as Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais, chamadas de PCN+. Iremos aqui focar a nossa análise

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

apenas do PCNEM de linguagem, códigos e suas tecnologias, mas especificamente no tópico referente a Música, que estar dentro da seção de Artes.

Observamos no discurso do estado através do PCNEM, a urgência de elaborar um sistema de ensino em consonância com as mudanças atuais da sociedade tecnológica. Nesta visão, não basta possibilitar ao aluno, o acúmulo de conhecimento, mas que ele compreenda o mundo ao seu redor, e que ele obtenha competências necessárias à vida. Para que isso aconteça, o PCNEM recomenda o uso das novas tecnologias de conhecimento e informação, a realização de projetos interdisciplinares e que os conteúdos sejam elaborados objetivando o desenvolvimento de competências e habilidades.

As competências e habilidades, segundo Perrenoud (2001, apud BRASIL, 2002), são caracterizadas no saber mobilizar recursos para enfrentar situações complexas. Mas, até que ponto o ensino baseado em competências trará melhorias para educação? Pensar uma educação por competências é pensar o ensino por objetivos. Isso não significa a supressão de conteúdos específicos (BRASIL, 2002). Pois seria impossível ser competente sem dispor de conhecimentos. Segundo Zabala e Arnau (2010), a competência e os conhecimentos não são antagônicos, pois a atuação competente se utiliza de conhecimentos inter-relacionados às habilidades e às atitudes.

Nos PCNEM, as competências e habilidades que devem ser adquiridas estão organizadas em três eixos: representação e comunicação; investigação e compreensão; e contextualização sociocultural.

Dentro de cada competência, o documento desenvolve objetivos nas diversas áreas da arte, como as artes visuais, música, dança e teatro. No tocante a música o documento diz, que é desejável que o estudante de ensino médio desenvolva as seguintes competências:

- Fazer, cria improvisações, composições, arranjos, jingles, trilhas sonoras, dentre outras, utilizando vozes e/ou instrumentos acústicos ou eletrônicos ou inventados e construído pelos próprios alunos.
- Empregar formas de registros gráficos convencionais ou não, na escrita e na leitura de partituras, bem como formas de registros sonoros áudio, rádio, vídeo, telas informáticas e outras integrantes de mídia e artes audiovisuais.
- Fazer interpretações de músicas presentes na heterogeneidade das manifestações musicais que fazer parte do universo cultural dos jovens, incluindo também músicas de outras culturas, bem como as decorrentes de processos de erudição e as que resultam de novas estruturas comunicativas, ligadas ao desenvolvimento tecnológico. (BRASIL, 2000, p.51)

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Quanto a competência e habilidades de investigação e compreensão, espera que os jovens do ensino médio adquiram capacidade de saber:

- Analisar crítica e esteticamente músicas de gêneros, estilos e culturas diferenciadas utilizando conhecimento e vocabulário musicais.
- Fazer interconexões e diálogos com valores, conceitos e realidade, tanto dos criadores como dos receptores, apreciadores das comunicações/expressões musicais.
- Utilizar conhecimentos de “ecologia acústica”, enfocando diversos meios ambientes na análise, apreciação de produtos. (BRASIL, 2000, p.53)

Ainda no campo da investigação e compreensão, o PCN+ complementa dizendo, que o aluno deve compreender em música os elementos como estilo, forma, motivo, andamento, textura, timbre e dinâmica podem ser incorporados desde ponto vista técnico, formal, matéria e sensível.

No terceiro campo das competências faz-se referência a contextualização sócio histórica. Em outras palavras, esta competência consiste na valorização das manifestações culturais musicais. Diante disso, é importante que o aluno aprenda:

- Conhecer, identificar e estabelecer relações entre as funções dos criadores musicais, intérpretes, arranjadores, regente, técnicos diferenciados e outros profissionais envolvidos na produção musical; adquirir conhecimento sobre profissões desta área e modificações que se deram no passar dos tempos, considerando as diferentes características das áreas de atuação e de mercado de trabalho
- Lidar criticamente com o repertório musical do século XX em suas várias vertentes contextualizando-as e focando-as enquanto objeto de diálogo, pesquisa e analisar as transformações pelas quais têm passado e as interpenetrações entre elas. (BRASIL, 2000, p.54)

Como dito anteriormente, o PCN+, surgiu com intenção de complementar as orientações já feitas pelo PCNEM. A principal diferença do novo documento é que em cada eixo, o documento apresenta um conjunto de conceitos que poderão estruturar a obtenção das competências e habilidades citadas.

O ENEM

Para avaliar toda esta mudança curricular, o instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), elabora o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Criado em 1998 e reformulado em 2000 e 2009, o ENEM e inicialmente tinha o objetivo apenas de diagnosticar a qualidade do ensino médio no Brasil. Mas hoje o exame é mais que isso, ele serve como critério de seleção para o nível superior, e também para obter a certificação de conclusão do nível médio, mas só para aqueles que não concluíram o ensino médio na idade adequada.

A forma de avaliação do ENEM é feita a partir das competências e habilidades, que consiste em resoluções de problemas de múltipla escolha com questões que são baseadas em problemas interdisciplinares que remontam a vida cotidiana do ser humano. Para mais informações sobre o conteúdo das provas e a forma de avaliação, temos a Matriz de Referência do ENEM que é lançado todos os anos, com atualizações. Não podemos negar que a Matriz de Referência do Enem, também é um fator estruturante do currículo de muitas escolas de ensino médio.

No anexo da Matriz de Referência do Enem, podemos encontrar os objetos de conhecimento associados às competências traçadas. No tópico de produção e recepção de textos artísticos, podemos encontrar os seguintes conteúdos sobre música: “estrutura morfológica e sintática da música; o contexto da obra artística e da comunidade; e fontes de criação” (BRASIL, 2009)

Analisando algumas questões do ENEM, percebemos coerência com a matriz de referencial do ENEM e com o PCNEM. E acreditamos que a realização de uma análise em algumas questões do Exame Nacional possa nos inspirar a pensar em nossos planejamentos de aula. Por isso, iremos expor algumas questões que envolvem conhecimentos musicais, para que assim o professor que for lecionar no ensino médio possa ter ciência de como os conhecimentos musicais caem no exame.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Questão 94

A música pode ser definida como a combinação de sons ao longo do tempo. Cada produto final oriundo da infinidade de combinações possíveis será diferente, dependendo da escolha das notas, de suas durações, dos instrumentos utilizados, do estilo de música, da nacionalidade do compositor e do período em que as obras foram compostas.



figura 1



figura 2



figura 3



figura 4

Figura 1 - http://images.quebarato.com.br/photos/big/2/D/15A12D_2.jpg.
Figura 2 - <http://ourinhos.prefeituramunicipal.net/dados/fotos/2009/07/07/normal>.
Figura 3 - <http://www.edmontonculturalcapital.com/gallery/edjazzfestival/JazzQuartet.jpg>.
Figura 4 - <http://www.filmica.com/jacintaescudos/archivos/Led-Zeppelin.jpg>.

Das figuras que apresentam grupos musicais em ação, pode-se concluir que o(os) grupo(s) mostrado(s) na(s) figura(s)

- Ⓐ 1 executa um gênero característico da música brasileira, conhecido como *chorinho*.
- Ⓑ 2 executa um gênero característico da música clássica, cujo compositor mais conhecido é Tom Jobim.
- Ⓒ 3 executa um gênero característico da música europeia, que tem como representantes Beethoven e Mozart.
- Ⓓ 4 executa um tipo de música caracterizada pelos instrumentos acústicos, cuja intensidade e nível de ruído permanecem na faixa dos 30 aos 40 decibéis.
- Ⓔ 1 a 4 apresentam um produto final bastante semelhante, uma vez que as possibilidades de combinações sonoras ao longo do tempo são limitadas.

FIGURA 1 – Questão 94 – 2º dia, Caderno 7 - Azul – P. 03

Fonte: :<http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/downloads/2009/dia2_caderno7.pdf>

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Observem que interdisciplinaridade é um dos pilares da reforma do ensino médio, e é desta forma que as questões são elaboradas.

Questão 144

A música e a matemática se encontram na representação dos tempos das notas musicais, conforme a figura seguinte.

Semibreve		1
Mínima		$\frac{1}{2}$
Semínima		$\frac{1}{4}$
Colcheia		$\frac{1}{8}$
Semicolcheia		$\frac{1}{16}$
Fusa		$\frac{1}{32}$
Semifusa		$\frac{1}{64}$

Um compasso é uma unidade musical composta por determinada quantidade de notas musicais em que a soma das durações coincide com a fração indicada como fórmula do compasso. Por exemplo, se a fórmula de compasso for $\frac{1}{2}$, poderia ter um compasso ou com duas semínimas ou uma mínima ou quatro colcheias, sendo possível a combinação de diferentes figuras.

Um trecho musical de oito compassos, cuja fórmula é $\frac{3}{4}$, poderia ser preenchido com

- A** 24 fusas.
- B** 3 semínimas.
- C** 8 semínimas.
- D** 24 colcheias e 12 semínimas.
- E** 16 semínimas e 8 semicolcheias.

FIGURA 2 – Questão 144 – 2º dia, Caderno 7 - Azul – P. 21

Fonte: <http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/downloads/2009/dia2_caderno7.pdf>

Vale ressaltar que para essa pesquisa escolhemos apenas 2 questões, e que é possível encontrar várias outras questões sobre música. As questões do ENEM não devem ser o fim de nossa prática pedagógica, mas um recurso para auxiliar a pensarmos os nossos planejamentos das aulas de música para o ensino médio

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Referencial Estadual de Educação

Referencial curricular é um documento elaborado por um grupo de 100 professores da rede estadual de ensino que visa em oferecer aportes pedagógicos para e orientação curricular, fomentando assim a análise e o debate sobre a prática pedagógica.

A parte referente a música estar dentro da disciplina artes. O documento contemplou apenas três tipos de manifestações artísticas, artes visuais, teatro e música, faltou conteúdos sobre dança. E mesmo assim, os conteúdos de música e teatro são desproporcionais aos conteúdos de artes visuais. Também é importante ressaltar que o referencial estadual atende a disciplina Artes apenas no ensino fundamental e no ensino médio, ou seja, do 6º ano do ensino fundamental ao 3º ano do ensino médio.

Sobre música, constatamos que os conteúdos visam apenas o trabalho com os estilos musicais, não sugerem em algum momento os conhecimentos formais da música, e ainda possui um erro conceitual ao afirmar em que rock, heavy metal são estilos musicais afro-brasileiros. A estrutura curricular estar baseado em competências, habilidades, conteúdos e conceitos básicos, e para constataremos selecionamos do referencial apenas as partes referentes à música nos três anos do ensino médio:

Tabela 1: Música no Referencial Estadual

	1º Ano	2º Ano	3º Ano
Habilidade	Conhecer as mudanças na música brasileira relacionando-as ao seu contexto histórico	Conhecer a diversidade e influência dos ritmos africanos na música brasileira	Conhecer a diversidade e influência dos ritmos africanos na música brasileira
Conteúdos	Música Brasileira	Música + Cultura Afro brasileira	Música + Cultura Afro-Brasileira Século XX
Conceitos Básicos	Música Brasileira: O modernismo na música brasileira; Bossa nova; Jovem guarda; Tropicalismo; Rock anos 80/90.	Música e cultura afro-brasileira: Blues; Jazz; Samba; Reggae; Rock; Heavy metal; Punk; Rap; Break; Hip-hop; Soul music; Funk.	Música Cultura Afro-Brasileira Século XX: Modinha; Lundu; Maxixe; Samba; Xote; Xaxado; Baião; Frevo; Forró; Maracatu; Pagode; Lambada; Timbalada; Axé

Fonte: <http://www.seed.se.gov.br/referencial_curricular.asp>

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Vale ressaltar que na introdução do referencial, feita pelo secretário de educação, ele afirma que o referencial deve ser analisado e questionado, gerando assim reflexões e adaptações à realidade escolar. É isso que estamos fazendo, levantamos uma breve análise dos três documentos para questionarmos uma possível aplicabilidade nas aulas de música, e ainda, conhecemos a ótica das políticas públicas sobre o ensino de música.

Considerações Finais

Acabamos de conhecer o ensino médio e que os documentos oficiais dizem a respeito do que ensina nas aulas de música. Com a reunião destes temos um bom início de reflexão sobre o que se ensina nas aulas de música no ensino médio. Outras análises são bem vindas, pois só assim enriqueceremos mais o estudo sobre os documentos aqui analisados e assim o professor ou o futuro professor de música irá ter uma base coerente com a etapa estudada. Sabemos que ainda existem outros fatores que também podem nortear nossos planejamentos, como por exemplo, entender o aluno e o seu cotidiano. Enfim, a pesquisa ainda estar em andamento, nos cabe agora tentar compreender como mobilizar estas informações para a prática. São estas e outras questões que essa pesquisa nos insere.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação (MEC), Secretária de Educação Média e Tecnológica (Semtec). **Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio Linguagens, códigos e suas tecnologias**, Brasília: MEC/Semtec, 1999.

_____. Ministério da Educação (MEC), Secretária de Educação Média e Tecnológica (Semtec). **Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais**, Brasília: MEC/Semtec, 2002.

_____. Lei n. 9.394 de 20 de dezembro de 1996. **Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional**. Diário Oficial da União, Brasília, 1996

_____. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). **Sobre o Enem**. Disponível em: <<http://enem.inep.gov.br/sobre-o-enem>>. Acesso em: 30 de julho 2014.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

_____. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). **Caderno de questões do exame nacional do ensino médio: 2º dia**, Caderno 7 - Azul. 2009.

_____. Ministério da Educação. **Matriz de referência para o ENEM 2009**. Disponível em: <http://www.enem.inep.gov.br/pdf/Enem2009_matriz.pdf>. Acesso em: 10 de agosto 2014.

_____. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. **Estabelece a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica**. Diário Oficial da União, Brasília, 2008.

NASCIMENTO, Manoel Nelito M. **Ensino médio no Brasil: determinações históricas**. UEPG Ci. Hum. Ci. Soc. Apl. Ling., Letras e Artes, Ponta Grossa, 2007

PAULA, C. A. de. **A música no ensino médio da escola pública do município de Curitiba: aproximações e proposições conceituais à realidade concreta**. (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2007.

PENNA, M. Caminhos para conquista de espaço para a música na escola: uma discussão em aberto. **Revista da ABEM**. Vol. 19, p. 57-64, Porto Alegre, mar. 2008.

SERGIPE. Secretária de Educação de Sergipe. **Referencial Curricular Rede Estadual de Ensino de Sergipe**.

SOBREIRA, S. Reflexões sobre a obrigatoriedade da música nas escolas públicas. **Revista ABEM**, nº 20, p-45-51, Porto Alegre, set. 2008.

_____, J. et al. **O que faz a música na escola? Concepções e vivências de professores do ensino fundamental**. Série ESTUDOS 6, Porto Alegre, 2002.

ZABALA, Antoni; ARNAU, Laia. **Como aprender e ensinar competências**. Tradução de Carlos Henrique Lucas Lima. Porto Alegre: Artmed, 2010.

ENSINO DO VIOLÃO PARA INICIANTE: CATALOGAÇÃO DE CONTEÚDOS E TEORIAS DE APRENDIZAGEM

Renato Alves da Silva
renatovozviolaotrompete@hotmail.com

Questão da Pesquisa

A busca pelo aprendizado e a oferta de ensino do violão ocorre de várias maneiras. Desde o aprendizado por observação, situação em que o observador repete os gestos de alguém que executa o violão com base em sua percepção visual e/ou auditiva e tenta localizar no instrumento os sons que ouve, até nos níveis mais avançados de execução instrumental, onde o estudante já traz consigo um percurso de longa experiência na aquisição de conhecimento sistematizado e extrapola as fronteiras da observação, alcançando a prática e reflexão que o permite percorrer retrospectivamente as próprias experiências.

Como relacionar a estrutura de uma seleção de livros de violão com o aprendizado do instrumento por alunos iniciantes, de acordo com as teorias de aprendizagem?

Esta pergunta nasceu da observação assistemática de como os iniciantes se relacionam com o violão desde os primeiros momentos, em que desejam aprender a tocar o instrumento. É possível classificar os aprendizes de violão em dois grandes grupos: aqueles que aprendem a tocar usando recursos informais, tais como, conversas com amigos, sites na internet e os que têm a oportunidade de estudar sob a orientação de um professor. Estes dois grandes grupos podem experimentar três sistemas de representação: o primeiro do qual através da ação, Modo Ativo. “Conhecemos muita coisa para qual não temos imagens ou palavras, o que torna bastante difícil ensiná-la com palavras, desenhos ou ilustrações (...). A representação ativa baseia-se, na aprendizagem de respostas e na formação de hábitos”. Bruner (1975, p.21). Fazendo referência a esta representação Penna (2010) afirma que esta representação resulta de um conhecimento obtido pela própria ação física com um mínimo de reflexão.

Modo Icônico. O segundo sistema de representação baseia-se na organização dos sentidos (visual auditivo ou cinestésico) e no uso de imagens sinópticas, ou seja, percepção de um conjunto

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

de uma só vez dando uma visão geral do todo. Há, finalmente, a representação por palavras, ou linguagem, ou outros símbolos. O Modo Simbólico. Bruner (1966)

Os símbolos (palavras) são arbitrários (como diz Hochett não há analogia entre símbolo e coisa, de forma que baleia pode representar uma criatura enorme e micro-organismo outra muito pequena); são remotos na referência, e, quase sempre, altamente criadores, no sentido de ter uma língua, ou sistema simbólico, regras para formação ou transformação de sentenças de alcance muito maior que o possível através de ações ou imagens. (BRUNER 1966, p.22)

Objetivo Geral

O objetivo geral é relacionar a estrutura de uma seleção de livros de violão com o aprendizado do instrumento por alunos iniciantes, de acordo com teorias de aprendizagem.

Objetivos Específicos

- Classificar os conteúdos oferecidos, verificando como estão organizados e qual a sugestão de aplicação fornecida pelos autores, tendo em vista a sua aplicação no ensino de violão para iniciantes.
- Investigar possíveis discrepâncias entre os conteúdos oferecidos nos livros editados para o ensino de violão e a destinação ao público iniciante.
- Investigar práticas de maior e menor ocorrência, assim como bulas e procedimentos.
- Contribuir no fortalecimento de base favorecendo assim a iniciação musical através do violão dentro da cultura brasileira.

Justificativa

Atualmente, em alguns cursos de graduação em universidades brasileiras (por exemplo, Universidade Federal do Ceará, UFC, Campus Sobral e Cariri, Anjos, (2010), Universidade Federal do Maranhão, UFMA), é possível a aceitação de candidatos que não possuem conhecimento prévio de leitura e escrita musical básica e/ou prática instrumental. Desta forma, uma análise crítica de trabalhos destinados ao aprendizado do violão como a presente proposta, poderá contribuir na elaboração de propostas pedagógicas compatíveis com os vários perfis de iniciantes na prática

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

instrumental, o que prevê o Art. 1º § 2º inciso V do parecer CNE/CEB Nº 12/2013. Este Artigo, aprovado em 04/12/2013 (em fase de homologação), que trata sobre as Diretrizes Nacionais para operacionalização do ensino de música na Educação Básica, diz que se deve: “promover a elaboração, a publicação e a distribuição de materiais didáticos adequados ao ensino de Música nas escolas, considerando seus projetos políticos-pedagógicos”. (Art. 1º § 2º inciso V do parecer CNE/CEB Nº 12/2013).

Metodologia

A abordagem metodológica escolhida para o trabalho é qualitativa, utilizando-se da pesquisa bibliográfica, uma vez que a fonte de informações veio de material já elaborado (GIL 2007); também é descritiva, estando de acordo com a necessidade de expor atitudes, opiniões e crenças inseridas nos trabalhos que por sua natureza refletem ou refletiram o posicionamento de seus autores em um dado momento de suas trajetórias profissionais, e quantitativa, quando se faz necessário expor dados quantitativos identificados no trabalho. Essa abordagem se mostra adequada ao desenvolvimento da discussão crítica proposta e concorda com a seguinte citação de Gil:

Permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente. Essa vantagem torna-se particularmente importante quando o problema de pesquisa requer dados muito dispersos pelo espaço [...] também é indispensável nos estudos históricos. Em muitas situações, não há outra maneira de conhecer os fatos passados se não com base em dados bibliográficos. (GIL, 2007 p.45)

Portanto, a pesquisa está sendo feita através de busca de bibliografia sobre o ensino do violão em bibliotecas públicas e particulares, artigos disponíveis em bibliotecas digitais na área da educação musical, revistas sobre ensino de instrumentos musicais, dissertações de mestrado, teses de doutorado, livros publicados no Brasil e no exterior.

Na catalogação crítica busco identificar detalhadamente como os diversos trabalhos definem e caracterizam o aluno iniciante e como é ofertada sua metodologia a este público. Nas análises, procuro não fazer juízo de valor qualificando as propostas pedagógicas, dicotomizando-as. Entretanto, busco, através do repertório proposto e bula presentes nos procedimentos como

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

relacionar a estrutura de uma seleção de livros de violão com o aprendizado do instrumento por alunos iniciantes, de acordo com as teorias de aprendizagem.

A investigação busca também identificar os perfis em que os livros para ensino de violão caracterizam o aluno iniciante em música pela oferta de conteúdo destinada à aquisição de habilidades musicais, considerando as características do primeiro estágio apontado por Dreyfus e Dreyfus que no trabalho identifico como iniciante novato para distinguir de outras características de iniciantes também apontadas.

³⁴O processo de instrução começa pela decomposição do ambiente tarefa, em funções livres de contexto que o novato possa reconhecer sem o benefício da experiência. Vamos chamar essas características, que podem ser reconhecidas sem experiência, de situações particulares no domínio instrucional não situacional. (DREYFUS E DREYFUS 1980, p.7).

Em concordância com a citação de Dreyfus apresento a seguinte citação de Elliot que, ao se referir ao novato em música, afirma:

³⁵Como resultado, os novatos são normalmente incapazes de ver a floresta musical para além das árvores. Seu foco é local, não global. Os novatos tendem a ser tão absorvidos na redução dos problemas imediatos que eles não têm a atenção focada para a resolução de problemas musicais. Esse foco local e falta de atenção impedem sobremaneira os novatos de fazerem música de uma forma confiável e reflexiva. (ELLIOTT 1995, p.70)

Busco identificar no material selecionado as estratégias de ensino utilizadas para estes iniciantes. Na seleção dos materiais foram considerados os livros para ensino de violão, com base em dois trabalhos: Na dissertação de Mestrado de Matos, (2009) e da tese de pós-doutorado de Scarduegli, (2013). Estes dois autores obtiveram de professores brasileiros de violão através de questionários, uma relação de livros mais utilizados ou mais citados no ensino do instrumento. Decidi, a partir desta seleção, investigar os livros que tivessem como introdução aos estudos, uma

³⁴ The instruction process begins by decomposing the task environment into context-free features which the beginner can recognize without benefit of experience. We will call such features, which can be recognized without experience of particular situations in the instructional domain, non-situational (tradução minha)

³⁵ As a result, novices are typically unable to see the musical forest for the trees. Their focus is local, not global. Novices tend to be so absorbed in reducing immediate problems that they have no attention left for musical problem solving. This local focus and lack of surplus attention prevents novices from making music in a reliable and reflective way.(tradução minha)

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

seção com “rudimentos” ou revisão dos elementos da leitura e escrita musical tradicional e os livros que tivessem nos títulos ou subtítulo a oferta de serem “completos” ou ainda que indicassem a sua utilização para o ensino do aluno iniciante, alguns dos quais que também vêm tendo sua utilização em cursos da graduação. Foram selecionados ainda outros livros editados, destinados ao iniciante buscando encontrar em outras fontes, indícios de oferta de ensino a este público. Então foi construída uma tabela para catalogação do material, com alguns itens baseados em Brito, (2010) e outros de elaboração própria: Referências: numeração do livro, título, autor, editora, idioma, ano de publicação, direcionamento do livro, assuntos ligados ao instrumento e postura, como cordas do violão, sentar, segurar, indicação e posicionamento dos dedos alternância i-m, toque simultâneo p-i, p-m, uso dos polegares. Elementos de introdução à notação musical, explicações sobre pentagrama, clave, identificação das notas na pauta, linhas suplementares, inícios (acéfalo, tético ou anacrústico), compasso, subdivisões (pulso, metade, dobro e pausas), ligadura, ponto de aumento, ritmo harmônico (acompanhamento), arpejos, acordes cifrados, acordes no pentagrama, utilização de recursos multimídias, utilização do livro: com/sem professor síntese da informação: bulas e procedimentos.

Busca de Dados

Examinando uma lista de 147 títulos de livros (www.4share.com) mais indicações de 141 títulos no site (<http://www.violaoeruditodelcamp.com/>), em teses e dissertações, 22 títulos, e biblioteca particular 35, obteve-se um total de 345 títulos de livros para ensino do violão, dos quais a maioria foi acessada na web com a utilização das palavras chaves guitar ou violão e outros títulos encontrados em bibliotecas públicas. Outros títulos não foram acessíveis tanto no formato virtual ou no formato impresso ficando fora da pesquisa. Uma vez que o nome violão é utilizado no Brasil de forma distinta da guitarra, principalmente a elétrica, houve uma grande quantidade de materiais encontrados que foram considerados inadequados à catalogação, por se tratarem da guitarra elétrica. Fez-se necessário o refinamento na seleção dos arquivos encontrados, objetivando atender aos critérios da catalogação proposta. Na seleção dos materiais foram considerados os livros para ensino de violão, que contém como introdução aos estudos uma seção com “rudimentos” ou revisão dos elementos da leitura e escrita musical tradicional. Alguns pontos serviram como base na catalogação: título (os que apresentam palavras chaves como: iniciante, método completo ou outra indicação à iniciação musical), autor, editora, data de publicação, idioma (foram selecionados livros

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

nos idiomas inglês e português), livros que utilizam TICS (Tecnologias de informação e comunicação), assuntos ligados ao instrumento e postura. Chegou-se até o momento a quinze livros com as delimitações e características estabelecidas pelo pesquisador.

Foram escolhidas três teorias de aprendizagem para estabelecer as relações entre o conteúdo do material selecionado e a pergunta de pesquisa: como relacionar a estrutura de uma seleção de livros de violão com o aprendizado do instrumento por alunos iniciantes, de acordo com as teorias de aprendizagem? As teorias são: os “modos de conhecer” em *Uma Nova Teoria da Aprendizagem de Jerome Bruner* (1975), o modelo de aquisição de habilidades de Dreyfus e Dreyfus (1980) e tipos de conhecimento musical e cinco níveis de especialização de David Elliot (1995).

O iniciante não está associado à faixa etária, pois conforme Elliott, “A faixa etária não é determinante do nível de musicalidade que alguém se encontra, pois o estágio de musicalidade do indivíduo vai depender das experiências musicais adquiridas”, conforme o mesmo cita a respeito:

³⁶Antes de continuar, por favor, note que as progressões de cinco fases que apresento não estão vinculadas a “características de nível de idade”, como tradicionalmente definidos pela matemática, linguística ou outros tipos de medidas não musicais. Assim, um artista musical pode ser uma criança ou adulto, dependendo do que a pessoa sabe fazer musicalmente. Note também, que uma pessoa pode comprovar o seu nível de musicalidade de várias maneiras: executando, improvisando, compondo, arranjando, e/ou regendo (todos os que envolvam o ouvir). (ELLIOTT 1995, p.70)

Resultados Esperados

O trabalho em andamento apresenta resultados parciais quantitativos e qualitativos como o levantamento de incidência de informações e transcrição da metodologia constante nas bulas e procedimentos. Porém estamos na fase de análise dos dados já catalogados e o desenvolvimento da discussão crítica. Julgo sensato não especular sobre a resposta à questão da pesquisa que é o objetivo final do trabalho. Espera-se que o trabalho em andamento contribua na elaboração de propostas pedagógicas compatíveis com os vários perfis de iniciantes apontados na bibliografia, provocando reflexões em professores e alunos sobre o estágio em que este se encontre, considerando a cultura no qual está inserido e recursos didáticos disponíveis e possíveis de serem

36 Before continuing, please note that the five-level progression I present is not tied to “age-level characteristics” as traditionally defined by mathematical, linguistic, or other kinds of nonmusical measures. Accordingly, a musical artist can be a child or adult, depending on what that person knows how to do musically. Note, also, that a person can evidence his or her level of musicianship in several ways: by performing, improvising, composing, arranging, and/or conducting (all of which involve listening) (tradução minha)

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

imediatamente postos em prática, permitindo a elevação do iniciante novato desta fase, ao máximo de suas possibilidades enquanto se faz consciente de todas as etapas percorridas.

Referências

ANJOS, Francisco Weber dos. *O Violão coletivo: Múltiplas faces da pedagogia instrumental na prática docente da UFC*. In: XIX Congresso Nacional da associação Brasileira de Educação Musical: Dimensões culturais, educacionais e formativas.

2010, Goiânia. Anais... Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2010/Anais_abem_2010.pdf. Acessado em: 26 de outubro de 2012.

BRITO J. C. *Ensino Coletivo de Instrumentos de Cordas Friccionadas: catalogação crítica*. Dissertação de Mestrado, Programa Interinstitucional em Musica - MINTER - Universidade Federal da Bahia / Universidade Federal do Pará – Salvador, 2010.

BRUNER, Jerome Seymour. *Uma nova teoria de aprendizagem*; Tradução de Norah Levy Ribeiro. 3ª ed. Rio de Janeiro, Bloch; Brasília, INL, 1975.

DIRETRIZES NACIONAIS PARA OPERACIONALIZAÇÃO DO ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA. Disponível em:

<http://abemeducacaomusical.com.br/sistemas/news/imagens/Diretrizes%20do%20cne%20para%20o%20ensino%20de%20musica.pdf>. Acessado em: 13 de fevereiro de 2014.

DREYFUS Stuart E.; DREYFUS Hubert L. *A Five-Stage Model of the Mental Activities Involved In Directed Skill Acquisition*. University of California, Berkeley, 1980.

ELLIOTT, David James. *Music Matters. A new Philosophy of music education*. New York: Oxford University Press, 1995.

_____. *Praxial Music Education. Reflections and Dialogues*. New York: Oxford University Press, 2005.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisas*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2007.

MATOS, R. B. *Choro: uma proposta de ensino da técnica violonística*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. Programa de pós-graduação em música. Salvador, 2009.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu Ensino*. Porto Alegre: Sulinas, 2010.

SCARDUELLI, Fabio; FIORINI, Carlos Fernando. *Formação superior em violão: um diálogo entre programa de curso e atuação profissional*. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 215-238, jun. 2013.

IJEXÁ PRA OXUM: MUSICALIDADE E GÊNERO NO PRIMEIRO AFOXÉ DE SERGIPE

Mateus Tayslan Andrade de Carvalho³⁷

mateusufsmusica@gmail.com

Mackely Ribeiro Borges³⁸

mackelyrb@gmail.com

Nenhum outro som no ar pra que todo mundo ouça
Eu agora vou cantar para todas as moças
Eu agora vou bater para todas as moças
Eu agora vou dançar para todas as moças
Para todas Ayabás, para todas elas
Eu agora vou cantar para todas as moças
Eu agora vou bater para todas as moças
Eu agora vou dançar para todas as moças
Para todas Ayabás, para todas elas
Caetano Veloso e Gilberto Gil
AS AYABÁS "PÁSSARO PROIBIDO" 1976

Introdução

O presente trabalho é fruto de uma pesquisa para a conclusão da disciplina Introdução à Etnomusicologia do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe. Após a escolha do tema, os afoxés, realizamos uma pesquisa bibliográfica e uma pesquisa de campo com o objetivo de descobrir os afoxés existentes em Aracaju.

Conforme a pesquisa inicial realizada, constatamos que atualmente existem nove grupos de afoxés: um localizado na cidade de Nossa Senhora de Socorro e os outros oito na capital Aracaju. Para delimitar o nosso estudo, escolhemos o *Afoxé Omu Oxum*, considerado o primeiro afoxé de Aracaju³⁹, localizado no bairro America, vinculado ao *Terreiro Abaça*⁴⁰ de São Jorge.

³⁷Graduando do Curso de Licenciatura do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe (DMU-UFS). Bolsista do Programa de Iniciação à Docência (Pibid/Música) da Universidade Federal de Sergipe. Bolsista da Biblioteca Nacional.

³⁸ Professora Adjunta no Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe (DMU-UFS) e orientadora da pesquisa.

³⁹ De acordo com Aguiar e Moura (2011, p. 2) o *Omu Oxum* é considerado o primeiro afoxé da capital sergipana, e o seu primeiro desfile, realizado em 08 de dezembro de 2005, reuniu aproximadamente 400 mulheres na Orla de Atalaia.

⁴⁰ Abaçã significa barracão, terreiro ou templo dos orixás, sendo este o lugar designado para os seus festejos.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Regiane Augusto de Mattos (2014, p. 202), ressalta que os afoxés ou “os chamados blocos afros surgiram em Salvador na tentativa de reafricanizar o carnaval de rua baiano. Esses blocos carnavalescos reinventaram as tradições de cultura negra, buscando a sua ligação com a África”.

Os Afoxés

Os afoxés, também conhecidos como “candomblé de rua”, presentes no carnaval, apresentam nas ruas elementos das religiões afro-brasileiras, conforme nos mostram Aguiar e Moura (2011):

O Afoxé é conhecido popularmente enquanto uma manifestação cultural de matriz africana, que leva para as ruas em seus cortejos, alguns aspectos característicos do Candomblé, sendo conhecido popularmente como um “candomblé de rua” (AGUIAR e MOURA, 2011, p. 2).

Liliane Maria de Santana Santos em sua dissertação de mestrado diz que “os afoxés são manifestações culturais vinculadas às religiões afrobrasileiras (sic) e é como meio de viabilizá-las que eles surgem em diversos estados brasileiros.” (SANTOS, 2013, p. 15). No Dicionário de Artes Sacras e Técnicas Afro-Brasileiras, Raul Lody mostra também outro significado para a palavra Afoxé, como instrumento musical e também como cortejo:

(s.m) Instrumento de percussão idiófono, também conhecido genericamente como cabaça ou ágüe, formado por uma cabeça (crescentia cujete) bojuda e recoberta por rede de fios de algodão, tradicionalmente, ou de náilon, recebendo cartas, búzios, sementes entre outros. O afoxé integra diferentes contextos da música ritual religiosa afro-descendente e nomina um cortejo de rua do período do carnaval, o afoxé, sendo conhecido também como Candomblé de rua. [...]. Novamente um instrumento musical nomina uma manifestação coreográfica/cortejo – afoxé – para o povo do candomblé um instrumento exclusivo dos homens, contudo, em variações de instrumento no Batuque e no Mina, Mulheres podem percutir cabaças publicamente. (LODY, 2003, p. 64)

Já Mattos (2014, p. 201), no seu livro História e cultura afro-brasileira, afirma que a “palavra afoxé significa ‘pó mágico’ ou ‘enfeitiçar’ e é originária do vocábulo ãfose (encantação)”.

Historicamente, no século XIX existiram dois clubes negros, denominados Embaixada Africana e o Pândegos da África, que desfilavam seu cortejo na época do carnaval no Estado da

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Bahia. A este respeito, Mattos (2014, p. 201) afirma que: “O clube Pândegos d’Africa, considerado o primeiro afoxé baiano, desfilou pelas ruas durante o carnaval de Salvador, cantando músicas em ioruba, vestindo alegorias com temas nagôs e tocando atabaques do tipo “ilu⁴¹”, agogôs e xequerês, no ritmo “ijexá”.

Aguiar e Moura (2011) nos mostram abaixo outra teoria da origem do afoxé:

as origens do Afoxé encontraram referências num mito africano que traz o relato de uma festa realizada em Lagos, na Nigéria, na qual relata a história de uma Rainha que ao subir ao trono, atraiu muitas caravanas de várias partes do reino, onde as pessoas buscavam ajuda para suas regiões. Este Festa ficou conhecida por Damuruxá, ou Festa da Rainha, onde estes cortejos se transformavam toda a cidade em festa. Este relato está presente em vários textos de estudiosos, ressaltando a possível origem dos afoxés. (AGUIAR, 2011, p, 3).

No ano de 1949 surgiu em Salvador um dos afoxés mais conhecidos no Brasil, os Filhos de Gandhi, num contexto onde o candomblé e outras manifestações negras deixaram de ser proibidos no Estado da Bahia. No entanto, conforme Santos (2011), os negros continuaram à margem da sociedade:

Assim, é ainda em um cenário de turbulência e conflitos que este Afoxé surge em 1949. A República já estava consolidada, mas ainda assim o negro era colocado à margem da sociedade, permanecendo excluído e ignorado da maioria dos direitos sociais. Apesar de nesse período o candomblé não ser mais proibido (1946 e 1947), e as festas negras também não serem mais proibidas, os negros ainda se deparam com a forte consideração deles como desqualificados para ocupar um ambiente social. (SANTOS, 2011, não paginado)

Os Filhos de Gandhi utilizam as cores azul e branco como base para a sua indumentária e adereços, como também utilizam elegeram o pacifista Mahatama Gandhi como imagem para demonstrar que a base deles é a paz, sem perder de vista a luta contra a opressão aos negros. Abaixo, Santos (2011) nos mostra isso:

Este Afoxé não evidencia posições políticas, mas fica nítido que ao aparecer num cenário Pós Segunda Guerra Mundial e influenciado pelas ideologias

⁴¹ “(s.m) é um instrumento formado a partir de uma barrica de madeira reciclada, que funciona como caixa de ressonância, recebendo encouramento duplo por tacheamento ou por cunhas de madeira e encordoamento que retesam as membranas.” (MATTOS, 2003, p. 83).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

do líder político e religioso indiano Mahatma Gandhi, que lutava pacificamente contra a presença colonizadora européia, o Afoxé trazia implicitamente a sua luta contra a opressão aos negros e consolidou-se como uma referência de organização negra e resistência cultural. (SANTOS, 2011, não paginado)

De acordo com Santos (2011), no ano de 1970 ele para de se apresentar, retornando somente no ano de 1979. Até hoje apenas homens podem participar dos filhos de Gandhi, com argumentação que as mulheres poderiam causar problemas por causa dos seus maridos, então as mulheres só poderiam acompanhar no lado de fora das cordas. Outro fato importante está na parte musical, onde as músicas ou os pontos cantados utilizados reverenciam apenas orixás masculinos, até porque eles fazem homenagem a Oxalá, o orixá da paz. O cortejo é feito no início cantando para Exu, para cuida dos caminhos e assim depois para os outros orixás: Ogum, Oxossi, Xangô, Logun-Edê, Ossain, entre outros, mas sempre no ritmo do ijexá.

As mulheres

A sociedade sempre desvalorizou as mulheres, pois tendo em mente que a sua função era apenas ser dona de casa, cuidar dos filhos e zelar pelo bem estar do marido. Atualmente, em pleno século XXI, em muitas empresas, ainda presenciamos a mulher recebendo um salário mais baixo em relação ao valor pago ao homem, mesmo exercendo a mesma função.

Essa desvalorização também acontece com as mulheres negras. Depois a abolição dos escravos elas não tinham em que trabalhar, já que “nem todo trabalho era de mulher”, assim os homens trabalhavam no serviço pesado nos portos e no que aparecesse. Mas nem todos tinham essa oportunidade de trabalho, não existia essa vaga para todos os negros alforriados, até porque nem todos confiavam neles. Assim, as mulheres negras tiveram que colocar seu tabuleiro na cabeça e sair para vender seus quitutes nas ruas. Na Bahia, essas mulheres hoje são conhecidas como as Baianas, onde vendem seus acarajés, cocadas entre outras comidas que foram trazidas da África.

Em se tratando do Rio de Janeiro, historicamente a mulher negra possui um papel muito importante, até mesmo na parte musical, pois era na casa das “tias” que se organizavam rodas para cantarem as músicas da sua religião, lembrar da suas culturas e foi neste contexto que se criou o Samba. Nessas rodas de conversas, onde a “tia” fazia comidas que eram utilizadas dentro de obrigações dos santos, como o acarajé, que se desenvolveu este um novo gênero musical, como nos mostra Amaral e Silva (2006):

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

As letras dos sambas, cantadas ao fim das “rodas de santo” nas casas das “tias” baianas, ou nos encontros festivos populares, como a Festa da Penha, refletiam o cotidiano dos grupos negros do Rio de Janeiro e a própria importância da música neste cotidiano. Descrevem, entre outros temas, a pobreza, os amores, traições, a malandragem, a comida, o jogo, a política, e, permeando tudo isso, frequentemente, o papel da macumba e do feitiço como instrumentos de interferência em favor próprio nas vicissitudes do dia-a-dia. (AMARAL SILVA, 2006, p. 193).

Dentro das religiões de matrizes africanas as mulheres tomaram um espaço importante como mães de santo ou zeladoras de orixás. Assim temos vários nomes famosos como, na Bahia, a mãe Stella, a mãe Menininha do Gantois, a mãe Ondina, a mãe Senhora, entre outras. Aqui em Sergipe a mãe de santo mais famosa era Nanã, a fundadora do terreiro *Abaça de São Jorge*, onde existe um grande respeito por ela. Essas mulheres tiveram que enfrentar o preconceito da época contra as religiões de matrizes africanas, que sofreram perseguições. A própria Nanã sofreu isso aqui no Estado de Sergipe, onde a polícia fazia perseguição contra aos terreiros, prendendo todos que estivessem em “giras de macumba”, além de apreender os materiais (Imagens de santos, atabaques). Nanã enfrentou várias situações e nunca foi pega por nenhum deles, pois como se dizem até hoje “ela era de Oxum”.

O Afoxé Omo Oxum

Criado no ano de 2005, exatamente na data de 21 de abril, mas o primeiro cortejo só aconteceu no dia 8 de dezembro de 2005. O *Omo Oxum* é o primeiro afoxé de Aracaju e a idéia partiu da mãe de santo Marizete, que hoje é a yalorixá⁴² do *Abaça de São Jorge*. Seu interesse era criar uma manifestação afro no Estado, assim como em Salvador tem seus afoxés. Assim, a filha de sangue de mãe Marizete, Jussara Lessa começou a articular como Fernando Aguiar, hoje então coordenadores do afoxé. Depois de várias articulações entre o povo de santo e a mãe Marizete foi escolhido o nome *Afoxé Omo Oxum*, para homenagear o orixá Oxum (sua guardiã espiritual) e as mulheres sergipanas de acordo com as palavras do coordenador: “As Mulheres em Sergipe, principalmente as mulheres negras e as mulheres de axé, elas são muito discriminadas e violentadas na suas dignidades”⁴³.

⁴² Mãe de Santo, zeladora. Cargo maior dentro de um terreiro. Caso seja homem o termo é Babalorixá (Pai de santo).

⁴³ Depoimento de Fernando Aguiar, Babalaxé do *Abaça de São Jorge* e coordenador do Afoxé Omo Oxum, dado em entrevista realizada em 16/01/2014

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Depois começou a luta com os poderes públicos. Na época o prefeito de Aracaju era Marcelo Deda, que apoiou com a iniciativa, assim no primeiro ano o *Afoxé Omo Oxum* saiu com aproximadamente 400 mulheres na Orla de Atalaia (AGUIAR; MOURA, 2011). Um fator importante é que, até hoje, só mulheres podem sair dentro do cortejo, como forma de valorização e também dar destaque para os problemas enfrentados pelas mulheres na sociedade atual.



Figura 1 - Cortejo do Afoxé Oxum (ano de 2013).

Foto: Mateus Tayslan Andrade de Carvalho

Hoje o *Afoxé Omo Oxum* leva para avenida mais de 3000 mulheres de vários cantos do Estado de Sergipe, sempre no dia 8 de dezembro onde é comemorado o dia de Oxum e, para alguns terreiros, o dia de Yemanjá. Temos hoje a participação de dois afoxés nesse dia que é o *Afoxé Omo Oxum* e o *Afoxé Akueran*⁴⁴.

Musicalidade

Todos os afoxés possuem uma característica interessante, todos devem tocar o ritmo do ijexá, que dentro dos terreiros é uma batida para as *Ayabas*⁴⁵, principalmente para Oxum. Sabemos que a música tem um papel fundamental para as religiões de matrizes africanas, como mostra Amaral e Silva (2006):

⁴⁴ Esse afoxé fica localizado no bairro Santa Maria. Vale ressaltar que ele não só participa no dia 8 de dezembro, mas também ele faz cortejos para lavagens do Senhor do Bonfim em outras cidades, como Laranjeiras. Esse nome foi escolhido pelo Babalorixá Fernando Kassideran em homenagem a Oxossi, já que este orixá é o guardião espiritual deste sacerdote. Nesse afoxé podem participar homens e mulheres.

⁴⁵ São Orixás femininos: Oxum, Yansa, Yemanjá, Nanã.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Nas religiões afro-brasileiras a música desempenha um papel fundamental. É um dos principais veículos por meio dos quais os adeptos organizam suas diversas experiências religiosas e invocam os orixás, caboclos e outras entidades espirituais que os incorporam em festas, giras, sessões e outras cerimônias coletivas. Nesses rituais a música é produzida por diversos instrumentos (atabaques, cabaças, chocalhos, agogôs, ganzás etc.), que variam segundo os ritos, acompanhados por cantos que são considerados formas de orações que unem o homem ao sagrado. A musicalidade dos terreiros, marcada pela herança africana, foi um dos pontos que mais atraiu a atenção para a diferenciação dessas crenças, servindo como elemento aglutinador e difusor de estilos musicais “profanos” que participaram da formação da cultura musical brasileira sob diferentes formas ao longo dos vários contextos históricos. Exemplos bem conhecidos destes processos são os ritmos maxixe e lundu. (AMARAL; SILVA, 2006, p.190-191).

No caso do *Afoxé Omo Oxum* as músicas são escolhidas pelo grupo musical junto com mãe Marizete, para evitar a ocorrência de músicas de fundamento⁴⁶. Nesse caso, hoje o afoxé conta como um dos seus membros um músico profissional, Nino Bala, que é também filho de santo da casa *Abaça de São Jorge*. Nino Bala é percussionista da cantora de *axé music* Claudia Leitte, logo a parte rítmica deste afoxé é levada muito a sério. O repertório é dividido em duas partes, a primeira é composta por músicas de terreiros, ou seja, muitas canções na língua yorubá e também algumas criadas pelo grupo e a segunda parte é composta por músicas da *axé music*, especialmente aquelas que mencionam os orixás, interpretadas por Daniela Mercury e Margarete Menezes, como forma de atrair o público que não é de terreiros, para assim conscientizar e mostrar que as raízes africanas fazem parte do nosso dia-a-dia, na tentativa de abolir o preconceito contra as religiões afros.

Os instrumentos utilizados são atabaques, agogôs, querequexês, entre outros. Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 272) lembra que os atabaques, assim como os tambores, são instrumentos da família dos membranofones, isto é, aqueles que são percutidos sobre uma pele de animal ou sintética.

Considerações finais

Com base no projeto da deputada Ana Lucia, PLi 369/2009, o *Afoxé Omo Oxum* faz parte do calendário cultural de Sergipe. Assim esperamos que esse trabalho contribua principalmente para a valorização da cultura afro-brasileira, como também das religiões de matrizes africanas. Podemos constatar que a influência desse afoxé dentro dos movimentos afros foi de suma importância, pois

⁴⁶ São os pontos cantados para chamar os Orixás.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

conseguimos encontrar até terreiros de Umbanda criando cortejos de Afoxé, como também observamos a valorização da Lei 10.639/03 através da participação do Grupo do Colégio Ateneu chamado *Um que de Negritude*. Este grupo esteve presente na abertura do cortejo com as danças de todos os Orixás, assim os jovens têm o contato com tal cultura perdendo o seu preconceito pelas religiões de matrizes africanas.



Figura 1 - Grupo *Um que de Negritude* do Colégio Ateneu.

Foto: Mateus Tayslan Andrade de Carvalho

Referências

AGUIAR, J. C. T. M. de; MOURA, M. "Sob os olhares de Oxum":Mulher negra e relações de gênero na formação do primeiro afoxé de Aracaju. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ENLAÇANDO SEXUALIDADES: DIREITO, RELAÇÕES ETNORACIAIS, EDUCAÇÃO, TRABALHO, REPRODUÇÃO, DIVERSIDADE SEXUAL, COMUNICAÇÃO E CULTURA, 2011, Bahia. *Anais...* Bahia: 2011, p. 1-10.

AMARAL, R.; SILVA, V. G. Foi conta pra todo o canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. *Afro-Ásia*, n. 34, p. 189-235, 2006.

LODY, R. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MATTOS, R. A. *História e cultura afro-brasileira*. 2.ed.São Paulo: contexto, 2014.

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

PINTO, T. O. Som e Música. Questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

SANTOS, L. M. S. Dominação, gênero e blocos de afoxé em Salvador. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 11., 2011, Bahia. *Anais...* Bahia: CONLAB, 2011, não paginado.

SANTOS, L. M.. Dos Terreiros para as Avenidas: Uma análise política sobre as lideranças dos Afoxés em Sergipe. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Antropologia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013.

ILARIÔ

GRUPO FOLCLÓRICO DE PIRAMBU

José de Carvalho Pereira Filho
carvalhobc2009@hotmail.com

Anabel Vieira da Silva
anabelvieira_26@hotmail.com

Introdução

Inúmeras manifestações populares em Sergipe nos remetem ao passado preservando e garantindo no presente, efetiva interação entre as mais diversas comunidades responsáveis pela preservação do folclore sergipano.

Na primeira metade do século XIX no Povoado Mundo Novo, situado no município de Japaratuba - SE, as pessoas reuniam-se para cantar e dançar num sincronismo da mais autêntica cultura popular sergipana. Era o samba de coco, manifestação que a senhora Maria dos Santos Sales, mais conhecida como D. Nazilde, aprendeu com seu pai e passou para outros que também tiveram o prazer de deleitar-se, da infância até a juventude.

Objetivo

Investigar a natureza do grupo Ilariô de Pirambu para conhecermos sua música, seus costumes, sua origem e o que é sagrado ou profano em seu repertório.

Metodologia

Neste trabalho utilizaremos do método de pesquisa qualitativa com características de estudo de caso. Para alcançarmos os resultados desejados serão realizadas pesquisas bibliográficas, documentais e também etnográficas (estudo de campo).

Ilariô de Pirambu

Dona Nazilde, preocupada em preservar esta expressão tipicamente sergipana e repassá-la às novas gerações, numa conversa sobre as danças e folguedos de seus áureos tempos com o senhor José Alexandre Santos (Zé Alexandre), pensou na possibilidade de revitalizar o samba-de-coco em Pirambu. Com sua atitude passou a ser grande incentivadora desta manifestação cultural em Pirambu.

A proposta encontrou eco entre outros contemporâneos, todos são moradores do município de Pirambu⁴⁷.

E foi numa roda de samba-de-coco, realizada no dia 26 de agosto de 1994, na sede do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Pirambu que foi lançado, em caráter oficial, o grupo Ilariô de Pirambu, uma variação do coco em Sergipe.

Em se tratando do Ilariô de Pirambu, Luiz Antônio Barreto destaca os seguintes aspectos musicais:

O grupo Ilariô de Pirambu, é um grupo de roda, típico da região do vale do Japaratuba, onde a dança do coco é conhecida pelo desempenho dos bacamarteiros, do samba de aboio, ambos do povoado Aguada, em Carmópolis. O que chama a atenção no Ilariô são: a cadência e o entrosamento entre os cantores e o ritmo, a partir da puxadora de versos, num suceder contínuo de quadras. O Ilariô não faz, como nos bacamarteiros, o reforço do refrão.

O grupo canta as quadras, repetindo-as três a quatro vezes. A voz que guia o coro canta os primeiros versos, seguindo-se os demais versos fechando a quadra. Terminada a exibição têm-se uma amostragem da quadra popular sergipana, tradicional nas rodas infantis, nas festas juninas, ritmadas nas batucadas, de Estância, nos batalhões de Riachuelo, nos sambas de coco, de Nossa Senhora do Socorro e em diversas outras manifestações.

(BARRETO, *apud* SILVA, abril, 2009, não paginado).

⁴⁷ João Vieira, Moacir dos Santos, Francisco Dias Nunes, João Cacetão, Francisco Dias da Cruz (Quinho), José Jacy dos Santos, Maria de Oliveira, Zé Maria, Dona Jacy, Alves, José da Silva Melo, Zélia dos Santos, Maria Amélia, José Beato dos Santos (Seu Zezinho), Manuel do Nascimento, Macaquinha, José Washington dos Santos, Laranja e Fernando Vieira Nunes.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Em Pirambu o coco era dançado e cantado quando as pessoas iam construir suas casas. Reunidos, os homens se encarregavam dos serviços mais pesados, enquanto as mulheres ‘carregavam’ água e o dono da casa que estava sendo levantada providenciava a bebida e o “tira-gosto”. Era uma simbiose perfeita que misturava arquitetura, folclore, dança e música. Terminada a construção, as pessoas pisavam forte no piso para compactá-lo, animados por instrumentos feitos de forma artesanal, “varando” à noite. Neste contexto nascia o Ilariô de Pirambu, uma manifestação tipicamente local.

O Ilariô de Pirambu é uma manifestação que também reúne elementos de outras manifestações populares. Possui em seu discurso musical variações do coco sergipano, que incluem o coco simples, coco de pareia, coco solto e coco de roda, como já citado.

Atualmente o grupo é composto por 36 integrantes, entre brincantes e músicos. Em seu repertório existem pouco mais de 100 músicas, que se dividem entre versões de canções de domínio público e composições de D. Nazilde, assim como, do Sr. Deoclides Gomes Sales, seu pai. Cinquenta e quatro dessas canções foram reunidas em um cd intitulado “Ilariô: grupo folclórico de Pirambu”.

O grupo Ilariô apresenta-se durante todo o ano em todo estado de Sergipe, incluindo o próprio município de Pirambu, e em várias cidades do Brasil. A apresentação dura entre 20 e 40 minutos. No entanto, nos ensaios gerais, em sua sede (o “Barracão”), pode se estender por algumas horas.

Embora o renascimento do grupo seja recente, traz uma significativa riqueza cultural, originalidade e uma história de resistência. Sabe-se que hoje essa manifestação acontece apenas em Pirambu.

Palavras da Mestra⁴⁸

O início

Quando eu era menina, meu pai brincava na porta de casa no terreiro. Fazia arroz doce, as meninas fazia pamonha pra vender, munguzá, cocada e brincava na boca da noite até o dia

⁴⁸ Entrevista concedida por SALES, Maria dos Santos. [set. 2013]. Entrevistadores: Anabel Vieira, José de Carvalho Pereira Filho. Pirambu, 2013. 1 arquivo. mvi (22min09s).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

amanhecer. Não tinha diversão nenhuma no interior, aí não podia pagar sanfoneiro, aí botava essa brincadeira que não precisa de sanfona, aí nós brincava.

Eu aprendi depois fui crescendo, mais saí do povoado do município de Japaratuba e vim morar aqui (Pirambu). Nisso meu pai ficou doente, aí a brincadeira acabou. E aí fiquei aqui, fiquei, fiquei, depois conversando mais um senhor chamado seu Zé Alexandre perguntando se ele conhecia a brincadeira, e ele disse que conhecia, que aqui já teve mas acabou. O senhor conhece?! Eu conheço! Mas vamos fazer uma? Eu disse vamos. Aí ele disse a senhora convida as mulher, que eu convido os home. Convidei as mulher, convidei umas mulher, ele convidou os homens.

Aí começou com quatro par, pessoas. Quatro pares e duas pessoas cantando, tocando num tambor de tauba, depois botou o caixão pra lá e pegou um tambor de plástico. Daí pra frente apareceu um senhor chamado seu Zé Maria, aí achou bonito e disse vamos fazer um grupo, vamos fazer uma farda. Eu disse vamo. Aí nós fez um leilão, pedimos alimentos na rua, fizemos um leilão e compramos os vestidos das mulheres, aí ele foi e comprou umas camisa pra os home, aí os home pagou as camisa pra ele. Aí ficou os instrumento. Então teve pessoas que se interessou. Um home chamado Moacir, que até hoje tá no grupo (chega daqui a pouco) e um que já se foi, finado Laranja. Aí pediram nos armazen ajuda ao povo onde tinham uns homens bebendo. Pediram, os home dava. Sei que comprou os instrumentos. Aí nós começamos a brincar, começamos a brincar e até hoje num paramos mais.

Em 1994 o nome do grupo veio, foi fundado no dia da libertação dos negros, que teve esse grupo. Aí, os avós do meu pai, o povo do começo do mundo. Aí foi passando pra os netos, os filhos. Aí meu pai me ensinou dos bisavós dele. Da origem. Vem dos antepassados dos negros.

O significado do nome

Alegria no lar, pra divertir. No tempo que eu tava lá, dava-se o nome de **samba de roda**. Aí quando chegou aqui, seu Zé Alexandre procurou no dicionário aí dá-se o nome de ILARIÔ, que é a mesma coisa.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Repertório

Quantas músicas o ILARIÔ tem? Há menina tem muitas, oi de sessenta pra lá, tem muita música. E todas as músicas são representativas, todas elas. Quando o povo escuta já sabe de quem é. Num tem nenhuma que chame mais a atenção do povo das pessoas não, é tudo a mesma coisa.

A música que eu conheço é uma, depois tem as outras e todo mundo já sabe que é o ILARIÔ mesmo. Todas são da minha preferência (rindo), muitas foi eu que compus, e muitas eu aprendi com o meu pai. A que eu aprendi com meu pai é, tinha música que fala de pássaro, fala do mar, fala de amor.

Data que o grupo se apresenta (brinca)

Aqui só tem o Culturarte⁴⁹ né, que a gente se apresenta, mas o resto é qualquer tempo. Sempre, de vez em quando, a gente vai é na festa de Laranjeiras⁵⁰. A gente vai todo ano em Japarutuba também na festa de dia de reis. Já brinquei em vários lugar: Propriá, é Tomar de Geru, Cristionópolis, em Aracaju nem conto em escolas⁵¹.

Próximas gerações

Crianças não dá muita atenção as coisa, mas elas fica de olho. Então os professores acreditam em muita coisa na escola porque a tendência é acabar, porque eu já tô velha, cansada, doente e cheia de probrema, então ninguém se interessou ainda pra tomar o meu lugar. Já pelejei com uma neta minha que brincava, com meu neto e hoje em dia não quer mais brincar, porque os colegas mangam⁵². Fica brincando mais esses velhos. Brincadeira de velho, esse tipo de coisa. Não querem mais vim, hoje não vieram, minha filha.

Aí as professora tão com ideia de formar na escola, pra vê se não acaba, pras criança aprender a tocar, cantar pra não acabar. Tudo velhinho né?! É muito importante.

⁴⁹ Festival de Cultura e Arte da cidade de Pirambu, realizado usualmente no segundo semestre de cada ano.

⁵⁰ Encontro Cultural de Laranjeiras (SE).

⁵¹ Todos aqui citados são municípios de Sergipe.

⁵² Caçoar, fingindo seriedade. Escarnecer, zombar. pg. 476- mini dicionário Aurélio Século XXI-5ª edição.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

O figurino

É assim, quando vai comprar o tecido sempre me levam pra mim ir, aí eu vou. Esse d'aqui eu não fui não (mostrando o que está vestida), mas os outros tudo é eu que vou. A gente decide como é que vai fazer o modelo do vestido, como é que vai ser as camisa dos homem, a camisa do homem sempre foi de meia, agora apareceu essa de pano, mas agora vai ser de meia, só falta comprar.

Pra entrar no grupo

Não tem que ser parente, qualquer pessoa pode entrar.

A organização do grupo

- Mestra - Dona Nazilde;
- Presidente;
- Organizador de eventos;
- Instrumentistas.

Quem compõe no grupo sou eu, além das minhas composições, tem as músicas que meu pai cantava e não tem mais de outros grupos. Só tem uma que eu cantei, que eu canto e eu vi O BACAMARTEIRO. Agora eu não sei se ele aprendeu comigo ou não sei como foi. É porque o meu pai cantava.

Ô ia, ia é hoje que a paia da cana avoa

Ô ia, ia é hoje que ela tem de avoar.

Essa meu pai já cantava e eu já vi os BACAMARTEIROS cantando. Eu não sei como começou.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

A importância do grupo

Eu gosto muito porque é uma coisa que eu aprendi com meu pai, aí meu pai sempre dizia, que queria quando ele morresse, ficasse alguma pessoa que guentasse aí eu guentei. Já tinha acabado. Tinha 40 ano que já tinha acabado.

Minha vida sem o grupo

Minha vida seria muito triste, já estou triste já de agora. Já tô parando mais. Agora mesmo quando eu vim, minha filha falou: “Mãe a senhora tá doente”. Eu tô com um mês que não saio de casa, que eu não guento caminhar. Minha filha fala: “A senhora nunca sai de casa, mas quando é pra esse grupo ILARIÔ, a senhora já vai”.

É minha filha, é minha vida pra ser feliz. E seja feliz enquanto eu tiver com coragem de ir, porque quando eu não tiver com coragem mais. É que é pior pra vocês, né minha filha? Só não vou se eu não puder levantar, mas se eu tiver numa cadeira de roda eu ainda vou. Pois é, gosto mesmo!

Finanças

Como o grupo se organiza financeiramente? É meio difícil sabe, nós sempre brincamos e nunca ganhamos nada. Depois começaram quando a gente ia brincar, se juntava e arranjava um cachêzinho e dava, e a gente dividia pra cada um e ficava satisfeito. E a apresentação em Laranjeiras, a gente cobra R\$ 100,00 (cem reais) ou R\$ 200,00 (duzentos reais), aí divide pra cada um. E a roupa sempre, ou nós faz leilão pra comprar. E a prefeitura também já deu várias, e vai indo assim.

Número de componentes no grupo

Hoje tem trinta e seis, agora nunca vem tudo. Tô com vontade de fazer reunião com eles e procurar só 26 pessoas, agora que queira de verdade ter compromisso. Que tem gente que não tem compromisso.

“Eu vou fazer uma viagem, não vou poder ir”, aí eu não quero assim, eu quero quando eu dizer assim, o ILARIÔ vai brincar, num tem outra viagem.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

O que mais caracteriza o Ilariô

Ter vontade, tem muitos que brincam porque gostam porque tem vontade, tem outros não. Se tiver qualquer outra coisa num quer vim e outros não, quando diz tem ILARIÔ, deixa tudo e vem. Eu mesmo sou uma.

A característica da música do ILARIÔ são vários ritmos; **samba de roda, samba de coco, samba de parêa**. São assim os ritmos, tem ritmos de **xote, ciranda, brincar de par e samba de pisada**.

O grupo e a política

A política de perseguir, ela nunca se envolveu não. Esse ILARIÔ era só um, tudo era um só. Aquele barraco das tartarugas quem fez foi todos nós juntos, aí quando nós tava brincando lá, aí veio uma moça em sábado de aleluia aí pediu pra gente parar a brincadeira, pra fazer um ensaio de quadrilha, depois nós voltava a brincar. Mas se nós parasse e esfriasse o sangue, muita gente ia pra casa. Como ia ficar tarde ninguém ia brincar mais.

Nós fez quebra pote, pau de sebo, fizemos arroz doce e munguzá. Tava brincando lá aí ela se encabulou e falou: “Não dar pra conversar com vocês não, que tão tudo bêbado”. Não escolheu. E ninguém estava bêbado. Uma senhora que brincava também, vinha da praia, que vendia cerveja, aí parou lá com uma caixinha, que ela vinha da praia. Ela, a moça pensou que ela tava vendendo ali. Mas não era. Aí tratou a gente mal. E tem gente que não gosta de ser maltratado. Aí eu disse: Eu sou uma, a cabeça do negócio. Eu mesmo, esse pézinho num pisa mais aqui”. Aí me falaram: “Ô mulher, você não fez esse barraco todo mundo junto?!”. “Eu deixo num venho mais não!”. Aí seu Zé Alexandre me acompanhou e seu Manézinho, o tocador, me acompanhou. Mas a pessoa que cantava comigo, justamente era dona Jaci, aí ela aceitou e ficou. Aí ela fez este LARIÔ DAS TARTARUGAS. Ela fez, mas era um só, por isso era muita gente. Aí eu botei o meu pra frente. Graças a Deus é registrado, tem estatuto e tô aí.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Dona Nazilde - A origem do seu nome

Meu nome é Maria dos Santos Sales e Dona Nazilde é porque eu tinha Nazilde no meu nome, mas o meu pai passou a me registrar pra mim casar, aí se é de tirarem o Santos, ou alguma coisa pra botar, não tira Sales ou santos, aí tira Nazilde. Mas eu não gostei disso não.

Referências

- ACIOLLY, Marcus. *1943 Nordestinados*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2 Ed. Ed: F. Brigueiet e Comp.1942.
- ANAIS 1999 – SIMPÓSIO: *folclore: O sagrado e o Profano* - XXIV Encontro Cultura de Laranjeiras;
- BARRETO, Luís Antônio. *Ilariô, grupo folclórico de Pirambu*. Aracaju/ Se Ed, 1998.
- BERNARDINO, Bertrando. *Minidicionário de Pernambuco*. Recife/PE: Bagaço, 1994.
- CABRAL, Eduardo Carvalho. *Japarutuba: da origem ao século XIX*. Aracaju: Triunfo, 2007.
- CADERNO DE SERGIPE – sua opção de lazer e cultura, ano IV, janeiro /1997 nº 43.
- CASCUDO, Luis da Câmara, 1898-1986. *Dicionário do folclore brasileiro/Luis da Câmara Cascudo*. Ed. – edição ilustrada – São Paulo: Global, 2002.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *O Boi- Bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa*”. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, VI, 2000.
- RIBEIRO, Hugo Leonardo. *As Taieiras*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2008.
- SOUTO MAIOR, Mário. *Folclore etc. & tal*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1995.
- REILY, Suzel Ana; DOULA, Sheila M. *Do folclore a cultura popular*. Encontro de pesquisadores nas ciências sorte. São Paulo: USP, 1990.
- TINHORÃO. José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos, origens*. São Paulo, Art. Editora, 1988.

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

TRIGUEIROS, Edberto. *A língua e o folclore da Bacia do São Francisco. Uma história do povo Kalunga* - Secretaria de Educação Fundamental – MEC; SEF, 2001.

WISNIK, Jose Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LOUREIRO, Mônica. Cartografando sons do Oiapoque ao Chuí. *CliqueMusic*: a música brasileira está aqui, ago. 2001. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/acontecendo/acontecendo.asp?Nu_Matéria=2837>. Acesso em: 07 de nov. 2002.

SILVA, claudomir. Disponível em: <http://www.tribunadapraia.com>. Acesso em:

SILVA, claudomir. Um olhar sobre o Ilariou. Texto disponível nos arquivos da Escola Municipal de Pirambu. Disponível em www.claudomir.com.br . Acesso em:

DOCUMENTÁRIO: *VALE DO COTINGIBA – a arte de um povo*. Dirigido por Wendel Miranda.

**MÚSICA BRASILEIRA PARA FLAUTA E VIOLÃO DE SETE CORDAS:
PROPOSTA DE CRIAÇÃO DE UM REPERTÓRIO ORIGINAL PARA ESSA
FORMAÇÃO**

Ricardo Vieira da Costa
ricardovieira.mus@gmail.com

Robson Barreto Matos⁵³
robmatos43@gmail.com

Alessandro Pereira da Silva⁵⁴
alessandropereira.s@gmail.com

Este artigo constitui uma apresentação dos resultados parciais de um projeto de pesquisa em andamento, cuja proposta geral trata da composição, performance, registro gráfico e fonográfico de um repertório inédito e original para flauta e Violão de Sete Cordas (V7C). Tal projeto é realizado no âmbito do Mestrado Profissional (MP) do Programa de Pós Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) sob a orientação do Prof. Dr. Robson Barreto Matos e prevê um repertório formado por oito peças, sendo cinco composições autorais, dois arranjos e uma adaptação de uma peça composta originalmente para flauta e violão tradicional. Como resultado parcial, apresentaremos uma breve análise de três peças do repertório do projeto de pesquisa (Fig. 1).

Nome da Peça	Compositor	Ano da composição	Formação original
Eçauna de Mel	Ricardo Vieira da Costa	2014	Flauta e V7C
Livre prá Chorar	Ricardo Vieira da Costa	2013	Flauta e V7C
Piá	Marcus de Araújo Ferrer	1997	Flauta e Violão

Figura 1. Peças analisadas.

O estímulo maior para o meu interesse pela música instrumental brasileira para flauta e V7C surgiu do contexto profissional no qual estou inserido. Nos últimos anos, tenho atuado

⁵³ Universidade Federal da Bahia (UFBA). Orientador da pesquisa.

⁵⁴ Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coautor do trabalho

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

profissionalmente como violonista do Duo com o flautista João Liberato, no qual, componho, arranjo e adapto peças para flauta e V7C. Outro aspecto relevante se refere ao fato de constatar, através de uma busca preliminar em fontes virtuais e bibliográficas retrospectiva a dez anos de publicações, a escassez de produção acadêmica resultante de pesquisas sobre música brasileira para flauta e violão, mais especificamente o V7C.

Castagna e Schwarz (1993) publicaram o resultado da primeira tentativa de reunir as publicações acadêmicas feitas entre 1916 e 1990, sobre a música "erudita" e "popular" para violão e instrumentos similares. Ao analisar o artigo, foi observado que das quatrocentos e noventa publicações citadas pelos autores, apenas duas fazem menção ao V7C. Destacamos aqui o V7C nessa contextualização, por constituir a relevância do projeto em andamento, principalmente devido à escassez de registros gráficos (partituras) e fonográficos deste instrumento compondo o Duo com flauta.

Historicamente, houve ao longo do século XVIII e XIX uma série de experimentos com relação à quantidade de cordas do violão. Segundo Domingo Prat “Lacote, [...] notável luthier francês [...] realizou várias inovações como um violão de dez cordas e outro de sete” (p.375). Além de Lacote, outros luthiers do século XVII e XVIII realizaram experimentos com relação ao número de cordas do violão. Prat cita o luthier alemão Roberto Lotz (1817-1865), o vienense Juan Godofredo Scherzer (? – 1870) e o francês Claudio Baivin que viveu em Paris no início do século XVIII. Além dos luthiers citados acima, outro exemplo dessas experiências é o *decaordo* idealizado por Ferdinando Carulli, “Era uma espécie de violão de 10 cordas, 5 fora do braço do violão e 5 dispostas sobre o braço” (PRAT, 1934, p. 405). O V7C, apesar de sua suposta origem russa⁵⁵, é considerado um instrumento genuinamente brasileiro em seu uso e linguagem. No choro e no samba ele é o equivalente ao baixo contínuo do período barroco.

Era um instrumento popular na Rússia, com uma afinação em quartas e acredita-se que alguns ciganos russos que frequentavam a casa da Tia Ciata⁵⁶ poderiam ter sido o elo do

⁵⁵ Violões de sete cordas são encontrados principalmente em duas escolas regionais: a) o instrumento brasileiro, que é associado à execução dos conjuntos de choro, e; b) o violão russo, mais associado a uma tradição de solo, que é cultivado naquele país desde o século XIX, e cujo desenvolvimento é atribuído ao russo Andrei Sychra (c. 1773-1850), que além de escrever um método para o instrumento também produziu centenas de obras. Diferentemente da tradição brasileira, a sua afinação é formada pela triade do acorde de Sol: Ré3, Si2, Sol2, Ré2, Si1, Sol1 e Ré1. (BARROS, 2012).

⁵⁶ Casa de Hilária Batista de Almeida (Tia Ciata) localizada na Rua Visconde de Itaúna, 117 (RJ), frequentada por músicos que nunca haviam morado no morro. As festas na casa de tia Ciata serviam ainda para a divulgação de sambas novos, pois o rádio ainda não existia, as festas da Penha aconteciam apenas nos domingos de outubro e era

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

instrumento com a cultura brasileira. Há ainda hipóteses de que esse violão possa ter sido trazido da França por Arthur de Souza Nascimento (Tute) – um dos pioneiros na utilização do V7C em acompanhamentos de choro (PELLEGRINI, 2005). Além de ter sido consagrado no choro pelo acompanhamento e pelas baixarias⁵⁷ contrapontísticas de China, Dino Sete Cordas, Donga, Tuti, Edson Santos (1941-2012), Luizinho sete cordas e Luiz Otávio Braga⁵⁸; na segunda metade do século XX, o V7C teve o seu lado solístico apresentado singularmente por Raphael Rabello (1962-1995) (BORGES, 2008).

De modo geral, o Duo de flauta e violão tradicional veio gradualmente se estabelecer como conjunto instrumental, e podemos encontrar obras para essa formação desde o século XVIII. Grande parte dos compositores clássico/romântico para violão contribuiu para a expansão do repertório de música de câmara para o instrumento. Dentre os compositores desse período os italianos Mauro Giuliani e Ferdinando Carulli, por exemplo, são compositores que escreveram uma série de obras para violão e flauta. Benedick (2010), antes de Giuliani havia pouca produção escrita para conjuntos diferentes de duos de violão ou alaúde.

No Brasil, por volta de 1549, os primeiros jesuítas chegaram ao Brasil com a proposta de conversão dos índios ao cristianismo. Uma das ferramentas de catequização foi a utilização da música e, enquanto os jesuítas atuaram no Brasil, utilizaram “diversos instrumentos musicais, como as flautas, trombetas, charamelas, baixões, violas, cravos e órgãos” (CASTAGNA, 2002, pag.1). Cabe mencionar que o termo violas era como os portugueses designavam os instrumentos de cordas dedilhadas. Dentro do contexto do final do século XVIII e início século XIX o violão tornou-se o instrumento predileto no acompanhamento de canções: modinhas e lundus. “Na música instrumental [o violão], juntamente com a flauta e o cavaquinho, formou a base do conjunto de choro” (DUDEQUE, 1994, p.101). Segundo Taborda (2011), em 8 de agosto de 1858, publicou-se o seguinte anúncio no *Jornal do Comércio*: “Músicas novas de flauta e violão – Quando seu bem vai-se embora...arranjada...; 600 rs” (TABORDA, 2011. pg. 78).

difícil o acesso dos compositores mais humildes aos empresários do teatro de revista para colocar suas músicas. Disponível em: <http://vamosfalar-jornalismocultural.blogspot.com.br/2012/11/brasileirinho-tia-ciata.html>.

⁵⁷ As baixarias são melodias independentes que geralmente são executadas na região grave do instrumento. No caso do violão, a “baixaria” é executada pelo polegar da mão direita mediante um recurso técnico violonístico denominado “apoio”. A baixaria constitui, pois, a forma típica do acompanhamento polimelódico do violão chorístico. (BORGES, 2008).

⁵⁸ Em 1980, foi o primeiro violonista a utilizar cordas de nylon em um “sete cordas” no Brasil (até o momento, os violonistas utilizavam cordas de aço), visando distintas possibilidades timbrísticas na Camerata Carioca de Radamés Gnattali. A partir dessa contribuição de Braga, Raphael Rabello iniciou sua fase solística (BORGES, 2008).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Recentemente, Benedick (2010) fez um levantamento da produção para flauta e violão entre 1980 e 2009, e categorizando as obras em graus de dificuldade técnica. A pesquisa foi realizada por meio de busca virtual do banco de dados Cat Word⁵⁹ e no Flute Association (Universidade do Arizona) bem como em catálogos especializados (Flute World⁶⁰ e Guitar Solo Association⁶¹). Os resultados de Benedick demonstraram o quão grandiosa é a produção para violão e flauta pelo mundo, ao passo que também permite identificar, apesar do escasso número de registros, os mais significantes compositores/arranjadores brasileiros (ou estrangeiros naturalizados no Brasil) para essa formação, tais como Radamés Gnattali, Sérgio Assad, Laurindo Almeida, Villa-Lobos; dentre outros.

Breve análise de três peças selecionadas

1.1. Eçauna de Mel

Essa valsa, cujo nome *Eçauna de Mel* faz referência à língua Tupi-Guarani (*Eçauna* = *de olhos pretos*), foi composta em outubro de 2014 pelo compositor sergipano Ricardo Vieira da Costa. É a mais recente composição resultante das práticas criativas do projeto de pesquisa em andamento, e original para V7C e flauta baixo. Vale ressaltar que a flauta baixo foi escolhida pelo fato de apresentar tessitura que mais se aproxima do V7C, que, neste caso contribui diretamente para proporcionar a desejada sonoridade para a peça.

Apresenta basicamente três partes com variações harmônicas e motivicas progressivas ao longo da peça. A forma do esquema temático pode ser entendido como ABC(ABC)ABC', em que a exposição de ABC é realizada apenas pelo V7C em andamento lento e expressivo (80 bpm) (Fig. 2).

⁵⁹ O portal OCLC Cat World WorldCat representa uma "coleção coletiva" de bibliotecas do mundo, construída através das contribuições dos bibliotecários, ampliada e melhorada através de programas individuais, regionais e nacionais. WorldCat está disponível em <http://www.worldcat.org/>.

⁶⁰ <http://www.fluteworld.com/index.php?action=strona&wart=home>.

⁶¹ <http://www.gspguitar.com/>.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014



Figura 2. Trecho musical inicial realizado pelo V7C solo para exposição dos temas A, B, e C. Observa-se que o solo acompanhado é marcado pelo dedilhado rítmico melódico lento (80 bpm), cuja interpretação deixa subentendida a métrica do ritmo de valsa.

As ideias de A, B, e C são retomadas após a primeira transição depois do primeiro C. Nesse momento, a linha melódica da flauta baixo apresenta elementos contrapontísticos e de acompanhamento, que juntamente com a mudança de andamento (105 bpm) e acentuação do ritmo de valsa pelo violão, marcam a reexposição de (ABC) (Fig. 3).



Figura 3. Trecho musical que marca a reexposição de A, com mudança de andamento, acentuação do ritmo pelo V7C e entrada dos elementos contrapontísticos e de acompanhamento pela flauta baixo.

A retomada de AB após a segunda transição depois do segundo C marca a retomada do andamento inicial (80 bpm) com os dois instrumentos dividindo a função solista e contrapontística. O C' é caracterizado por uma sequência de arpejos pelo V7C que intensifica expressivamente a peça, preparando para a última transição, que por sua vez antecede o final, marcado pela reexposição do motivo de A. Quanto ao aspecto harmônico, a tonalidade é Lá menor e apesar de ser estruturada sobre as bases do sistema tonal, apresenta liberdade quando à utilização de substituições, tonalizações e empréstimos modais. Em todas as transições verifica-se o uso de harmonia quartal diretamente relacionada à sequência de arpejos que caracterizam as transições entre as seções.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

1.2. Livre Prá Chorar

A peça *Livre Prá Chorar* foi composta em 2013 por Ricardo Vieira da Costa, originalmente para flauta e V7C. Foi incorporada ao projeto de mestrado, no âmbito das práticas interpretativas como objeto de pesquisa. É um choro moderno com bases estruturais tradicionais. Ou seja, apesar do uso constante de empréstimos modais e relações harmônico-melódicas que fazem referência ao jazz, foi construída sob a forma *rondó*, que caracteriza a estrutura do choro. Portanto, pode ser compreendida estruturalmente como AABB (A) CC (A). Podemos entender cada (A) como variação interpretativa do ponto de vista melódico que caracteriza o caráter de improvisação do choro. Do ponto de vista melódico, resolvemos destacar o motivo padrão que marca a parte A em todas as suas exposições (Fig. 4).

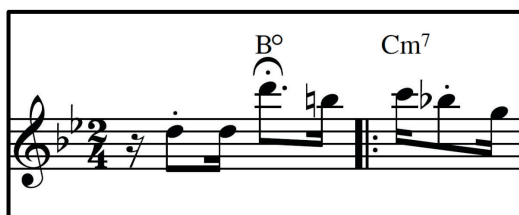


Figura 4. Trecho de *Livre Prá Chorar*. Motivo melódico padrão que caracteriza o início de cada exposição da parte A da peça.

Quanto à harmonia, a tonalidade principal (parte A) é *Sí bemol maior*, e como característica tradicional do gênero na condição de tonalidade principal maior, a parte B está na tonalidade relativa (*Sol menor*) e a parte C sobre a subdominante da tonalidade principal (*Mí bemol maior*). Vale ressaltar que para esta peça, a parte de condução harmônica e contrapontística do V7C não foi pré-determinada, tendo em vista que o caráter de improvisação através das baixarias em contraponto com a melodia principal é a herança emblemática do V7C no choro. Portanto, a linha do V7C é construída a cada interpretação baseada na progressão harmônica da peça.

1.3. Piá

A última peça apresentada e analisada é de autoria do compositor carioca Marcus de Araújo Ferrer, atualmente professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que gentilmente concedeu autorização da utilização dessa obra em nosso projeto de pesquisa. Segundo o compositor, *Piá* foi composta em 1997 e a concepção da composição, partiu de uma ideia simples:

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

“Queria testar em uma composição a possibilidade de um diálogo entre o tango (de Piazzolla) e o choro”. De fato, dentre os muitos aspectos interessantes da peça o que mais impressiona é a capacidade singular de Marcus Ferrer em unir tão simbioticamente os dois estilos, com contextualizações geográficas e históricas diversas que são fundidas a partir de elementos rítmico-melódico-harmônicos do Tango argentino, fundamentado na linguagem estabelecida por Astor Piazzolla e a linguagem tradicional do choro, principal gênero musical urbano genuinamente brasileiro. Tudo isso, através de uma rica e complexa rede de elementos contrapontísticos constantes ao longo da peça. A peça foi originalmente escrita para flauta e violão tradicional. Ao inseri-la no projeto de pesquisa, fizemos adaptações para execução ao V7C, porém todas no âmbito da tessitura do instrumento.

Do ponto de vista estrutural, a peça pode ser interpretada como em formato rondó (ABACA), caracterizando a intenção do compositor em inserir aspectos do choro. Apesar da peça não apresentar uma tonalidade definida; devido às várias relações harmônicas e cromáticas ao longo das partes A, B e C, percebe-se que há um apoio sobre a tonalidade de Sol menor, evidenciado pela recorrente progressão $\text{IIm7}(\text{b5}) - \text{V7}(\text{b9}) - \text{Im7}$ para esta tonalidade em trechos que indicam finais de frases e períodos.

É no aspecto rítmico-melódico que o aspecto do tango se apresenta. A Fig. 5 exemplifica como as acentuações da linha melódica da flauta (compassos 2, 3 e 4) e o contraponto do V7C se fundem para citar o gênero.

The image displays a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Violão 7 cordas (7-string guitar). The tempo is indicated as quarter note = 128. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system shows measures 2, 3, and 4. The Flauta part (top) has a melodic line with accents on measures 2, 3, and 4. The Violão 7 cordas part (middle) has a rhythmic accompaniment. The bottom system shows the Fl. (Flauta) and V.7 (Violão 7 cordas) parts continuing the melody and accompaniment.

Figura 5. Trecho musical de Piá. Parte A, apresentando as acentuações na linha da flauta que fazem referência à célula rítmica básica do Tango, e os elementos contrapontísticos do V7C.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Portanto, com esses resultados visamos contribuir para o preenchimento de uma lacuna de natureza documental (gráfico e fonográfico) de repertório original para umas das mais tracionais formações instrumentais da música de câmara, e, principalmente, a inserção do Violão de Sete Cordas neste âmbito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, N. S. A Criação de Um Repertório Para O Violão De Oito Cordas. Rio de Janeiro, RJ: Associação de Violão do Rio, 2012. Disponível em: http://www.av-rio.org.br/acervo/artigos/nicolas_8cordas.html. Acesso em: 11/11/2013.

BENEDICK, K. "An Annotated guide to flute and guitar music". UNLV Theses/Dissertations/Professional Papers/Capstones. Paper 1035, 2010.

BORGES, L.F.F. Uma Trajetória Estilística do Choro: O Idiomatismo do Violão de Sete Cordas, da Consolidação a Raphael Rabello. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília. Programa de Pós-Graduação em Música. Brasília, DF. [s.n.], 2008.

CASTAGNA, P.; SCHWARZ, W. Uma Bibliografia do Violão Brasileiro (1916-1990). Revista Música, São Paulo, v. 4, n.2: 190-218, 1993.

MELO, R. A. S. A Sonatina para Flauta e Violão de Radamés Gnattali: Estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG. Minas Gerais, MG. [s.n.], 2007.

PELLEGRINI, R. T. Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

TABORDA, M. Dino Sete Cordas, a genial criatividade de um acompanhador. Rio de Janeiro, RJ: Associação de Violão do Rio, 2002. Disponível em: <http://www.av-rio.org.br/artigos/julho2002/dino7cordas.html>. Acesso em: 25/10/2013.

TOBORDA, M. Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro-RJ. Ed. Civilização Brasileira, 3001 p. 2011.

O GESTO REGENCIAL PARA ALÉM DO COMPASSO: UMA DISCUSSÃO ACERCA DAS FERRAMENTAS DA REGÊNCIA E DE SEUS USOS PARA A *PERFORMANCE* NA MÚSICA DO SÉCULO XX

Nilton da Silva Souza⁶²
André Muniz de Oliveira⁶³

Esta pesquisa teve como princípio norteador a concepção sobre interpretação de Hatten de que “o gesto é a concretização da música na interpretação do *performer*”. Partindo dessa premissa fomos levados a buscar fundamento na análise gestual enquanto ação espacial da condução, tendo essa como o próprio gesto musical.

O problema de pesquisa surgiu com a análise da *performance* direcionada aos regentes Pierre Boulez e Valery Gergiev sob a obra *A Sagração da Primavera (Le sacre du Printemps)* de Igor Stravinsky e deteve-se num patamar focado nas relações de objetividade e subjetividade interpretativa. Assim, fomos levados a inferir que existe a possibilidade de um gestual altamente objetivo ser traduzido em interpretação subjetiva; ou mesmo que um gestual subjetivo possa levar a uma interpretação altamente objetiva aos princípios norteadores do estilo musical ou concepção compositiva.

A ferramenta de análise escolhida foi o método de representação gráfica do gesto regencial denominado *PatternCube*. Consiste de um sistema formado por linhas tracejadas onde cada uma das colunas corresponde a um aspecto particular do gestual do regente. O método dá subsídios para o mapeamento desse gestual na execução de trechos musicais e permite o detalhamento das mais variadas nuances.

O problema de pesquisa ganhou amplitude a partir da observação e da discussão acerca do que trata a literatura sobre regência. Em seu Tratado de Orquestração, Berlioz colocou o gestual do regente na “condição de aspectos mecânicos de sua arte”, dessa forma fica

⁶² É professor da UFAL/ETA e aluno do PPGMUS-UFRN em Práticas Interpretativas da Música do Século XX e XXI.

⁶³ É professor da EMUFRN, Doutor em Regência e orientador do Programa de Pós-Graduação em Práticas Interpretativas da Música do Século XX e XXI.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

compreendida que as ferramentas historicamente constituídas induzem ao pensar a regência enquanto detentora de dois aspectos: o gestual do regente enquanto aspecto mecânico; e o gesto musical na regência, enquanto parâmetro de expressão interpretativa e realização artística (MACDONALD, 2002, p. 338). Laboisière entende que

podemos ver a interpretação musical não exatamente somente como resultado sonoro, mas também como processo, um movimento que deixa ver o vazio, o entre o possível da obra e a capacidade estética, entre a leitura e a **poética do gesto** performático, entre o comunicar e o sentir. (LABOISSIERE, 2004, p. 8., g.n)

Seu conceito sobre interpretação está de comum acordo com a diferença explicitada acima por entendermos que o gesto musical na regência necessita da expressão de um gestual “mecânico” para que haja a simbiose no ato da comunicação entre condutor e conduzidos. Faz-se necessário deixar clara a diferença entre gesto musical e o gestual do regente, ao qual entendemos ser de imensa importância no processo de construção do gesto musical por ser este o meio pelo qual o intérprete condicionou a transmissão das informações necessárias para a concretização musical, por assim dizer.

As relações historicamente constituídas têm na concepção de Vasconcelos respaldado por Henri Temianka (VASCONCELOS, 1992, p. 171) a definição de interpretação subjetiva como aquela que está a “procurar um significado escondido nas notas musicais, sob as notas e além das notas” enquanto que convencionou como interpretação objetiva ou literal a interpretação restrita aos detalhes fornecidos pelo compositor. Nesse aspecto faz-se necessário adentrar com mais propriedade no que tange a compreensão das relações interpretativas à luz do advento da música moderna e suas implicações para a *performance* musical.

Ao citar que o “gesto é inteiramente pessoal [...] pessoal como uma voz”⁶⁴, Boulez coloca o ato da interpretação como momento único da expressão artística do regente (VERMEIL, 1996, p. 64). A impressão pessoal da compreensão poética do intérprete que tem o gesto regencial como meio de transmissão do seu entendimento ao grupo musical. O direcionamento tomado por Boulez intensifica essa discussão que vem de encontro ao conceito moderno de música e ao uso das ferramentas regenciais diretamente atreladas a música histórica. Assim entendida essa

⁶⁴ Gesture are entirely personal [...] personal as a voice. (tradução nossa)

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

prerrogativa como oriunda do desvencilhamento da figura do regente do seu passado histórico, onde não havia uma simbiose da atuação deste com a figura do compositor. (C.f. FUBINI, 1994; LIMA, 2005, p. 21)

Por um direcionamento interpretativo

A proposta de um direcionamento estético para a aplicação do gesto regencial enquanto ferramenta interpretativa é tema de várias indagações acadêmicas. O papel do regente frente a grupos orquestrais e mesmo de câmara foi marcado pela dualidade acumulativa enquanto compositor-regente. A separação desses atores trouxe, especificamente no século XX, uma série de reflexões acerca dos fazeres do regente e das ferramentas historicamente concebidas para o seu ofício. Nesse sentido Berlioz identificou algumas habilidades e atributos necessários para a qualificação do regente: habilidade para a batida de tempo, o pulso, as subdivisões de pulso, a disposição espacial da marcação de compassos, etc. (MACDONALD, 2002, p. 336-365)

A abordagem das duas principais vertentes para a interpretação musical no século XX⁶⁵ traz a tona o confronto do ideal musical moderno em relação às concepções musicais que eram parâmetro para a música composta até o século XIX, essas que possivelmente perderam validade diante das inovações musicais do século XX. Entretanto percebe-se que a interpretação regencial, neste sentido, parece ter mantido as mesmas ferramentas outrora usadas na música histórica.

O sentido de objetividade e subjetividade interpretativa estimulou a discussão acadêmica por colocar em pauta a atualização do regente enquanto intérprete; de aflorar a discussão acerca da capacidade interpretativa do gesto regencial diante das técnicas composicionais modernas e das perspectivas necessárias de expansão técnica das possibilidades gestuais do regente em detrimento de sua *performance*. (Cf. WEISBERG, 1993, p. 70)

⁶⁵ Trata-se da classificação de Fubini que coloca de um lado o intérprete conservador e do outro o intérprete progressista distinguindo este, por sua fidedignidade ao texto musical e a figura do compositor, em detrimento daquele que intenta revelar a liberdade e a criatividade do intérprete e possibilita a configuração dicotômica da regência para o século XX. (LIMA, 2005, p. 21)

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

A ferramenta *PatternCube* e suas implicações para o entendimento da subjetividade e objetividade interpretativa

O método desenvolvido por Harold Farberman⁶⁶ foi concebido para ajudar ao estudioso da regência a entender como o gesto regencial poderá ser acomodado de acordo com o repertório. O método de registro tridimensional permite o mapeamento do gesto de modo que todas as nuances gestuais do condutor podem ser grafadas e associadas a uma partitura. Em nosso estudo, utilizaremos esse método para que, a partir de vídeos dos dois regentes (Boulez e Gergiev), possamos analisar suas performances em relação à concepção gestual escolhida.

Denominado *PatternCube*, o método consiste em um sistema composto por um quadrado tracejado onde cada coluna tem um significado específico em relação ao gestual do regente.

Figura 1

4				
3				
2				
1				

Figura 2

6				
5				
4				
3				
2				
1				

Figura 3

4				
3	E			
2				
1	W			

A primeira coluna, (Figura 1) é destinada ao compasso. Nela podemos informar a quantidade de tempos e as possíveis subdivisões ou agrupamentos. A Figura 1 indica que o compasso é quaternário e que é regido a um pulso (ou batida). Da mesma forma, nos compassos compostos ou mistos poderão ser indicados os agrupamentos como na Figura 2.

A segunda coluna do cubo indica a área de abrangência do gesto. Está dividida em quatro níveis hierárquicos que refletem os registros orquestrais: W – “Waist” região da cintura; MC ou

⁶⁶ FARBERMAN, Harold. The art of conducting technique: a new perspective. Alfred, 1997.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

C – “Midchest” – região do meio do peito; UCN – “Under chin” – região abaixo do queixo; e E – “Eye” – região dos olhos.

A segunda coluna está diretamente associada à primeira na indicação do campo de abrangência do gesto e no seu campo de registro. Na Figura 3, a segunda coluna, situa a abrangência do gesto do regente na região da cintura, no tempo 1 e no tempo 2; e a modificação para a área dos olhos no tempo 3 e 4 do compasso.

A terceira coluna do cubo é destinada a indicação de intensidade da dinâmica e a posição de alargamento do braço do condutor. Está dividida em três zonas: I – de *p* a *pp*; II – de *mp* a *f*; e III- de *f* a *ff*. As zonas de dinâmica estão por sua vez associadas ao posicionamento do braço do regente que é registrado por meio de símbolos:

Figura 4 – Zonas de expansão

Zonas de expansão do braço do regente	
Símbolo	Significado
V	Braço em posição da letra “V”, ou seja, mais próximo do corpo do regente.
L	Braço em posição da letra “L”, ou seja, mais alongado.
	Braço em posição da letra “L” alongada, indica que o braço do regente deverá estar mais alongado que em posição da letra L.
FX	Braço totalmente estendido.

Figura 5 – Exemplo das Zonas de Expansão

4				
3	C	III 		
2				
1	W	I V		

Na Figura 5 temos na terceira coluna do cubo a zona de *pianíssimo* a *piano* no primeiro tempo do compasso com o braço do regente em posição de “V”, mais próxima de seu corpo; no terceiro tempo do compasso temos a zona de *forte* a *fortíssimo* com o braço do regente em posição de “L”, mais alargado.

A quarta coluna do cubo é destinada ao registro espacial do gesto. Nela registramos os movimentos horizontais e verticais da batuta em relação ao corpo do regente. São atribuídos símbolos de acordo com a posição do braço ou da batuta em relação ao corpo.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Figura 6 – Posições do braço em relação ao corpo

Símbolo	Significado
Fr	Em frente ao corpo
SR	Lado direito do corpo
LS	Lado esquerdo do corpo

Figura 7 -

4				
3	E	III FX	SR	
2				
1	W	I V	Fr	

Na Figura 7, a quarta coluna do cubo indica que o regente no primeiro tempo do compasso, na região da cintura, na zona de dinâmica de pianíssimo a piano, com o braço na posição de “V”, posicionou a batuta de frente ao seu corpo; logo depois, no terceiro tempo do compasso, na região dos olhos, em zona dinâmica de f a ff, com o braço em sua maior extensão, posicionou a batuta no lado direito em relação ao corpo.

A quinta coluna indica os movimentos da mão esquerda exceto quando esta assume a responsabilidade de manutenção do pulso. A mudança da mão direita para a mão esquerda é mostrada no espaço da parte inferior do cubo, assim como informações relevantes consideradas exceções para a primeira, segunda, terceira e quarta colunas.

Figura 8

4				OPS I
3	C	I V	SR	OPU I
2				
1	W	II L	Fr	Fx III
Mão esquerda – passa de extensão completa III, para direção do corpo I.				

Figura 9 – Descrição do Cubo em sua totalidade

Descrição da quinta coluna
Tempo 1: Mão esquerda “FX” (extensão completa), Zona III.
Tempo 2: Como no tempo 1.
Tempo 3: mão esquerda OPU (palma da mão aberta, de frente para a orquestra, dedos apontados para cima), Zona I.
Tempo 4: Mão esquerda OPS (palma da mão aberta, dedos apontados para a direita), Zona I.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

A regência da obra *Le Sacre* sob o olhar do maestro: Pierre Boulez e Valery Gergiev

A análise de Boulez sobre *Le Sacre* deixa clara as suas intenções interpretativas. Em sua concepção, o intérprete deve valorizar o pensamento do compositor e munido das ferramentas analíticas buscar o gesto mais objetivo quanto possível. Em sua técnica gestual prioriza-se a precisão, a marcação clara dos compassos e o contraste de dinâmicas e tempo.

Os seus escritos, a partir dos *Apontamentos de Aprendiz* mostram sua visão didática para a justificação da aplicação de um gestual condizente com a tradição musical. Observa-se o cuidado na especulação sobre forma, textura, frase, compasso e acento dentro de um contexto que embasa a interpretação. Em oposição a Boulez encontramos Valery Gergiev e sua concepção gestual que explora a música como movimento. Nesse sentido as marcações de tempo e compasso, as indicações fraseológicas e os contrastes de dinâmica são potencializados de modo a explorar de maneira subjetiva as nuances musicais.

A formação de Gergiev diz muito sobre a sua postura diante de uma obra musical. Como aluno de Ilya Musin estudou no Conservatório de Leningrado e especializou-se na música de balé e ópera (LAGO, 2008, 516). Dedicou-se, no início de sua vida enquanto regente, ao fosso do Teatro de ópera Kirov, o que lhe proporcionou versatilidade diante de um repertório que transitava entre música romântica e moderna (LEBRECHT, 2002, p 431-433). Declarou que o espírito do seu repertório deve conciliar o clássico e o moderno, o antigo e o novo, o repertório nacional e internacional (DIAPASON apud LAGO, 2008, p. 516). Sua destreza na condução da música de ópera e balé traz à música sinfônica nuances interpretativas muito mais voltadas ao contexto musical que mesmo as características estáticas da partitura. Pode-se compreender a escolha gestual voltada mais para o que se quer atingir em níveis sonoros do que a marcação gestual padronizada e repetitiva da condução de compassos.

Análise de trechos de vídeo da obra *A Sagração da Primavera (Le sacre du Printemps)* de Igor Stravinsky regidos por Pierre Boulez e Valery Gergiev.

A análise do gestual dos regentes Pierre Boulez e Valery Gergiev teve como base a ferramenta *PatternCube*. Sua aplicação seguiu a metodologia abaixo descrita:

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

1. Observação de trechos de vídeos dos dois regentes interpretando *A Sagração da Primavera*;
2. Aplicação do Cubo em cada uma das análises;
3. Demonstração visual da partitura e do vídeo por meio da fotografia passo a passo do trecho escolhido.⁶⁷
4. Grafia dos elementos espaciais do gestual;
5. Análise comparativa das interpretações.

Seguindo os parâmetros acima determinados para a análise dos vídeos, na interpretação de Pierre Boulez foi analisado o filme gravado pela *Orchestra Filarmonica della Scalla*⁶⁸; já na interpretação de Valery Gergiev tivemos como base o filme da *London Synphonie Orchestra*⁶⁹.

Ambas as gravações são muito representativas da *performance* musical dos regentes estudados. Foram escolhidos trechos musicais onde se pode visualizar o padrão de condução dos maestros e proceder com a análise gestual.

Figura 10 – Trecho 13- The augurs of spring: dances of the young girls (Os prenúncios da primavera: dança dos adolescentes).

13 Tempo giusto ♩ = 50
(I, II, III, IV) (I, II senza sord.)
Cor. sf sempre
V-ni II arco (non div.) sempre simile
V-la tutti (non div.) sempre stacc. sempre simile
V-c. arco (non div.) sempre stacc. sempre simile
C-b. tutti arco (non div.) sempre stacc. sempre simile

⁶⁷ A escolha dos trechos musicais deteve-se na busca de elementos comparativos entre os regentes. Dessa forma, preferencialmente, foram escolhidos para a análise os trechos onde os dois regentes aparecem fazendo suas interpretações.

⁶⁸ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewyqXI21vp0>. Acesso em 28 de março de 2014.

⁶⁹ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4am3YRpfiHs&list=WLSBWSwWLsWDeWbWNF6Utoqu5AJss9oV&index=6>. Acesso em 28 de março de 2014.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

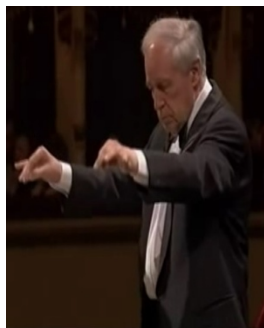
Análise gestual da interpretação de Pierre Boulez

Figura 11- marcação dos compassos 1 ,2, 4, 6 e 7 do trecho acima.



2				
1	W	III-V	Fr	I -
Dedos indicador e polegar ligeiramente apertados passando a idéia de precisão.				

Figura 12 - marcação dos compassos 3 e 5 do trecho acima.



2				
1	MC	III-FX	Fr	III-Des
Deslocamento do pulso da mão direita para enfatizar o acento.				

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Análise gestual na interpretação de Valery Gergiev

Figura 13



2				
1	MC	II 	SR	I-
Mãos levemente estiradas buscando acentuar de forma mais contundente o início do compasso e o deslocamento da métrica.				

Figura 14



2				
1	E	III-L	Fr	Des.
Mão esquerda desloca-se para enfatizar o acento dos compassos 3 e 5.				

Elementos comparativos de análise do trecho 13

O posicionamento dos braços dos regentes é bem distinto. Enquanto Boulez mantêm os braços firmes em uma postura equilibrada com ênfase de movimentos que apenas ressaltam o acento dos deslocamentos rítmicos do trecho, Gergiev tem uma atuação mais plástica. A postura corporal de Gergiev envolve todo o corpo com movimentos do tronco e das pernas enquanto que Boulez mantêm o mínimo possível de movimento corporal.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Quanto à utilização dos andamentos metronômicos, Boulez segue estritamente ao andamento do compositor. Gergiev não se limita ao andamento indicado na partitura.

Ambos os regentes enfatizam o acento em suas performances. Enquanto Boulez limita a abrangência espacial do seu gestual para enfatizar apenas o acento, Gergiev explora espacialmente com seu gesto o potencial dramático do trecho.

Algumas Conclusões

A ferramenta *PatternCube* nos foi apresentada particularmente por sua capacidade descritiva e necessita de aprimoramentos para que possa auxiliar estudos mais detalhados e precisos sobre a *performance* regencial. Entretanto, acreditamos que, para os propósitos desse trabalho, sua eficiência foi comprovada, uma vez nos ajudou a entender as características do gestual dos regentes estudados. Entendemos que o uso de ferramentas analíticas para estudos sobre a *performance* musical ainda é um assunto pouco explorado uma vez que a abordagem científica a que esta está submetida é indiferente por residir em um plano onde prevalecem conceitos estéticos e estilísticos sobre a interpretação musical.

O aprimoramento dessa ferramenta poderá abrir a possibilidade de melhores discussões sobre *performance* na regência a partir de um modelo onde a cientificidade está presente por meio das análises de gráficos gestuais e do texto musical.

Referências

- BOULEZ, Pierre. Apontamentos de aprendiz. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DAHLHAUS, Carl. Estética musical. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.
- DOMENICI, Catarina. *O Intérprete em Colaboração com o Compositor: uma pesquisa autoetnográfica* In: XX Congresso da ANPPOM, 2010. Florianópolis. Anais do XX Congresso da ANPPOM. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC, 2010, pp1142-1147.
- FARBERMAN, Harold. The art of conducting technique: a new perspective. Alfred, 1997.
- FUBINI, Enrico. Música y language em la estética contemporánea. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

- GRIFFITHS, Paul. A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HATTEN, Robert S. Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- LABOISSIÈRE, Marília. Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética. São Paulo: Annablume, 2007.
- LAGO, Sylvio. Arte da regência: história, técnicas e maestros. São Paulo: Algor, 2008.
- LEBRECHT, Norman. O mito do maestro: grandes regentes em busca do poder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LESTER, Joel. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: John Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge University Press: 197-216, 1995.
- LIMA, Sonia Albano de. Uma metodologia da interpretação musical. São Paulo: Musa Editora, 2005.
- MACDONALD, Hugh. Berlioz’s orchestration treatise: a translation and commentary. New York: Cambridge university press, 2002.
- VASCONCELOS, E. *Objetivismo ou subjetivismo?* Revista da Escola de Música. Salvador: Ed. UFBA, p. 117-132, dez. 1992.
- VERMEIL, Jean. Conversations with Boulez: thoughts on conducting. Translated the French by Camille Naish. Portland: Amadeus Press, 1996.
- WEISBERG, Arthur. Performing twentieth-century music: a handbook for conductors and instrumentalists. Yale University, 1993.

O MST E A MÚSICA CONTRA O LATIFÚNDIO, O CAPITAL E A IGNORÂNCIA

Lindiane de Santana⁷⁰
lindyrion@gmail.com
Mackely Ribeiro Borges⁷¹
mackelyrb@gmail.com

Introdução

A prática e a produção musical do *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)* são fortes aliados em sua luta política. Este estudo é parte integrante da análise dos dados da pesquisa do Programa de Iniciação Científica (PIBIC/2013-2014) intitulada *A Prática Musical no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) em Sergipe*. Nas primeiras análises desta pesquisa descrevemos a música e a experiência musical dos Sem Terra⁷². Concluímos que, para o *Movimento*, a experiência musical é muito mais que um elemento expressivo, mas também um elemento mediador na construção da identidade Sem Terra. (GROFF; MAHEIRIE, 2011; PIANA, 2001; SANTANA; BORGES, 2014). Nesta análise, identificamos uma relação entre a música e as três frentes de luta do *MST* que são contra o latifúndio, o capital e a ignorância (STÉDILE; FERNANDES, 1999). O *MST* leva sua canção em todos os seus passos, como nas Marchas, nas ocupações, nos atos públicos etc, fazendo suas reivindicações em forma de música. (BOGO, 2002).

Sabemos que a música é uma prática social que está presente em todas as sociedades e culturas. O ser humano reconhece e responde à música de maneiras distintas, de acordo com o momento e as funções que a música assume em sua vida. Para Ribeiro (2007, p. 1), o repertório de um grupo musical “tende a ser um reflexo da sociedade e contexto em que vivem”. Neste sentido, a música do *MST* está imbuída do seu dia-a-dia e de suas visões, valores e ideologias.

⁷⁰ Graduanda do Curso de Licenciatura em Música do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe. Participou como bolsista do Projeto intitulado *A Prática Musical no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) em Sergipe* do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UFS 2013-2014). Bolsista do Programa de Iniciação à Docência (PIBID) do Departamento de Música (DMU/UFS).

⁷¹ Professora do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe (DMU/UFS) e orientadora da pesquisa.

⁷² Com letra maiúscula pois trata-se de uma identidade própria.

Descrição do estudo

A pesquisa foi desenvolvida em dois momentos. O primeiro momento foi o da pesquisa bibliográfica por meio da organização e revisão das fontes bibliográficas disponíveis (livros, banco de dados, periódicos, teses, dissertações etc.), a partir do qual foi possível solidificar a fundamentação teórica do assunto. Objetivamos analisar o caso específico da música do *MST* em Sergipe.

O segundo momento, a pesquisa de campo, foi pautado na observação, transcrição e análise dos exemplos musicais colhidos no campo (CD's, gravações, vídeos), assim como na coleta de dados referente aos mesmos por meio de entrevistas com os principais representantes dessa música nos assentamentos sergipanos (compositores, músicos e ouvintes). Foi também realizada a observação participante do lançamento do CD *Canção Camponesa do São Francisco: histórias, verdades, resistência* produzido pela *Juventude do Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA)* e pelo *Grupo Raízes Nordestinas*. O CD apresenta composições musicais criadas por jovens camponeses e artistas populares da região do sertão de Sergipe.

A música do *MST*

Considerando os dados coletados, pudemos destacar uma relação existente entre as entrevistas, o repertório musical do *MST* e a literatura produzida a respeito da música do *Movimento*. É interessante observar que a pesquisa nos possibilitou o conhecimento de uma vasta produção e prática musical que, dentro de suas características, revela um processo de formação da identidade coletiva do *MST*.

Podemos dividir o repertório musical do *MST* em dois grupos: o primeiro é a sua produção musical, aquela feita pelos acampados, assentados, assessores e/ou mediadores do/para o *Movimento*, e o segundo grupo são as músicas que são produzidas fora do *Movimento*, mas que carrega consigo as causas sociais, portanto, ideologias e valores que são compartilhados pelo *Movimento*.

Esta pesquisa se deteve no conhecimento do primeiro grupo de artistas, porém, a importância do segundo grupo para o *MST* foi muitas vezes citada nas entrevistas. Em se tratado de Sergipe, percebemos a presença da música em cada passo dado pelo *Movimento*.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Durante as entrevistas, pudemos observar a importância dada à mística, neste sentido, todos os entrevistados a citaram apontando que a música, dentro da mística, “toca” e “provoca transformação”. Segundo Sampaio (2002), a mística expressa-se em uma linguagem de símbolos que une a palavra ao gesto. Seu tema normalmente está envolto à história do *Movimento*, onde a música, a poesia e as encenações são as principais formas de comunicação e expressam os sentimentos incentivando os participantes a continuar na luta (SAMPAIO, 2002). Nas palavras de Piana (2001, p. 59):

A mística e a música do MST podem ser consideradas como dois aspectos de grande importância tanto para a construção de uma identidade coletiva, como para estabelecer o sentido da luta, fazendo com que a esperança seja mantida mesmo diante de tantas adversidades.

Podemos compreender que a música produzida pelo *MST* traz consigo elementos do cotidiano do *Movimento*. Assim, a história vai sendo desenhada e a música segue marcando cada momento da luta. No decorrer dos anos, esta música produzida reflete um momento histórico do *Movimento*, podendo ser recuperado todas as vezes em que ela é novamente cantada. Desta forma, durante experiência musical, os momentos são lembrados, dando sentido à luta.

Ao analisar os dados recolhidos durante a pesquisa podemos perceber uma relação entre a música do *MST* e sua luta contra o latifúndio, o capital e a ignorância citada por Stédile em entrevista à Fernandes (STÉDILE; FERNANDES, 1999). Tentaremos aqui mostrar como se dá esta relação. Sabendo que há momentos que ela se enlaça, sendo impossível pensar nesta relação separadamente. Um exemplo é a história contada pela música, ela tanto educa, como questiona o capital e o latifúndio em alguns momentos.

A música contra o latifúndio e o capital

Podemos observar na literatura, nas entrevistas e no discurso musical, a música do *MST* sendo usada contra o latifúndio e o capital, especialmente quando a canção expressa suas visões políticas, seus discursos e valores.

Entre as lutas do *MST*, existe a preocupação com o resgate dos valores nacionais, “como a bandeira, o hino, as músicas e a cultura do povo brasileiro” (STÉDILE; FERNANDES, 1999, p. 124).

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Em um país sem autoestima⁷³ que encontra-se moldado pela mídia, que uniformiza a cultura, o *MST* luta para que o povo recupere seu orgulho de ser brasileiro. Neste sentido, existe uma inquietação quanto à indústria cultural, pois essa busca interesses econômicos e a dominação cultural que favorece a classe dominante (PIANA, 2001). Dessa maneira, é possível afirmar que a luta contra a indústria cultural nos forneceu alguns questionamentos acerca da produção musical do *MST*.

Os Sem Terra se identificam com uma música insubmissa e irreverente, que rompem os ditames do lucro e da indústria cultural. Considerando que a música sempre foi uma forma do ser humano expressar os seus sentimentos e convicções, constatamos que as músicas do *MST* estão imbuídas do discurso ideológico e dos valores do *Movimento*. Elas são parte de suas expressões políticas. Diante de sua vasta produção musical, o *MST* se depara com uma preocupação: a “indústria cultural”. Para o *MST*, o “vender” não é o central, por isso muitas de suas músicas são disponibilizadas livremente para apreciação na internet⁷⁴. Como constata Piana (2001, p. 88) “O importante é ‘dizer’ a palavra, expressar o sonho, soltar o grito.”

A diversidade cultural, a cultura midiática e o resgate histórico das raízes culturais e musicais são outras importantes referências feitas pelos entrevistados. O próprio *Movimento* prega uma música que tenha relação com o povo e sua história, que aponte as contradições presentes na sociedade e que faça parte dos atos e eventos do *Movimento*. Essas características são encontradas dentro das letras de suas canções.

Podemos observar a preocupação do *Movimento* contra o latifúndio na letra da canção *Ocupação* do cantor e compositor Pedro Munhoz, canção presente em seu CD: *Pátria Mundo*⁷⁵. O texto da canção descreve uma ocupação de terras do *Movimento*. Segundo Rosa (2012, p. 511) “As ocupações de terra são hoje a principal estratégia de ação coletiva adotada por movimentos sociais que lutam pela realização de uma reforma agrária no Brasil.” Sabemos que para alcançar o objetivo da reforma agrária o *MST* luta contra o latifúndio, por ser uma terra que não possui função social. A função social da terra é prevista no Estatuto da Terra (lei nº 4.504, de 30 de novembro de 1964),

⁷³ O sentimento de inferioridade entre os brasileiros tem sido estudado por vários autores. De acordo com Reily (1990), este fenômeno teve início durante a colonização do Brasil, a partir das percepção negativa do território dos próprios colonos. Nas palavras da autora, este e outros aspectos “contribuíram para que as populações brasileiras viessem a desenvolver uma imagem denegrada de sua terra, uma questão que persiste em diversos níveis até os dias de hoje.” (REILY, 1990, p.11)

⁷⁴ Para a consulta e apreciação do repertório musical do *MST*, recomendamos o acesso aos CD’s que podem ser encontrados no seguinte endereço eletrônico: <http://www.landless-voices.org/vieira/archive-04.phtml?sc=1&ng=p&se=0&th=12>

⁷⁵ Músicas do cantor e compositor Pedro Munhoz disponíveis em <http://www.pedromunhoz.mus.br/discografia.html>

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

que, em seu artigo 2º, assegura “a todos a oportunidade de acesso à propriedade da terra, condicionada pela sua função social” (Brasil, 1964)

Noite alta, luar clareando os campos,
os pirilampos são estrelas a brilhar,
parecem adivinhar quem vem chegando,
semeando vida nova no lugar.
Cerca tombada, mundos se desvelam;
e os que vieram, no cair da madrugada,
mãos na enxada, sonhos que se revelam,
não esperam a história ser contada.
E lonas pretas se espalham “a lo largo”,
no dia claro vem surgindo a ocupação.
E o que era nada, no vazio de coisa alguma,
se transforma num verde plantação.

A letra da canção retrata com riqueza de detalhes a visão do Sem Terra em uma ocupação de terra. Ao citar “*E o que era nada, [...] se transforma em verde plantação*” o compositor se refere à falta da função social da terra, antes da ocupação.

A canção *Procissão dos Retirantes* foi composta pelos compositores Pedro Munhoz e Martin César, em memória ao massacre em Eldorado dos Carajás ocorrido em 17 de Abril de 1996. Podemos observar na letra desta canção além de patriotismo, a narração de um momento histórico vivido pelo MST, um questionamento ao capital e ao próprio latifúndio:

Terra Brasilis, continente
Pátria Mãe da minha gente,
Hoje eu quero perguntar:
Se tão grandes são teus braços,
Por que negas um espaço aos que querem ter um lar?
Eu não consigo entender
Que nesta imensa nação
Ainda é matar ou morrer
Por um pedaço de chão!
Lavradores nas estradas
Vendo a terra abandonada
Sem ninguém para plantar
Entre cercas e alambrados
Vão milhões de condenados
A morrer ou mendigar
Eu não consigo entender
Achar a clara razão
De quem só vive pra ter

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

E ainda se diz bom cristão!
No Eldorado do Pará
Nome índio: Carajás
Um massacre aconteceu.
Nesta terra de chacinas,
Essas balas assassinas
Todos sabem de onde vêm
É preciso que a justiça
E a igualdade sejam mais
Que as Palavras de ocasião.
É preciso um novo tempo
Em que não seja só promessa
Repartir a terra e o pão
(a hora é essa de fazer a divisão!)
Eu não consigo entender
Que, em vez de herdar um quinhão,
Teu povo mereça ter
Só sete palmos de chão!
Pátria amada do Brasil,
De quem és, ó mãe gentil?
Eu insisto em perguntar
Dos famintos das favelas
Ou dos que desviam verbas,
Pra champanhe e caviar?
Eu não consigo entender
Achar a clara razão
De quem só vive pra ter
E ainda se diz bom cristão!

A letra da canção questiona diretamente o capital quando apresenta a contradição entre pobres e ricos “*De quem és mãe gentil? [...] Dos famintos das favelas ou dos que desviam verbas [...]?*”. Questiona também o latifúndio quando mostra a realidade de “*Lavradores nas estradas, /Vendo a terra abandonada/Sem ninguém para plantar*”.

A música contra a ignorância

Enquanto questiona, desafia e provoca, o MST mantém escolas para seus assentados com propostas fundamentadas em alguns nomes como Paulo Freire, Vygotsky, Emília Ferreiro etc (MEIHY, 2002). Assim, os “sem-terra rompem com a longa tradição pedagógica que dissocia a prática educacional da prática política.” (MEIHY, 2002, não paginado). Dessa maneira, no MST, é possível afirmar que a música, além de uma prática política e histórica, é também considerada uma prática educativa. Neste sentido, podemos ir além e delinear uma trajetória de reflexões acerca da

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

educação por meio da música, com música e de música. Onde a música tanto pode ser usada com propósitos não musicais, estes podem ser políticos, educacionais, históricos como meio para atingir objetivos ideológicos, como também pode ser usada com objetivos musicais, sendo uma área do conhecimento tão importante quanto outras, configurando-se como mais uma “janela” contra a “ignorância”.

A importância dada pelo *Movimento* à educação também se reflete em suas músicas. “A frente de batalha da educação é tão importante quanto a da ocupação de um latifúndio ou a de massas. A nossa luta é para derrubar três cercas: a do latifúndio, a da ignorância e a do capital.” (FERNANDES; STÉDILE, 1999, p.74). A música se configura como um importante instrumento de educação. Segundo Molina:

Dependendo como é vivenciada, a prática musical apresenta-se como um laboratório privilegiado para o exercício de determinadas qualidades transversais a toda educação, como a cooperação, a paciência, a gentileza, a relativização da competição, a escuta de si e do outro. (MOLINA, 2012, p.7)

Durante a pesquisa de campo observamos uma educação pela música e para a música. As letras das canções demonstram as visões do *MST* sobre a educação. A letra canção *Para Solettrar a Liberdade* de Zé Pinto, cantada no CD *Arte e Movimento* pela cantora Leci Brandão, é um exemplo:

Tem que estar fora de moda criança fora da escola,
pois há tempo não vigora o direito de aprender
Criança e adolescente numa educação decente
pra um novo jeito de ser
pra soletrar a liberdade na cartilha do ABC.
Ter uma escola em cada canto do Brasil
com um novo jeito de educar pra ser feliz
Tem tanta gente sem direito de estudar
É o que nos mostra a realidade do país.
Juntar as forças, segurar de mão em mão,
numa corrente em prol da educação
Se o aprendizado for além do Be A Bá,
todo menino vai poder ser cidadão.
Alternativa pra empregar conhecimento
Movimento já mostrou para a nação
desafiando dentro dos assentamentos
Reforma Agrária também na Educação.

A letra da canção mostra a preocupação do *MST* com o direito à educação. “Se o aprendizado for além do Be A Bá,/ todo menino vai poder ser cidadão [...] com um novo jeito de educar pra ser

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

feliz”, aqui percebemos uma consciência por uma educação mais ampla, portanto, contra a ignorância. Para o *Movimento* esse é um direito necessário à realização da dignidade humana plena.

Criar, vivenciar, apreciar e interpretar músicas são práticas comuns entre os militantes do *MST*, principalmente crianças e jovens, tanto junto à mística, quanto em um contexto lúdico-educativo. A educação das crianças está presente na luta *MST*, e a música neste aspecto é pensada como um instrumento pedagógico. O CD *Plantando Cirandas* (que se encontra no 3º volume) nos permite visualizar este aspecto, além de apresentar o jeito de ser *sem terrinha*⁷⁶. Neste terceiro volume cabe destacar a canção *Vamos Sem Terrinha*, produzida pelas crianças do assentamento *Escrava Anastásia (Nova Canadá)*, localizado na cidade de Canindé do São Francisco-SE. Aqui a música vem em ritmo regional de forró, com sanfona, zabumba e triângulo caracterizando este gênero. A letra retrata a vida e as brincadeiras das crianças no assentamento.

Na ciranda cirandinha
Nossa roda bem grandinha
‘Pras’ meninas, passa anel
‘Pros’ meninos, aliancinha
Toda essa brincadeira
As crianças sempre gostam
Com carinho e alegria
No sorriso sempre mostram
Vamos Sem Terrinha
Começar a brincadeira
Plantando cirandas
Pra colher a vida inteira
Gosto de brincar de roda
No terreiro pular corda
Pião, jogar pedrinhas
Pega-pega, amarelinha
La na árvore contei dez
Todo mundo se escondeu
Esconde aqui, esconde acolá
Corre, corre vou lhe achar.

Considerações finais

Até o presente momento concluímos que a música tem um papel significativo na construção e ressignificação das identidades coletivas e do modo de ser Sem Terra no *MST* e dentro deste contexto ela é usada como uma arma contra o latifúndio, o capital e a ignorância. Através das

⁷⁶ Termo dado pelo *MST* às crianças que vivem nos acampamentos e assentamentos rurais.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

características contidas nesta música e as preocupações do *Movimento* a este respeito, constatamos que a música é também um instrumento político, ético, estético e educativo.

Referências

BOGO, A. O vigor da Mística. *Cadernos de Cultura*, nº 2, MST, 2002.

BRASIL. Lei nº 4.504, de 30 de novembro de 1964: dispõe sobre o Estatuto da Terra e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 31 nov. 1964. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4504.htm Acesso em: 30 nov. 2014.

GROFF, Apoliana Regina; MAHEIRIE, Kátia. A mediação da música na construção da identidade coletiva do MST. *Política e Sociedade*, Florianópolis, v. 10, n. 18, p. 351-370, 2011.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Escutar as Vozes da Marcha*. 2002. Disponível em: <http://www.landlessvoices.org/vieira/archive-05.phtml?rd=LISTENIN691&ng=p&sc=3&th=42&se=0> Acesso em: 20 de Junho de 2014.

MOLINA, Sérgio. Vozes e Ouvidos para a Música na Escola. In: JORDÃO, Gisele et.al.(orgs.). *A Música na Escola*. São Paulo: Alluci & Associados Comunicações, p.7-9, 2012.

PIANA, Marivone. *A Música-Movimento: estratégias e significados da produção musical do MST*. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

REILY, Suzel Ana. Manifestações populares: do “aproveitamento” à reapropriação. In: REILY, Suzel Ana; DOULA, Sheila M. (org). *Do folclore à cultura popular*. Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais. São Paulo: USP, 1990, p. 1-31.

RIBEIRO, Hugo L. Folclore versus Paráfolclore. *Música & Cultura* (Online), Salvador, Bahia, v. 2, p. 01-08, 2007. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/download/102/46>. Acesso em: 28 de Julho de 2014.

ROSA, Marcelo Carvalho. Ocupações de terra. In: CALDART, Roseli Salete (Org.). *Dicionário de educação do campo*. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012. p. 511-514.

SAMPAIO, Plínio de Arruda. *A Mística*. 2002. Disponível em: <http://www.landless-voices.org/vieira/archive-05.phtml?rd=MSTICAOF657&ng=p&sc=3&th=42&se=0> Acesso em: 15 de Janeiro de 2014.

SANTANA, Lindiane de; BORGES, Mackely Ribeiro. A prática musical do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) em Sergipe. In: IV ENCONTRO DE PESQUISADORES

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

INICIANTE DAS HUMANIDADES, 2014, São Cristóvão – SE. Programa de Educação Tutorial, 2014, p. 381-390. Disponível em: <http://pethistoriaufs.org/2014/11/anais-ih-2014/>

STÉDILE, João Pedro; FERNANDES, Bernardo Mançano. *Brava Gente: a trajetória do MST e a Luta pela terra no Brasil*. Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 1999.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA *PERFORMANCE* BASEADO NO MODELO TRIPARTITE DE SEMIOLOGIA MUSICAL DE NATTIEZ

Marcio Miguel Costa
mmclarineta@hotmail.com
Pedro Robatto
probatto@ufba.br

1. Introdução

Construir a interpretação de uma obra pode se tornar uma tarefa tão difícil quanto à composição da mesma, pois envolve escolhas complexas e pessoais. O intérprete precisa definir tamanho de frase, pontos de tensão e relaxamento, timbre(s), andamentos, respiração, entre outros elementos, que nem sempre estão explícitos na partitura e, mesmo quando estão, dependem de todo um contexto ideal como o local de realização da *Performance*, a acústica, o instrumento utilizado, orquestra ou pianista acompanhador quando for o caso. Para justificar tais escolhas, o intérprete busca fundamentar sua interpretação através de uma pesquisa e/ou do contato direto com o compositor ou com alguém que tenha estudado com ele, uma profunda análise da partitura, ideias musicais do intérprete adquiridas ao longo de sua carreira, o público ouvinte, a influência de uma “tradição interpretativa”, entre outros. Neste trabalho iremos nos ater a falar dos três primeiros citados e corriqueiramente utilizados na fundamentação da interpretação, o compositor e seu contexto histórico, a análise da partitura e as contribuições do intérprete, tomando como base o modelo Tripartite de Semiologia Musical apresentado por Nattiez⁷⁷.

2. Processo de construção da *Performance*

Diversos trabalhos (ECO, 1976; GADAMER, 1977; ECO, 2004) já têm demonstrado o quanto é difícil entender as motivações que levam um compositor a compor determinada obra. A menos que o compositor esteja vivo e seja capaz de dizer com clareza que razões ou escolhas o levaram a

77

Jean Jacques Nattiez é professor de musicologia na Faculdade de Música da Universidade de Montreal. Considerado como um dos pioneiros da semiologia musical, autor de diversas publicações na área da Semiologia. Além disso, é o editor dos textos de Pierre Boulez e de diversos discos de música de tradição oral.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

escrever aquela determinada peça, nunca saberemos ao certo qual é a “verdadeira intenção do compositor”; o máximo que podemos fazer são associações entre a sua escrita e fatos relevantes no contexto de criação da obra; e isso já é uma interpretação; ou seja, não temos acesso à mente do compositor, mas somente ao estudo fático dos registros que é o contexto de criação.

(...) um texto, uma vez separado de seu emissor (bem como da intenção do emissor) e das circunstâncias concretas de sua emissão (e consequentemente de seu referente implícito), flutua (por assim dizer) no vazio de um espaço potencialmente infinito de interpretações possíveis. Consequentemente, texto algum pode ser interpretado segundo a utopia de um sentido autorizado fixo, original e definitivo. A linguagem sempre diz algo mais do que seu inacessível sentido literal, o qual já se perdeu a partir do início da emissão textual (ECO, 2004, p. 14).

De todos os registros que sobreviveram ao contexto de criação da obra e, que temos acesso, sem dúvida, o mais importante deles é a partitura. Ela é o vestígio material sob a forma simbólica de um conjunto de códigos que se manifestam independente dos procedimentos utilizados, conscientes ou não, pelo compositor ou das técnicas de percepção dele originadas (NATTIEZ, 2002). Nela estão indicadas ou resumidas as ideias do compositor através de um sistema de códigos que, ao ser decodificado pelo intérprete, é transformado em som. Como em toda forma de comunicação escrita, a forma simbólica (partitura) precisa ser suficientemente clara de forma que possibilite ao intermediário (intérprete) reproduzir a mensagem tal como escrita.

A *performance* musical é entendida como parte de um sistema de comunicação no qual o compositor codifica as ideias musicais, o intérprete decodifica e transforma em sinal acústico, e o ouvinte por sua vez decodifica o sinal acústico, transformando-o em ideias, conceitos e sentimentos. A notação musical assegura a identidade da obra e ameniza o grau de ambiguidade, pois alturas e durações são especificamente registradas no código apropriado (GERLING; SOUZA, 2000, p. 115).

Apesar de ser um documento objetivo e detalhado, comparada a um script (COOK, 2006), a partitura mesmo autógrafa não expressa por si só todas as informações necessárias para que o fenômeno musical aconteça. Ela depende da leitura, ou melhor, da interpretação do especialista que poderá acrescentar, tirar ou modificar alguma informação por gosto pessoal. Tal interferência do intérprete não é mal intencionada, pelo contrário, ela busca preencher lacunas deixadas pela fragilidade da notação musical na partitura.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Muito frequentemente a partitura é usada como referência, por representar a música no domínio simbólico e por ser de fácil acesso, mas pode trazer algumas desvantagens para a interpretação de como os ouvintes julgam a expressividade, já que a execução humana de uma partitura nunca é capaz de realizar literalmente o que está especificado nela (LOUREIRO, 2006, p. 26).

Partindo do princípio de que uma partitura é portadora de um conjunto de símbolos e códigos peculiar de uma área específica - que é a música - e que para decodificar a mensagem contida nesta partitura é necessário que se tenha conhecimento sobre tal área, podemos afirmar que o agente decodificador desta partitura é o músico, seja ele musicólogo, regente, cantor ou *intérprete instrumentista*. Sendo assim, podemos dizer que o intérprete corresponde também ao papel de receptor, a quem se destina a mensagem, como classificado por Nattiez (2002):

O terceiro problema, que está longe de poder ser negligenciado, refere-se ao lugar do intérprete - cantor, instrumentista ou regente - dentro do esquema tripartite. (...) no contexto da música ocidental, o intérprete é mesmo alguém que *interpreta*, no sentido hermenêutico do termo, esse vestígio que é a partitura. Por conseguinte, se couber, em determinada análise, que sejam levadas em consideração as opções específicas de um intérprete, penso que estas devem fazer parte da análise estética. (p. 22).

Ao receber a partitura, o intérprete decodifica a mensagem contida nela utilizando sua capacidade técnica de leitura e execução no instrumento que dificilmente sofre grandes variações que possam interferir na compreensão do texto, a menos que o intérprete assim deseje. Entretanto, fatores técnicos e emocionais como humor, personalidade, motivação, traumas, entre outros, podem determinar uma interpretação mesmo que inconscientemente, por esse fato a replicabilidade na interpretação não é possível ainda que seja executada pelo mesmo intérprete; talvez essa seja a grande diferença da música em relação às outras artes e que a torna tão subjetiva.

Lidar com os fatores citados exige do intérprete certa previsibilidade de como será *performance*. Tal previsão só é possível através de suas experiências acumuladas ao longo de sua carreira profissional, seja dando aulas, tocando em uma orquestra ou alguma outra formação. Ao atuarem esses intérpretes se dão a liberdade de alterar, exagerando para mais ou para menos, uma ou outra informação da partitura para que tal nuance seja perceptível quando executado em conjunto ou mesmo em uma peça solo. Como exemplo podemos citar a clarineta, que tem diferentes projeções e “timbres” em seus registros. O registro agudo da clarineta possui uma sonoridade “brilhante” atingindo grande projeção e volume sonoro. Não obstante, no registro médio e grave a

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

clarineta possui sonoridade “escura”, “doce” e “aveludada” e não tem a mesma projeção que no agudo. Nem sempre as notações de dinâmica, acentuações ou articulações da partitura estão escritas de forma adequada com tais peculiaridades deste instrumento exigindo que o intérprete clarinetista adapte às informações contidas na partitura a fim de fazer com que a melodia executada soe de forma homogênea e de acordo com o estilo da obra.

No entanto, o intérprete precisa encontrar um equilíbrio entre o espiritual e o real, sem desvalorizar nenhum deles. Esse equilíbrio pode começar a ser alcançado, ao se fazer uma distinção bastante simples – e que tem sido menosprezada – entre interpretação e execução. Uma determinada análise poderá levar à convicção de que um tipo de interpretação é essencial, mas como passar essa interpretação para o ouvinte durante uma execução é outro problema. Dependendo do instrumento, da acústica, e até de fatores como a hora do dia, pode ser necessário, por exemplo, que determinados detalhes musicais devam ser exagerados para que a mensagem chegue ao ouvinte (DUNSBY, 1989, p. 2).

3. Modelo Tripartite de Semiologia e sua aplicabilidade no processo de construção da *performance*

Antes de descrevermos sua aplicabilidade no processo de construção da *performance*, exporemos aqui de maneira sucinta o que é semiologia e o Modelo Tripartite de Semiologia de Nattiez. Para um maior aprofundamento nesse tema recomendamos ver Nattiez (2002).

Semiologia não é a ciência da comunicação. Ela é um estudo de como funcionam e organizam as formas simbólicas. Na música, podemos usar a semiologia para investigar qual ou quais as intenções de uma determinada partitura através da análise de seus códigos (nível neutro). A partir desta análise podemos buscar compreender como se deu o processo complexo da criação (poiética) e entender como se inicia o processo complexo de percepção e reconstrução da mensagem (estésico).



No modelo acima, Nattiez demonstra que, do ponto de vista semiológico, uma mensagem pode ser interpretada sob três níveis:

Processo poiético que, conforme o sentido da seta, apresenta o processo de criação da forma simbólica (vestígio material), onde podem ser encontrados elementos pertencentes ao universo do

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

emissor. *Processo estésico* neste, a seta em sentido inverso à primeira, diz respeito a uma rede de significações criada pelos “receptores”. Nesta dimensão o significado da mensagem é dado pelos “receptores”, construído a partir de um processo ativo de percepção. *Vestígio material* é a forma simbólica, a mensagem, o objeto material capaz de ser observado. Para que se entenda o modelo tripartite de semiologia musical, adotaremos a partir de agora o termo *nível neutro* no lugar de *vestígio material*.

Considerando as relações entre os três polos da tripartição semiológica, Nattiez propõe o seguinte esquema de seis casos de configurações com suas respectivas situações analíticas diferentes:

FIGURA 1 – Quadro de seis situações analíticas (NATTIEZ, 2002, p.18)

A análise do (a) nível neutro é apenas a análise do nível imanente que não necessariamente se relaciona com o processo de produção ou com a forma como ele é percebido. Partindo da análise do nível neutro, a (b) poiética indutiva faz um levantamento da quantidade de procedimentos recorrentes utilizados pelo compositor que pressupõe que ele os tenha premeditado. Já na (c) estésica indutiva é feito um levantamento de hipóteses sobre a recepção de uma obra; enquanto que na (d) poiética externa busca-se interpretar suas estruturas através de documentos externos à

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

obra (cartas, rascunhos, manuscritos). Da mesma forma que na estética indutiva, a (e) estética externa analisa como a obra foi percebida a partir de informações recolhidas dos ouvintes. Finalmente, a (f) Comunicação musical corresponde ao ato de comunicar-se musicalmente.

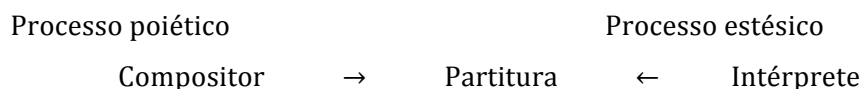
Entendido o modelo tripartite de Nattiez e suas respectivas situações analíticas, descreveremos aqui, não de maneira prioritária mas sim procedimental, como ocorre à fundamentação de uma performance utilizando três elementos o compositor, a partitura e o intérprete.

Fundamentação através de um estudo sobre o compositor e seu contexto histórico consiste em um estudo da dimensão poiética abrangendo o contexto histórico no qual a obra foi escrita. Através desse estudo é possível identificar elementos pertencentes ao universo do compositor através da comparação de obras de sua autoria, elementos composicionais em comum ou rupturas do padrão de escrita. É possível também identificar elementos da fonte primária no qual o compositor se inspirou, como canção folclórica, dança, sons da floresta, etc.

Fundamentação através da análise da Partitura – Trata-se do estudo da partitura propriamente dita. A partitura representa o vestígio material que permite ao compositor transmitir sua intenção composicional. É também ela que garante a existência de uma obra musical. Portanto, para fundamentar uma performance através da análise da partitura, faz-se necessário investigar se a edição da partitura é confiável, comparar com outras edições ou com o manuscrito autógrafo, se estiver disponível.

Fundamentação através da intermediação do intérprete – Ao mesmo tempo em que o intérprete é receptor, ocupando o nível estésico, ele é também analista da obra a qual ele interpreta. Desta maneira, sua posição percorre pelos três níveis da tripartição, tornando-se analista de si mesmo, ou seja, em um nível metalinguístico.

Relacionando os elementos citados com o modelo Tripartite de Semiologia Musical de Nattiez (2002) podemos obter o seguinte esquema:



Assim como no modelo de Nattiez, aqui também podemos definir que o *Processo poiético* compreende ao processo de composição da uma obra musical (partitura) onde são encontrados elementos pertencentes ao universo do compositor e, ao contexto no qual a obra foi composta. No

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Processo estésico o intérprete experimenta, através de sua percepção, uma série de interpretações possíveis da mesma mensagem. Na *Partitura* estão contidos elementos pertencentes ao universo do compositor e ao contexto de criação da obra que serão decodificados pelo intérprete.

Seguindo o modelo de Nattiez, temos:

FIGURA 2 – Quadro de seis situações analíticas baseado em Nattiez, 2002

O nível neutro corresponde à (a) partitura, ou seja, o vestígio material da composição no qual podem ser encontrados elementos característicos do compositor e do contexto de criação da obra. Na análise poiética indutiva (b), o intérprete busca na partitura elementos em comum com outras obras do compositor que possam estabelecer certo padrão de composição (ex.: estilo de composição, técnica composicional, quaisquer outros elementos recorrentes da escrita do compositor). Nota-se que há uma relação com a análise externa pois será necessário conhecimento prévio sobre o estilo e as técnicas do compositor. Na análise estésica indutiva (c) o intérprete faz um levantamento de possíveis interpretações de determinada obra a partir da análise da partitura. Já na análise poiética externa, (d) é feita uma pesquisa através de documentos, cartas, rascunhos, manuscritos, bibliografia, ou quaisquer outras fontes que possam fornecer alguma informação sobre a vida do compositor e seu contexto histórico. Na análise estésica externa (e), a obra é interpretada a partir do ponto de vista do intérprete que também é o receptor. A comunicação musical (f) é feita através da própria *performance*, seguindo qualquer configuração das situações analíticas supracitadas.

4. Considerações finais

Após coleta e análise de dados do compositor/obra, o intérprete atua como um mediador selecionando os dados coletados sobre o compositor e sua obra processando essas informações e conduzindo a interação entre as “intenções” do compositor e o texto musical (partitura), contextualizando a interpretação. Portanto, ao construir uma *performance* com um único fundamento, ou com nenhum deles, o intérprete pode fazer com que sua interpretação seja superficial e descontextualizada; ou seja, solta em um contexto contemporâneo sem elementos característicos da fonte primária (Compositor/contexto histórico), uma execução desassociada das indicações da partitura e vazia de contribuições do intérprete que podem acentuar as intenções do compositor e dar um caráter único à interpretação.

Interpretar exige um aprofundamento não somente em um desses fundamentos, mas em todos; o desenvolvimento de uma capacidade do intérprete de equilibrar seus gostos pessoais, fundamentados pela análise da partitura, que permitam que elementos característicos do estilo do compositor e seu contexto sejam perceptíveis. O intérprete está em uma posição que se relaciona com os três níveis da tripartição e fundamenta sua interpretação imanente através de documentos relacionados à análise do processo poético e estético para defender que é dessa maneira que a obra deve ser interpretada.

Referências

- COOK, Nicholas. Entre o Processo e o Produto: Música e/enquanto Performance. *Revista Per Musi* n^o 14. BORÉM, F. (Trad.). p. 5-22, 2006. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf>. Acesso em 20 jul. 2014.
- DUNSBY, Jonathan. Execução e Análise Musical. MAGALDI, Cristina (Trad.). *Revista OPUS*, v. 1, p. 1-18, 1989. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/1/files/OPUS_1_Dunsby.pdf>. Acesso em 15 mai. 2014.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. CARVALHO, Pérola de (Trad.). São Paulo: Perspectiva, p. 83-94, 1976.
- ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. CARVALHO, Pérola de (Trad.). São Paulo: Perspectiva, p. XIII – 19, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*; fundamentos de una hermenêutica filosófica.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. *Anais do I Seminário nacional de pesquisa em performance musical*. Belo Horizonte: UFMG, p. 114-115, 2000.

LOUREIRO, Maurício Alves. A pesquisa empírica em expressividade musical: Métodos e Modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressividade musical. *Revista Opus*, v. 12, p. 1-26, 2006. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/12/files/OPUS_12_Loureiro.pdf>. Acesso em 21 mar. 2014.

MARTINEZ, José Luiz Ciência, significação e metalinguagem: Le sacre du printemps. *Revista Opus*, v. 9, p. 1-16, 2003. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/pt-br/issues/9>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

NATTIEZ, Jean Jacques. O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: O Exemplo de La Cathédrale Engloutie de Debussy. SAMPAIO, Luiz Paulo (Trad.). *Revista Debates*, nº6, p. 1-33, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4049>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

PANORAMA DO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DO CONTRABAIXO ELÉTRICO EM ARACAJU-SE

Robson Santos de Souza

rssmus37@gmail.com

Alessandro Pereira da Silva

alessandropereira.s@gmail.com

Introdução

O objetivo desse texto é traçar um panorama das formas de ensino e aprendizagem do contrabaixo no contexto musical de Aracaju. Dentro do cenário musical de Aracaju é comum ouvirmos relatos de músicos sobre suas formas de aprendizagem. No contrabaixo elétrico não é diferente. Aprender um instrumento musical muitas vezes está associado a ambientes que fogem aos padrões escolares. Entretanto, muitos desses músicos conseguem se profissionalizar e até mesmo se consolidar dentro do cenário musical da região.

Os processos de ensino e aprendizagem permeiam a educação, citando Piaget, Carraro, em seu livro *Música e Educação – O contrabaixo e a bossa nova – Uma perspectiva histórica e prática*, relata que:

Ao longo dos tempos muitos educadores investigaram as fases do desenvolvimento humano no processo de ensino – aprendizagem entre eles podemos destacar Jean Piaget (1896 – 1980). Propôs ele uma nova ótica de como ensinar e de que forma o indivíduo responderia a diferentes tipos de estímulo. Diante desse novo contexto e após muitos anos de pesquisa, a música começa a ser entendida como uma ferramenta muito mais atuante no desenvolvimento mental e psicológico do sujeito. Esta abordagem revela novas interfaces e objetivos a serem alcançados no ensino da música, seja no âmbito da educação musical ou do ensino instrumental (CARRARO, 2011, p. 17).

Os processos de ensino e aprendizagem são objetos de pesquisa de muitos educadores, resultando em um crescimento de material acerca do assunto. Abordados

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

na literatura como *formal*, *não formal* e *informal*, esses processos estão presentes na educação musical e serão abordados a seguir.

Formas de ensino e aprendizagem

Sobre esses processos de aprendizagem Libâneo (1999), descreve que:

A educação formal compreenderia instâncias de formação, escolares ou não, onde há objetivos educativos explícitos [...] A educação não-formal seria a realizada em instituições educativas fora dos marcos institucionais, mas com certo grau de sistematização e estruturação. A educação informal corresponderia a ações e influências exercidas pelo meio, pelo ambiente sociocultural, e que se desenvolve por meio das relações com os indivíduos (LIBÂNEO, 1999. p, 23)

A aprendizagem dentro dos moldes formais educacionais está ligada diretamente a uma instituição, pressupondo-se um aprendizado gradual, levando o estudante a cumprir uma grade de disciplinas que o levarão a uma titulação.

A educação formal tem objetivos claros e específicos e é representada principalmente pelas escolas e universidades. Ela depende de uma diretriz educacional centralizada como o currículo, com estruturas hierárquicas e burocráticas, determinadas em nível nacional, com órgãos fiscalizadores dos ministérios da educação (GADOTTI, 2005, p.2).

Muitos autores relatam ainda que, independente do espaço, toda forma de aprendizagem tem um pouco do ensino formal no sentido da sua intencionalidade, mas que a escola além de ser marcada pela formalidade tem dois fatores importantes que é regularidade e a sequencialidade.

A escola é um dos locais onde se aprende e se ensina música, mas não é o único local, onde tais atividades acontecem. Define-se educação não-formal como sendo “toda atividade educacional organizada, sistemática, executada fora do quadro do sistema educacional para oferecer tipos selecionados de ensino a determinados subgrupos da população” (LA BELLE *apud* GADOTTI, p. 2 . 2005). A educação não-formal se configura como um processo de aprendizagem sistemático, só que esse não

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

precisa estar dentro de um espaço reconhecido que configuram os moldes formais de educação.

Espaços educacionais alternativos se apresentam como uma grande opção de enriquecimento cultural, social e político. A educação musical muitas vezes acontece fora do ambiente escolar.

[...] a educação musical também acontece em outros contextos marcadamente distantes da escola regular, como é o caso das comunidades culturais, terreiros de candomblé, escolas de samba, ONGs, igrejas, blocos carnavalescos, ternos de reis, grupos de capoeira, associações de moradores, para nomear alguns (ALMEIDA e MAGALHÃES, 2007 p. 2).

Arroyo (2000, p.79), discute sobre a confusão entre nomenclaturas usadas dentro do ensino e aprendizagem, denominadas como não-formal e informal. Relata que ambas apresentam características muito parecidas e que muitas vezes recebem outras denominações, como “educação não escolar” ou “não oficial”.

Ao longo da vida adquirimos conhecimentos através das nossas vivências e convivências gerando experiências e aprendizados, sendo uma coisa comum em cada indivíduo. Esse aprender mesmo despretenso que muitas vezes acontece em casa com os pais ou em comunidade com amigos, é visto na literatura educacional como informal. Segundo Candé (1981), o ensino da música se deu originalmente através dos laços sociais na qual envolviam a vida de uma determinada comunidade, onde a transmissão era feita por meio da imitação. “A maioria dos praticantes da música popular tem como professor o toca-discos ou o gravador, que lhes oferecem uma produtiva aula de percepção auditiva” (CAMPOS *apud* RECÔVA, p.20. 2006).

Uma nova nomenclatura surge se fazendo presente dentro do senso comum que é aquele que aprende algo ou alguma coisa sozinho, conhecido como: “autodidata”. Aos olhos da sociedade tais pessoas são vistas como alguém que possui um dom ou uma grande facilidade no aprender. Tal fato é discutido por Fernandes (2008) que define que a figura do autodidata é colocada pelo senso comum como uma crença, caracterizada em um indivíduo que possui uma graça divina, um dom, algo que

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

independe do seu esforço e dedicação. A questão do autodidata ainda não está muito clara sobre a sua definição, o que nos faz direcionar o nosso objetivo que é compreender o que é de consenso dentro da literatura, que seria abordar o autodidata como sendo um aprendizado informal.

Práticas informais estão atreladas ao não comprometimento do aprendiz em estar dentro dos parâmetros formais de ensino, dentro de uma escola, o que não confere dizer que não possa existir uma sistematização ou mesmo um professor, contudo, ter liberdade e autonomia no que diz respeito a como e o que aprender. Segundo Fernandes,

Autodidata puro: que criou os próprios métodos e aprendeu com os próprios métodos, sem qualquer interferência externa e com total autonomia. É uma figura idealizada, inexistente. Não há como comprovar sua existência. [...] Autodidata não puro: apresenta características do autodidata puro, porém pode freqüentar aulas esporádicas ou observar em ocasiões não formais de alguns mestres. Neste tipo há uma combinação entre o autodidatismo e o ensino informal. [...] Autodidata por observação: que aprende por imitação, por ensino a distância e participação nas práticas sociais, culturais e musicais, ou seja, no contato com a produção artística. (FERNANDES, 2008, p. 9).

Percebemos através das definições acima que, “autodidata não puro” e o “autodidata por observação”, estão associados à informalidade, onde o indivíduo tem a autonomia de como e onde aprender, tendo ou não presença de um professor, baseando-se em um sistema ou não. Importante salientar que essa liberdade não implica muitas vezes em falta de regularidade e dedicação, já que, muitos músicos que se dizem autodidatas, relatam se dedicar horas a fio para alcançar o objetivo almejado.

Panorama do ensino e aprendizagem dos contrabaixistas de Aracaju.

Inicialmente buscamos levantar dados a respeito da formação desses contrabaixistas. Foram dezenove entrevistados e a primeira questão levantada foi com qual instrumento o entrevistado teve o primeiro contato.

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

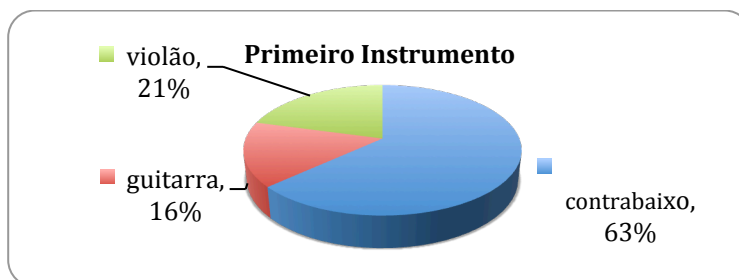


Figura 1: Primeiro instrumento musical.

(Fonte: do próprio autor)

Observando o gráfico apresentado na figura 1 podemos perceber que 63% dos contrabaixistas entrevistados teve seu primeiro contato com o contrabaixo, sendo a grande maioria, e que 21% tiveram como primeiro instrumento o violão e 16% iniciou seus estudos na guitarra. Esses dados nos indicam que de certa forma os músicos tiveram a oportunidade de escolher o instrumento no qual se profissionalizariam: o contrabaixo elétrico.

Buscaremos discutir a respeito de como se deu a inicialização desses baixistas no instrumento, para aprofundarmos um pouco os questionamentos a respeito da formação dos mesmos.

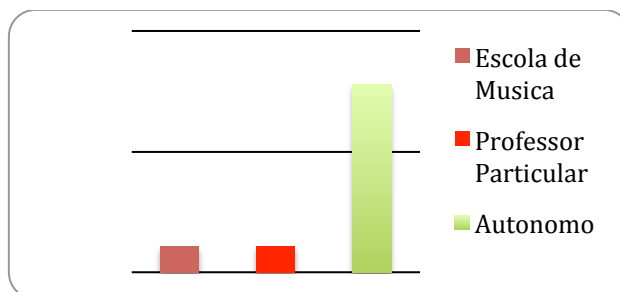


Figura 2: Inicialização aos estudos do contrabaixo.

(Fonte: do próprio autor)

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

O gráfico da fig. 2 nos traz dados que refletem como os entrevistados iniciaram seus estudos no instrumento. Percebemos que a grande maioria, com 78%, afirma ter iniciado seus estudos no instrumento de forma autônoma, buscando informações e adquirindo conhecimento referente ao contrabaixo elétrico sem ter frequentado uma escola de música ou professor particular. Os outros 22% se dividem em 11%, afirmando terem estudado em uma escola de música, e os outros 11% com um professor particular.

Uma questão importante levantada através desses dados é que grande parte dos contrabaixistas entrevistados, usam a nomenclatura do autodidata associando ao fato de buscarem informações por conta própria, esses dados serão mostrados mais detalhadamente no decorrer desse trabalho.

Os dados apresentados nos mostram que de alguma forma houve o aprendizado. Apresentaremos a seguir os dados colhidos a respeito da sistematização desse aprendizado na visão dos baixistas de Aracaju.



Figura 3: Sistematização no aprendizado do contrabaixo elétrico
(Fonte: próprio autor)

A informação colhida nos mostra que a grande maioria relata não haver uma sistematização na forma como eles aprenderam o contrabaixo elétrico. Entendemos como sistematização, baseado nas informações passadas pelos entrevistados, como uma sequência lógica de assuntos, onde os mesmos teriam etapas a serem cumpridas. Essa formação se caracteriza por saltos no aprendizado, buscando diretamente assuntos específicos. Nota-se que a falta de sistematização faz com que muito desse

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

aprendizado seja feito de forma fragmentada. Já a sistematização do ensino do contrabaixo surge com o intuito de levar conteúdos de forma gradativa com o objetivo de que cada assunto seja uma continuidade de seus anteriores.

Para entendermos melhor as formas de aprendizado dos contrabaixistas analisaremos quais ferramentas são utilizadas para a aquisição de conhecimento.



Figura 4: Mecanismos para aprendizagem
(Fonte: próprio autor)

Dentro do contexto de aprendizagem autônoma existe uma série de recursos, permitindo assim a aquisição de conhecimento de várias formas. Com a Internet, o acesso à informação ficou muito mais fácil e rápido. E sobre esse assunto a figura acima nos mostra os mecanismos utilizados pelos baixistas para aquisição de conhecimento, e o aprendizado do referido instrumento. Observamos que a figura do professor, mesmo que pequena, ainda é uma forma utilizada pelos entrevistados de aprenderem, trazendo um percentual de 22%, ficando atrás das vídeo-aulas, workshops e troca de informações com amigo com 78%. Ressaltamos que parte dos entrevistados colocam a figura do professor como principal meio de aprendizado, mas na qualidade de tirador de dúvidas. Ressalta-se aqui que em muitos casos, as vídeo-aulas ou workshops tem um objetivo específico, ou seja, ensinar uma técnica ou uma determinada forma de improvisação. Dessa forma, entende-se que a pessoa que vai assistir a uma determinada aula em vídeo tenha uma base para a compreensão do assunto que será abordado. Assim, essas vídeo-aulas são específicas de um assunto,

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

não explicando que para melhor entender aquele tema é preciso ter conhecimento de outros assuntos, servindo de pré-requisito para chegar ao objetivo proposto pela vídeo-aula.

Os dados que serão mostrados a seguir tratam do conhecimento da teoria e leitura musical.

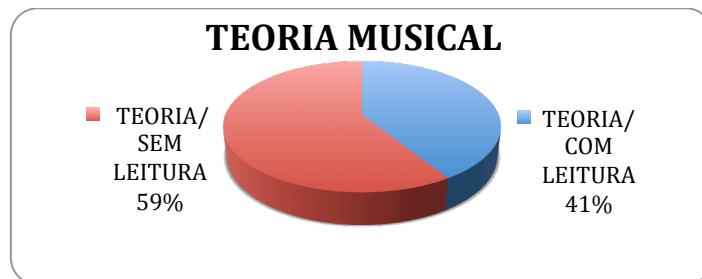


Figura 5. Teoria Musical.

(Fonte: próprio autor)

A maioria dos contrabaixistas respondeu conhecer a teoria, mas não leem partitura. Dentre os motivos relatados pelos entrevistados estão: a) não ser essencial, porque o mercado musical local não exige, e b) porque não tem paciência em aprender e praticar a leitura musical.

Dessa forma, os entrevistados veem a necessidade de saber teoria, mas não veem a necessidade da leitura de partitura.

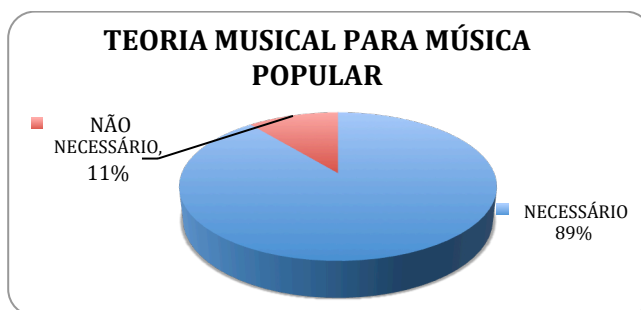


Figura 6. Teoria musical para a música popular.

(Fonte: próprio autor)

As respostas obtidas refletem que a grande maioria com 89% reconhece a necessidade de se ter o conhecimento da teoria musical, para melhor exercer sua

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

função como músico instrumentista. Uma pequena parcela de 11% afirma, baseando-se na experiência musical vivida por eles, a não necessidade da teoria musical mais aprofundada para o mercado que eles se propuseram adentrar no contexto da música popular. Esses dados nos mostram a importância do conhecimento da teoria musical e mesmo os baixistas que se dizem autodidatas veem a necessidade de estudar a parte teórica que envolve a música.

Para a questão do conceito de autodidata temos grande parte das respostas como será mostrado no gráfico do fig. 7, logo abaixo.

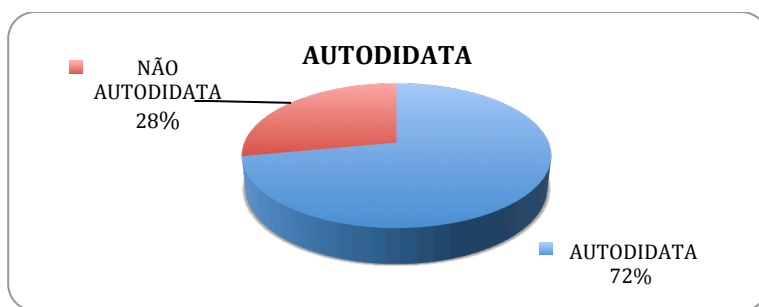


Figura 7. Autodidata
(Fonte: próprio autor)

Como foi mostrado anteriormente, o percentual em relação aos contrabaixistas que se consideram autodidatas é bem maior que os que não se classificam dessa forma. Sendo de 72% autodidatas e 28% não autodidatas, uma margem grande, mostrando que muitos desses músicos buscam ainda conhecimento fora de uma instituição voltada ao ensino do instrumento, ou mesmo, de buscar esse conhecimento através de aulas particulares com um professor de contrabaixo elétrico. Outro ponto que pode ser levantado através desses dados, é a carência de escolas que ofereçam o ensino do contrabaixo, conseqüentemente, a falta de professores do referido instrumento.

Mostraremos a seguir os dados referente ao acesso a livros didáticos voltados para o ensino do contrabaixo elétrico.

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***



Figura 8. Acesso a livros didáticos

(Fonte: próprio autor)

Grande parte dos entrevistados tiveram condições de estudar e consultar livros sobre o instrumento. Esse ponto pode ser relacionado com a questão da informação que chega com facilidade, que através da internet podem ter acesso a livros na área da música voltada para o instrumento, buscando técnicas na tentativa de aperfeiçoar seu aprendizado. Nesse sentido a internet facilitou o processo de aprendizado de diversos profissionais e na música não é diferente. O acesso a livros, videoaulas, palestras, se tornou muito mais fácil, e talvez, esse seja um dos pontos que levam a maioria dos músicos a se considerarem autodidatas, buscando por conta própria o conhecimento específico voltado para o contrabaixo elétrico.

2. Conclusões

O presente texto objetivou adentrar em pontos importantes a respeito do aprendizado do contrabaixo elétrico em Aracaju-SE. A informalidade no aprendizado do contrabaixo é a principal característica no contexto dentre os contrabaixistas de Aracaju. Vimos que muitos dos contrabaixistas tiveram sua iniciação de forma não sistematizada. É uma realidade que pode ser justificada pela falta de professores capacitados para exercer a função nas escolas específicas de música. Muitos dos entrevistados atribuem valor ao conhecimento prático da teoria musical: formação de acordes, encadeamentos harmônicos, mas a leitura musical, ou seja, a partitura não tem uma necessidade prática. Isso deve-se ao mercado musical da região que não

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

demanda tal conhecimento. Dessa forma vemos que a motivação do estudo está ligada diretamente com a prática musical do contexto estudado.

O fator motivacional foi um dos aspectos que atraiu grande parte dos entrevistados para o aprendizado informal, o que fornece características do autodidata, ou seja, uma busca de conhecimentos de forma autônoma. Essa forma de aprendizado está baseada no princípio de estar associada ao contexto social, à realidade e aos interesses pessoais de cada um desses instrumentistas. Fatores esses que estimulam o aluno a prosseguir com o seu aprendizado principalmente em sua fase inicial de contato com o instrumento. A internet desempenha um papel fundamental dentro desse contexto pois proporciona o fácil acesso às videoaulas, aos livros e aos materiais de consulta. Para parte dos entrevistados o professor seria um suporte para tirar dúvidas do material previamente coletado de forma autônoma. A procura de um professor seria para suprir deficiências no aprendizado, causadas principalmente pela liberdade e fácil acesso ao conhecimento.

A conclusão deste trabalho reflete o que a educação musical vem discutindo há alguns anos sobre a aproximação do ensino e aprendizagem formal com o informal. De um lado a teoria baseada em um sistema organizado de ensino, com uma grade curricular gradual de conteúdos, mas que está algumas vezes fora da realidade dos alunos. De outro lado temos a motivação de buscar o conhecimento sem o direcionamento e que muitas vezes acontece de forma desorganizada, podendo haver falhas no processo de aprendizagem. O grande desafio para os professores instituições de ensino de contrabaixo em Aracaju consiste em elaborar estratégias nas quais o contexto e realidade de seus alunos sejam contempladas.

Por fim, vemos a que necessidade da fusão das características do aprendizado formal e informal seria um fator importante e que poderia levar o aluno de contrabaixo a buscar informações e formação correta, coerente e motivada.

VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento de; MAGALHÃES, Luiz Cezar. Educação Formal/Não Formal/Informal: *A formação musical nos terreiros de Salvador*. Disponível em:

http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_e/Educao%20Formal_Nao_formal_Informal.pdf. Acessado em: 10 de jun. 2013.

ARROYO, M. Educação Musical: processo de aculturação ou enculturação? Em Pauta – Revista do curso de pós-graduação em Música. UFRGS. Porto Alegre, v.1, n 2, p. 29-43, jun. 1990.

BIANCONI, M. L; CARUSO, F. *Apresentação Educação Não-Formal*. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=s0009-67252005000400013&script=sci_arttext. Acessado em: 15 de jun. 2014.

CARRARO, Gadiego. *Música e Educação – O contrabaixo e a bossa nova – Uma perspectiva histórica e prática*. Editora-Passo Fundo, 2011. E-book (formato PDF).

CANDÉ, R. *História universal da música*. Madri: Aguillar, 1981.

FERNADES, Fernando Eduardo Machado dos Santos. *Autodidata em música*. Jan. 2008. Disponível em:

<http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/fernandofernandes.pdf>. Acessado em: 25 de Jan. 2011.

GADOTTI, Moacir. *A Questão da Educação Formal e Não Formal*. Disponível em: <http://www.virtual.ufc.br/solar/aula_link/llpt/A_a_H/estrutura_politica_gestao_organizacional/aula_01/imagens/01/Educacao_Formal_Nao_Formal_2005.pdf> Acesso em: 20 nov. 2013.

GREEN, L. *How Popular Musician Learn: a way ahead for music education*. London: London University, Institute of Education, Ashgate Publishing Limited, 2001.

GREEN, L. (2000). *Poderão os professores aprenderem com os músicos populares?* Acesso em 10 de junho de 2014, disponível em http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/3132/1/ART_LucyGreen_2000.pdf

LIBÂNEO, José C. *Pedagogia e pedagogos, para quê?* São Paulo: Cortez, 2004.

RECÔVA, Simone Lacorte. *Aprendizagem do músico popular: Um processo de percepção através dos sentidos?*. 2006. Dissertação (Mestrado submetida ao programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação) – Universidade Católica de Brasília, 2006. Disponível em:

***VI Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – SISPEM
III Congresso Estadual PIBID/Música
Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe – DMU/UFS
São Cristóvão – 09 a 12 de dezembro de 2014***

http://www.bdttd.ucb.br/tede/tde_arquivos/4/TDE-2006-10-03T113718Z-323/Publico/Simone%20Lacorte%20Recova.pdf> Acesso em: 10 jul. 2011

SANTIAGO, P. F. (2006). *A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado*. 13 , pp. 52-62.