

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

VI ENCONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DO CARIRI - EDUCAMUS

I SIMPÓSIO DE ETNOMUSICOLOGIA DO CARIRI - SIMECA

5 a 8 de junho de 2018

Org. Marcio Mattos Aragão Madeira



Curso de Música - Licenciatura

PRPI – Pró-reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação



Organização

MARCIO MATTOS ARAGÃO MADEIRA

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS:

VI ENCONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DO CARIRI - EDUCAMUS

I SIMPÓSIO DE ETNOMUSICOLOGIA DO CARIRI - SIMECA

2018

Curso de Música - Licenciatura

PRPI – Pró-reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI

Reitor

Prof. Dr. Ricardo Luiz Lange Ness

Vice-Reitor

Prof. Dr. Juscelino Pereira Silva

Pró-reitor de Graduação

Prof. Dr. Plácido Francisco de Assis Andrade

Pró-reitor de Pesquisa e Inovação

Prof. Dr. Juscelino Pereira Silva

Pró-reitor de Cultura

Prof. Dr. José Robson Maia de Almeida

Pró-reitora de Extensão

Prof. Ma. Fabiana Aparecida Lazzarin

Diretor do IISCA

Prof. Dr. Ivânio Lopes de Azevedo Júnior

Coordenadora do Curso de Licenciatura em Música

Prof. Dra. Maria Goretti Herculano Silva

Vice-coordenadora do Curso de Licenciatura em Música

Profa. Dra. Isaura Rute Gino de Azevêdo

O VI Encontro de Educação Musical do Cariri e o I Simpósio de Etnomusicologia do Cariri receberam apoio material e financeiro da **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES - Brasil**



COMISSÃO CIENTÍFICA / PARECERISTAS

Dr. Cleyton Vieira Fernandes (UFCA/Brasil)	Dr. Michael Benjamin Silvers (UIC/EUA)
Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha (UECE/Brasil)	Dr. Tiago de Quadros Maia Carvalho (UFC/Brasil)
Dra. Inmaculada Matía Polo (UCM/Espanha)	Dr. Antonio Chagas Neto (UFCA/Brasil)
Dr. José Robson Maia de Almeida (UFCA/Brasil)	Dr. Ricardo Nogueira de Castro Monteiro (UFCA/Brasil)
Dra. Maria Goretti Herculano Silva (UFCA/Brasil)	Dr. Marco Toledo Nascimento (UFC/Brasil)
Dra. María Teresa Fraile Prieto (UEX/Espanha)	Dr. Rodrigo Alexandre Soares Santos (UFCA/Brasil)
Dr. Marcio Mattos Aragão Madeira (UFCA/Brasil)	Dr. Francisco Weber dos Anjos (UFCA/Brasil)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Discentes e Docentes do Curso de Música da UFCA

ORGANIZAÇÃO, DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Marcio Mattos Aragão Madeira

EDITORES

Ana Paula Lucio Pinheiro

REVISÃO

Antonio Chagas Neto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Federal do Cariri

Sistema de Bibliotecas

-
- E46a Encontro de Educação Musical do Cariri – Educamus; Simpósio de Etnomusicologia.
- Anais de Textos Completos do VI Encontro de Educação Musical do Cariri; I Simpósio de Etnomusicologia do Cariri, de 05 a 08 de junho de 2018, Juazeiro do Norte [recurso digital] / Organização: Marcio Mattos Aragão Madeira; Revisão: Antonio Chagas Neto. – Juazeiro do Norte-CE: Universidade Federal do Cariri, 2018.
- 310p. E-pub.
- ISBN: 978-85-67915-40-1
- Universidade Federal do Cariri – Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Artes, Curso de Licenciatura em Música, Pró-reitoria de Pesquisa, Pós-graduação e Inovação, Juazeiro do Norte, 2018.
1. Música. 2. Educação musical. 3. Etnomusicologia. 4. Interdisciplinaridade. I. Título. II. Madeira, Marcio Mattos Aragão. III. Chagas Neto, Antonio.
-

CDD 780.7098131

Bibliotecário: João Bosco Dumont do Nascimento – CRB 3/1355



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
O ENCONTRO	15
COMUNICAÇÕES LIVRES	17
Eixo 1 – Prática instrumental sob a perspectiva da interdisciplinaridade.....	19
APRENDIZAGEM MUSICAL COMPARTILHADA DO QUARTETO FEMININO DE SAXOFONE ELASAX.....	21
REFLEXÕES PEDAGÓGICAS: VIOLÃO CLUBE DO CEARÁ NA PERSPECTIVA EDUCACIONAL	28
CONTRIBUIÇÕES DO PET HARMÔNICO NA FORMAÇÃO DE ESTUDANTES DO CURSO DE MÚSICA: O OLHAR DOS APRENDIZES	35
EXPERIÊNCIA DE ESTUDO E ENSINO DE RABECA NA VILA DA MÚSICA (CRATO, CE) POR MEIO DE CIFRA NUMÉRICA.....	42
EXERCÍCIOS TÉCNICOS COMO ALTERNATIVA METODOLÓGICA PARA O APRIMORAMENTO EM BANDAS DE MÚSICA	51
Eixo 2 – Repertórios variados para uma educação musical em múltiplos contextos .	59
A ORQUESTRA CAPIXABA DE SOPROS – UMA EXPOSIÇÃO SOBRE EDUCAÇÃO MUSICAL, CULTURA, SOCIALIZAÇÃO E POLÍTICAS PÚBLICAS	61
AÇÕES PRÁTICAS NO PIBID MÚSICA: INTERDISCIPLINARIDADE E VIVÊNCIAS NA EDUCAÇÃO MUSICAL	67
O VIOLONCELISTA E SUA FORMAÇÃO: COMPREENDENDO OS CAMINHOS DA EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL DO VIOLONCELO EM FORTALEZA (1975-1990).....	74

FOMENTO AO ESTUDO DO VIOLONCELO: REFLEXÕES ACERCA DOS IMPASSES DOS ESTUDANTES DA PRÁTICA INSTRUMENTAL DE VIOLONCELO DO CURSO DE MÚSICA DA UFCA.....	82
FORMAÇÃO DE UM CORO MISTO: DESAFIOS E POSSIBILIDADES	88
VOCAL SET: ASPECTOS QUE PERPASSAM A FORMAÇÃO DOS MÚSICOS	96
A EDUCAÇÃO MUSICAL COM FINS TERAPÊUTICOS: LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO SOBRE AS INTERAÇÕES ENTRE MUSICOTERAPIA E O ENSINO DA MÚSICA NUMA PERSPECTIVA INCLUSIVA.	104
PET DOS AFETOS EM ESPAÇOS SOCIAIS: UM ESTUDO SOBRE O EFEITO DA MÚSICA EM IDOSOS	112
LUGARES: RELATO DA CRIAÇÃO DE UM ESPETÁCULO AUDIOVISUAL JAZZÍSTICO.....	119
O QUE ME MOTIVA A CANTAR/TOCAR: REFLEXÕES SOBRE OS GRUPOS QUE SE APRESENTAM NO MÚSICA NO CAMPUS.....	125
OUTRAS LEITURAS MUSICAIS: IMPROVISACÕES COLETIVAS COM NOTACÕES MUSICAIS ALTERNATIVAS.....	132
UM BREVE LEVANTAMENTO DO ESTADO DO CONHECIMENTO SOBRE PERFIL DE PESQUISADOR EM TESES E DISSERTAÇÕES	140
Eixo 3 – A formação do professor de música sob a perspectiva da interdisciplinaridade	151
A COOPERAÇÃO E COLABORAÇÃO COMO FERRAMENTA INTERDISCIPLINAR NA EDUCAÇÃO MUSICAL	153
AÇÃO E CRIAÇÃO: A PERSPECTIVA DA CRIATIVIDADE NO FAZER MUSICAL	160
A BANDA SINFÔNICA DA ESCOLA MUNICIPAL SANTOS DUMONT: AS VEREDAS DE UMA INVENÇÃO	167

METODOLOGIAS ATIVAS NA FORMAÇÃO INICIAL DO PROFESSOR DE MÚSICA.....	176
CURSO TÉCNICO EM REGÊNCIA: RELATO DE VIVÊNCIAS E REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE MÚSICA NA EEEP. GOVERNADOR VIRGÍLIO TÁVORA NA CIDADE DO CRATO/CE.....	185
CONVERSA AFINADA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES DESENVOLVIDAS NESTA ATIVIDADE DO PET MÚSICA UFCA.....	192
ATUAÇÃO PROFISSIONAL DO EGRESSO DO CURSO DE MÚSICA DA UFCA	198
Eixo 4 – Educação Musical e Etnomusicologia: caminhos epistemológicos	211
MEU INSTRUMENTO VOZ: A IMPORTÂNCIA DA VOZ CANTADA COMO UM DOS ELEMENTOS FUNDAMENTAIS PARA A VISIBILIDADE DO COCO DA BATATEIRA.	213
O REISADO DE MESTRA MAZÉ: ESTUDO ANALÍTICO DE UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL DO CARIRI CEARENSE	218
LICENCIATURAS EM MÚSICA E A CULTURA TRADICIONAL POPULAR: DIÁLOGOS POSSÍVEIS.....	225
ALGUNS APONTAMENTOS ACERCA DA METODOLOGIA DE COLETA DE DADOS NO CAMPO ETNOGRÁFICO ATRAVÉS DOS PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM	231
PROCESSOS DE TRANSMISSÃO MUSICAL NO GRUPO DE MARACATU “BAQUE OPARÁ”	238
DE REPENTE EM AÇÃO – UM LEVANTAMENTO DOS CANTADORES REPENTISTAS NA MACRORREGIÃO DO CARIRI CEARENSE	245
SIMPÓSIOS	253
Eixo 1 – Prática instrumental sob a perspectiva da interdisciplinaridade.....	255

CONTRIBUIÇÕES DAS NOVAS TECNOLOGIAS PARA O ENSINO- APRENDIZAGEM DE TROMPETE	257
Eixo 3 – A formação do professor de música sob a perspectiva da interdisciplinaridade	265
HISTÓRIA DE VIDA, EXPERIÊNCIAS FORMADORAS E <i>HABITUS</i> MUSICAL NO CARIRI CEARENSE: REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO EDUCADOR MUSICAL	267
Eixo 4 – Educação Musical e Etnomusicologia: caminhos epistemológicos	275
A MÚSICA DE RABECA NO COTIDIANO DO ASSENTAMENTO CACHOEIRA DO FOGO (INDEPENDÊNCIA, CE)	277
ÜRÜTA: INVESTIGACIÓN, CREACIÓN Y ANÁLISIS SOBRE MÚSICA INDÍGENA SIKUANI	284
A FIGURA DA CANTORA NA MÚSICA CEARENSE NA DÉCADA DE 1970 E 1980 EM FORTALEZA.....	293
APRENDIZAGEM MUSICAL COMPARTILHADA NO MODELO C(L)A(S)P DE ENSINO: UM ESTUDO NAS AULAS DE PIANO/TECLADO EM GRUPO NA ONG ACORDES MÁGICOS	302

APRESENTAÇÃO

A Universidade Federal do Cariri - UFCA, por meio do seu Curso de Música e dos Grupos de Pesquisa (UFCA/CNPq) “Centro de Estudos Musicais do Cariri - CEMUC” e “Núcleo de Estudos em Educação Musical - NEMUS”; contando com o apoio do “Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Ensino de Artes - PROFARTES”, do Eixo de Pesquisa “Ensino de Música” do Programa de Educação Brasileira da UFC; também dos Cursos de Música da Universidade Federal do Ceará - UFC (Campus Fortaleza e Campus Sobral) e do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará - UECE (Fortaleza); e, ainda, do Curso de Musicologia da Universidad Complutense de Madri - UCM (Madrid/Espanha), da Facultad de Formación del Profesorado de la Universidad de Extremadura (Cáceres/Espanha) e da School of Music da University of Illinois at Urbana-Champaign (Urbana - Illinois/EUA) - estes últimos por meio do Comitê Científico - realizou na cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará - Brasil, no período de 10 a 14 de abril de 2018, o VI Encontro de Educação Musical do Cariri - EDUCAMUS e o I Simpósio de Etnomusicologia do Cariri - SIMECA. Ambos os eventos contaram com conferências de importantes pesquisadores da área da música, com ênfase na Educação Musical e na Etnomusicologia, com o intuito de apresentar propostas e dar continuidade às discussões sobre possibilidades de relacionamento epistemológico para este campo da pesquisa, como forma de encontrar estratégias para a formação musical em múltiplos contextos, por meio da interdisciplinaridade.

Nestes *Anais* estão os trabalhos completos, apresentados por seus autores durante o evento, mas enviados posteriormente, após as devidas atualizações. Os textos estão divididos em *Comunicações Livres* e *Simpósios*, a partir de quatro eixos temáticos: Eixo 1 - Prática instrumental sob a perspectiva da interdisciplinaridade; Eixo 2 - Repertórios variados para uma educação musical em múltiplos contextos; Eixo 3 - A formação do professor de música sob a perspectiva da interdisciplinaridade e Eixo 4 - Educação Musical e Etnomusicologia: caminhos epistemológicos.

O ENCONTRO

VI ENCONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DO CARIRI - EDUCAMUS

I SIMPÓSIO DE ETNOMUSICOLOGIA - SIMECA

Universidade Federal do Cariri - UFCA

5 a 8 de junho de 2018

Tema: EDUCAÇÃO MUSICAL E ETNOMUSICOLOGIA: caminhos epistemológicos, desafios para a interdisciplinaridade

O VI Encontro de Educação Musical do Cariri - EDUCAMUS 2018 foi um evento de maior alcance geográfico que as edições anteriores (realizadas de 2010 a 2016) e, sem perder o foco na Educação Musical, buscou ampliar a sua atenção para outras áreas/disciplinas da música - como a Etnomusicologia -, com a finalidade de possibilitar a formação de professores de música sob a perspectiva interdisciplinar. Assim, concomitantemente foi realizado o I Simpósio de Etnomusicologia do Cariri - SIMECA.

O evento surgiu a partir de uma parceria entre diversas instituições de ensino superior em música, dentro e fora do Brasil, bem como de grupos de pesquisa interessados na temática em questão. Contribuíram com o evento a Universidade Federal do Cariri - UFCA, em Juazeiro do Norte - CE, como realizadora; a Universidade Federal do Ceará - UFC (representada pelos cursos de música do Campus Fortaleza e do Campus Sobral), com a colaboração dos professores Dr. Tiago Carvalho, Dr. Marco Tulio Costa e Dr. Marco Toledo; a Universidade Estadual do Ceará - UECE (representada pelo seu Curso de Música), com a professora Ma. Luciana Gifoni; o Instituto Federal do Ceará – IFCE, com o professor Esp. Marcelo Leite; a Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, por meio da professora Dra. Cristiane Maria Galdino de Almeida; a Universidade Federal da Bahia - UFBA, por intermédio da Dra. Angela Elisabeth Lühning e Dra. Leila Miralva Martins Dias; a Universidad Complutense de Madri - UCM, em Madri/Espanha, por meio da Dra. Maria Inmaculada Matía Polo (participante da Comissão Científica); a Universidade Federal do Rio Grande do Norte, representada pelo professor Dr. Jean Joubert Freitas Mendes; a Universidad de Extremadura, de Cáceres/Espanha, representada pela Dra. Maria Teresa Fraile Prieto (participante da Comissão Científica) e a University of Illinois/Urbana, Champaign/EUA, representada pelo Dr. Michael Benjamin Silvers.

A realização do evento esteve a cargo do Curso de Música da UFCA, como uma iniciativa também dos grupos de pesquisa Centro de Estudos Musicais do Cariri - CEMUC e do Núcleo de Estudos em Educação Musical - NEMUS, ambos da UFCA, do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Ensino de Artes - PROFARTES, da UFC; e, do Eixo de Pesquisa “Ensino de Música” do Programa de Educação Brasileira, também da UFC.

Durante o evento discutiu-se sobre interdisciplinaridade, com ênfase na Educação Musical e na Etnomusicologia, buscando conhecer as pesquisas já existentes sobre o tema e aprofundar o debate, de forma a ampliar as possibilidades de interação entre ambas, incentivando uma formação do professor de música que leve em consideração o contexto no qual os estudantes estejam inseridos.

COMUNICAÇÕES LIVRES

**EIXO 1 – PRÁTICA INSTRUMENTAL SOB A PERSPECTIVA DA
INTERDISCIPLINARIDADE**

APRENDIZAGEM MUSICAL COMPARTILHADA DO QUARTETO FEMININO DE SAXOFONE ELASAX

LARISSA MAXIMIANO DA SILVA¹

LIDIANE MAXIMIANO DA SILVA²

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo relatar o desenvolvimento musical das saxofonistas do quarteto feminino Elasax a partir do estudo coletivo durante os ensaios e apresentações realizadas. O grupo é composto por graduanda e egressas do curso de música da Universidade Federal do Cariri, apoiado pela Pró-reitora de Cultura da Universidade. Observando a rotina de ensaios do grupo percebemos que há um estímulo ao estudo do instrumento a partir das peças musicais que são trabalhadas, uma troca de conhecimento entre as componentes a partir das discursões, reuniões e ensaios, além de uma rica experiência do fazer musical em grupo. A partir dessa percepção, buscamos clarificar uma linha de desenvolvimento desse aprendizado em conjunto presente nos encontros, com discursões a respeito da música, dos conteúdos musicais, dos arranjos etc. Utilizamos como fundamentação teórica autores que discorrem sobre a aprendizagem compartilhada, visto que estamos enfatizando o estudo coletivo nos encontros do grupo. Essa convivência nos mostrou a importância da aprendizagem compartilhada tanto na nossa vida social quanto no nosso desenvolvimento musical, pois têm nos proporcionado a amizade e o prazer de estudarmos as músicas de maneira mais satisfatória. Isto tem contribuído, por exemplo, no aperfeiçoamento da percepção auditiva, pois, quando se estuda em equipe, é importante ouvir o outro para que a partir de então a musicalidade flua com liberdade através da interação entre os integrantes.

Palavras-chave: aprendizagem compartilhada; desenvolvimento musical; quarteto de saxofone.

Abstract

The present work aims to report the musical development of the saxophonists of the female quartet Elasax from the collective study during the rehearsals and presentations. The group is composed of graduates and student of the music course of the Federal University of Cariri, supported by the University's cultural reitoria. Observing the routine of the group's trials we find that there is a stimulus to the study of the instrument from the musical pieces that are worked out, an exchange of knowledge between the components with the discursions, meetings and essays, as well as a rich experience of musical making in group. From this perception, we seek to clarify a line of development of this learning together in the meetings, with discourses about music, musical contents, arrangements, etc. We use as theoretical foundation authors that talk about shared learning, since we are emphasizing the collective in the group meetings. This coexistence showed us the importance of shared learning both in our social life and in our musical development, as they have provided us with the friendship and pleasure of studying the music in a more satisfactory way. This has contributed, for example, to the improvement of auditory perception, because when studying in a team, it is important to listen to the other so that from then on the musicality flows freely through the interaction between the members.

Keywords: shared learning; musical development; saxophone quartet.

¹ Universidade Federal do Cariri. E-mail: larissamax-97@hotmail.com.

² Universidade Federal do Cariri. E-mail: lidianemax-95@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

O estudo em questão traz a experiência de saxofonistas participantes de um quarteto feminino de saxofone, enfatizando o aprendizado adquirido a partir do estudo coletivo. O Elasax criado e vinculado ao curso de música da Universidade Federal do Cariri, na qual as integrantes estudam ou estudaram, é um grupo formado apenas por mulheres saxofonistas, utilizando os saxofones mais comuns na formação quarteto: sax soprano, alto, tenor e barítono. O interesse das instrumentistas desde o princípio estava em juntar as poucas mulheres que estudavam saxofone no curso e formar um grupo de estudo para se desenvolver tecnicamente no instrumento. Posteriormente, surgiu a oportunidade de crescer enquanto um grupo artístico, a partir de um edital da Pró-reitoria de cultura da universidade incentivando os discentes a criarem projetos para ampliar e espalhar um pouco mais de cultura e arte para a comunidade. Com a aprovação do projeto o grupo desenvolveu um repertório, com orientações do tutor do projeto e professor de saxofone que auxiliou nos estudos iniciais e nos arranjos feitos pelo mesmo; propôs apresentações artísticas e didáticas com diferentes possibilidades de ambientes para realizar os shows. O quarteto inicia suas atividades em 2016 com diversas apresentações em eventos acadêmicos, recitais do curso de música, escolas de música, escolas de ensino básico, além de realizar um espetáculo em parceria com o centro cultural banco do Nordeste no ano de 2017. Após todas as experiências com o quarteto com estudos e apresentações em espaços diversos, surgem as seguintes indagações: É possível traçar uma linha de aprendizado das integrantes frente às situações de *performance* e estudo coletivo? A vivência musical de cada uma das integrantes anterior ao grupo contribui de alguma forma para o crescimento do mesmo? De que forma a teoria da Aprendizagem Musical Compartilhada se relaciona com essa experiência? Tendo em vista tais questionamentos, o presente relato tem por objetivo: Investigar o desenvolvimento da aprendizagem musical das instrumentistas do quarteto Elasax a partir da vivência em grupo; Analisar o percurso musical de cada integrante anterior à formação do grupo, apontando as contribuições dessas experiências individuais para o desenvolvimento coletivo; Descrever e apontar os aspectos da aprendizagem musical compartilhada (AMC), presente na formação e atuação do grupo Elasax.

Compartilhar conhecimentos, interagir com o outro em meio à diversidade cultural, é de grande importância para o bem-estar da sociedade. Tendo em vista a importância da aprendizagem musical desenvolvida no grupo Elasax, este trabalho trará reflexões que poderão auxiliar na criação de novos grupos musicais que assim como este, possam contribuir para a educação musical, fazendo com que a sociedade conheça um pouco dos trabalhos desenvolvidos na Universidade Federal do

Cariri que é de grande importância para a nossa Região. Além de incentivar pesquisadores a se aprofundarem em temas como este.

METODOLOGIA

Este trabalho se utiliza da metodologia de pesquisa de cunho qualitativo que se utiliza de materiais empíricos, diferente do quantitativo que utiliza números, e prioriza a perspectiva do participante com seus conhecimentos do dia a dia que tenham relação com o estudo que está sendo abordado (FLICK, 2009. p. 16). É um relato de experiência, no qual, o pesquisador deve descrever todos os fatos observados da experiência que pretende salientar, enfatizando os resultados obtidos de tal vivência. (CUNHA, p. 5). A coleta de dados se deu a partir de entrevistas informais com as integrantes e da observação participante, que “é uma abordagem utilizada quando o investigador está interessado na dinâmica de um grupo no seu meio natural” (MÓNICO et al, 2017. p. 727).

APRENDIZAGEM MUSICAL COMPARTILHADA E O QUARTETO ELASAX

Para este trabalho considera-se a proposta de Aprendizagem Musical Compartilhada defendida por ALMEIDA (2014) em sua tese de doutorado. É uma proposta embasada principalmente nas ideias de Vygotsky (1998) com o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal, no entanto, no processo de refinamento teórico, outros pensadores foram envolvidos, como por exemplo, Swanwick (1979) com o modelo C(L)A(S)P. A teoria AMC foi sendo aprimorada a partir da prática docente do pesquisador, como o mesmo apresenta em sua tese. Sobre a Aprendizagem Musical Compartilhada, o autor comenta:

[...] o que os alunos do Curso de Música da UFC(A), antes aprendizes músicos das bandas e demais espaços de aprendizagem, bem como aqueles que iniciam a aprendizagem do instrumento, trazem de conhecimento para a sala de aula, assim como o que eles podem aprender, pode configurar-se como elementos que podem definir a Zona de Desenvolvimento Proximal, calcado na ecologia de saberes e resultando na AMC. (ALMEIDA, 2014, p. 144).

Logo, entende-se que a aprendizagem musical compartilhada traz os conhecimentos dos aprendizes antes da experiência em conjunto, com os conhecimentos que podem adquirir em grupo, em um espaço livre para compartilhar tais vivências.

É importante a manifestação individual para que haja aprendizado em um grupo, e quanto isso ALMEIDA (2014) afirma que “Para se constituir a aprendizagem compartilhada, é imprescindível que os estudantes sejam participativos no processo de trabalho com o conhecimento,

bem como estejam disponíveis à interação com todos.” Em uma de suas falas ele defende que “a música naturalmente é uma arte coletiva, portanto, não há porque sua aprendizagem também não ser compartilhada.” (p. 139). Esta compartilha de saberes independe da figura do professor, pois a interação de aluno para aluno torna-se mais fácil como o próprio autor afirma:

Eles possuem uma forma de se comunicar em que se ressalta a reciprocidade desta comunicação, provocando um melhor entendimento dialógico, que, por vezes, não ocorre entre alunos e professor devido a distância de comunicação e linguagem que nesta relação de poder pode emergir. É imprescindível, portanto, os estímulos a interação e a direção para solidariedade entre os estudantes no processo de aprendizagem em qualquer ambiente de ensino, sobretudo em contextos de aprendizagem musical compartilhada. (p. 143)

Tendo esta compreensão é que podemos exemplificar o Elasax como um grupo que pratica os estudos musicais dentro dos conceitos da teoria da Aprendizagem Musical Compartilhada, visto que há uma interação das componentes do grupo compartilhando saberes mesmo sem a presença constante de um professor.

CAMINHOS MUSICAIS ENTRELAÇADOS

A seguir, um breve relato do percurso musical de cada uma das integrantes antes do ingresso no quarteto de saxofone, tendo em vista as possíveis e significativas contribuições que possam compartilhar com o grupo a partir das experiências individuais.

Bárbara (Sax Soprano): Teve seu primeiro contato com a música de maneira informal, e o seu primeiro instrumento foi o violão, com o qual participou de eventos tocando e cantando músicas populares e principalmente o sertanejo. Ao ingressar no Curso de Música da UFCA, escolheu a prática instrumental de saxofone onde conheceu o instrumento e desenvolveu o estudo técnico. A princípio teve dificuldades por não ter tido o contato anterior com o instrumento, mas a partir da formação do quarteto Elasax conseguiu desenvolver a habilidade instrumental pois o estudo no grupo intensificou a aprendizagem do saxofone. E a prática com o instrumento lhe proporcionou o conhecimento de novos estilos musicais, afirma.

Lidiane (Sax Alto): Teve o primeiro contato com a prática musical na infância em grupos vocais da igreja evangélica. Iniciou o estudo formal da música na adolescência em uma escola de música municipal do Crato, cidade do estado do Ceará, a EMMA (Escola de Música Maestro Azul), onde fez aulas de canto coral e saxofone e foi direcionada para a Banda de Música Mirim. Alguns anos depois, ao ingressar no Curso de Música da Universidade Federal do Cariri, escolheu a prática instrumental de sopros madeiras por já conhecer o saxofone. Mas como tinha pouco conhecimento de técnicas do instrumento, foi preciso muito esforço para acompanhar os demais alunos que já

tinham mais anos de estudos e prática. A prática instrumental do curso a ajudou bastante até mesmo para compreender melhor as demais disciplinas do curso. Ingressou no Coral da Universidade, que foi de grande importância para sua formação musical relacionando também a performance, e posteriormente na Orquestra sinfônica também do curso de música da UFCA, que contribuiu no exercício de transposição musical, visto que o saxofone é um instrumento transpositor. Para ela, a partir da formação do Elasax, houve um rendimento maior no seu desenvolvimento musical como instrumentista.

Larissa (sax tenor): Seus primeiros passos musicais ocorreram na infância com a participação de grupos de canto infanto-juvenil no âmbito da igreja evangélica. Na adolescência teve o primeiro contato com o ensino formal de música, quando iniciou os estudos de saxofone na Escola de Música Maestro Azul na cidade do Crato – CE. O instrumento apresentado foi o saxofone tenor que ficou como instrumento principal da musicista até hoje. Depois de alguns anos, ingressou no curso de música da Universidade Federal do Cariri onde teve contato com o estudo técnico e aprofundado do instrumento além das experiências com grupos diferenciados: Orquestra da UFCA, disciplinas de saxofone ou prática em conjunto, coral UFCA e o quarteto feminino Elasax. Cada grupo contribui de forma distinta no processo de aprendizagem técnica do instrumento e desenvolvimento intelectual, pessoal. A instrumentista também iniciou experiências tocando em restaurantes, casamentos e eventos da noite, outro universo musical que contribui para o desenvolvimento performático individual.

Edna (sax barítono), começou a estudar música na escola da banda municipal de sua cidade natal, Barbalha localizada no estado do Ceará. No início de seus estudos musicais, praticou a leitura musical com o auxílio da flauta doce e ao ingressar na banda de música, passou a tocar clarinete e depois de dois anos iniciou os estudos do saxofone. Durante essa vivência musical, tocou em diversos eventos e oito anos depois ingressou no Curso de Música da Universidade Federal do Cariri, onde participou da prática instrumental de saxofone. E por mais que já tivesse um bom conhecimento do instrumento, ela afirma que a disciplina de prática instrumental, o encorajou a estudar ainda mais e a fez adquirir novos conhecimentos. Teve a oportunidade de participar de vários grupos musicais da Universidade dentre os quais, o Kariri Sax (Quinteto de saxofone), onde vivenciou uma formação e aprendizagem bem diferenciada das que já havia passado, pois a forma de estudo dentro do grupo é diferente do que já havia praticado. Este fato facilitou a compreensão do estudo coletivo quando integrou o quarteto de saxofone feminino, pois já tinha conhecimento e uma boa visão desse tipo de formação, podendo então auxiliar com mais firmeza as demais integrantes do grupo, por ser a que tinha maior experiência. Como integrante do Elasax, Edna tem vivenciado o aprendizado no sax

barítono, instrumento que não era comum dentro de sua trajetória como musicista, e enfatiza a importância do estudo da técnica em conjunto para melhorar o desenvolvimento do grupo, como a questão da uniformidade de volume, do ouvir umas às outras.

RESULTADOS

Em primeiro lugar, o desenvolvimento técnico das instrumentistas melhorou a partir da convivência no grupo, pois para cada apresentação e formação de repertório é necessário o estudo individual de leitura da partitura, e de interpretação em conjunto. Uma das integrantes comenta que “O Elasax é instrumento essencial para minha desenvoltura, pra minha aprendizagem, pra minha performance como musicista, pra minha profissão como educadora musical”.

Os ensaios se tornam um ambiente de aprendizagem compartilhada na medida em que as integrantes se reúnem com um propósito em comum carregando cada uma, suas próprias experiências e carga de conhecimento para contribuir na construção musical do grupo. Como diz esta integrante: “Os ensaio me ajudam bastante por que através da aprendizagem compartilha eu consigo desenvolver técnicas de melhor aperfeiçoamento, mas também maneiras de como me comunicar com os grupos.”

A convivência e interação das saxofonistas, contribuem para a autoconfiança das mesmas em momentos de apresentações musicais em diversos eventos e lugares, como coloca a integrante em sua fala: “Com a formação do Quarteto Elasax, minhas experiências musicais como instrumentista tornaram-se mais produtivas e agradáveis. Ao longo das apresentações, o palco foi se tornando confortável e encarar a plateia muitas vezes tem se tornado divertido”. Isso ocorre devido à confiança que as integrantes passam umas para as outras e de todo o processo de aprendizagem desenvolvido durante os ensaios, na convivência e nas apresentações sejam performáticas ou de Concerto didáticos.

Muitos são os fatores que contribuem para um melhor desempenho do grupo, a compreensão de que muitas das vezes é preciso melhorar faz parte da convivência das integrantes. Uma das questões bastante trabalhada é a de atentar para o ouvir umas às outras para que haja melhoria na percepção auditiva e isso tem contribuído significativamente no processo de aprendizagem do grupo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria da aprendizagem musical compartilhada tornou-se eficaz no processo de desenvolvimento musical das saxofonistas que integram o quarteto Elasax, visto que cada integrante

traz consigo muitas contribuições de acordo com suas diferentes formações anteriores ao grupo e a partir de então, facilita o processo de aprendizagem do coletivo.

Estudar em grupo tem contribuído de forma significativa no desenvolvimento musical do quarteto. A partilha de conhecimentos na interação das componentes do grupo têm fomentado o interesse das mesmas a partilhar suas experiências com outras pessoas através deste relato e a incentivar na criação de novos grupos de estudo coletivo que visem o crescimento e amadurecimento profissional de forma a contribuir na educação musical de crianças jovens e adultos da nossa sociedade, e tornando conhecidas as manifestações musicais presentes na UFCA criando um elo de ligação entre a academia e a comunidade externa, já que os grupos musicais da universidade propõe a divulgação da cultura através do fazer musical.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Robson Maia de. **Aprendizagem musical compartilhada:** a prática coletiva dos instrumentos de sopros/madeiras no curso de música da UFCA. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

CUNHA, Maria Conceição. **Projeto de pesquisa: como fazer? Trilhas iniciais para desenvolver um relato de experiência.** SD.

FLICK, Uwe. **Desenho da pesquisa qualitativa.** Tradução: Roberto Cataldo Costa; Consultora, supervisão e revisão técnica: Dirceu da Silva. Porto Alegre: Artmed, 2009.

MÓNICO, Lisete S.; ALFERES, Valentim R.; CASTRO, Paulo A. e PARREIRA, Pedro M. A **Observação participante enquanto metodologia de investigação qualitativa.** CIAIQ 2017, v. 3, 2017.

REFLEXÕES PEDAGÓGICAS: VIOLÃO CLUBE DO CEARÁ NA PERSPECTIVA EDUCACIONAL

GILBERTO CASEMIRO BRITO¹

Resumo

Entre os anos 1945 a 1962, o cenário violonístico na cidade de Fortaleza – Ce, movimentou-se de forma intensa. Durante esse período, uma entidade intitulada Violão Clube do Ceará, com o intuito de disseminar a cultura do violão moderno e baseada na *Escola Racionalíssima de Francisco Tárrega*, realizou diversas reuniões semanais que contavam com a presença de violonistas profissionais e amadores, cantores, poetas, artistas diversos e apreciadores do violão em geral. A referida entidade também promoveu recitais de grandes nomes da música nacional e internacional em Fortaleza, como o recital da violonista argentina Maria Luiza Anido. Tendo em vista que, dentro dos limites estaduais, o Violão clube do Ceará foi de suma importância para a valorização da cultura violonística e são escassos os estudos voltados para essa discussão, o presente trabalho, ainda em andamento, tem por objetivo analisar a influência do movimento Violão Clube do Ceará no desenvolvimento do ensino de violão no Estado do Ceará. O trabalho é realizado com base na bibliografia disponível sobre o assunto, pesquisa documental através de notícias veiculadas no período de 1945 a 1962, entrevistas com pessoas que mantiveram algum tipo de contato com violonistas envolvidos no referido movimento e coleta de dados em documentos escolares da época.

Violão Clube do Ceará: ensino de violão; enfoque educacional; cultura violonística.

Abstract

Between the years 1945 to 1962, the violonistic scene in the city of Fortaleza - Ce, moved of intense form. During this period, an entity titled Violão Clube do Ceará, with the intention of disseminating the culture of the modern guitar and based on the School of Rationalism of Francisco Tárrega, held several weekly meetings with the presence of professional and amateur guitarists, singers, poets, diverse artists and lovers of the guitar in general. The said entity also promoted recitals of great names of the national and international music in Fortaleza, like the recital of the Argentine guitarist Maria Luiza Anido. Considering that, within the state limits, the Violão Clube do Ceará was of paramount importance for the appreciation of the guitar culture and there are few studies aimed at this discussion, the present work, still in progress, has the objective of analyzing the influence of the Ceará State Guitar Movement in the development of guitar teaching in the State of Ceará. The work is carried out based on the bibliography available on the subject, documentary research through news published in the period from 1945 to 1962, interviews with people who maintained some kind of contact with guitarists involved in this movement and data collection in school documents of the time.

Violão Clube do Ceará: teaching guitar; educational approach; guitar culture.

¹ Professor da Secretaria Municipal de Educação de Icó – Ce. E-mail: gilbertobriito@gmail.com

INTRODUÇÃO

Entre os anos de 1945 a 1962, o cenário do violão na cidade de Fortaleza – CE, movimentou-se com uma intensidade nunca antes presenciada na capital cearense. Durante esse período, uma entidade intitulada Violão Clube do Ceará, com o intuito de disseminar a cultura do violão moderno e baseada na *escola racionalíssima de Francisco Tarrega*, realizou diversas reuniões semanais que contavam com a presença de violonistas profissionais e amadores, cantores, poetas, artistas diversos e apreciadores do violão em geral.

As peças executadas variavam entre composições tradicionais do violão erudito europeu, como também música brasileira composta para violão por compositores renomados como: Villa-Lobos, Dilermando Reis, João Pernambuco, Mozart Bicalho, etc. e violonistas cearenses de renome estadual. O repertório vocal da música popular com acompanhamento de violão, veiculadas pela mídia radiofônica da época, também era bastante executado.

De acordo com Costa (2010), a entidade era formada por um grupo de amigos que passaram a se reunir aos domingos pela manhã, com o objetivo de executar peças ao violão de gênero popular e erudito. Amadores e admiradores do violão também compareciam com o interesse de prestigiar o movimento, criando uma atmosfera de consagração ao instrumento. Ainda segundo o mesmo autor, o Violão Clube do Ceará teve importância significativa no cenário artístico de Fortaleza, os recitais como o da violonista argentina Maria Luiza Anido no Teatro José de Alencar, os programas de rádio, entre outras atividades, movimentaram a cena musical da cidade.

Mesmo com importância histórica de grande relevância, o Violão Clube do Ceará tem sido assunto pouco pesquisado no ambiente acadêmico, e com relação a uma abordagem dessa entidade por um viés exclusivamente pedagógico, os trabalhos são ainda mais escassos. Diante dessa problemática surgem os seguintes questionamentos: Qual sua importância para a consolidação do ensino de violão na cidade de Fortaleza - CE? Quais as modificações ocorridas no campo do ensino de violão após o encerramento das atividades do movimento? Quais eram os acontecimentos pedagógicos no cenário local, nacional e internacional no período em questão?

Esta pesquisa, ainda em andamento, objetiva analisar a importância do referido movimento no desenvolvimento do ensino de violão em Fortaleza - CE. Para tanto pretende-se investigar como se dava a relação ensino/aprendizagem nas atividades realizadas pela entidade e avaliar a influência

de seus membros, bem como das atividades do Violão Clube do Ceará, na consolidação do ensino de violão em Fortaleza

REFERENCIAL TEÓRICO

O Violão Clube do Ceará é tema ainda pouco debatido no ambiente acadêmico, dentre os trabalhos que tratam do assunto podemos citar a tese de doutorado (recentemente transformada em livro) de Costa (2010) “*Violão Clube do Ceará: habitus e formação musical*” e a dissertação de mestrado de Souza (2012) “*Habitus e Campo Violonístico nas Instituições de Ensino Superior do Ceará*”. A primeira trata do tema de forma mais abrangente e aprofundada, já a segunda tem como foco da pesquisa o desenvolvimento do ensino de violão nas IES do Ceará.

A pesquisa de Costa (2010) representa importante registro sobre as atividades do Violão Clube do Ceará, assim como o surgimento do ensino de música no Estado. Em seu trabalho, o autor relata a trajetória da referida entidade, analisando, através do conceito de campo e *Habitus* de Pierre Bourdieu, as práticas usadas para legitimar o movimento e a prática violonística, as trajetórias formativas de seus idealizadores, espaços de convivência, entre outros.

De acordo com Costa (2010), as primeiras manifestações musicais cearenses têm relações com cerimônias religiosas e formação de bandas militares. Como não existiam escolas especializadas em música no Ceará, o aprendizado dos músicos que atuavam nessas manifestações, ocorria informalmente sendo transmitida de forma oral. Ainda segundo o mesmo autor, o ensino de música sempre foi parte integrante na vida sociocultural de Fortaleza, o piano era visto como instrumento de status e comumente as famílias de maior poder aquisitivo tinham filhas que tocavam o instrumento.

No panorama nacional a trajetória histórica do violão é marcada por altos e baixos e polêmicas diversas que estão relacionados a questões de ordem estética, técnicas de execução instrumental, etc. Ora aclamado ou discriminado em outros momentos, o instrumento tem sido alvo de preconceitos vários ao longo dos anos devido a sua associação a gêneros musicais da cultura popular como o choro, samba e músicos boêmios e malandros, como afirma Alfonso (2009):

Os primeiros passos do violão no Brasil foram trilhados nas mãos dos seresteiros, dos chorões e dos boêmios ligados à cultura popular e, com isso, ele tornou-se símbolo de malandragem e vulgaridade, sendo considerado um instrumento sem qualidades artísticas. (ALFONSO, 2009, p. 32)

Tais preconceitos dificultaram a inserção do instrumento em locais onde se praticava a “boa música”, como as mais conceituadas salas de concerto brasileiras localizadas nos grandes centros urbanos do país, ou as melhores escolas de música e conservatórios do Brasil. Para a elite social dos Séc. XIX e começo do XX, seria uma afronta aos instrumentos ditos “nobres” como o piano, que um instrumento “amesquinhado” como o violão, pudesse dividir o mesmo espaço, dessa forma, até o ensino de violão era desaconselhado para “pessoas de bem”.

No Ceará a situação não era diferente, pois o violão figurava como instrumento mal visto e não era considerado por certos setores da elite local, como digno de frequentar os mesmos espaços artísticos que instrumentos de extrema “grandeza musical”, como o piano, instrumento que gozava de apreço por parte de cidadãos financeiramente mais abonados:

No cenário musical de Fortaleza, como nas demais capitais brasileiras no final do século XIX, era o piano o instrumento musical eleito pelas famílias de alto poder aquisitivo... Devido à sua portabilidade e baixo custo em relação ao piano, o violão seria um elemento indispensável nas recreações citadinas fornecidas graças aos melhoramentos na estrutura da cidade e dos novos equipamentos urbanos... Entretanto, essa boemia era muitas vezes discriminada e até mesmo marginalizada, pois representava um “retrocesso” aos antigos valores do “antigo regime”, ameaçando, assim, a “ordem” e os “bons costumes” (ANJOS, 2011, p. 41).

Percebe-se assim que o discurso simbólico em torno do baixo valor musical do violão, assim como do baixo nível artístico da cultura popular, representava uma forma de justificar o domínio de uma determinada classe social, financeiramente mais favorecida, sobre a parcela mais pobre da população. Por outro lado, suas particularidades musicais acabaram por transformar o instrumento em um dos símbolos de nacionalidade brasileira, como certifica Taborda (2011):

Se a identificação do violão com os chorões e os conjuntos populares serviu de sustentação ao discurso que depreciativamente relacionava o instrumento a setores marginais da sociedade, o timbre do violão e o ambiente sonoro por ele criados tornaram-se, igualmente, símbolos emblemáticos da nacionalidade (TABORDA, 2011 p. 12).

Ao longo do Sec. XX, devido aos esforços de diversos violonistas e amantes do instrumento, que se empenharam no sentido de combater o preconceito contra o violão, esse panorama começa a ser modificado. O ensino formal do violão no Brasil começa a se estruturar, primeiramente através dos professores Antônio Rebelo e Isaias Sávio e posteriormente com Henrique Pinto e Jodacil Damasceno. Analisando tais fatos ocorridos em âmbito nacional em torno da legitimação do violão como instrumento de concerto, percebe-se que os agentes envolvidos nas atividades do Violão Clube do Ceará ambicionavam objetivos similares, porém dentro dos limites estaduais.

METODOLOGIA

As técnicas de análise em uma pesquisa servem para coletar, extrair e elucidar informações de determinados objetos, elas constituem-se de meios para se chegar a um fim e devem estar de acordo com a fundamentação teórico-metodológica. Os procedimentos teóricos metodológicos abaixo especificados, se organizam em partes de modo a melhor explicitar o passo a passo na orientação da coleta de dados que subsidiarão a pesquisa.

Em um primeiro momento realizou-se um levantamento bibliográfico na busca por conhecer as contribuições científicas sobre a temática em estudo, procurando explicitar o problema a partir de referenciais teóricos antes publicados, visando a compreensão de como se estruturava o processo de ensino/aprendizagem nas escolas de música da época, bem como entender de que modo se desenvolveu a cultura violonística no Ceará.

Em um segundo momento, pretende-se realizar uma pesquisa documental, através da análise de notícias veiculadas na imprensa cearense no período de 1945 a 1962, atas de reuniões do Violão Clube do Ceará, etc. Objetivando investigar a ocorrência de possíveis atividades pedagógicas ou voltadas a formação musical, realizadas pela sociedade artística Violão Clube do Ceará, buscando assim evidências do potencial caráter formativo do movimento em questão.

Na terceira etapa da pesquisa serão realizadas entrevistas com pessoas que mantiveram algum tipo de contato com os violonistas envolvidos no Violão Clube do Ceará, com o intuito de identificar a formação musical recebida pelos violonistas participantes do movimento e de que maneira se deu seu aprendizado no instrumento. Dessa forma intenciona-se fazer uma análise de como os violonistas atuantes no cenário musical da época obtinham formação técnico-instrumental.

Na última etapa da pesquisa serão realizadas coletas de dados em documentos escolares da época, bem como pretende-se entrevistar pessoas que estudaram violão no período, objetivando entender como estava estruturado o ensino de música nas escolas especializadas da época e de que maneira acontecia o aprendizado de violão dos estudantes, se de maneira formal, informal ou não formal e com base em que tipo de repertório, se popular, erudito ou misto.

RESULTADOS

Apesar de ainda em fase inicial, a pesquisa demonstra alguns resultados que dão subsidio a ideia defendida neste trabalho, pois tanto Costa (2010) quanto Souza (2012), atestam que até a década

de 1960 (período que marca o final das atividades do Violão Clube do Ceará) a predominância de professores de música em Fortaleza era formada por pianistas, a partir de meados dessa mesma década o ensino de violão começa a se desenvolver em Fortaleza, no mesmo período o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, até então a mais prestigiada instituição de ensino musical do Ceará, passa a oferecer a cadeira de violão clássico.

Outra questão que vem dar consistência a ideia da importância do movimento no desenvolvimento do ensino do instrumento, é o fato de que após o fim das atividades do Violão Clube do Ceará, outras associações semelhantes surgiram, como o Círculo Violonístico Villa-Lobos (na casa de Miranda Colignac) e as reuniões domingueiras articuladas por João Lima, ambos ex-integrantes do Violão Clube do Ceará (Costa, 2010).

A referida pesquisa aponta para uma importância impar do Violão Clube do Ceará no desenvolvimento do ensino de violão em Fortaleza, pois de acordo com os trabalhos de Costa (2010) e Souza (2012), diversos membros da entidade estiveram ativamente envolvidos na atividade docente, caso de João Lima, influente professor de violão da época e Miranda Colignac, que mantinha um curso livre de violão e chegou a ministrar aulas de violão clássico no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, Souza (2012) relata que no Ceará o ensino de violão chega as IES (Instituição de Ensino Superior) apenas em 1988 como disciplina de prática instrumental, mas só depois de trilhar um longo percurso que passou pela consagração do violão no campo musical das rádios, transitando por sociedades artísticas, como o Violão Clube do Ceará e Círculo Violonístico Villa-Lobos, até a década de 1960 quando foi criada a cadeira de violão clássico no Conservatório Alberto Nepomuceno, que foi ocupada por figuras de grande importância para o ensino de violão, como Miranda Colignac e José Mario de Araújo.

Partindo do pressuposto de que é necessário entender o que já foi realizado para que assim se possa vislumbrar o que se fará, é de suma importância para o aprimoramento do processo de ensino do violão, que se pesquise como este se desenvolveu no Estado do Ceará, para que assim essa discussão possa antever respostas a questões relacionadas ao aprimoramento do ensino e da prática violonística.

BIBLIOGRAFIA

ALFONSO, Sandra Mara. **O violão, da marginalidade a academia:** a trajetória de Jodacil Damaceno. Uberlândia: Edufu, 2009.

ANJOS, Weber dos. **Cotoco e seus “Cantares boêmios”.** Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

CAZES, Henrique. **Do quintal ao municipal.** São Paulo; Editora 34, 1999.

COSTA, Marco Tulio Ferreira. **Violão Clube do Ceará: *Habitus* e formação musical.** Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza 2010.

FARIAS, Airton de. **História do Ceará.** Fortaleza: Armazem da Cultura, 2012.

GALILEA, Carlos. **Violão ibérico.** Rio de Janeiro: Trem Mineiro, 2012.

SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira: das origens a modernidade. São Paulo: Editora 34, 2013.

SOUZA, Eddy Lincolln Freitas de. ***Habitus e campo violonístico nas instituições de ensino superior do Ceará.*** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza 2012.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998.

CONTRIBUIÇÕES DO PET HARMÔNICO NA FORMAÇÃO DE ESTUDANTES DO CURSO DE MÚSICA: O OLHAR DOS APRENDIZES

JARDANNY MARREIRO BARROS DA SILVA¹

FRANCISCO FELIPE TAVARES DE SOUSA²

CLARA THAÍS DE LIMA BARBOSA³

MARIA GORETTI HERCULANO SILVA⁴

Resumo

O corrente estudo tem como intuito averiguar as contribuições do PET Harmônico, projeto de ensino de piano/teclado, na formação dos estudantes do curso de Música da UFCA, compreendendo o que o aprendizado de instrumentos harmônicos significa e proporciona para uma futura prática do ensino pedagógico-musical. Refere-se a uma pesquisa qualitativa em andamento, do tipo pesquisa-ação tendo como foco a experiência prática que obtiveram no decorrer das aulas. De acordo com as informações obtidas na investigação até o momento, o projeto vem mostrando um aproveitamento significativo para os discentes. Por meio de alguns dados já coletados, percebeu-se que o PET Harmônico tem auxiliado principalmente no estudo de conteúdos de harmonia, bem como na formação de corais em escolas e projetos desenvolvidos dentro e fora do âmbito acadêmico.

Palavras-chave: Pet Harmônico, Formação, Música.

Abstract

The current study intends to investigate the contributions of Harmonic PET, a piano / keyboard teaching project, in the training of students of the UFCA Music course, understanding what the learning of harmonic instruments means and provides for a future teaching practice -musical. Refers to a qualitative research in progress, of the research-action type, focusing on the practical experience they obtained during the lessons. According to the information obtained in the research so far, the project has been showing a significant use for the students. By means of some data already collected, it was noticed that PET Harmonic has helped mainly in the study of contents of harmony, as well as in the formation of corals in schools and projects developed inside and outside the academic scope.

Key words: Pet Harmonic, Training, Music.

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, a formação de professores tem se tornando grande campo de estudo da educação na sociedade contemporânea. Fato este, se dá devido a necessidade de cada vez mais termos profissionais eficazes, dotados de competência e grandes habilidades acadêmicas e extra-acadêmicas, que permitem um crescimento individual satisfatório e trazem para a sociedade participante, os

¹ Universidade Federal do Cariri (CE) – E-mail: jardannnymarreiro@gmail.com .

² Universidade Federal do Cariri (CE) – E-mail: felipetavaresufc@yahoo.com.br .

³ Universidade Federal do Cariri (CE) – E-mail: clarat.limab@gmail.com .

⁴ Universidade Federal do Cariri (CE) – E-mail: goretti.herculano@ufca.edu.br .

benefícios e ferramentas essenciais para uma educação de qualidade e para a formação de pessoas de modo geral.

Atenta-se neste momento para dois aspectos base necessários para uma boa formação de professores: o primeiro são os fatores sócio- culturais responsáveis pela socialização, integração e inclusão de um todo, dentro e fora de sala de aula, em seguida os processos curriculares fundamentais à sua excelência profissional. (GATTI, 2012).

Pensando nisso, bolsistas do Programa de Educação Tutorial - PET Música refletiram em reunião a respeito da ementa curricular do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Cariri- UFCA. Percebendo que alguns aspectos formativos importantes poderiam ser acrescentados à política curricular do curso, eles propuseram a criação de um projeto de ensino de instrumentos harmônicos, intitulado PET Harmônico. Nesta reflexão, os alunos perceberam que dentro dos conteúdos ensinados e procedimentos didáticos utilizados, o aprendizado de instrumentos harmônicos deveria ser encaixado como disciplina obrigatória, visto que é ferramenta imprescindível na formação de educadores musicais e no bom desempenho da execução de sua função profissional.

Na Licenciatura em Música, tocar um instrumento harmônico torna-se ato de suma importância na formação do educador musical, aliado às disciplinas pedagógicas do curso para a formação íntegra e social do professor, de modo que no exercício dessa profissão, o Educador perpassa por vários espaços de ensino e claro, necessita de subsídios para a prática desta.

[...] os processos formativos devem preparar o futuro educador musical para a multiplicidade, a diversidade, a variedade, as diferenças, os problemas e os desafios de ordem individual e coletiva, por meio de saberes e conhecimentos que extrapolam aqueles exclusivamente pedagógico-musicais (ESPERIDIÃO, 2011, p. 259)

Esta pesquisa qualitativa do tipo pesquisa-ação em andamento traz as experiências e resultados obtidos com as aulas lecionadas para 25 alunos, que aconteceram no período de setembro a dezembro de 2017, na sala g118, ambiente em que acontecem as aulas de piano da Universidade.

AULAS DE PIANO/TECLADO NO PET HARMÔNICO

As aulas ministradas no PET Harmônico aconteciam durante quatro dias da semana (segunda-feira, terça-feira, quinta-feira e sexta-feira), com três turmas no horário da tarde (13:00 às 14:00) e uma pela manhã (09:30 às 10:30), durante o período de setembro a dezembro de 2017, no

Campus de Juazeiro do Norte, da Universidade Federal do Cariri. As turmas, todas de piano/teclado, já que no primeiro momento não foram formadas as de violão por falta de inscritos, eram compostas por oito alunos no início do projeto e o ensino deu-se em conjunto, visto que:

[...] além do tempo do professor ser melhor utilizado, os alunos se preparam melhor por efeito da presença do grupo; aprendem a ter mais confiança em si próprios; têm mais tempo que nas aulas individuais para se recobrem dos erros cometidos, o que é favorável à construção de uma auto-imagem positiva; são mais motivados; têm oportunidade constante para a prática em conjuntos; aprendem por imitação uns com os outros; recebem maior estímulo para o desenvolvimento das habilidades de crítica, audição interiorizada e interpretação; adaptam-se desde o início a tocarem para outros; tem a oportunidade de serem expostos a uma maior Literatura instrumental; podem ser introduzidos com vantagem sobre os alunos que têm aulas individuais no estudo da notação musical, história da música e teoria. (SANTIAGO, 1991, p. 75)

Pensando principalmente na formação enquanto educador musical, e não como pianista, o processo de ensino-aprendizagem do projeto visou focar em habilidades que possam proporcionar aos futuros professores maior domínio em sala de aula diante das dificuldades e limitações que eles venham a ter, levando em consideração a realidade do ensino de música nas escolas brasileiras, principalmente as da rede pública.

O educador musical deve possuir um leque de possibilidades, ter recursos que consolidam sua formação e atuação. Na vivência de sala de aula, para um professor é “indispensável uma perspectiva pedagógica que o prepare para compreender a especificidade de cada contexto educativo e lhe dê recursos para a sua atuação docente e para a construção de alternativas metodológicas” (PENNA, 2007, p. 53). E quando falamos do ensino de música propriamente dito, devemos pensar ainda na quantidade de instrumentos que possam enriquecer a didática do educador musical. Há também de destacar que para Swanwick (2003, p. 15 *apud* QUEIROZ, 2004, p. 101), “o discurso musical [dentro de qualquer processo educacional] tem que ser visto como uma pluralidade.”

O domínio de um instrumento harmônico facilita/contribui para que o ensino da música e suas especificidades aconteçam. Foi pensando no piano/teclado como meio de aprendizagem de teoria musical, instrumento de apreciação musical e/ou acompanhamento da voz, que as aulas do projeto foram planejadas.

O conteúdo programático para as aulas foram postura, aquecimento, alongamento, dedilhado, pentacordes (método Hanon), escalas, formação de acordes e leitura de cifras e partituras. Por ser um conteúdo que buscou dar uma iniciação e uma base num curto período de tempo, há de se afirmar mais uma vez a importância da aula coletiva. A aula coletiva vem se mostrando como

metodologia eficiente há anos, principalmente para iniciação musical e a nível intermediário. (FERNANDES, 2015).

Como os alunos já vêm de uma vivência musical, por serem todos graduandos em Música-Licenciatura da UFCA, houve um processo de ensino-aprendizagem com maior protagonismo do aprendiz, como deve ser pensando no que propõe os educadores da metodologia ativa, como Dalcroze, Orff, Suzuki, Koellreutter e tantos outros.

METODOLOGIA

A abordagem aplicada nessa pesquisa é a qualitativa, a qual segundo Bogdan e Biklen (*Apud* LUDKE e ANDRÉ, 1986) tem o ambiente natural como fonte de dados e o pesquisador como principal instrumento. Além de exigir contato direto e estreito do pesquisador com a situação investigada, pois são muito influenciados pelo contexto e só é capaz de haver um entendimento do objeto, compreendendo as circunstâncias em que o mesmo está inserido. Além disso o tipo de pesquisa adotado é o de pesquisa-ação, pois se trata de uma ação em andamento, elaborada a partir da observação e reflexão dos pesquisadores acerca de um problema e centrada no agir participativo e na ação coletiva.

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação da realidade a ser investigada estão envolvidos de modo cooperativo e participativo. (THIOLLENT, 1985, p. 14).

Neste estudo, procuramos analisar as contribuições do PET Harmônico para a formação dos alunos do curso de Licenciatura em Música da UFCA, aprendizes do projeto, para isso, realizamos entrevistas semi- estruturadas como método de coleta de dados para identificar o que desejávamos, já que “esta abordagem almeja compreender uma realidade particular e assume um forte compromisso com a transformação social, por meio da auto-reflexão e da ação emancipatória que pretende desencadear nos próprios participantes da pesquisa.” (FRASER, 2004, p. 145)

As entrevistas foram realizadas virtualmente, por meio de uma rede social com dez dos vinte e cinco alunos que participaram do projeto no período de setembro a dezembro de 2017. Segundo Fraser, uma das vantagens da entrevista como técnica de pesquisa na perspectiva qualitativa é

[...] favorecer a relação intersubjetiva do entrevistador com o entrevistado, e, por meio das trocas verbais e não verbais que se estabelecem neste contexto de interação, permitir uma melhor compreensão dos significados, dos valores e das opiniões dos atores sociais a respeito de situações e vivências pessoais. Outra vantagem é a flexibilização na condução do processo

de pesquisa e na avaliação de seus resultados, visto que o entrevistado tem um papel ativo na construção da interpretação do pesquisador. (2004, p. 140)

Partindo da proposta da melhor formação de professores, as entrevistas foram encaminhadas com os pesquisados sob a ótica da contribuição dos instrumentos harmônicos no seu fazer docente, lembrando que os pesquisadores eram os mediadores das aulas. Destacando assim, que para uma boa entrevista o pesquisador deve ter o objeto bem definido, profundidade no contexto, introjeção e auto-confiança. (DUARTE, 2004).

Entre os entrevistados, tinham alunos de diferentes semestres do curso de Música da UFCA. Sobre ter havido ou não contribuições por parte do projeto na sua formação, um aluno do 4º semestre afirmou:

O Pet harmônico foi uma experiência maravilhosa onde pude ter contato não só com um instrumento quase desconhecido para mim, mas também pude ter contato com bons mentores que passaram uma base bem desenvolvida e trabalhada para conseguir desenvolver atividades em sala de aula. No meu caso em particular, o ensino que foi dado, foi um auxílio a mais para trabalhar com o Canto Coral nas escolas.

Outro participante, dessa vez do 6º semestre declarou:

O Pet harmônico me abriu uma nova visão sobre a prática do piano, que foi a modalidade que fiz. Antes, não havia qualquer perspectiva do uso de piano nas minhas atividades pedagógicas, no entanto, a partir do incentivo ao estudo do piano com as aulas do Pet harmônico, vejo uma possibilidade de uso desse instrumento como auxílio tanto nas minhas atividades didáticas, quanto nos meus estudos individuais enquanto instrumentista.

Questionando ainda se houve contribuições através do projeto, um terceiro aluno do 5º semestre reforçou as falas passadas dizendo:

O projeto Pet harmônico contribuiu muito para a minha formação de docente na área da música e como instrumentista. Nas aulas foram trabalhadas noções harmônicas no contexto do piano, coisa que quando você vai trabalhar com um coral é muito importante, destaco também os exercícios motores, rítmicos e as leituras em duas claves que também ajudaram no desenvolvimento da execução de coisas básicas, porém necessárias.

RESULTADOS

Nos dados coletados através das entrevistas, podemos constatar que o PET Harmônico é um projeto de base formativa fundamental no currículo acadêmico dos alunos de licenciatura em Música da UFCA, principalmente, como futuros educadores musicais. Mas, isso não só pelos diversos conteúdos harmônicos do instrumento trabalhado, que é o foco do projeto, como também pelo trabalho ter sido desenvolvido em grupo, onde em conjunto os participantes buscaram alcançar um

objetivo comum, que é o aprendizado de um instrumento harmônico para melhor aplicação da sua prática docente.

Outros alunos durante as entrevistas, mostraram ainda que mesmo sendo num curto período de tempo, ao longo dos meses, durante as aulas eles puderam em grande maioria descobrir ainda mais o gosto pela docência, e enxergar nos professores as melhores formas de ministrar uma aula e aplicar as didáticas e metodologias trabalhadas, dialogando também com seus instrumentos melódicos de estudo.

Desse modo, entende-se que o PET Harmônico é um projeto de grande eficácia no processo formativo dos alunos de uma licenciatura em música, que precisam aprender o maior número de ferramentas possíveis para ser auxílio em todo e qualquer campo de ensino. O programa dará subsídios para que os futuros professores de música atuem na formação de corais, no auxílio de uma prática instrumental ou vocal, no estudo individual e em todas as demandas de uma carreira profissional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos desafios enfrentados no fazer docente, na trajetória de construção do ser professor, a capacitação e ampliação das habilidades didáticas torna o docente apto a cumprir seu papel de mediador e facilitador. Tendo em vista que cabe a ele possibilitar a produção do conhecimento por parte do aluno.

A realidade do ensino de música no Brasil ainda é precária, mas isso não impossibilita que o professor desempenhe seu papel, no caso do educador musical o de instigar, fomentar e proporcionar o saber musical. E não só refletindo sobre a realidade do curso de Música da UFCA, mas sobre todo o cenário nacional, conclui-se que sim, que há necessidade do domínio, mesmo que básico, de algum instrumento harmônico.

O projeto PET Harmônico, assim como tantos projetos realizados pelo Programa de Educação Tutorial, cumpriu o papel de auxiliar a formação dos licenciandos em Música. Porém, a partir dos resultados obtidos e o objetivo alcançado, ainda fica a reflexão sobre o currículo, o papel da universidade, a realidade das licenciaturas brasileiras e as falhas no processo formativo do educador musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉ, M. E. D. A. Formação de professores: a constituição de um campo de estudos. In: **Educação**. PUC/ RS, v. 33, 2010, p. 6-18.
- BURNARD, Pamela, YOUNKER, Betty A. Mapping pathways: fostering creativity in composition. In: **Music Education Research**, 14, Nº. 2, 2002, p. 345-261.
- DUARTE, R. Entrevistas em pesquisas qualitativas. **Educar**, n. 24. Curitiba: Editora UFPR, 2004. p. 213-225.
- FERNANDES, Rosângela. Ensino individual e coletivo de piano. In: **Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical**. 22. 2015. Natal. Anais... Natal, ABEM, out. 2015.
- FRASER, Márcia T. D. & GONDIM, Sônia M. G. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. **Paidéia**, 2004, 14 (28), p. 139 -152.
- GATTI. Bernardete A. Políticas e práticas de formação de professores: perspectivas no Brasil. In: **ENDIPE - Encontro Nacional de Didática e Práticas de Ensino** - UNICAMP. 16. Campinas. 2012. Junqueira & Marin Editores Livro 2 - p. 000016.
- KEMMIS, S. e MC Taggart, R. (eds) (1988) O planejador de pesquisa-ação, 3. Ed. Victoria: Universidade Deakin. 2001.
- LÜDKE, M; ANDRÉ, M. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.
- PENNA, Maura. Não basta tocar? Discutindo a formação do educador musical. In: **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 16, 49-56, mar. 2007.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. In: **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, mar. 2004. p. 99-107.
- SANTIAGO, Diana. As "oficinas de piano em grupo" da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (1989-1995). In: **Revista da ABEM**, n. 2, 1995.
- THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez, 1985.

EXPERIÊNCIA DE ESTUDO E ENSINO DE RABECA NA VILA DA MÚSICA (CRATO, CE) POR MEIO DE CIFRA NUMÉRICA

FABIANO DE CRISTO¹

MARCIO MATTOS ARAGÃO MADEIRA²

Resumo

A rabeca como instrumento não padronizado e representativo de culturas excluídas, tem nessas características o indicativo de não haverem métodos para o seu ensino. Apesar desse ensino acontecer tradicionalmente há séculos nas comunidades rurais, transformações ligadas a aspectos da modernidade vêm modificando as relações entre mestres e aprendizes, fazendo surgir novos espaços de atuação para o instrumento e o interesse pelo aprendizado em contextos mais sistematizados. A pesquisa-ação realizada na escola *Vila da Música* teve como objetivo desenvolver estratégias para o ensino de rabeca com foco na utilização de cifras numéricas. A pesquisa-ação foi escolhida como metodologia fundamentada pelos trabalhos de Engel (2000); Thiollent (2004) e Tripp (2005). A coleta de dados se deu por levantamento bibliográfico acerca do ensino de rabeca (LIMA, 2001; ALIVERTI *et al.*, 2007; FIAMINGHI, 2009; GRAMANI, 2009; MARTINS; LIMA, 2010; ALIVERTI, 2011; SANTOS, 2011 e DAMASCENO, 2014) e entrevistas estruturadas. Foram desenvolvidos exercícios de leitura e escrita, além da interpretação de arranjos a duas vozes de canções tradicionais da comunidade onde a pesquisa foi realizada. Os resultados destacaram a facilidade de leitura e escrita da cifra numérica, mesmo para pessoas sem contato prévio com notações musicais, bem como a interconexão entre aspectos da educação musical formal e processos de transmissão presentes nas comunidades tradicionais onde a rabeca está inserida.

Palavras-chave: Rabeca. Ensino de rabeca. Cifra numérica. Educação Musical.

Abstract

The rabeca (fiddle) as a non-standardized and representative instrument of excluded cultures has in these characteristics a indicative of the lack of methods for its teaching. Although this teaching has traditionally happened for centuries in rural communities, transformations linked to aspects of modernity have been changing the relations between masters and apprentices, giving rise to new spaces for the instrument and interest in learning in more systematized contexts. The action research carried out at the Vila da Música school aimed to develop strategies for the teaching of rabeca focusing on the use of numerical figures. Action research was chosen as a methodology based on the works of Engel (2000); Thiollent (2004) and Tripp (2005). The data collection was done by a bibliographical survey about the teaching of rabeca (LIMA, 2001; ALIVERTI *et al.*, 2007; FIAMINGHI, 2009; GRAMANI, 2009; MARTINS; LIMA, 2010; ALIVERTI, 2011; SANTOS, 2011 and DAMASCENO, 2014) and structured interviews. Reading and writing exercises were developed, as well as the interpretation of two-voice arrangements of traditional songs from the community where the research was conducted. The results highlighted the ease of reading and writing the numerical figure, even for people without previous contact with musical notations, as well as the

¹ Graduado em Música (Licenciatura) pela Universidade Federal do Cariri (UFCA) e Especialista em Cultura Popular, Arte e Educação do Campo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). E-mail: fabianodecristojr@gmail.com

² Orientador. Professor do curso de Música Licenciatura da Universidade Federal do Cariri. E-mail: marcio.mattos@ufca.edu.br

interconnection between aspects of formal music education and transmission processes present in the traditional communities where the fiddle is inserted.

Keywords: Frisbee. Teaching of fiddle. Numerical figure. Musical education.

INTRODUÇÃO

A despeito da ampla distribuição e diversidade de contextos em que a rabeca se encontra no Brasil, ainda não se tem sistematizado nenhuma metodologia de ensino para o instrumento que dê conta de atender, pelo menos de forma mais ou menos adaptável, à enorme multiplicidade e especificidade da utilização da rabeca em seus estilos. Na verdade, "salvo raras e importantes exceções, à música de rabeca não foram ainda dedicados estudos sistemáticos que possibilitem um melhor vislumbre dela e uma compreensão das suas peculiaridades no complexo da cultura brasileira" (LIMA, 2001, p. 09).

Lima (2001) alerta para transformações ocorridas nos contextos onde tradicionalmente a música de rabeca é desenvolvida, apontando para uma diminuição da presença dessa cultura no cotidiano das pessoas e o reflexo disso na “transmissão de saberes” relacionados. Essa descontinuidade do processo de renovação dos rabequeiros em certas comunidades pode “acarretar um obstáculo para o aprendizado do instrumento” (GRAMANI, 2009, p. 112), uma vez que se perde muito do referencial musical daquele estilo, naquela comunidade. Visão similar é a de Martins e Lima (2010). Observam que a intensidade das atividades dos rabequeiros nos espaços de vida social de uma comunidade está diretamente relacionada à transmissão de conhecimentos dessa cultura musical.

Em busca de encontrar alternativas para estimular a renovação dos rabequeiros, encontramos os trabalhos de Aliverti *et al.* (2007), Aliverti (2011) e Santos (2011) que descrevem experiências de ensino coletivo de rabeca baseadas na utilização de métodos numéricos. Esses casos são relatados a partir de experiências ocorridas em projetos socioculturais em Bragança (PA) e Natal (RN), reafirmando a importância dessas iniciativas para a manutenção do ensino de rabeca, afirmado por Santos: “A recente possibilidade de aprender a tocar rabeca em projetos culturais da iniciativa privada ou governamental constitui um ‘milagre’ para um instrumento que há, apenas, três décadas estava destinado ao completo esquecimento” (2011, p. 35, *grifo do autor*).

OBJETIVO E METODOLOGIA

A *Vila da Música*, equipamento inaugurado em 11 de março de 2017 pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, é um desses espaços que abrem as portas para novas possibilidades de aprendizado para o instrumento. Essa escola permitiu o desenvolvimento de uma pesquisa-ação com objetivo de desenvolver estratégias para o ensino de rabeca com foco na utilização de cifras numéricas.

Optei pela pesquisa-ação por ser uma metodologia adequada aos objetivos e campo de pesquisa, principalmente, por suas características de: “superar a lacuna entre teoria e prática” (ENGEL, 2000, p. 182); “não ser uma pesquisa onde o usuário é mero informante, e ao nível da ação ele é mero executor” (THIOLLENT, 2004, p. 19); “dar a possibilidade de agir no campo da prática e investigar a respeito dela” (TRIPP, 2005, p. 446).

A coleta de dados se deu através de levantamentos bibliográficos acerca do ensino de rabeca, entrevistas estruturadas, observação participante, registros em foto, áudio e vídeo, produção de partituras tradicionais e cifras numéricas.

A análise dos dados foi feita a partir do que Duarte (2004) chama de uma *manufatura das informações coletadas*. A transcrição das entrevistas, as referências bibliográficas, as impressões da observação participativa, as anotações de campo e os registros audiovisuais forneceram um banco de dados diverso sobre o ensino de rabeca.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A ação na *Vila da Música* se deu entre os dias 17 de outubro e 07 de dezembro de 2017. As aulas aconteceram duas vezes por semana, inteirando 13 aulas ao final de todo o período. As aulas tinham uma hora de duração.

Os trabalhos de Santos (2011); Aliverti *et al.* (2007); Aliverti (2011) relatam experiências de utilização de códigos numéricos para o ensino de rabeca com distinções entre si e entre a proposta apresentada nessa pesquisa. Aliverti descreve a utilização dessa estratégia pelo professor Abiezer Monteiro, na Oficina de Tocar Rabeca, iniciativa do Instituto de Arte do Pará (IAP) com a Marujada de Bragança, grupo tradicional que realiza o folguedo da Marujada, onde a rabeca é um dos instrumentos musicais. A autora diz que:

O professor Abiezer precisou criar uma estratégia para que os alunos tocassem sempre a mesma sequência de sons no instrumento [...]. Foi então que ele desenvolveu uma “partitura” numérica, usando duas colunas. A coluna da esquerda indicava as cordas e a da direita o dedo que deveria apertar as cordas (ALIVERTI, 2011, p. 187-188).

Dessa forma o professor elaborou um esquema composto por dois números. Primeiramente o número da corda a ser tocada (corda Mi = 1, corda Lá = 2, corda Ré = 3 e corda sol = 4), e a numeração atribuída aos dedos da mão esquerda (corda solta = 0, dedo indicador = 1, dedo médio = 2 e dedo anelar = 3) conforme é retratado na Figura 1³. Essa proposta é similar à utilizada pelos professores Ozawa Gaudêncio⁴ e Roberto Damasceno⁵, ambos atuantes em experiências de ensino coletivo de rabeca no Rio Grande do Norte.



Figura 1 - Esquema criado pelo professor Abiezer Monteiro para os alunos da Oficina de Tocar Rabeca

Na *Vila da Música* também foram propostos conjuntos de duas numerações, sendo uma para dar a referência da corda tocada e outra para a localização do dedo na corda. Abiezer, Ozawa e Roberto numeraram a referência dos dedos de acordo com o seguinte esquema: 0 – corda solta; 1 – dedo indicador; 2 – dedo médio; 3 – dedo anelar. Na *Vila da Música* trabalhamos com a referência na localização do dedo na corda: 0 – corda solta; 1 – dedo indicador na primeira localização; 2 – dedo indicador na segunda localização; 3 – dedo médio na primeira localização; 4 – dedo médio na segunda

³ Extraída de Aliverti (2011, p. 191).

⁴ cf. SANTOS, 2011.

⁵ cf. DAMASCENO, 2014.

localização; 5 – dedo anelar na primeira localização; 6 – dedo mínimo (ou dedo anelar na segunda localização).

Essa forma foi escolhida pelo fato de que, na maioria dos casos, quem toca rabeca, utiliza o mesmo dedo para digitar duas notas vizinhas em uma mesma corda, por isso a utilização de primeira e segunda localização. Esse arranjo já resolve parte dos problemas de afinação na hora da execução de uma música escrita.

A referência da numeração de cada corda, nos quatro métodos, é igual, portanto, um esquema de escrita do método numérico aplicado na *Vila da Música* que indique: $0_1 - 1_1 - 2_1 - 3_1 - 4_1 - 5_1 - 6_1$, terá as seguintes notas sendo executadas: mi – fá – fá# – sol – sol# – lá – lá#.

Devido a falta de material e metodologias sistematizadas para o ensino de rabeca, tive que criar esquemas didáticos para apresentar e exercitar a cifra numérica com os alunos da *Vila da Música*. Um desses esquemas (Figura 2) sintetiza a noção das localizações dos dedos, sua notação numérica e sua correspondência com a nota musical resultante em todas as cordas. Esse esquema foi entregue aos alunos e explicado com o auxílio de exercícios para treinar o posicionamento dos dedos da mão esquerda no braço dos instrumentos. Tive o cuidado de nivelar todos os alunos com relação às localizações dos dedos antes de passarmos aos exercícios de escalas para que eles dominassem a relação notação numérica/localização do dedo.

Corda	Corda solta		Primeira posição		Segunda posição		Terceira posição		Quarta posição		Quinta posição	
	Notação do método numérico	Nome da nota	Notação do método numérico	Nome da nota	Notação do método numérico	Nome da nota	Notação do método numérico	Nome da nota	Notação do método numérico	Nome da nota	Notação do método numérico	Nome da nota
Corda E (Mi)	0 ₁	E	1 ₁	F	2 ₁	F#	3 ₁	G	4 ₁	G#	5 ₁	A
Corda A (Lá)	0 ₂	A	1 ₂	A#	2 ₂	B	3 ₂	C	4 ₂	C#	5 ₂	D
Corda D (Ré)	0 ₃	D	1 ₃	D#	2 ₃	E	3 ₃	F	4 ₃	F#	5 ₃	G
Corda G (Sol)	0 ₄	G	1 ₄	G#	2 ₄	A	3 ₄	A#	4 ₄	B	5 ₄	C

Figura 2 - Esquema didático com as localizações dos dedos utilizadas na cifra numérica e sua correspondência com as notas musicais

Dando prosseguimento realizei um trabalho com a música Asa Branca utilizando um arranjo a duas vozes para treinar a leitura e escrita da cifra numérica. Lancei ao grupo o desafio de ler a música, tarefa que foi resolvida com agilidade. Continuei aumentando o grau de dificuldade e executei uma segunda voz à melodia principal para que o grupo também escrevesse e o resultado foi igual. Assim, escrevemos sobre a letra da música as notas correspondentes na notação numérica, criando uma cifragem similar à utilizada para outros instrumentos de corda como no caso do violão (Figura 3).

5 ₃ 0 ₂ 2 ₂ 5 ₂ 5 ₂ 2 ₂ 3 ₂ 2 ₂ 3 ₂ 5 ₂ 2 ₁ 2 ₁ 5 ₂ 0 ₁ Quando olhei a terra'rdendo	5 ₃ 0 ₂ 2 ₂ 5 ₂ 5 ₂ 3 ₂ 2 ₂ 2 ₂ 3 ₂ 5 ₂ 2 ₁ 2 ₁ 0 ₁ 5 ₂ Qual fo-gueira de São João	5 ₃ 5 ₃ 0 ₂ 2 ₂ 5 ₂ 2 ₂ 2 ₂ 3 ₂ 5 ₂ 2 ₁ Eu perguntei ei
5 ₂ 3 ₂ 2 ₂ 5 ₃ 3 ₂ 2 ₁ 0 ₁ 5 ₂ 2 ₂ 0 ₁ A Deus do céu ai	3 ₂ 2 ₂ 0 ₂ 0 ₂ 2 ₂ 5 ₂ 5 ₂ 3 ₂ 3 ₂ 5 ₂ Por que ta-manha	2 ₂ 0 ₂ 5 ₃ 5 ₃ 5 ₂ 3 ₂ 2 ₂ 2 ₂ Ju - di - a - ção

Figura 3 - Exercício de escrita a duas vozes com a música Asa Branca

Em seguida apresentei uma canção de trabalho aprendida com uma moradora de uma localidade próxima à *Vila da Música*. Utilizei a mesma metodologia para apresentar ao grupo solicitando que os mesmos decodificassem as notas tocadas em notações numéricas (exercício de percepção e escrita). Fiz uma melodia como segunda voz e os alunos prontamente escreveram (Figura 4).

Rabeca Ba lan ça/o galho fu lo rou fu lo rou. Ba lan ça/o galho da ro sei ra meu a mor

Rabeca Ba lan ça/o galho fu lo rou fu lo rou. Ba lan ça/o galho da ro sei ra meu a mor

5₃ 0₂ 5₃ 0₃ 5₃ 3₂ 2₂ 5₃ 3₂ 2₂ 2₂
2₂ 3₂ 2₂ 5₃ 2₂ 0₁ 5₂ 2₂ 0₁ 5₂ 5₂
Balança o galho, fulorou, fulorou

5₃ 0₂ 5₃ 0₃ 0₃ 4₃ 0₂ 5₃ 2₃ 5₃ 5₃
2₂ 3₂ 2₂ 5₃ 5₃ 0₂ 3₂ 2₂ 5₃ 2₂ 2₂
Balança o galho da roseira, meu amor

Figura 4 – Música Balança o Galho escrita no pentagrama e na cifra numérica a duas vozes

Dessa vez fiz a correspondência com a escrita musical tradicional no pentagrama para que os alunos pudessem fazer as comparações entre as figuras usadas na partitura e as localizações dos dedos representadas pela cifra numérica. Essa estratégia atendeu à expectativa dos alunos, conforme o relato de Sinara Souza em entrevista: “Acredito que a cifra numérica possa convergir com o método clássico posteriormente.”⁶

Os alunos de rabeca da *Vila da Música* não tinham um treinamento prévio com leitura de partitura, mas mesmo assim conseguiram ler os exercícios iniciais de cifra numérica já na primeira aula em que o método foi apresentado, bem como escrever as melodias que eu ia fazendo na rabeca

⁶ Entrevista realizada no dia 01 dez. 2017.

(segunda voz de Asa Branca e primeira e segunda voz de Balança o Galho) com facilidade. A aluna Sinara Souza avaliou a eficiência da cifra numérica nos estágios iniciais de aprendizado relatando:

Minha impressão foi de facilitação, a cifra numérica parece simplificar a aprendizagem nesse período inicial. [...] Ela descomplica e torna mais fácil reproduzir uma melodia porque encontrar as posições é mais fácil do que encontrar as notas. Aprender as posições também é algo que acontece muito rápido pois dá para reproduzir diversas melodias a partir de cinco posições que são as mesmas para cada corda (informação verbal).⁷

Outro ponto avaliado pelos alunos foi a possibilidade de se ter a cifra numérica como ferramenta de registro de atividades de ensino e de repertório como apontado pelo aluno José Almeida:

Para aqueles que estão começando a aprender a tocar rabeca, as cifras podem ajudar a rememorar mais rapidamente as lições que são desenvolvidas em sala de aula, e também permitem que o professor proponha exercícios mais facilmente para as atividades extraclasse. Além disso, servem como apoio para os alunos criarem um repertório e tê-lo sempre à disposição (informação verbal).⁸

O aluno José Almeida ponderou em sua avaliação a possibilidade de se criar códigos que transcrevam todas as nuances de uma música para a cifra numérica, chamando a atenção para que não se perca o modo tradicional de aprendizado da música de rabeca.

Nesse caso, se o método se complexificar mais, e diante das formas tradicionais de se aprender o instrumento, pode surgir uma discussão em torno da real necessidade de se criar estruturas que talvez possam vir a prejudicar o desenvolvimento da memória musical e a capacidade de improvisação do aluno (informação verbal).⁹

Essa ponderação surge logo após a um comentário do próprio aluno quando revela achar “interessante criar convenções simples que traduzam os maneirismos do instrumento, e sinais ou palavras que indiquem ritmo”. José Almeida se reportava à possibilidade de indicações de ritmo, glissandos e utilização de cordas duplas, característicos da música de rabeca e que fizeram parte de nossas vivências na ação na *Vila da Música*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um aspecto considerado como limitação da cifra numérica foi a inexistência de indicações de duração das notas como temos nas figuras utilizadas no pentagrama tradicional. Não vejo essa

⁷ *Idem.*

⁸ Entrevista realizada no dia 03 dez. 2017.

⁹ Entrevista realizada no dia 03 dez. 2017.

observação como uma dificuldade, pelo contrário, considero uma forma de trabalhar os aspectos da audição, repetição e memorização típicos do ensino tradicional de rabeca.

Vejo que as estratégias desenvolvidas com a cifra numérica não têm a pretensão de substituir a partitura musical tradicional, portanto não carregam em si a necessidade de descrever em uma notação todos os detalhes de uma peça musical a ser ensinada. Dessa forma há espaço para a interação e complementação da cifra numérica com outras metodologias que priorizem o contato direto entre professor, aluno e a música de rabeca, em momentos de imersão nas músicas que se pretendem estudar, estabelecendo uma ligação com o modelo mestre/aprendiz das comunidades onde a rabeca está presente.

REFERÊNCIAS

- ALIVERTI, Mavilda. *et al.* O ensino da Rabeca em Bragança-Pará: um resgate da tradição. In: XVI Encontro Anual da Abem e Congresso Regional da ISME na América Latina, 2007, Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: UFMS, 2007. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_o/O_ensino%20da_Rabeca_em_Bragan%C3%A7a_Para.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2014.
- ALIVERTI, Mavilda. **A rabeca na Marujada de Bragança/PA: o impacto de uma pesquisa institucional em uma prática musical.** Salvador, Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia – Escola de Música – Programa de Pós-Graduação em Música, 2011.
- DAMASCENO, Roberto Wagner de Medeiros. **O ensino de rabeca no Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN). Um relato de experiência.** Natal, Monografia de Graduação, Universidade do Rio Grande do Norte – Escola de Música da UFRN – Curso de Licenciatura em Música, 2014.
- DUARTE, Rosália. **Entrevistas em pesquisas qualitativas.** Educar. Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004. Editora UFPR. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/educar/article/viewFile/2216/1859>>. Acesso em: 16 set. 2014.
- ENGEL, Guido Irineu. **Pesquisa-ação.** Educar. Curitiba, n. 16, p. 181-191, 2000. Editora UFPR. Disponível em: <http://www.educaremrevista.ufpr.br/arquivos_16/irineu_engel.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2014.
- FIAMINGHI, Luiz Henrique. **O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de outros violinos.** Per Musi – Revista Acadêmica de Música nº 20. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG. 2009.
- GRAMANI, Daniella da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri.** Curitiba, Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Paraná, 2009.
- LIMA, Agostinho Jorge de. **Música tradicional e com tradição da rabeca.** 2001. 220 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MARTINS, Emerson C. de S; LIMA, Agostinho J. de. Práticas de ensino da música de rabeca no Rio Grande do Norte. In: IX Encontro Regional da ABEM Nordeste, 2010, Natal. **Anais...** Natal, 2010. Disponível em:

<https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/1/3059/1/2010Eve_Praticas%20de%20ensino_Emerson_CSM.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2014.

SANTOS, Roderick. **Isso não é um violino?: usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste**. Natal: IFRN, 2011.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 13 ed. São Paulo: Cortez, 2004.

TRIPP, David. **Pesquisa-ação: uma introdução metodológica**. Educação e Pesquisa. São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/a09v31n3.pdf>>. Acesso em: 14 mai. 2014.

EXERCÍCIOS TÉCNICOS COMO ALTERNATIVA METODOLÓGICA PARA O APRIMORAMENTO EM BANDAS DE MÚSICA

WASHINGTON DE SOUSA SOARES¹

MARCIO SPARTACO NIGRI LANDI²

Resumo

Este trabalho se trata de uma pesquisa em andamento que busca compreender as concepções metodológicas que professores, maestros, músicos e pesquisadores brasileiros e norte-americanos têm sobre a utilização de exercícios de aprimoramento técnico usados em bandas de música, exercícios esses conhecidos popularmente como “exercícios de aquecimento coletivo”. Dentre os objetivos específicos está a criação de exercícios coletivos que proporcionem aos maestros brasileiros alternativas metodológicas possíveis de serem utilizadas nos ensaios. Nesse trabalho buscamos mostrar a comunidade acadêmica “exercícios de aquecimento coletivo” desenvolvidos em nossa pesquisa, que possui abordagem qualitativa e se fundamentou nos escritos de Adler (2006), que aborda sobre instrumentação e orquestração, Boyd (1991), com seus modelos de aberturas de acordes, Alves da Silva (2010), Barbosa (2006), Santos (2015), Todd IV (2011) e Whitener (1997), com suas concepções metodológicas para o aprimoramento técnico sejam em bandas de música ou em grupos de metais. Averiguamos que há divergências entre os autores sobre a utilização da expressão “aquecimento”, pois alguns defendem a utilização do termo atividades técnicas, atividades de preparação técnica, atividades técnico-musicais, exercícios técnicos de rotina, etc.. Também verificamos que os autores estudados podem contribuir para que a teoria musical e a prática musical possam interagir em seja qual for o nível de aprendizagem que os estudantes estejam. Da mesma forma, o aprofundamento do estudo pode contribuir para a expansão da pesquisa científica na área de educação musical voltada para metodologias de aprimoramento técnico em bandas de música.

Palavras-Chave: Banda de Música; Educação Musical; Ensino Coletivo de Instrumento Musical.

Abstract

This work is about an ongoing research that seeks as methodological conceptions that teachers, conductors, musicians and researchers from Brazil and North America has on the use of technical improvement exercises used in music bands, these exercises are popularly known as "collective warm-up exercises". Among the specific objectives is the creation of collective exercises that provide Brazilian teachers with possible methodological alternatives to be used in the rehearsal. In this work we seek to show the academic community "collective warm-up exercises" developed in our research, which has a qualitative approach and is based on the writings of Adler (2006), which speech about instrumentation and orchestration, Boyd (1991), with his models of chord voicing, Alves da Silva (2010), Barbosa (2006), Santos (2015), Todd IV (2011) and Whitener 1997), with their methodological conceptions for the technical improvement in bands music or in groups of metals. We find that there is disagreement between the authors about the use of the term "warm-up", because some defend the use of definition of technical activities, technical preparation activities, technical-musical activities, routine technical exercises, etc. We also verified that the studied authors can contribute to so that the musical theory and the musical practice can interact in whatever it is level of learning the students are. In the same way, the deepening of the study can contribute to the expansion

¹ Professor da Fundação Universidade Estadual do Ceará - FUNECE. E-mail: wsspistom@hotmail.com.

² Professor da Fundação Universidade Estadual do Ceará - FUNECE. E-mail: marcio.landi@uece.br.

of the scientific research in the area of music education focused on methodologies of technical improvement in music bands.

Key-Works: Musical Band; Musical Education; Collective Teaching of Musical Instrument.

INTRODUÇÃO

No ano de 2015, ao ingressar na Banda Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará (UECE), tive contato com o método de exercícios técnicos coletivos, utilizada pelo professor Dr. Marcio Landi, orientador do presente trabalho.

Através da observação e da discussão com o professor e com alguns integrantes da referida banda de música surgiu o interesse para investigar com mais profundidade os referidos exercícios técnicos coletivos. Através de uma observação participante percebemos que depois que o referido método passou a fazer parte dos ensaios da banda muitas foram as transformações na sonoridade individual dos componentes e na sonoridade geral do conjunto.

Levando em consideração esse contexto iniciamos uma pesquisa que se encontra em andamento e que busca compreender as concepções metodológicas que professores, maestros, músicos e pesquisadores brasileiros e norte-americanos têm sobre a utilização de exercícios de aprimoramento técnico usados em bandas de música, exercícios esses conhecidos popularmente no Brasil como “exercícios de aquecimento coletivo”. Nos Estados Unidos da América, por exemplo, o termo usado é *warm up*, aqui traduzido como “aquecer”. (TODD IV, 2011; WHITENER, 1997)

Constatamos que entre os pesquisadores brasileiros há divergências sobre a utilização da expressão “aquecimento” (ALVES DA SILVA, 2010; BARBOSA, 1998, 2006, 2010a, 2010b; SANTOS, 2015). Alguns utilizam o termo aquecimento para denominar às atividades técnicas desenvolvidas antes dos ensaios das bandas de música. Outros preferem utilizar o termo atividades técnicas, atividades de preparação técnica, atividades técnico-musicais ou exercícios técnicos de rotina em vez de aquecimento e defendem que o termo aquecimento é utilizado para se referir ao aquecimento muscular e não a preparação técnica. (RAY e ANDREOLA, 2005)

Ao longo da pesquisa também percebemos que há uma consonância entre os autores sobre a importância da prática de exercícios técnicos coletivos ao se iniciar os ensaios nas bandas de música.

Não obstante, mesmo sabendo ser esta uma prática cotidiana, que mostra excelentes resultados nesses grupos musicais espalhados por diversos lugares do planeta, encontramos nos trabalhos pesquisados relatos que afirmam que são poucas as bandas de música que utilizam esse método no Brasil.

Um dos fatores do método não ser tão difundido entre os mestres de bandas brasileiros se dá pelo fato de não haver tantos materiais disponíveis, ou, a um baixo custo para que os mestres possam vir a adquiri-los. Sendo assim, entendemos ser urgente a expansão dos trabalhos que venham colaborar para o aumento do campo de pesquisa voltado para o aprimoramento técnico das bandas de música brasileiras.

Buscando reduzir essa lacuna de materiais não disponíveis para os mestres de bandas brasileiras incluímos nos objetivos específicos dessa pesquisa a criação de exercícios coletivos que proporcionem aos maestros alternativas pedagógico-musicais possíveis de serem utilizadas nos ensaios.

Nesse trabalho submetido ao VI EDUCAMUS buscamos mostrar a comunidade acadêmica alguns dos exercícios técnicos coletivos que foram desenvolvidos inicialmente para a Banda Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará. Ressaltamos que os referidos exercícios não são para bandas iniciantes, mas sim para bandas que já possuem um nível intermediário e/ou avançado.

METODOLOGIA

Segundo Prodanov (2013) essa pesquisa, em andamento, possui abordagem qualitativa e se fundamentou nos escritos de Ray e Andreola (2005, p. 4), que falam sobre o alongamento muscular no cotidiano do performer musical; Adler (2006), que aborda sobre instrumentação e orquestração; Boyd (1991), com seus modelos de aberturas de acordes; Alves da Silva (2010), Barbosa (2004), Santos (2015), Todd IV (2011) e Whitener (1997), com suas concepções metodológicas para o aprimoramento técnico em bandas de música ou em grupos de metais.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Nessa seção buscamos mostrar ao leitor como se deu o processo de delimitação de nossa pesquisa. Em seguida apresentaremos alguns dos procedimentos composicionais empregados para a criação dos exercícios técnicos coletivos para bandas de música.

Delimitação da pesquisa

Ao iniciar essa pesquisa, que é fruto da elaboração do projeto monográfico do autor, pensamos em propor doze seções de exercícios técnicos coletivos para bandas de música que já tivessem experiência.

Cada seção, que iria ser destinada a um dia de ensaio, seria dividida em subseções que seriam compostas por: (1) escalas; (2) progressões harmônicas formadas por encadeamentos dos acordes característicos de cada tonalidade; e (3) um coral a quatro vozes adaptado para os instrumentos da banda.

Ao longo da pesquisa observamos que poucos trabalhos exploraram em seus exercícios técnicos coletivos materiais composicionais advindos das sonoridades dos modos derivados das escalas maiores. Muito menos foram os trabalhos que utilizaram as escalas menor primitiva, menor melódica, menor harmônica, diminuta, tons inteiros e seus modos característicos.

É bem verdade que os autores concordam ao afirmar que essas sonoridades devem ser exploradas, porém, em sua maioria, utilizam apenas o modo maior e eventualmente empregam sua relativa menor. Nesse sentido havíamos proposto que cada seção de exercícios técnicos conteria dois ou três modos derivados das referidas escalas, porém ao realizamos os primeiros esboços percebemos que os exercícios ficaram demasiadamente longos e portando fugiriam do nosso objetivo que era propor uma seção de exercícios técnicos coletivos para preparar os músicos para o ensaio da banda de música.

Percebemos que devido as dimensões ambiciosas de nosso projeto de TCC, o pouco tempo para o aprofundamento teórico e para a elaboração dos exercícios técnicos coletivos decidimos restringir nosso universo de escalas e possibilidades sonoras somente aos materiais sonoros produzidos pelos sete modos derivados da escala menor melódica.

Utilizamos para a construção dos exercícios padrões melódico-motívicos encontrados em alguns dos trabalhos pesquisados.

Decidimos também sugerir algumas articulações, que poderão ser utilizadas de forma alternada ao longo dos exercícios. O termo articulações é entendido como o “conjunto dos movimentos dos órgãos que intervêm na produção de um som, geralmente no sentido de apresentar obstáculos à passagem do ar ou de apresentar determinada forma para estreitar o ducto onde passa o ar”. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

Vale ressaltarmos que o assunto sobre articulação é de extrema delicadeza, pois tanto os teóricos como os músicos o tratam de formas diferente. Sobre esse assunto Santos (2015, p. 81) nos diz que “é praticamente impossível chegar a uma verdade absoluta a respeito de como devemos realizar a execução dos sinais de articulação nos exercícios para banda. Existe ainda a dificuldade em apresentar os diferentes tipos de articulação nos variados estilos”.

Preocupando-nos em uma limitação de tempo para a realização dos exercícios decidimos que cada seção teria a duração média de sete a oito minutos para cada hora de ensaio. Levando em

consideração que a Banda Sinfônica da UECE ensaia duas horas por dia, nosso aquecimento terá a duração média de quinze a dezesseis minutos.

Processo de construção dos exercícios técnicos coletivos

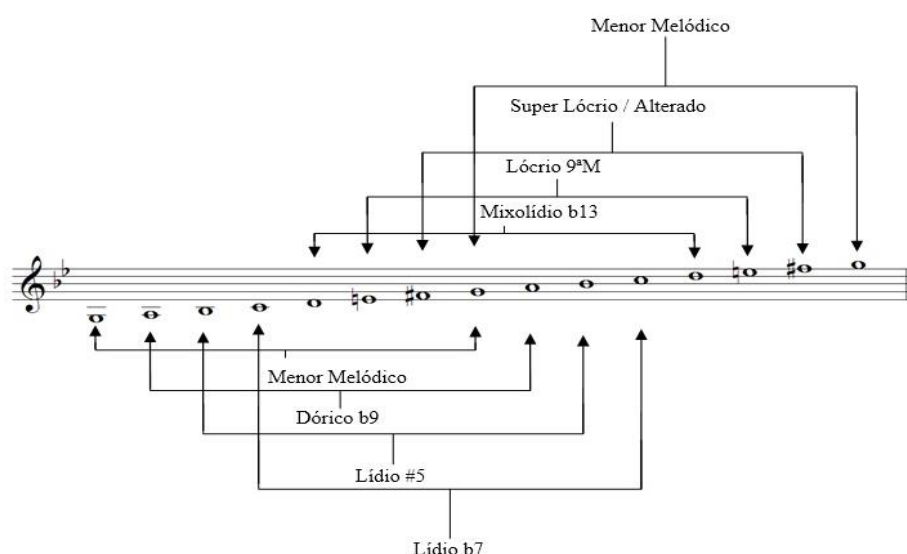
Como informado anteriormente utilizamos os materiais sonoros produzidos pelos sete modos derivados da escala menor melódica para construirmos nossos exercícios técnicos coletivos. Segundo Gomes (2006, p. 52) a escala menor melódica:

[...] assume hoje uma importância fundamental não apenas por se assemelhar a escala Maior (objetivo pelo qual foram feitas tais alterações. Alteração do VII grau – herda a sensível da menor harmônica dando-lhe a mesma estabilidade tonal; alteração de VI grau – corrige o intervalo melodicamente incômodo de 2ª da menor harmônica. Difere da escala Maior apenas no III grau abaixado em 1 semitom) mas também pela representatividade exercida pelo seu campo harmônico e modos respectivos dentro do âmbito geral da música, seja no contexto Maior ou menor. Esta escala possibilita um tipo de harmonia bem mais exótica do que a escala Maior e concebe grande parte do som da música popular moderna.

As escalas derivadas dos graus I, II, III, IV, V, VI e VII da escala menor melódica são denominadas respectivamente: menor melódica, dórico b9, lídio aumentado (ou lídio #5), lídio dominante (ou lídio b7), mixolídio b13, lócrio #2 (ou lídio 9ªM) e super lócrio (ou alterada).

Dentre as diversas tonalidades possíveis de serem utilizadas escolhemos o modo de G menor melódico para realizarmos os exercícios de aquecimento. Abaixo segue figura com a representação gráfica de todos os modos derivados desta escala.

Figura 5 - Modos derivados da escala de Gm menor melódica



Fonte: Elaborado pelo autor

Há um consenso entre os autores estudados sobre a importância da utilização de notas longas, escalas, intervalos, arpejos, progressões harmônicas e corais a quatro vozes adaptados para as bandas de música em suas propostas metodológicas.

Cada uma das sete seções de nossos exercícios foi dividida em sete subseções, onde os instrumentos estão dispostos em uníssono. Ao final de cada subseção, a escala é ilustrada harmonicamente, ou seja, a escala gera o seu acorde característico conforme sua aplicação no contexto funcional e harmônico. Este acorde é disposto em sua abertura de vozes mais característica, podendo variar, é claro. Por isso, a sétima subseção traz quatro outras possibilidades de abertura de vozes do mesmo acorde característico.

Figura 6 – Redução da grade do maestro contendo exemplo de exercício técnico coletivo proposto para a Banda de Sinfônica da UECE

Staccato Simples (Ta)

The musical score is titled "Staccato Simples (Ta)". It is written for a symphonic band and consists of two main parts: "Madeiras" (Woodwinds) and "Metais" (Metals). Each part is written for two staves (treble and bass clef). The "Madeiras" section includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Trombone (Tbn.). The "Metais" section includes parts for Trumpet (Tpt.), Horn (Hn.), and Tuba. The score is marked with dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The key signature is one flat (Bb). The time signature is 4/4. The score is marked with "Staccato Simples (Ta)".

Fonte: Elaborado pelo autor.

Para a abertura das vozes dos acordes utilizamos as orientações dadas por Bill Boyd (1991) que em seu livro *Intermediate Jazz Chord Vicing for Keyboard* nos mostra diversas possibilidades de aberturas de vozes de acordes que são característicos da música contemporânea e especificamente para grupos de jazz.

É importante ressaltar que não é intuito dessa pesquisa aplicar os conceitos e as técnicas do gênero musical jazz, mas sim, tomar emprestado as concepções de aberturas das vozes de acordes utilizadas por Boyd (1991).

Para a distribuição dos timbres dos instrumentos utilizamos os conselhos de instrumentação e orquestração dados por Samuel Adler (2006) que em seu livro *The Study of Orchestration* nos mostra em detalhes diversas informações sobre as características idiomáticas dos diversos

instrumentos das famílias das cordas, sopros e percussões. Como nosso trabalho é específico para os instrumentos de sopro, nos detivemos a analisar somente a parte da obra que nos interessa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificamos que no Brasil existem poucas publicações que discutem o ensino coletivo de instrumentos musicais em bandas de música e menos ainda sobre a prática de exercícios técnicos coletivos.

Averiguamos que há divergências entre os autores sobre a utilização da expressão “aquecimento”, pois alguns defendem a utilização do termo atividades técnicas, atividades de preparação técnica, atividades técnico-musicais, exercícios técnicos de rotina, fundamentos, entre outros.

Também verificamos que o aprofundamento do estudo pode contribuir para a expansão da pesquisa científica na área de educação musical voltada para o desenvolvimento de atividades pedagógico-musicais que visam o aprimoramento técnico de bandas de música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, S. **The Study of Orchestration**. Ed. Norton - 3th edition. New York, 2002.

ALVES DA SILVA, L. E. **Musicalização Através da Banda de Música Escolar**: Uma Proposta de Metodologia de Ensaio Fundamentada na Análise do Desenvolvimento Musical dos seus Integrantes e na Observação da Atuação dos “Mestres de Banda”. 2010. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

BARBOSA, J. L. **Da Capo**: método elementar para o ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda. Regência. Belém: Fundação Carlos Gomes, 1998. 248 p.

_____. **Da Capo Criatividade**. Regência. v. 1. Jundiaí, São Paulo: Keyboard Editora Musical, 2010a. 125 p.

_____. **Da Capo Criatividade**. Regência. v. 2. Jundiaí, São Paulo: Keyboard Editora Musical, 2010b. 142 p.

_____. **Da Capo**: por uma abordagem integral no ensino de instrumentos de banda. In: **Revista Weril**, v. 26, n. 162, p. 11 – 12, 2006.

BOYD, B. **Intermediate Jazz Chord Voicing for Keyboard**. Hall Leonard Publishing Corporation. 1991.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em:

<<https://www.priberam.pt/dlpo/articula%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 21 de jul. 2018.

GOMES, A. **Harmonia 2**. 2006.. Disponível em:

<http://musicaeadoracao.com.br/recursos/arquivos/tecnicos/teoria/harmonia_funcional_1.pdf>.

Acesso em: 21 de jul. 2018.

PRODANOV, C.C. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]:** métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SANTOS, T. S. dos. **Atividades de Preparação Técnica em Bandas de Música de Três Territórios de Identidade Baianos:** uma proposta baseada nas necessidades didáticas. Salvador, 2015. p. 132. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

TODD IV, A. A. **A More Effective Middle School Band Warm Up**. Houston, 2011.

WHITENER, S. **A Complete Guide to Brass:** Instruments and Technique. 2. ed. New York: Shirmer Books, 1997.

RAY, S.; ANDREOLA, X. O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações. **Revista Música Hódie**. 5, v., n 1, 2005, RAY, p. 21-34. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/2652>>. Acesso em: 21 de jul. 2018.

EIXO 2 – REPERTÓRIOS VARIADOS PARA UMA EDUCAÇÃO MUSICAL EM MÚLTIPLOS CONTEXTOS

A ORQUESTRA CAPIXABA DE SOPROS – UMA EXPOSIÇÃO SOBRE EDUCAÇÃO MUSICAL, CULTURA, SOCIALIZAÇÃO E POLÍTICAS PÚBLICAS

FRANCES ALEXANDRE SERPA FERREIRA¹

Resumo

Este artigo trata da importância do ensino coletivo de instrumentos musicais precisamente na formação de Orquestras de Sopros. A Orquestra de Sopros é um instrumento de caráter social com grande magnitude e oferece benefícios incontáveis para o ambiente escolar e comunitário. Todas as possibilidades de inclusão servem de ferramentas necessárias à formação integral do indivíduo na sociedade e por consequência um excelente instrumento para o crescimento escolar do aluno. A Orquestra Capixaba de Sopros fundada há um ano atrás, tem sido instrumento ativo na educação musical em atmosferas escolares e comunitárias, também exercendo positivamente uma influência social, educacional, cultural e artística na vida de dezenas de jovens do Estado do Espírito Santo. Um projeto inovador de autoria do Maestro Frances Serpa que oferece oportunidades a adolescentes e jovens carentes, capacitando-os e tendo como objetivo final, levar música as comunidades de todo o Estado e lamentavelmente sem nenhum apoio de políticas públicas.

Palavras-Chave: Orquestra Capixaba de Sopros. Educação Musical. Música nas comunidades.

Abstract

This article deals with the importance of collective teaching of musical instruments precisely in the formation of Wind Orchestras. The Wind Orchestra is a social instrument of great magnitude and offers countless benefits to the school and community environment. All possibilities of inclusion serve as tools necessary for the integral formation of the individual in society and therefore an excellent instrument for the student's school growth. The Wind Orchestra Capixaba founded a year ago, has been an active instrument in music education in school and community atmospheres, also positively exerting a social, educational, cultural and artistic influence on the lives of dozens of young people of the State of Espírito Santo. An innovative project authored by Maestro Frances Serpa, which offers opportunities to adolescents and young people in need, empowering them and having as a final goal, to bring music to communities throughout the State and regrettably without any public policy support.

Keywords: Wind Orchestra Capixaba; Music Education; Music in communities

INTRODUÇÃO

De maneira bastante genérica, banda de música² ou orquestras de sopros, se define como um conjunto que abrange instrumentos de sopro, acompanhados de percussão. Sabe-se que as bandas surgiram na Europa por volta do século XVI, porém, elas não tinham a mesma feição que as bandas

¹ Professor do Instituto Federal do Ceará- IFCE. E-mail: frances.serpa@ifce.edu.br.

² O termo Banda de Música é muito amplo e as vezes confundido por alguns. Neste caso quero esclarecer que as bandas de música aqui pesquisadas são aquelas que têm em sua formação instrumental, instrumentos que constituem a seção das madeiras, seção dos metais, e, instrumentos percussivos. Bandas pela qual se apresentam em desfiles cívicos, coretos, escolas etc.

das corporações atuais possuem, mesmo porque os instrumentos eram mais rudimentares, comparando-os com os modelos instrumentais modernos e performáticos do século XIX³.

As bandas constituíram-se, muitas vezes, como uma das únicas manifestações culturais das pequenas cidades interioranas. Podem ser pequenas ou grandes e em diversos estilos, como de fanfarra, marcial, de coreto, entre outros. Independente da classificação, elas estão presentes nos momentos sociais mais importantes da cidade, sejam civis ou religiosos. Conforme Maria de Fátima Granja, estas reúnem várias gerações de famílias, fornecendo músicos para as grandes cidades. Revelam-se, frequentemente, como um centro de disputas sociais e políticas na comunidade e, ao mesmo tempo, promovem momentos de integração social pela magia e pelo prazer que proporcionam, expressão de um ritual coletivo, manifesto por personagens, gestos, vestimentas e outros símbolos (GRANJA, 1984: 10)⁴. Enquanto fenômeno cultural, as bandas nos oferecem todo um discurso simbólico construído por uma realidade social.

As milhares de bandas de música que existem no Brasil tem sido um meio muito eficaz não somente para a formação musical escolar ou para contribuir para o contexto social, mas também como instrumento de aprendizado para muitos que hoje inseriram-se no mercado profissional, que devem isso graças as bandas de música.

É notório que o aprendizado nas bandas de música possui uma característica importante, que é o baixo índice de desistência por parte dos alunos. Isso talvez seja em virtude do ensino coletivo dos instrumentos e na interação entre os participantes através dos ensaios ou práticas de conjunto.

Para Rocha (2005, p. 183), as bandas, “(...) atuam, ainda, como escolas profissionalizantes. Seus músicos, além de aprender a viver em conjunto, aprendem uma cultura musical elevada que lhes permite direcionar seu futuro profissional para atuações neste sentido”. Desta forma, ao reconhecer o papel da banda de música como instituição de inclusão social, espaço democrático, popular e de grande relevância para a sociedade, procura-se dar mais importância a essa forma de ensino.

Para Batista (2010), a relevância do papel da banda de música está além daquilo que se consegue perceber, pois a sua importância é relativa e somente aqueles que fazem parte dela podem realmente expressar o verdadeiro significado e valor da banda de música para a sociedade, que nela interage e vivencia suas práticas.

³ Mário de Andrade. Dicionário musical brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p.44

⁴ GRANJA, Maria de Fátima. A banda: Som e Magia. Dissertação (Mestrado em Sistema de Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984b.

A música, pelo meio de suas peculiaridades, tem a propensão de exercer interação com outras linguagens e com diferentes culturas. A música e sua interdisciplinaridade possibilitam múltiplos trabalhos didático pedagógicos. Sua extensão intercultural é de certa forma, elemento de comunicação e diálogo entre os povos, posto que pelo meio dela, seja consideravelmente plausível estabelecer um código comum, perceptível em todos os países.

A banda de música ou denominada como Orquestra de Sopros como meio educador musical é espaço destinado à iniciação musical disponibilizado às camadas mais populares da sociedade. Além de seu objetivo principal que é a performance, ou seja, o fazer musical, neste círculo, aprende-se a teoria e a prática musical, as habilidades técnicas necessárias para o desenvolvimento da formação profissional do músico instrumentista.

O ENSINO MUSICAL NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO

O ensino musical na atualidade requer apreciação por parte dos governos de todas as esferas, que por meio de Políticas Públicas efetivas poderiam contribuir para o fortalecimento da Educação Musical no país. No momento atual, vivencia-se um período de boas expectativas para a Educação Musical. A Lei 11.769/2008 completou 10 anos e veio para fortalecer a área de educação musical sendo conteúdo obrigatório, mas não exclusivo no componente curricular, mas os avanços nesta década ainda são extremamente tímidos e exercido pouca influência no contexto educacional e com isso provocando um baixo interesse de devotos ao ingresso a vida acadêmica.

Souza (2004) relata sobre os desafios do processo educativo e ensino musical, questionando sobre como ensinar música propiciando uma aprendizagem que estimule os alunos a desvendar o mundo que o cerca, ou seja, o contexto histórico-cultural que se vive diante das diferentes realidades apresentadas. Para a autora, conhecer o aluno com ser sociocultural, mapeando os cenários exteriores da música com os quais os alunos vivenciam seu tempo, seu espaço e seu “mundo”, remete ao educador musical pensar na Música, ampliando as reflexões sobre as dimensões do currículo, o conteúdo-forma e o processo de ensino-aprendizagem.

No estado do Espírito Santo os avanços em relação ao ensino musical as escolas são ainda desvalidas de importância pelo estado e municípios. A rede estadual de ensino do estado do Espírito Santo é composta por 529 estabelecimentos de ensino e em nenhum deles tem o ensino formal de música. É notório que não existe uma política pública comprometida com a ação de se fazer cumprir

a lei e nem mesmo o interesse por isso. As redes municipais algumas tem o ensino de música formal elencado a grade curricular, mas somam menos de 5% da totalidade da municipalidade em todo o estado.

O trabalho que deveria ser feito pelo estado e municípios é feito por organizações da sociedade civil, igrejas e espaços particulares, na qual infelizmente atende um número reduzido da sociedade por falta de estrutura e meios para ministrar aulas de música e desenvolver projetos de maior abrangência.

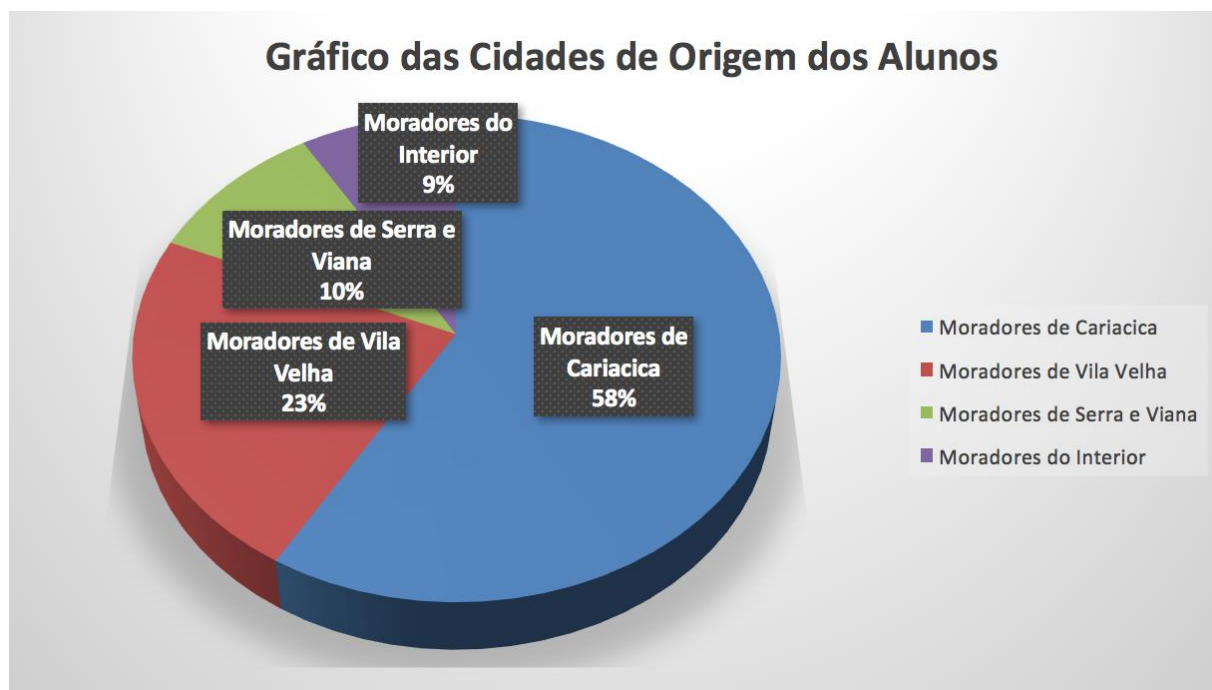
A ORQUESTRA CAPIXABA DE SOPROS

A Orquestra Capixaba de Sopros foi fundada em junho de 2017 pelo maestro Frances Serpa tendo como finalidade social promover e oferecer com excelência e sem custo a sociedade, a educação musical, cultura e a prática coletiva da música, com o intuito de socializar crianças, adolescentes, jovens e também a 3ª idade, envolvendo a comunidade através da realização de concertos e outras ações. Com esse projeto em pleno funcionamento o maestro Frances Serpa convocou os amigos e juntos fundaram o Instituto Neobaces (Núcleo de Orquestras, Bandas e Corais do Espírito Santo) com tendo como alvo a criação de orquestras, bandas e corais em cada município do estado. O Instituto se constituiu para agrupar forças e buscar representação junto ao poder público, iniciativa privada e a sociedade civil afim de obter apoio para beneficiar crianças, adolescentes, jovens e adultos da sociedade Capixaba.

O PROGRAMA

O projeto é oferecido a qualquer interessado em compor a Orquestra, sendo que existem alguns requisitos básicos para ingresso tais como ter seu próprio instrumento musical e saber ler partitura. O projeto iniciou unicamente pelas redes sociais direcionadas pelo maestro e tomou grande repercussão sendo plenamente apoiada pelos canais de comunicação no estado tais com TV e rádio. Inicialmente tiveram aproximadamente 300 inscritos, jovens interessados em participar da Orquestra em obter conhecimento através das aulas ministradas e ensaios coletivos. Foram selecionados cerca de 65 componentes que mostraram aptos através da audição em participar do programa. A audição realizada tinha como objetivo analisar dois pontos importantíssimos que era a aptidão em leitura musical e musicalidade.

Os alunos (as) são oriundos de diversas cidades da grande vitória e alguns dele vindo até mesmo do interior do estado. Abaixo descrevo a proporção de alunos (as) via porcentagem de gráfico.



É importante lembrar que o projeto tem como sede a cidade de Cariacica onde são executados os ensaios semanais na escola estadual “Hunney Everest Piovesan”, que sede o auditório para a realização das aulas e ensaios. Muitos componentes deslocam-se entre 15 a 40km para participarem dos ensaios, e a porcentagem de 9% que compreendem o interior do estado chegam a se deslocar até mesmo cerca de 150 quilômetros para irem aos encontros semanais. Vale ressaltar que o projeto não possui nenhum apoio financeiro do Estado do Espírito Santo ou de qualquer município, sendo todo os custos bancados pelo próprio maestro, componentes da orquestra, amantes da música e doadores da sociedade civil.

METODOLOGIA

A metodologia usada no projeto é a prática coletiva de instrumentos de sopros e percussão. Muitos grandes nomes no Brasil utilizam essa metodologia como Alberto Jaffé (pioneiro no Ensino Coletivo de Cordas), José Coelho de Almeida (pioneiro do Ensino Coletivo de Sopros), Pedro Cameron, Maria de Lourdes Junqueira, Diana Santiago, Alda Oliveira, Cristina Tourinho, Joel Barbosa, Maria Isabel Montandon, Abel Moraes, João Maurício Galindo.

Em se tratando da Orquestra Capixaba de Sopros os(as) alunos(as) participam de um ensaio semanal que é dirigido pelo maestro onde são abordados diversos aspectos técnicos como o aquecimento instrumental, fraseado, afinação, articulações, afinação e a prática de conjunto onde são inseridos repertórios característicos que variam do clássico ao popular. Eventualmente quando se consegue apoio financeiro para custear a locomoção dos alunos(as) é praticado o ensaio de naipes.

RESULTADOS OBTIDOS

Os resultados têm sido surpreendentes e bastantes animadores, já que a evasão do projeto é praticamente zero. O trabalho efetivado através da Prática coletiva de instrumentos de sopros e percussão proporciona bons frutos no contexto musical e podemos assegurar que a maioria dos componentes hoje tem a oportunidade de participar de grandes eventos no estado tais como festas de cidades, festival internacional de Domingos Martins, e concertos em grandes teatros tais como o Teatro Sesc Glória, ato este que nunca obtiveram antes da participação no projeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, Nylton. **Banda de Música**: a alma da comunidade. São Paulo: Scortecci, 2010.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil**: difusão e organização entre 1808-1889. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

BOONSHAFT, Peter Loel. **Teaching music with passion**: Conducting, Rehearsing and Inspiring. First Edition. Galesville-USA: Meredith Music Publications, 2002.

GRANJA, Maria de Fátima. **A banda**: Som e Magia. Dissertação (Mestrado em Sistema de Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984.b

HIGINO, Elizete. **Um século de tradição**: a banda de música do Colégio Salesiano Santa Rosa (1888-1988). Rio de Janeiro, 2006.

GONZÁLEZ, Rey, F. Lo cualitativo y lo cuantitativo en la investigación de la psicología social. In: **Psicologia & Sociedade**, 1998. p. 42.

ROCHA, Renata Trindade. **Sobrados e Coretos**: breve história de dez municípios do interior da Bahia e suas Bandas de Música contempladas pelo projeto Domingueiras. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2005.

AÇÕES PRÁTICAS NO PIBID MÚSICA: INTERDISCIPLINARIDADE E VIVÊNCIAS NA EDUCAÇÃO MUSICAL

SARA PERIN MASSAKI¹

CARINE RODRIGUES NOGUEIRA²

Resumo

Este artigo aborda as experiências de ensino de Música nas escolas a partir do PIBID (Programa Institucional de Bolsistas de Iniciação à Docência), no meu papel como bolsista e regente do Coral Cantares, buscando entender como que os projetos de ações práticas musicais desenvolvidos pelos bolsistas da UFCA (Universidade Federal do Cariri) do PIBID Música atendem às necessidades da escola EFMTI Tiradentes e da comunidade. Para esta pesquisa, baseamos nos diálogos entre os bolsistas e nas experiências que o PIBID pôde nos proporcionar. Orientamo-nos através das contribuições de Swanwick (2014), Albano (2007) e Haas (2011), pretendendo compreender os caminhos que permeiam o estudo da música através da interdisciplinaridade dos projetos desenvolvidos, que neste contexto, é através do Coral Cantares, Violão erudito e popular, Voz e violão, apreciação musical com o *Intervalo Musical*. Não obstante, as intervenções e a observação em sala de aula na disciplina de Artes, pôde também nos introduzir à prática didática e metodológica do ensino de música, despertando-nos à reflexão dos elos que o caminho da educação musical percorre através das experiências educacionais vivenciadas através da música.

Palavras-chave: PIBID Música; Educação Musical; Interdisciplinaridade.

INTRODUÇÃO

Desde que a Lei 11.769 do dia 18 de agosto de 2008 foi sancionada, estabeleceu-se assim a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de educação básica, abrindo espaço para novas discussões e propostas para promover o desenvolvimento humano artístico. A partir dessa mudança, houve um olhar para as práticas musicais e atividades que podem e devem ser estimuladas com fervor em sala de aula.

A inclusão do PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência), que neste caso, é o PIBID Música, viabilizou nas escolas o acesso à cultura, e esta vivência é direito do cidadão, proporcionando a todos integrantes de uma sociedade, sem qualquer distinção, às práticas e vivências culturais. O programa com a proposta de iniciação à docência permite que o graduando ingresse no meio escolar e apreenda o cotidiano estudantil a partir do papel como docente, experimentando o que já foi aprendido no universo acadêmico e realizando ações práticas musicais dentro das escolas, fomentando o ensino de música em diversos contextos.

¹ Graduanda em Música (Licenciatura) pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). E-mail: saramasaki@live.com.

² Mestranda em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Cariri (UFCA) e professora da rede pública do estado do Ceará. E-mail: rodrigues.carine@gmail.com.

Destaca-se o PIBID Música no âmbito da Escola de Ensino Médio Tempo Integral Tiradentes, localizada no Bairro Novo Juazeiro em Juazeiro do Norte – Ceará, difundindo a educação musical, desempenhando um papel artístico e cultural e esse trabalho se potencializa a partir das ações praticadas dentro da escola, que atendem não somente os alunos da comunidade estudantil, mas abrange à comunidade, expandindo assim, o conhecimento artístico e a expressão cultural por meio da música.

Escola Tiradentes: Perspectivas de aprendizado

O trabalho dos bolsistas dentro da EEFTI Tiradentes é proveniente desde que o Programa PIBID Música se instituiu em 2014. Mas, foi em 2017 que as ações de música foram ampliadas com a chegada de mais bolsistas, que, coletivamente, conseguiram trabalhar com projetos distintos e vincular todos à apenas um.

Intensificou-se a necessidade de contribuir em projetos que promovessem a continuidade do desenvolvimento do aluno, não somente musical, mas em uma infinidade de realidades. A ideia é que se reconhecesse o papel do indivíduo, caracterizando-o como ser único, mas mantenedor de várias facetas, que não devem ser restringidas a estereótipos e ao individualismo, mas reconhecer que desenvolvemos nossas subculturas a partir do compartilhamento com outros indivíduos. Cettolin (2015, p.33) entende que a educação tem como arma o uso do envolvimento para atingir a sensibilidade do outro, principalmente quando dialoga com a música.

Nesse sentido, entende-se que é necessário olhar para os processos de aprendizagem que envolvem os alunos, para compreender a forma que o conhecimento musical está sendo apreendido, de qual maneira manifesta-se entre os alunos e como que os bolsistas estão cooperando para esse aprendizado. Ressalta-se a obrigatoriedade de fazer entender o processo, para que se compreenda o fim que, neste caso, é o aprender, e constatar se a assimilação dos conhecimentos está sendo eficaz, entendendo o papel fundamental desempenhado pela interdisciplinaridade nesse contexto.

Interdisciplinaridade na educação musical

Para compreender, as multifacetadas da educação musical, faz-se necessário conceituar a interdisciplinaridade, que segundo Albano (2007) é um conceito formado há cem anos, e implica em estabelecer uma ponte entre conhecimento teórico e a prática, promovendo a integração social e o

desenvolvimento humano a partir dos conhecimentos. A educação musical busca através da interdisciplinaridade evoluir entre a ciência, não estabelecendo limites através da teoria, mas sobrepondo ao conhecimento teórico, à prática, ao cotidiano, ao saber científico, coordenando o compartilhamento de saberes através de uma intercomunicação mais efetiva entre professores, pesquisadores de diferentes áreas, em busca de uma maior interação prática e continuada.

Essa troca de conhecimento, no entanto, não é por si só suficiente, pois a efetivação da interdisciplinaridade pretende através da intercomunicação entre as áreas do conhecimento, provocar mudanças sensíveis, construindo a partir da interação, comparação, análise e síntese de conceitos provenientes de diversos campos do saber. É a própria idealização da ciência compartilhada. É integração. É totalidade.

Projetos PIBID Música: ações práticas

Buscando essa maior integração entre os estudantes da escola e a comunidade, os projetos do PIBID Música não apenas pleiteiam aos alunos da instituição, mas ex-alunos e à toda comunidade. O diferencial, nesse contexto, é abrir as portas do conhecimento à quem se interesse, viabilizando o contato com a educação musical e artística.

Destaca-se dentre os projetos, o Coral Cantares. A Escola Tiradentes tem histórico de destaque em incentivo à cultura e à música, dessa forma, não seria surpresa o Coral Cantares existir antes que o PIBID Música ingressasse na Escola. Porém, o elo entre a Escola e UFCA destacou a atividade já existente, e viabilizou a reflexão sobre os processos de aprendizagem a partir de estudos dos bolsistas, além de propagar um projeto, que é inovador em diversos eventos de destaque regional,

como IV Mostra UFCA³, apresentação musical no evento Ceará Científico⁴, o artigo em Práticas Inovadoras em Educação⁵ e o JOIN realizado em Fortaleza em 2017.⁶

A diferença entre o Coral Cantares e os outros corais, dá-se pela presença das LIBRAS. A partir do desejo de uma aluna surda participar do Coral, toda a estrutura coralística foi adaptada à necessidade apresentada. A aluna tinha uma intérprete que acompanhava na escola, representando o papel fundamental na proposta da Educação Inclusiva. Assim, as escolhas das músicas passaram a ser propostas a partir de letras que não tivessem muitas palavras e que fossem em andamentos mais devagar, para que desse o devido tempo de interpretar em sinais.

Nessa realidade, o Coral Cantares não apenas canta, ele interpreta em LIBRAS, duas ações ao mesmo tempo. É inovador. Ainda não se tem conhecimento de algum coral no Brasil que faça semelhante trabalho. Além de propiciar uma educação musical através de técnica vocal, solfejo, percepção rítmica e desenvolvimento de performance artística, estimula-se aos coralistas o incentivo ao aprendizado das LIBRAS, possibilitando aos surdos, que a cada vez mais passou a integrar-se ao Coral, um ambiente de vivência criando um elo de amizade e de conhecimento através da Música.

O sujeito Surdo deve ter todas as chances de uma vivência musical ampla que garanta o desenvolvimento de sua sensibilidade musical, lhe possibilite expressar sua musicalidade e dê condições de descobrir, explorar e se apossar dos elementos musicais como recursos para citar e resgatar a prática natural e fazer a própria música. (HAGUIARA-CERVELLINI, 2003, p. 85-86).

Ainda, em destaque nesse processo, é o papel que a intérprete representa, desenvolvendo nas interpretações das músicas para LIBRAS, auxiliando nesse processo de aprendizagem, ensinando aos alunos e bolsistas a língua dos sinais e dando suporte aos próximos alunos surdos que se integraram ao Coral Cantares.

³ A Mostra UFCA é um evento organizado anualmente pela Universidade Federal do Cariri (UFCA), para apresentar os avanços da instituição nas áreas de pesquisa, cultura, extensão e ensino. Durante o período, a comunidade acadêmica participa e tem acesso ao compartilhamento de conhecimento interdisciplinar, por meio de oficinas, painéis e apresentações artístico-culturais. Tendo como objetivo, firmar o protagonismo discente, de forma a contribuir com a formação de cidadãos e novos pesquisadores, buscando a valorização da cultura regional e desenvolvimento sustentável do Cariri.

⁴ Evento estadual em que a UFCA sediou, com a apresentação de 186 trabalhos de rede estadual da região do Cariri.

⁵ O evento Práticas Inovadoras em Educação realizado em Juazeiro do Norte no dia 17 de outubro de 2017, tinha como objetivo o incentivo de trabalhos com propostas inusitadas, neste caso, o Coral Cantares se encaixa. Haverá publicação de livro digital.

⁶ O Encontro Internacional de Jovens Investigadores (JOIN) é um evento que tem origem na Universidade de Açores/Portugal e é destinado a socialização de pesquisas de estudantes universitários (graduação, mestrado e doutorado) de diversas áreas do conhecimento. Foi sediado, pela primeira vez, aqui no Brasil, na Universidade Estadual do Ceará (UECE) em Fortaleza, e o nosso trabalho pode ser acessado: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/joinbr/anais.php>.

No primeiro semestre de 2017, o Coral Cantares tinha dezoito participantes, dentre eles, um surdo. No segundo semestre, tinha-se trinta e cinco participantes com quatro surdos, além da presença de mais um intérprete. Todo o acompanhamento deles é fundamental no auxílio das LIBRAS e na proposta que o Coral Cantares representa.

Diante dessa realidade, e ainda sobre o “olhar ao outro”, houve estímulos para tanto os bolsistas, professores e alunos ingressarem na comunidade surda e buscar o conhecimento das LIBRAS, para tanto aperfeiçoar as interpretações das músicas que são feitas com o auxílio de intérprete, como também no uso de ferramenta de comunicação com os surdos coralistas.

A presença das LIBRAS no processo de construção musical, destitui-se da concepção empírica em que “surdo não ouve”, logo, surdo não faz música, e sobrepõe as concepções do que é música, quem faz música, como se vivencia a música. Entendendo que a vivência musical não somente abrange os ouvidos e ouvinte, mas a convivência social, o olhar para o outro, compreendem experiências que definições teóricas da Música que não poderiam alcançar.

Por meio de incentivo tanto da supervisora⁷ do PIBID na Escola Tiradentes como também do estímulo dos bolsistas em contribuir como agente educador musical, outras atividades passaram a ser desenvolvidas. Neste contexto, a novidade seria a prática de Violão erudito, já que o violão popular tinha sido explorado em atividade do ano de 2014, abrangendo todos os alunos que tem interesse a aprender essas duas linhas, dialogando posteriormente com o Coral, pois a partir de algumas aulas, esses alunos violonistas passaram a praticar as músicas que estavam sendo ensaiadas no Coral, dando suporte harmônico em ensaios finais e apresentações. Vimos nesse sentido, uma aproximação entre as três atividades, e um estímulo, pois todos os alunos eram contemplados, atribuindo resultados positivos tanto no crescimento como aluno de música, como desenvoltura de *performance* artística, pois muitos deles eram sobrecarregados de timidez, limitados no sentido de *performance*, e a partir da vivência musical auxiliou-os a se desenvolver musicalmente dentro das próprias atividades realizadas.

Na Prática de Violão, surgiu a necessidade de estender à Prática Voz e Violão, para um maior desenvolvimento do aluno, que com o instrumento aprendido desse suporte à voz e trabalhasse o canto solo. Nesse projeto, houve grande desenvoltura com os alunos, exponenciou o crescimento deles e o desenvolvimento dentro do próprio Coral.

Ainda, entendendo que o processo musical se envolve em diferentes ambientes, a atividade denominada de *Intervalo Musical* contribui uma apreciação musical para todos os estudantes da escola. Essa prática que acontece literalmente no horário de intervalo propõe que os musicistas da região e alunos da UFCA prestigiem os alunos com seus trabalhos, viabilizando para a visão musical, cultural e artística da Escola Tiradentes, valorizando o trabalho que o PIBID Música desenvolve na escola. Uma novidade dessa atividade foi o estímulo para que também os próprios coralistas e os demais alunos da escola participassem, dando voz aos seus esforços, gosto e particularidades.

A maior vivência da realidade educacional pode-se ainda ser percebida através das observações em sala de aula. Experiência esta que, a supervisora incentivou para que os bolsistas participassem de aulas de Arte no cotidiano. Através dessas aulas, pode-se ter um panorama geral acerca do funcionamento de uma sala de aula, a interação entre os alunos e a disciplina de Artes.

Essas cinco atividades com a participação de todos os alunos das práticas de música envolvidas, torna-se apenas uma no sentido de crescimento musical, humanístico, artístico e cultural, e esse desenvolvimento pode ser visto a partir das apresentações em que todos das quatro práticas estão em conjunto vivenciando a Música, aprendendo com o outro, estimulando-se a partir das apresentações em conjunto, dos ensaios gerais, e agregando também musicistas da UFCA que dão suporte na percussão, violão, nos arranjos que cada vez mais passou-se a ser intensificados, possibilitando uma infinidade de teias musicais que incentivam os alunos à uma vivência musical, não somente à isso, mas estabeleceu-se um elo de amizade entre os coralistas, que serve muitas vezes de refúgio em meio as dificuldades por eles enfrentadas, e toda essa teia de conhecimento que envolveu-se nas práticas desenvolvidas, sobressaem ao sentido teórico da música, não delimitando, mas expandindo o conhecimento musical.

REFERÊNCIAS

CETTOLIN, Franciele. **Musicando a história e historiando a música em escolas de Caxias do Sul**: 2008-2014. 2016.

DE LIMA, Sonia Albano. **Interdisciplinaridade: uma prioridade para o ensino musical**. Revista Música Hodie, v. 7, n. 1, 2007.

HAAS, Celia Maria. **A Interdisciplinaridade em Ivani Fazenda**: construção de uma atitude pedagógica. 2011.

HAGUIARA-CERVELLINI, N. **A musicalidade do Surdo**: representação e estigma. São Paulo: Plexus, 2003.

NASCIMENTO, Thaís Vieira do et al. **Compreensão da vivência musical de alunos com necessidades educativas especiais**—uma pesquisa-ação no espaço das oficinas-espço terapêutico e educacional-Uberlândia, MG. 2013.

SWANWICK, Keith. **Música, mente e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

PEREIRA, Sarita Araujo. **Ensino musical para surdos: um estudo de caso com utilização de tecnologia**. Anais Do Iii Simpom 2014 - Simpósio Brasileiro De Pós-Graduandos Em Música, [s. l.], p. 445–452, 2014. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/issue/view/173>

O VIOLONCELISTA E SUA FORMAÇÃO: COMPREENDENDO OS CAMINHOS DA EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL DO VIOLONCELO EM FORTALEZA (1975-1990)

YANAÊH VASCONCELOS MOTA¹
LUCILA PEREIRA DA SILVA BASILE²

Resumo

A presente pesquisa, recorte do trabalho de conclusão de curso, apresenta um breve panorama da formação violoncelística situada na cidade de Fortaleza (CE) a partir do ano de 1975 a 1990. O recorte temporal para observação se justifica com a implantação do método Jaffé de ensino coletivo de instrumentos de cordas, em 1975, e que foi fator motriz para o lançamento do Projeto Espiral (FUNARTE/SESI) um ano depois, sendo esta uma iniciativa pioneira no país coordenada pelo compositor pernambucano Marlos Nobre (1939) e o violinista carioca e professor Alberto Jaffé (1935- 2012). Como metodologia, esta pesquisa recorre às fontes orais através de entrevistas semi-estruturadas e de consulta às hemerotecas para coleta e levantamento de dados que são analisados a partir da problematização de fontes. Por se tratar de uma pesquisa híbrida histórico-pedagógica, na qual é descrita seu contexto histórico ao mesmo tempo que é desenrolado seu cotidiano pedagógico, esta investigação tem como aporte teórico na área de História Cultural: Le Goff (1990), Darton (1984), Ginzburg (1976) e Certeau (1998) e na área Pedagógica: Wille (2005), Garbosa (2002) e Silva (2008; 2017). É delineada, então, a trajetória do ensino não-formal deste instrumento (violoncelo) dentro do período referido abrindo possibilidades de reflexões acerca dos espaços e iniciativas de formação musical.

Palavras-chave: Método Jaffé; História; Violoncelo.

Abstract

The present research, a reduction of the final work for the undergraduation, presents a brief overview about the development of the cello studies offered in the city of Fortaleza (CE) from the 1975 to 1990. The temporal milestone for observation was justified by the implementation of the Jaffé method of collective teaching of string instruments in 1975, which was the driving force for the launch of the Espiral Project (FUNARTE / SESI) a year later. This project was coordinated by composer Pernambuco Marlos Nobre (1939) and the carioca violinist and teacher Alberto Jaffé (1935- 2012). As methodology, this research consults oral sources, semi-structured interviews and journal archives for the data collection which are problematised. As a historical-pedagogical hybrid research, in which its historical context is described at the same time as its pedagogical routine is unfolded, this research has as theoretical contribution in the area of Cultural History by: Le Goff (1990), Darton (1984) , Ginzburg (1976) and Certeau (1998) and, in the Pedagogical area by: Wille (2005), Garbosa (2002) and Silva (2008; 2017). The trajectory of the non-formal teaching of this instrument (cello) within the referred period is thus outlined, opening possibilities for reflections on the spaces and initiatives of musical formation.

¹ Licenciada em Música pela Universidade Estadual do Ceará - UECE; Mestranda em Música com ênfase em Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. E-mail: yanaehcello@hotmail.com .

² Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG; Professora do curso de Graduação em Música na modalidade de Licenciatura da Universidade Estadual do Ceará - UECE. E-mail: basile.lu@gmail.com .

Keywords: Jaffé's Method; History; Cello.

Tendo como inquietação inicial entender como se desenvolveu a prática pedagógica de violoncelo na cidade de Fortaleza (CE), entre as décadas de 1975 a 1990, esta pesquisa visa apresentar a trajetória do ensino não-formal do instrumento delimitado no núcleo de cordas do Centro de Formação de Instrumentistas do Sesi.

Para fazer este passeio em um tempo e em um espaço que já não existem mais, foi necessário um levantamento prévio de fontes hemerográficas, orais e iconográficas. Têm-se, então, uma heterogeneidade de matrizes analíticas que se articulam tecendo o resultado da investigação. Ressalta-se, de antemão, que esta pesquisa não tem a pretensão de ser conclusiva a respeito desta história, pois entende-se que existem vozes e registros que, com o avançar do tempo, foram sendo perdidos e não mais localizados.

O *lócus* da pesquisa, Sesi Barra do Ceará, na sua iniciativa de formação de instrumentistas de cordas, é compreendido como espaço não-formal de ensino que, segundo Wille, é caracterizado assim por possuir um caráter “de intencionalidade, mas pouco estruturadas e sistematizadas, onde ocorrem relações pedagógicas, mas que não estão formalizadas” (2005, p. 41).

Devido a carência de bibliografia para leitura e reflexão sobre esta temática híbrida histórico-pedagógica, é requisitado, então, o auxílio de autores da área da História Oral e Micro-História tais como Tourtier-Bonazzi (2005), Ginzburg (2006), Le Goff (2003) e Barros (2007).

Como afirma Penna (2001, p.19), “a memória individual (...) pode tornar-se um instante criado e compartilhado por todos, um processo coletivo resultando em momentos de coo-moção (mover em conjunto), em que a história de um fortalece a sua própria e a de todos simultaneamente” (*apud* ARROYO, 2002, p. 115).

Através da vinculação dos campos da História Cultural e da Educação Musical ressalta-se o aspecto atemporal do problema que se investiga nesta pesquisa, o ensino do violoncelo em Fortaleza, pois, conforme Kraemer (2000, p. 54), “as ações da teoria e da prática pedagógico-musical estão voltadas para o tempo presente, mas ainda ligadas a gerações passadas.”

SESI DA BARRA DO CEARÁ, O INÍCIO DE UM CAMINHO PARA A POPULARIZAÇÃO DO ENSINO DE CORDAS

No ano de 1973, foi inaugurado, em Fortaleza, no bairro Barra do Ceará, o Centro Social Dr. Thomaz Pompeu de Souza Brasil, lugar que possuía uma área para a prática de Esporte, prestação de serviços na área da Saúde e atividades de Lazer, dentre estas atividades destaca-se o Centro de Formação do Instrumentistas de Cordas do Sesi (CEFIS). Um mês após a sua inauguração, foi criada a Banda de Música do Sesi, sendo este o primeiro projeto de formação musical no CEFIS.

O ano era 1974 quando a parceria entre Tomás Pompeu de Souza Brasil Neto³ e Alberto Jaffé se iniciou. Jaffé, violinista e professor, começava a desenvolver um método próprio de ensino coletivo de instrumentos heterogêneos de cordas, ao perceber a motivação adicional que seus alunos, dentre eles seus próprios filhos Marcelo e Cláudio, recebiam sempre que havia trabalho em grupo. Jaffé começa a pensar em esquemas de ensino que valorizassem mais a experiência coletiva. Ainda com esta ideia em fase de maturação, Jaffé e seu grupo de alunos foram fazer uma apresentação no programa de televisão Concertos para Juventude⁴ e, como lembra Renata Jaffé, filha de Alberto Jaffé, em entrevista concedida à autora no ano de 2017:

uma das coisas que foi dita lá [no programa de televisão], não sei se por Marlos Nobre ou quem foi que falou foi: “como seria bárbaro se, no Brasil, existissem muitos mauricinhos (eu não lembro o nome do menininho que era aluno do meu pai e que tocou no programa)”. E o doutor Pompeu, que era do Sesi, viu esse programa de televisão e foi atrás do meu pai! E ele falou: “eu quero transformar Fortaleza no lugar onde vão ter muitos destes meninos.” Aí contatos foram feitos. E, acabou que, de fato, nós... a família inteira se mudou pra Fortaleza, pra dar início a esse projeto que, na época, era experimental (JAFFÉ, 2017).

Ao se mudarem para Fortaleza (CE), Alberto Jaffé e sua esposa, a pianista Daisy de Lucca, fundaram o núcleo de cordas no CEFIS e fizeram a seleção para ingresso na unidade, através de testes que avaliavam a capacidade rítmica do candidato ou candidata com idade entre 10 a 18 anos de idade. A oferta de vagas iniciais era de 100 vagas para 10 turmas de 10 alunos cada.

Após a seleção de alunos e a chegada dos instrumentos⁵ no núcleo, Jaffé e de Lucca começaram a dar aulas. O cotidiano do núcleo é descrito por Santos abaixo

³ Tomás Pompeu de Souza Brasil Neto (1908 – 1985) foi um industrial, professor e político carioca de família cearense, que em 1967, ocupou a presidência da CNI e diretor nacional do Serviço Social da Indústria (Sesi).

⁴ Programa de televisão semanal que exibia pequenos concertos didáticos ao vivo e, posteriormente, a performance obras completas. Também promovia concursos, tais como: I Concurso Nacional de Coreografia (1974), I Concurso Nacional de Jovens Instrumentistas (1977), I Concurso Nacional de Bandas de Música (1977). O programa tinha apoio da Funarte, TVE e MEC.

⁵ Os instrumentos importados foram comprados pelo Dr. Tomás Pompeu, segundo a demanda de Alberto Jaffé e possuíam origem tcheca. Não foram localizados, no entanto, registros de compra destes instrumentos. Porém, conforme o programa

O dia a dia do núcleo era bem corrido para os dois professores, pois havia muitos alunos e em diversos níveis de aprendizado. O professor Jaffé montou uma tabela de horários para conseguir ouvir todos os alunos em uma semana e ainda poder fazer os ensaios da orquestra. Assim, conseguia ouvir todos os alunos do núcleo e fazer todos os ensaios necessários. A tabela é dividida por dia, com 13 horários de 45 minutos cada e alunos numerados, para facilitar a organização. Assim, Jaffé lecionava o dia todo, para manter o núcleo em pleno funcionamento (2016, p. 54).

Além desta rotina corrida e intensa, os Jaffé ainda preparavam arranjos de música facilitados para a execução em grupo. E, ainda, ofereciam aulas de teoria musical, contraponto, harmonia.

Alguns aspectos pedagógicos podem ser destacados para entender a dinâmica do cotidiano das aulas. Um destes aspectos a ser destacado neste artigo é o princípio da aula para instrumentos heterogêneos de cordas, conforme Silva (2008, p. 26):

Jaffé utilizava como princípio, as semelhanças dos instrumentos. Conseguiu unir essas semelhanças para poder ensinar diferentes instrumentos em um mesmo momento. Ou seja, todos tinham corda Lá, portanto, todos poderiam iniciar o treinamento de um mesmo ponto de partida. Aplicando a mesma digitação, tocavam a mesma melodia.

O primeiro aspecto a ser abordado por Jaffé era a postura relativa a cada instrumento. Tendo posicionado os instrumentos, a primeira melodia executada era a “Lá-si-lá” em pizzicato⁶ que segue a digitação 0-1-0⁷ para instrumentos de corda.

Após a memorização da pequena melodia em pizzicato eram aplicadas as primeiras noções da técnica de arco

o aluno é então levado a tocar a música “Lá-Si-Lá”, buscando extrair dos instrumentos seus primeiros sons com o arco. [...] A partir do momento que os alunos dominam essa prática no primeiro exercício, Jaffé aplica o mesmo exercício em outras cordas. [...] Observa-se que os alunos até esse ponto da aprendizagem ainda não decifram os símbolos musicais e tocam pelo processo de ouvir, ver e repetir (SILVA, 2008, p. 28-29).

Especificamente para os alunos de violoncelo, Cláudio Jaffé, que na época tinha apenas 13 anos, servia de auxiliar de seu pai. Não chegava a dar aulas, no entanto tocava na orquestra de cordas e ajudava nas aulas, no sentido de ser um exemplo aos outros alunos de violoncelo que observavam sua postura e sua técnica.

do I Encontro de Professores de Cordas, o Centro de Formação de Instrumentistas de Cordas do Sesi tinha os seguintes instrumentos: 60 violinos, 20 violas, 15 violoncelos e 5 contrabaixos (SANTOS, 2016, p.52).

⁶ Ato de pinçar as cordas do instrumento com os dedos

⁷ Digitação que indica que a corda lá é solta, o si é o primeiro dedo pressionado e, novamente, o lá em corda solta.

Progressivamente, Jaffé revisava e introduzia conteúdos novos. Os próximos exercícios aplicados por Jaffé foram: Maria Chinesa, que explorava a digitação 0-1-2; Maria Japonesa, sob digitação 3- 2-1-0; Barquinha Ligeira⁸, que introduzia a digitação para o dedo 4.

Jaffé ensinava as músicas por naipes, ou seja, cada instrumento de forma separada. Em seguida, reunia toda a família das cordas e praticavam juntos. Até então os alunos estudavam ouvindo o bloco sonoro de seu próprio naipe de instrumento. A seguir, com a reunião de todos os instrumentos de uma orquestra de cordas tocando ao mesmo tempo, eles ouviam a sonoridade característica constituída de sons graves e agudos. Jaffé acreditava que essa percepção [da massa sonora do grupo] servia como uma espécie de estímulo para que não desanimassem. Assim, os alunos progrediam juntos até o ponto de dominar a técnica do instrumento o melhor possível dentro de suas capacidades (SILVA, 2008, p. 32).

Em 3 meses, foi apresentada ao público a Orquestra de Cordas do Sesi. Esta apresentação chamou atenção de pessoas do Brasil inteiro, servindo de força motriz para o lançamento do Projeto Espiral a nível nacional implementado através de convênio da Funarte, por intermédio do INM sob coordenação de Marlos Nobre, com o Sesi e a Funabem, segundo Vetromilla (2017, p. 122).



Figura 1: Apresentação da orquestra de cordas no auditório do Sesi sob regência de Alberto Jaffé no dia 13 de julho de 1975. Fonte: Memória do Sistema FIEC.

Com a fundação de diversos núcleos do Projeto Espiral pelo Brasil, em meados de 1977, a família Jaffé deixa o CEFIS em Fortaleza para implantar o método Jaffé em outros núcleos.

⁸ As partituras destes exercícios podem ser encontradas em SILVA (2008): Maria Chinesa (p. 30), Maria Japonesa (p. 31) e Barquinha Ligeira (p. 32).

O núcleo de Fortaleza fica sob orientação do professor Vasquen Fermanian, violinista, violista e regente, que era, conforme Renata Jaffé, “um aprendiz do meu pai, ou uma pessoa que estava trabalhando junto, de mãos dadas mesmo” (JAFFÉ, 2017).

Em dezembro de 1980, Carlos Alberto Coutinho, aluno de violoncelo desde o início do núcleo de cordas, foi contratado como monitor de violoncelo o Centro de Formação de Instrumentistas do Sesi sendo o primeiro monitor de violoncelo desta instituição. O aprendiz e monitor recorria a métodos de professores já consagrados no ensino do violoncelo tais como: Dotzauer, Popper e Feuillard para um aprimoramento técnico.

Neste ponto, faz-se necessária uma problematização sobre método. Entendido como um manual que tem como objetivo facilitar a aprendizagem de uma determinada matéria através de “exercícios [técnicos] ordenados segundo o que o autor considera uma dificuldade crescente” (JORQUERA, 2004 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 139). Desta forma, a ênfase dada nestes exercícios técnicos, nos aspectos motores intrínsecos à prática do instrumento, “prejudica tanto a capacidade crítica de solucionar problemas do estudo quanto a sensibilidade musical necessária ao crescimento artístico (KAPLAN, 1987, p.92 *apud* CERQUEIRA, [s.d.], p. 49). Gradualmente, o ensino no CEFIS começava a ser remodelado.

Destaca-se, aqui, a contribuição do professor Carlos Coutinho na assistência aos alunos de violoncelo no CEFIS, porém, em relação ao ensino do violoncelo, havia carência de professores com experiência e bagagem pedagógica. Fortaleza se movimentava, então, com a vinda ocasional de violoncelistas profissionais. Conforme Coutinho, em entrevista concedida à autora em 2017,

Veio o professor Nelson [Campos] e aí ficou vindo. Aí veio o [Francisco] Pino, que era chileno também. [...] Com o decorrer do tempo, o Pino foi embora pra Paraíba, não voltou mais pra cá. Então ficou todo mundo... já sem nada. Não tava mais tendo professor. De vez em quando, violoncelo vinham muitos professores de violoncelo. Depois do Nelson e do Pino, veio o Peter Dauelsberg, ele é alemão. Professor de violoncelo. Aí depois veio o Ivo Meyer...

Então, a dinâmica de aulas específicas para violoncelo era dada pelos festivais de música pelo país⁹. Esta dependência na vinda ocasional de professores de violoncelo e a já consolidada interrupção do trabalho do Projeto Jaffé pode ter sido um fator motivador para o deslocamento de

⁹ A partir de 1982 até 1986, a UFC promoveu o festival de música Nordeste. O festival era baseado no modelo de Campos do Jordão e acontecia em julho. No entanto, não foi possível resgatar a lista de corpo docente da época. Presume-se que, especificamente, Nelson Campos e Francisco Pino, que atuavam na Universidade Federal da Paraíba, tenham vindo oferecer masterclasses através deste festival.

muitos estudantes de violoncelo para outros centros de ensino mais estáveis. Inclusive o próprio monitor de violoncelo do Sesi, Carlos Coutinho, pediu demissão para ir à Paraíba ter aulas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do trabalho profícuo do Professor Vasquen Fermanian à frente da Orquestra de Cordas, não há registros do cotidiano pedagógico e de sua metodologia. Sem o resgate dos gestos referentes a este período, o que sobressai é o silêncio em torno do ensino do violoncelo no CEFIS e que pode ocasionar um gradual esquecimento.

Sendo assim, torna-se de suma importância investigar o ensino do violoncelo na cidade, em seu aspecto histórico e didático, para refletir metodologias e repensar abordagens de ensino como defende Britton (1989), conforme citado por Garbosa (2002, p. 145) ao afirmar que

o pensamento e ação de alguns professores de música reflete esta ausência do ontem, os quais omitem ou desprezam o passado como consequência da falta de uma formação histórico-músico-educacional e mesmo como decorrência da carência de investigações endereçadas à temática.

Compreender as ações do passado elucida aspectos da localidade, podendo emergir uma visão de conjunto deste processo de forma a tornar compreensível as rupturas, as escolhas, os repasses técnicos, a formação do campo e os aspectos lacunares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROYO, Margarete. Educação Musical na Contemporaneidade. Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2. Goiânia, In: Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002, Goiânia. *Anais...* Goiânia, UFG, 2002.

BARROS, José D'Assunção. Sobre a feiúra da micro-história. *OPISIS*, Goiânia, v. 7, n. 9, jul./dez. p.167-185, 2007.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Teoria da performance. *Revista Musifal*, UFAL, ano 2, n. 2, [s.d.].

COUTINHO, C.A. Entrevista concedida a Yanaêh Vasconcelos Mota. Fortaleza, 20 jun. 2017.

GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. Pesquisa histórica em Educação Musical: 20 anos de pesquisa em música. *Ictus*, Salvador, v. 04, 2002.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 2006, 256 p.

JAFFÉ, Renata. Entrevista concedida a Yanaêh Vasconcelos Mota. Fortaleza, 6 dez. 2017.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. As dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. *Em Pauta*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 16/17, p. 48-73, abr./nov. 2000.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento, In: *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 525-539.

LEME, Mônica. Projeto espiral: um projeto de formação de músicos de orquestra. *Cadernos do Colóquio*: Unirio, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 50- 54, 1999.

OLIVEIRA, Antônio Henrique Seixas de. Métodos e Ensino de Trombone no Brasil: uma reflexão pedagógica. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 1, 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, n.1. ano 1, 2010. p.138-147, 2010.

SANTOS, Simone dos. Projeto Espiral (1976-1979): Uma experiência de ensino coletivo de instrumentos de cordas. In: 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 1, Educação Musical e Musicologia, *Anais...* 2016, p. 49 -62.

SILVA, Marco Antônio. *Reflexões sobre o Método Jaffé Para Instrumentos de Cordas: a experiência realizada na Cidade de Fortaleza*, 2008. 88f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

TOURTIER-BONAZZI, C. Arquivos: propostas metodológicas. In: FERREIRA, M.M. In: AMADO, J. (Orgs) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005

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, set. 2005

FOMENTO AO ESTUDO DO VIOLONCELO: REFLEXÕES ACERCA DOS IMPASSES DOS ESTUDANTES DA PRÁTICA INSTRUMENTAL DE VIOLONCELO DO CURSO DE MÚSICA DA UFCA

MARCO ANTONIO SILVA¹

MARCOS DA SILVA SOARES²

MARIA GORETTI HERCULANO SILVA³

MARIA REGILÂNI ÂNGELO DE SOUZA⁴

SIMONE DA SILVA SANTOS⁵

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar a atividade Fomento ao Estudo do Violoncelo no PET Música UFCA, buscando proporcionar reflexões acerca dos impasses enfrentados pelos estudantes de violoncelo do curso de música. A pesquisa se justifica por tratar-se de uma discussão acerca da importância de oferecer subsídios aos estudantes de violoncelo, na expectativa de que isso minimize as dificuldades enfrentadas pelos mesmos. Trata-se de uma pesquisa de cunho qualitativo ainda em andamento identificada como pesquisa participante, que se caracteriza pela interação entre pesquisadores e membros das situações investigadas (GIL, 1991). Tem como instrumental de coleta de dados a observação participante e a entrevista de explicitação e como sujeitos, os alunos de violoncelo da disciplina de Prática Instrumental Violoncelo/Contrabaixo. Nesse contexto, a atividade em questão procura oferecer incentivo na performance do instrumento. O estudo terá como base teórica autores como Freire (1996) e Koellreutter (BRITO, 2011), dentre outros. A pesquisa está em fase de elaboração e no momento se encontra com os dados coletados na observação.

Palavras-chave: Educação Musical; Prática Instrumental; Violoncelo.

Abstract

The present work aims to analyze the activity Encouraging the Study of the Cello in PET - Music UFCA, seeking to provide reflections on the impasses faced by the cello students of the music course. The research is justified because it is a discussion about the importance of offering subsidies to cello students, in the hope that this will minimize the difficulties they face. This is a qualitative research still under way identified as participant research, which is characterized by the interaction between researchers and members of the situations investigated (GIL, 1991). It has as instrument of data collection the participant observation and the interview of explicitation and as subjects, the cello students of the Instrumental Practice Cello / Contrabass discipline. In this context, the activity in question seeks to offer an incentive in the performance of the instrument. The study will be based on theoretical authors such as Freire (1996) and Koellreutter (BRITO, 2011), among others. The research is in the process of elaboration and at the moment it is with the data collected in the observation, still missing the interview of explanation.

Keywords: Musical Education; Instrumental Practice; Cello.

¹ Universidade Federal do Cariri - UFCA. E-mail: marcoviolino1@hotmail.com

² Universidade Federal do Cariri - UFCA. E-mail: msoares1506@gmail.com

³ Universidade Federal do Cariri - UFCA. E-mail: goretti.herculano@ufca.edu.br

⁴ Universidade Federal do Cariri - UFCA. E-mail: regilanimaria@gmail.com

⁵ Universidade Federal do Cariri - UFCA. E-mail: simonesilvas1526@gmail.com

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa discute questões relativas ao estudo do violoncelo por estudantes do curso de música da UFCA. Problematisa as seguintes indagações, originadas e compartilhadas no âmbito hipotético de estudantes de violoncelo do curso de música da UFCA: Tempo; Observações técnicas minuciosas; Repertório; Como estudar violoncelo? Quais os principais impasses? Iniciando por tais questionamentos foi que surgiu a necessidade de entender como alunos da prática de violoncelo da Universidade Federal do Cariri – UFCA, lidam com a questão do estudo deste instrumento, e como a atividade Fomento ao Estudo do Violoncelo no PET Música UFCA – FEVUFCA, idealizada por estudantes do curso e bolsistas do Programa de Educação Tutorial – PET atua ante os impasses enfrentados por esses alunos.

O Curso de Música UFCA, de carreira ainda recente, traz a proposta de inclinar-se sobre o contexto cultural-musical do Cariri Cearense e promover o ensino de música de modo que forme um profissional com o perfil de “músico educador e pesquisador, em nível superior, capacitado para o ensino da linguagem musical, para o ensino de instrumentos musicais, com conhecimento e prática de uma pedagogia relacionada ao ensino de música” (PPC Música UFCA, 2014, p. 10).

Entretanto, algumas peculiaridades da proposta supracitada podem suscitar dificuldades no tocante à formação das habilidades performáticas dos discentes, como por exemplo, o fato do curso receber alunos de diversos perfis, aqueles com conhecimento musical prévio e os que nunca estudaram música. Visto isso, é que a atividade Fomento ao Estudo do Violoncelo surge com o objetivo de propiciar aos estudantes, um ambiente de estudo que contribua para sua formação como professor instrumentista.

Para a finalidade dessa pesquisa utilizou-se a abordagem metodológica qualitativa, caracterizada por sua natureza subjetiva em que “há uma maior preocupação com o aprofundamento e abrangência da compreensão das ações e relações humanas.” (BASTOS, 2011, p. 42). Desta forma, foi utilizada a pesquisa participante, que de acordo com a mesma autora, tem como objetivo principal, o aprofundamento no âmago do grupo sem pretensão de uma ação predeterminada que intervenha de forma social, educacional ou técnica nas situações investigadas.

ENTRE O REAL E O ABSTRATO: A QUESTÃO HUMANA

Os estudantes do curso de Música ao adentrarem na universidade, se deparam com uma dúvida que os incita: qual instrumento escolher para praticar como disciplina obrigatória?

O Curso de Música – UFCA tem como objetivo formar, além de professores e pesquisadores no campo musical, o músico capacitado para atuar nos âmbitos da execução musical e no ato criativo. Por esta razão, o estudo do instrumento se faz importante na mesma medida que as disciplinas teóricas e pedagógicas, e, portanto, o instrumento escolhido acompanhará todo o percurso acadêmico do discente.

Nota-se então, que tal escolha pode acarretar futuras “desilusões”. No caso do violoncelo, por ser um instrumento da família das cordas friccionadas, ou seja, instrumentos tocados com o auxílio do arco, e não temperado, há um desânimo recorrente por parte de alunos que anseiam por aprender e apreender equivocadamente a técnica de forma rápida.

Muitos detalhes no sentido do como estudar foram observados na pesquisa que segue. Dentre tantos aspectos, a organização (ou não) do tempo de estudo: algo que pode culminar em uma displicência involuntária no estudo do instrumento. Não organizar o tempo para estudo do instrumento resulta numa série de empecilhos para o avanço técnico do estudante. O tempo e o incentivo mostram-se como fatores chave para a questão da desmotivação, e dos impasses ligados ao estudo do violoncelo.

Percebe-se, além disso, que a experiência musical anterior tem relevância no estudo, sendo esta uma *mola motriz* que impulsiona o querer sempre mais aperfeiçoar-se na técnica do violoncelo. Há uma espécie de *efeito dominó* no que diz respeito ao estudo.

A falta de tempo e de incentivo culmina no não desenvolvimento técnico, na falta de repertório, e no que se refere ao quesito humano formador do estudante, que não se descreve como uma máquina cuja função é apenas tocar. Neste sentido, o estudante é levado a incessantes questionamentos acerca do como estudar violoncelo. Assim, observa-se que aqueles estudantes com uma experiência prévia no âmbito musical, desenvolvem com maior fluidez a questão da interdisciplinaridade, aliando os conceitos de música e sua experiência na área, com o estudo do violoncelo.

Isso nos leva a crer que, os questionamentos guiam ações conscientes, ações guiadas pela curiosidade epistemológica (FREIRE, 1996), que se entende como a busca por compreender como se constrói aquele conhecimento. Essa ideia é corroborada pela educadora Teca Alencar de Brito:

[...] é importante reforçar que a preocupação com a abrangência de conteúdos visa sempre ao desenvolvimento de um trabalho racional, questionador, transformador, que estimula a criação e que pode ocupar-se de aspectos de fundamental importância, como a interdisciplinaridade, a diversidade multicultural e os valores humanos. (BRITO, cit. KOELLREUTTER, 2001, p. 35)

Com isso, tenta-se propiciar uma reflexão acerca da condição humana questionadora, que define a *raiz* da busca pelo sentido do que se faz. O apontamento acima enfatiza/descreve o ensino pré-figurativo assim chamado por Koellreutter, ou seja, “parte de um sistema de educação que incita o homem a se comportar perante o mundo, não como diante de um objeto, mas como um artista diante de uma obra a criar.” (KOELLREUTTER, *apud* BRITO, 2001, p. 35).

FOMENTO AO ESTUDO DO VIOLONCELO NO PET MÚSICA UFCA: ATUAÇÃO ANTE OS IMPASSES SUPRACITADOS

Como abordado no tópico anterior, a pesquisa sugere uma reflexão sobre os impasses dos estudantes da prática de violoncelo na UFCA. Com isso, faz-se necessário abordar aqui a atuação do grupo de violoncelos sob esses impasses.

O grupo, ainda jovem, teve início em 2017.2, com três integrantes. Hoje, no primeiro semestre de 2018, o grupo conta com sete membros ativos nos encontros. Tais encontros visam uma aprendizagem e desenvolvimento por meio da colaboração, respeitando assim, as experiências e saberes de cada um, como sugere FREIRE (1996), atentando para a ideia de que ensinar sugere respeito aos saberes dos educandos.

Os encontros do grupo acontecem semanalmente, em dia fixo, na quinta-feira. Estes são organizados de forma que abarque os níveis físico (técnica) e intelectual/humano (socialização). Como? Da seguinte maneira: alongamento, socialização das vivências/dúvidas em relação ao estudo, exercícios técnicos e repertório, sendo este o que mais demanda tempo no encontro, tendo em vista a importância de tal prática.

Faz-se relevante relatar que a organização do estudo do grupo, se dá a partir da participação de todos os envolvidos, de forma que cada um explicita suas dificuldades e seus anseios em relação ao que se espera do processo naquele ambiente. Para tanto, a socialização entre os estudantes é parte importante para nortear um estudo coerente e progressivo. Assim, mesmo que os organizadores da atividade tenham pré-estabelecido uma base para o que será trabalhado, essas questões podem (e são) moldadas no decorrer do processo de acordo com a necessidade do grupo, seguindo um dos princípios norteadores da proposta pedagógica do educador Koellreutter, quando nos informa a importância em aprender a apreender do aluno o que ensinar. (KOELLREUTTER *apud* BRITO).

Visto isso, de início, têm-se o processo de alongamento em que da-se importância a escuta de alguma música do repertório violoncelístico, preparando assim, não só o corpo, mas a mente, fazendo com que os participantes se concentrem naquele ambiente de aprendizado. Em seguida, há o

momento de socialização, em que cada integrante informa como se deu seu estudo semanal, tiram dúvidas, e/ou trazem informações construtivas. Após este, os estudantes executam exercícios pertinentes para o estudo daquele dia. Todos são livres para sugerir exercícios prontos, ou formular um que julgue interessante, pois assim, se trabalha também o ato criativo, sendo este, abrangedor da capacidade de compreender, de relacionar, ordenar, configurar e significar. (OSTROWER, 1976). Posteriormente, os integrantes partem para o estudo do repertório, sendo as vozes que compõem os arranjos, distribuídas de acordo com a capacidade atual e necessidade de cada um, sempre buscando uma ruptura de sua zona de conforto e, visando ainda, um bom aprendizado e aproveitamento tanto do individual quanto do coletivo, pois com isso, torna-se visível a importância de cada um dentro do ambiente proposto.

Por conseguinte, ao final do ciclo de estudo, que geralmente dura um semestre, em que já está construído um repertório e certa sincronia entre os agentes do grupo, propõe-se a realização de apresentações artísticas, onde é apresentado tudo o que foi trabalhado, fomentando também a desinibição dos estudantes frente a um público.

Aqui, é importante salientar a questão da conscientização propiciada pela atividade FEVUFCA. Koellreutter define a consciência como:

[...] a capacidade do homem de apreender os sistemas de relações que o determinam: as relações de um dado objeto ou processo a ser conscientizado com o meio ambiente, e o eu que o apreende; não se refere à consciência como mero conhecimento formal, nem como mero conhecimento ou qualquer processo de pensamento, mas, sim, como uma forma de inter-relacionamento constante, como um ato criativo de integração. (KOELLREUTTER *apud* BRITO, 2001, p. 47).

Desse modo, o ato de proporcionar aos envolvidos o contato com questionamentos acerca do como estudar, o que estudar, métodos, repertório, motivos geradores da desmotivação frequente, e a busca pela solução destes impasses pelos próprios estudantes, os tornam agentes ativos na resolução de seus próprios problemas.

Como resultado prévio, já se pode ver a importância no incentivo ao estudo, na organização do tempo e busca por repertório, bem como na escuta ativa sugerida por Swanwick (2003) e Schafer (1997) respectivamente. E, sobretudo, na questão humana supracitada.

Além disso, a pesquisa foi de muita importância para os envolvidos, pois nos fez olhar com mais profundidade e criticidade para o grupo, além de visualizar as questões que podem ser melhoradas no grupo, de acordo com os apontamentos de cada um, e nossas observações e leituras

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo em meio à mecânica acadêmica, tenta-se considerar o estudante em sua forma mais humana possível. Não haveria sentido abordar a questão dos impasses, ou seja, das dificuldades enfrentadas pelos estudantes da prática de violoncelo, sem remeter a questão humana de tal observação. Logo, a pesquisa mostrou-se como um *olhar de mãe sobre o filho mal compreendido*, querendo ser por si, a compreensão do fenômeno que o leva a incompreensão.

Assim, vê-se a importância do grupo ante as questões mais humanas dos integrantes; a compreensão; o abraço amigo quando se precisa; a palavra amiga quando se está *perdido*. O grupo atua como um incentivador, ou ainda, um fomentador, como a própria denominação sugere.

O processo simbiótico existente no grupo acarreta numa maior interação, em vivências compartilhadas, em sorrisos e lágrimas em prol de um mesmo objetivo: fazer do violoncelo, o instrumento que espelha o cerne de cada envolvido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTOS, Núbia. **Introdução à metodologia do trabalho acadêmico**. Fortaleza: Nacional, 2007.
- BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objeto da educação musical**. 2.ed. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2.ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra. 1996.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1977.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 1997.
- SUZUKI, Shinichi. **Educação é amor: um novo método de educação**. Santa Maria: Pallotti, 1994.
- SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

FORMAÇÃO DE UM CORO MISTO: DESAFIOS E POSSIBILIDADES

JARDANNY MARREIRO BARROS DA SILVA¹

Resumo

Este trabalho tem como objetivo geral refletir a respeito dos desafios e possibilidades encontrados na formação de um coro misto, composto por pessoas de diferentes faixas etárias na Escola de Música Maestro Azul (EMMA) na cidade do Crato, no estado do Ceará, instituído em meados de maio de 2017, com 28 participantes. Trata-se de uma pesquisa qualitativa em andamento, que utiliza a metodologia da pesquisa participante. Os dados coletados a partir de observação e vivência, tiveram como campo os ensaios, planejamentos de aula e as apresentações. Com base nas reflexões apresentadas ao longo do texto e nas experiências obtidas em todo o processo, foi possível identificar os inúmeros caminhos em que se pode percorrer na construção de um coro como este, bem como ter em mãos algumas das ferramentas indispensáveis para tal feito. Acredita-se que esta poderá contribuir para ampliação de estudos sobre a formação de coros, atuação do regente e para o desenvolvimento de estratégias de ensaio e de condução geral de um grupo como este.

Palavras-chave: coro misto; formação; desafios.

Abstract

This work has as general objective to reflect on the challenges and possibilities found in the formation of a mixed choir, composed of people of different age groups at the Maestro Azul Music School (EMMA) in the city of Crato, in the state of Ceará, established in the mid of May of 2017, with 28 participants. This is a qualitative research in progress, which uses the methodology of the participant research. The data collected from observation and experience had as field testing, lesson plans and presentations. Based on the reflections presented throughout the text and on the experiences obtained throughout the process, it was possible to identify the numerous paths that can be followed in the construction of a choir like this, as well as to have in hand some of the indispensable tools for such accomplishment. It is believed that this may contribute to the expansion of studies on the formation of choirs, the performance of the conductor and the development of strategies for testing and general conduction of a group like this.

Keywords: mixed choir; formation; challenges.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta alguns desafios e possibilidades na formação de um coro misto, obtidos através de uma experiência vivenciada por bolsistas da EMUC (Escola de Música do Cariri) projeto de cultura da Universidade Federal do Cariri-UFCA, do curso de Licenciatura em Música da referida instituição. Este programa visa levar a Educação Musical à comunidade Caririense, e desde 2011 conta com diversos cursos instrumentais. Parte deste, foi realizada na Escola de Música Maestro

¹ Universidade Federal do Cariri – UFCA.

Azul- EMMA, localizada na cidade do Crato- CE, no período de maio a dezembro, com a participação de 28 pessoas de diversas faixas etárias.

No início dos trabalhos da EMUC em 2017, o grupo de bolsistas reuniu-se para decidir quais atividades musicais seriam espalhadas pela região do Cariri, dentre elas estava o Canto Coral, que foi escolhido por ser uma forte ferramenta de musicalização para crianças, adolescentes jovens e adultos (Oliveira,2003), onde através dele o participante desenvolve práticas musicais gerais que permitem a partir dali utilizar aquele instrumento único e próprio que é a voz, de forma consciente e adequada. Como uma das bolsistas, desejei estar à frente do grupo que seria formado, para que exercesse a prática da docência enquanto professora em formação.

Ainda no primeiro mês do coral, percebi que enfrentaria inúmeros desafios para obter bons resultados com o grupo. O primeiro ergue-se porque como regente não estabeleci critérios de avaliação vocal ou qualquer outra barreira para que as pessoas participassem do coro, o que fez com que nele tivesse a presença de todas as faixas etárias. Depois me questionei sobre quais aspectos sonoros técnicos eu poderia utilizar com um grupo de vozes mistas? Como musicalizar pessoas com estilos e vivências musicais diferentes?

Durante os ensaios, planejamentos de aula individuais e com o tutor bem como nas apresentações do grupo em teatros e escolas, haviam momentos reflexivos e avaliativos do desenvolvimento do Coral da EMMA, como chamávamos, a fim de entender todo o processo deste grupo formado, e também analisar os pontos positivos e negativos dele. A partir desta reflexão contínua e da própria vivência pessoal, percebi não só os desafios já temidos por mim no início, mas, múltiplas possibilidades funcionais para trabalhar com coros como este, e obter excelentes resultados para todos.

Este estudo qualitativo e participante traz contribuições para estudantes, educadores musicais, regentes, e para a ampliação deste campo de estudo e literatura coral, mostrando diversos caminhos possíveis de se percorrer na formação de um coro misto.

SOBRE O CANTO CORAL

O Canto Coral é uma das manifestações artísticas mais usuais, agindo em aspectos sociais, culturais e humanos. Figueiredo (1989, p. 72) explica que a prática do canto coral, durante muito tempo era exclusiva de músicos profissionais preparados especialmente para tais finalidades e,

salienta que progressivamente a atividade se estendeu para a sociedade de maneira geral, “como um meio de formação, socialização e prática de valores humanos”. Hoje há um leque de coros disseminados levando os aspectos citados e outros ao mundo.

Desde os tempos mais remotos, o Canto Coral é utilizado como forma educativa de musicalização, além dos processos psicológicos e sociais, que retratam a formação humanística, mental, cognitiva, pessoal, e todo o potencial que esta arte apresenta. Este fato se dá devido o canto ter como principal instrumento a voz, inata aos seres humanos, e por basear-se em atividade que possibilita o exercício da prática social (Oliveira, 2003).

O Canto Coral foi selecionado para ser desenvolvido na EMMA, através da EMUC, afim de beneficiar a comunidade, aproveitando das funções e ferramentas que o coral possibilita como melhoria de vida.

O canto coral se constitui em uma relevante manifestação educacional musical e em uma significativa ferramenta de integração social. Os trabalhos com grupos vocais nas mais diversas comunidades, empresas, instituições e centros comunitários pode, por meio de uma prática vocal bem conduzida e orientada, realizar a integração (entendida como uma questão de atitude, na igualdade e na transmissão de conhecimentos novos para todas as pessoas, independente da origem social, faixa etária ou grau de instrução, envolvendo-as no fazer o “novo”) [...]. (FUCCI AMATO, 2007, p. 77)

ESCOLA DE MÚSICA MAESTRO AZUL – EMMA

A escola foi inaugurada em 18 de março de 2008 e tem como objetivo alimentar e difundir a cultura regional através da formação e aprimoramento de músicos amadores e profissionais. Para isso, oferece cursos de flauta, violão, instrumentos de sopro, percussão, e o canto coral para a comunidade de todas as faixas etárias.

PARCERIA EMMA – EMUC

A Escola de música do Cariri- EMUC, desde 2011 vem desenvolvendo parcerias com instituições afins, que já promovem aulas de artes ou música, ou estão dispostas a iniciar um projeto como tal.

Desse modo em abril de 2017, através do tutor e do diretor da instituição, a EMUC firmou parceria com a EMMA, a fim de levar a comunidade do Crato e região o Canto Coral como ferramenta de musicalização e instrumento que oportuniza novos aprendizados a um povo.

CORAL, CORINHO, CORÃO

As aulas foram iniciadas em meados de maio, com 28 participantes, entre eles crianças de 9 anos, adolescentes de 11 a 16 anos, adultos de 18 a 50 anos, e idosos de 62 a 65 anos.

Como a escola era utilizada para outras aulas, o tempo disponível para o Coral EMMA era muito curto. Nossos encontros eram realizados 2 vezes por semana, tendo 1 hora na segunda-feira e na quarta-feira, o que dificultava parcialmente o trabalho que estava sendo desenvolvido em relação a aplicação de técnicas em busca de uma sonorização de qualidade de acordo com o repertório que estava sendo preparado para as apresentações, e a concretização do objetivo do coletivo que era fazer do canto ferramenta para compreensão musical.

Este foi um dos obstáculos encontrados, além da qualidade acústica e o tamanho do espaço em que ensaiávamos. Foi um desafio ter de adaptar o planejamento de aula de acordo com as possibilidades iniciais disponíveis para nós. Esta foi uma das muitas habilidades que como regente precisei adquirir.

Ainda no primeiro mês de ensaios, desenvolvia atividades extra- musicais e musicais que permitiam a socialização de todos os participantes. Tais práticas fizeram com que eles obtivessem confiança no outro, e em mim, o que foi de extrema relevância para o bom desenrolar do grupo nos encontros durante todo o ano. Além disso, procurávamos manter a comunicação em base sólida para a boa fluência de nossas atividades de modo geral. Segundo Fucci Amato (2008), o processo comunicativo é de vital relevância para uma eficácia do trabalho do regente nos ensaios cotidianos com seu grupo e em apresentações, tanto no âmbito dos coristas quanto na perspectiva do público.

Pensando nisso iniciávamos sempre os nossos ensaios com um pequeno diálogo com o grupo, perpassando por assuntos que interessavam a todos aqueles que participavam. Naquele momento inicial da aula, cantávamos juntos a “canção do amigo”, cada aula 3 integrantes levavam uma música de estilo diferente á gosto pessoal, o que fazia com que conhecêssemos o gosto musical de cada um, incluindo-os musicalmente a turma e fazendo com que eu no papel de regente fosse adaptando , modificando, ou inovando o repertório que estava sendo preparado.

Bündchen (2005), afirma que ao desenvolver determinadas estratégias do uso do corpo como ferramenta de musicalização, além do processo criativo, atividades e jogos facilitando o aprendizado dos sons, melhora-se aspectos como performance, expressividade e descontração do grupo. Desde os

primeiros encontros, levava diversos ritmos para que realizássemos atividades baseadas neles. Dançávamos e movimentávamos o corpo, normalmente eram peças de orquestras com variação de dinâmicas **pp** e **ff**, além do *stacatto* e *legato* para que a turma sentisse através do corpo, levava também peças brasileiras presentes no cotidiano deles. Tivemos o corpo como agente transformador, ou ferramenta de musicalização muito importante, pois ao trabalhar o repertório em que exigia determinadas variações ou técnicas, eles já haviam internalizado com o trabalho rítmico.

O Aquecimento corporal era feito logo após o momento de socialização, trabalhávamos todos os membros do corpo mostrando que ligações ele tinha com a voz, treinávamos nossa respiração destacando a importância do apoio no canto, e iniciávamos nosso aquecimento vocal, praticando exercícios que treinam a dicção, a impostação vocal de acordo com o repertório que seria trabalhado, e outros aspectos relacionados a voz.

Era um trabalho cuidadoso pois tinham ali crianças que cantavam em uma região pertencente as mulheres, especificamente ao naipe de contraltos do grupo, além disso tínhamos adolescentes em processo de muda voz, o que exigia cuidado na escolha do repertório e dos aquecimentos citados. Em algumas aulas dividia a turma em grupos com tessituras parecidas, e fazia alguns exercícios específicos pra cada um, o que ajudava a timbrar no momento da junção e ao grupo ter homogeneidade. Swan (1998, p. 60), afirma que: “a homogeneidade é possivelmente a técnica coral mais necessária e importante; não dá para imaginar um belo grupo vocal sem homogeneidade”.

Por ser um coro amador, sem muitas experiências musicais, grande parte do grupo cantava por vezes desafinado, o que fazia com que a outra parte da turma ficasse por vezes perdida no momento da divisão de vozes. Para que isso melhorasse, ouvíamos algo do cotidiano deles, e músicas de harmonia mais detalhada para aguçar a percepção sonora deles, além disso, não cansava de repetir os trechos necessários para melhor internalização. Pedia também para que estudassem em casa, e ouvissem músicas de diversos estilos. De acordo com Marvin (2001, p. 26): De todos os desafios associados à arte de cantar em coro, o de conseguir uma boa afinação é provavelmente o mais fugaz. Enquanto outros objetivos importantes do canto em grupo podem ser atingidos por meios bem diretos e de uma forma relativamente consistente.

A escolha do repertório foi feita em parte junto aos integrantes, não impus critérios de seguir obrigatoriamente o que eu já havia planejado para o grupo, conversávamos e eu ouvia a sugestão de cantar músicas que eles conheciam ou gostariam de cantar. Contudo, esta seleção exigiu muitos cuidados, primeiro pelo número de participantes e suas respectivas vivências musicais e

conhecimentos técnicos e musicais, depois pela diferença de extensão e timbragem das vozes. Porém eu gostaria que cantássemos músicas que trouxessem prazer e alegria, além de todo conhecimento técnico- musical e aprendizado de novas culturas. Este repertório precisava também ter certo nível de simplicidade e facilidade visto que 80 % dos participantes não sabiam ler partitura e nem tinham conhecimento de solfejo.

Para (PFAUTSCH, 1988) o regente deve trabalhar um repertório variado para fazer crescer o interesse do coro. Foi de suma importância que os participantes se identificassem com o repertório, pois despertou o interesse maior pelo grupo e pelo conhecimento que estava sendo repassado ali através das músicas. Além disso as músicas cantadas proporcionaram experiências e vivências musicais diferentes a cada um deles, incitando-os a conhecer novos estilos e culturas diferentes.

Trabalhamos ao longo dos meses, 3 Cânones (Atrele os bois, Duba e Baião de ninar), estes dois últimos cantamos nas duas apresentações do grupo com sucesso, aplicando variações de dinâmicas e outras técnicas simples. Além dessas apresentamos também (Jingle coral, O Sol, Azul da cor do Mar, e Primavera) músicas que trabalhamos juntos ao longo do tempo, com a variação de repertório e com a aplicação de técnicas- musicais.

Já em julho de 2017 o grupo fez uma pequena apresentação para amigos e familiares na própria escola, e findou suas atividades com uma grande apresentação junto das outras atividades da Escola de Música Maestro Azul, contando com a participação de cerca de 250 pessoas que acolheram ao Coral com muita alegria e entusiasmo na noite do dia 14 de dezembro.

Eu e os integrantes gostaríamos muito que o projeto continuasse, mas infelizmente as atividades com o Coral foram ao fim devido a falta de apoio adequado do poder público à instituição que abraçava o projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grupo atendeu a todas as minhas expectativas musicais e extra- musicais e ao fim das atividades pude perceber os vários caminhos que podemos percorrer para conseguir uma boa sonorização de acordo com o repertório escolhido. Juntos conseguimos atingir o objetivo comum do coletivo, obter conhecimentos musicais, aprender sobre culturas diferentes, através de uma linguagem artística prazerosa, que traz qualidade de vida, inclusão e integração.

Conseguimos desenvolver através de nosso trabalho, o espírito em equipe, o respeito mútuo, a criatividade, a sensibilidade, e claro conhecer e compartilhar os conhecimentos musicais. Sempre ensinando e aprendendo com os coristas de forma bem-humorada, o que foi muito importante para obtermos bons resultados.

Como professora em formação esta experiência me trouxe o desejo de aperfeiçoar em mim a arte da regência e as técnicas musicais de modo geral, além de estudar mais sobre psicologia, educação e todas as disciplinas necessárias para a melhor formação dos participantes de um coral que poderei estar conduzindo.

Os desafios que enfrentei, e as possibilidades encontradas na formação deste coro, me fizeram ter um novo olhar a respeito do Canto Coral e a querer pesquisar e me aprofundar nesta área, pretendendo dar continuidade a esta pesquisa encontrando ainda mais ferramentas que possam auxiliar na formação de um coro como este.

Acredita-se que a continuidade de pesquisas neste campo de estudo, ampliará o leque de bons profissionais e potencializará cada vez mais esta prática transformadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEHLAU, M. S. & REHDER, M. I. **Higiene vocal para o canto coral**. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.

BÜNDCHEN, Denise. **A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo**: uma abordagem construtivista na prática de canto coral. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

DALLAZEM, Aline. **O canto coral ampliando o acesso à educação musical**: uma experiência do PIBID música, 2015.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo. **Ensaio**: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 6–49.

FIGUEIREDO, S. L. F. **O Ensaio Coral Como Momento de Aprendizagem**: A Prática Coral Numa Perspectiva de Educação Musical. Dissertação de Mestrado não-publicada, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, 1990.

FONTEERRADA, Marisa Trench de O. A educação musical no Brasil: algumas considerações. In: **Encontro Anual da associação Brasileira de Educação Musical**, n.2, 1993, Porto Alegre. Anais. Porto Alegre: Abem, 1993. p. 69- 83.

FONTEERRADA, Marisa Trench de O. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro, Funarte, 2008.

FUCCI AMATO, R. C. O canto coral como prática sociocultural e educativomusical. **Revista Opus** 13, 13(1), 2007, p. 75-96.

_____. Habilidades e competências na prática da regência coral: um estudo exploratório. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 19, mar. 2008, p. 15-26.

_____. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musica. In: **Revista Opus**, Goiânia, v. 13, n. 1, jun. 2007, p. 75-96.

JUNKER D. B. **Manuscritos do livro a ser publicado**: A arte da regência coral. Brasília, DF. 1999.

MARVIN, Jameson. **O canto coral afinado**. Tradução de Edson Carvalho. Canto Coral. Brasília: Publicação Oficial da Associação Brasileira de Regentes de Coros, 2001, p. 26-30.

OLIVEIRA, V. G. **O Desenvolvimento Vocal Do Adolescente E Suas Implicações No Coro Juvenil “A Capella”**. Dissertação de Mestrado não-publicada, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. 2003.

PFAUTSCH, Lloyd. The Choral Conductor and the Rehearsal. In: DECKER, Harold A.; JULIUS, Herford (organizadores). **Choral conducting symposium**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. Chapter 2, 1988 (1973), p. 69–111.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Fonterrada, Magda Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed. Unesp, 1991

SILVA, Ana Maris Goulart. **O sujeito Cantante**: reflexões sobre o canto coral. São Paulo, 2014.

SWAN, Howard. The development of a choral instrument. In: DECKER, Harold & Herford, Julius. **Choral conducting: a symposium**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 1973. p. 69-111.

ZANDER, O. **Regência Coral**. Porto Alegre, RS: Editora Movimento. 1979.

REFERÊNCIAS WEBGRAFICAS

http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/13.1/files/OPUS_13_1_Amato.pdf

<http://www.blogcariri.com.br/2014/11/crato-ce-projeto-que-cria-escola-de.html>

<http://www.jb.com.br/ciencia-e-tecnologia/noticias/2012/06/20/os-beneficios-do-canto-coral-para-a-saude-do-corpo-e-mente/>

<https://blogdocrato.wordpress.com/2008/03/19/cultura-inaugurada-em-crato-a-emma-escola-de-musica-maestro-azul/>

VOCAL SET: ASPECTOS QUE PERPASSAM A FORMAÇÃO DOS MÚSICOS

ELVIS NAZÁRIO PAIVA¹

MARIA GORETTI HERCULANO SILVA²

MARCO ANTONIO SILVA³

Resumo

A presente proposta tem como objetivo, analisar a constituição dos músicos do grupo Vocal Set, compreendendo aspectos pregressos de suas trajetórias em relação à formação ofertada pelo curso de música da UFCA. Trata-se de uma pesquisa de cunho qualitativo, caracterizada pela pesquisa participante. Os dados coletados demonstram que a origem do grupo ocorreu, a partir do Laboratório de Harmonização Vocal desenvolvido pelo PET Música UFCA. A atividade surgiu com o propósito de valorizar a voz como um instrumento e proporcionar experiências de construção e socialização de conhecimentos relacionados ao canto. Desse modo, os sujeitos da pesquisa são os sete cantores, que constituem o grupo. O estudo aponta para uma discussão dos perfis dos indivíduos a partir das trajetórias anteriores à entrada no curso e o encaminhamento nas disciplinas, atividades e práticas voltadas para o uso da voz.

Palavras-chave: grupo vocal, aspectos formativos, trajetórias, canto.

Abstract

The following proposal has as an objective, to analyse the constitution of the musicians in the Vocal Set group, comprehending aspects that precede their path regarding the offered formation in the Music Course at UFCA. It is a research on a qualitative study, characterized by the present inquiry. The data collected show that the origin of the group occurred, starting from the Vocal Harmonization Lab developed through PET Música UFCA. The activity emerged with the single aim to enrich the voice as being an instrument and provide constructing experiences and knowledge socialization related to singing. Therefore, the involved in the research are the seven singers, that form the group. The study points to a discussion on the individual's profiles starting from the previous journeys before their entrance in the course and entree on disciplines, activities and practices towards the voice use.

Key words: vocal group, formation aspects, tracks, singing.

¹ Graduando em Música – Licenciatura na Universidade Federal do Cariri - UFCA. Bolsista do PET Música UFCA. E-mail: elvisnazariomus@gmail.com.

² Professora Doutora, em Educação Brasileira, na Universidade Federal do Cariri – UFCA. Coordenadora do curso de música da UFCA. E-mail: goretti.herculano@ufca.edu.br.

³ Professor Doutor, em Educação, na Universidade Federal do Cariri – UFCA. Tutor do PET Música UFCA. E-mail: marco.silva@ufca.edu.br.

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma investigação sobre a trajetória formativa do grupo Vocal Set. Propôs-se a analisar as experiências dos músicos em contextos diferentes de aprendizagem. Dessa forma pode-se destacar um diálogo entre o processo informal de ensino e o sistema de aprendizagem formal da academia.

A prática de cantar em conjunto é uma atividade muito antiga praticada por muitos grupos humanos. “O canto manifesta-se como uma força que conserva grupos unidos ou une outros para uma participação e vivência coletiva” (ZANDER, 1985, p. 28). Na região metropolitana do Cariri, poucos são os projetos de música vocal que buscam o desenvolvimento técnico de seus participantes, assim, o Laboratório de Harmonização Vocal desenvolvido no PET Música UFCA, surge com o intuito de fomentar o estudo da voz como instrumento primeiro.

De tal modo, o curso de licenciatura em Música da Universidade Federal do Cariri – UFCA se apresenta como o espaço de convergência das trajetórias dos sujeitos. Suas atividades iniciaram no ano de 2010 com a proposta pedagógica de promover uma educação musical ampla, garantindo qualidade em educação, pesquisa e *performance*. Dentro do curso a prática instrumental é vista como uma ferramenta de musicalização, visando uma atuação mais didática. A prática de canto é tida apenas como uma experiência vocal baseada no canto coral, buscando sempre a dimensão da prática pedagógica.

Nesse contexto, destaca-se o Programa de Educação Tutorial, popularmente conhecido como PET Música UFCA, mantendo como objetivo realizar atividades que proporcionem uma formação acadêmica de qualidade. Deste modo, procura atender mais plenamente às necessidades do próprio curso e aprofundar os conhecimentos que integram sua grade curricular. O PET Música é composto por 14 bolsistas sob a tutoria de um docente e desenvolve tarefas desde o planejamento estratégico de atividades à elaboração de trabalhos de natureza científica, englobando os principais pilares do âmbito acadêmico: ensino, pesquisa e extensão.

Na qualidade de bolsista do PET Música, esse fato, aliado à experiência musical do Festival de Música na Ibiapaba, me impulsionou a realizar alguma atividade relacionada ao canto coletivo com ênfase em harmonização vocal do gênero *soul*. Ao identificar o perfil em alguns colegas de curso, fiz o convite para montarmos um grupo de estudos que se tornou o Laboratório de Harmonização Vocal do PET Música.

Os processos que envolveram a minha própria trajetória musical me levaram a questionar sobre as relações que envolvem a trajetória formativa dos agentes do grupo no qual estava inserido.

Assim, a presente investigação tomou como mote esse questionamento, definindo como objetivo geral, analisar a constituição dos músicos do grupo Vocal Set, compreendendo aspectos pregressos de suas trajetórias em relação à formação ofertada pelo curso de música da UFCA.

METODOLOGIA

O estudo se baliza na abordagem qualitativa, caracterizada pela pesquisa participante. Santos (2004) afirma que a pesquisa participante se desenvolve a partir da interação entre o pesquisador e os membros de um grupo ou realidade em questão. Brandão destaca que:

Os processos, as estruturas, as organizações e os diferentes sujeitos sociais devem ser contextualizados em sua dimensão histórica, pois são momentos da vida, vividos no fluxo de uma história; e é a integração orgânica dos acontecimentos de tal dimensão que, em boa medida, explica as dimensões e interações do que chamamos uma realidade social. (2007, p. 54)

A investigação recorreu as entrevistas narrativas por tratar-se de uma análise que poderia ser fundamentada também nas histórias de vida. Segundo Muylaert:

As entrevistas narrativas se caracterizam como ferramentas não estruturadas, visando a profundidade, de aspectos específicos, a partir das quais emergem histórias de vida, tanto do entrevistado como as entrecruzadas no contexto situacional. Esse tipo de entrevista visa encorajar e estimular o sujeito entrevistado (informante) a contar algo sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social. (2014, p. 194)

A CONSOLIDAÇÃO DO GRUPO

O Laboratório de Harmonização Vocal não tinha como intuito a formação de um grupo vocal, mas foi algo inevitável devido ao interesse de concretizar o aprendizado em algo real. As ações consistiam em analisar a sonoridade de alguns corais ou grupos vocais, pontuando aspectos técnico vocais (colocação vocal, timbragem, solos e acompanhamentos vocais, dinâmica), procurando entender harmonicamente os arranjos (como a harmonia estava dividida nos naipes), estudando a pronúncia das músicas em inglês e por fim, reproduzindo as canções estudadas.

No formato de grupo vocal, o foco era se trabalhar com harmonia básica (tríade – tônica, terça e quinta), com movimentos harmônicos paralelos a melodia principal, dividindo os sete cantores em naipes SAT (Soprano, Contralto e Tenor). O grupo expressa fortes elementos da *black music*, como a polifonia e agilidade vocal, improvisação e o padrão de canto e resposta, o repertório traz melodias bem ornamentadas, apresentação musical de cunho emotivo, ritmos bem acentuados e dinâmica entre cantor solista e coro de apoio, onde se evidenciam músicas do gênero gospel, pop e mpb.

VIVÊNCIAS MUSICAIS NO CONTEXTO RELIGIOSO

As experiências musicais práticas dos membros do Vocal Set, se deram inicialmente na igreja, em sua maioria evangélica. É importante ressaltar que há diferenças no fazer musical da religião católica para protestante, evidenciadas pela diversidade de vocações (congregações/comunidades) e de denominações (igrejas). Souza assegura que “Constroem-se nas vivências e nas experiências sociais em diferentes lugares, em casa, na igreja, nos bairros, escolas, e são construídos como sujeitos diferentes e diferenciados, no seu tempo-espço” (2004, p. 10).

O conhecimento musical adquirido pelos músicos do Vocal Set no ambiente religioso foi através do ensino coletivo. Lorenzetti destaca a importância dessa vivência:

Na Igreja, a prática musical geralmente é realizada em conjunto, seja com uso de instrumentos, seja em pequenos agrupamentos vocais. A vivência comunitária tem grande importância nesse contexto. Além disso, a prática em grupo possibilita a escuta do outro, o aprender com o outro, a exposição para o outro e a realização com o outro. (2012, p. 60).

Esse contexto de ensino é tido geralmente como informal, entretanto a autora aponta que em alguns casos pode haver um sistema de ensino mais estruturado e que é preciso fomentar pesquisas nesse âmbito:

Em algumas ocasiões esta aprendizagem se dá em ensaios, na prática musical em conjunto, em aulas, cultos, missas, nas rodas de amigos. São múltiplas as maneiras de ensinar e aprender música nas igrejas e tratá-las como formal ou informal seria reduzir esta multiplicidade. Ainda há a necessidade de mais estudos que retratem estas formas de ensinar e aprender música neste contexto. (LORENZETTI, 2014, p. 5).

Nesta pesquisa esse aspecto formativo será tratado como informal, pois diante dos relatos dos sujeitos o processo de aprendizagem se dava de forma prática, onde os conteúdos musicais eram abordados indiretamente já na execução das músicas.

Dentro do ambiente musical religioso, a música é vista como algo essencial, um espaço que não é neutro, que exige uma postura, concentração, envolvimento com os sentidos, feito de muitas pessoas, em diversas celebrações (LORENZETTI, 2012). Esta vivência espiritual diferencia os “músicos da igreja” dos demais e é este aspecto que os músicos do Vocal Set buscam incorporar na prática musical.

RAÍZES DA MUSICALIDADE

O gênero *soul* é a forma com que os músicos do grupo buscam se expressar, representa a musicalidade afro-americana tida como principal referência vocal, evidencia o que a própria palavra representa, o interior, a alma.

O que chamamos hoje de *black music* é um produto de várias expressões como o gospel, o *rap*, o *rhythm and blues (r&b)*, o *drum n'bass (db)* e o *reggae* (PINHEIRO, 2007). Tudo isso é resultado do surgimento da cultura gospel no sul dos Estados Unidos:

As igrejas populares do sul (Metodista, Batista e Presbiteriana), por sua vez, começaram a apropriar-se de alguns elementos característicos dos cultos dos africanos que trabalhavam nas lavouras de algodão, como um esforço para cristianizá-los. O uso de instrumentos musicais começou a ser recorrente nos cultos e a combinação entre sons, movimento, emoção e interação da comunidade como o foco da manifestação da fé tornou-se cada vez mais central. Esta apropriação gerou, na região do *Deep South*, o que conhecemos como cultura gospel, a partir da década de 1870. (UZUN, 2016, p. 2)

O gospel se tornou o gênero musical nascido nas culturas negras protestantes, onde a música se baseava na emoção e espontaneidade tendo um caráter de pergunta e resposta (evidenciando o diálogo entre pastor e comunidade religiosa), que posteriormente se traduziu em formação musical composta por um coral (coro de apoio para execução de acompanhamentos vocais) e cantores-solo que tinham mais destaque (CUNHA, 2007).

A então denominada “música negra” aparece como música da alma, que expressa um sentimento interior, que representa o canto de lamento dos negros que trabalhavam nos canaviais e plantações de algodão. Esse apelo sentimental é uma das bases da musicalidade do Vocal Set, que tem como proposta levar essa sonoridade característica para outros estilos musicais.

AS EXPERIÊNCIAS MUSICAIS DENTRO DA UNIVERSIDADE

Todos os membros do grupo têm uma formação acadêmica bastante semelhante, pois as disciplinas relacionadas ao canto são obrigatórias na grade curricular do curso de música da UFCA. Os conceitos ensinados e a própria prática vocal coletiva, tem por objetivo principal fornecer aos estudantes ferramentas pedagógicas para se trabalhar na educação básica. Desse modo, não se evidencia uma performance vocal individual mais elaborada, onde a técnica vocal para cantor solo seria mais explorada.

Alguns projetos de extensão dentro da Universidade buscam dar mais ênfase a performance artística de seus membros, é o caso do Coral da UFCA, onde os cantores do Vocal Set atuam ou atuaram como coralistas. Destaco essa experiência dentro do coral de extensão como um fator

importantíssimo na formação humana e musical destes. Segundo Amato (2007, p. 75) o coro apresenta-se como “um grupo de aprendizagem musical, desenvolvimento vocal, integração e inclusão social (...) um espaço constituído por diferentes relações interpessoais e de ensino-aprendizagem”.

Além de proporcionar uma prática sociocultural e um espaço de desenvolvimento técnico-artístico, o Coral da UFCA também proporcionou a esses cantores uma realização pessoal, o simples ato de cantar sem se deter a ações pedagógicas. Os autores Schwartz e Amato apontam:

Quando se fala em cantar, não se pode considerar que este ato seja apenas um exercício artístico, mas a possibilidade e os meios de um indivíduo se reconhecer a si mesmo e transformar esse reconhecimento em vida consciente. Cantar é, no entanto, o campo primordial da aplicação da música, o dom concedido a todos, por natureza, a fim de expressarem-se, independentemente do resultado estético dessa expressão. (2011, p. 98)

Todas essas vivências dentro da Universidade são caracterizadas como formais, pois esse termo pode ter diferentes significados como: escolar, oficial, ou dotado de uma organização (ARROYO, 2000). Existe uma grande pesquisa em torno de denominações mais precisas que contemplem a diversidade de termos popularmente chamados de “formal” e “informal”. A autora destaca a necessidade de transitar entre essas duas realidades:

A educação musical contemporânea demanda a construção de novas práticas que dêem conta da diversidade de experiências musicais que as pessoas estão vivenciando na sociedade atual. Assim, transitar entre o escolar e o extra-escolar, o “formal” e o “informal”, o cotidiano e o institucional, torna-se um exercício de ruptura com modelos arraigados que teimam em manter separadas esferas que na experiência vivida dialogam. (ARROYO, 2000, p. 89).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Está evidente o papel da Igreja como agente fundamental no processo de musicalização dos cantores do grupo Vocal Set, bem como um espaço de prática coletiva e desenvolvimento musical intuitivo. Já a formação acadêmica, além de proporcionar um conhecimento mais sistematizado e científico, proporcionou também um maior contato com cantores e demais profissionais da área. A partir das entrevistas que foi possível traçar alguns desses perfis de formação e suas contribuições na trajetória musical dos cantores.

Queiroz (2004) afirma que é necessário diversidade nas estratégias de se ensinar música e, com isso, também na maneira de absorver conteúdo musical. Nesse sentido, os processos de aprendizagem informal vivenciados pelos cantores do Vocal Set são tão importantes como os vividos no ambiente acadêmico. É preciso conhecer os diferentes espaços e contextos da sociedade onde a

música acontece para se entender as diferentes relações e situações de ensino e aprendizagem que a mesma acontece.

REFERÊNCIAS

AMATO, Rita Fucci. **O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical**. Opus, v. 13, n. 1, p. 75-96, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; BORGES, Maristela Correa. **A pesquisa participante: um momento da educação popular**. Revista de Educação Popular, v. 6, n. 1, 1981.

CUNHA, Magali do Nascimento. **A Explosão Gospel: Um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Mysterium; Editora Mauad, 2007.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. **Educação musical na igreja católica: reflexões sobre experiências em contextos da grande Porto Alegre/RS**. 2012.

_____. **Ensino e aprendizagem de música na igreja: estado do conhecimento na literatura brasileira**. In: XVI Encontro Regional Sul da ABEM. 2014.

MUYLAERT, Camila Junqueira et al. **Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa**. Revista da Escola de Enfermagem da USP, v. 48, n. spe2, p. 184-189, 2014.

NOVO, José Alessandro Dantas Dias; DE CARVALHO RIBAS, Maria Guiomar. **EDUCAÇÃO MUSICAL NO ESPAÇO RELIGIOSO: aspectos metodológicos de uma pesquisa em andamento**. In: VIII ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ABEM. 2014.

OLIVEIRA, Heitor Martins. **CONHECIMENTO HARMÔNICO INTUITIVO NA PRÁTICA DO CANTO EM VOZES**.

PINHEIRO, Márcia Leitão. **Música, religião e cor: uma leitura da produção de black music gospel**. Religião & Sociedade, v. 27, n. 2, p. 163-180, 2007.

PROGRAMA, DE EDUCAÇÃO TUTORIAL–PET. **Manual de Orientações Básicas**. Departamento de Modernização e Programas da Educação Superior, Coordenação geral de Relações Acadêmicas de Graduação, Secretaria de Educação Superior, Ministério da Educação, 2006.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Transmissão musical informal: reflexões para as práticas de ensino e aprendizagem da música**. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 13, 2004, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: ABEM, 2004. p. 669-676.

_____. **Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música**. Revista da ABEM, v. 12, n. 10, 2004.

ROSENAU, Luciana dos Santos; COSTA, Reginaldo Rodrigues da; TREVISAN, Tatiana Santini. **Pesquisa ação e participante: suas contribuições para o conhecimento científico**. In: V Seminário de Pesquisa em Educação – ANPEd Sul. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2004. v. 1. p. 168-168.

SANTOS, Regina M. S. **A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares – análise comparativa de quatro métodos.** In: Fundamentos da Educação Musical 2. Porto Alegre, UFRGS, 1994. p. 7-112.

SCHWARTZ, Gisele Maria; AMATO, Daniel Chris. **O movimento no canto coral: estética ou necessidade?** Acta Científica, v. 20, n. 3, p. 93-103, 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI. **Projeto Pedagógico do Curso de Música Licenciatura.** Juazeiro do Norte, 2014.

UZUN, Julia Campos. **A joyful noise! -a formação da cultura gospel no Deep South norte-americano.** Anais dos Simpósios da ABHR, n. 2, 2016.

A EDUCAÇÃO MUSICAL COM FINS TERAPÊUTICOS: LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO SOBRE AS INTERAÇÕES ENTRE MUSICOTERAPIA E O ENSINO DA MÚSICA NUMA PERSPECTIVA INCLUSIVA.

MARISOL DOS SANTOS¹

Resumo

Este trabalho tem como objetivo refletir a aplicação da educação musical para além dos fins pedagógicos, inserida no âmbito “terapêutico” sob a visão da musicoterapia, numa perspectiva inclusiva. Serão analisadas produções científicas apresentando um breve panorama sobre o histórico da educação especial, suas características, dificuldades, desafios enfrentados e compreensão, ancorado na legislação brasileira. Pretende-se também incentivar a investigação de novas metodologias de ensino de música para a inclusão através da visão da musicoterapia de “adaptar a música ao aluno, e não o aluno a música” (RUUD, 1991). Diante dessas colocações surgem questionamentos: Que ações ou princípios devem reger o professor da educação musical no contexto da inclusão? Como repensar o ensino na perspectiva pedagógico/terapêutico para a educação especial? Parece-nos assim, que a formação reflexiva, crítica, humana, pedagógica pode reconfigurar novas posturas dentro da escola num plano de ação teórica e prática para a inclusão.

Palavras-chave: Ensino inclusivo; Educação musical; Musicoterapia.

INTRODUÇÃO

Ao longo da história da educação no Brasil, a escola foi um espaço de lutas, perseguições, más compreensões das reais necessidades das crianças e jovens com necessidades especiais. Tal situação era decorrente da falta de uma Isto era devido a precariedade de legislação específica sobre o assunto, sem um suporte e orientação adequados do corpo escolar, sem conhecimentos de como auxiliar os alunos de forma mais apropriada. As reflexões ligadas ao tema da educação especial passaram no Brasil por de questionamentos sobre estas formas de segregação e exclusão.

Segundo Liana Gomes Monteiro, esta reflexão esteve respaldada em dois importantes momentos históricos internacionais que discutiram esta problemática: a Conferências Mundial de Educação na Tailândia, em 1990 e a Conferência Mundial de Educação Especial, na Espanha, em 1994. A primeira teve como objetivo “fornecer definições e novas abordagens sobre as necessidades básicas de aprendizagem”, a segunda “reconhece as necessidades educacionais especiais dentro do sistema regular de ensino” (MONTEIRO, 2015, p. 16). Este debate internacional ganhou força inclusive no Brasil, mas é importante ressaltar que, anteriormente a esses movimentos de inclusão, já havia a institucionalização do órgão brasileiro chamado Centro Nacional de Educação Especial

¹ Licenciada em Música pela Universidade Estadual do Ceará e Especialista em Musicoterapia. E-mail: marisolmusiccantora@gmail.com.

(CENESP), que buscava a normatização de metas governamentais específicas para a educação especial (MONTEIRO, 2015, p. 15).

Dando continuidade a esta sequência de discussões sobre educação especial surgiu nesta década a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB nº9394/96) em 1996 que incluiu determinar que crianças da educação especial fossem atendidas nas redes “regulares” de ensino. Porém, o que se observou na prática mostrou-se mais desafiador tendo em vista que esse público precisava de um acompanhamento mais atencioso dentro do seu processo de aprendizagem. Posteriormente foi promulgada a Lei 10.175 que “a educação especial se destina a pessoas com necessidade especiais no campo da aprendizagem, originadas quer de deficiências física, sensorial, mental ou múltipla, quer de características como de altas habilidades, superdotação ou talentos” (BRASIL, 2001, p. 55).

Posteriormente surgiram documentos que normatizaram a organização desses espaços, refletiram sobre o ensino e aprendizagem de pessoas com Necessidades e Deficiências Educacionais Especiais tais como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN’s), Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica (DCN’s) e o Plano Nacional de Educação (PNE). Estes documentos facilitaram o processo de inclusão, embora ainda careça de muita atenção. Afinal, muitas escolas continuam a enfrentar as dificuldades de atender esse público com eficiência devido à falta de estrutura física, material e ou profissionais especializados.

No estado do Ceará, a matrícula dos alunos com deficiências na escola regular de ensino foi garantida com a publicação da resolução 456/2016 nº III, artigo 33, do Conselho Estadual de Educação. Segundo levantamento do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) a modalidade de Educação Inclusiva teve um acréscimo de 41,4% nas matrículas entre 2016 e 2017 nas escolas da rede pública da capital cearense²

Existe um Centro de Referência em Educação e Atendimento Especializado no Ceará (CREACE), responsável pelo Atendimento Educacional Especializado (AEE), o qual oferece um serviço de educação especial que “identifica, elabora e organiza recursos pedagógicos e de acessibilidade, atenuando as barreiras para a plena participação dos alunos na sociedade e para o desenvolvimento de sua aprendizagem, considerando suas necessidades específicas” (SEESP/MEC, 2008, p. 4).

² Informação retirada do site: <https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/fortaleza-amplia-numero-de-matriculas-em-todas-as-faixas-de-ensino-diz-censo-escolar>

A partir desse serviço especializado que pensa nas demandas de crianças e adolescentes com Transtorno Espectro Autismo (TEA), Transtorno de Déficit de Hiperatividade (TDH), Deficiência visual (DS), Deficiência motora (DM), Pessoas com Necessidades Especiais (PNE) e Pessoas com Deficiência (PCD), comuns no meio escolar, torna-se possível aliar tais conhecimentos e suporte profissional para aplica-los dentro do ensino inclusivo.

Este artigo tem como objetivo contribuir para despertar o interesse nos professores de música que atuam na educação básica acerca desse olhar sensível para a diversidade, pretende ainda trazer alguns diálogos do campo da musicoterapia para o campo da educação musical. Por fim, acredita-se que a música poderá ser uma ferramenta potencial para o ensino e inclusão destas pessoas.

MUSICOTERAPIA E EDUCAÇÃO MUSICAL

Musicoterapia é um projeto sistemático de intervenção onde o terapeuta ajuda o cliente, visando a promoção de sua saúde, utilizando experiências musicais e as relações que se desenvolvem através delas como forças dinâmicas de mudança (BRUSCIA, 2000, p. 22). Portanto, musicoterapia é a utilização da música e de seus elementos (estruturas musicais) utilizadas para o tratamento ou prevenção de doenças. Compreende-se nesse processo musicoterápico que o gosto musical e os sons que o cliente se identifica é que devem ser utilizados nas sessões e não o gosto pessoal do musicoterapeuta.

Para executar o planejamento da musicoterapia é utilizado como ferramenta avaliativa a anamnese³ e a Escala *Individualized Music Therapy Assessment Profile* (IMTAP) com fim de coleta de dados para obter informações pertinentes acerca das principais necessidades e dificuldades enfrentadas pelo cliente investigado e sobre a identidade sonora do paciente (ISO). Por meio destas avaliações é possível traçar o perfil do paciente e os objetivos prioritários deste, elencados nos resultados da escala internacional da musicoterapia.

Nessa perspectiva, são desenvolvidas várias técnicas musicais e intervenções importantes para serem acoplados na relação paciente/musicoterapeuta. É importante destacar que somente o profissional com graduação ou especialização em musicoterapia pode atuar profissionalmente no

³ A anamnese é uma entrevista realizada pelo profissional da saúde com o cliente ou responsável com o objetivo de investigar um ponto inicial no tratamento terapêutico a partir do diagnóstico, dificuldades e das demandas constatadas no paciente. São recolhidos nessa ficha, dados referentes a identificação, a história de vida do paciente, familiar, antecedentes pessoais, queixa principal, questões sintomáticas, hábitos de vida (nota da autora).

contexto da saúde. Todavia, muitos profissionais da educação já vêm buscando essa capacitação destacada no campo da musicoterapia escolar.

Embora a música seja utilizada como objeto de trabalho pelo educador musical e musicoterapeuta, em ambas situações existem benefícios na aquisição de habilidades e conhecimentos. No entanto, no campo da educação musical o conteúdo a ser trabalhado tem fim pedagógico focado na formação (relação professor-aluno) e na musicoterapia fim terapêutico (relação cliente-terapeuta) centrado no indivíduo. Nesse caso, o aprendizado é relativo, pois o paciente experimenta transcender e ser afetado a que está submetido como meio de potencializar sua saúde.

No que tange o cenário da educação musical e educação especial percebe-se que é necessário que o professor de música entenda sobre a importância de fomentar discussões e sensibilizações em torno da diversidade nas respectivas práticas pedagógicas (re)conhecendo no coletivo os diferentes sujeitos atuantes do espaço escolar. Brito (2001, p. 30) pontua a necessidade de se alcançar um ensino personalizado e criativo baseado numa ótica pessoal.

Nesse sentido, desenvolver atividades e ações pedagógicas que insira o público especial no contexto do aprendizado em música em sala de aula é relevante na inclusão. A criança considerada atípica (diferente) possui algumas demandas e deficiências que por muitas vezes comprometem na rotina do ensino de música, mas é importante persistir, apoiar e estimulá-las sem cobranças no rendimentos pois “a música pode, ao penetrar no homem, romper barreiras de todo tipo, abrir canais de expressão e comunicação e induzir a modificações significativas na mente e corpo” (GAINZA, 1988, p. 91). A autora destaca sobre:

Dar a todos os estudantes a oportunidade de compreender e expressar a linguagem musical e, ao mesmo tempo, fomentar o desenvolvimento da sensibilidade e da capacidade de articulação de crianças e jovens por meio da prática musical ativa (GAINZA, 2013, p. 2).

No contexto escolar, a música tem a finalidade de ampliar e facilitar a aprendizagem do aluno, ensinando-o a ouvir e escutar de maneira reflexiva e ativa. A música é um processo contínuo de construção que envolve “perceber, sentir, experimentar, imitar, criar e refletir” (BRITO, 2003, p. 9). O aluno merece respeito e atenção em seu universo cultural e é função do educador estar atento aos conhecimentos prévios musicais, necessidades e interesses deste (BRITO, 2001, p. 30).

MÉTODOS UTILIZADOS

Para a efetivação dos objetivos desse trabalho foram dialogadas diferenças entre o campo da educação musical e a musicoterapia com a premissa de conectar a sensibilização de um “olhar

terapêutico” no ensino musical dentro do contexto da diversidade, compreendendo que, cada indivíduo merece ser percebido como único. Atentar-se para essa prática cotidiana poderá fazer a diferença na inclusão, pois despertar para a diversidade é lidar diretamente com as diferenças rotuladas em deficiências, dificuldades e trazer a música como inerente ao ser humano.

Para obter esse “olhar terapêutico” diferenciado é importante compreender as características patológicas mais comuns no campo da educação especial e propor uma metodologia de ensino para a educação musical pautada na identidade sonora do aluno.

As orientações diretivas sobre como o professor de música pode organizar sua aula com foco na diversidade é realizar adaptações curriculares, tendo como sugestão, o apoio dos métodos ativos da primeira metade do século XX. Nesse intuito, foi pensado em Dalcroze (1895-1952), Orff. (1895-1952) que pensam o corpo como centro do ensino da música e no método de Eutonia da autora Gainza (1997, p. 52), que discorre sobre consciência corporal, além do método VAC (visual, auditivo e cinestésico) de Fernald e Keller e Orton-Gillingham, que pressupõem estilos de aprendizagem por meio desses sentidos.

A experiência do ensino da música deve ser explorada a partir do prazer de brincar, cantar, apreciar, interpretar, dançar e o diálogo entre corpo, movimento e música. A seleção do repertório/conteúdo e as vivências corporais devem ser desenvolvidas com objetivos e metas para trabalhar as dificuldades do público da educação especial que vão desde ordem psicomotora, intelectual, auditiva, tátil, sensorial, visual e cinestésica (movimentos corporais), até a busca por aquisições e habilidades particulares em torno de objetivos específicos. Desse modo, a música pode ser uma importante ferramenta potencial de desenvolvimento e transformação desse indivíduo.

Louro (2003) afirma que o professor que lida com o público da educação especial precisa ter alguns conhecimentos básicos a respeito das características comuns de cada deficiência e em caso de dúvidas ou problemas pedirem ajuda aos profissionais que atendam esse público. Quanto mais conhecimento e capacitações sobre a área, mais segurança no planejamento do educador musical, o qual, sabendo das potencialidades e dificuldades de seus alunos, executará seu trabalho de forma organizada, estabelecendo rotinas, necessidades, e outros procedimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A educação musical com fins terapêuticos é uma proposta pedagógica com objetivo didático a fim de que o docente possa despertar, sensibilizar-se e ampliar o seu olhar e papel como educador musical para a inclusão. Ao reconhecer no outro as potencialidades e dificuldades, o docente irá

melhorar sua “qualidade” de ensino de música. Porém, qualquer intervenção que visa incorporar a prática do cuidar recebe o conceito de terapia na área da saúde, pois o foco principal é a recuperação de algum déficit, caso o indivíduo possua. (BRUSCIA, 2000). No entanto, o autor pontua que “quando usada como ⁴terapia, a música assume um papel primário na intervenção e o terapeuta é secundário; quando usada na terapia, o terapeuta assume um papel primário e a música é secundária. Quando a música é usada sem terapeuta, o processo não é qualificado como terapia”.

É importante destacar que a música pode ser benéfica e também maléfica, podendo até tornar-se um elemento iatrogênico⁵, por isso no processo de intervenção no campo da saúde é pertinente exercer a função um profissional musicoterapeuta que tenha qualificação (graduação ou especialização na área) para concretizar com competência as demandas na terapia, caso a música cause efeitos e complicações no paciente como resultado de um tratamento. Saliento que a congruência no olhar do musicoterapeuta aplicada a educação musical seja portanto, pautada nos objetivos (ponto de partida para direcionar as adaptações curriculares no ensino de música) de acordo com o universo sonoro daquele aluno que tem algum déficit ou comprometimento para conseguir resultados positivos com o coletivo em sala de aula, mas vale ressaltar que não existe substituição no exercício de ambas as áreas que tem competências distintas, saúde e educação.

A necessidade da pesquisa é de caráter profissional enquanto educadora musical e musicoterapeuta atuante com público especial. Observa-se uma carência de literaturas na área da educação musical com reflexões diretivas a linguagem da música no meio inclusivo e modelos práticos estruturados sobre educação especial e educação musical.

Espera-se que a pesquisa possa contribuir e possibilitar a inclusão por meio da música como uma importante ferramenta potencial para o aprendizado e ensino, contemplando a diversidade escolar, refletindo novas perspectivas na ação pedagógica, além de promover o pleno desenvolvimento infanto-juvenil no campo escolar.

Desse modo, pretende-se estimular novas concepções e pesquisas acadêmica afim de preencher as lacunas e dificuldades enfrentadas pelos professores de música em suas práticas educacionais na sala de aula, bem como aliar outros conhecimentos aos já construídos pelo campo da

⁴ Grifo do autor.

⁵ A iatrogenia refere-se a uma doença ou sequela causada pelo médico. Os resultados são decorrentes de falhas no comportamento humano no exercício da profissão. Originariamente, trata-se apenas de ação do médico, de erro médico (SILVA JÚNIOR, José Davison da.; CRAVEIRO DE SÁ, Leomara).

educação musical visando a promoção positiva do ensino-aprendizagem musical para o ensino inclusivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, Secretária do Ensino Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte**. Brasília. MEC/SEF, 1997.

_____. Ministério da Educação. Secretária de Educação Especial. **Diretrizes Nacional para a Educação Especial na Educação Básica**. Secretária de Educação Especial- MEC/SEESP, 2001.

_____. Ministério da Educação. Secretária de Educação Especial- MEC/SEESP, 2008. **Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva**. Brasília, DF, 2008.

BENZON, Rolando O. **Manual de Musicoterapia**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1985. 182 p.

BRITO, Teca A. **Koellreutter Educador: o humano como objetivo da Educação musical**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

_____. **A música na educação infantil: proposta da formação integral da criança**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BRUSCIA, Kenneth E. **Definindo a Musicoterapia**. 2 ed. Trad. Mariza Velloso Fernandez Conde. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000. 309 p.

CEARÁ, Conselho Estadual de Educação. Resolução 456/2016. Fortaleza, 2016 Disponível em: < <http://www.mpce.mp.br/wp-content/uploads/2016/02/20170024-RESOLUCAO-456-2016.pdf> > Acesso em 4 de julho de 2018.

FONTEERRADA, Marisa Trench. De O. **De Tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE: 2008.

GAINZA, Violeta H. Estudo de **Psicopedagogia musical**. Tra. Beatriz A. Cannabrava. Coleção Novas Buscas em Educação. 2. ed. São Paulo: Summus, 1988.

_____. **Conversas com Gerda Alexander: Vida e pensamento da criadora da EUTONIA**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

_____. Entrevista com especialista Argentina Violeta Hensy de Gainza sobre a importância da formação em específica dos professores de música em Educação. **Revista Nova Escola**. Disponível em: < <https://novaescola.org.br/conteudo/857/violeta-hensy-de-gainza-fala-sobre-educacao-musical> > Acesso em 4 de março de 2018.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **Os estudos musicais e a educação do ouvido**. ProPosições. s.1, v.21, n1, p 219-224, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072010000100015> Acesso em: 6 de abril de 2018.

ORFF, C. **Método Orff Schulwerk**. Alemanha: Schott Music, 1935.

LOURO, Viviane S. **As adaptações a favor da inclusão do portador de deficiência física na educação especial:** um estudo de caso. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2003.

LEMOS, Cristina; SILVA, Lídio Roberto. **A música como uma prática inclusiva na educação.** Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia, Curitiba, v. 2, 2011.

MONTEIRO, Liana Gomes. **Reflexões sobre os desafios na adaptação de conteúdos em música para o ensino de pessoas com necessidades especiais:** um relato de experiência. Natal, 2015- 54f- Monografia.

RUUD, Even. (org). **Música e saúde.** Trad. Vera Bloch Wrobel, Glória Paschoal de Camargo, Miriam Goldfeder. São Paulo: Summus, 1991. 175 p.

SILVA JÚNIOR, José Davison da.; CRAVEIRO DE SÁ, Leomara. **Musicoterapia e bioética:** um estudo da música como elemento iatrogênico. In: XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2007, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPON. São Paulo: ANPPON, 2007.

PET DOS AFETOS EM ESPAÇOS SOCIAIS: UM ESTUDO SOBRE O EFEITO DA MÚSICA EM IDOSOS

PRISCILLA GRYCIA SOUSA SILVA¹

RODOLFO OLIVEIRA DA ROCHA²

MARIA GORETTI HERCULANO SILVA³

MARCO ANTONIO SILVA⁴

Resumo

O objetivo do presente trabalho é analisar de quais formas a música influenciou no bem-estar dos anciãos do Abrigo Nossa Senhora das Dores, durante uma visita feita pelo projeto “PET do Afetos” do Programa de Educação Tutorial do curso de Música da Universidade Federal do Cariri. Esse programa está conectado ao curso e mantém o enfoque de dar suporte aos alunos e ajudar no aprendizado durante a licenciatura. A análise será feita a partir da percepção dos próprios bolsistas. De tal modo, escolheu-se como metodologia a “Pesquisa Participante”, de cunho qualitativo, pois permite ao pesquisador perceber a realidade da experiência a partir da interação do mesmo juntamente com o objeto a ser investigado. Visto que a pesquisa encontra-se em andamento, utilizar-se-á eixos ligados a temáticas como: música e bem-estar; música, ensino e extensão. Ou seja, esclarecer o processo de extensão do projeto “PET dos Afetos” e como o mesmo “alterou” o dia-a-dia dos idosos do abrigo através da música. Assim, o trabalho também esboça consideráveis possibilidades de pesquisas que contribuam para estreitar a relação entre o espaço universitário e a comunidade.

Palavras-chave: Extensão; PET; Música e bem-estar; Idosos.

Abstract

The objective of the present work is to analyze in what ways the music influenced the welfare of the Elders of Shelter Nossa Senhora das Dores, during a visit made by the project "PET dos Afetos" of the Program of Tutorial Education of the course of Music of the Federal University of Cariri. This program is connected to the course and maintains the focus of supporting students and assisting in learning during the degree. The analysis will be made from the perception of the scholarship holders themselves. In this way, the "Participant Research" methodology was chosen as a qualitative one, since it allows the researcher to perceive the reality of the experience from the interaction of the same together with the object to be investigated. Since the research is under way, it will be used axes linked to themes such as: music and well-being; music, teaching and extension. That is, to clarify the process of extension of the project "PET dos Afetos" and how it "changed" the day to day of the elderly of the shelter through music. Thus, the work also sketches considerable research possibilities that contribute to narrow the relationship between the university space and the community.

Keywords: Extension; PET; Music and welfare; Elderly.

¹ Graduanda do curso de Música da Universidade Federal do Cariri - UFCA. E-mail: gryciasousa6@gmail.com.

² Graduando do curso de Música da Universidade Federal do Cariri - UFCA. E-mail: rodsaxufca@gmail.com.

³ Professora da Universidade Federal do Cariri - UFCA. E-mail: goretti.herculano@ufca.edu.br.

⁴ Professor da Universidade Federal do Cariri - UFCA. E-mail: marco.silva@ufca.edu.br.

INTRODUÇÃO

A Universidade Federal do Cariri, campus Juazeiro do Norte, anteriormente Universidade Federal do Ceará, desde 2005 é responsável pela formação de diversos tipos de profissionais em cursos de graduação e pós-graduação, embasados nos eixos de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura. Nesse contexto, oportuniza auxílios e bolsas que visam fornecer subsídios para que o aluno possa custear parte de seus gastos e assim contribuir para que este possa dedicar-se aos estudos e obter êxito na conclusão de seu curso. Dentre os Programas e Projetos que fornecem bolsas, destaca-se o Programa de Educação Tutorial (PET), uma iniciativa do governo e do Ministério da Educação e Cultura (MEC).

O PET - Música é um programa que visa propiciar oportunidades de vivência/atuação no universo pedagógico do ensino de música em ambientes internos e externos à academia, para produção de conhecimento que estão além da sala de aula da universidade. Esse conhecimento extrapola os marcos teóricos já registrado pelos pensadores da área pedagógica do ensino de música, pois é elaborado na construção de um aprendizado em ação, através de atividades planejadas e desenvolvidas pelos próprios bolsistas, direcionadas tanto à comunidade acadêmica quanto à externa.

Dentre essas atividades desenvolvidas pelo PET Música, destacamos uma ação denominada, PET dos Afetos. Nesta, desenvolvem-se atividades musicais em instituições fora da academia, que proporcionam um momento de lazer musical aos integrantes da instituição, além de contribuir para a formação dos bolsistas. Nesse caso, denota-se que qualquer grupo pode ser alvo do projeto. Contudo, o alvo dessa atividade preferencialmente, são pessoas de instituições carentes, a exemplo de orfanatos, asilos e hospitais que passam por necessidades críticas. Diante dessa proposta, o Abrigo de idosos Nossa Senhora das Dores, que iniciou suas atividades em 1956 em uma residência que atribuem a uma das moradas de Pe. Cícero e que sobrevive através de doações, foi o local escolhido para o desenvolvimento deste trabalho.

Como organizadores e participantes dessa ação, consideramos a importância de um estudo que demonstre aspectos das atividades com música realizadas nesse asilo, para compreender-se melhor esses contextos e entender em que medida a música pode afetar a vida de pessoas que vivem essa realidade.

Assim, a presente pesquisa tem como objetivo geral: analisar o comportamento dos residentes do Abrigo de idosos Nossa Senhora das Dores, mediante exposição à canções populares cearenses utilizando o saxofone, a viola de arco e o violão, buscando compreender as reações

provocadas neles por esse contato com a música vocal e instrumental. Definem-se ainda os seguintes objetivos específicos: identificar as reações manifestadas pelos residentes durante todos os estágios do processo (a chegada, a execução da performance musical, etc.) e discorrer acerca das contribuições da música para idosos que vivem na realidade dos abrigos a partir das falas e ações destes.

Os moradores do abrigo eram homens e mulheres da terceira idade em situação de abandono afetivo/parental, moradores de rua, alguns até portadores de doenças mentais.

METODOLOGIA

A abordagem da Pesquisa é de cunho qualitativo. Segundo Prodanov e Freitas, a metodologia de um trabalho científico, “é o conjunto de processos ou operações mentais que devemos empregar na investigação. É a linha de raciocínio adotada no processo de pesquisa” (2013, p.126). Tendo em vista a participação dos alunos na ação mencionada, definiu-se o tipo de investigação como Pesquisa Participante, pois permite ao pesquisador perceber a realidade da experiência a partir da interação do mesmo com o objeto a ser investigado. Desta maneira, a presente pesquisa se propôs a abordar a temática mencionada de forma exploratória a partir da interação dos bolsistas do PET com os membros do Abrigo Nossa Senhora das Dores através da realização do projeto “PET dos Afetos”.

A ação no abrigo foi inteiramente interacionista. Os bolsistas: Rodolfo Oliveira, Grycia Sousa e Alisson Freire fizeram a visita no primeiro sábado do mês de dezembro de 2017, e no primeiro contato dos moradores com a chegada dos “petianos”, fato que já quebrava o padrão de normalidade dos dias dos moradores do abrigo. Observou-se assim, que surgia uma curiosidade e esboços de sorrisos quando começaram a identificar que os alunos traziam instrumentos musicais consigo. Além da visita dos “petianos” encontrava-se também no local uma equipe do Hospital Regional do Cariri, que além de prepararem uma grande mesa de café da manhã com alimentos saudáveis, realizava um mutirão voluntário para aferir pressão, realizar testes glicêmicos e fornecer dicas de saúde e higiene, pois o abrigo não dispõe de um veículo que possa transportar os residentes, caso precisem de cuidados médicos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A etimologia da palavra Saúde, vem do latim, Salute (salvação), e dentre seus vários significados, encontramos a definição de “equilíbrio dos estados mental, físico e psicológico”. Apesar

das inúmeras discussões sobre a musicoterapia, este campo é uma ciência híbrida, que mistura arte com os estudos científicos referentes ao campo de pesquisa psicológica, e é incompreendida e desacreditada justamente por fazer essa junção do subjetivo com o objetivo, transferindo o olhar das regras que compõem a teoria musical para os benefícios advindos de uma sessão ministrada por um profissional da área através de uma apreciação orientada. Segundo Diniz (2006), “enquanto não existe um profissional qualificado, como, de maneira empática, facilitador na relação entre o paciente e a música, esta atividade não pode ser considerada como musicoterapia”.

Desta maneira, a ação realizada no abrigo Nossa Senhora Das dores, não se tratou de uma atividade de musicoterapia, e sim de uma quebra na normalidade do dia-a-dia das pessoas que compõem o núcleo comunitário, visando proporcionar, mesmo que por breves instantes, alegria e bem-estar através de uma atividade não proporcionada pelo abrigo, resgatando memórias vividas por todos os presentes, surtindo efeito inclusive na equipe do Hospital Regional, já que tudo estava acontecendo ao mesmo tempo e no mesmo espaço. Ao entrar no local era preciso passar por uma porta de ferro que dava acesso a um corredor, onde já começavam os quartos, todos pequenos e bem humildes, uns para uma pessoa, outros para dois ou três residentes, e os abrigavam perfeitamente da chuva. Ao final do corredor havia um grande pátio e ao centro ficava a cozinha e um enorme espaço com mesas onde todos faziam as refeições. Como tinham vários quartos ao redor desse espaço das refeições, pode-se notar uma certa semelhança com o ambiente representado pela série mexicana de TV dos anos 70/80 “El Chavo”, conhecido no Brasil como “Chaves”. O pátio descrito foi escolhido para a intervenção.

Como parte do processo de preparação da atividade, os instrumentistas organizavam-se fazendo os alongamentos, montando e afinando os instrumentos, o que fazia com que os anciãos se aproximassem curiosos e maravilhados com os mesmos. Dentre os residentes, um senhor, morador antigo do local, em conversa com os alunos, afirmou que ficou muito contente com a visita dos mesmos, e que a música é fundamental pra vida. Relatou também que dividia o quarto com um parceiro, que morrera a aproximadamente 2 anos, mas que o mesmo possuía um rádio a pilha e que escutar músicas no aparelho era a distração deles. Nenhum dos presentes conhecia a viola de arco e a confundiam constantemente com um “violino grande”. O violão tem enorme representatividade e, portanto, todos já o conheciam. O saxofone também foi reconhecido, porém também foi confundido com o trompete.

Quando tudo encontrava-se preparado, os bolsistas iniciaram a intervenção com a música “Juazeiro” de Luiz Gonzaga, com o violão fazendo a base harmônica, e o saxofone e a viola de arco dividindo as melodias da voz, todos andando por entre as pessoas e interagindo com as mesmas. Nesse momento os médicos estavam terminando os procedimentos relatados anteriormente e foi anunciada a liberação para o café da manhã. Enquanto encaminhavam-se para pegar as refeições, podiam-se perceber algumas pessoas dançando nas filas, cadeiras, alguns com vassouras e os funcionários do abrigo também estavam animados. Era notável que quase todos sorriam com o clima musical. Em seguida foi tocada a música “Asa Branca”, também de Luiz Gonzaga, pois o mesmo foi um compositor de grande sucesso no tempo da juventude dos residentes, e ainda permanece como uma referência na música nordestina, sendo facilmente reconhecido. O desfecho daquela atmosfera de descontração deu-se com a música “Anunciação” de Alceu Valença, outro compositor nordestino de grande renome que emplacou vários sucessos como a canção escolhida pelos alunos. Anunciado o final da intervenção, houve aplausos de todos os presentes, e muitos se aproximaram ainda com suas refeições nas mãos, uns para agradecer, outros para dizer que o dia começava bem, outros curiosos pra escutar o som isolado da viola e do saxofone.

Refletindo sobre a descrição do processo realizado no abrigo, pôde-se perceber como a música alterou o humor dos idosos no dia da visita do PET Dos Afetos. De acordo com Gomes e Amaral, “a música interfere de forma direta na recuperação da memória e torna-se assim, uma terapia auto-expressiva e de atuação relevante como modelo de prevenção, reabilitação e intervenção na vida destas pessoas” (2012, p. 111). Nesse quesito, a música, por ser ligada diretamente à memória, tem o poder de fazer essas conexões no cérebro e trazer lembranças, mexer com as emoções, incentivar a movimentação corporal, dentre muitas outras coisas. Dado o fato de que os bolsistas escolheram músicas populares bastante animadas e em acordo com os vários estudos acerca dos efeitos da música no cérebro, é provável que as canções tenham elevado o humor dos moradores ali presentes, explicando, portanto, a movimentação distraída, a dança com a vassoura e as demais reações já descritas.

“Alive Inside” trata-se de um documentário que aborda exatamente essa ligação entre música e memória. Dan Cohen, responsável pela pesquisa e fundador da ONG Música e Memória, vai a lares de idosos e casas de repouso e oferece, ao invés de mais medicamentos, música para tratar idosos com casos de Alzheimer e demência. Dan demonstra como é possível resgatar lembranças com músicas ligadas à trajetória daquelas pessoas, como se fossem a trilha sonora de momentos vividos que elas já não lembravam por conta da doença.

O neurologista Oliver Sacks fala no documentário que a música é inseparável da emoção. Portanto, não é apenas um estímulo fisiológico, mas quando funciona, é capaz de ativar na pessoa algumas memórias e emoções relacionadas àquele som. As partes do cérebro que estão envolvidas em lembrar e dar respostas à música não são extremamente afetadas na doença de Alzheimer e em outras demências. Parte do motivo disso ocorrer, tem relação com a entrada da música no cérebro humano. Ela possui a capacidade de ativar mais porções do cérebro do que outros estímulos, não somente partes auditivas, mas também visuais e emocionais, atingindo assim, um nível inferior, no cerebelo, todos os elementos básicos para a coordenação. A música se registra nos movimentos e nas emoções e estes são os últimos campos afetados pelo Alzheimer.

O documentário também explicita a questão do tratamento do idoso a partir do ponto de vista do diagnóstico da doença, esquecendo o lado humano do mesmo. Através de uma rápida observação em abrigos e casas de idosos, nota-se que a grande maioria que lá se encontra foi abandonada pela família, carece de afetividade e desconectou-se de parte do mundo. Muitos desses idosos estão debilitados em cima de camas e todos esses fatores adicionados à medicação pesada diariamente, reforçam um quadro de depressão, a perda da vontade de viver e o sentimento de inutilidade.

Essas reflexões e experiências comprovam e nos fazem entender que a música pode e deve ser usada como um estímulo causador da melhoria na qualidade de vida dessas pessoas. Contudo, a simples atividade de ouvir música é praticamente impossível para alguns, pois a maioria dos abrigos é muito carente (vivendo de doações) e nem dispõe de um rádio.

Trazendo o relato do documentário para a realidade da experiência no Abrigo Nossa Senhora das Dores, pode-se fazer uma ligação acerca das reações dos idosos do abrigo com as reações dos pacientes focados por Dan e o diretor que documentou as visitas. Tal ligação deve-se à música, pois como já foi dito, a música conecta-se diretamente com a memória. Os moradores do abrigo reagiram de forma animada porque o repertório era conhecido e fez parte do cotidiano dessas pessoas e pesquisa do documentário direciona-se exclusivamente às músicas que fizeram parte da história dos idosos apresentados. Portanto, as duas pesquisas não são iguais, mas assemelham-se com todos os pontos positivos mencionados.

CONSIDERAÇÕES

A visita feita pelo PET dos Afetos tinha o objetivo de proporcionar um momento de lazer musical quebrando a rotina monótona dos residentes do Abrigo. No entanto, o contato foi além das expectativas dos bolsistas, a música se mostrou transformadora de maneira positiva, mudando o ambiente, trazendo sorrisos, vontade de dançar, de mover-se, houve ganho de potência, de energia para realizar as tarefas. Além de ter sido uma atividade diferente do cotidiano, houve uma influência maior no interesse e na mudança de humor dos idosos, demonstrando a capacidade da música em mexer com as emoções e causar estímulos que pareciam adormecidos neles. Isso devido a amplitude da música em atingir e despertar diversas áreas do cérebro e conectá-las entre si.

Ao refletir sobre as indagações inerentes a pesquisa e sobre os resultados, entende-se que esse trabalho não esgota as possibilidades de estudos sobre o teor abordado. Contudo, possibilita a extensão da pesquisa em inúmeros campos de estudos sobre música, saúde, psicologia, medicina, dentre outras interfaces. Além disso, apresenta uma reflexão que demonstra a importância da atividade proposta no âmbito do PET – Música, evidenciando que o PET dos afetos é uma ação que funciona tanto nos objetivos que dizem respeito ao grupo beneficiado, como no aspecto formativo que desenvolve nos graduandos em música, que aprendem a lidar com situações e contextos em que a música exerce papel primordial em processos de humanização.

REFERÊNCIAS

ALIVE Inside - Música Transforma! (legendado PT/BR). Direção: Michael Rossato-Bennett. Produção: Michael Rossato-Bennett, Alexandra McDougald, Regina K. Scully. Documentário, 49'05". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z_McSmmTjCU&t=166s. Acesso em: maio de 2018.

DINIZ, Elcio Levi Brandão; OLIVEIRA, Joanessa Nunes. **Música e saúde: o olhar da musicoterapia.** Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba. ISSN 1809-2616. p. 33-36, 2006.

GOMES, Lorena; AMARAL Juliana Bezerra do. **Os efeitos da utilização da música para os idosos: revisão sistemática.** Revista Enfermagem Contemporânea, Salvador, dez. 2012; 1(1): 103-117.

SANTOS, Ligia Maria de Araujo. **Inside alive: A força reanimadora da música.** Disponível em: <https://www.psicologiasdobrasil.com.br/inside-alive-forca-reanimadora-da-musica/>. Acesso em: maio de 2018.

SAÚDE. Dicionário online de português, 01 jun. 2018. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/saude/>>. Acesso em 01 jun. 2018.

LUGARES: RELATO DA CRIAÇÃO DE UM ESPETÁCULO AUDIOVISUAL JAZZÍSTICO

MARCIO SILVA¹

Resumo

O espetáculo “Lugares” foi fruto de uma pesquisa realizada durante os anos de 2015 e 2016, tendo como foco a interlocução entre o concerto jazzístico e sua conceituação visual, permitindo a criação de um espetáculo onde a música e o vídeo tomassem o lugar de destaque durante toda a apresentação. O concerto surgiu da oportunidade de mesclar diferentes conceitos artísticos advindos dos campos das novas tecnologias e audiovisual. Como ponto fundamental para a criação deste trabalho, utilizou-se interfaces visuais que possibilitaram a interlocução entre a música e o vídeo, permitindo o desenvolvimento do enredo. A técnica escolhida para tal tarefa foi o *video mapping*, que se trata da utilização de tecnologias de mapeamento do ambiente e projeção de vídeos dentro das superfícies previamente mapeadas, sejam elas de duas ou três dimensões. O espetáculo foi apresentado pelo grupo *Shark Punk* em 2016 e apresentou apenas composições autorais, com a conceituação audiovisual criada pelo grupo. Os resultados obtidos neste trabalho apontam em direção ao desenvolvimento de um artista multifacetado, preocupado com a absorção e ampliação de novas capacidades artísticas, englobando outras áreas do conhecimento. Desta maneira, observa-se um modelo de artista atento às significativas mudanças na produção artística. Este performer surgirá do envolvimento entre a música, a tecnologia e o mercado musical contemporâneo, tornando-se um indivíduo focado na inclusão de diferentes competências.

Palavras-chave: projeção mapeada; música e vídeo; performance jazz.

Abstract

The spectacle "Lugares" was the result of a research conducted during the years of 2015 and 2016, focusing on the interplay between the jazz concert and its visual conceptualization, allowing the creation of a spectacle where music and video took center stage throughout the presentation. The concert came from the opportunity to merge different artistic concepts from the fields of new technologies and audiovisual. As a fundamental point for the creation of this work, it was used visual interfaces that allowed the interlocution between music and video, enable the development of the plot. The technique chosen for this task was the video mapping, which involves the use of environment mapping technologies and projection of videos within previously mapped surfaces, be they of two or three dimensions. The spectacle was presented by the group Shark Punk in 2016 and showed only authored compositions, with the audiovisual conceptualization created by the group. The results obtained in this work point towards the development of a multifaceted artist, concerned with the absorption and expansion of new artistic abilities, encompassing other areas of knowledge. In this way, one observes a model of artist attentive to the significant changes in the artistic production. This performer will emerge from the involvement between music, technology and the contemporary music market, becoming an individual focused on the inclusion of different skills.

Keywords: video mapping; music and video; jazz performance.

¹ Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE. E-mail: silva.marcio@ifce.edu.br

INTRODUÇÃO

O espetáculo jazzístico há muito vem se transformando, incorporando e mesclando correntes artísticas de diferentes hiatos temporais. Calado (2007) traça um paralelo entre a evolução do espetáculo jazzístico diretamente ligado às diferentes manifestações artísticas, de acordo com a seguinte cronologia: o jazz tradicional e a dança, o jazz moderno e o concerto, o *free jazz* e o *happenig*, e a relação do jazz com o ecletismo dos anos 70/80. Certamente, tais relações fazem-se presentes num âmbito socioeconômico, que delineiam o desenvolvimento econômico global circundante ao estilo musical. Nas últimas duas décadas, o desenvolvimento tecnológico deu um enorme salto, trazendo para a produção artística um ganho inestimável no que tange à possibilidade de ampliação estética e narrativa dos espetáculos. A utilização de novas tecnologias e novas abordagens sobre o contexto do espetáculo, proporciona uma vasta e incansável busca por recursos que possam interferir na maneira como se percebe a arte, e até mesmo como a arte se relaciona sensorialmente com o espectador.

Na verdade, o espetáculo como produto para o entretenimento tem mostrado uma sofisticação exponencial pelo modo como acolhe e promove o desenvolvimento da tecnologia. Cada vez mais o apelo sensorial é explorado e ampliado, na tentativa de criar apresentações com alto grau de complexidade narrativa. As transformações da capacidade sensitiva da percepção através do desenvolvimento das novas tecnologias, possibilitarão às gerações futuras ampliar habilidades cognitivas singulares. Tudo isso fruto da incorporação de novos estímulos ao conceito propioceptivo–sinestésico-tátil (OLIVEIRA, 2009). Segundo Vinícius Pereira (2008) a propiocepção é um sentido corpóreo, tipo de percepção que o indivíduo possui acerca do seu interior e exterior.

No âmbito das pesquisas direcionadas à performance, além dos estudos relativos ao processo de criação e desenvolvimento, é preciso lançar um olhar crítico sobre o aspecto do ato da performance ao vivo. As questões que envolvem o procedimento ao vivo permitem a observação de fatos dos quais não se tem o total controle das variáveis. Neste sentido, a imprevisibilidade destaca-se como um fator importante dentro das pesquisas em performance. “Essa imprevisibilidade, juntamente com a unidirecionalidade ininterrupta do evento, marca a psicologia da performance ao vivo” (DOGANTAN-DACK 2012, p. 37). Estudar a performance ao vivo é algo bastante particular, por se tratar de um acontecimento no qual o público e o artista estão expostos a um encadeamento de ocorrências no espaço-tempo dentro de um contexto onde a atividade ininterrupta proporciona uma série de experiências únicas (DOGANTAN-DACK, 2012).

O espetáculo “Lugares” surgiu da oportunidade de mesclar diferentes conceitos artísticos advindos dos campos das novas tecnologias e do audiovisual. Objetivou contribuir para o estabelecimento de situações performativas na área do jazz que aliassem dimensões criativas de caráter sonoro e visual, identificando elementos durante o processo de criação que pudessem colaborar cientificamente com a prática artística, produção, gestão e desenvolvimento artístico no âmbito acadêmico, possibilitando o cruzamento entre a performance artística e a pesquisa acadêmica através da ótica de um investigador-performer.

PROBLEMÁTICA

Enquanto produto de um mercado musical mundial o espetáculo jazzístico ainda necessita de um estudo apurado sobre suas ferramentas de entretenimento. Logicamente, falando-se de arte, o espetáculo por si só, já seria alvo de uma discussão muito mais profunda e de certa maneira, mais abstrata sobre o seu conceito. Apesar da simples definição, exponho que os aspectos a serem estudados envolvem o contexto acerca das interações entre os músicos e o público, e também, as relações interativas entre os dois agentes (músico/público) e o ambiente designado ao concerto (espaço).

O espaço possui uma relação direta com a conceituação cenográfica do espetáculo. O cuidado com a dimensão cênica do espetáculo é, muitas vezes, negligenciado pelo grupo atuante na obra. Entende-se que como parte de um mercado artístico, o concerto executado, torna-se um produto de consumo de um público específico. Segundo Trotta (2005, p. 181-183), o mercado musical acaba sendo influenciado pelos veículos de distribuição musical mundiais. Tornou-se difícil dissociar os veículos que promovem a circulação de músicas pelo mundo e os que interferem na criação e produção de produtos musicais. A música, o complexo industrial e empresarial artístico que a cercam pertencem a um conjunto único, interferindo em todo o processo.

Neste sentido, a grande problemática do trabalho surgiu em torno da capacidade de criação e execução de um concerto jazzístico onde a utilização de interfaces visuais servisse como ponto de interlocução entre a música e o conceito visual do espetáculo. Como seria possível criar tal apresentação sem ter que recorrer a profissionais da área do audiovisual, externos ao processo, na execução em tempo real? É possível entender a dificuldade de produção do evento percebendo que se tratou da construção de um espetáculo audiovisual gerido por um músico/performer que não possui embasamento técnico na área de audiovisual.

A METODOLOGIA DA CRIAÇÃO

O processo de criação do espetáculo “Lugares” transitou pelas seguintes etapas: revisão bibliográfica, entrevistas com especialistas do campo do audiovisual (*VJ's*, programadores e artistas visuais), observação de espetáculos como espectador, observação como participante de espetáculos e experiências com *softwares*. Neste período tratei de analisar as dificuldades na montagem do espetáculo e as possíveis inserções que gostaria de fazer para o projeto do Shark Punk. As pesquisas foram baseadas na leitura de artigos científicos, dissertações de mestrado, teses de doutoramento, bem como consulta a fontes virtuais, como fóruns especializados em projeções mapeadas e “*VJing*”, tutoriais e vídeos especializados em *softwares* de *video mapping*, focados tanto na produção e criação dos vídeos, quanto no mapeamento e execução do material ao vivo. Além desta pesquisa bibliográfica, reuni-me com alguns profissionais das áreas de programação computacional e *VJs*, no intuito de elaborar estratégias para a criação do espetáculo. Levou-se em consideração três aspectos fundamentais: o custo da criação (que envolvia os gastos com *softwares*, *hardwares* e peças que comporiam o cenário), o tempo necessário para a execução total do projeto (pré-produção e execução), e principalmente, as habilidades técnicas necessárias para a criação do espetáculo (conhecimentos específicos acerca dos *softwares* escolhidos).

Os dados apresentados a seguir, são referentes ao processo de construção do espetáculo audiovisual, abordando as ferramentas utilizadas no processo. As músicas escolhidas para o concerto foram “Morada” de minha autoria, “Seven” e “Problema de Vírgulas” de Vasco Miranda e “Ílhavo” de Mauro Ribeiro. Como conteúdo videográfico, utilizaram-se vídeos disponíveis na internet aderentes aos princípios dos *Creative Commons*², ou de arquivos pessoais que foram produzidos para o espetáculo.

A projeção mapeada no espetáculo “Lugares” funciona como uma ferramenta para a criação de um espaço poético relacional. Os elementos cenográficos são absorvidos pelas projeções, no sentido de incorporação e apropriação das imagens dentro do concerto. Aqui se confirma o conceito de instalação gerida a todo o momento, no intuito de criar um ambiente que proporcione a sensação inclusiva do espectador dentro da obra imanente. Para a produção dos vídeos foi utilizada a técnica de *blueprint*, criando máscaras a partir de uma imagem virtual, ou seja, criou-se um esboço do cenário, considerando o conteúdo que se gostaria de projetar, na quantidade de superfícies desejadas. Com a

² *Creative Commons* é uma empresa não governamental que possui uma política de licenciamento de obras que permite a cópia e compartilhamento com menos restrições que o licenciamento do direito de propriedade comum.

imagem matriz virtual, não houve a necessidade da criação prévia do espaço. Este artifício foi utilizado por questões de logística. Não foi possível, durante o processo de criação, a definição do local exato que seria apresentado o espetáculo. Desta maneira, poderiam haver várias mudanças de questões espaciais que seriam capazes de interferir de maneira negativa no trabalho, como a limitação do espaço para disposição das superfícies de projeção, por exemplo. Além da decisão pela utilização da técnica de *blueprint*, ainda era necessário resolver a questão de possíveis adaptações do espetáculo no sentido estrutural relacionado à quantidade de superfícies de projeção. Nem todos os espaços teriam as mesmas condições para a acomodação das telas de projeção de maneira igualitária, ou seja, o espetáculo “Lugares” necessitava de uma logística adaptável, para que fosse possível transportá-lo para qualquer sala de concerto. A ideia mais viável para esta situação, era a construção dos vídeos independentes da quantidade de superfícies de projeção. Sem a delimitação da quantidade de superfícies, o projeto poderia sofrer modificações ao longo do processo sem que afetasse negativamente a narrativa do espetáculo. O ponto central para a produção do conteúdo estava ligado às possibilidades visuais disponíveis, independente de quantas superfícies estariam presentes na sala de concerto. Desta maneira, tornar-se-iam possíveis futuras adaptações para que o espetáculo fosse levado para qualquer lugar, identificando uma estrutura mínima e móvel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente, a conceituação de um espetáculo que pode apresentar diferentes perspectivas sobre um determinado objeto é subjetiva e depende de um esforço criativo que possibilite um desenvolvimento artístico livre. Retratar uma performance também se torna uma tarefa subjetiva, à medida que ela se encontra num estado de constante mutação. Uma das maiores dificuldades deste projeto foi o foco da pesquisa na estética do processo; mantendo-se o olhar voltado para o processo, abre-se a possibilidade da identificação de aspectos que não necessitam de um resultado previamente esperado. Aqui não há a necessidade da presunção dos fatos, mas sim, a expectativa do desenvolvimento no ato da performance, algo que só pode ser percebido durante a performance ao vivo. As ferramentas utilizadas servem como mediadores do processo, permitindo a todos o protagonismo da narração do espetáculo.

As experiências vivenciadas durante o processo de elaboração deste trabalho contribuíram para a identificação de elementos que colaboraram para a criação de um espetáculo que busca a associação estética entre as referências visuais e auditivas. As possibilidades observadas desta

interlocução sugerem o quanto ainda há para ser pesquisado neste campo. O mercado musical, com suas constantes mudanças, exige uma maior capacidade de adaptação dos artistas, que passam a ter a necessidade de criar ferramentas para o desenvolvimento, gerenciamento e produção de sua arte. No contexto da música jazzística esse fator não é diferente, e ainda é acentuado pela questão da maneira como hoje se processa a produção, distribuição e consumo da arte. A cibercultura criou modelos que tornaram o consumidor cada vez mais ávido pela interação com a obra. Percebe-se aqui que a adoção das novas tecnologias por parte dos músicos de jazz pode vislumbrar um futuro onde esta interlocução se torne cada vez mais presente na conceituação dos espetáculos deste estilo. Os resultados obtidos neste trabalho apontam em direção ao desenvolvimento de um artista multifacetado, preocupado com a absorção e ampliação de novas capacidades artísticas, englobando outras áreas do conhecimento. Desta maneira, observa-se um modelo de artista atento às significativas mudanças na produção artística. Este performer surgirá do envolvimento entre a música, a tecnologia e o mercado musical contemporâneo, tornando-se um indivíduo focado na inclusão de diferentes competências. Um profissional que seja capaz de desenvolver tais capacidades, tornar-se-á uma referência para a criação de espetáculos mais elaborados, cujas narrativas serão pensadas de maneira mais complexa, ampliando a relação sinestésica dos espectadores com a arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALADO, CARLOS. **O Jazz Como Espetáculo**. Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

DOGANTAN-DACK, MINE. The art of research in live music performance. **Music Performance Research**, v. 5, 2012, p. 34-48.

OLIVEIRA, THAIANE MOREIRA DE. O retorno do olhar (e outros sentidos) para o corpo imerso em Realidade Aumentada. **Ciberlegenda**, n. 21, 2009, p. 1-17.

TROTTA, FELIPE. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporanea**, v. 3, n. 2, 2005. p. 181-96.

PEREIRA, VINÍCIUS ANDRADE. Games 2.0—Gêneros e gramáticas de arranjos e ambientes midiáticos moduladores de experiências de entretenimento, sociabilidades e sensorialidades. In: XVII COMPÓS-Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2008, São Paulo. **Anais eletrônico**. São Paulo: Universidade Paulista, 2008. Disponível em: < http://compos.org.br/data/biblioteca_294.pdf >

O QUE ME MOTIVA A CANTAR/TOCAR: REFLEXÕES SOBRE OS GRUPOS QUE SE APRESENTAM NO MÚSICA NO CAMPUS

CLÁUDIO FERREIRA SILVA¹

MARCO ANTÔNIO SILVA²

MARIA GORETTI HERCULANO SILVA³

Resumo

Este trabalho tem como objetivo investigar aspectos motivacionais dos grupos musicais que participam do evento Música no Campus. O encontro acontece em uma edição por mês produzido pelo PET Música da Universidade Federal do Cariri (UFCA) no pátio do campus em Juazeiro do Norte. A produção do evento envolve várias etapas em sua produção, ou seja, planejamento, reflexão, escolha dos artistas, agendamento, produção do espetáculo, dentre outros aspectos. Os grupos musicais ao se apresentarem proporcionam música ao vivo para professores e estudantes do curso de música, como também, para docentes, discentes, funcionários e terceirizados que transitam pelo espaço da UFCA. Trata-se de uma pesquisa de cunho qualitativo do tipo estudo de caso com entrevistas semiestruturadas, tendo como sujeitos os integrantes dos seguintes grupos: Duo Café com Leite; Francinaldo Oliveira e Cícero Dias; Jazz Instrumental da UFCA; Duo Gemini; Duetto Amarula. Os dados coletados demonstram que nessa atividade participam grupos de diversas formações tanto de estudantes do curso, como também de professores e músicos já consolidados no mercado musical da região. Em um segundo momento será feito um apanhado bibliográfico com autores da educação musical que discutam sobre motivação para fundamentar os dados empíricos da pesquisa.

Palavras-chave: Grupos musicais; Música no Campus; PET Música;

Abstract

This work aims to investigate motivational aspects of the musical groups participating in the Music on Campus event. The meeting takes place in an edition per month produced by PET Music of the Federal University of Cariri (UFCA) in the courtyard of the campus in Juazeiro do Norte. The production of the event involves several stages in its production, that is, planning, reflection, choice of artists, scheduling, production of the show, among other aspects. Musical groups present live music for teachers and students of the music course, as well as for teachers, students, employees and outsourcers who travel through the space of the UFCA. It is a qualitative research of the type of case study with semi-structured interviews, having as subjects the members of the following groups: Duo Café com Leite; Francinaldo Oliveira e Cícero Dias; Jazz Instrumental da UFCA; Duo Gemini; Duetto Amarula. The collected data show that this activity involves groups of diverse formations of both students of the course, as well as teachers and musicians already consolidated in the musical market of the region. In a second moment will be made a bibliographical survey with authors of the musical education that discuss about motivation to base the empirical data of the research.

Keywords: Musical groups; Music in the Campus; PET Music.

¹ Discente da Universidade Federal do Cariri – UFCA. E-mail: claudio4f.s@gmail.com.

² Universidade Federal do Cariri – UFCA. E-mail: marco.silva@ufca.edu.br.

³ Universidade Federal do Cariri – UFCA. E-mail: goretti.herculano@ufca.edu.br.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa investigar aspectos motivacionais dos grupos musicais que participam do evento Música no Campus, que acontece em uma edição por mês produzido pelo PET Música da Universidade Federal do Cariri (UFCA) no pátio do campus em Juazeiro do Norte. A produção do evento envolve várias etapas em sua produção, ou seja, planejamento, reflexão, escolha dos artistas, agendamento, produção do espetáculo, dentre outros aspectos. Os grupos musicais ao se apresentarem proporcionam música ao vivo para professores e estudantes do curso de música, como também, para docentes, discentes, funcionários e terceirizados que transitam pelo espaço da universidade.

O PET Música UFCA é um Programa de Educação Tutorial que promove aos bolsistas uma experiência acadêmica que contempla os quatro pilares da universidade: extensão, cultura, ensino e pesquisa. O evento “Música no Campus” é considerado uma atividade: De extensão universitária porque realiza um diálogo entre a graduação em Música e a comunidade acadêmica; De cultura, porque os grupos ao se apresentarem, possibilitam ao público a apresentação de diversos gêneros musicais destacando a cultura do Cariri; De ensino, ao proporcionar para o público, performances variadas para uma plateia leiga e/ou acadêmica, fomentando a música instrumental e vocal; De pesquisa, porque através da reflexão dessa atividade realiza-se estudos que podem servir de conhecimento para todo e qualquer educador musical, a exemplo desse trabalho que aqui se desmistifica, pesquisando aspectos motivacionais dos grupos musicais que se apresentam no “Música no Campus”.

Os bolsistas do PET oportunizam aos artistas um espaço para que todos tenham um trabalho bem estruturado e que se enquadre dentro do projeto, trazendo formações de grupo apresentando música autoral ou cover. O evento tem um formato de pocket show, ou seja, uma breve apresentação do trabalho do artista para o campus universitário, demandando que o grupo musical traga uma proposta adaptada a essa modalidade de show acústico.

Grandes nomes da música do Cariri se apresentaram no “Música no Campus”. O evento ocorre pela manhã no intervalo das aulas e não tem cachê e nem garantia de um bom público apesar da divulgação. A partir dessas observações surge a indagação: O que motivou esses artistas renomados a se apresentarem no evento? Através dessa pergunta conseguimos refletir o que motiva os músicos a cantarem e/ou tocarem em projetos universitários, sendo algo não tão pesquisado e refletido, assim, esse trabalho vem desmistificar tal enigma.

METODOLOGIA

Trata-se de uma pesquisa qualitativa do tipo estudo de caso com entrevistas semiestruturadas, tendo como objetos de estudo os integrantes dos seguintes grupos: Duo Café com Leite; Francinaldo Oliveira e Cícero Dias – Repentistas; Jazz Instrumental da UFCA; Duo Gemini; Duetto Amarula. Os dados coletados demonstram que através dessa atividade participam grupos de diversas formações tanto de estudantes do curso, como também de professores e músicos já consolidados no mercado musical da região. A escolha do método de entrevista se dá porque:

Enquanto técnica de coleta de dados, a entrevista é bastante adequada para a obtenção de informações acerca do que as pessoas sabem, crêem, esperam, sentem ou desejam, pretendem fazer, fazem ou fizeram, bem como acerca das suas explicações ou razões a respeito das coisas precedentes (SELLTIZ et al., 1967 *apud* GIL, 2008, p. 109).

Este trabalho utiliza o método de pesquisa Estudo de Caso que é uma ferramenta frequentemente utilizada em pesquisas nas áreas relacionadas à prática, como disciplinas de ciência sociais e educação musical. O mesmo trabalha em sua maioria com cunhos qualitativos, destacando a subjetividade, com valores e significados. Neste artigo, o método subjetivo utilizado foi a realização de entrevistas semiestruturadas cujos dados serão expostos apresentando exatamente as respostas obtidas, com a finalidade de encontrar fins motivacionais nos grupos entrevistados. Nesse sentido, Robert K. Yin afirma que:

Os estudos de caso que se destinam ao ensino não precisam se preocupar com a apresentação justa e rigorosa dos dados empíricos; os que se destinam à pesquisa precisam fazer exatamente isso. (YIN, 2001, p. 20).

As entrevistas foram realizadas separadamente, em dias, horários e locais diferentes. Os grupos participantes demonstraram interesse na pesquisa, por esse motivo aceitaram o convite. Os mesmos autorizaram a gravação das entrevistas para posteriormente serem transcritas e analisadas para utilização dos dados colhidos.

DESENVOLVIMENTO

Buscando entender a motivação dos grupos musicais, foi necessário realizar um apanhado bibliográfico com autores da educação musical que discutam sobre motivação para fundamentar os dados empíricos da pesquisa com as entrevistas.

Assim, ao analisar essas questões de motivação o professor Bzuneck entende que “é aquilo que move uma pessoa ou que a põe em ação ou a faz mudar o curso” (BZUNECK, 2001, p. 9). Foi percebido durante as entrevistas que os músicos apresentaram motivações internas e externas. Nesse mesmo sentido, Lessa (2015), discute em sua pesquisa de mestrado que existem dois tipos principais de motivação, a intrínseca e a extrínseca. Conforme o autor, a motivação intrínseca,

relaciona-se com a escolha e realização de determinada atividade por sua própria causa, por ser interessante e atraente, ou de alguma forma, geradora de satisfação. Na motivação intrínseca, o comprometimento com a atividade é espontâneo, parte do interesse individual e a participação na tarefa é a maior recompensa. (LESSA, 2015, p. 52).

Isso é percebido nas entrevistas, quando alguns grupos aceitaram se apresentar para contribuir com projetos do curso. A maioria desses grupos pesquisados pertencem ao curso e também conhecem o projeto. Desse modo, utilizam a música como hobby, um meio para se dedicar e aprender, como também, sentir emoções ao receber estímulos do público no qual está presente. Apenas o grupo 4 não pertence a UFCA, todavia, eles já conheciam a Universidade e aceitaram o convite expondo que o evento: “é uma forma da gente se identificar e levar o trabalho da gente àqueles que nos assistem” (Grupo 4).

Já o professor Guimarães em sua pesquisa de doutorado afirma que a Extrínseca pode ser explicada como uma motivação:

para trabalhar em resposta a algo externo à tarefa ou atividade, como para a obtenção de recompensas materiais ou sociais, de reconhecimento, objetivando atender aos comandos ou pressões de outras pessoas ou para demonstrar competências ou habilidades (GUIMARÃES, 2001, p. 46).

Observamos a mesma durante a análise das entrevistas realizadas com os grupos participantes do evento, quando verificou-se que a maioria já conhecia o Música no Campus e aceitou porque gostariam de divulgar seu trabalho artístico musical, entendendo esse evento como palco para performance dos músicos da Universidade e da região do Cariri e ganhar “uma certa visibilidade de pessoas estratégicas, que seria de professores e alguns alunos que tocam na noite e uma pequena parcela de outros cursos” (Grupo 5).

O projeto abre oportunidades para os grupos musicais da Universidade e da Região do Cariri se apresentarem, assim motivando os artistas a apresentarem seus trabalhos em um ambiente acadêmico. O grupo 5 apresentou um duo de contrabaixo elétrico e comenta que:

Assim a gente poderia tirar um parâmetro melhor do que tocar tipo num bar, alguma coisa assim não seria tão... talvez aceito né!? como seria na universidade. E a partir do parâmetro da universidade a gente poder trabalhar uma forma de tocar melhor o projeto em outros ambientes. (Grupo 5).

Observou-se também que um dos entrevistados gostaria de ouvir dos alunos e dos professores do curso de música como esses avaliariam sua apresentação, ou seja, ele procurava uma crítica de sua performance artística. Isso é confirmado em sua fala, quando diz: “O que me motivou a tocar lá foi justamente fazer um som pra galera lá, ver como é que era que ia ser a aceitação” (Grupo 1)

Todos os grupos entrevistados gostaram da experiência de apresentar seu trabalho para outros músicos, assim como também para professores acadêmicos do curso de Licenciatura em Música. Todavia, observamos especificidades. Três grupos tiveram o olhar de alunos daquele meio, que se apresentam para seus colegas e docentes. Um grupo visualizou o lado do professor que toca para seus amigos de colegiado e para seus alunos. Outro grupo trouxe uma observação diferente, ou seja, a alegria de se apresentar em um ambiente diferenciado. Esse grupo comenta que:

Esse tipo de trabalho que a gente realiza é mais rural, é mais do campo. Então chegar à universidade, chegar à lugares onde há um público que detêm um conhecimento isso é enriquecedor por demais, é bastante satisfatório. Só contribui para o engrandecimento da cultura do repente. Isso eleva sem sombra de dúvidas o trabalho da cantoria. (Grupo 4).

Outro aspecto motivacional que se destaca satisfazendo os grupos é a oportunidade de registro das apresentações através de filmagens profissionais, que estará disponível para os artistas. Isso é confirmado na fala do grupo 1 quando diz “Tem dois vídeos nossos rolando e esses vídeos já abriram até portas pra gente tocar em alguns estabelecimentos” (Grupo 1).

Destaca-se também através das entrevistas a receptividade calorosa e simpática do PET que pode ser identificada como uma motivação para que os grupos retornem ao evento. Essa percepção é confirmada na citação abaixo que foi manifestada por um dos grupos que se apresentaram:

Tivemos coffebreak, foi muito legal. Aí eu cheguei na sala, tinha várias frutinhas pra eu comer, suco, tava passando músicas que eu adorava com fotos minhas num projetor na tela, então foi muito massa. (Grupo 2).

O reconhecimento e incentivo ao trabalho dos grupos pelo PET Música é um aspecto motivador. Ressalta-se também que todos os grupos entrevistados pontuaram que a recepção do público foi satisfatória, surpreendendo, respeitando os músicos, aplaudindo com gosto, e chegando até a promover um ambiente tão agradável que os artistas se motivaram no momento e se sentiram mais à vontade para experimentar e dar o seu melhor.

Segundo White (*apud* GUIMARÃES, 2001), um aspecto individual de motivação que se cria dentro do artista é a necessidade de competência, na qual o mesmo buscará desenvolver a

experiência do domínio, assim promovendo a sensação de eficácia e dever cumprido. Dois grupos se motivaram para se apresentar pelo fato de ser um desafio tocar para pessoas que entendem de música, focando mais nos professores por terem mais conhecimento e experiência. Assim os grupos reconheceram a responsabilidade e se empenharam para buscar novos conhecimentos e oferecer o melhor na apresentação. Um grupo se motivou porque queria dar exemplo, passar outro tipo de experiência que não a aula, coisa que não acontece com tanta frequência. Dois grupos não sentiram pressão ao tocar num ambiente acadêmico, pelo contrário, se sentiram mais à vontade e motivados para saber qual seria a reação do público com esse trabalho diferenciado para o ambiente, reconhecendo a oportunidade como um momento engrandecedor. O grupo 5 expõe que “a gente conversando sobre né!? porque tipo... até que enfim a gente seria entendido porque lá tem um esclarecimento musical em questão de proposta” (Grupo 5).

Três duos acharam motivante o fato de não ter restrição a gêneros musicais, pois os mesmos gostaram de apresentar um repertório variado sendo da região ou não, e foi possível realizar o desejo. Assim como apresentar um repertório autoral, ou seja, expor em primeira mão novidades sonoras dos músicos. Ser livre para usar da improvisação instrumental nas músicas, como também em duelos de repente, entre outras utilizações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que a atividade “Música no Campus” tem caminhado em uma direção que proporciona aos estudantes do curso de música, como também aos artistas da região do Cariri, o fomento a uma formação de plateia da música Instrumental/vocal.

Oportuniza-se também, a possibilidade de vitrine para esses artistas que buscam espaço para apresentarem seus trabalhos. Destaco ainda que o PET Música fornece aos músicos o vídeo dessas apresentações, de qualidade profissional, para que eles divulguem suas performances em outros ambientes.

Foi possível verificar que os artistas são atraídos para se apresentarem no evento principalmente pelos aspectos aqui destacados: vitrine para seus trabalhos; filmagem de qualidade profissional; reconhecimento de suas performances em um ambiente constituído de professores e alunos de música; contribuir com projetos universitários, no caso, do curso de Música; experimentar novos estilos e formações; interesse em divulgar e ver recepções do seu trabalho musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BZUNECK, J. A. A motivação do aluno: Aspectos introdutórios. In: BORUCHOVITCH, E.; BZUNECK, J. A. (Orgs.). **A motivação do aluno**: Contribuições da Psicologia Contemporânea. 4. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009. p. 9-36.
- GIL, A. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GUIMARÃES, S. Motivação intrínseca, extrínseca e o uso de recompensas em sala de aula. In: BORUCHOVITCH, E.; BZUNECK, J. A (Orgs.). **A motivação do aluno**: contribuições da psicologia contemporânea. 3. ed. Vozes: Petrópolis, 2001. p. 37-57.
- LESSA, L. M. **Aspectos motivacionais da aprendizagem musical dos integrantes da bateria do bloco de carnaval sargento pimenta por meio do método o passo**: um estudo com base na teoria do fluxo. Dissertação (Mestrado). Curitiba: 2015.
- LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1994.
- YIN, R. K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Tradução de Daniel Grassi. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

OUTRAS LEITURAS MUSICAIS: IMPROVISACÕES COLETIVAS COM NOTAÇÕES MUSICAIS ALTERNATIVAS

WESLEY SIMÃO BEZERRA¹

Resumo:

O presente trabalho expõe os resultados obtidos em uma oficina de música que abordou a notação musical alternativa. O objetivo foi averiguar a eficácia deste tipo de notação em uma atividade de curta duração e, de que maneira, ela poderia ser compreendida pelos participantes, sendo eles músicos ou não. O ponto de partida para o desenvolvimento das atividades foi a notação da peça *O Balé 21*, do grupo Uakti, o qual ficou conhecido, entre outras coisas, por registrar suas composições através de figuras geométricas. A princípio, apresentou-se aos participantes algumas possibilidades distintas de representação musical, tais como, números, linhas e símbolos diversos. Em seguida, desenvolveu-se atividades teórico-práticas, a fim de explicar e aplicar o funcionamento das partituras alternativas. A culminância da atividade se deu através da realização de uma pequena performance em conjunto, na qual foram reunidos os elementos abordados durante a sessão. Ao final dos trabalhos, o grupo participante pôde constatar que, além da notação musical convencional, há outros meios possíveis para se desenvolver o fazer musical, os quais muitas vezes se mostram mais “democráticos”, uma vez que podem incluir qualquer pessoa que queira participar, e não apenas aqueles habilitados à leitura de partituras tradicionais.

Palavras-chave: oficina de música; notação alternativa; improvisação coletiva; Uakti.

Abstract:

The present work presents the results obtained in a music workshop that approached the alternative musical notation. The objective was to ascertain the effectiveness of this type of notation in a short duration activity and, in what way, it could be understood by the participants, whether they are musicians or not. The starting point for the development of activities was the notation of the piece *O Balé 21*, by the Uakti group, which was known, among other things, for recording their compositions through geometric figures. At first, the participants presented some different possibilities of musical representation, such as numbers, lines and various symbols. Then, theoretical-practical activities were developed in order to explain and apply the workings of the alternative scores. The culmination of the activity took place through the accomplishment of a small performance together, in which were gathered the elements covered during the session. At the end of the works, the participant group could verify that, in addition to the conventional musical notation, there are other possible ways to develop the musical making, which are often more "democratic", since they can include anyone who wants to participate, not just those enabled to read traditional scores.

Key words: music workshop; alternative writing; collective improvisation; Uakti.

INTRODUÇÃO

Cada vez mais a música contemporânea tem recebido elementos diversos para a sua constituição. A globalização, o desenvolvimento tecnológico e as ideias “inovadoras” de alguns

¹ Aluno do mestrado em música da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. E-mail: drumswesley@hotmail.com.

compositores, entre outros fatores, têm alterado a forma como fazemos, ouvimos e grafamos música. Na parte sonora, elementos considerados ruidosos, como os sons da bigorna ou sons da hélice de um helicóptero, bem como aqueles (re)produzidos por sintetizadores, entre outros, passaram a ser utilizados em criações musicais. Já na grafia, desenhos diversos, incluindo linhas, pontos, números e figuras geométricas, etc., passaram a fazer parte da grafia musical moderna de diversos autores, promovendo, assim, a quebra da hegemonia da partitura tradicional ocidental, enquanto único meio eficaz para o registro de uma composição musical.

Nesse sentido, podemos falar, atualmente, em notação tradicional e notação alternativa ou notação não convencional da música. Por notação tradicional compreende-se o registro gráfico da música realizado através de notas musicais. Tal procedimento propõe-se a registrar os sons enfatizando sua altura e duração, “visando respeitar os padrões de escrita desenvolvidos ao longo da história da música ocidental” (CISZESVSKI, 2010, p. 26).

Apesar de sua consolidação, há autores que apontam problemas acerca deste tipo de grafia musical. Schafer (2011, p. 295), por exemplo, faz uma dura crítica à notação tradicional. Segundo este autor,

a notação musical convencional é um código extremamente complicado, e para dominá-lo são necessários anos de treinamento. [...] O ideal, o que precisamos, é de uma notação que pudesse ser aprendida em dez minutos, após os quais a música voltasse ao seu estado original – como *som*².

Já a notação musical alternativa ou não convencional, conforme França (2010), é aquela que se dá através de figuras diversas e desenhos familiares, com o intuito de representar os sons e/ou relacioná-los à notação tradicional da música. Ainda de acordo com a autora,

formas alternativas de escrita musical atingiram alto nível de detalhamento e sofisticação na música contemporânea, especialmente nas décadas de 1950, 1960 e 1970. [...] compositores como Ligety, Cage, Penderecki, Schafer e, no Brasil, Gilberto Mendes, Jorge Antunes, Carlos kater, Koellreuter entre outros, não apenas utilizaram notações alternativas, como também ajudaram a desenvolvê-las (FRANÇA, 2010, p. 13).

Além dos compositores citados por França (2010), nós apontamos também o grupo Uakti, que tem desenvolvido um trabalho de relevância, na área da música, há quase quatro décadas. Seu trabalho se destaca, sobretudo, na construção de instrumentos musicais e na escrita de partituras através de figuras geométricas, a qual serviu de base para este trabalho.

² Nosso posicionamento quanto a grafia musical, é a de que esta deve se dar de várias maneiras e que todas as possibilidades são válidas, a depender do local, do tempo disponível e do público alvo que se deseja contemplar sem, contudo, desconsiderar a relevância da escrita convencional tradicional da música.

METODOLOGIA

O trabalho ora apresentado é um relato de experiência que analisou a viabilidade da notação musical alternativa, em uma atividade musical de curta duração, tendo estudantes de música e não músicos como participantes.

A princípio, realizou-se uma breve discussão acerca das várias possibilidades de representações da música e da importância de considerarmos símbolos diversos para o registro de ideias musicais e não apenas a escrita convencional ocidental. Na ocasião foram apresentados alguns símbolos como gráficos, números, desenhos, figuras geométricas, etc., como formas possíveis para a representação sonora. Após esta abordagem, elegemos algumas figuras geométricas utilizadas pelo grupo Uakti como recursos para grafar as “partituras” musicais da oficina.

O GRUPO UAKTI

Uakti é o nome de uma lenda indígena, dos índios Tucanos, do alto Rio Negro. Inspirado nessa lenda, Marco Antônio Guimarães formou, em Belo Horizonte, no ano de 1978, um grupo musical com o mesmo nome. Contudo, as pesquisas e experiências que desencadearam na formação do grupo tiveram seu início muito antes dos componentes se reunirem pela primeira vez.

Segundo Ribeiro (2004, p. 41),

em 1966, Marco Antônio Guimarães mudou-se para a Bahia para estudar regência e fagote nos Seminários Livres de Música da UFBA. Lá ele conheceu Walter Smetak [...]. Sua influência sobre Marco Antônio foi muito além da criatividade e habilidades construtivas: significou a vivência da música dentro de uma perspectiva integradora de questões mais amplas da vida. [Smetak] era um homem essencialmente místico, extraindo [...] de diversas religiões orientais e escolas esotéricas a inspiração para seu trabalho de criação.

O início da carreira do grupo Uakti foi marcado, sobretudo, por sua atuação com o cantor Milton Nascimento, tanto nos palcos como no estúdio. Além disso, anos mais tarde, o grupo pôde atuar com Paul Simon e Philip Glass, participando das gravações de discos de ambos os compositores. Acompanhar outros artistas foi uma importante oportunidade para que o grupo se consolidasse no cenário da música instrumental, uma vez que as apresentações eram momentos oportunos para divulgar seus instrumentos e suas composições.

Segundo Andrés (2014), em 1990, o grupo realizou apresentações com caleidoscópios em formas geométricas projetados sobre o palco. Inspirados pelo cenário, os componentes iniciaram suas

práticas de improvisação utilizando as formas geométricas e outras figuras dispostas no palco como partituras, as quais forneciam bases rítmicas para as performances.

A leitura musical dos trigramas e hexagramas que deram origem, respectivamente, às oito músicas dos trigramas e à dança dos hexagramas, que compõem o balé *I Ching*, abriu caminho para a notação musical alternativa como ocorre nas figuras geométricas do Balé 21 e na música Onze e, mais tarde, nos desenhos de uma toalha de mesa na peça Toalha de Cerejas. Todas essas formas alternativas de notação musical criaram estruturas e estimularam a improvisação em grupo (RIBEIRO, 2004, p. 133).

Ao compor trilhas sonoras para o Grupo Corpo, grupo de dança contemporânea, o Uakti pôde “consolidar” sua notação musical não convencional, sobretudo, através de figuras geométricas. Peças como o *Balé 21* e, *Sete ou oito peças para um balé*, são exemplos de músicas grafadas sem a utilização de notas musicais convencionais.

Outra parte marcante na história do grupo é a realização de trilhas sonoras para filmes, como por exemplo, “*Outras Histórias* (1999), de Pedro Bial; *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho; *Blindness* (2008), de Fernando Meirelles, e participação na trilha do filme *Rio2* (2013), de Carlos Saldanha” (ANDRÉS, 2014, p. 32).

RESULTADOS E DISCUSSÕES

De acordo com Feichas (2008), o ensino de música formal brasileiro pauta-se em padrões eurocêtricos, privilegiando a música erudita europeia em detrimento de outros tipos de música. Tal fato nos leva a priorizar a notação ocidental convencional, menosprezando outras formas de grafia dos sons. Contudo, quando experimentamos outras possibilidades de representações, percebemos que o sistema consolidado ao longo da história da música ocidental é apenas um entre as várias possibilidades. Pudemos constatar este fato ao utilizarmos algumas figuras geométricas – baseadas na notação desenvolvida pelo grupo Uakti, para o *Balé 21* – como grafia em uma oficina com duas horas de duração.



FIGURA 01: figuras geométricas utilizadas pelo grupo Uakti para o *Balé 21* (Fonte: RIBEIRO, 2004, p. 135).

Para a realização da oficina, foram feitas algumas adaptações da grafia original, desenvolvida pelo grupo Uakti. A figura que corresponde a dois pulsos, por exemplo, está grafada por dois círculos na forma horizontal, na grafia original. Já na adaptação, elas foram grafadas na forma vertical. Também a figura que representa seis pulsos foi alterada. Se na grafia original ela está

representada por dois triângulos, na nossa adaptação ela foi representada por uma estrela de seis pontas.

Os símbolos presentes na figura 02 compõem a “partitura” executada na oficina. Nesta representação, a figura de um tempo está representada por um círculo, a figura de dois tempos por dois círculos entrelaçados, a de três tempos por um triângulo, a de quatro tempos por um quadrado, de cinco tempos por um pentágono e, a de seis tempos, por uma estrela de seis pontas, onde cada ponta corresponde a um tempo³.

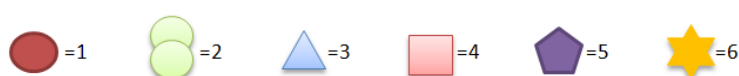


FIGURA 02: figuras geométricas adaptadas da notação do *Balé 21* do grupo Uakti

Após a compreensão e a execução de cada figura individualmente, o passo seguinte consistiu na montagem de uma pequena peça, na qual cada figura foi grafada quatro vezes seguidas sem, contudo, ter a intenção de seguir uma ordem cronológica, partindo da figura de menor valor para a maior, ou vice-versa, como mostrado na figura 03, abaixo:

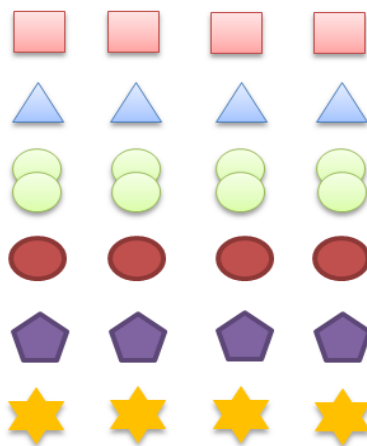


FIGURA 03: partitura utilizada na oficina

Apesar de sua aparente simplicidade, a partitura mostrou-se extremamente versátil, permitindo diversas formas de execução. Após a peça ter sido executada pelo grupo de participantes de forma linear, ou seja, iniciando na primeira figura com quatro tempos, e terminando na última de seis tempos, optamos por fazer outros experimentos, iniciando a execução da peça partindo de lugares

³ A performance da peça se deu através de palmas ou a mão percutindo em outras partes do corpo como, por exemplo, sobre o peito e/ou sobre as coxas, com a intenção de explorar outros timbres. Para a execução da peça, decidiu-se que o primeiro tempo de cada figura fosse tocado de forma acentuada, fazendo com que a diferença na intensidade do som entre o primeiro tempo de cada figura e os demais ficassem o mais nítido possível.

diversos da partitura. Outra experiência interessante se deu com a sua execução no sentido vertical, tanto de cima para baixo quanto o contrário e também no sentido retrógrado, do final para o início. A figura 04 indica as formas de execução da peça que foram experienciadas em uníssono, ou seja, todos os participantes tocando exatamente a mesma sequência.

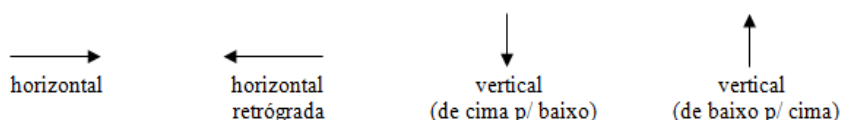


FIGURA 04: indicações da execução da peça quando tocada em uníssono

Após os participantes terem adquirido segurança com as formas de execução relatadas acima, o passo seguinte consistiu em dividir a turma em “blocos”, primeiramente em dois grupos menores e depois em quatro subgrupos. Dessa forma, foi possível cada subgrupo iniciar a peça partindo de um lugar diferente, porém, todos tocando ao mesmo tempo. Assim, a peça se mostrou mais complexa, se transformando em uma performance polirrítmica, devido os acentos de cada grupo “caírem” em lugares diferentes uns dos outros.

As setas presentes na figura 05, abaixo, indicam algumas possibilidades do ponto de partida de cada subgrupo durante a execução em conjunto. Nesse sentido, determinamos que o grupo “A” iniciasse a execução no sentido horizontal (para a direita, partindo da figura de quatro tempos à esquerda), o grupo “B” no sentido vertical, (de cima para baixo, iniciando na quarta coluna), o grupo “C” no sentido horizontal, (para a esquerda, partindo da figura de seis tempos à direita), e o grupo “D” no sentido vertical, (de baixo para cima, iniciando na primeira coluna).

Quando executada dessa forma, o resultado sonoro da peça proporcionou um entrelaçamento rítmico perpétuo, cessando apenas quando todas as vozes chegaram ao final, o que ocorreu também em uníssono, já que todos iniciaram ao mesmo tempo e, independente de onde se deu o ponto de partida, a peça não alterou o seu sentido global.

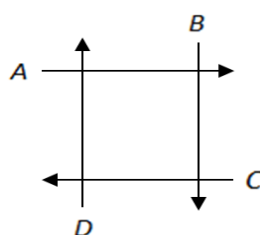


FIGURA 05: “mapeamento” da peça quando tocada por quatro subgrupos diferentes

No decorrer da oficina, foi possível perceber outras possibilidades para a execução da grafia utilizada. Contudo, nos limitamos a relatar aqui, apenas aquelas vivenciadas durante a atividade, considerando sua curta duração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a notação convencional tradicional continue sendo importante e eficaz para a escrita musical, faz-se necessário desenvolvermos e considerarmos outras formas de grafia dos sons. Partituras escritas com notações alternativas podem lograr ótimos resultados em períodos curtos de tempo. Ademais, muitas vezes, tornam-se mais “democráticas”, já que possibilitam a compreensão e a leitura de peças musicais em apenas alguns minutos, fazendo com que qualquer pessoa possa ser inserida na prática e não apenas aquelas habilitadas na leitura convencional da música através de notas musicais.

A literatura que trata da notação alternativa está voltada, sobretudo, para a educação musical infantil, dando a entender que este tipo de grafia está sempre associado à ludicidade. Embora este fator seja importante, é relevante ressaltar que através deste tipo de escrita, podem-se desenvolver performances com alto nível de complexidade, a exemplo daquelas realizadas pelo grupo Uakti. Além disso, notações alternativas podem ser eficientes para vivenciar conteúdos musicais como texturas, timbres, dinâmicas, andamentos, improvisação, entre outros.

REFERÊNCIAS

ANDRÉS, Alexandre Campos A. **A música dos trigramas e o balé *I Ching* de Marco Antônio Guimarães com o Uakti**. Dissertação (mestrado em música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo horizonte, 2014.

CISZESVSKI, Wasti S. Notação musical não tradicional: possibilidade de criação e expressão musical na educação infantil. **Revista Música na Educação Básica**. p. 22-33. Porto Alegre, v. 2, n. 2, setembro de 2010.

FEICHAS, H. Música popular na educação musical. In: **Anais do VIII Encontro Regional Centro-Oeste da ABEM**, Brasília, agosto/2008.

FRANÇA, Cecília C. Sopa de letrinhas: notações analógicas (des)construindo a forma musical. **Revista Música na Educação Básica**. p. 8-21. Porto Alegre, v. 2, n. 2, setembro de 2010.

RIBEIRO, Artur A. **UAKTI: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2004.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

UM BREVE LEVANTAMENTO DO ESTADO DO CONHECIMENTO SOBRE PERFIL DE PESQUISADOR EM TESES E DISSERTAÇÕES

RAIMUNDO VAGNER LEITE DE OLIVEIRA¹

Resumo

O presente texto apresenta resultados parciais de pesquisa em andamento que tem como objeto de estudo trajetórias de vida-científica de pesquisadores da Educação Musical. Este estudo inicial trata-se de uma pesquisa do tipo “estado do conhecimento” do perfil de pesquisador. Assim, mapeou-se, em um universo delimitado por amostragem de teses e dissertações e selecionadas por critérios previamente definido como título, resumo e palavra-chave. As buscas foram feitas no Google Acadêmico, CAPES, IBCTI - Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (RIDI), Portal Domínio Público, e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Os trabalhos selecionados foram aqueles que tratavam do tema perfil de pesquisador. Os resultados trazem elementos que comprovam a necessidade de discutir na pesquisa em andamento o que essa temática poderá avançar nas discussões em diálogo com a literatura.

Palavras-chave: estado do conhecimento; perfil de pesquisador; trajetória de pesquisador

Abstract

The current text presents partial results of research in progress which has as an object study the trajectories of scientific life of the researchers of the Musical Education. This initial study is about a kind of research as such “knowledge status” of the researcher’s profile. So, it was mapped in a delimited universe by sampling of theses and dissertations and they were selected by criteria previously well-defined such as title, summary and key word. The searches were on the Academic Google, CAPES, BIIST – Brazilian Institute Information in Science and Technology (RIDI), Public Free Portal, and on Brazilian Digital Library of Theses and Dissertations. The selected works were those ones which were about the theme researcher’s profile. The results bring out elements that prove the discussing need in research in progress what this thematic will be able to advance in discussions in dialogue with the literature.

Key-words: knowledge status; researcher’s profile; researcher’s trajectory.

BANQUINHO, PROSA E CAFÉ: ONDE TUDO COMEÇOU

Este trabalho é um recorte da pesquisa em andamento que tem como tema trajetória de vida-científica dos cinco pesquisadores da Educação Musical, cujo foco é conhecer as trajetórias de vida-científica desses pesquisadores. A problemática da pesquisa está sendo construída, a priori, a partir da seguinte questão: que trajetória de vida científica esses pesquisadores vem construindo com a Educação Musical brasileira?

¹ Mestrando da Universidade de Brasília - UnB. E-mail: raimundo.vagner@mail.uft.edu.br.

Para a pesquisa em andamento tomei como objetivo geral traçar o perfil de cinco pesquisadores da Educação Musical com bolsa de Produtividade em Pesquisa/PQ do CNPq. Os objetivos específicos são: identificar quem são os pesquisadores com bolsa de Produtividade em Pesquisa/PQ; levantar as características gerais destes pesquisadores; analisar a produção do conhecimento destes pesquisadores e os principais impactos gerados na área. Para este artigo trago os primeiros levantamentos da literatura, mais especificamente sobre teses e dissertações, e o que esses estudos têm abordado sobre perfil de pesquisador.

Para chegar a essas respostas, utilizo um “plano da pesquisa (...) indissociáveis em todo o processo de investigação (...)” (PÁDUA, 2012, p. 33). Nesse sentido, faremos um estado do conhecimento a respeito do tema perfil de pesquisador para verificarmos, de forma sucinta, o que já foi dito e em quais áreas essa temática foi pesquisada.

O estado do conhecimento é um tipo de pesquisa que os pesquisadores brasileiros têm usado nas duas últimas décadas para “mapear e discutir produções acadêmicas” (PIRES e DALDEN, 2013, p. 104). As pesquisas desse tipo têm caráter bibliográfico que “buscam retratar as ênfases e dimensões privilegiadas em diferentes tempos e espaços, elegendo as produções acadêmicas dos cursos de mestrado e doutorado” e publicações (Ibid., p.104).

Para Pereira (2013, p. 223) estado do conhecimento “é uma pesquisa bibliográfica, de caráter exploratório, que se organiza como parte do processo de investigação empreendido por um pesquisador”. O autor explica ainda que esse tipo de pesquisa “é uma ferramenta, uma etapa dentro de um processo de investigação mais amplo”.

Assim mapeou-se, em um universo delimitado por amostragem de teses e dissertações que tivessem relação com o nosso tema, selecionando por critérios previamente definidos: título, resumo e palavra-chave. A coleta de dados foi feita com base na leitura dos títulos, resumos, e quando necessário, nas introduções, capítulos e/ou parte de capítulos.

Perfil no dicionário Aurélio significa “descrição ou relato em que se faz traços rápidos o retrato moral ou físico de uma pessoa”. É, em outras palavras, o detalhamento em traços que acentuam as características de uma pessoa. É ainda, um “conjunto de traços psicológicos ou habilidades que tornam alguém apto para determinado posto, encargo ou responsabilidade” (HOUAISS).

Traçar o perfil de pesquisadores da Educação Musical brasileira é reconhecer a importância dessas trajetórias para a História da Educação Musical, e a formação histórica de gerações de

pesquisadores na produção de conhecimento gerado no campo da Educação Musical. Estudar Histórias de Vida de destacados Educadores Musicais Brasileiros é uma das vertentes da pesquisa de Abreu (2016, p. 07) que tem por objetivo “escolher, intencionalmente, educadores musicais que tem se sobressaído como profissionais que influenciaram e vem influenciando comunidades e gerações escrevendo a História da Educação Musical no Brasil”. Essa autora, preocupa-se com relação aos registros de Histórias de Vida de destacados educadores musicais que têm construído a área de Educação Musical ao longo de quase três décadas.

Entendo que, ao fazer o estado do conhecimento sobre o perfil de pesquisadores, será possível constituir um critério para selecionar quem serão os pesquisadores da área selecionados para constituir o objeto de estudo desta pesquisa.

DELIMITANDO A PESQUISA

Dimensões e Ênfase nas Produções Levantadas

Para efetivar a busca consideramos a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) como *locus* da nossa pesquisa. A BDTD integra “os sistemas de informação de teses e dissertações existentes nas instituições de ensino e pesquisa do Brasil”, além de “possibilitar que a comunidade brasileira de C&T publique e difunda suas teses e dissertações produzidas no País e no exterior” (BDTD, 2017).

Na BDTD o resultado mostrou 78 trabalhos. Na análise, verificamos 61 dissertações e 17 teses. Desse total, foram selecionadas sete dissertações e três teses.

Trabalhos Selecionados

Dissertações

A tabela abaixo trás informações iniciais a respeito das dissertações que estão organizadas de forma crescente, para averiguar se também houve adensamento, abarcando os últimos oito anos.

Tabela 1 – Dissertações selecionadas

Ano	Autor	Título	Instituição	PPG	Área de Concentração
2016	Marcelino	Estudo em hospitalidade e perfil dos pesquisadores-doutores brasileiros	UAM ²	Programa de Pós-Graduação Mestrado em Hospitalidade	Hospitalidade ³
2014	Santos, M.,	Estudo da produção e divulgação científica do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo	UFSCar	Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade	Ciência, Tecnologia e Sociedade
2014	Santos, R.,	Legitimação da arte no campo científico: estudos de caso com grupos de pesquisa do CNPq	UFSCar	Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade	Ciência, Tecnologia e Sociedade (?)
2014	Minato	Ética em pesquisa na área das ciências sociais e humanas: um estudo na Universidade Federal de Santa Maria	UFSM	Programa de Pós-Graduação em Administração	Gestão de Organizações Públicas
2008	Calabro	Produção científica e formação de recursos humanos na área de bioquímica em instituições federais do RS: fomento estadual	UFRGS	Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde	Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde.
2008	Hannel	Qualificação de pesquisadores por área da Ciência da Computação com base em uma ontologia de perfil	UFRGS	Programa de Pós-Graduação em Computação	Ciência da Computação
2006	Job	Educação Física no PPGMH/UFRGS: uma visão a partir da	UFRGS	Programa de Pós-Graduação em	Ciência da Informação

² Universidade Anhembi Morumbi³ Hospitalidade: hospedagem, hospedar

análise de
citações e
perfil dos
pesquisadoresCiência da
InformaçãoFonte - <http://bdtd.ibict.br/vufind/>

2.2.2 Teses

As teses estão apresentadas de forma decrescente para averiguar se a temática vem sendo discutida entre os trabalhos acadêmicos averiguados.

Tabela 2 – Teses selecionadas

A	Autor	Título	Instituição de Origem	PPG	Área de Concentração
2016	Candido	Produtividade e em pesquisa do CNPq nas ciências químicas e geociências: perfil dos pesquisadores e critérios de julgamento	UFSM	Programa de Pós-Graduação em Ciências: Química da Vida e Saúde	Educação e Ciências
2015	Costa	Pesquisadores brasileiros em periódicos científicos de ciências da comunicação	USP	Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação	Ciências
2013	Cervi	Rep-Index – Uma Abordagem Abrangente e Adaptável Para Identificar Reputação Acadêmica	UFRS	Programa de Pós-Graduação em Computação	Ciência da Computação

Fonte - <http://bdtd.ibict.br/vufind/>

Por ser um tema que tem se prolongado ao longo de mais de uma década, onze anos, pode significar relevância de estudos com essa temática. Por esses critérios busquei aprofundar as leituras nesses trabalhos.

Foco e Interesse dos Trabalhos

Os estudos acima abordam o tema com objetivos distintos. O caminho metodológico adotado, portanto, me levou a perceber categorias.



Gráfico 1 – Categorias das teses e dissertações

Na primeira categoria são quatro pesquisas que representa um quantitativo de 40% dos estudos levantados. Trata-se de estudos de caráter quantitativo. O estudo de Marcelino (2016), semelhante a área de Educação Musical, mostra que o tema em questão é estudado por diferentes áreas do conhecimento. Isso sugere que será possível mapear a temática abordada nacionalmente em teses e dissertações e ampliar para a produção internacional em pesquisas futuras, especificamente, na área da Educação Musical.

O estudo de Job (2006), na área de Ciência da Informação, se concentra na descoberta de indícios nas citações e no perfil dos pesquisadores que possibilitem o conhecimento da área. O autor considerou indicadores bibliométricos que ajudaram na verificação dos dados para traçar perfis de pesquisadores. Esses indicadores bibliométricos são compostos por: autoria dos trabalhos citados, obsolescência dos documentos, tipologia dos documentos, idioma dos documentos citados, periódicos citados, e assunto principal das citações.

Traçar um perfil de pesquisador requer identificar como esse perfil é construído, bem como analisar a produção científica, identificando abordagens que orbitam o tema investigado (CANDIDO, 2016; MARCELINO, 2016; COSTA, 2015; JOB, 2006).

Na segunda categoria – ferramentas tecnológicas – os trabalhos são de Santos, M., (2014) e Hannel (2008), representando 20% dos trabalhos, cuja abordagem são quali-quantitativa. Esses estudos

mostraram possibilidades tecnológicas a bibliometria⁴ e de um sistema web para obtenção de dados e posterior análises. No entanto, apesar de ajudar a pensar a pesquisa por mim desenvolvida, não usarei essas ferramentas. Porém, isso não descarta o uso destas pesquisas futuras.

Na ultima categoria os estudos representam 40%. Inicio com Santos, R., (2014). E para este autor, a arte ao tornar-se disciplina e área de conhecimento ela passa a dividir o mesmo espaço com a ciência que é configurado como a academia. Para Bourdieu “o espaço acadêmico pode ser considerado um campo social” (Ibid., p. 14) que se traduz como campo científico que é “permeado por lutas e disputas constantes voltadas à acumulação de capital simbólico e consequente conquista de posições de domínio”. Tal observação é muito importante para minha pesquisa, pois trato de perfil de pesquisador que estão diretamente envolvidos no campo científico.

Nessa perspectiva, encontrei nessa categoria que as trajetórias é o passo que o pesquisador tem que fazer antes de traçar perfil de pesquisadores (CERVI, 2013). E como segundo passo Calabro (2008) me ajuda no sentido de traçar os perfis dos pesquisadores musicais. Isso mostra que a pesquisa em construção já pode sinalizar uma possível contribuição de temas que tratam de trajetória de vida científica de pesquisadores da área de Educação Musical.

Diante dessas leituras iniciais, alguns direcionamentos surgiram de forma a contribuir com essa pesquisa por mim desenvolvida. Esses apontamentos estão expostos no tópico seguinte.

POSSÍVEIS DIRECIONAMENTOS PARA A PESQUISA

Procurei tangenciar e, ao mesmo tempo, reconfigurar a temática para além do perfil trazendo a possibilidade de fazer levantamentos de estudos que discutem a trajetória de vida de pesquisador.

O trabalho empreendido aqui foi do tipo estado do conhecimento cujo tema “perfil de pesquisador” foi mapeado, com breves discussões que podem apontar caminhos a partir das dissertações e teses selecionadas. O presente tema abordado aqui, têm sido discutido ao longo de onze anos, por profissionais de diversas áreas. Esta pesquisa inicial me instiga aprofundar um diálogo com Cervi (2013) por tratar de trajetórias de pesquisadores. Este autor, me ajuda a pensar a pesquisa de um outro ângulo, pois na pesquisa inicial considerei apenas o perfil de pesquisador. Porém, a partir

⁴ Para Bufrem (2002) a “bibliometria procura um perfil dos registros do conhecimento, servindo-se de um método quantificável”. Segundo Pritchard (1969) bibliometria significa “todos os estudos que tentam quantificar os processos de comunicação escrita”.

do estudo de Cervi (2013) percebi que este tema não é o meio e sim o fim. Para se chegar ao perfil de pesquisador é preciso, antes de tudo, averiguar a “trajetória de toda carreira científica do pesquisador”.

Conforme Abreu (2017), “traçar o perfil de pesquisadores da Educação Musical brasileira é reconhecer a importância dessas trajetórias para a História da Educação Musical, e a formação histórica de gerações de pesquisadores na produção de conhecimento gerado no campo da Educação Musical”.

Não cabe aqui adensar esse assunto, mas dar relevância as palavras de Arroyo (2002), quanto deixa pistas de que é na perspectiva de educadores musicais que se tem constituído a trajetória da Educação Musical. Arroyo (2002, p. 18) salienta que “através dos pensamentos e realizações de educadores musicais e/ou pesquisadores que se tem constituído a trajetória da Educação Musical”. É nesse sentido que Gonçalves (2017) diz que “na ciência, as teorias não são neutras, elas não surgem por acaso”. Para esse autor, as teorias “pertencem aos homens e mulheres que assim as elaboram” (GONÇALVES, 2017, p. 95), e as elaboram por meio de suas realizações e pensamentos (ARROYO, 2002, p. 18). “É justamente por isso que partimos da certeza de que a compreensão de qualquer teoria fica incompleta se não soubermos minimamente da vida de quem a ajudou em sua elaboração”. (GONÇALVES, 2017, p. 95).

Nessa perspectiva, os estudos apresentados nesse levantamento inicial poderão abrir caminhos para a pesquisa que venho construindo ao enfatizar que é acompanhando a trajetória desses pesquisadores que poderá ser percebido o modo como a Educação Musical brasileira vem sendo construída.

REFERENCIAS

ARROYO, Margarete. Educação Musical na Contemporaneidade. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG (SENPEM), 1, 2002, Goiânia. **Anais..** II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG (SENPEM), Goiânia, 2002. Disponível em: www.musica.ufg.br/mestrado/anais/anais%20II%20Sempem/artigos/artigo%20Magarete%20Arroyo.pdf. Acesso em: 22 de novembro de 2017.

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Acesso em: 10 de novembro de 2017. Disponível em: < <http://bdtd.ibict.br/vufind/>>.

CALABRÓ, Luciana. **Produção Científica E Formação De Recursos Humanos Na área De Bioquímica Em Instituições Federais Do RS:** Fomento Estadual. Dissertação (mestrado) –

Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

CAPES. Tabela de Áreas do Conhecimento. Atualizado em 31 jan 2017. Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/avaliacao/instrumentos-de-apoio/tabela-de-areas-do-conhecimento-avaliacao>>. Acesso em: 22.11.17.

GONÇALVES, Augusto Charan Alves Barbosa. **Educação musical na perspectiva histórico-cultural de Vigotski: a unidade educação-música**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, DF, 2017.

CNPq. Bolsas Individuais no País. 2015. Acesso em: 26.11.17. Disponível em: <http://cnpq.br/view/-/journal_content/56_INSTANCE_0oED/10157/2958271?COMPANY_ID=10132>.

COSTA, Renata C. da. **Pesquisadores brasileiros em periódicos científicos de Ciências da Comunicação**. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo.

CERVI, Cristiano Roberto. **Rep-Index: uma abordagem abrangente e adaptável para identificar reputação acadêmica**. Porto Alegre, 2013. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Computação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

HANNEL, Kelly. **Qualificação de pesquisadores por área da ciência da computação com base em uma ontologia de perfil**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

JOB, Ivone. **Educação Física no PPGMH/UFRGS: Uma visão a partir da análise de citações e perfil dos pesquisadores**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciência da informação) Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

MARCELINO, Grace Kelly. **Estudos em hospitalidade e perfil dos pesquisadores-doutores brasileiros**. 2016. 117 f.: il. Dissertação (Programa de Pós-Graduação Mestrado em Hospitalidade) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

MINATO, Elaide Teresinha Hundertmarck. **Ética em pesquisa na área das ciências sociais e humanas: Um Estudo Na Universidade Federal De Santa Maria**. Universidade Federal de Santa Maria, 2014.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesini de. **Metodologia da pesquisa: abordagem teóricoprática**. 17. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. 97 p. (Coleção Magistério: formação e trabalho pedagógico).

PEREIRA, Marcos Vinícius Medeiros. **Fundamentos teórico-metodológicos da pesquisa em educação: o ensino superior em música como objeto**. Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 22, n. 40, p. 221-233, jul./dez. 2013.

PIRES, Nair; DALBEN, Ângela Imaculada Loureiro de Freitas. **Música nas escolas de educação básica: o estado da arte na produção da Revista da Abem (1992-2011)**. Revista da ABEM, Londrina, v. 21, n. 30, p. 103-118, jan.-jun., 2013.

SANTOS, Marcel Pereira. **Estudo da produção e divulgação científica do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo**. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado em Multidisciplinar) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

SANTOS, Rojanira Roque dos. **Legitimação da arte no campo científico**: estudos de caso com grupos de pesquisa do CNPq. 2014. 105 f. Dissertação (Mestrado em Multidisciplinar) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

EIXO 3 – A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE MÚSICA SOB A PERSPECTIVA DA INTERDISCIPLINARIDADE

A COOPERAÇÃO E COLABORAÇÃO COMO FERRAMENTA INTERDISCIPLINAR NA EDUCAÇÃO MUSICAL

THALITA THAIS PEREIRA DA SILVA BARBOSA¹

VANDA LÚCIA PEREIRA DA SILVA BARBOSA²

CARLOS RENATO DE LIMA BRITO³

Resumo

O ensino de música através da prática e teoria musical em projetos sociais é uma oportunidade para os jovens aprenderem música em um ambiente extracurricular. O ensino focado em uma perspectiva interdisciplinar por meio da cooperação e colaboração pode contribuir para uma aprendizagem centrada no aluno. Segundo Araújo (2014, p.1) o ensino da música, inserido em espaços sociais, busca contribuir para a formação de crianças, adolescentes e jovens que vivem em situações de risco social. A colaboração e cooperação são ferramentas de aprendizagem nesse sentido, as atividades de ensino foram desenvolvidas em um projeto social, com o objetivo de analisar a interdisciplinaridade na aprendizagem através da cooperação e colaboração. A metodologia utilizada foi a pesquisa-ação, de acordo com Fonseca (2002, p.34) pressupõe uma participação planejada do pesquisador na situação problemática. O pesquisador atua no sentido de transformar as realidades observadas a partir da compreensão, conhecimento e compromisso. Dessa forma, foi primordial a observação e participação das pesquisadoras nas atividades desenvolvidas dentro do projeto, recolhendo dados, através da observação e interação nas aulas ministradas para realização de uma pesquisa satisfatória.

Palavras-chave: Cooperação e colaboração. Ensino e aprendizagem. Projeto Social.

Abstract

Teaching music through practice and music theory in social projects is an opportunity for young people to learn music in an extracurricular environment. Teaching focused on an interdisciplinary perspective through cooperation and collaboration can contribute to learner-centered learning. According to Araújo (2014, p.1), the teaching of music, inserted in social spaces, seeks to contribute to the formation of children, adolescents and young people who live in situations of social risk. Collaboration and cooperation are learning tools in this sense, teaching activities were developed in a social project, with the aim of analyzing the interdisciplinarity in learning through cooperation and collaboration. The methodology used was action research, according to Fonseca (2002, p.34) presupposes a planned participation of the researcher in the problematic situation. The researcher acts in the sense of transforming the observed realities from the understanding, knowledge and commitment. Thus, the observation and participation of the researchers in the activities developed within the project was fundamental, collecting data, through observation and interaction in the classes given to carry out a satisfactory research.

Keywords: Cooperation and collaboration. Teaching and learning. Social project.

¹ Graduada do Curso de Música Licenciatura pela Universidade Federal do Cariri – UFCA. E-mail: tha_lita.silva@hotmail.com.

² Graduada do Curso de Pedagogia pela Universidade Vale do Acaraú – UVA. E-mail: wanda.lu@hotmail.com.

³ Professor da Universidade Federal do Cariri – UFCA. E-mail: renato.brito@ufca.edu.br.

INTRODUÇÃO

Atualmente o ensino e aprendizagem através da cooperação e colaboração estão presentes no cotidiano educacional como ferramentas interdisciplinares, visando promover conhecimento por meio do estímulo ao pensamento crítico, desenvolvendo capacidades de interação, negociação de informações, resolução de problemas e autorregulação do processo de aprendizagem.

Os processos colaborativos e cooperativos na educação musical são ferramentas de aprendizagens em diferentes espaços sociais, que vão além do próprio conteúdo musical, há uma aproximação entre o ser humano e o espaço onde se encontra, na qual o desenvolvimento de diversos aspectos como a coletividade do ensino e o trabalho em conjunto são formas de construir e contribuir para a formação cidadã de crianças, adolescentes e jovens, integrando-as na *práxis* educacional. Nesse contexto apresenta-se um projeto de ensino e aprendizagem musical desenvolvido para atender crianças e adolescentes na comunidade situada no bairro João Cabral, em Juazeiro do Norte, Ceará.

Os instrumentos disponíveis no projeto estão relacionados ao piano e a família das cordas friccionadas como o violino, viola e violoncelo, o aluno pode optar por um dos instrumentos e permanecer com o mesmo no decorrer das aulas e ensaios. Não há uma prova de seleção específica para os alunos ingressarem no projeto, nessas circunstâncias, eles iniciam no teclado e em teoria musical, depois é inserido nas aulas de cordas friccionadas, podendo desenvolver um conhecimento instrumental e teórico que não é oportunizado a eles em outros ambientes. Como observadoras e pesquisadoras do projeto, passamos a indagar o seguinte questionamento: De que maneira a educação musical reflete em aspectos cooperativos e colaborativos? Diante desse questionamento propusemos como objetivo geral deste artigo analisar o ensino e aprendizagem musical através da cooperação e colaboração no Projeto Social União.

Na metodologia da pesquisa, utilizamos a técnica da observação participativa. Desse modo, foi utilizada como abordagem metodológica a pesquisa-ação, de acordo com Fonseca (2002, p. 34), a “pesquisa-ação pressupõe uma participação planejada do pesquisador na situação problemática a ser investigada (...) no sentido de transformar as realidades observadas a partir de sua compreensão, conhecimento e compromisso”. Dessa forma, foi primordial a observação e participação das pesquisadoras nas atividades desenvolvidas dentro do projeto, recolhendo dados, **através da** observação e interação nas aulas ministradas, na qual, se analisou o ensino e aprendizagem por meio da cooperação e colaboração.

ENSINO E APRENDIZAGEM MUSICAL

A educação é construída por processos formais e não-formais, que ocorrem em variadas situações do cotidiano, na família, nas reuniões de caráter religioso, nas rodas de amigos, na escola, em conservatórios e institutos de música, sendo composto pela música e pedagogia, a educação é uma interação social entre professor-aluno e aluno-aluno, nos ambientes de aprendizagem formal e não-formal, segundo Gadotti,

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).

Na educação formal são propostas matrizes curriculares e atividades a serem realizadas em cada período, há uma estrutura sistemática e formalizada para o ensino nesses ambientes. Já na educação não-formal, ele expressa que:

É mais difusa, menos hierárquica e menos burocrática. Os programas de educação não-formal não precisam necessariamente seguir um sistema sequencial e hierárquico de “progressão”. Podem ter duração variável, e podem, ou não, conceder certificados de aprendizagem. (GADOTTI, 2005, p. 2).

Nesse sentido atividades musicais exercidas através dos projetos sociais não-governamentais podem ser consideradas como processo educativo não-formal.

Na sociedade contemporânea, surgiram várias formas de se conhecer e estudar música, sendo que a mesma sempre teve uma relação forte com os aspectos sociais, e muitas vezes não se faz possível dissociá-los do mesmo, conforme aponta Candé (2001). Nesta visão o conhecimento musical foi se disseminando de várias formas, contribuindo para o desenvolvimento cultural e construção de conhecimentos na comunidade, por meio de aulas, ações e atividades, em um ou mais ambientes que compartilhem a construção de conhecimentos. De tal modo, Kleber (2006, p.94) expressa que “a cultura é vista como um importante meio de reconstrução da identidade sociocultural, e a música está entre as atividades de maior apelo para a realização de projetos sociais, principalmente com os jovens adolescentes”, educadores musicais têm se dedicado a uma construção cultural musical através de atividades e ações desenvolvidas em sala de aula, em projetos sociais para comunidades, de acordo com Araújo (2014, p. 1), “o ensino de música, inserido nesses espaços, busca contribuir com a formação cidadã de Crianças, Adolescentes e Jovens (CAJs) que vivem em situações de risco social”, fazer do trabalho de educação musical uma fonte de enriquecimento pessoal e de prazer, desperta no aluno suas potencialidades e pode ajudá-lo a desenvolver o meio sensorial, o afetivo, o físico e o espiritual.

Nas atividades cooperativas o aluno participa de uma forma estruturada dentro de um grupo, o papel do professor é fundamental para a divisão dessas atividades, orientando e contribuindo para a construção e resolução de questionamentos. Na aula colaborativa, o professor possibilita que os alunos dividam os trabalhos entre eles e negociem resoluções entre si, considerando que os alunos possuem habilidades necessárias para isso, Laranjeira afirma que:

A aprendizagem cooperativa é um modelo de aprendizagem altamente estruturado pelo professor (centrado no professor), enquanto na aprendizagem colaborativa, a responsabilidade do processo de aprendizagem recai principalmente sobre o estudante (centrado no aluno). Na aprendizagem cooperativa é o professor quem organiza, planeja e reparte as atividades, mantendo quase por completo o controle do processo de aprendizagem, enquanto que, na aprendizagem colaborativa são os alunos quem tomam as decisões concernentes a sua própria aprendizagem. (LARANJEIRA, 2010, p. 46)

Nas formas de aprendizagem o agente centrador muda de acordo com o aspecto cooperativo e colaborativo, sendo que ambos podem estar presentes no mesmo período em sala de aula.

RESULTADOS OBTIDOS

Durante as observações e ministração de aulas do PSU pode-se perceber que o processo de aprendizagem ocorre de maneira não-formal pelo fato de ser um projeto não-governamental, com o intuito de ensinar música, adquirir instruções musicais por meio de atividades, exercícios, ensaios e teoria musical, ao final desse processo o aluno não recebe um certificado, mas adquire conhecimentos de grande importância para a prática musical em grupo.

As observações ocorreram nos meses de maio a agosto de 2017, aos sábados e domingos, sendo esses dias períodos de aulas e ensaios semanais. Procurou-se analisar se aspectos de colaboração e cooperação estavam presentes nas aulas e ensaios.



Figura 1: Prática de cordas friccionadas no Projeto Social União.

Na imagem acima nota-se a prática coletiva de cordas friccionadas por meio da cooperação, na qual o professor é mediador entre o aluno e a prática em sala de aula, em que procurasse observar as dificuldades no tocar e instruir sobre sonorização, afinação e leitura. O estudo da regência ocorre após as aulas de cordas friccionadas, é uma introdução básica para que todos os participantes tenham condições de reger inicialmente algumas músicas tocadas na igreja durante a semana, observou-se a importância de tais práticas nesse ambiente pelo desenvolvimento a partir de conhecimentos adquiridos pelos alunos e professores.



Figura 2: Aula de teoria musical.

A aula de teoria e teclado efetua-se no mesmo horário, utilizando-se do livro tocando hinos para a glória de Deus, que dispõe de lições escritas e tocadas, na qual incentiva ao educando perceber a junção de ambas, alguns alunos que tem uma prática recorrente ensinam aos iniciantes por meio da colaboração, onde os mesmos se tornam mediadores.

Durante as análises constatou-se que o ensino e aprendizagem cooperativo e colaborativo estavam presentes em períodos diferentes no ambiente de sala de aula, como nas atividades desenvolvidas pelos alunos através da regência, ensino do instrumento e organização nas apresentações.

Tabela 1: Atividades desenvolvidas pelos alunos

Atividades	Alunos participantes
Regência	11%
Ensino do instrumento	45%
Organização nas apresentações	44%

Antes e durante as apresentações os alunos estavam organizando ensaios e preparando o grupo para apresentarem algumas músicas, 100% dos alunos estavam participando das atividades, eles utilizaram da aplicação de diferentes habilidades adquiridas pelo conhecimento musical, observando e participando de apresentações anteriores, na qual eles dividiram atividades entre si, responsabilizando um para reger e preparar o grupo, outros para tocarem e organizarem o evento no geral, nesse sentido observa-se que os alunos utilizaram da prática colaborativa para o aprendizado no meio coletivo, na qual os aprendizes são agentes da sua própria aprendizagem.

Tabela 2: Aspectos de coletividade nas práticas cooperativas e colaborativas.

Aprendizagens	Coletividade nessas aprendizagens
Cooperativa	44%
Colaborativa	56%

Pode-se observar que as duas formas de aprendizagens são aplicáveis a este grupo em questão na qual a prática coletiva de cordas friccionadas contribui para a autonomia, auto realização, disciplina, criatividade, consciência do espaço do outro e o princípio da formação de habilidades para tocar, reger e preparar grupos. No PSU, utilizou-se de aspectos introdutivos de práticas colaborativas, como a autonomia do grupo, a formação de ideias e decisões tomadas, em outros momentos a cooperação foi uma base para a sistematização do conhecimento entre educador e educando, nesse caso a aplicação de ambos, em períodos diferentes no espaço de ensino e aprendizagem contribuem para a prática musical.

CONSIDERAÇÕES

Utilizou-se pesquisas bibliográficas e observações para desenvolver um trabalho de pesquisa-ação, dessa forma percebeu-se que no processo formal ou não-formal, a colaboração e cooperação são ferramentas de aprendizagens que abrangem grupos musicais, no caso o grupo de cordas friccionadas do PSU, formado por estudantes dos instrumentos piano, violino, viola e violoncelo, que tocam coletivamente durante as aulas e ensaios, adquirindo oportunidades de construir suas habilidades musicais, aperfeiçoando seus talentos independentemente de sua origem.

A cultura e educação são representações positivas para o ensino de música em projetos sociais, conclui-se nesse artigo sobre a importância de ambientes de ensino de música em espaços extracurriculares, através de atividades para comunidade, sendo uma alternativa de transmitir e

construir saberes educacionais, musicais e culturais, na qual as práticas colaborativas e cooperativas são características sociais que possuem suas diferenças e conjunções na educação, a aplicação desses aspectos através de instrução, integração e coletividade apresentou resultados positivos nas atividades realizadas no PSU.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, José Magnaldo de Moura. **Educação musical no terceiro setor: as relações do modelo pedagógico de Swanwick com as atividades musicais das ONGs de Mossoró/RN.** XII Encontro Regional Nordeste da ABEM Educação musical: formação humana, ética e produção de conhecimento. São Luiz, 2014.

CANDÉ, Roland De. **História Universal da música.** Tradução de Eduardo Brandão e Marina Appenzeller. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica.** Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

GADOTTI, Moacir. **A questão da Educação Formal/Não-Formal.** Institut International Des Droits De L'enfant (IDE) Droit à l'éducation: solution à tous les problèmes ou problème sans solution? Sion (Suisse), 18 au 22 octobre, 2005.

KLEBER, Magali. **Educação musical: novas ou outras abordagens – novos ou outros protagonistas.** Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 14, 91-98, mar. 2006. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed14/revista14_completa.pdf. Acesso em 25 de maio de 2017.

LARANJEIRA, M. V. **Teoría e práctica del aprendizaje colaborativo asistido por ordenador.** Madrid: Editorial Síntesis, 2010.

AÇÃO E CRIAÇÃO: A PERSPECTIVA DA CRIATIVIDADE NO FAZER MUSICAL

MARIA REGILÂNI ÂNGELO DE SOUZA¹

MARIA GORETTI HERCULANO SILVA²

“NATURALMENTE, HÁ UMA INFINIDADE DE PROJETOS POSSÍVEIS,
ASSIM COMO HÁ UMA INFINIDADE DE HOMENS POSSÍVEIS”.
(SARTRE)

Resumo

O trabalho aqui exposto tem como principal objetivo fazer uma reflexão acerca da criatividade, e como esta se encontra presente no curso de música, a partir da observação de algumas atividades proporcionadas pelo PET- Música. A pesquisa encontra-se em andamento, tem caráter qualitativo, do tipo estudo de caso com instrumental de observação e entrevistas semiestruturadas. Ao buscar elucidar a importância do fomento à criatividade num curso de música – principalmente por se tratar de um curso de licenciatura – o estudo visa acompanhar algumas elaborações criativas que vem se consolidando no âmbito de ações como a Cena Musical, o Grupo de Violoncelos e o Grupo Vocal Set. Assim, pretende-se compreender os processos que potencializam a criatividade nessas práticas, verificando quais os impasses, os desafios e expectativas dos participantes. Até o momento, focaliza-se o trabalho pré-expressivo para adquirir dados acerca da criação e das dificuldades encontradas pelos envolvidos, tendo em vista a autonomia no âmbito dos grupos supracitados. O ponto em questão é entender os porquês do “*não ser*” criativo, por que ser, e como ser. Nesta perspectiva, como resultados preliminares, destaca-se a complexidade criativa no grupo A Cena Musical. Para embasar as reflexões, buscou-se subsidio na filosofia, ciência e na arte, através de escritos de J. P. Sartre (1943), Deleuze (1999), Ostrower (1977), Brook (2011), dentre outros, acerca do ser criativo e da criatividade.

Palavras-chave: Criatividade; Autonomia; Música.

Abstract

The main objective of this work is to reflect on creativity and how it is present in the music course, based on the observation of some activities provided by PET-Music. The research is in progress, has a qualitative character, of the case study type with observation instruments and semi-structured interviews. In seeking to elucidate the importance of fostering creativity in a music course - mainly because it is a degree course - the study aims to accompany some creative elaborations that have been consolidating in the scope of actions such as the Musical Scene, the Group of Cellos and the Grupo Vocal Set. Thus, it is intended to understand the processes that enhance creativity in these practices, verifying the impasses, challenges and expectations of the participants. So far, the pre-expressive work is focused on acquiring data about the creation and the difficulties encountered by those involved, in view of the autonomy within the aforementioned groups. The point in question is to understand the whys of creative "not being", why be, and how to be. In this perspective, as preliminary results, the creative complexity in the group A Cena Musical stands out. To support the reflections,

¹ Graduanda em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET). Email: regilanimaria@gmail.com.

² Doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Cariri. Email: goretti.herculano@ufca.edu.br.

we sought a subsidy in philosophy, science and art, through writings of JP Sartre (1943), Deleuze (1999), Ostrower (1977), Brook (2011), among others, about creative being and of creativity.

Keywords: Creativity; Autonomy; Music.

INTRODUÇÃO

O estudo acerca da criatividade teve início nos anos cinquenta de forma sistemática, portanto, este é um tema “novo” (SEABRA, 2008). Apesar das discursões serem frequentes, a questão continua sendo percebida com insatisfação em vários âmbitos da vida humana. Howard Gardner, psicólogo e pesquisador, compõe a teoria sobre as múltiplas inteligências na década de 80 (SMOLE, 1999), enfatizando a possibilidade de se desenvolver os vários tipos de inteligências, que podem ser usadas como subsídio para criatividade. Nesse sentido, há várias “chaves” para falar de criação. No entanto, a possibilidade de “incorporar” a criatividade beira ao estado inerte diante do fazer, sem “saber por onde começar”, como muitos colocam. Na pesquisa aqui exposta, tem-se como objetivo discutir o fazer musical na perspectiva da criatividade em projetos que estão em atuação no Programa de Educação Tutorial (PET) do curso de Música da Universidade Federal do Cariri (UFCA), a saber: Grupo de violoncelos (FEVUFCA), A Cena Musical e o grupo Vocal Set. A reflexão busca pontuar como tais grupos atuam diante do fazer musical criativo, tendo em vista a discussão que segue sobre criatividade.

Nesta perspectiva, volta-se para o processo pré-expressivo, que como o próprio nome sugere, é tudo o que antecede a ação propriamente dita. Para Ferracini (1988), o pré-expressivo é o nível de presença, em que todas as ações técnicas e vocais serão trabalhadas.

A pesquisa se caracteriza como estudo de caso, que de acordo com Bastos (2011, p. 33), é uma “investigação sistemática de uma instância específica (um indivíduo, um grupo, um conjunto de organizações ou até mesmo uma situação). Não permite a generalização de resultados, mas pode permitir a formulação de hipóteses para o encaminhamento de outras pesquisas”. O olhar do trabalho aqui explicitado é de natureza qualitativa, pois, não há interesse numérico, mas sim, a busca por um aprofundamento maior na pesquisa (BASTOS, 2011).

Como instrumental de coletas de dados, usou-se entrevistas semiestruturadas, sendo estas, com perguntas norteadoras para pesquisadores e sujeitos.

ACERCA DOS CONCEITOS DE CRIATIVIDADE E O SER CRIATIVO NO ÂMBITO DA ARTE

Segundo o dicionário Aurélio (1913, p. 546) de língua portuguesa, criar é “originar; inventar; gerar; produzir; intuir; fundar [...]”.

De acordo com Ostrower (1976), a criatividade é inerente ao ser humano, e tal habilidade se configura no contexto cultural. O mesmo autor afirma que criar é equivalente a formar ou dar forma a alguma coisa e ainda, dar forma a algo “novo”. Pode-se pensar no ato criador como um ato abrangente, que se refere capacidade de relacionar, ordenar, significar. (OSTROWER, 1976).

Mas, onde começa a criatividade? Quais caminhos ela perpassa? Deleuze (1887) afirma que quem cria, só faz aquilo que tem absoluta necessidade. Tal visão, converge com a formulação de Sartre acerca do que viria a ser criação, definida por ele como o ato de proporcionar ao mundo uma nova necessidade (MAHEIRIE, 2003). O ato criador é ocasionado permanentemente, sobretudo por meio da improvisação, sendo esta, primeiro ponto de partida para qualquer criação (LECOQ, 1997).

No entanto, como podemos improvisar? As questões permanecem ilusórias para alguns, como criar a partir do *nada*? Peter Brook (2009) diz que o vazio é o que precisamos para criar algo. Criar a partir do espaço vazio. Mas vale ressaltar que o vazio e o nada são instâncias diferentes, logo, o vazio nesta perspectiva seria a concentração, e a visão do espaço com múltiplas possibilidades. Mas para ter tais possibilidades em mente, é preciso ter um repertório significativo de ações.

Se falamos de criatividade no âmbito musical, logo, remete-se ao campo da composição ou improvisação em música que, sem dúvida, tem demasiada importância no contexto criativo musical. Todavia, a cena musical abrange todo um aparato criativo que envolve a objetivação da subjetividade (MAHEIRIE, 2002).

Vale lembrar que, para criar a partir da experimentação e da experiência, “é preciso que haja uma necessidade [...] do contrário, não há nada.” (DELEUZE, 1987, s/p.).

Com isso, é importante salientar que a criatividade não é algo que acontece de forma automática nem abrupta (XIMENDES, 2010), pois, “os processos diversos que ocorrem durante o processo de criação envolve os dois hemisférios cerebrais.” (MENDONZA, 1998 *apud* XIMENDES, 2010. p. 84). O lado esquerdo, responsável pelo processo de pesquisa e reflexão, e o direito, responsável pela organização espacial do conhecimento. A atividade cerebral no ato criativo sugere um fator de interação, além de duas instâncias específicas da atividade cerebral.

É da interação entre o indivíduo e o meio que surgem os artefactos sociais e culturais discutidos à luz da criatividade. ‘«Trata-se sempre de uma interação entre aptidões

individuais e aprendizagem e factores externos» (Sternberg, apud Punset, 2008: 275). O tipo de actividade cerebral que leva a um comportamento criativo envolve três níveis: um nível de genoma específico do circuito cerebral, um nível de actividade específica do circuito cerebral e o resultado da interação do cérebro com o ambiente físico, social e cultural. (XIMENDES, 2010, p. 70).

No âmbito musical, isso sugere oportunidades, possibilidades e o fazer sem receio, sendo estes, pontos psicológicos a serem trabalhados. Assim, busca-se desenvolver a habilidade criativa, que se instaura em fatores biológico, cultural, filosófico e artístico, compreendendo a arte como uma das *colunas* que sustentam a humanidade.

No campo da música, Koellreutter sugere, de acordo com Brito (2001), uma formação musical preocupada com a interdisciplinaridade, e com os valores humanos, também inseridos na cultura. Ele aponta então, um trabalho racional, questionador, que transforma e estimula a criação dentro dos pontos supracitados. Assim, além de muito importante o entender a criação e os fatores que impulsionam o acontecer, o vivenciar o ato criativo e *experienciar* constantemente, faz também com que os estudantes de Licenciatura em Música, criem repertórios para subsidiar e orientar seus futuros alunos.

Além disso, a criação em música sugere também além da matéria musical – ou seja, a música pela música – uma presença cênica previamente preparada na constituição do “espetáculo. Mas, como os estudantes, dos grupos em questão, lidam com a autonomia nas suas criações? Isso será discutido no tópico a seguir.

O SER CRIATIVO NOS PROJETOS: PERSPECTIVAS, DIFICULDADES E A AÇÃO

Após a discussão apresentada acerca da criatividade, busca-se agora refletir/analisar como os envolvidos nos grupos citados lidam com a criatividade no âmbito do fazer musical, em diálogo com a discussão anterior.

Os grupos tem em comum a autonomia no seu fazer. Como princípio chave, usam uma abordagem interdisciplinar, traçando questionamentos e reflexões para as ações. De acordo com Brito (2001), Koellreutter se refere a importância dos questionamentos, para o estímulo da criação, sendo o ato criador, uma necessidade, como aborda Deleuze. No grupo Vocal Set, por exemplo, os integrantes traçam sua trajetória num laboratório vocal com ênfase no gênero soul, e nesta perspectiva, os cantores procuram no estágio pré-expressivo, compor todo o discurso musical e de presença cênica, trabalhando o pré-expressivo para composição das ações técnicas e vocais. Nesse caso, a criação acontece em três níveis; os dois primeiros se referem aos processos específicos do circuito cerebral, enquanto o terceiro, é fruto da interação cerebral com o ambiente físico, social e

cultural. (XIMENDES, 2010). Os integrantes incorporam a interdisciplinaridade a cada encontro, pois desde a composição do arranjo até o aparato cênico, todos se envolvem com o que é mais próximo, tais como: precisão na técnica do melisma, pronúncias de canções em inglês, harmonia, improvisação, arranjo, e a parte cênica. Assim, há interação do cérebro com o ambiente físico, social e cultural, pois os mesmos trabalham estes aparatos nos ensaios laboratoriais e propiciam a apreciação da música vocal para o público, sendo esta uma prática *nova* na região.

Todavia, a objetivação da subjetividade como abordada por Maheirie (2002), muitas vezes é suscitada pela (in) permissão para uns, e para outros não. As vivências contam muito para se construir, ou dar existência, como é definido o criar. Além do acúmulo de informações/conhecimento, é preciso organizar e criar espacialmente, ou seja, dar forma e materializar.

Já no Grupo de Violoncelos, os estudantes atuam em busca das bases para o ato criativo, ou seja, buscam criar um repertório de ações e vivências para o fazer criativo. Além do repertório, a busca pela interpretação e a parte cênica, os estudantes já compõem os exercícios para o grupo. Objetivando assim a subjetividade, e espacializando seu conhecimento de maneira renovada. Eles atuam de forma interdisciplinar de igual modo como o grupo Vocal Set, pois dialogam utilizando-se do conhecimento de várias disciplinas.

O grupo Cena Musical, por sua vez, buscou adentrar na organização espacial do abstrato, trabalhando de forma interdisciplinar, com jogos, poesia e escrita de espetáculo, buscando compor um repertório para a sua ação, e ressignificando o conhecimento vivenciado por meio da busca pela expressividade. A improvisação é trabalhada com entusiasmo, e os grupos vão desta maneira adentrando no *terreno* sutil do universo sensível da música.

Logo, pode-se perceber, que as perspectivas que os alunos procuram nutrir em relação ao seu fazer criativo, e o *ser* criativo, possibilitam a interação entre os integrantes dos grupos, a objetivação do plano imaginário, a interação social, a interdisciplinaridade, e um resultado criativo, no contexto da arte. As ações significadas pelos compartilhamentos, propiciam o desenvolvimento da autonomia tão necessária para a prática musical criativa. E com isso, pode-se perceber que a criatividade no amago dos projetos supracitados acontece de forma mutua, compartilhada, e significada pela construção com o outro, no próprio laboratório criativo, ou seja, no processo simbiótico de interação.

(IN) CONCLUSÕES

Ao entrar em contato com discussões acerca da criatividade e ainda partindo da percepção e do entendimento dos processos no âmbito criativo na pré-expressão, pode-se dizer que as discussões aqui abordadas puderam alargar a visão acerca da criatividade, do investigador e dos envolvidos.

A criatividade não acontece numa manhã de domingo, quando acordei com vontade de ser. Ela abrange todo um percurso laboratorial de questionamentos, vivências e oportunidades. Assim, percebe-se que o PET tem um importante papel para os grupos pesquisados. O papel de oportunizar aos bolsistas, a possibilidade de dar vazão aos seus anseios, seus projetos, suas “experiências”, suas expectativas. Todos aprendem juntos, desenvolvendo assim sua autonomia. Os tutores também são pontos chave nesta composição, agindo como incentivadores das ações propostas pelos bolsistas e orientadores das pesquisas, que partem sobretudo, das ações dos projetos.

Permitir-se estar constantemente em laboratório, aprendendo e apreendendo num processo simbiótico de interação e contágio com o outro; a experimentação sem culpa, do plano artístico, o abraçar as oportunidades, o criar possibilidades. Tudo isso sugere um *solo fértil* à criatividade.

As oportunidades e incentivos podem ser o ponto central. Quando se aprende a andar, há possibilidades de correr. A busca, nesse laboratório da vida, e da vida musical, faz-me lembrar de uma célebre frase de Nietzsche (2008, p. 53), em seu livro *Assim Falava Zaratustra*: “eu aprendi a andar. Desde então, passei por mim mesmo a correr. Eu aprendi a voar. Desde então, não quero que me empurrem para mudar de lugar”.

Com isso, espera-se que o estudo e as considerações aqui apresentadas, sejam fagulhas para reflexões vindouras no fazer criativo, sobretudo, no fazer musical criativo.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Núbia. *Introdução à metodologia do trabalho acadêmico*. Fortaleza: Nacional, 2007.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter educador: o humano como objeto da educação musical*. 2.ed. São Paulo: Peirópolis, 2001.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. 7ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

FIGUEREDO, Candido de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1913. Disponível em: <http://dicionario-aberto.net/dict.pdf> Acesso em: 30/07/18 às 13hs.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa* - 43.ed. 2011.

MAHEIRIE, Kátia. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. *Interações*, vol. VII, NÚM. 13, JAN-JUNH, 2002, P.31-44. São Paulo, Brasil.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 8, n. 2, p. 147-153, 2003.

MEIRA, Marly. *Filosofia da criação*: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Mediação, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zarathustra*: um livro para todos e para ninguém. 3ed. São Paulo: Ed. Escala, 2008.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Editora Vozes. RJ. 187p. 1977.

SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada*. Éditions Gallimard, 1943.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 1997.

SEABRA, Joana Miguel. *Criatividade*. 2008. Disponível em: <www.psicologia.com.pt>. Acesso em: 15/05/18 às 8hs.

SMOLE, Kátia Cristina Stocco. *Múltiplas Inteligências na Prática Escolar*. Brasileira: Ministério da Educação, Secretaria de Educação à Distância.1999. 80p;16cm. (Cadernos da TV Escola. Inteligências Múltiplas, ISSN 1517-2341 n.1).

XIMENDES, Ellen. *As bases Neurocientíficas da Criatividade*: o contributo da neurociência no estudo do comportamento criativo. Dissertação de mestrado em Educação Artística. Lisboa, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7285/2/ULFBA_tes%20373.pdf>. Acesso em 02/06/18 às 9hs.

A BANDA SINFÔNICA DA ESCOLA MUNICIPAL SANTOS DUMONT: AS VEREDAS DE UMA INVENÇÃO

ALEXSANDRO DA SILVA FREITAS¹

Resumo

A banda sinfônica da escola Santos Dumont da cidade de Fortaleza-CE é uma iniciativa dos estagiários do curso de música-licenciatura da Universidade Federal do Ceará (UFC) por via da disciplina Estágio Supervisionado de caráter obrigatório. A priori, não havia nenhum instrumento musical no início das realizações dos estagiários. Fato este passado, pois atualmente, pelo trabalho conjunto de estudantes, direção, supervisão e professores, conseguimos alguns recursos para a formação da Banda, junto à Prefeitura. Nossa prática consiste em aulas de instrumentos de sopros e percussão visando à invenção da Banda. Para isso, utilizamos o método "Da capo" do professor Joel Barbosa, 1998, livro este baseado no ensino coletivo de instrumentos musicais. Ainda não trabalhamos no campo do ideal como afirma a definição do que seria uma banda sinfônica. O principal obstáculo em nossa vereda é a descrença em um fazer artístico devido a burocracia e estrutura física inadequada em uma localidade pouco favorecida pelo poder público e desvalorizada pelo status superficial existente na cidade de Fortaleza-CE. Mesmo assim, este processo educativo-musical através de uma proposta de grupo – banda sinfônica – torna-se importante por tais motivos: desenvolver a capacidade de comunicação e expressão, reafirmar a necessidade de interação e respeito entre as pessoas e possibilitar novas perspectivas de vida aos integrantes.

Palavras Chave: Invenção, Banda Sinfônica, Educação Musical.

Abstract

The symphonic band of the school Santos Dumont of the city of Fortaleza-CE it is an initiative of the trainees of the course of music-degree of the Federal University of Ceará (UFC) for road of the discipline Supervised Apprenticeship of obligatory character. First, there was not any musical instrument in the beginning of the trainees' accomplishments. Fact this passed, because now, for the students' united work, direction, supervision and teachers, we got some resources for the formation of the Band, close to the City hall. Our practice consists of classes of instruments of blows and percussion seeking to the invention of the Band. For that, we used the method "Of the I castrate" of teacher Joel Barbosa, 1998, I liberate this based on the collective teaching of musical instruments. We still didn't work in the field of the ideal as affirms the definition of what would be a symphonic band. The main obstacle in our path is the disbelief in a to do artistic due to bureaucracy and inadequate physical structure in a place little favored by the public power and depreciated by the existent superficial status in the city of Fortaleza-CE. Even so, this educational-musical process through a group proposal. symphonic band. he/she becomes important for such reasons: to develop the communication capacity and expression, to reaffirm the interaction need and respect among the people and to make possible new life perspectives to the members.

¹ Estudante de Música-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará. Email: alexsandromusique@gmail.com.

Words Key: Invention, Symphonic Band, Musical Education.

INTRODUÇÃO

O presente escrito trata-se de um relato de experiência, vivenciado pelo autor no âmbito do ensino de música na escola pública Santos Dumont, localizada em Fortaleza-CE, por intermédio do Estágio Supervisionado do curso de licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará-UFC, nos semestres de 2017.1 e 2017.2. Ele descreve e analisa o processo de invenção dessa banda seus desafios e vicissitudes. Inicialmente nos organizamos em grupos de estagiários, que foram para diversas escolas públicas, nosso grupo, desde o início, compartilhou a ideia de inventarmos uma banda sinfônica na escola, pois, os quatro estagiários envolvidos, tocam juntos na Banda Sinfônica da UFC. Por isso, o desenvolvimento, regência, aulas práticas, ensaios, formação de repertório, viabilidade de apresentações, gestão de banda está inserido nos nossos processos de formação de professores. Apesar disso, o foco do texto é demonstrado por um único olhar de um dos sujeitos imersos nessas atividades, no caso o próprio autor.

Nossas primeiras visitas a escola Santos Dumont nos mostraram o desafio que tínhamos pela frente. A escola possui um professor locado de Artes, inclusive oriundo do curso de Música da UFC, entretanto não possuía aulas efetivas de música, nenhum instrumento musical, nem espaço destinado a esse ensino. Dentro dessas perspectivas, escrevemos uma licitação enviada para à Prefeitura da cidade de Fortaleza, solicitando os instrumentos necessários para a criação de uma banda sinfônica, naipes de madeiras, metais e percussão de acordo com as orientações de Jardim (2008).

Além dessas questões a serem solucionadas, tivemos resistências de funcionários da própria escola, em sua minoria irrisória, que não desejavam um ensino de música, por motivos de uma ideologia fechada em núcleos subdesenvolvidos de significado e sentido que não colaboram com a educação que pode proporcionar aos indivíduos envolvidos, sobretudo de um bairro pouco assistido pelo poder público de Fortaleza do qual a escola pertence, uma educação, no nosso caso musical, que possibilite experiências significativa como nos diz Bondía (2002):

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Esse horizonte é o que dimensionamos para as nossas práticas na banda sinfônica da escola Santos Dumont e contamos com o apoio da Universidade, na figura de nossa professora de Estágio Supervisionado, da Escola, através do nosso supervisor, o professor de arte, e dos demais funcionários, dentre eles, citamos a direção como uma parceira importante nas nossas realizações e nos trâmites legais e políticos de aquisição dos instrumentos e, não só de um espaço adequado e tempo oferecidos aos estudantes e estagiários do projeto, mas a criação de uma cultura de respeito, legitimidade e admiração ao fazer musical na escola.

Por isso, passamos a atuar na escola Santos Dumont que consta com um quadro de professores, coordenadores, direção e funcionários diversos. Ela está localizada no bairro Bom Jardim, em Fortaleza, espaço de pouco investimento público e de índices de criminalidade e vulnerabilidade social preocupantes. A estrutura do local é reduzida, apenas um pátio, uma quadra descoberta, refeitório, sala de professores, direção e coordenação, portaria, auditório-biblioteca. Ao lado, nos mesmos limites do terreno da escola, temos uma creche que atende as crianças do ensino fundamental I. Nesse campo, por iniciativas múltiplas, nós estagiários conseguimos uma sala de música somente para nossas atividades.

A proposta da banda sinfônica surge da possibilidade educativa de integrar e dispor uma diversidade de instrumentos de sopros e percussão, fazeres já desenvolvidos pelos estagiários, portanto de gostos e habilidades diferentes por parte dos estudantes na perspectiva de inventar uma banda sinfônica de significância e representatividade artística, no mínimo, no cenário local. Assim sendo, levar as atividades de música para os âmbitos de pontecialidades musicais demasiada humanas pouco oportunizadas. Além disso, tornar-se uma referência contagiante para outras escolas do município que possuem capacidade para a formação de bandas, mas que não as usufrui com frequência.

De início, houve uma seleção prévia dos alunos interessados em compor a banda e aprender a tocar um instrumento, realizada, sobretudo, pelo nosso supervisor. Quando da chegada dos estudantes, nós preparamos uma pequena apresentação musical com os instrumentos que tocamos, trompete, trompa, sax alto e oboé, e selecionamos alguns vídeos de músicos para mostrar cada instrumento que fazia parte de uma banda sinfônica e suas características físicas e sonoras específicas. Eles realmente não conheciam grande parte dos instrumentos. A partir disso, nossos encontros passaram a ocorrer no auditório-biblioteca da escola no período da tarde, onde nos reunimos com

aproximadamente quarenta estudantes vindos do sexto, sétimo e oitavo anos do turno da manhã, portanto nossas aulas foram realizadas no contra turno.

A partir disso, vamos desenvolver o nosso relato considerando os pensamentos do professor Joel Barbosa, do ensino coletivo de instrumentos, de Paulo Freire com a teoria da autonomia e representatividade dos sujeitos sociais em campo público, Keith Swanwick e a aprendizagem espiral, confluindo com as possibilidades de invenção do real a partir do subjetivo dentre outros faróis que nos facilitaram a pesquisa e aprimoramento, embora sempre parcial, não definitivo, da nossa vivência, pesquisa e análise.

AS VEREDAS

Optamos por iniciar com aulas teórico-práticas de musicalização. Para isso, começamos utilizando exercícios dentro das referências sugeridas por Murray Schafer (1992), de ampliação das percepções/paisagens sonoras dos ambientes, a correlação dos sons e os estados psíquicos dos seres humanos, as possibilidades de representação e composição musical e sua capacidade infinita de invenção, reinvenção, transformação, o fazer junto como potencializador da expressividade autônoma e criativa de cada sujeito, o desenvolvimento de uma escuta ativa, a capacidade de exploração do corpo como representante primário de qualquer fazer artístico sincero.

Na imagem em seguida, estudantes da escola na prática sonoro musical de criação, improvisação e composição de uma música coletiva com a representação de um movimento ligada ao som produzido, no auditório da escola:



Foi bastante esclarecedor para nós enquanto professores em formação perceber as reações múltiplas de cada participante nos fazeres propostos tal como a construção de uma partitura humana que conciliou som e movimento na criação de sons possíveis de um navio em alto mar e de uma floresta tropical. Devido a cultura da tonalidade² ocidental ser referenciada e, no âmbito de construção e manutenção do poder simbólico social, legitimada como cultura predominante. O que atribui a outras culturas um lugar secundário, um espaço de Sul, subdesenvolvido como nos diz Santos (2009) “as formas de pensamento não-ocidental tem sido tratadas de um modo abissal pelo pensamento moderno ocidental”.

Trilhando esses posicionamentos, adentramos no estudo de ritmo, melodia e composição com o auxílio das práticas de percussão corporal desenvolvidas pelo Instituto Batucar.³ Nessa ocasião, notamos as facilidades de alguns estudantes com a execução de ritmo e melodia um pouco mais complexas, em seguida, em conversa informal, eles nos disseram que já possuíam algumas práticas musicais adquiridas fora do ensino formal escolar, sobretudo no espaço informal da igreja que eles frequentavam. Neste ponto, podemos notar a contribuição relevante das mais variadas esferas

² Tonalidade. to·na·li·da·de .sf. 1.MÚS. Propriedade peculiar de uma escala musical.2.MÚS.Característica de um trecho musical em que predomina determinado tom.3.MÚS.Complexo de notas e acordes em relação com um centro tonal harmônico e melódico principal, ou seja, a tônica.4.MÚS.Sistema de notas que serve de base a um tipo de composição musical.5.Matiz de uma cor.

³ O Instituto Batucar nasceu em 2006 a partir das experiências do Projeto Batucadeiros, que desde 2001, tem percorrido um processo histórico de necessidades, que vem se moldando em superações, num contexto de múltiplas carências de uma cidade da periferia de Brasília, o Recanto das Emas/DF.

possíveis de formação musical para além do contexto institucional escolar formal e a relevância das experiências já contidas nos educandos. Assim nos afirma Freire:

Por isso mesmo pensar certo coloca ao professor ou, mais amplamente, à escola, o dever de não só respeitar os saberes com que os educandos, sobretudo o das classes populares, chegam a ela – saberes socialmente construídos na prática comunitária - mas também, como há mais de trinta anos venho sugerindo, discutir com os alunos a razão de ser de alguns desses saberes em relação com o ensino dos conteúdos. (FREIRE, 1996, p. 15)

Tendo isso em mente, podemos observar que o fazer educacional significativo não pode ser dirigido para uma alienação dos saberes imposta por “quem sabe mais”, o professor, para quem “sabe menos”, os estudantes. O que efetivamente ocorre é um encontro de pessoas marcadas pelo tempo e pelas diversas culturas em que estão inseridas para o compartilhamento de aprendizagens, conhecimentos, preconceitos e construção de uma trajetória coletiva e, simultaneamente, individual que possa vir a modificar positivamente, parcial ou em sua totalidade, suas perspectivas, seus horizontes de sentido existencial específicos. Embora no fazer empírico desse processo de aprendizagem os verdadeiros motivos, pulsões, desejos que envolvem essas atividades estejam imersas, além do cognitivo direto previsível, no campo abstrato e subjetivo de expressão de cada participante.

Nessa compreensão referendamos o acréscimo da pesquisa de Elizabeth Travassos, quando essa analisa pontualmente o trabalho do antropólogo britânico John Blacking:

É importante sublinhar que, para Blacking, cognição é algo que engloba **afetos** e está intimamente associada a social. Processos cognitivos não equivalem ao *cogito* cartesiano, pois estão enredados na natureza social do homem (grifo nosso) (TRAVASSOS, 2007, p. 196)

UMA TRILHA

No final do primeiro semestre do ano e começo do segundo alguns instrumentos chegaram na escola, não foram todos aqueles que solicitamos que vieram nessa remessa e nem os materiais de manutenção especificados, entretanto fizemos uma seleção dos estudantes de acordo com os instrumentos que dispúnhamos. Essa escolha deu-se por meio de simples oferta e procura e cadastro de uma primeira e segunda opção de instrumento. A partir disso, nossos encontros deixaram de ser coletivos e passaram a ser feitos nos grupos/naipes. Nesse instante, os estagiários dividiram as aulas em dias e horários diferentes e passamos ao estudo técnico, de teoria musical, mais aprofundada, e de interpretação artística.

Dentre os inúmeros motivos que nos fizeram optar por essa estruturação de ensino está como base de nossas orientações, todavia revistas e adaptadas, o ensino coletivo de instrumentos musicais. Partindo das pesquisas e vivências do professor Joel Barbosa:

o ensino coletivo de instrumentos musicais heterogêneos pode ser um dos meios mais eficientes e viáveis economicamente para inserir o ensino da música instrumental no ensino escolar de primeiro grau. Sua metodologia engloba atividades através das quais o aluno desenvolve a leitura musical, o domínio instrumental, a capacidade auditiva, as habilidades mentais e o entendimento musical”. (BARBOSA, 1996)

Isso vem ao encontro direto das trajetórias de formação dos estagiários dentro da UFC, pois passamos pelos padrões do ensino coletivo, tanto teóricos quanto práticos, e tomamos como influência algumas perspectivas afirmadas por essa linha de desenvolvimento musical. Apesar de guardamos as devidas críticas a esse pensamento, tal como a padronização massiva do ensino e o descrédito dado a criatividade e aos saberes a priori dos educandos, criando assim caminhos deverasmente reprodutivos e pouco inventivos. Tentamos e em muitos aspectos conseguimos escapar dessa armadilha.

Durante o semestre 2017.2, além dos estagiários da UFC, foi feita a associação da Escola também com o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), no nosso caso veio o PIBID de música da Universidade. Na atualidade somos nove estudantes do curso de música da UFC, entre bolsistas e estagiários, locados na escola Santos Dumont produzindo suas trilhas.

Para o final desse período, que por hora não nos juntaremos como banda sinfônica em si, mas realizaremos encontros, faremos uma apresentação artística musical com a participação de todas as oficinas musicais que estão ocorrendo na escola. Essa pode ser considerada um tipo de avaliação processual dos nossos fazeres e servirá para uma análise futura das nossas fronteiras nesse espaço e tempo e de como lidaremos com o que vai surgir para aprimorarmos não só a aquisição, mas a apropriação do conhecimento proposto nesse íterim.

Convergindo nossas acepções de avaliação com as do educador musical Keith Swanwick quando nos esclarece:

Qualquer modelo de avaliação válido e confiável precisa levar em conta duas dimensões: o que os alunos estão *fazendo* e o que eles estão *aprendendo*, as atividades do currículo de um lado e os resultados educacionais de outro. Aprendizagem é o resíduo da experiência. É o que fica conosco quando as atividades acabam, as técnicas e a compreensão que obtemos. A compreensão musical reside numa dimensão diferente das atividades musicais por meio das quais esse entendimento pode ser revelado e desenvolvido – compondo ou improvisando, tocando a música de outras pessoas ou respondendo quando ouvimos música. (SWANWICK, 2003, p. 94-95)

São imprescindíveis para uma apropriação verdadeira do conteúdo uma interação e mobilização dinâmica dos participantes em processos de encontro entre educandos de outros instrumentos, pois, com isso reconheceremos diferenças e semelhanças nos processos formativos do indivíduo, que se percebe também incluído em um todo musical expressivo.

Dando segmento as nossas pretensões, a banda sinfônica da escola Santos Dumont iniciará suas atividades de 2018.1 conciliando as aulas técnicas de cada naipe com os ensaios da banda, propriamente ditos, já com uma perspectiva de construção de repertório. O que se mostra como mais um desafio para os estagiários, já que teremos que exercer diversas funções, por exemplo, regente, professor, músico, gestor de grupo, apoio, técnico em manutenção, produtor de eventos dentre outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, podemos notar que nossa vereda, começa a virar trilha e talvez se torne um caminho conhecido, portanto previsível, mas confiável, para outros estagiários, coordenação, professores de arte, em geral, direção, Prefeitura, enfim, pessoas interessadas em inventar um pequeno mundo, em um pequeno espaço de tempo, em uma localidade, todavia que promova uma mudança positiva, mesmo que pontual, em realidades pouco acolhedoras.

Levando em consideração que existe, obviamente, uma vivência musical direta e indireta em cada contexto que, por imergir nos amargos mais misteriosos do ser humano, não deveriam ser tratadas como bandeiras bélicas para o enfrentamento e medição de força entre as culturas. Por isso, nosso ideal de educação artística-musical passa pelas experiências significativas e variadas de estilos musicais, não com o intuito de compararmos, seja para enaltecer ou diminuir, conhecimentos, entretanto para nos enriquecermos tanto quanto artistas+produtores como educadores de uma comunidade, já que, em sentido amplo, a educação de uma população é transpassada pelas relações mais corriqueiras do dia a dia.

Entrelaçando-se, envolvendo-se, propondo, agindo, saber e encarar os “erros”, dançar com os “acertos”, rejubilar-se com a chegada dos estudantes, adquirir energia e potência de transformação social junto do coletivo, ser uma centelha que não apanha, às vezes, torna-se discreta, entretanto ressurgir e revigora-se em meio ao campo das possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Joel Luis. *Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no ensino de primeiro grau*. Revista ABEM, Associação Brasileira de Educação Musical, n.3, ano 3, junho, 1996.

BARBOSA, Joel Luis. *“Da capo” método elementar para o ensino coletivo ou individual de instrumentos de banda*. Belém: Fundação Carlos Gomes, 1998.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução: João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística, 2002.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

Instituto Batucar. *Batucadeiros oficina de percussão corporal capacitação de educadores -Módulo I*. S/D.

JARDIM, Marcelo. *Pequeno guia prático para o regente de banda*. Organização: Marcelo Jardim. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes – Funarte, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes*. In: Org. SANTOS, Boaventura de Sousa e MENEZES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Almedia.CES. 2009.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, 2002.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Ed. Moderna, 2003.

Resenha do livro SCHAFER, R. Murray. *Hacia una educacion sonora: 100 Ejercicios de Audición y Producción Sonora*. Traduzido para Castellano por Violeta H. Gainza e publicado por PMA (Pedagogias Musicales Abiertas) - Buenos Ayres/Argentina em 1994. Original de 1992 em inglês, publicado por Arcana Editions - Canadá. Por Carlos Roberto Prestes Lopes.

TRAVASSOS, Elizabeth. *John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada*. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p.1-304, 2007.

METODOLOGIAS ATIVAS NA FORMAÇÃO INICIAL DO PROFESSOR DE MÚSICA

MATHEUS HENRIQUE DA FONSÊCA BARROS¹

ADELSON APARECIDO SCOTTI²

DIOGO CONRADO NUNES³

Resumo

A formação inicial dos professores de música tem se tornado tema central de diversos debates e discussões, intensificadas após a aprovação da lei 11.769/2008 que propõe a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de ensino básico (BARROS, 2016). Dentre as discussões para a formação de professores, podemos destacar as pesquisas que propõem uma maior presença de aspectos práticos para o processo formativo, dentre as quais destacamos as Metodologias Ativas. Observando esse panorama, o presente trabalho apresenta um projeto de pesquisa em andamento, no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), que tem por objetivo geral compreender os impactos das metodologias ativas na formação inicial do docente em música no contexto do curso de licenciatura em música do IF Sertão PE – Campus Petrolina. Além da contextualização e dos objetivos da pesquisa, é apresentada a revisão de literatura realizada até o presente momento e os procedimentos metodológicos previstos. Compreendemos que é necessária uma observação cuidadosa da influência das metodologias ativas na formação inicial do docente em música. Por isso, a presente pesquisa busca a expansão do conhecimento quanto a essas metodologias em sua formação, procurando entender suas necessidades quanto a prática, para assim, podermos sugerir propostas educacionais que promovam a participação ativa do discente no processo de apropriação do conhecimento.

Palavras-chave: Metodologias Ativas; Pesquisa-ação; Educação Musical.

Abstract

The initial training of music teachers has become a central theme in many debates and discussions, intensified after the approval of Act 11.769 / 2008, which proposes music classes in brazilian primary schools (BARROS, 2016). Among the discussions for teacher training, we can highlight the researches that propose a greater presence of practical aspects for the formative process, among which we highlight the Active Methodologies. Looking at this panorama, this study presents a research project in progress, in the Institutional Program of Scientific Initiation Scholarships, whose general objective is to understand the impacts of the active methodologies in the initial formation of the teacher in music in the context of the course of degree in music of the “IF Sertão PE - Campus Petrolina”. In addition to the contextualization and the objectives of the research, the literature review carried out up to the present moment and the expected methodological procedures are presented. We understand that a careful observation of the influence of the active methodologies on the initial formation of the teacher in music is necessary. Therefore, the present research seeks the expansion of knowledge regarding these methodologies in their training, trying to understand their needs regarding

¹ Professor do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal do Sertão Pernambucano – IF Sertão PE. E-mail: matheus.barros@ifsertao-pe.edu.br.

² Professor do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal do Sertão Pernambucano – IF Sertão PE. E-mail: adelson.scotti@ifsertao-pe.edu.br.

³ Aluno do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal do Sertão Pernambucano – IF Sertão PE. E-mail: cdiogonunes@gmail.com.

the practice, so we can suggest educational proposals that promote the active participation of the student in the process of appropriation of knowledge.

Keywords: Active Methodologies; Action research; Musical education.

INTRODUÇÃO

A formação inicial dos professores de música tem se tornado tema central de diversos debates e discussões, intensificadas após a aprovação da lei 11.769/2008 que propõe a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de ensino básico (BARROS, 2016). Compreender a formação do professor nos cursos de formação inicial de professores da área de música significa “entender os valores, concepções e crenças que estão orientando as ações educativas” (PIRES, 2003, p. 82)

Vale salientar que os trabalhos relativos aos processos de ensino, aprendizagem, da formação e prática dos professores de música vem apresentando um notório desenvolvimento, “crescendo de modo significativo ao longo dos últimos anos, acompanhando, ao que parece, o aumento da produção científica brasileira como um todo” (DEL BEN, 2010, p. 26).

Santos e colaboradores (2013, p. 2211) apontam que “a formação de professores passa pela mobilização dos saberes que se articulam com uma prática crítica reflexiva”. Além de entender que “é no contexto da formação e no exercício da profissão que o professor vem sendo considerado como um mobilizador e produtor de saberes científicos e tecnológicos em sua prática cotidiana” (SANTOS; SILVA; SILVA FILHO, 2013, p. 2211).

Nas discussões relativas ao tema da formação de professores, podemos destacar estudos que propõem uma maior presença de aspectos práticos para o processo formativo, seguindo o chamado modelo da racionalidade prática. As propostas curriculares elaboradas dentro deste modelo compreendem a prática como eixo da preparação profissional docente. Para tal, “o contato com a prática docente deve aparecer desde os primeiros momentos do curso de formação” (DINIZ-PEREIRA, 2011, p. 204).

A necessidade de aspectos práticos nos mais diversos períodos e situações da formação inicial docente, faz-nos voltar às atenções para propostas educacionais que promovam uma participação ativa (docente e discente) no processo de transmissão/apropriação do conhecimento, dentre as quais destacamos as Metodologias Ativas.

As metodologias ativas se apresentam em uma diversidade de maneiras, baseando-se em utilizar “experiências reais ou simuladas, visando às condições de solucionar, com sucesso, desafios

advindos das atividades essenciais da prática social, em diferentes contextos” (BERBEL, 2011, p. 29). Gemignani (2012, p. 6) indica que as Metodologias Ativas suscitam no estudante “uma postura ativa em relação ao seu aprendizado numa situação prática de experiências, por meio de problemas que lhe sejam desafiantes e lhe permitam pesquisar e descobrir soluções, aplicáveis à realidade”.

A cidade de Petrolina/PE (localizada na região do sertão pernambucano, no Vale do Rio São Francisco) tem experimentado um processo de crescimento econômico e populacional, despontando também como pólo acadêmico. Nesta localidade, está implantado o único curso de formação de professores de música da região, no Instituto Federal do Sertão Pernambucano (IF Sertão PE) - *Campus* Petrolina. Este curso procura atender a demanda na formação de professores de música, não só da região do Vale do São Francisco, como de áreas circunvizinhas.

Observando o panorama apresentado, o presente projeto de pesquisa pretende compreender os impactos das Metodologias Ativas na formação inicial docente em música no contexto do curso de licenciatura em música do IF Sertão PE. Como objetivos específicos, temos: compreender as premissas das mais diversas Metodologias Ativas; desenvolver uma proposta intervenção com Metodologias Ativas no curso de licenciatura em música do XXXX; analisar as concepções de alunos participantes do processo, quanto às Metodologias Ativas; discutir as possibilidades das Metodologias Ativas na formação inicial do professor de música. Neste texto, além da contextualização e dos objetivos da pesquisa, apresentaremos a revisão de literatura realizada até o presente momento e os procedimentos metodológicos previstos.

REVISÃO DE LITERATURA

Os programas de formação de professores, segundo Tardif (2014), devem proporcionar um vaivém constante entre a prática profissional e a formação teórica, entre a experiência concreta nas salas de aula e a pesquisa, entre os professores e os formadores universitários, proporcionando uma junção orgânica entre a formação universitária e o exercício da profissão, processo conhecido como epistemologia da prática profissional.

No caso específico da educação musical, Bellochio (2003) entende que a formação e a prática musical do professor precisam ser realizadas concomitantemente à sua formação pedagógica. São saberes correspondentes ao campo da música e da educação sendo vividos e contextualizados por meio de experiências variadas. Ou seja, o educador musical precisa fazer/pensar música e ter

condições de repensá-la com base em situações experienciadas e internalizadas no cotidiano de sua prática educativa.

Os cursos de licenciatura brasileiros apresentam a discussão de três entes⁴ que englobam aspectos práticos na formação: o estágio supervisionado, o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e a Prática como Componente Curricular, e é neste último o espaço para o desenvolvimento das Metodologias Ativas.

A Prática como Componente Curricular é uma prática que deveria produzir algo no âmbito do ensino, podendo ser entendida como uma estratégia para a problematização e a teorização de questões pertinentes ao campo da educação e de uma determinada área de ensino, advindas do contato direto com o espaço escolar e educacional e com o espaço das vivências e experiências acadêmicas ou profissionalizantes; um mecanismo que viabilize a integração entre os diferentes aportes teóricos que compõem a investigação científica e os campos de conhecimento em educação e ensino de determinada área. (SOUZA NETO; SILVA, 2014)

Já as Metodologias Ativas podem ser entendidas como formas de desenvolver o processo de aprendizado que os professores utilizam na busca de conduzir a formação crítica de futuros profissionais nas mais diversas áreas. Podem favorecer a autonomia do educando, ao despertar a curiosidade e estimulando tomadas de decisões individuais e coletivas, oriundos de atividades essenciais da prática social e em contextos do estudante. (BORGES; ALENCAR, 2014)

Para Mitre e colaboradores (2008), as soluções de impasses propostos pelas Metodologias Ativas alcançam e motivam o discente, levando-o à reflexão e ressignificação de suas descobertas, além do contato com as informações e à produção do conhecimento. Dentre as Metodologias Ativas mais popularizadas destacamos: Aprendizagem Baseada em Problemas (ABP); Aprendizagem baseada em Projetos (ABProj); Estudo de Caso; Processo de Incidente; Problematização com o Arco de Menguez; Sala de Aula Invertida (BERBEL, 2011).

A Educação Musical, enquanto área de conhecimento, também já problematizou sobre as metodologias ativas. Fucci-Amato (2012) destaca que, para superar a dicotomia entre teoria e prática, a pedagogia musical seguiu caminhando no rompimento de barreiras entre teoria e prática, desenvolvendo os chamados “métodos ativos de educação musical”. Essas concepções tiveram

⁴ A Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES) e o Ministério da Educação (MEC) apresentaram reformulações no PIBID no ano de 2018, bem como a criação do programa de Residência Pedagógica.

grande desenvolvimento no século XX e visavam um maior foco no aluno, além de abordagens mais participativas na produção do conhecimento musical. Destacamos que as concepções ativas estão presentes na formação dos professores de música como mais um conteúdo a ser aprendido, porém, podem ser uma prática vivenciada pela própria instituição formadora.

PERCURSO METODOLÓGICO

Por se tratar de um estudo que procura investigar os impactos de uma abordagem metodológica no contexto de formação inicial de professores de música, a partir de uma reflexão sobre a prática docente, a investigação assumiu um caráter qualitativo.

O termo qualitativo implica uma densa partilha com pessoas, fatos e locais que constituem objetos de pesquisa, extraindo desse processo os significados somente são percebidos se olhados com bastante atenção. Após esse processo, o pesquisador interpreta e traduz em um texto, escrito com zelo, perspicácia e competência científicas, os significados aparentes ou ocultos do seu objeto de pesquisa (CHIZOTTI, 2003).

A opção por usar uma abordagem de natureza qualitativa, justifica-se porque, conforme Minayo (1994), essa abordagem "trabalha o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis" (p. 21-22).

Estando a pesquisa no campo da abordagem qualitativa, a estratégia de pesquisa a ser utilizada será a Pesquisa-Ação, pois segundo Bresler (2006, p. 26, tradução nossa) "o significado da pesquisa-ação está vinculado à sua capacidade de produzir uma compreensão melhorada, levando a uma melhoria na prática de sala de aula". Para tal, a pesquisa ação se torna eficiente pois "planeja-se, implementa-se, descreve-se e avalia-se uma mudança para a melhora de sua prática, aprendendo mais, no correr do processo, tanto a respeito da prática quanto da própria investigação" (TRIPP, 2005, p. 446).

Albino e Lima (2009) destacam que a pesquisa-ação é capaz de construir um saber da prática e estar a serviço de um objetivo e não de um projeto imposto. Ela não só permitirá a produção de novos conhecimentos, como, também, poderá formar pesquisadores e professores mais críticos e reflexivos. Monceau (2005) afirma que a pesquisa-ação procura chegar o mais perto possível dos questionamentos dos docentes e trabalhar com suas demandas, permitindo aproximar-se da prática

docente em sua profundidade e sua complexidade, abrindo caminho a uma produção de resultados que pode ser comparada com o que produzem outros procedimentos.

Abeles e Conway (2009) indicam que os quatro passos do ciclo reflexivo da pesquisa-ação são: planejar, agir, observar e refletir. Para Tripp (2005) o processo de pesquisa-ação “começa com reflexão sobre a prática comum a fim de identificar o que melhorar. A reflexão também é essencial para o planejamento eficaz, implementação e monitoramento, e o ciclo termina com uma reflexão sobre o que sucedeu” (TRIPP, 2005, p. 454).

Como campo empírico, utilizaremos o curso de Licenciatura em Música do IF Sertão PE - *Campus Petrolina*. Os sujeitos da pesquisa serão os discentes do curso de Licenciatura em Música do IF Sertão PE - *Campus Petrolina*. A entrada no campo de pesquisa será precedida de apresentação formal à Direção Geral do Instituto Federal do Sertão Pernambucano, bem como da Coordenação do Curso de Licenciatura em Música, na qual solicitaremos a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) que estará de acordo com os princípios éticos, estabelecidos na Resolução n. 466, de 12 de dezembro de 2012 e na Resolução n. 510, de 7 de abril de 2016.

O procedimento de coleta de dados será realizado por meio de: i) pesquisa bibliográfica, para aprofundamento nos referenciais teóricos apresentados neste projeto; ii) questionário com os alunos participantes antes do início da intervenção; iii) ministração da intervenção (aula/curso/disciplina) aos alunos participantes; iv) entrevistas de grupo com os alunos ao final do processo de intervenção.

Todas as informações coletadas serão utilizadas para fins de pesquisa. Serão mantidos os procedimentos éticos necessários para preservar a integridade das pessoas envolvidas na pesquisa. Segundo Queiroz (2013), questões relacionadas à ética na pesquisa constituem um importante aspecto para o delineamento da pesquisa em música no século XXI, devendo ser ponto fundamental de reflexão e análise nos múltiplos campos de estudo da área na contemporaneidade.

O tratamento dos dados das entrevistas, da análise documental e observação não participante serão feitos por meio da técnica de análise de conteúdo de Bardin (2011). A análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise de comunicações que valoriza a semântica de um texto. Dito de outra forma, a análise de conteúdo é um procedimento de tratamento dos dados que possibilita descrever e interpretar as mensagens declaradas pelos sujeitos da pesquisa.

CONCLUSÃO

Entendemos que é necessário um olhar cuidadoso quanto a abordagens que problematizem o aspecto prático na formação inicial do professor de música, tais quais as Metodologias Ativas, certos de que elas podem contribuir para a melhoria de uma futura prática profissional docente. Em especial, num período de consolidação da Lei 11.769/2008, que versa sobre a obrigatoriedade do ensino de música na escola básica.

Estudos, como o proposto neste trabalho, possibilitam analisar a relação dos licenciandos em música com as metodologias ativas. Ao compreendermos essa relação, poderemos propor situações que conciliem a formação teórica desses estudantes, com as necessidades que a prática docente irá apresentar. As experiências geradas dessa intervenção poderão ser refletidas, junto aos estudantes, enriquecendo a sua futura prática profissional docente e, conseqüentemente, contribuindo para a melhoria do seu processo formativo inicial.

REFERÊNCIAS

- ABELES, Howard F.; CONWAY, Colleen. The Inquiring Music Teacher. In: ABELES, Harold F.; CUSTODERO, Lori A (Ed). **Critical issues in music education: contemporary theory and practice**. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- ALBINO, César; LIMA, Sonia Regina Albano de. **A aplicabilidade da pesquisa-ação na educação musical**. (www.revistas.ufg.br) v. 9, n. 2, p. 91-104, 2009. disponível em: <<http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/11251/7395>> Acessado em: 27 de novembro de 2015.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011. 229 p.
- BARROS, Matheus Henrique da Fonsêca. **Saberes docentes e tecnologias digitais de informação e comunicação (TDIC) no curso de licenciatura em música da UFPE**. Dissertação (Mestrado em Educação). UFPE, Recife/PE, 2016.
- BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. **A formação profissional do educador musical: algumas apostas**. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 8, p. 17-24, mar. 2003.
- BERBEL, N. A. N. As metodologias ativas e a promoção da autonomia de estudantes. **Ciências Sociais e Humanas**, Londrina, v. 32, n. 1, p. 25-40, jan./jun. 2011.
- BRASIL. Conselho Nacional de Saúde. **Resolução n. 466, de 12 de dezembro de 2012**. Aprova diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. Disponível em: <<http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2012/Reso466.pdf>> Acesso em: 20 abr. 2017.
- _____. Conselho Nacional de Saúde. **Resolução n. 510, de 7 de abril de 2016**. Dispõe sobre as normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais. Disponível em: <<http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2016/Reso510.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

BRESLER, Liora. Ethnography, phenomenology and action research in music education. **Visions of Research in Music Education**, Princeton, v. 8, n. 1, 2006. Disponível em: <http://www.wusrider.edu/~vrme/v8n1/vision/Bresler_Article___VRME.pdf>. Acesso em: 23 mar 2017.

BORGES, Tiago Silva; ALENCAR, Gidéia. Metodologias ativas na promoção da formação crítica do estudante: o uso das metodologias ativas como recurso didático na formação crítica do estudante do ensino superior. **Cairu em Revista**. Jul/Ago 2014, Ano 03, nº 04, p. 119-143.

CHIZOTTI, Antonio. **A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**: evolução e Desafios Revista Portuguesa de Educação, v. 16, n.2. Universidade do Minho Braga, Portugal, p. 221-236, 2003.

DEL BEN, Luciana. (Para) Pensar a pesquisa em educação musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 24, p. 25-33, set. 2010.

DINIZ-PEREIRA, Júlio Emílio. A prática como componente curricular na formação de professores. **Educação**, Santa Maria, v. 36, n. 2, p. 203-218, maio/ago. 2011.

_____. Da racionalidade técnica à racionalidade crítica: formação docente e transformação social. **Revista de Educação e Sociedade**, Naviraí, v.01, n.01, p. 34-42, jan-jun. 2014.

FUCCI-AMATO, Rita. **Escola e educação musical**: (Des)caminhos históricos e horizontes. Campinas, SP: Papirus, 2012.

GEMIGNANI, Elizabeth Yu Me Yut. Formação de professores e metodologias ativas de ensino-aprendizagem: ensinar para a compreensão. **Revista Fronteira das Educação** [online], Recife, v. 1, n. 2, 2012. Disponível em:<<http://www.frenteirasdaeducacao.org/index.php/fronteiras/article/view/14>>. Acesso em: 20 dez 2015.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. (org.); **Pesquisa Social**: teoria, prática e criatividade. 23a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

MITRE, Sandra Minardi et al. Metodologias ativas de ensino-aprendizagem na formação profissional em saúde: debates atuais. **Ciências e saúde coletiva** [online]. v. 13, n.2, p.2133-2144, 2008.

MONCEAU, Gilles. Transformar práticas para conhece-las: pesquisa-ação e pro-fissionalização docente. **Educação e Pesquisa**, v. 31, n. 3, set./dez. 2005, São Paulo, p. 467-492. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira.

QUEIROZ, Luis Ricardo. Ética na pesquisa em música. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.27, 2013, p. 7-18.

SANTOS, Solange Mary Moreira; SILVA, Adarita Souza da; SILVA FILHO, Analdino Pinheiro. Saberes docentes e o uso das tecnologias de informação na sala de aula. In: **Atas do Encontro Luso Brasileiro sobre Trabalho Docente e Formação - Políticas, Práticas e Investigação**: pontes para a mudança. Porto, 2013.

SOUZA NETO, Samuel de; SILVA, Valdeí Pinto da. Prática como componente curricular: questões e reflexões. **Revista Diálogo Educação**, Curitiba, v. 14, n. 43, p. 889-909, set./dez. 2014.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional**. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, set./dez. 2005, p. 443-466. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira.

CURSO TÉCNICO EM REGÊNCIA: RELATO DE VIVÊNCIAS E REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE MÚSICA NA EEEP. GOVERNADOR VIRGÍLIO TÁVORA NA CIDADE DO CRATO/CE

CLÁUDIO FERREIRA SILVA¹

Resumo

Este trabalho resulta de uma observação sobre o ensino de música de nível técnico em uma escola profissionalizante, trazendo um levantamento crítico educacional norteado por uma vivência na mesma. Isto é, um relato de experiência sobre um curso de regência, cujo nome representa a autoridade que um professor tem ao guiar os seus alunos, ensinando-os a serem regentes, não só na arte mas também na docência. Além de demonstrar e explicar as metodologias adotadas pelos professores do curso para formar docentes em música, serão analisados aspectos sociais e culturais da região, junto ao estilo de vida das pessoas que lá residem.

Palavras-chave: Educação musical; Ensino técnico; Formação docente.

Abstract

This work results from an observation about the teaching of music of technical level in a vocational school, bringing a critical educational survey guided by an experience in the same. That is, an account of experience in a regency course, whose name represents the authority a teacher has in guiding his students, teaching them to be rulers, not only in art but also in teaching. Besides demonstrating and explaining the methodologies adopted by the teachers of the course to train teachers in music, the social and cultural aspects of the region will be analyzed along with the lifestyle of the people who live there.

Keywords: Musical education; Technical education; Teacher training.

INTRODUÇÃO

A vivência compartilhada ao longo deste artigo está em torno do curso técnico de Regência da Escola Estadual de Ensino Profissional Governador Virgílio Távora, localizada na cidade do Crato no Estado do Ceará; visa refletir sobre a educação em nível técnico na região do Cariri; é fundamentada pelo próprio plano do curso elaborado por Izaíra Silvino e posteriormente reformulado pelos professores do Curso: Diego Souza, Carlaízes Borges e Cicero Galdino.

¹ Discente da Universidade Federal do Cariri – UFCA. E-mail: claudio4f.s@gmail.com.

SILVA, Cláudio Ferreira. Curso Técnico em Regência: Relato de vivências e reflexões sobre a formação de professores de música na EEEP. Governador Virgílio Távora na cidade do Crato/CE. VI EDUCAMUS e I SIMECA – Educação Musical e Etnomusicologia: Caminhos epistemológicos, desafios para a interdisciplinaridade. Juazeiro do Norte-CE. Jun. 2018.

Essa instituição funciona em período integral com um paralelo entre o estudo regular do ensino médio e um curso profissional, oferecendo, atualmente, os seguintes cursos técnicos: Enfermagem, Informática, Redes de Computadores e Regência (Música). No portal do Governo do Estado do Ceará (2017) são citadas 5 (cinco) premissas fundamentais, que durante 3(três) anos serão efetivadas nas escolas profissionalizantes: “A atitude empresarial de educadores e educandos; o protagonismo juvenil; a formação continuada dos professores; a corresponsabilidade; e a replicabilidade”.

A instituição dispõe de uma parceria com a SOLIBEL (Sociedade Lírica do Belmonte) fundada pelo Monsenhor Ágio Moreira, conhecido como Padre Ágio, e com a Vila da Música, ambas localizadas no bairro Belmonte do Crato, onde algumas apresentações e aulas práticas dos instrumentos e de coral são realizadas.

A última etapa do curso é o estágio. Todas as escolas profissionalizantes promovem o contato do estudante com o mundo de trabalho, atuando na mesma área profissional escolhida na instituição. O curso técnico em Regência tem como objetivo formar professores, portanto, o seu estágio é atuar na docência em instituições com a iniciativa de promover atividades de musicalização e aulas técnicas vocais e/ou instrumentais.

DESENVOLVIMENTO

Sobre o curso

Primeiramente, o curso profissionalizante de Regência é diferente dos outros, pois em vez de formar profissionais para prática, como técnicos em enfermagem, visa formar na docência com a capacidade de criar cantigas, elaborar arranjos, reger corais, bandas ou grupos musicais, ou seja, professores de música seja de instrumentos, performance, voz cantada, entre outras atividades em instituições artísticas e/ou de ensino. O mesmo dispõe de uma carga horária de 5400 horas ao longo dos três anos do Ensino Médio.

São estudadas durante a formação técnica uma série de disciplinas cujos objetivos dialogam com o princípio de formar docentes em música, elaboradas com ementas subdivididas por anos, semestres e bimestres. As aulas do curso começam no segundo semestre letivo do 1º ano, no Ensino Regular, principiando com as disciplinas de: Percepção, Teoria e Solfejo I; Regência: Canto Coletivo,

Grupos Instrumentais e Técnica Vocal I; Flauta Doce I. As ementas das mesmas são, respectivamente: Iniciar a notação musical com noções básicas da teoria musical e introdução à prática de percepção e solfejo; Introduzir noções sobre o gestual de regência, práticas coletivas musicais, assim como classificação dos instrumentos musicais e da voz humana; A Flauta Doce como instrumento de musicalização e formação de grupos e orquestra.

O curso de nível técnico começa com uma etapa iniciante dedicada àqueles que têm pouco ou nenhum conhecimento musical, para que as diferenças de conhecimento musical dos alunos sejam respeitadas e todos acompanhem os conteúdos conjuntamente.

Na disciplina de Percepção, Teoria e Solfejo, os professores do curso ministram aulas com o intuito de trabalhar a leitura de partituras, conhecer a pauta, claves e suas respectivas notas musicais. Outrossim, os mesmos utilizam a manossolfa - representação com gestos da escala diatônica de dó, podendo ser trabalhada em diversas tonalidades com o dó móvel - para exercitar a percepção e reprodução externa, por meio do solfejo, dos intervalos musicais, começando pela escala pentatônica. Tendo aprendido e participado dessa metodologia, o cursando passa a ter um conhecimento básico para musicalizar uma turma, tomando como referência o conteúdo e as metodologias trabalhadas pelos seus professores, mas sempre introduzindo a criatividade, moldando-a de acordo com a realidade enfrentada.

Na aula de coral era ensinado como reger um coro, o que fazer, como alongamento, relaxamento, aquecimento da voz, meios utilizados como articulação, ressonância, vocalizes, posteriormente passar um canto a todos como um cânone, ou um arranjo de uma música passando voz por voz; também utilizando e compartilhando aspectos técnicos da voz, como ter boa postura, apoio para respiração, cuidados com a voz diariamente, entre outros. Da mesma forma com as aulas de instrumento, de sax por exemplo, ao mesmo tempo o cursando se especializa no instrumento e aprende como começar a ensinar um aluno, desde ver seu nível até elaborar planos de aulas que acrescentem ao conhecimento do mesmo. Essa disciplina é oferecida como apoio para o formando atuar profissionalmente, tanto utilizando o instrumento como meio para uma atividade, teclado para coral, por exemplo, quanto para a aula dele próprio. Os instrumentos oferecidos são: Teclado, Violão, Flauta, Saxofone e Violino.

São estudadas também, nos terceiro e quarto semestres, disciplinas como História da Música; Percepção, Teoria e Solfejo II; Regência: Canto Coletivo e Técnica Vocal II; Flauta Doce II; Laboratório de Práticas Coletivas I; Percepção, Teoria e Solfejo III; Flauta Doce III; Laboratório de

Práticas Coletivas II; Regência: Canto Coletivo e Técnica Vocal III; Percepção, Teoria e Solfejo IV; Flauta Doce IV; Laboratórios de Práticas Coletivas III; Regência: Canto Coletivo e Técnica Vocal IV. Das citadas acima, algumas são ofertadas novamente, porém, com outros direcionamentos de estudo. Todavia com a inclusão da disciplina de História da Música, que oferece noções introdutórias sobre a formação da cultura musical por intermédio dos estilos como o renascentismo, classicismo, romantismo, entre outros. Sobre a importância do ensino da História musical, Célia afirma:

Privilegiar a linguagem musical no ensino de História significa construir conhecimento, por meio de um recurso didático motivador e prazeroso que envolve larga possibilidade de trato metodológico. Para tanto, faz-se necessário, principalmente, reconhecer que a música é arte e conhecimento sociocultural, portanto, uma experiência cotidiana na vida do homem (DAVID, 2012, p. 108).

Para entender a atualidade é necessário conhecer a história dos povos e suas culturas. Isso se torna mais fácil com a utilização da música, pois ela é a expressão do que predomina na época. Estudar períodos musicais com suas produções artísticas sonoras singulares é uma atitude promovida pelo curso, com intermédio entre seminários didáticos avaliativos e aulas expositivas práticas, que além de tornar os alunos aptos para o ensino, os formam como cidadãos compreendedores da sociedade.

As Práticas Coletivas têm o intuito de promover experiências práticas com criação de canções, formação de grupos musicais e produção de eventos musicais com o material criado no Laboratório. Eram trabalhadas em sala através da interação entre os alunos e os instrumentos escolhidos para estudo e auxílio na docência. O professor responsável pela prática das turmas utiliza os instrumentos variados dos alunos a seu favor, elaborando arranjos de músicas, principalmente regionais para trabalhar e compartilhar as riquezas da localidade, ou composições próprias que soem com harmonia.

Posteriormente, no 3º (terceiro) ano, são aplicadas as disciplinas de Didática na Música; Flauta Doce V; Regência: Canto Coletivo e Técnica Vocal V; Percepção, Teoria e Solfejo V; Laboratório de Práticas Coletivas IV; Posteriormente o Estágio Supervisionado. Esta etapa final dispõe de um reforço para a formação propriamente dita do professor de música, com o estudo de didática e métodos já criados por diversos autores da educação musical. Após a conclusão de todas as disciplinas o estágio obrigatório é iniciado, promovendo uma vivência profissional inicial mais abrangente relacionada à música.

Cada disciplina do Curso Técnico de Nível Médio em Regência é dedicada com uma quantidade favorável de carga – horária, sendo lecionados conteúdos que fazem parte do seu objetivo específico, seja ele introdutório ou mais avançado, que futuramente irão ser analisados pelos

professores através das participações em sala e desempenho em avaliações. Essa metodologia visa fixar o conhecimento compartilhado pelos professores, para que o aluno domine o que futuramente ensinará e seja capaz de variar nas formas de ensino adicionando sua criatividade.

É válido ressaltar que além de constantemente existirem apresentações, todo ano é promovido um recital final, com interpretações solos ou em conjunto, vocais ou instrumentais; para que os músicos e futuros professores possam ter experiência de performance e com ela tenham maturidade para serem os precursores organizadores e não mais os participantes; seja nas disciplinas de práticas ou nas de canto coral.

SOBRE O ESTÁGIO

O estágio supervisionado oferecido pelo curso, com carga horária de 400 horas, promove o acesso no meio de trabalho, no caso em escolas. Este é realizado para dar conhecimento prévio para o aluno de como será sua atuação profissional depois de formado professor de música de nível médio, como dito por José Carlos “A experiência direta com o meio pela atividade” (LIBÂNEO, 2005, p. 22). Amparado pela Lei Federal 11.788 de 25 de setembro de 2008 Art. 1º:

Estágio é ato educativo escolar supervisionado, desenvolvido no ambiente de trabalho, que visa à preparação para o trabalho produtivo de educandos que estejam frequentando o ensino regular em instituições de educação superior, de educação profissional, de ensino médio, da educação especial e dos anos finais do ensino fundamental, na modalidade profissional da educação de jovens e adultos. (SILVA, 2008, s/p).

O estágio funcionou da seguinte forma: os alunos do curso de regência são separados por grupos de 5 ou 6 pessoas, sendo que cada grupo teria um campo de estágio diferente, isto é, uma escola diferente para ensinar. Cada instituição de ensino tinha peculiaridades como priorizar o coral, as crianças, os idosos ou até mesmo as aulas de instrumentos. Era divulgada a chegada dos estagiários no colégio e abertas as inscrições para as aulas de música separadas em violão, teclado, flauta doce, coral, entre outras, com suas turmas e horários. Por exemplo: Violão na Segunda às 14:00 horas para o fundamental II. As turmas tinham variações de idades e de níveis de conhecimentos musicais. Cabia a cada equipe e estagiário elaborar seus planos de aula organizando suas formas de aplicação do aprendido no curso de acordo com a realidade enfrentada.

Os estagiários dedicavam 4 horas diárias durante à tarde, paralelamente com o ensino regular pela manhã, nos dias úteis para dar aula, totalizando na semana e mês, respectivamente, 20 e 80 horas, finalizando em aproximadamente 5 meses o estágio supervisionado obrigatório. Durante esta

atividade nas instituições acontecem apresentações nas quais os futuros técnicos têm que exibir o trabalho feito com seus alunos, vez por outra fazendo participações especiais em eventos. Porém, existe um encerramento oficial do estágio com um recital nas escolas, expondo todo o trabalho realizado e seus aspectos, técnicos, musicais, regionais, entre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dois graduados da primeira turma de Licenciatura em Música - UFC campus Juazeiro, que posteriormente se desvinculou tornando-se UFCA, levaram para o curso de Regência o que aprenderam durante a sua graduação, tornando ambas semelhantes. Outro motivo que justifica tal semelhança é o papel da Izaíra Silvino, que participou da elaboração do PPC (Projeto Pedagógico do Curso) de ambos os cursos, contribuindo para que os mesmos atendessem algumas necessidades da região dialogando entre si, como fomentar o ensino de música nas escolas de ensino fundamental e médio, suprimindo ausências educacionais do cariri cearense.

Dentro da formação no curso não é possível aprender dois instrumentos musicais para tê-los como base para dar aula. Ocasionalmente em uma desvantagem para ambos os alunos que escolhem instrumentos harmônicos ou melódicos. Essa questão somada ao fato do curso formar vários docentes ao mesmo tempo em sala de aula, não atendendo às especificidades de cada um, torna necessário para o futuro docente em música buscar conteúdos além do que é passado ao longo do curso, mesmo que por meios não formais como vídeos, textos, documentários, aulas online, sites de cifra, entre outros meios.

Através das disciplinas ofertadas durante o curso, contendo ementas que visam uma ampla aprendizagem musical, e com conteúdos trabalhados de forma teórica e prática participativa, somadas ao estágio supervisionado, é proporcionada uma formação técnica de nível médio em regência, com o objetivo de formar professores de música qualificados com experiência profissional para atuarem atendendo as necessidades da região, contribuindo para o crescimento da valorização cultural. É válido ressaltar que “O cenário atual da educação profissional apresenta impulsos quanto à formação do técnico de nível médio” (COSTA, 2012, p. 104).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Cristina Porto. **A formação do técnico em música em nível médio na visão de professores de instrumento musical**. Revista da ABEM | Londrina | v.20 | n.29 | 103-115 | jul.dez 2012.

DAVID, Célia Maria. Música e ensino de História: uma proposta. In: SCHLÜNEN, Elisa Tomoe Moriya e MALATIAN, Teresa Maria. (Org.). **Caderno de Formação**: formação de professores didática de conteúdos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, v. 8, p. 108-123.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para que?** São Paulo: Cortez, 2005a. _____. Democratização da escola pública: a pedagogia crítico-social dos conteúdos. 20. ed. São Paulo: Loyola, 2005b. (Coleção Educar).

MARQUES, Alice Farias de Araújo. **Processos de aprendizagens paralelas à aula de instrumento**: três estudos de caso. Revista da ABEM | Porto Alegre | v.16 | n.19 | 37-44 | mar. 2008.

Portal do Governo do Estado do Ceará. Disponível em: <http://www.ceara.gov.br/servicos/?serv=22-educacao/1493-ensino-medio-integrado-a-educacao-profissional> Acesso em 11/11/2017 às 15:27.

SILVA, Luís Inácio Lula. **Casa Civil**. Subchefia para assuntos jurídicos. Lei Nº 11.788, de 25 de setembro de 2008.

SILVINO, Izaíra. **Plano de Curso**: Curso Técnico em Regência. Escola Estadual de Educação Profissional Governador Virgílio Távora. Governo do Estado do Ceará – Secretaria de Educação. Janeiro de 2012.

WESTERMANN, Bruno. **Sobre o ensino de instrumentos musicais a distância e a autonomia do aluno**. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, 148-156, nov. 2010.

CONVERSA AFINADA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES DESENVOLVIDAS NESTA ATIVIDADE DO PET MÚSICA UFCA

FRANCISCO LUAN DA SILVA FERREIRA ¹

IGOR JOAQUIM PEREIRA TORRES ²

JOSÉ ALISSON DOS SANTOS FREIRE ³

SIDÁLIA MARIA MARINS SILVA ⁴

MARCO ANTÔNIO SILVA (ORIENTADOR) ⁵

MARIA GORETTI HERCULANO SILVA (ORIENTADORA) ⁶

Resumo

O presente estudo tem como objeto uma atividade realizada por integrantes do Programa de Educação Tutorial -PET Música, da Universidade Federal do Cariri -UFCA, intitulada Conversa Afinada. Trata-se de um relato de experiência que busca analisar e refletir, acerca de contribuições apresentadas por esta atividade ao curso de licenciatura em Música. O Conversa Afinada enfoca o compartilhamento de experiências vivenciadas por um convidado. As ações acontecem inicialmente com um convite direcionado, geralmente, aos professores que compõem o Curso de Licenciatura em música. Este desenvolve a seu critério, uma linha cronológica de sua trajetória de vida e sobre suas vivências formativas desde o meio familiar, escolar, até o âmbito acadêmico e profissional. Essa prática se fundamenta na perspectiva das Histórias de vida e formação propostas por Josso (2014), Silva (2016), Silva (2017), dentre outros autores que expressam que a vida é um lugar de formação e que as histórias de vida ao serem contadas estabelecem entre narrador e ouvinte um contexto formativo que perpassa o passado, extrapola o presente e reflete uma projeção do futuro. Como se trata de uma pesquisa em andamento, os dados coletados até o momento delineiam alguns aspectos que apontam para o reconhecimento da construção de novos conhecimentos e práticas formativas no curso de música a partir da Atividade Conversa Afinada.

Palavras-chave: Música, Experiências, Vivências.

Abstract

The present study has as object an activity carried out by members of the Programa de Educação Tutorial - PET Música, of the Universidade Federal do Cariri - UFCA, titled “Conversa Afinada”. This is an experience report that seeks to analyze and reflect on the contributions made by this activity to the licentiate course in Music. Tuned Talk focuses on sharing experiences experienced by a guest. The actions initially happen with an invitation directed, usually, to the teachers that compose the Course of Degree in music. He develops, at his discretion, a chronological line of his life trajectory

¹ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET). Email: francisco.luan.123456@gmail.com.

² Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET). Email: igorpereirak@hotmail.com.

³ Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET). Email: alissonsantosfreire@gmail.com.

⁴ Graduanda em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET). Email: sidalia-maria@hotmail.com.

⁵ Doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Cariri. Email: goretti.herculano@ufca.edu.br.

⁶ Doutor em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Cariri. Email: marco.silva@ufca.edu.br.

and his formative experiences from the family, school environment, to the academic and professional spheres. This practice is based on the perspective of Life and Training Stories proposed by Josso (2014), Silva (2016), Silva (2017), among other authors who express that life is a place of formation and that life histories are storytelling establish between narrator and listener a formative context that crosses the past, extrapolates the present and reflects a projection of the future. As it is an ongoing research, the data collected so far outline some aspects that point to the recognition of the construction of new knowledge and training practices in the music course from the “Conversa Afinada” activity.

Keywords: Music, Experiences, Practices.

INTRODUÇÃO

O curso de licenciatura em música da Universidade Federal do Cariri – UFCA por meio do Programa de Educação Tutorial – PET, marca as primeiras experiências com autobiografias como práticas de formação no ano de 2016, com a atividade intitulada “Roda de Conversa”. Este projeto trouxe uma nova visão acerca do aspecto formativo de professores, ao longo de sua carreira. A partir desta experiência, em 2017, esta atividade foi renomeada de “Conversa Afinada: Conexão Autobiográfica”. Antes de se descrever mais detalhadamente sobre como essa metodologia de formação autobiográfica começou a ser utilizada com maior frequência no Brasil, buscamos neste trabalho entender com acontece o trabalho do PET.

Vinculado ao curso de Licenciatura em Música da UFCA, o PET Música surgiu com o propósito de realizar, dentro do curso, atividades que proporcionem uma formação acadêmica de qualidade, onde são desenvolvidos planejamentos de estratégias para ações programadas, construindo trabalhos de natureza científica que englobam o ensino, a pesquisa e a extensão. Dessa maneira, foi idealizado a atividade de roda de conversa, focalizando a discussão no percurso dos indivíduos relativo à trajetória profissional para assim compreender diferentes aspectos ligados às questões educacionais.

O “Conversa Afinada: Conexão Autobiográfica” propõe o compartilhamento de experiências vivenciadas por um docente. Inicialmente, um convite é direcionado aos professores que compõem o Curso de Licenciatura em música. Este docente desenvolve, a seu critério, uma linha cronológica de sua trajetória de vida e sobre suas vivências formativas desde o meio familiar, escolar, até o âmbito acadêmico e profissional, interligando com o processo de aprendizagem da música em sua formação.

O intuito não é somente que o professor possa relatar sobre sua vida, mas que os alunos ouvintes da atividade construam uma relação de troca de aprendizagem. Para que haja um sentido nas

histórias de vida dos docentes, é fundamental pensar na estrutura e manuseio com que estes processos formativos ocorrem, sempre permitindo a reflexão condensada de suas experiências e as de outros, o que nos permitiu um ambiente confortável onde expor acontecimentos teve um significado maior, o aprender. Segundo Burnier (2007) “Dar voz aos professores pelo relato de sua história de vida implica considerar seu percurso pessoal na construção de sentidos para a docência” (BURNIER, 2007, p.6).

Sabendo então do intuito da criação deste projeto, no âmbito da pesquisa observa-se que o projeto ligado ao PET Música – UFCA confraterniza com as opiniões, experiências e traça caminhos para uma formação ampla na docência, a partir da perspectiva dos educadores. Partindo deste princípio no aspecto formativo, é necessária uma reflexão acerca da roda de conversa e sua finalidade.

REFERENCIAL TEÓRICO

Sendo uma produção narrativa, a roda de conversa mostra ser um instrumento eficaz na participação para partilha de experiências e desenvolvimento de reflexões. As histórias de vida na formação do professor se apresenta como um valioso instrumento, isto é, desde que conduzido no sentido de propiciar a reflexão crítica, bem como, uma formação que conduza a conscientização, autonomia e responsabilização do ser professor (POLON, 2009, p. 34). Neste sentido Warschauer (2001, p. 179) afirma:

Conversar não só desenvolve a capacidade de argumentação lógica, como, ao propor a presença física do outro, implica as capacidades relacionais, as emoções, o respeito, saber ouvir e falar, aguar dar a vez, inserir-se na malha da conversa, enfrentar as diferenças, o esforço de colocar-se no ponto de vista do outro etc. [...].

É fácil perceber nesse ponto que uma nova percepção de formação vem sendo referida, ou seja, se entende que a formação do educador tem seu começo antecipadamente ao ingresso nos cursos de licenciatura e continua posteriormente ao término da academia, admitindo-se assim a suposição de que a formação faz parte da própria evolução existencial de cada indivíduo.

As evoluções dos papéis, das funções, das responsabilidades, das concepções, dos lugares que afetam todas as profissões, transformam a responsabilidade individual do aprendente em responsabilidade cívica coletiva. As opções que tomar, as competências e as capacidades que desenvolver contribuirão para esta redefinição dos atores profissionais e socioculturais que se efetua todos os dias sob os nossos olhos. (JOSSO, 2004, p. 241)

Essas reflexões acerca das histórias de vida e dos processos de desenvolvimento profissional, desenvolvem no corpo estudantil princípios de busca de aperfeiçoamento profissional e humano. Como afirma Burnier (2007), “[...] A maneira como o docente constrói a sua imagem profissional participa na definição de suas ações com os alunos, de suas relações no cotidiano do trabalho e do

desenvolvimento de suas atividades pedagógicas”. (BUNIER, 2007 p. 6). Sendo assim o professor sempre estará em busca de sua formação pedagógica procurando novos olhares e caminhos para se ensinar música, educando os educadores em formação para educarem musicalmente.

DESENVOLVIMENTO E METODOLOGIA

A roda de conversa mostra-se como uma ferramenta fundamental para o desenvolvimento da atividade, assim como uma possibilidade de instrumento de produção de dados na pesquisa narrativa, o que ocorre por meio também da autobiografia do convidado. Os encontros ocorrem mensalmente, onde cada professor convidado descreve da sua forma, os principais pontos de sua vida profissional e pessoal, seja ligado ou não com a música. A conversa, no trabalho que desenvolvemos é um espaço de troca de experiências e formação, o que permite a todos a partir destes momentos trilhar diversos caminhos e enaltecer as discussões acerca de um dado assunto.

A sala utilizada, montada para o docente e demais presentes, foi planejada para o objetivo de favorecer o momento da conversa, com todas as cadeiras em um semicírculo, remontando um ambiente diferente da sala de aula, onde o professor se sentisse confortável para narrar e descrever a sua biografia. Assim a conversa se torna também um espaço de formação, que surge como forma de reviver o prazer da troca a partir da interação com o outro, tornando-se um momento singular de partilha.

As individualidades de cada docente mostram as suas diferentes visões musicais e de formação, tornando a sua narrativa ainda mais interessante. Seja no âmbito da educação musical ou na etnomusicologia, do instrumento musical no qual o educador está mais inserido, ou de seus caminhos e ideias de educador, a identificação com os alunos é considerável, e mostra ser o ponto chave para que a autobiografia se torne muito mais uma conversa, uma troca de saberes, experiências e vivências.

A narração, identificação e reflexão feita pelo convidado são os pontos chave deste processo. A narrativa, empregada na autobiografia, mostra o caráter subjetivo de apresentação, mostrando o lado pessoal de formação humana e profissional de cada um dos convidados. A identificação dos alunos ao longo desta narrativa, seja imediata ou não faz com que a atenção ao docente presente seja maior, e assim a reflexão motiva os alunos a traçar caminhos e objetivos, visões de mundo, visões musicais, experiências na prática que levem a uma nova visão.

Acerca desses pontos, podemos perceber, na perspectiva de PETianos e ouvintes das rodas de conversa, que a forma como o projeto ocorre possibilita uma troca de conhecimento e de

aprendizagem, entre docentes e discentes, no qual os alunos estão abertos a conhecer os processos de formação dos professores. Desta forma favorece a própria troca de saberes entre todos que destes momentos são participantes, o que contribui de forma direta no alcance dos objetivos que este momento se propõe.

REFLEXÕES ACERCA DA ATIVIDADE

Na visão de discentes do curso de música, assim como de bolsistas do PET Música, é notável a importância da atividade no âmbito acadêmico. Em todos os encontros realizados, percebemos a atenção, curiosidades e o clima descontraído de conversa em todas as edições realizadas. Os assuntos, dos mais variados, desde a infância até a chegada do educador a UFCA promoveu diferentes reações e questionamentos, levando alunos e professores a refletirem também sobre suas práticas.

O principal deles foi a respeito da formação musical de um professor de universidade, onde muitos mostraram interesse na especialidade em áreas, instrumentos e na continuidade curricular além da graduação. Nesta perspectiva, as contribuições e as análises dos relatos produzidos nos mostraram as diversas percepções sobre a história de vida e novos entendimentos sobre a profissão docente.

O professor não está apenas apto a mostrar o seu conhecimento, mas partilhá-lo, instigando e fomentando na motivação de seus alunos. Acreditamos que todos os professores participantes criaram assim novas visões para lidar com os alunos, fazendo com que as barreiras de profissional e educador não sejam mais tão grandes.

CONSIDERAÇÕES

Acerca desses pontos, podemos perceber, na perspectiva de PETianos e ouvintes das rodas de conversa, que a forma como o projeto ocorre possibilita uma troca de conhecimento e de aprendizagem, entre docentes e discentes, no qual os alunos estão abertos a conhecer os processos de formação dos professores.

O papel do educador nesta atividade, demonstrou que a narração de fatos e acontecimentos de sua vida, e neste âmbito, com a música. Apresentando assim, as considerações parciais acerca deste projeto, é possível concluir que as histórias de vida, na perspectiva de roda de conversa e autobiografia, é uma ferramenta alternativa, didática e pedagógica, contribuindo na formação e trilhas a serem percorridas no âmbito da educação.

Desse modo, compreender a história de vida e a própria trajetória apresenta-se como um valioso instrumento na formação de professores, pelo fato de que ao rememorar fatos e acontecimentos, esses podem ser refletidos com base em teorias que enfocam como, por exemplo, o papel do professor, a didática utilizada pelo mesmo, entre outros fatores considerado importantes. Isto poderá desencadear escolhas quanto a atuação futura do profissional. Isto é, o professor que vivenciou certas situações em sua escolarização poderá buscar meios de não as reproduzir, ou preservá-las em situações da prática pedagógica.

Considera-se que na formação do professor existem momentos que podem aliar saberes da experiência, que permitam a construção de novos significados ao fazer profissional, isto é, que permita a formação de um professor consciente, autônomo, crítico e responsável diante dos desafios atuais.

REFERÊNCIAS

BURNIER, Suzana. **Histórias de vida de professores: o caso da educação profissional**, Revista Brasileira de Educação, v. 12 n. 35, pg. 347 maio/ago. 2007.

WARSCHAUER, C. **Rodas em rede: oportunidades formativas na escola e fora dela**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2001.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de Vida e Formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

POLON, Sandra Aparecida Machado. **As Histórias De Vida Na Formação De Professores**. Irati, 2009.

SILVA, Nilo. **A Importância da Nossa Própria História**, disponível em: <http://nilosilva.com.br/importancia-da-nossa-propria-historia>. Acessado em 10 de agosto de 2018.

ATUAÇÃO PROFISSIONAL DO EGRESSO DO CURSO DE MÚSICA DA UFCA

JOSÉ ROBSON MAIA DE ALMEIDA
ANTÔNIO CHAGAS NETO
ANA CARLA RIBEIRO DA SILVA
RODOLFO RODRIGUES
RICARDO FRANCISCO REIS
ISAAC HELDER ALVES SILVA
SARA PERIN MASSAKI
LARISSA MAXIMINIANO SILVA
MOEMA DANTAS DE AGUIAR

RESUMO

No cenário profissional, é perceptível o crescimento da demanda por músicos que atendam às necessidades solicitadas pelo cotidiano musical, ao mesmo tempo em que a presença musical qualificada exerce uma influência maior sobre este contexto. O presente estudo tem por objetivo compreender a atuação profissional dos egressos do Curso de Música da UFCA, estabelecendo uma reflexão sobre a influência desta graduação na atividade musical exercida por estes egressos. Para tanto, serão aplicados questionários com todos os egressos, desde a primeira colação de grau em janeiro de 2014 até 2017, os quais totalizam 48. Com este número de estudantes egressos, entendemos ser possível realizar um estudo no qual forneça informações acerca da atuação profissional e, consequentemente, sejam evidenciados os impactos que o Curso provoca(ou) nessa atuação e no cenário em que atuam. Após a aplicação dos questionários será realizada a tabulação, análise e discussão dos dados obtidos e empreitada uma reflexão sobre o cenário musical e profissional da região do Cariri. Para subsidiar este estudo, trazemos autores que dialogam com a ideia de currículo e formação docente, uma vez que, sendo um curso de Licenciatura, o objetivo principal do Curso de Música da UFCA é a formação de professores. Esperamos compreender onde e como atuam os egressos para avaliar a influência que o Curso exerce na vida profissional dos sujeitos pesquisados, pois com estes indicadores será possível revisar o Projeto Político Pedagógico (PPC) vigente, a atuação do corpo docente e o papel dos projetos de extensão, cultura e pesquisa que ocorrem na Universidade.

Palavras-chave: Egressos; Curso de Música; Atuação Profissional

INTRODUÇÃO

O curso de Música da Universidade Federal do Cariri – UFCA possui oito anos de funcionamento e, nesse ínterim, já formou muitos egressos desde a primeira colação de grau, realizada em janeiro de 2014. O curso é uma licenciatura, foi criado em 2009, implementado em 2010 e recebe alunos de várias cidades da região do Cariri cearense e de outras regiões do Brasil. Nesse contexto, a partir dos estudantes egressos, hoje profissionais da área de Música, entendemos ser possível conhecer a atuação profissional destes, e, consequentemente, os impactos que o curso provoca(ou) nessa atuação e no cenário em que atuam.

A proposta do curso de Licenciatura em Música da UFCA é a formação de professores de música com ênfase nos estudos sobre o processo didático-pedagógico da música em diversos contextos de educação musical, sejam escolas de educação básica, ONGs, escolas especializadas, etc. Assim, o Projeto Pedagógico de Curso – PPC coloca a prática instrumental e vocal no mesmo patamar em que se encontram as questões relacionadas com a fundamentação pedagógica e teórico-musical, pois há possibilidade dos profissionais ali formados atuarem em diversos espaços de ensino de música.

Hoje, com o curso de Licenciatura em Música do Cariri em pleno funcionamento, percebem-se os ecos que uma história institucional, extrainstitucional e musical pode promover numa região como o Cariri, sul do Ceará, onde a necessidade de olhares para a cultura é uma prerrogativa que não pode ser esquecida, pois está entremeadada na sociedade e é através desta que se expressa o cotidiano dos caririenses. (ALMEIDA, 2014, p. 59-60).

Dessa maneira, é necessário conhecer o campo de atuação dos egressos e como eles estão atuando nesse campo, com o intuito de avaliar o papel do curso de Música na formação docente e profissional e na difusão da música na região. Com esses indicadores, é possível avaliar o Projeto Pedagógico vigente, a atuação do corpo docente e o papel dos projetos de extensão, cultura e pesquisa que ocorrem na Universidade. Passos (2007) afirma que o PPC não pode ser um algo estático e distante dos sujeitos envolvidos, uma vez que é instrumento de transformação de uma realidade e de busca por melhorias no desenvolvimento educacional, cultural, intelectual e social dos sujeitos. Por isso, é inconcluso e deve estar em consonância com os desafios apresentados pela contemporaneidade.

Nesse sentido, este estudo pode gerar informações para reavaliar o Projeto Pedagógico e os projetos vigentes ou ainda ratificar ou reforçar a política de formação musical e docente implementada pela UFCA na região do Cariri. Vale destacar que o PPC afirma que os estudantes devem vivenciar conhecimentos que tratam da linguagem e estruturação musical, dos princípios éticos, das práticas pedagógicas e saberes que permitam intervir de forma criativa e transformadora no ambiente profissional e na sociedade.

Diante disso, questiona-se: Qual o campo de atuação dos egressos do curso de Música da UFCA? Quais os motivos que levaram os egressos a atuarem nestes espaços musicais? Qual a influência que o presente PPC possui na atuação profissional dos egressos? Essas são perguntas que norteiam esta investigação e servem de base para outras questões que possam vir a surgir neste caminho.

OBJETIVOS

O objetivo geral deste estudo é compreender a atuação profissional dos egressos do curso de Música da UFCA, observando-se as contribuições do curso na atuação profissional de recém-graduados. Os objetivos específicos são: 1) Entender como a formação obtida no curso impacta na atuação dos egressos; 2) Compreender os campos de atuação profissional na área de música e, sobretudo, de educação musical na região do Cariri; e 3) Compreender o papel que o curso de Música provoca no cenário profissional.

METODOLOGIA

A metodologia desta pesquisa se configurou como de natureza quantitativa e qualitativa, na qual foi utilizada, para coleta de dados, a aplicação de um questionário com os egressos do curso de Música da UFCA. O questionário foi dividido em três partes, a saber: a primeira com perguntas relacionadas ao perfil (idade, gênero, dentre outras); a segunda sobre a atuação profissional, questionando-se os locais e campo de atuação, e o que os levou a fazer tais escolhas profissionais; e a terceira com questões relacionadas à contribuição do referido curso para a atuação profissional do entrevistado. O questionário foi aplicado por meio da internet, em plataforma específica para tal. Salienta-se que o questionário é um “instrumento de coleta de dados constituído por uma série de perguntas, que devem ser respondidas por escrito” (MARCONI & LAKATOS, 1999, p. 100).

Ainda sobre esse instrumento, Rodrigues (2007) diz:

O questionário é uma técnica de coleta de informações constituído por indagações escritas. Destina-se aos sujeitos eleitos como informantes da pesquisa, seja por conhecerem o assunto sob investigação, por terem testemunhado algum aspecto daquilo que se quer estudar, ou ainda por haver interesse em conhecer a percepção dos ditos sujeitos relativamente a alguma coisa. (RODRIGUES, 2007, p. 137).

Sobre a pesquisa de natureza qualitativa, Flick (2009, p. 20) coloca que “é de particular relevância ao estudo das relações sociais devido à pluralização das esferas de vida. [...] Essa pluralização exige uma nova sensibilidade para o estudo empírico das questões”.

Para conhecer os egressos em questão, foram recolhidos, na Pró-Reitoria de Ensino – PROEN da UFCA, os dados que nos levaram a cada um dos egressos. A Pró-Reitoria nos informou 48 egressos dentro do recorte temporal escolhido, a saber, os egressos que colaram grau entre 2014 e o primeiro semestre de 2017. Optou-se por não entrevistar os que concluíram o curso *a posteriori*, por entendermos que eles não pudessem, até aquele momento, ter elementos para avaliar as

contribuições do curso na atuação profissional, uma vez que estavam ainda na qualidade de recém-graduados.

Portanto, dos 48 egressos que abrangiam o universo desta pesquisa, 43 responderam ao questionário, o que corresponde a 89,5%. Consideramos esse percentual representativo, ao mesmo tempo que legitima o quadro de respostas e também o cenário da atuação profissional dos egressos aqui apresentado.

Após a aplicação do questionário, os dados foram tabulados e analisados. A análise foi organizada por categorizações, para fomentar uma melhor discussão e o entendimento dos dados. As categorizações se baseiam nas três frentes colocadas pelo questionário: perfil dos egressos, atuação profissional e contribuições do curso.

Durante a tabulação e discussão, foi possível realizar diversas combinações entre as questões, com intuito de gerar respostas múltiplas. O tratamento e análise atraiu discussão sobre a profissão de músico no Cariri e o cenário de atuação dos ex-estudantes.

A FORMAÇÃO DO PROFISSIONAL

Este estudo justifica-se mediante a premissa da avaliação contínua preconizada pelo Projeto Pedagógico e pela necessidade de conhecer as influências e os impactos que o curso de Música provoca na constituição do perfil do profissional egresso.

O PPC de Música enfatiza as competências e habilidades que devem compor o perfil de seus egressos:

O músico poderá atuar profissionalmente em três diferentes frentes: 1) na execução musical; 2) no ato criativo ou 3) na docência. Isso não quer dizer que, essa divisão, entre quem toca um instrumento, quem cria música e quem ensina música precisa, necessariamente, existir, porém, esse direcionamento pretende dar organização ou orientação de competências. (UNIVERSIDADE..., 2014, p. 11).

Nesse sentido, é importante entender, através deste estudo, como os egressos estão atuando a partir do que é colocado como competências e habilidades do PPC e que estão divididas em três frentes: 1) na execução musical; 2) no ato criativo ou 3) na docência.

Entende-se que a implantação de um curso de Música na região do Cariri provocou mudanças no cenário profissional e artístico da música, as quais induzem uma dinâmica de educação

musical e apresentações artísticas que, conseqüentemente, ressoam na ampliação do aspecto da formação de plateia.

No cenário profissional, é perceptível o crescimento da demanda por profissionais que atendam às necessidades solicitadas pelo cotidiano musical, ao mesmo tempo que a presença musical qualificada exerce uma influência maior nesse cotidiano.

O PPC preconiza a busca pela formação do professor, artista, artista-músico, educador e professor de música – termos usados no Projeto –, ao contrário de um “músico que dá aulas”. Esses são termos que espelham um perfil desejado aliado aos conhecimentos musicais técnicos, e à ideia de um profissional reflexivo e agente de transformação e multiplicação de suas experiências acadêmicas.

Deverá fazer parte do perfil do egresso os estímulos de transformação da realidade educacional como corresponsáveis em cada meio social que se insere o formando, no sentido de reacender a esperança para a colaboração em melhorias para a Educação Musical. É necessário, pois, inibir discursos que enfatizam negativamente a possibilidade de ida dos estudantes para a escola pública como professores em formação e como profissionais. Latentemente, o PPC abre caminhos para que a escola seja um dos principais, não o único, espaço de atuação profissional do licenciando e que estes adotem uma postura ativa e “freiriana”, na qual a mudança é possível. (ALMEIDA, 2014, p. 70).

As mudanças na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Básica, Lei nº 9.394/1996, referentes à inserção da música na educação básica, também ampliaram as possibilidades de atuação profissional em escolas públicas e particulares, devido ao crescimento da demanda provocado por esse dispositivo legal. Conseqüentemente, no Brasil surgiram pós-graduações *latu* e *stricto sensu* diversas, incluindo a criação de vários mestrados profissionais. Assim, o cotidiano apresenta-nos uma necessidade de melhorar, discutir e refletir sobre a atuação profissional em música dos graduados. Para isso, é necessário conhecer o que ocorre no cenário musical e como a academia influencia esse cenário.

RESULTADOS E CONCLUSÕES

Sabemos que alguns egressos se encontram desenvolvendo atividades profissionais ligadas à Educação Musical: quatro destes retornaram à Universidade como professores substitutos, um como professor efetivo, e seis estão concluindo ou concluíram o mestrado na área de Música. Além disso, há muitos que exercem atividade musical na “noite”, ou seja, em bares, restaurantes, *buffets*, casas de *shows*, e em festas particulares, como casamentos, formaturas, dentre outras. E vários desenvolvem, paralelamente, as atividades de ensino musical e apresentações na “noite”.

A pesquisa mostrou que o perfil dos que responderam ao questionário é majoritariamente masculino (62,8%), com uma média de idade de 30 anos. Durante o curso de graduação em Música, a maior parte respondeu que já trabalhava (60,5%), sendo que, destes, quase 80% trabalhavam na área da música e 15,4% já trabalhavam simultaneamente com música e em outra área. Se observarmos esse número por gênero, dos que trabalhavam durante a graduação, vemos que a maioria dos homens (76%) já possuía atividade laboral, ocorrendo o contrário entre as mulheres, quando somente 41% trabalhavam durante a graduação.

O período que os egressos entrevistados cursaram a graduação está situado entre 2010 a 2016 e, dos que já atuavam profissionalmente com música nesse período, a maioria participava de bandas de baile, tocava em casamentos, formaturas e barzinhos, atuando como instrumentista e/ou cantor. Outra parte dos respondentes atuava na docência em escola pública ou particular de educação básica, escola especializada em música, projetos sociais e aulas particulares.

Dos que atuavam como músico instrumentista durante a graduação, metade atuava simultaneamente em alguma atividade docente em escolas de educação básica, escolas especializadas e aulas particulares.

Para Gomes (2016):

A literatura sobre inserção profissional e estudos sobre egressos tem demonstrado que o processo de inserção é influenciado por diversos fatores, dentre eles, fatores sociodemográficos, tais como idade, gênero, raça/etnia, religião, escolaridade dos pais ou responsáveis, situação conjugal e número de filhos. (GOMES, 2016, p. 101).

Tendo em vista que alguns egressos possuíam mais de uma atividade laboral, questionamos qual a atividade que considerava como principal, quando a maioria respondeu que seria a de instrumentista/cantor em banda de música e/ou coral. Esse dado dialoga com a ampla quantidade de bandas e corais que existe no estado do Ceará e, especificamente, na região do Cariri (ALMEIDA, 2014). Os entrevistados justificaram ser esta a principal atividade por atuarem nela há mais tempo e por ela ser a principal fonte de renda.

A UFCA está localizada numa região que tem as cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha equidistantes, formando o triângulo conhecido como CRAJUBAR, e o curso de Música está situado no *campus* de Juazeiro do Norte. No entanto, a Universidade atende principalmente estudantes de várias outras cidades do Ceará, bem como de Pernambuco e Paraíba. Dos egressos entrevistados, 43% são oriundos de Juazeiro do Norte, 21% de Crato e os demais são das cidades de Barbalha, Milagres, Caririáçu, Aurora, todas estas do Ceará, e ainda de Petrolina, em Pernambuco, e de João

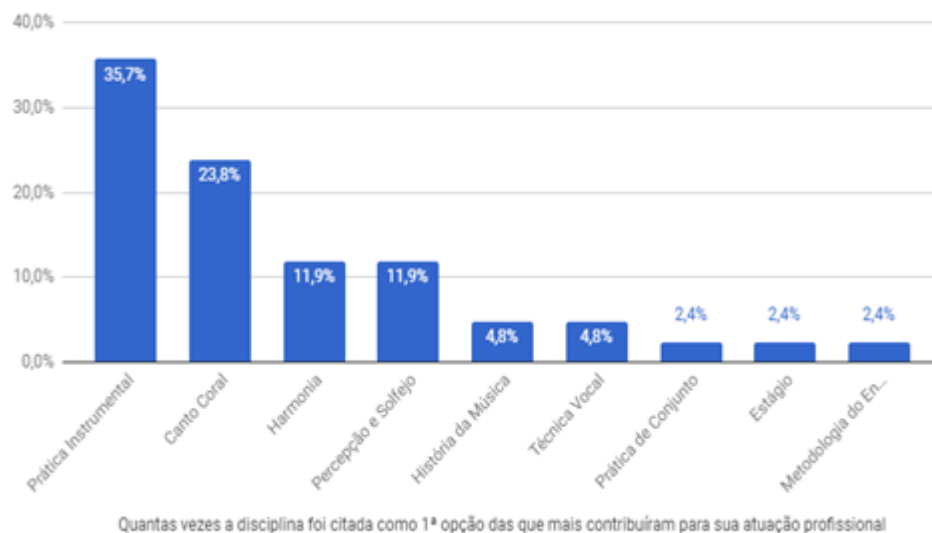
Pessoa, na Paraíba. Durante o curso, grande parte desses egressos foi morar na cidade de Juazeiro do Norte e outra parte, em menor número, na cidade de Crato.

Analisando as respostas relacionadas ao contexto atual, a área laboral que hoje os egressos mais gostam de atuar é como instrumentista e/ou cantor (32,5%). Já 11,6% responderam que gostam de ministrar aulas em escolas especializadas. Ministrar aulas particulares em escola pública de educação básica e participar de ações musicais em igrejas representa 9,3% cada. Já 6,9% dos entrevistados preferem tocar em banda de baile e barzinho, participar de ações musicais em projetos sociais e ministrar aulas em escola particular de educação. O prazer pessoal foi a justificativa da maior parte das respostas para essa questão.

O egresso que se insere no mercado de trabalho, de acordo com Oliveira (p. 50, 2012), “está sujeito tanto às pressões, oscilações na carreira, instabilidades financeiras, como também ao sucesso, prosperidade e crescimento das demandas, como qualquer outro sujeito no mercado de trabalho contemporâneo”.

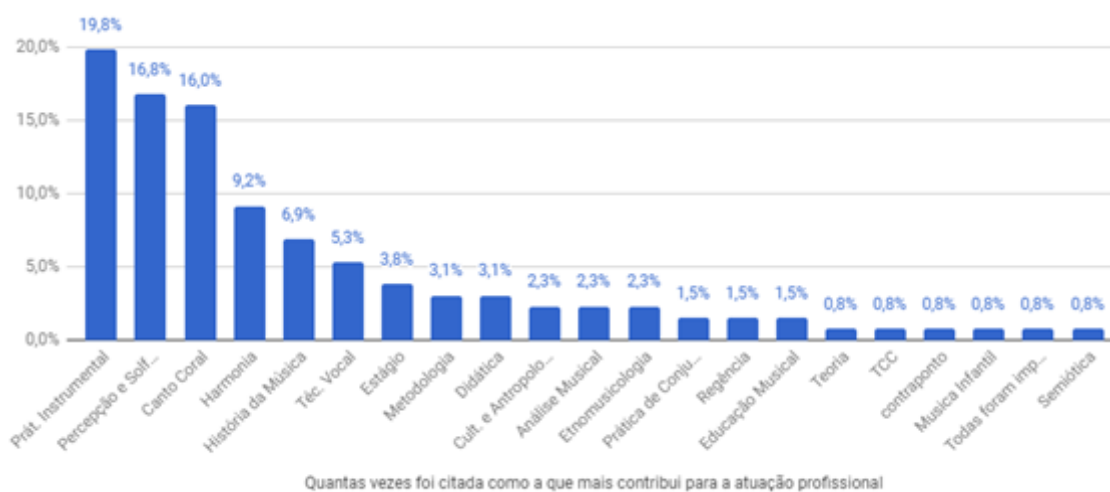
Uma grande parte dos entrevistados disse que já atuou como ministrante de aulas particulares individuais e em projetos sociais, mas hoje não está mais atuando devido à indisponibilidade de tempo. Outros disseram que queriam se dedicar a outras áreas da música. É possível, com esses dados, observar que há uma demanda profissional de músicos para atuar em diversas áreas da música, pois 86% afirmaram já ter recusado convites para trabalhar com música devido à falta de tempo.

Diante do cenário profissional que obtivemos é necessário compreender como e quais as contribuições da Licenciatura em Música da UFCA para a atuação dos egressos. Assim, questionamos quais os componentes curriculares, por ordem de importância, que mais contribuíram para a atuação profissional do recém-graduado. Se fizermos o recorte das respostas que apareceram como primeira opção, teremos o seguinte gráfico:

Gráfico 1: 1ª opção da disciplina que mais contribuiu

Fonte: Elaborado pelos autores (2018)

Se observarmos quantas vezes o componente curricular é citado, independentemente da prioridade, teremos:

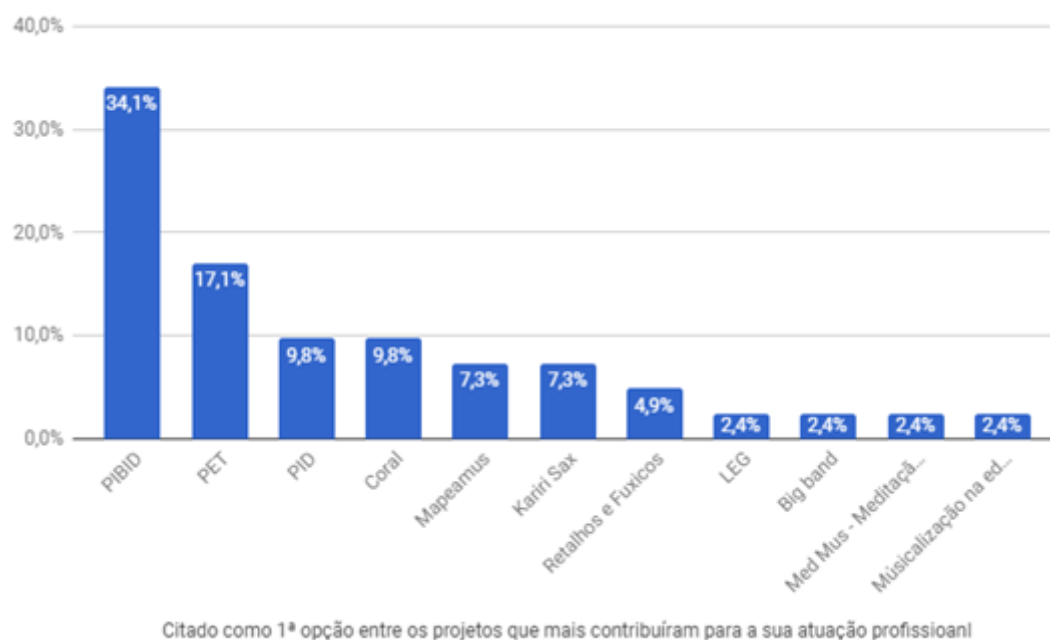
Gráfico 2: Disciplina mais citada

Fonte: Elaborado pelos autores (2018)

A prática instrumental, em ambos os recortes analíticos, aparece em destaque por ser o componente curricular que mais contribuiu para a atuação profissional, uma vez que a atuação como instrumentista e/ou cantor em bandas de baile, casamentos, bandas de música, coral e ministrando aulas particulares de instrumento apareceu como a preferência dos egressos e como uma das principais atuações. Quando o questionamento era qual o componente que menos contribuiu, a grande maioria respondeu que foi a disciplina de Estética, em ambas as análises. Com isso, percebemos que as disciplinas com viés prático aparecem em destaque, uma vez que dialogam com a atuação dos egressos.

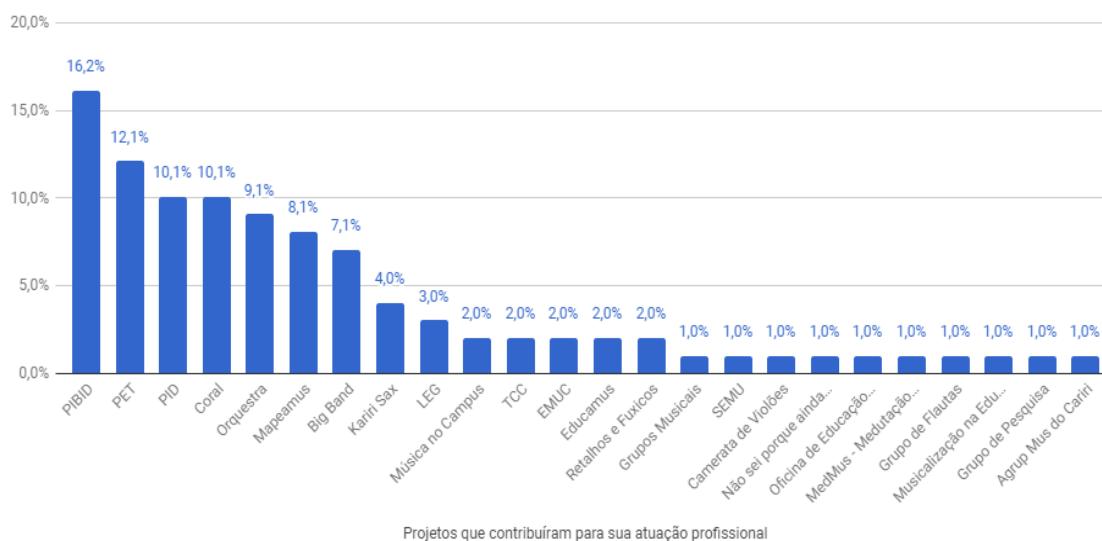
A Licenciatura em Música possui diversos projetos de ensino, pesquisa, extensão e cultura, e 95,3% dos egressos participaram de pelo menos um deles. Assim, a mesma questão foi realizada em relação a esses projetos e, nas duas análises – quantas vezes o projeto aparece como primeira opção e quantas vezes é citado independentemente da opção –, o PIBID, PET e o PID¹ apareceram como aqueles que mais contribuíram para a atuação profissional.

Gráfico 3: 1ª opção dos projetos que mais contribuiu



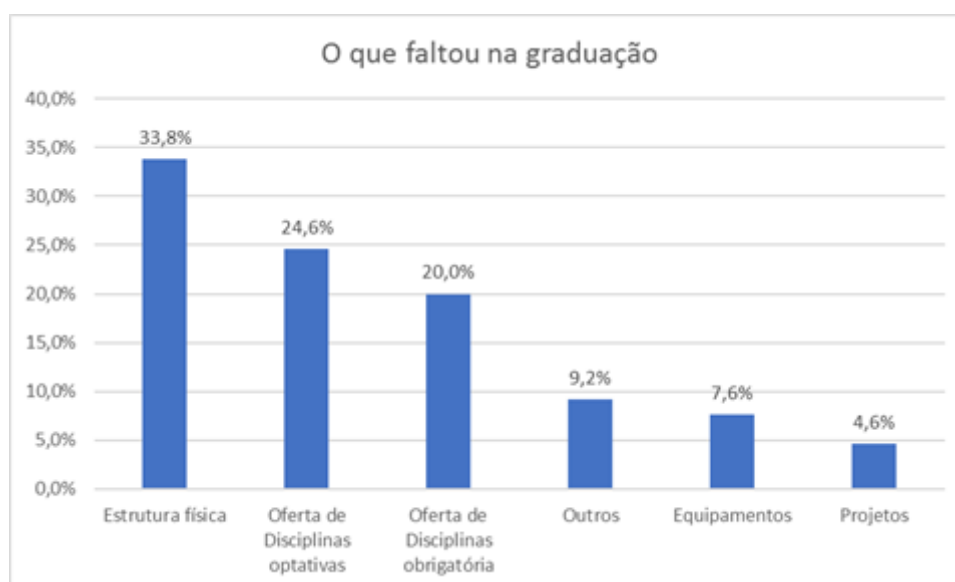
Fonte: Elaborado pelos autores (2018)

¹PIBID – Programa Institucional de Iniciação à Docência, PET – Programa de Educação Tutorial, e PID – Programa de Iniciação à Docência.

Gráfico 4: Projeto mais citado

Fonte: Elaborado pelos autores (2018)

Ao final, questionamos o que faltou na graduação para a atuação profissional e a maioria se referiu ao aspecto da estrutura física.

Gráfico 5: O que faltou na graduação

Fonte: Elaborado pelos autores (2018)

A estrutura física já era um aspecto esperado como um dos mais citados nesse ponto do questionário, pois os egressos entrevistados vivenciaram período em que o curso estava se estruturando e, por isso, não oferecia espaço adequado para as atividades, tampouco um número de professores que pudessem ofertar uma quantidade adequada de componentes curriculares optativos. Em contrapartida, atualmente o curso já possui estrutura física mais adequada, com laboratórios, equipamentos, instrumentos e diversas bolsas de estudo para a participação dos estudantes em projetos.

CONSIDERAÇÕES

Percebemos, através dos dados apresentados, que há uma demanda por profissionais da música na região do Cariri e que o curso de Música da Universidade Federal do Cariri tem, em muitos aspectos, contribuído para o cenário profissional dos egressos. A maioria deles está atuando como instrumentista e cantor em diversos contextos, como em grupos musicais, como professor de instrumento em aulas particulares e em escolas especializadas.

Há, contudo, uma rejeição por parte dos estudantes de querer atuar nas escolas de educação básica, em virtude do histórico de descaso a que a educação básica é acometida. Por isso, cabe ao curso incentivar o interesse dos estudantes para a atuação e transformação desse contexto.

É necessário compreender por que a atuação docente em escola de educação básica não aparece como uma opção em destaque dentre as várias questões e, com isso, estimular para que os egressos ocupem tais espaços. Devido ao fato de o curso aqui em questão ser uma licenciatura, é preciso questionar quais mudanças serão necessárias para construir uma identidade docente nos egressos e, conseqüentemente, impulsioná-los a ocupar o espaço da educação básica, para que este se some, portanto, aos espaços já ocupados pelo egresso enquanto instrumentista e cantor.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Robson Maia de. *Aprendizagem musical compartilhada: A prática coletiva dos instrumentos de sopros/madeiras no curso de Música da UFCA*. Fortaleza, Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará, 2014.

_____. *Tocar ensinando ou ensinar tocando?: Aspectos sociomusicais dos discentes de música da UFC Cariri*. In: ENCONTRO UNIVERSITÁRIO DA UFC NO CARIRI, 3., 2011, Juazeiro do

Norte. Anais eletrônicos... Juazeiro do Norte: UFC *Campus* Cariri, 2011. Disponível em: <<http://encontros.ufca.edu.br/index.php/eu/eu2011/paper/view/143/221>>. Acesso em: 1º set. 2014.

ARAÚJO, Teresa Regina. *A formação do professor universitário: Um convite à reflexão*. Eu, Professor Universitário, 23 jan. 2009. Disponível em: <<http://euprofessoruniversitario.blogspot.com.br/2009/01/formao-do-professor-universitrioum.html>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. *Parecer CNE/CP 09*, de 08 de Maio de 2001, Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, Seção 1, p. 31. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/009.pdf>> Acesso em: 22 mar. 2013.

FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GOMES, Solange Marinho. *A inserção profissional de licenciados em música: Um estudo sobre egressos de instituições de ensino superior do estado do Paraná*. Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2016. Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/150823/001009608.pdf?sequence=1>>

Acesso em: 28 jun. 2018.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de pesquisa*. 3. Ed. São Paulo: Atlas, 1999.

OLIVEIRA, Beatriz de Macedo. *Formação de nível técnico e atuação profissional do músico egresso do Conservatório Estadual de Música de Uberlândia*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010. Disponível em: <<http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/309>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

PASSOS, Carmensita Matos Braga. *Novos projetos pedagógicos para a formação de professores: registros de um percurso*. 2007. 224f. Tese de Doutorado em Educação Brasileira – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/2973/1/2007_Tese_CMBPassos.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2014.

PERRENOUD, Philippe. *A prática reflexiva no ofício de professor: Profissionalização e razão pedagógica*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Novas perspectivas para a formação de professores de música: reflexões acerca do Projeto Político-Pedagógico da Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, 83-92, set., 2005. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista13/revista13_artigo9.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2014.

RODRIGUES, Rui Martinho. *Pesquisa acadêmica: Como facilitar o processo de preparação de suas etapas*. São Paulo: Atlas, 2007.

EIXO 4 – EDUCAÇÃO MUSICAL E ETNOMUSICOLOGIA: CAMINHOS EPISTEMOLÓGICOS

MEU INSTRUMENTO VOZ: A IMPORTÂNCIA DA VOZ CANTADA COMO UM DOS ELEMENTOS FUNDAMENTAIS PARA A VISIBILIDADE DO COCO DA BATATEIRA.

MARIA DE FÁTIMA GOMES DOS SANTOS¹

MARCIO MATTOS ARAGÃO MADEIRA²

Resumo

O artigo faz parte dos trabalhos de pesquisa (em andamento) realizados junto ao projeto *Re-Inventário de Cantoras: Um olhar feminino para o canto das Guerreiras Cariri* (PROCULT-UFCA). Tem como objetivo estimular o protagonismo artístico feminino da região, a partir da análise do cotidiano e da história de vida das mulheres que são fontes desta pesquisa, assim como incitar à discussão em torno dos aspectos sociais, educacionais, de protagonismo e trajetória das artistas. Nesse atual trabalho abordamos questões voltadas para o canto, tentando compreender assim, a importância da voz cantada dentro do grupo de bailarinas (brincantes) do *Côco da Batateira*, assim como, entender suas formalidades, os aspectos de ensino aprendizagem do canto dentro dessa confraria. Pretende-se ainda, tornar esse tema uma das bases para os tratados biográficos com possíveis estratégias de superação para a problemática da exclusão do gênero feminino da história da música do Cariri, com foco na questão do canto nesse momento preciso.

Palavras chaves: educação musical, cantoras, história de vida, instrumento – voz, estudo de caso múltiplo.

INTRODUÇÃO

No Cariri cearense há uma gama de grupos da tradição popular onde as grandes protagonistas são as mulheres. Algumas delas são as bailarinas e cantoras (brincantes) do *Côco da Batateira*. Todas moradoras do bairro Gisélia Pinheiro, conhecido como “Batateira”, um dos mais pobres e estigmatizados da cidade de Crato, no Sertão Centro Sul do Ceará. As cantoras e bailarinas são as grandes mantenedoras responsáveis por trazer viva, há mais de trinta anos, a *dança do côco*. Essa dança de matriz africana, remanesce no Cariri com os escravos trazidos pelos portugueses no período da colonização do Brasil. Toda a desenvoltura das apresentações do coco é representada através do canto, de histórias que se dão vida através do entoar das cantadeiras e toeiras.

Integram o grupo Coco da Batateira mulheres agricultoras da região do Cariri, que se agrupam semanalmente para cantar, dançar e contar histórias de vida. Entre as integrantes sete mulheres do grupo se trajam como cavalheiros, enquanto as outras sete se vestem como damas. De acordo com a Mestra Edite, a brincante entrevistada, tradicionalmente as mulheres do grupo se vestem de homens por que os rapazes não queriam dançar.

¹ Cantora, pesquisadora, aluna do curso de Música Licenciatura da Universidade Federal do Cariri- UFCA.

² Professor da Universidade Federal do Cariri/UFCA. Trabalha como professor do Curso de Música - Licenciatura, desde 2010. É líder do Grupo de Pesquisa "CEMUC - Centro de Estudos Musicais do Cariri". E-mail: marciomattos@marciomattos.com.

As bailas são embaladas pelas toeiras, onde o sagrado feminino se faz constante e inerente à vida dessas mulheres. Cantam canções que falam do dia a dia das mães de famílias, donas de casa, agricultoras, avós e tias.

Entender o canto como um dos elementos fundamentais para a existência do coco é parte desse estudo de caso e, para isso foi preciso reconhecer de forma ampla todos os aspectos contidos na fala da Mestre Edite, onde as perguntas eram lançadas, fazendo assim com que a mestra as resignificasse dentro da sua própria realidade e entendimento.

Em sua fala ela mesclava sentimentos, experiências de vida e a relação didática metodológica do ensino das músicas. Falava também sobre a importância geral do coco, quer dizer, não só na experiência individual vivida pelo grupo, como também na relação de ensino aprendizagem em seus aspectos educacionais, que acontece entre elas (as brincantes) e as crianças do coco mirim (grupo infantil). Nesse sentido, Dona Edite fez existir um discurso amplo e genuíno sobre a experiência que o canto aspira, pois de acordo com Josso: “A existencialidade é abordada por meio de uma trama totalmente original – porque singular – no seio de uma humanidade partilhada.” (JOSSO, 2007, p. 420)

É uma forma singular-plural, ainda dentro da compreensão de Josso, que faz com que a grande personagem do coco não se faça isolada nas falas, a partir desse processo artístico, de troca de saberes, liderança, ou seja, ela não é mais somente ela, e sim o todo. Ela é a criança da comunidade, representa cada dançarina do coco em sua fala e é expressão ativa sobre o que é cantar, bem como a importância do canto na vitalidade do grupo.

Esses autorretratos dinâmicos, construídos, como se sabe, numa dialética de elaboração e de análise feita de momentos individuais e em grupo, permitem progressivamente evidenciar as dinâmicas dos processos de formação de nossa existencialidade. Uma dinâmica fundamental orienta todos os percursos. Ela nasce da confrontação entre os interesses e as lógicas individuais por um lado e, por outro, das lógicas e das pressões

Coletivas. Aparecem assim as potencialidades da pessoa e suas possibilidades diante das pressões de seus diferentes contextos de inserção ou de pertença simbólica. “O percurso de vida se apresenta como uma longa transação ao longo da qual a pessoa age sobre seu meio ambiente, com vista a, ajustando-se a ele momentaneamente ou de maneira duradoura.” (JOSSO, 2007, p. 422)

Através das falas da mestra Edite também é possível constatar aspectos de educação musical que se dão além dos muros das escolas, instituições ou universidade de música.

Essa abordagem do *ensino informal* se dá também nas comunidades da cidade de Crato. O canto popular e suas formalidades são abordados e contemplados mesmo quando não fazem parte de

espaços formais e institucionalizados da música no Cariri. Muitas vezes, acredita-se na máxima que a redenção da humanidade se dá por meio da escola; como se tudo devesse passar pelo labirinto da educação escolar formal e, mesmo um educador ou professor de canto precisa ter méritos e reconhecimento acadêmicos para ser reconhecido como educador musical. É possível aprendermos dentro da nossa rotina, na vida, no dia a dia e no contato humano. A vida e a convivência em comum facilitam o compartilhar de conhecimentos das atividades diárias. Mesmo sem saber grafar as notas nas partituras tradicionais, as cantoras mantem um acervo de composições que são proferidas nas apresentações do grupo.

Reconhecer a mestra Edite como educadora musical tendo em vista que o canto é um dos elementos que dão base para a existência do grupo, é reconhecer o ensino do canto em um “ambiente desescolarizado”, porém, genuinamente educacional de troca e crescimento entre grupo e comunidade.

Mestra Edite só estudou até a oitava série no ensino regular. Segundo dados recolhidos durante a pesquisa, as mulheres envolvidas na dança do coco da batateira são trabalhadoras rurais politizadas, participam de movimentos comunitários, e, com isso, desenvolvem na sua comunidade papel de líderes sociais. Assim, junto a essas pessoas, a mestra lidera ações do movimento social em prol de melhorias para o bairro, acolhem crianças da comunidade e, junto a famílias do local ela traça estratégias de superação para uma das principais problemáticas do bairro, que é hoje uma das zonas de tráfico de drogas na cidade de Crato.

MEU INSTRUMENTO VOZ: MESTRA EDITE E SUA RELAÇÃO COM O CANTO

As indagações sobre a voz ser ou não um instrumento são parte de movimentos antagônicos entre estudiosos da música, pois, mesmo na realidade do ensino da música em algumas licenciaturas, não consideram, por exemplo, a disciplina *Canto Popular* equivalente a uma prática instrumental. Por este motivo o aluno não pode especializar-se em uma determinada área do canto (popular ou erudito) para atuar profissionalmente.

A voz humana é usada como instrumento musical desde os primitivos, vários achados arqueológicos comprovam que o homem além de se comunicar, aprendeu os primeiros sons e a cantar. A voz é o único instrumento capaz de articular palavras, outros instrumentos assimilam a voz humana. O saxofone e o clarinete têm como referência a voz humana. Devido a essa capacidade, a voz pode ser considerada o instrumento musical mais completo de todos. Claire Dinville, no prefácio de A

Técnica da Voz Cantada diz: “Arte esta [a música] que utiliza o mais perfeito instrumento musical já “inventado”: a voz. E completa afirmando que o cantor tem todo um estudo a ser praticado assim como o instrumentista. “A voz humana é um instrumento único, desde que o cantor saiba torna-la ágil, dócil e expressiva”. Confirma, então, que o trabalho de técnica vocal a ser feito para que esta esteja aliada ao bom ouvido musical exige dedicação, e por isso é importante também conhecer o aparelho vocal e suas funções. Segundo as afirmações do livro *Coral um canto apaixonante* (MATHIAS, 1986) “O homem carrega dentro de si seu instrumento: é ele instrumento e instrumentista. Percebe-se que precisa haver um trabalho árduo com a voz.”

Assim como os instrumentistas precisam dedicar-se ao seu instrumento, o cantor precisa ter muito tempo de estudo para conseguir a sua meta, vários exercícios de solfejo diários, treinando a sua extensão e a sua percepção, isso não anula a possibilidade de estudar um instrumento, aumentando assim as suas ferramentas como educador. Dona Edite não nos deixa dúvidas, pois a sua voz tem o poder de marcar uma geração, ela afirma: “a toeira, é o canto que agente canta”. Isso nos prova que a identidade de um povo sobrevive através da música, ela funciona como principal transmissor dos costumes e valores.

De um lado, estas sociedades musicais oferecem, através das suas práticas de sociabilidade e de seu modo de funcionamento, traços diretamente observáveis de uma herança reatualizada de diferentes momentos históricos deste tipo de formação instrumental. Por outro lado, numerosas destas sociedades musicais conhecem uma tal longevidade que elas acompanharam as diferentes fases da história da cidade e isso até os nossos dias.

Esse estudo passa a revelar a existência de uma base cultural, presente no seio das comunidades, privilégio este que pertencem às mulheres que transmitem a sua tradição popular. O foco principal do trabalho é ressaltar a mulher como guerreira transmissora de sua tradição.

Sair do universo acadêmico e ir a campo é poder se deleitar e admirar em muitos momentos seus próprios pensamentos mais intrínsecos ou empíricos, pois, “O que um ignorante pode uma vez, todos os ignorantes podem sempre. Pois não há hierarquia na ignorância” (RANCIÈRE, 2004, p. 4955). Aprender depende da inteligência que todos possuem e da vontade que nem todos possuem. “O homem é uma vontade servida por uma inteligência.” (RANCIÈRE, 2004, p. 83)

Há muito, busco defender a voz como um instrumento, compreendendo que nem todos os cantores tem um domínio específico de um instrumento, pois se deteve ao longo da sua carreira a trabalhar especificamente com a voz e suas habilidades como cantores. Considero que a voz é um instrumento musical de fundamental importância.

Para isso é necessário entender que a voz precisa estar aliada a um bom ouvido musical, uma concepção sonora, a dicção, boa percepção de ritmo, uma excelente consciência do uso do aparelho fonador, utilização das expressões faciais, físicas e leitura musical. Mesmo sendo dentro de uma concepção individual ou de uma formalidade dentro do canto popular ou erudito, o cantor precisa ter consciência da importância desses aspectos citados acima.

REFERÊNCIAS

DINVILLE, Claire. **A técnica da Voz Cantada**, Tradução da 2ª Edição / E prefacio da edição brasileira Marjorie B. Couvoisier Hasson- Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

JORGE P. SANTIAGO, “O lado clandestino da cidade brasileira. Uma historiografia reticente aos conflitos étnicos” . In: **Anuario Americanista Europeo**, n. 01, 2003, pag. 87 a 105 1997- 1998: pag. 04.

JOSSO, Marie-Christine. **A transformação de si a partir da narração de histórias de vida**. Educação: Porto Alegre-RS, ano XX, n.3 (63), p.413-438, set./dez. 2007.

MATHIAS, Nelson. **Coral um Canto Apaixonante**. Brasília, MusiMed, 1986 p. 3.

RANCIÈRE, Jaques. **O mestre Ignorante-Cinco Lições Sobre a Emancipação Intelectual**. Tradução Lílían do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ENTREVISTA

Edite Dias de Oliveira Silva (Dona Edite) 76 anos, Crato, julho de 2017.

O REISADO DE MESTRA MAZÉ: ESTUDO ANALÍTICO DE UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL DO CARIRI CEARENSE

RICARDO NOGUEIRA DE CASTRO MONTEIRO¹

JÉSSICA XAVIER DO NASCIMENTO²

JOÃO VICTOR DA SILVA COELHO³

RODOLFO RODRIGUES⁴

MARIA DE FÁTIMA GOMES DOS SANTOS⁵

JEAN PAULINO COSTA⁶

Resumo

O presente artigo analisa a estrutura dramaturgica de uma apresentação do Reisado de Mestra Mazé ocorrida a 22/09/2017. O estudo revela uma surpreendente aproximação entre a forma dramática do folguedo tradicional e uma estrutura canônica discutida amplamente por vários autores como Syd Field (FIELD 1995) e Christopher Vogler (VOGLER 2007). A partir da transcrição integral dos textos e partituras registrados, observaram-se uma série de homologias relacionando as estruturas narrativas do plano do conteúdo com figuras de expressão tanto de natureza musical quanto cênica, apontando para a congruência, coerência, coesão e unidade estética da encenação. O estudo comparativo do material coletado com referências colhidas por outros pesquisadores permitiu identificar uma surpreendente incidência de arcaísmos no terceiro ato, relacionado ao bumba-meu-boi, exemplificando-se o fenômeno demonstrando a acentuada semelhança entre uma das peças com uma recolhida em Alagoas por Theo Brandão e publicada em 1953 (BRANDÃO 2007:88) – além de outro exemplo em que a peça colhida no reisado parece mais arcaizante que outra originária do Ceará e gravada em 1916. Conclui-se que, ainda que contemporâneo e resultante de uma bricolagem de autoria coletiva, o espetáculo mantém profundas raízes na tradição oral e apresenta um nível de consistência apenas explicável a partir de sua filiação a formas poéticas amadurecidas por séculos de práxis artística, como sói ocorrer em certas manifestações da cultura popular.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Brasileira; Semiótica; Reisado

Abstract

The present article analyses the dramaturgic structure of the presentation of a traditional Epiphany in Northeastern Brazil, registered on September 22, 2017. This study reveals a surprising similarity between the form of that traditional performance and the canonic structure widely discussed by such authors as Syd Field (FIELD 1995) and Christopher Vogler (VOGLER 2007). Departing from the

¹ Professor da Universidade Federal do Cariri - UFCA. Coordenador do Núcleo de Perenização e Difusão da Cultura Popular do Cariri. E-mail: ricardo.monteiro@ufca.edu.br.

² Aluna da Universidade Federal do Cariri - UFCA. Membro do Núcleo de Perenização e Difusão da Cultura Popular do Cariri. E-mail: jeh.jessicca@gmail.com.

³ Aluno da Universidade Federal do Cariri - UFCA. Membro do Núcleo de Perenização e Difusão da Cultura Popular do Cariri. E-mail: victortrack@outlook.com.

⁴ Aluno da Universidade Federal do Cariri - UFCA. Membro do Núcleo de Perenização e Difusão da Cultura Popular do Cariri. E-mail: rodolfo.tecmusica@gmail.com.

⁵ Aluna da Universidade Federal do Cariri - UFCA. Membro do Núcleo de Perenização e Difusão da Cultura Popular do Cariri. E-mail: fatinhagomescariri@gmail.com.

⁶ Aluno da Universidade Federal do Cariri - UFCA. Membro do Núcleo de Perenização e Difusão da Cultura Popular do Cariri. E-mail: jeanpaulino31@gmail.com.

complete transcription of both the verbal and the musical texts, we have identified a series of homologies relating the narrative structures of the plane of content with both musical and scenic figures of expression, indicating the congruence, coherence, cohesion and aesthetical unity of the performance. The comparative study between the collected material and other references gathered by many other authors throughout the years has allowed us to identify a surprising incidence of archaisms in the third act, related to a traditional Brazilian feast consisting of a comic Auto about the death and resurrection of an ox. One example compares a song collected in the performance with another annotated by Brazilian folklorist Theo Brandão in a book he published in 1953 (BRANDÃO 2007:88), and another one discusses a series of features of another song of the feast that make it seem far more archaic than a recording registered early in 1916. The conclusion indicates that despite its contemporaneity, its being the product of a collective creation and its appearance of a bricolage, the performance proves to be deeply rooted in ancient oral traditions and presents a level of consistency that can be explained only by considering it as part of a heritage of poetic forms lapidated throughout the centuries in a cultural milieu where oral traditions still endure.

KEYWORDS: Folklore; Semiotics; Epiphany.

O presente artigo tem por objetivo descrever, analisar e discutir aspectos estruturais de uma das muitas manifestações da cultura popular do Cariri cearense – no caso, o Reisado de Mestra Mazé de Luna, tal qual registrado em apresentação a 22/09/2017. Fundado em 1955 por seu pai, José Francisco Luna – mais conhecido como Mestre Dedé de Luna –, o folguedo passa a ser liderado por Mestra Mazé a partir de 1984, após o falecimento de seu criador.

Em sua obra *O reisado alagoano*, Theo Brandão oferece uma interessante definição de Reisado, por ele apresentado como

uma espécie de revista popular em que os números de canto, danças e declamação de obras poéticas decoradas ou de improviso dominam quase a parte dramática do folguedo, constituída pelos “entremeios” – representações, na maioria curtas e pobres, e, elas próprias, quase sempre acompanhadas de cânticos e danças (BRANDÃO, 2017, p. 10).

Já para Mário de Andrade, o Reisado consistiria em uma

encenação com canto e dança para comemorar o Natal, ao ar livre ou em visitas às casas. Geralmente antecede um bumba-meu-boi podendo ter esse nome – bumba-meu-boi – ou o do vegetal, animal ou personagem principal. Ao contrário da folia-de-Reis, com que muitas vezes é confundido, o Reisado não tem porta-bandeira, portanto, não tem santo padroeiro, e dele participam homens e mulheres (ANDRADE, 1989, p. 434).

Uma conceituação que desenvolve suas considerações justamente a partir do contexto do folguedo aqui analisado nos é oferecida por Oswald Barroso em seu *Reis de Congo* (BARROSO 1996:38):

Presentemente, no Ceará, o povo usa comumente o termo Reisado para designar o espetáculo que reúne inúmeros entremezes e peças, isto é dramatizações (antigos Reisados e Ranchos de Animais) e bailados, cabendo destaque para o entremez do Boi que muitas vezes aparece fechando a função, imediatamente antes das canções de despedida. Entre os brincantes,

aparece invariavelmente um grupo de cantores-dançadores (Damas, Galantes, Caboclos, Guerreiros etc.), além de uma orquestra (pequeno grupo de tocadores).

A “revista” aludida por Theo Brandão consistiu em uma apresentação de aproximadamente 45 minutos constituída por 44 pequenos episódios. Todas as músicas do espetáculo foram dedilhadas na tonalidade de D maior, mas com a afinação rebaixada em meio tom, soando em Db maior. Ritmicamente, foram apresentadas músicas nos compassos binário simples (34,1% dos números), binário composto (6,8%), ternário (4,6%), quaternário (40,9%) e *ad libitum* (13,6%) – havendo portanto a esmagadora maioria de músicas binárias e quaternárias (75%), ocupando as ternárias e em binário composto minguados 11,4% que sequer ombreiam os 13,6% de peças *ad libitum*. Os episódios mencionados anteriormente foram classificados em quatro categorias distintas. A primeira, representada pelos *bailados*, corresponde a números instrumentais coreografados, contando-se 7 na referida apresentação e ocupando aproximadamente 5 minutos – portanto, 11% – da performance. A segunda corresponde aos *recitativos*, em que, como na tradição operística, textos verbais são entoados melodicamente dentro de uma liberdade de ritmo e andamento mais próxima à da fala que à práxis cancional – os 3 aqui observados com um andamento invariavelmente mais lento do que o das demais seções musicais, e ocupando pouco mais de 2 minutos, ou 5%, da apresentação. A terceira representa um dos pontos de maior interesse musical: as *peças*, que são simplesmente as canções propriamente ditas, cuja duração total correspondeu a mais de 37 dos 45 minutos da apresentação – mais de 83% da encenação –, contando com 29 números. As *falas* – pequenas intervenções de natureza teatral – ocupam menos de 1% da encenação, apenas ocorrendo em duas pequenas intervenções de cerca de 10s cada.

Analisando-se a estrutura dramática do folguedo, pode-se organizá-lo em 4 atos. O primeiro corresponde à *Entrada*, consistindo na apresentação do grupo e seus integrantes seguida pelo pedido de licença a homens e seres divinos. O segundo, por sua vez, apresenta as *Figuras*, como as personagens são tradicionalmente denominadas no Reisado. Para Theo Brandão, sua aparição poderia estar relacionada originariamente à apresentação dos animais clássicos do presépio, o que justificaria a presença, por exemplo, do boi e da burrinha (BRANDÃO, 2017, p. 13). No entanto, justamente essas duas últimas personagens, como veremos a seguir, recebem tal destaque a ponto de merecer para si todo um ato à parte, ficando essa seção dedicada a seres fantásticos como o Jaraguá e a Sereia, a locativos como o Crato, o Ceará ou o Riacho do Meio, e finalmente personificando a figura do Povo, aludido nas peças e representado pelas figuras de Mestre Dedé e/ou da Índia. O terceiro, continuidade e clímax do anterior e do folguedo como um todo, constitui pois uma pequena síntese

de um bumba-meu-boi, e pode ser chamado simplesmente de *Boi*. Sobre o sentido de sua inserção no Reisado, merece destaque a explicação de Mário de Andrade em suas *Danças dramáticas do Brasil*:

E como a obsessão, ou se quiserem, o complexo do boi, que é uma das constâncias mais fortes do povo brasileiro, ordenara a praxe de terminar a série de Reisados dum espetáculo com uma representação do bumba-meu-boi, a maioria dos Reisados, os mais popularmente queridos, acabaram se fundindo neste (ANDRADE, 1982, p. 53).

Aqui, vale notar que se pode inferir que a fusão do reisado natalino com o ciclo do boi deve ter tido lugar entre as anotações de Mello Moraes Filho datadas da segunda metade do século XIX, nas quais os dois ainda se encontram separados (MELLO MORAES FILHO, 1999, p. 57-68), e os registros da missão de Mário de Andrade em 1938, em que já aparecem fundidos (ANDRADE, 1989, p. 434-435). Por fim, chega-se ao IV Ato, a *Guerra*, que Theo Brandão explica como um fenômeno de sincretismo do reisado com a Congada, herdando pois desta as emblemáticas cenas de combate com espadas, evocando as lutas de resistência da Rainha Ginga de Angola contra os invasores de seu reino (BRANDÃO, 2007, p. 80). O ato final aparece fundido com o que Brandão chama de *retirada*, correspondendo ao anúncio da partida e à despedida dos brincantes, finalizando o folguedo.

Um primeiro elemento a chamar a atenção na forma descrita acima é sua total congruência com relação às estruturas narrativas canônicas da dramaturgia tradicional, tais como descritas por autores como Syd Field e Christopher Vogler, que afirmam que os pontos de virada dramática estão aproximadamente a 25% e 75% do tempo total da performance (FIELD, 1995, p. 3), frequentemente com um anticlímax a 50% (VOGLER, 2007, p. 155-158). A estrutura canônica, sabidamente flexível conforme salientado por ambos aqueles autores, é satisfatoriamente próxima daquela por eles descrita, situando-se – sempre aproximadamente – a transição entre os Atos I e II a 20%, a entrada para o III Ato a 53,3%, e iniciando-se o desenlace no IV Ato a 77,7% da narrativa. Assim, o espetáculo, com uma margem de erro de apenas 5%, corresponde ao modelo canônico discutido por Vogler e Field. Destarte, ainda que seguindo uma lógica de bricolagem tal qual apontado por Barroso (BARROSO, 1996, p. 38), o espetáculo não apenas possui contudo uma estrutura dramática, como a mesma apresenta consistência, além de plena congruência para com os cânones da dramaturgia contemporânea.

As divisões em atos descritas acima têm correspondência também com configurações musicais. Enquanto o Ato I apresenta exclusivamente ritmos binários simples e quaternários, o Ato II concentra em si todas as composições em ternário, a maior parte dos *ad libitum* e uma peça em binário composto. Com relação a isso, uma hipótese de interesse seria que a seção correspondente às

Figuras pudesse ter guardado um maior grau de arcaísmo, o qual se refletiria na maior presença de uma lógica ternária, cuja predominância no século XIX deu lugar à do binário no XX. No entanto, um estudo comparativo entre as músicas coletadas junto ao Reisado de Mestra Mazé e outras fontes anteriores encontrou no Ato III, e não no II, o maior número de pontos de contato. Ou seja: a conclusão até o momento de nossas análises identifica no ato correspondente ao *Boi* o maior arcaísmo de fato demonstrável. No exemplo a seguir, a primeira melodia, coletada no Reisado de Mestra Mazé, e a segunda, transpondo a anotada por Theo Brandão em seu *O reisado alagoano* de 1953 (BRANDÃO, 2007, p. 88), são quase idênticas – diferindo apenas em seu consequente, que contudo em ambos os casos tem suas notas de apoio em tétrades descendentes:

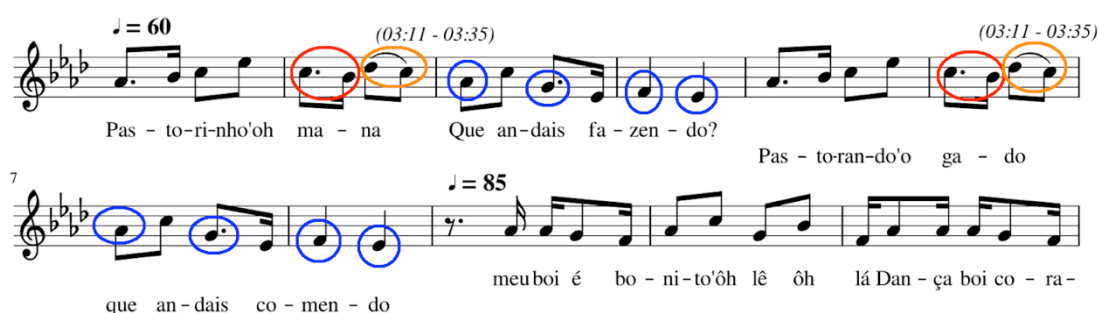


Figura 01 – peça recolhida no Reisado de Mestra Mazé



Figura 02 – transposição de peça recolhida por Theo Brandão

Vale somar a isso um número considerável de cantigas que, se não apresentam o mesmo grau de similaridade, nem por isso merecem ver desconsideradas suas semelhanças para com materiais registrados anteriormente. Tal é o caso por exemplo de uma peça que apresenta importantes analogias com um trecho do Reisado de Antônio Geraldo documentado por Sílvia Romero em seus *Cantos populares do Brasil* de 1883 (ROMERO, 1985, p. 155-156), e cuja permanência ao menos parcial é atestada por Brandão (BRANDÃO, 2007, p. 97) – em um trajeto portanto rastreável por mais de 130 anos. Não deixa ainda de merecer nota a analogia de uma das peças com a célebre toada “O Meu Boi Morreu”, gravada em 1916 por Eduardo das Neves e Bahiano para a Casa Edison do Rio

de Janeiro, e cujos versos iniciais são “O meu boi morreu/que será de mim?/Manda buscar outro, ó maninha/lá no Piauí”. Se a difusão e permanência da peça no imaginário sem dúvida se valeram também da pujança crescente da então nascente indústria cultural, é interessante considerar um artigo publicado naquele mesmo ano pela revista semanal Fon-Fon, do Rio de Janeiro. Segundo ele, a célebre canção seria procedente do Ceará. Aludindo ao folguedo do Boi, seu autor testemunha que:

É nesse divertimento, comum aos habitantes do nordeste brasileiro, porém mais arraigado e querido no Ceará, especialmente do povo de Fortaleza, que há essa cantiga do meu boi morreu, hora tão afamada nas ruas cariocas pelo carnaval.

Queixando-se de a canção ter passado ao imaginário como supostamente piauiense, devido aos versos 3 e 4, o articulista esclarece:

O Piauí entra nessa cantiga não só como rima segundo a fanhosa voz do cantador, como porque é no Piauí que o matuto cearense manda buscar o gado de que carece para refazer sua fazenda após os repiquetes e as secas. (1916, p. 39)

Dessa forma, ainda maior torna-se o interesse pela versão musicalmente diversa que consta no Reisado de Mestra Mazé, já que sua estrutura antifonal corresponde com muito maior consistência à descrição que aparece no Fon-Fon, que explica serem os dois versos iniciais entoados pela *pastora*, e os seguintes cantados como resposta pelo *fazendeiro*. Nesse aspecto, portanto, a versão de Mestra Mazé mostra-se ainda mais arcaizante que aquela documentada por Mário de Andrade quase um século antes.

Por fim, o IV Ato também apresenta importantes discontinuidades estruturais com relação às seções anteriores. Primeiro, por concentrar mais *bailados* do que qualquer outro ato. Segundo, por guardar a maior concentração de compassos binários compostos – talvez outro resquício arcaizante –, sugerindo uma aceleração mesmo de andamento para a dramatização da *Guerra* e seus célebres, por vezes virtuosísticos, combates com espadas.

Conclui-se, portanto pela presença de uma estrutura dramática para o espetáculo que apresenta homologias importantes entre categorias do conteúdo referentes ao percurso narrativo e categorias de expressão musical e visual ou cênica. Os 4 atos apresentam aproximadamente a mesma duração, e seguem uma estrutura dramática canônica: a apresentação da trama e seus personagens na *Entrada*, uma primeira virada com a entrada espetacular do Jaraguá seguido posteriormente pelas demais *Figuras*, a chamada “crise central” gerando o principal ponto de tensão com a chegada do *Boi*, e finalmente o desenlace através da *Guerra* e dos agradecimentos. Observe-se que, fragmentária e justaposta como uma bricolagem, a narrativa, longe de carecer de sentido, o apresenta com uma

absoluta coerência que, ainda que possa passar despercebida em uma leitura superficial, deixa-se revelar a partir de um exame em maior profundidade. Note-se outra homologia na maior concentração em termos relativos ao longo dos 4 atos, respectivamente, de ritmos binários/quaternários, ternários, binários simples e binários compostos, estabelecendo portanto uma coerência entre os discursos dramatúrgico, cênico e musical que garante a coesão e a unidade estética de uma obra que, ainda que construída intuitivamente e de forma coletiva, apresenta inequivocamente a notável consistência que apenas as formas poéticas amadurecidas por séculos de práxis artística são capazes de oferecer.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1989.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

BARROSO, Oswald. *Reis de Congo*. Brasília: Ministério da Cultura, 1996.

BRANDÃO, Theo. *O reisado alagoano*. Maceió: UFAL, 2007.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

MELLO MORAES FILHO, Alexandre José de. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1999.

O meu boi morreu. *Revista Fon-Fon*. Rio de Janeiro, n.o 14, 1916:39.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

VOGLER, Christopher. *The writer's journey*. Studio City: Sheridan, 2007.

LICENCIATURAS EM MÚSICA E A CULTURA TRADICIONAL POPULAR: DIÁLOGOS POSSÍVEIS.

FABIANA BROGLIATO RIBEIRO¹

Resumo

Este trabalho apresenta alguns resultados da pesquisa de mestrado que realizou um estudo de caso no curso de Música da Universidade Federal do Ceará (UFC) – Fortaleza, a partir de uma perspectiva etnomusicológica na Educação Musical. A reflexão permeia o elenco das disciplinas curriculares e das práticas instrumentais e seus direcionamentos; bem como a postura epistemológica dos professores, partindo do conceito de Ecologia de Saberes, de Boaventura de Sousa Santos. Além deste autor, o texto dialoga com Carlos Sandroni, Margarete Arroyo, Oswald Barroso e José Jorge de Carvalho, na busca por elucidar as pontes possíveis entre a Universidade e a Cultura Tradicional Popular, na construção de uma Educação Musical mais diversa e abrangente.

Palavras-chave: educação musical; etnomusicologia; currículo.

Abstract

This work has the results of the master's research that carried out a study case in the course of Music of the Federal University of Ceará (UFC) – Fortaleza, from an ethnomusicological perspective in Music Education. The reflection permeates the cast of the curricular disciplines and the practical instruments and their directions; Epistemological posture of teachers, starting from the concept of Ecology of Knowledge, by Boaventura de Sousa Santos. In addition, the text dialogues with Carlos Sandroni, Margarete Arroyo, Oswald Barroso and José Jorge de Carvalho, in the search to elucidate the possible bridges between the University and Popular Traditional Culture, in the construction of a more diverse and comprehensive Music Education.

Palavras-chave: musical education; ethnomusicology; curriculum.

Costumo dizer que minhas primeiras experiências formativas no campo da música se deram em meio a grupos percussivos que surgiram na cidade de Fortaleza no começo dos anos 2000, voltados para um fazer musical popular e coletivo. Com estes grupos tive contato com diversas manifestações populares tradicionais do Nordeste, originárias da mistura de tradições afro-brasileiras, indígenas e europeias, formativas do povo brasileiro e diversa e amplamente encontradas ao longo de todo o território.

Posteriormente, em 2011, ingressei no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará (UFC), onde tracei uma formação tradicional acadêmica, e, portanto, ocidental europeia, musicalmente construída segundo o *habitus conservatorial*².

¹ Mestra em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará – UFC/Fortaleza. E-mail: fabibrogli@gmail.com.

² Partindo do conceito de *habitus* desenvolvido por Pierre Bourdieu – como a incorporação nos sujeitos de disposições inconscientes, fruto da interiorização de complexas estruturas sociais –, o *habitus conservatorial* seria próprio ao campo artístico e educativo musical, e diz respeito a uma prática própria à instituição Conservatório, trazida pelos europeus. Tal

Tais universos de experiências antagônicas, e, sim, complementares, levaram-me à pesquisa de Mestrado intitulada “Diálogos possíveis entre a Música Tradicional Popular e a Universidade: um estudo de caso no curso de licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará (UFC) – Fortaleza”³, na qual busquei desvelar a relação que a Academia tem estabelecido com a música tradicional popular no processo de educação musical, partindo da constatação de certa ausência desse universo na minha própria formação acadêmica, e em contrapartida a importância do mesmo na minha formação e vivência como musicista.

Estudei primeiramente os currículos dos cursos de licenciatura em Música de dez universidades públicas⁴, através dos materiais disponibilizados em seus próprios sítios de Internet, que me revelaram o panorama geral acerca do objeto de estudo, e me serviram como ponto de partida para alguns questionamentos importantes. A seguir realizei um estudo de caso no Curso de Licenciatura em Música da UFC, utilizando-me de levantamento bibliográfico, análise documental e entrevistas semiestruturadas, tendo como sujeitos os professores das disciplinas elencadas – aquelas que tinham alguma relação com o campo da Música Tradicional Popular.

Tendo em vista, pois, de um lado, o conhecimento acadêmico – letrado e centrado nos conhecimentos derivados das Universidades ocidentais – e de outro, os saberes populares – centrados na transmissão oral dos conhecimentos oriundos das culturas indígenas e africanas –, o diálogo entre ambos, apesar de vir sendo fortemente discutido desde a década de 90, quando alguns estudiosos começaram a se voltar para a diversidade musical em contextos de ensino chamados de “informais” e “não-formais”, apresenta ainda hoje alguns desafios cruciais, que pretendo aqui abordar, à medida que trago os principais resultados de minha pesquisa.

Na proposta de incorporar a Música Popular em seus projetos formativos, algumas instituições têm se proposto a reformular seus currículos, centradas na preocupação principal de contemplar o contexto local e uma maior diversidade musical. Porém, Carlos Sandroni pontua que um dos principais problemas seria a

[...] distinção que costumamos fazer entre conteúdo – englobado na etiqueta “currículo”, ou seja, “o quê” se ensina – e forma, englobada na etiqueta “método”, ou seja, “como” se ensina. O problema é que esta distinção, se aplicada de maneira irrefletida, pode levar a pensar que é possível tratar as músicas populares como conteúdos a serem incorporados aos currículos de música, mas ensinados segundo métodos alheios a seus contextos originais, quer se trate

modelo dá ênfase à leitura e escrita, à técnica, visão histórica e teorias europeias, valorizando, sobretudo, a performance instrumental/vocal individual – tendo como meta o virtuosismo.

3 Brogliato, F. B. Diálogos possíveis entre a Música Tradicional Popular e a Universidade: um estudo de caso no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Ceará.

4 Os critérios para essa seleção foram detalhadamente descritos e podem ser acessados na dissertação citada, publicada no banco de teses e dissertações da Universidade Federal do Ceará.

de métodos já utilizados nas escolas, quer se trate de métodos especialmente inventados (SANDRONI, 2000, p. 19-20).

De acordo com o autor, nas culturas populares os modos de fazer são tão ou mais importantes que o conteúdo, e a busca por incorporar, ainda que parcialmente, tais modos de fazer ao abordar uma tradição específica em sala de aula, seria a única maneira “de tornar a escola de fato mais permeável à pluralidade cultural” (SANDRONI, 2000, p. 26).

O autor traz como exemplo o caso dos Estados Unidos, onde existe a prática de convidar mestres renomados de músicas tradicionais africanas ou asiáticas para ensinar nas universidades. A metodologia aplicada nesses casos não é nem a ocidental convencional e tampouco uma idêntica à utilizada em seus contextos de origem, principalmente quando se trata de tradições ligadas a rituais específicos de religiosidade. Mas o sucesso dessas experiências, segundo Sandroni, “parece indicar que em certa medida é possível alcançar um compromisso entre um quadro institucional de tipo Ocidental e metodologias não-Ocidentais ou populares” (SANDRONI, 2000, p. 24).

No Brasil, experiência similar acontece na UnB desde 2010, dentro do projeto *Encontro de Saberes*, criado pelo professor José Jorge de Carvalho. Tal projeto busca incluir Mestres e Mestras de saberes tradicionais populares como docentes nas universidades – e não somente em ações de extensão, como é mais comum ocorrer – com o objetivo de superar a “amputação intelectual e epistêmica que significou o currículo universitário brasileiro, inteiramente copiado do modelo excludente da ciência moderna ocidental” (CARVALHO, 2010, p. 242, tradução minha).

Para isso, primeiramente criou-se a disciplina intitulada “Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais”, como um módulo livre pertencente ao Departamento de Antropologia, e que, desde aí, passou a ser oferecida regularmente e se expandir como modelo para outras universidades brasileiras, e também para a Pontifícia Universidad Javeriana de Bogotá – Colômbia, que ofertou em 2012 a disciplina Encontro de Saberes, nos moldes criados pelo instituto, dentro do curso de Doutorado em Estudos Culturais. No Brasil, constam 6 instituições que aplicam essa proposta como parte integrante de diferentes áreas.

Na mesma perspectiva dialógica, iniciativas que buscam, também, levar os alunos para um contato direto com os grupos e Mestres em seus contextos de origem, revelam-se cada vez mais significativas nesse processo, apesar de ainda serem raras nas dinâmicas dos professores em suas disciplinas.

O artista Descartes Gadelha⁵ assim elabora⁶: “ali [a Universidade] é uma instituição, mas as pessoas precisam do contato social, precisam do suor, do botequim, daquela casa meio torta, daquela ambientação. E as paredes da Universidade intimidam um pouco, as pessoas se sentem um pouco diferentes, têm um comportamento diferente. A vivência no local é importante, pra quem pratica esse tipo de música. Aprendizado é vivência. No ensino acadêmico você não vivencia emocionalmente. Então juntar os dois é uma maravilha”.

No Curso de Música da UFC, o processo de criação da disciplina de percussão contou com a contribuição do Mestre Descartes Gadelha, o que, segundo o professor Erwin Schrader, foi de fundamental importância:

Somente através do contato com um *mestre de cultura* e suas indicações e informações sobre a estrutura dos instrumentos e a função de sua sonoridade no contexto do conjunto percussivo nos folguedos populares e festejos, foi possível desenvolver detalhes sonoros e timbrísticos peculiares para a execução musical de cada instrumento de percussão em contextos rítmicos diversos da música brasileira. (SCHRADER, 2011, p. 258)

Além disso, a presença por si só da disciplina de percussão – ainda incipiente no contexto das instituições de ensino superior no Brasil –, quando voltada para a prática popular, revela-se uma porta de entrada para os saberes e fazeres tradicionais populares, que se ancoram indistintamente na corporalidade, na oralidade, no formato de festa e brincadeira.

É por essa ampliação de contextos, não só de repertórios, mas de aprendizagens e significados, que o estudo da Etnomusicologia vem sendo cada vez mais relacionado à Educação Musical, pois traz ferramentas essenciais para uma maior compreensão da pluralidade musical bem como de estratégias de ensino e aprendizagem, ampliando a formação eurocêntrica que herdamos dos conservatórios de música.

Assim, eu diria que um dos principais achados em minha pesquisa foi verificar a necessidade de se ter – paralelamente aos demais eixos formativos-padrão encontrados nos cursos de licenciatura em Música, que perpassam a formação didática, instrumental (e vocal) e teórico musical – um eixo etnomusicológico, de igual importância nesse processo formativo.

Atualmente, tanto a disciplina de Etnomusicologia, como as demais que se voltam para o universo das tradições populares, na maioria dos cursos estão relegadas ao caráter optativo, reforçando a distinção que se faz entre parte comum (disciplinas obrigatórias), como “Análise”,

5 Renomado artista plástico cearense, com forte ligação a manifestações da Cultura Popular carnavalesca, principalmente a música percussiva. Considerado Mestre por seus pares, e nomeado doutor *honoris causa* pela UFC em 2015.

6 Em conversa realizada no dia 17 de abril de 2017.

“Percepção e Solfejo” e “Harmonia” – que tradicionalmente se voltam para repertório erudito e para o modo ocidental de se fazer Música – e parte diversificada (disciplinas optativas).

Como bem observa Margarete Arroyo,

Comum ou aquelas verdades, conhecimentos que não trazem as marcas das diversidades regionais, ou da diversidade de contextos concretos de lugar, classe, raça, gênero, etnia. Comum a um suposto ser humano, cidadão, genérico, universal, por cima dos sujeitos concretos, contextualizados, diversos. O diversificado é o outro, os outros, não universal. Consequentemente os saberes, conhecimentos, valores, culturas dos outros, dos diversos não são componentes do núcleo comum, não são obrigatórios (ARROYO, 2013, s/p).

O mesmo pensamento está no fundamento que organiza o estudo da História da Música. Além de muitas vezes a disciplina assim nomeada priorizar ou limitar-se à Música Europeia em seus diferentes períodos estilísticos; geralmente o estudo da História da Música Brasileira acontece em apenas uma ou duas disciplinas, que muitas vezes é direcionada ao universo da MPB e da Música erudita⁷ brasileira. Toda uma gama de experiências e percursos culturais são, assim, descartados, e a música indígena brasileira, assim como outras músicas de tradição oral, acabam sendo consideradas exóticas e não parte da música brasileira.

De todo o exposto, concluo que para além de repensar os currículos, as experiências de diálogos entre saberes já desenvolvidas no Curso de Licenciatura em Música da UFC, assim como as encontradas nas demais instituições, apontam que é, sim, possível tornar os muros da Universidade mais permeáveis, e acredito que estamos, a cada passo vivido e compartilhado, encontrando mais e novas respostas.

BIBLIOGRAFIA

ARROYO, Miguel. G. **Currículo, território em disputa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CARVALHO, José Jorge de. **Los estudios culturales en América Latina: interculturalidad, acciones afirmativas y encuentro de saberes**. Tabula Rasa, Bogotá – Colombia, n.12, p. 229-251, 2010.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: Encontro Anual da ABEM, IX, 2000, Belém. **Anais...** Belém, 2000, p. 19-26.

SCHRADER, Erwin. **Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará**. 2011. 397f. Tese (Doutorado em Educação).

7 Termo este comumente empregado no sentido de pessoas muito letradas ou experiências desenvolvidas no âmbito do domínio da leitura e da escrita; mas que originalmente significa: “1 – Homem muito sabedor. 2 – Enciclopedista. 3 – Que tem profundos e vastos conhecimentos”. Assim, cabe o questionamento: as tradições orais, que trazem longa existência e profundos e vastos conhecimentos, acaso não seriam eruditas?

Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

ALGUNS APONTAMENTOS ACERCA DA METODOLOGIA DE COLETA DE DADOS NO CAMPO ETNOGRÁFICO ATRAVÉS DOS PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM

MURILO MENDES

Resumo

Esta comunicação trata dos processos de ensino e aprendizagem como procedimento de coleta de dados para uma pesquisa de Mestrado em etnomusicologia a respeito da música no contexto cultural da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto – grupo de pífanos residente município de Crato-CE. Aqui procuro demonstrar como o estudo teórico da pesquisa em etnomusicologia, associado às atuais tecnologias de coleta, edição e processamento de dados puderam contribuir para esta etnografia. O texto apresentará os procedimentos de coleta de *categorias nativas* que representam projeções sonoras no instrumento musical, sua aplicabilidade musical, concepções e crenças que envolvem o pensamento musical do grupo estudado. Tais *categorias nativas* atreladas à prática musical seriam, talvez, impossíveis de serem coletadas sem o processo de Bi-musicalidade (MANTLE HOOD, 1960) e seu desenvolvimento realizado por autores como John Baily (1977; 1985; 1992; 2006). Este procedimento de coleta de dados – que rendeu 389 minutos de gravações de áudio – possibilitou que o conhecimento em campo fosse assimilado e registrado em forma espiral, ou seja, cada vez mais aprofundado em um mesmo assunto. Além disso, pude deparar-me com questões como as formas de análise musical e como a metodologia de análise da música não temperada.

Palavras-chave: Metodologia; Bi-musicalidade; Irmãos Aniceto; Pífanos.

Abstract

This communication deals with the teaching and learning processes as a data collection procedure for a Master's degree in ethnomusicology about music in the cultural context of the Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto - a pifanos' band musical group located in Crato City, in Ceará-Brasil. I try to demonstrate how the theoretical study of the research in ethnomusicology, associated to the present technologies of collection, edition and data processing could contribute to this ethnography. The text will present the procedures of collection of "native categories" that represent sound projections in the musical instrument, its musical applicability, conceptions and beliefs that involve the musical thought of the studied group. Such native categories linked to musical practice would perhaps be impossible to collect without the process of bimusicality (MANTLE HOOD, 1960) and its development by authors such as John Baily (1977, 1985, 1992, 2006). This data collection procedure - which yielded 389 minutes of audio recordings - enabled the field knowledge to be assimilated and recorded in a spiral form, that is, increasingly deepening in the same subject.

Key words: Field Methods; Bi-Musicality; Irmãos Aniceto; Pífanos.

INTRODUÇÃO

A experiência de campo (financiada pelo instituto Brasil Plural – IBP¹) realizada no período entre janeiro e março de 2011 na região do Cariri – sertão nordestino - teve como um dos objetivos conviver no cotidiano da banda cabaçal dos “Irmãos Aniceto”, no município do Crato-CE, no intuito

¹ <http://www.brasilplural.ufsc.br/>

de coletar dados suficientes para um trabalho consistente em etnomusicologia. Nesta comunicação pretendo demonstrar como o conceito de Bi-musicalidade foi aplicado na coleta de dados. A inserção no contexto dos processos de ensino e aprendizagem e o entendimento do mesmo através da prática no instrumento musical em questão foram fundamentais. Maiores aprofundamento e conteúdo dos dados, e melhor aproveitamento do tempo em campo são alguns dos benefícios deste recurso.

Banda cabaçal, terno de pífanos, bandas de pífano, zabumba, esquentamuié, são algumas das denominações atribuídas aos grupos formados por pífanos, zabumba, caixa e pratos, instrumentos estes artesanais com exceção dos pratos (VELHA, 2008; IKEDA, DIAS e CARVALHO, s/d). Os pífanos são flautas tocadas transversalmente e possuem sete orifícios: seis para os dedos indicador, médio e anelar de cada mão e um para o sopro. Têm aproximadamente 40 cm de comprimento, mas este tamanho pode variar de acordo com a tonalidade do instrumento.

A banda cabaçal dos Irmãos Aniceto² é formada, segundo eles, por índios remanescentes da tribo indígena *Cariri*. Raimundo e Antônio, filhos de José Lourenço, atuais pifeiros e mestres da banda, trabalham na roça. O filho de Antônio, Adriano, é moto-taxista e zabumbeiro na cabaçal. Joval (pratos), Cícero (caixa) e Zé Vicente (caixa) são comerciantes no centro da cidade. A sonoridade da banda, como nas profissões, se divide entre o rural e o urbano. A imitação dos animais e temas inspirados no cenário rural se alterna entre marchas e benditos que dão um aspecto cívico e religioso aos frequentes arpejos em Tônica e Dominante dados em um instrumento não temperado, foge a qualquer tentativa de padronização rígida, uma vez que no processo de construção do instrumento não se usa um modelo, medidas padronizadas ou outros recursos que possam gerar uma única padronização de um pífano a outro³.

BI-MUSICALIDADE

O conceito de bi-musicalidade, cunhada por Mantle Hood (1960) possibilitou a inserção na cultura do grupo de maneira mais aprofundada. O autor compreende que a ideia de musicalidade

² O nome oficial do grupo é “banda cabaçal dos Irmãos Aniceto”, mas, na pronúncia dos próprios membros do grupo, a variação “Anicete” é recorrente.

³ É importante ressaltar aqui que tal prática de construção e sonoridade é atribuída especificamente aos Irmãos Aniceto e até meados da década de 2010, pois, a partir deste período, há novos integrantes e uma nova geração na liderança do grupo devido ao falecimento e inatividade por problemas de saúde de seus líderes até aquele momento. Além desta transição, cabe em uma nova investigação, a verificação se há uma padronização e se esta se aproximaria ou não do temperamento ocidental, a partir de 2015, uma vez que as práticas com outros instrumentos (como o acordeom) estão cada vez mais frequentes entre integrantes do grupo, realizadas paralelamente ao trabalho com a banda de pífanos.

compete mais ao conhecimento musical que implica na maneira de tocar - o talento musical - do que as habilidades adquiridas com os exercícios técnicos que capacitam o instrumentista (HOOD, 1960). A bi-musicalidade é, assim, uma segunda musicalidade que o pesquisador busca adquirir ao se inserir em outra cultura.

Desta forma, a prática do mesmo instrumento musical compartilhada por pesquisador e nativo pode ser vantajosa por diversos aspectos. A aproximação pode ser facilitada na medida em que o nativo reconhece no pesquisador algo próprio de sua cultura. Ao compartilhar momentos de musicalidade, o pesquisador é capaz de assimilar, compreender, e refletir melhor sobre o texto musical (HOOD, 1960). Tal nível de aprofundamento resulta em uma análise mais densa e adequada aos significados transmitidos pela música. "Com certeza muito da sensibilidade de etnomusicólogos aos detalhes de outras tradições é em parte o resultado da pesquisa como um encontro entre músicos" (SEEGER, 2008, p. 252).

De fato, ir a campo com uma musicalidade (embora esta seja bem diferente da musicalidade estudada) em um instrumento que marca a identidade de determinado eixo cultural, permitiu, de fato, maior aproximação da vida cultural e sua ligação com questões musicais e técnicas que o instrumento possui. Compartilhar experiências com o mesmo instrumento serviu como meio de aproximação de culturas até então distintas, o que permitiu conhecer mais de perto as concepções musicais e visões de mundo do sujeito da pesquisa (Nota de campo, 02/2011).

Mantle Hood (1960) afirma que para se aprender instrumentos aerofônicos como o *sho*, o *ryuteki* e o *hichiriki*, é preciso um ouvido bem apurado, coordenação nos dedos e controle do sopro. Além disso, uma performance precisa, só será possível através de rigoroso processo de aprendizagem imitativa onde a percepção se desvencilha por completo da escala temperada dos doze sons (p. 57). Da mesma forma, pude compreender melhor a música que estava aprendendo quando deixei de lado as relações pré-estabelecidas entre alturas, posições das notas na flauta e seus respectivos nomes. Na prática dos pífanos dos Irmãos Aniceto, não há o temperamento ocidental, portanto, seria inútil compreender as notas com tais nomes.

Minha aproximação a um dos mais antigos integrantes da Banda, mestre Antônio Aniceto, buscava ir além de ouvir o que ele tinha a dizer sobre a música e seu entorno e mergulhar naquele universo musical a fim de compreender algumas questões.

Como pesquisador, queria ir a fundo e ouvir sua linguagem cotidiana, vivenciar fatos que possibilitassem uma "descrição densa" e, principalmente, entender a prática musical, o que responderia a perguntas etnomusicológica como: o que faz com que a música dos Aniceto tenha suas próprias características? Quais elementos musicais podem ser relacionados à sua identidade? Como os elementos musicais são trabalhados para este fim? Em busca destas respostas minha ideia era propor que fizessemos aulas na tentativa de estabelecer uma relação de atenção e contato musical direto. Propus então ao Mestre Antônio Aniceto que fizessemos

uma ou duas aulas semanais a um preço que consideramos justo para uma aula particular neste contexto (Nota de Campo, 01/2011).

APROFUNDAMENTO, COMPREENSÃO MUSICAL E CULTURAL ATRAVÉS DOS PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM.

Após dois encontros com os Irmãos Aniceto, comecei a perguntar sobre como se tocava os pífanos e como funcionava a aprendizagem dentro do grupo. Até então, ninguém dizia nada sobre notas, sopro, ritmo ou qualquer indicação de como tocar o pífano. Somente após a proposta de tomar aulas periodicamente é que os Aniceto se dispuseram a ensinar. Em princípio, poderia pensar que esta é uma forma de negociação por parte do nativo, mas com a convivência compreendi que é desta forma que o grupo age nos processos de ensino e aprendizagem.

Enquanto conversávamos em certa ocasião, mestre Antônio disse-me apontando a um dos netos que passava por ali: “Olha aí, eu posso ensinar a ele, mas ele não se interessa [...]”. Compreendi então que, na cultura dos Aniceto, não há incentivo direto para que alguém aprenda. Os músicos tem a disposição de ensinar, mas a iniciativa deve partir do aprendiz. (Nota de campo, 01/2011).

Ao estudar os processos de transmissão musical no cavalo marinho infantil, Queiroz, Soares e Garcia (2007) puderam coletar dados referentes às concepções culturais na música desta manifestação. Os pesquisadores puderam constatar, por exemplo, que na compreensão do mestre João do Boi “há uma inter-relação indissociável entre música e dança, pois para se cantar as músicas do Cavalo Marinho é necessário que se tenha o domínio do ritmo e dos movimentos corporais da dança” (QUEIROZ, SOARES e GARCIA 2007, s/p.). Na etnografia realizada na banda cabaçal dos Irmãos Aniceto, concepções da música e seu entorno que não eram respondidas através de perguntas informais, questionários ou entrevistas gravadas puderam ser coletadas através das aulas propostas.

Ao apresentar-lhe uma das primeiras músicas que aprendi, mantinha um desnecessário cuidado com o que meus ouvidos ainda consideravam afinação. Em uma determinada melodia que se chegava em notas agudas do pife, fiquei tentando afiná-la com o temperamento ocidental. O mestre então advertiu-me: “[...] falta trazer o fôlego pra fazer a ‘rogança’”. O mestre demonstrou soprando no pife e depois completou: “Você faz com força, com fôlego, que é pra fazer a *rogança* bem feita”. Em outro momento disse-me: “Melhorou, agora falta só a *rogança*. Você traz um talento bem bom que é pra fazer a *rogança* bem cheia [...]”. (Nota de campo 01/2007).

Este é um exemplo das categorias nativas que se pode coletar durante as aulas. *Rogança* é o nome dado a um impulso de um forte sopro, realizado, por vezes, com apojatura ascendente. Para o mestre Anicete, a *rogança* é associada ao talento do músico. Pifeiro talentoso é aquele que usa deste

recurso. Assim, pude também inferir que os músicos em questão estão mais interessados na intencionalidade e no efeito sonoro da flauta do que em uma ou outra afinação.

Para as análises do texto musical, a proposta da bi-musicalidade foi fundamental, pois, sendo os “casais” de pífanos únicos – diferentes a cada construção devido ao tamanho e forma assimétrica como é perfurado – fontes documentais como CDs e DVDs se tornariam extremamente dificultosas de se analisar. Os instrumentos tocados nessas mídias teriam afinações diferentes de qualquer outro pífano, mesmo sendo produzido pelos Irmãos Aniceto. Onze músicas foram gravadas na primeira voz, sendo tocadas pelo mestre. Além disso, estas mesmas foram gravadas também com o pesquisador tocando a primeira e o mestre tocando a segunda voz nas flautas.

As gravações das aulas, que somam 389 minutos de áudio e 15 minutos de vídeo, servem como material de análise do repertório e do processo de aprendizagem. Portanto, junto ao processo de aprendizagem, novas gravações eram realizadas para posterior consulta e análise. As músicas gravadas tem ainda a vantagem de serem tocadas mais lentas (quando solicitado), em primeira e segunda voz, sem a interferência dos instrumentos de percussão, o que permite analisar, por exemplo, o espectro de frequência do som.

CONCLUSÃO

Para Gomes e Pereira (1992) “ocorre um distanciamento entre o que o pesquisador quer saber e aquilo que o povo realmente sabe sobre sua cultura” (p. 5). Desta forma, pude perceber que algumas questões que levava ao mestre da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto não podiam ser respondidas por ele, mas ao longo da convivência, pude “extrair” essas respostas a partir do discurso e das atitudes durante o processo de transmissão musical proposto. A falta de nomenclatura e conceitos neste âmbito diverge ao ensino convencional. Os conceitos de escala, tonalidade, nomes de notas, trouxeram grande inquietação no início da pesquisa. Com o tempo, foi possível compreender novas nomenclaturas e, principalmente, a ausência destas. Somente através do aprendizado é que pude entender, por exemplo, que os Irmãos Aniceto compreendem notas musicais apenas pelo som, sem que haja alguma sistematização para classifica-lo. Do mesmo modo, estes mestres Aniceto não concebem a forma musical como primeira, segunda, ou terceira parte... ou parte A, B, C... mas sim como inteira, ou meia, dividindo a música, no máximo em duas partes para a compreensão do aprendiz ou ensaio com outros músicos que não da banda cabaçal. Este tipo de concepção foi

fundamental para não haver equívocos quanto às análises musicais alinhadas com os princípios da etnomusicologia, ou seja, a concepção nativa como ponto de partida para a compreensão da estrutura musical em relação à cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

BAILY, John. John Blacking and the human/musical instrument interface. In: REILLY, Suzel Ana. **The Musical Human: rethinking John Blacking's ethnomusicology in the XXI century**. Ed. Ashgate ed. England: 2006.

BAILY, John. Moviments Patterns in Playing the Herati dutar. In: Blacking, John. **The Anthropology of the Body**. London: Academic Press. 1977. p. 275 – 330.

BAILY, John. Music Structure and Human Movement. In: Howell, P. et al. (org.), **Musical Structure and Cognition**. London, Academic Press, 1985. p. 237-58.

BAILY, John; DRIVER, Peter. **Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar**. The World of Music, Vol. 34, No. 3, Ethnomusicology and Music Cognition. 1992, pp. 57-71.

GADOTTI, Moacir. **A questão da educação formal/não-formal**. Sion: Institut International des Droits de l'Enfant, 2005.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP. 1991. 177 p.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães.; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Mundo encaixado**: significação da cultura popular. Belo Horizonte, Mazza Edições, Juiz de Fora, UFJF, 1992.

HOOD, Mantle. **The Challenge of “bi-musicality”**. Ethnomusicology, Vol. 4, No. 2, May, 1960, pp. 55-59.

IKEDA, Alberto.; DIAS, Paulo.; CARVALHO, Sérgio. **Cachoeira de música! Instrumentos de sopro**. Disponível em: http://www.cachuera.org.br/cachuera02/index.php?option=com_content&view=article&id=261:cachueraademusicainstrumentosdesopro&catid=91:cachueraademusica&Itemid=115 . Acesso em: 08 de jul. de 2011.

PRASS, Luciana. **Saberes msucais em uma bateria de escola de samba**: uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: EditoraUFRGS, 2004.

QUEIROZ, Luís Ricardo da Silva.; SOARES, Marciano da Silva.; GARCIA, Uirá de Carvalho. Transmissão Musical no Cavalo Marinho Infantil. In: XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina. 2007. **Anais...** Campo Grande: Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. 2007.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. Cadernos de campo. USP. São Paulo: n17, p237-259, 2008.

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias**: estudo do caçara paulista e de sua produção musical. São Paulo: Ática, 1985.

VELHA, Cristina Eira. **Significações sociais culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil.** Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas. Universidade de São Paulo, 2008.

PROCESSOS DE TRANSMISSÃO MUSICAL NO GRUPO DE MARACATU “BAQUE OPARÁ”

MATHEUS HENRIQUE DA FONSÊCA BARROS¹

ADELSON APARECIDO SCOTTI²

DAYANNE SILVA FERREIRA DE MENEZES³

Resumo

Os trabalhos relativos aos processos de ensino, aprendizagem, da formação e prática musical vem apresentando um notório desenvolvimento, em especial, após a aprovação da Lei 11.769/2008 que torna a música como conteúdo obrigatório nas escolas de educação básica. Porém, os processos de transmissão e apropriação de saberes musicais não se restringem somente ao espaço escolar. Estes saberes podem ser transmitidos numa multiplicidade de locais, conhecidos como espaços não-formais e espaços informais de ensino (LIBÂNEO, 2010). O presente trabalho apresenta um projeto de pesquisa em andamento que tem como objetivo geral compreender os processos de transmissão musical no grupo de Maracatu “Baque Opará”. Além da contextualização e dos objetivos da pesquisa, é apresentada a revisão de literatura e os procedimentos metodológicos previstos.

Palavras-chave: Educação Musical; Transmissão Musical; Cultura Popular.

Abstract

Studies related to musical learning and teacher training have been developed, specially after the approval of Act 11.769 / 2008, which is about the implemented in of music classes in brazilian primary schools. In addition, the processes of transmission and appropriation of musical knowledge are not restricted to the school space. This knowledge can be transmitted in a multiplicity of places, such as non-formal spaces and informative educational spaces (LIBÂNEO, 2010). This study presents an ongoing research project whose general objective is to understand the processes of musical transmission in the maracatu group "Baque Opará". In addition to the contextualization and the objectives of the research, the literature review and the expected methodological care.

Keywords: Musical Education; Musical Transmission; Popular culture.

INTRODUÇÃO

Os trabalhos relativos aos processos de ensino, aprendizagem, da formação e prática musical vem apresentando um notório desenvolvimento, em especial, após a aprovação da Lei 11.769/2008 que torna obrigatório o ensino de música nas escolas de educação básica, acompanhando aumento da produção científica brasileira como um todo (DEL BEN, 2010).

¹ Professor do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal do Sertão Pernambucano – IF Sertão PE. E-mail: matheus.barros@ifsertao-pe.edu.br.

² Professor do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal do Sertão Pernambucano – IF Sertão PE. E-mail: adelson.scotti@ifsertao-pe.edu.br.

³ Aluna do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal do Sertão Pernambucano - IFPE. E-mail: daday_menezes@hotmail.com.

Porém, os processos de transmissão e apropriação de saberes musicais não ocorrem exclusivamente no espaço escolar. Libâneo (2010) destaca que esses saberes podem ser transmitidos numa multiplicidade de locais, conhecidos como espaços não-formais e espaços informais de ensino. Vale salientar que a pesquisa em educação musical, tal qual destacado por Almeida (2005), tem um crescente interesse quanto aos processos de ensino-aprendizagem nesses ambientes.

No avanço sobre o tema, alguns estudos têm caminhado na direção de uma influência e interação dos espaços não-formais com o ambiente escolar formal. O modelo de aprendizagem musical informal, formulado por Lucy Green (2008), sugere a adoção de princípios identificados em práticas informais de músicos populares no contexto formal da escola, entendendo que dessa maneira, a educação musical escolar pode ter ainda mais efetividade.

As diversas manifestações culturais populares de tradição oral, espalhadas por todo o Brasil, cultivam tradições e manifestações que acabam por também gerar processos espontâneos de transmissão de saberes musicais (QUEIROZ, 2010). A região da cidade de Petrolina/PE experimenta uma vasta diversidade cultural por se localizar na divisa de dois dos estados mais representativos em cultura popular do Brasil (Pernambuco e Bahia). Alimenta também diversas tradições em torno do Rio São Francisco, bem como toda a influência cultural das pessoas dos mais diversos locais do país que chegam à cidade por conta de seu desenvolvimento econômico. E é nesta cidade que se encontra o grupo de Maracatu “Baque Opará”, desenvolvendo um trabalho de preservação e divulgação deste estilo musical genuinamente pernambucano.

Observado todo esse contexto, apresentamos o presente projeto de pesquisa, a ser desenvolvido no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), cujo objetivo geral é compreender os processos de transmissão musical no grupo de Maracatu Baque Opará. Como objetivos específicos, temos: identificar as diferentes fases do processo de transmissão musical no grupo de Maracatu Baque Opará; analisar as concepções dos instrutores e componentes do grupo quanto ao processo de transmissão musical; apontar possíveis características do processo de transmissão musical no grupo que possam ser implementadas em espaços formais de educação musical. Neste texto, além da contextualização e dos objetivos da pesquisa, é apresentada a revisão de literatura e os procedimentos metodológicos previstos

REVISÃO DE LITERATURA

Libâneo (2010, p. 89) define os processos não formais como de “atividades com caráter de intencionalidade, porém com baixo grau de estruturação e sistematização, implicando certamente relações pedagógicas, mas não formalizadas”. Já os espaços informais, para o mesmo autor, acontecem de forma difusa e dispersa, são as que ocorrem nos processos de aquisição de saberes e modos de ação de maneira não intencional e não institucionalizada.

A educação musical não formal abrange projetos intencionais e organizados de ensino-aprendizagem musical, ainda que não submetidos à legislação educacional (OLIVEIRA, 2000). Enquanto que a educação musical informal pode ser descrita como um conjunto de práticas que refletem compromissos conscientes e dirigidos a metas com a música, em vez de métodos instrucionais específicos (GREEN, 2002).

Observando situações de práticas, assimilação e formação musical, Queiroz (2010) propõe como mais adequado o uso do termo “transmissão”, em vez de “ensino e aprendizagem”. Para o autor, a diferenciação entre os termos se relaciona com uma perspectiva antropológica do conceito de transmissão, “e entendendo que ensino e aprendizagem são somente dois entre os múltiplos aspectos que fazem com que um determinado conhecimento seja transmitido culturalmente, de forma mais ou menos sistemática” (QUEIROZ, 2010, p. 115). Portanto, a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico. Contexto esse que pode ser uma manifestação da cultura popular. (QUEIROZ, 2010, p. 115)

O autor também destaca que o estudo do processo de transmissão de saberes musicais acaba por aproximar duas sub-áreas importantes da pesquisa em Música: a educação musical e a etnomusicologia. Essa aproximação promove um olhar ainda mais completo, dada às especificidades de cada sub-área. Nettle (1992), citado por Queiroz (2010), aponta que a interação entre as duas sub-áreas promove uma compreensão de formas de ensinar e aprender música em diferentes culturas de tradição oral do mundo.

Poderíamos considerar os estudos de Green (2002; 2008) como fruto dessa interação, ao lançar um olhar sobre como ocorre o processo de aprendizado de músicos populares, em situações informais de educação, e como esses processos podem influenciar os espaços formais. A autora aponta que, nas práticas informais de aprendizagem musical, os jovens músicos populares

aparentemente se ensinam observando e emulando os artistas mais antigos, seus pares e a música que eles amam e ouvem em apresentações e gravações. Além disso, apresenta que o principal meio de os músicos populares obterem o conhecimento musical é através da escuta em seus diferentes graus (deliberado, atento ou distraído).

Alguns dos princípios do modelo de aprendizagem informal de música trazidos ao ambiente escolar formal são: a) os estudantes escolhem a música que querem trabalhar; b) tiram a música de ouvido; c) escolhem os colegas com quem querem trabalhar e aprendem uns com os outros; d) a aprendizagem parte de um repertório “real” e não segue uma ordem pré-estabelecida; e) existe uma profunda integração entre as modalidades de audição, performance e composição, com ênfase na criatividade. (GREEN, 2008 *apud* NARITA, 2015).

PERCURSO METODOLÓGICO

Como o estudo que procura compreender os processos de transmissão musical no grupo de maracatu “Baque Opará”, a investigação assumiu um caráter qualitativo. O termo qualitativo, tal qual proposto por Chizzotti (2003, p. 221), implica uma densa partilha com pessoas, fatos e locais que constituem objetos de pesquisa, extraindo desse processo os significados que somente são percebidos se olhados com bastante atenção. Este tipo de abordagem de pesquisa propicia uma aproximação maior com o sujeito ou grupo analisado e privilegia as apreciações das experiências de interesse, significados e interpretações da realidade pelos próprios participantes.

Estando a pesquisa no campo da abordagem qualitativa, o Estudo de Caso se configura como melhor estratégia. O Estudo de Caso, de acordo com Yin (2005), apresenta-se como estratégia escolhida ao se examinarem acontecimentos contemporâneos, compreendendo-os em profundidade e em seu contexto, especialmente quando essas condições contextuais são altamente pertinentes ao fenômeno de estudo. É também utilizado em muitas situações para contribuir com os conhecimentos que se tem dos fenômenos individuais, organizacionais, sociais, políticos.

Para Becker (1997), o estudo de caso tem propósito duplo: a) chegar a uma compreensão abrangente do grupo em estudo (quem são? quais as modalidades?); b) tenta desenvolver declarações teóricas mais gerais sobre regularidade do processo e estruturas sociais. As características essenciais para o estudo de caso, conforme Martins (2008) são: ser um delineamento de pesquisa; investigar um fenômeno contemporâneo; ser um estudo em profundidade; preservar o caráter unitário do fenômeno

pesquisado; não separar o fenômeno do seu contexto; e requerer a utilização de vários procedimentos de coleta de dados.

O estudo de caso qualitativo, conforme explicado por André (2005), atende a quatro características essenciais: particularidade, descrição, heurística e indução. A primeira característica diz respeito ao fato de que o estudo de caso focaliza uma situação, um fenômeno particular, o que o faz um tipo de estudo adequado para investigar problemas práticos. A característica da descrição significa o detalhamento completo e literal da situação investigada. A heurística refere-se à ideia de que o estudo de caso ilumina a compreensão do leitor sobre o fenômeno estudado, podendo “revelar a descoberta de novos significados, estender a experiência do leitor ou confirmar o já conhecido” (ANDRÉ, 2005, p. 18).

Como campo empírico, utilizamos o grupo de Maracatu “Baque Opará”. Fundando na cidade de Petrolina/PE no ano de 2008, o grupo é formado em sua maioria por músicos amadores que cultivam a admiração pela música e pela cultura popular. Influenciados pelas cidades de Recife/PE e Olinda/PE, conhecidas pela efervescência cultural, em especial pelo Maracatu. Hoje, o Baque Opará agrega pessoas das mais diversas regiões que fixaram residência nas cidades de Petrolina/PE e Juazeiro/BA.

Teremos como sujeitos de pesquisa os Instrutores e Participantes do grupo “Baque Opará”. Para procedimento de coleta de dados utilizaremos a *pesquisa bibliográfica* para aprofundamento nos referências teóricos apresentados neste projeto (espaços não formais de educação musical; processos de transmissão musical), *entrevista semiestruturada* com instrutores e professores do grupo e *observação não participante* nos ensaios do grupo.

Todas as informações coletadas serão utilizadas para fins de pesquisa. Serão mantidos os procedimentos éticos necessários para preservar a integridade das pessoas envolvidas na pesquisa. Segundo Queiroz (2013), questões relacionadas à ética na pesquisa constituem um importante aspecto para o delineamento da pesquisa em música no século XXI, devendo ser ponto fundamental de reflexão e análise nos múltiplos campos de estudo da área na contemporaneidade.

O tratamento dos dados (entrevistas, análise documental e observação não participante) será feito por meio da técnica de análise de conteúdo de Bardin (2011). A autora aponta três etapas no processo de análise: a pré-análise, que ocorre por meio da seleção do material de investigação e a retomada dos objetivos e dos pressupostos iniciais da pesquisa; a leitura flutuante, onde buscamos aproximação exploratória e sistemática dos documentos esse procedimento diz respeito à codificação

dos dados, transformando os dados brutos em núcleos de compreensão, para deles inferirmos significados.

CONCLUSÃO

Entendemos que a compreensão do processo de transmissão de saberes musicais num grupo de manifestação cultural popular, tal qual o “Maracatu Baque Opará”, podem enriquecer os estudos e práticas na educação musical, bem como mostrar alternativas que sejam úteis aos espaços formais de ensino de Música. Esses espaços podem ser a escola de ensino básico, organizações não governamentais (ONG) ou até mesmo a formação inicial de professores de música na Universidade.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de. Educação musical não-formal e atuação profissional **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 13, 49-56, set. 2005.
- ANDRÉ, Marli. **Estudo de Caso em Pesquisa e avaliação educacional**. Brasília: Liber Livro Editora, 2005.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011. 229 p.
- BECKER, Howard S. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. 3a ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- CHIZOTTI, Antonio. A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e Desafios. **Revista Portuguesa de Educação**, v. 16, n.2. Universidade do Minho Braga, Portugal, p. 221-236, 2003.
- DEL BEN, Luciana. (Para) Pensar a pesquisa em educação musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v.24, p. 25-33, set. 2010.
- GREEN, Lucy. **How popular musicians learn: a way ahead for Music Education**. Aldershot: Ashgate, 2002.
- _____. **Music, Informal Learning and the School: a new classroom pedagogy**. Aldershot: Ashgate, 2008.
- LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e Pedagogos, para quê?** 10 ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- MARTINS, Gilberto de Andrade. **Estudo de caso: uma estratégia de pesquisa**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. (org.); **Pesquisa Social: teoria, prática e criatividade**. 23a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

NARITA, Flavia Motoyama. Em busca de uma educação musical libertadora: modos pedagógicos identificados em práticas baseadas na aprendizagem informal. **Revista da ABEM**, Londrina, V. 23, 62-75, jul-dez. 2015.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. **Music education: sharing musics of the world**. Seul: ISME, 1992.

OLIVEIRA, Alda. Educação musical em transição: jeito brasileiro de musicalizar. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 7., 2000, Londrina. **Anais...** Londrina: 2000, p.15-34.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010.

_____. Ética na pesquisa em música. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.7-18.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamentos e métodos**. Trad. Daniel Grossi. 3a ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

DE REPENTE EM AÇÃO – UM LEVANTAMENTO DOS CANTADORES REPENTISTAS NA MACRORREGIÃO DO CARIRI CEARENSE

RODOLFO RODRIGUES¹

Resumo

Neste artigo, além de descrever o projeto citado no título do trabalho, apresentam-se resultados preliminares decorrentes do levantamento - e mapeamento - dos cantadores repentistas na Macrorregião do Cariri (MRC). A produção já obtida a partir das pesquisas iniciadas em 2017. As transformações que ocorreram ao longo do tempo no estilo de vida desses profissionais na região, bem como os novos espaços conquistados no mercado de trabalho. A coleta de dados se deu através de entrevistas semiestruturadas, e, partir desta, o agrupamento de um material de análise que tem servido de consulta para a produção de outros trabalhos científicos acerca da Etnomusicologia. Por fim, está relatado boa parte do processo de trabalho ocorrido nesse ano de atividade, bem como as perspectivas para o ano de 2018. Propõe-se aqui fomentar não somente a cultura repentista, mas, a partir dessa fração de uma imensa totalidade, fomentar também a própria cultura popular.

Palavras-chave: De Repente em Ação; Cantoria Repentista; Cariri cearense.

Abstract

In this article, besides to describing the project cited in the title of the work, we present preliminary results from the survey - and mapping - of the repentistas singers in the Cariri Macroregion (MRC). The production already obtained from the research begun in 2017. The transformations that have occurred over time in the lifestyle of these professionals in the region, as well as the new spaces conquered in the labor market. The data collection was done through semi-structured interviews, and, from this, the grouping of an analysis material that has served as a reference for the production of other scientific works on Ethnomusicology. Lastly, there is a good part of the work process that took place in that year of activity, as well as the perspectives for the year 2018. It is proposed here to promote not only the repentista culture, but, from this fraction of an immense totality, to foment also popular culture itself.

Keywords: De Repente em Ação; Cantoria Repentista; Cariri Cearense.

APRESENTAÇÃO

O Projeto De Repente em Ação é uma iniciativa de ação acadêmica vinculada à Pró-Reitoria de Cultura (PROCULT) da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Iniciativas como esta - nesta modalidade - são desenvolvidas por alunos, docentes ou técnicos administrativos, com a finalidade de realizar determinadas atividades dentro da academia, ou fora dela.

¹ Graduando em Música pela Universidade Federal do Cariri - UFCA. E-mail: rodolfo.tecmusica@gmail.com.

As atividades do De Repente em Ação tiveram início no mês de abril de 2017, trazendo como objetivo principal a realização de um mapeamento dos Cantadores Repentistas na Macrorregião do Cariri cearense, delimitação esta que abarca os municípios de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha.

Além do mapeamento o projeto tem se proposto a realizar determinadas atividades junto à comunidade acadêmica e externa (palestras, mesas, oficinas, etc.), apresentando em si um perfil extensionista.

Muitos foram os fatores que engrenaram a idealização deste. Destacarei alguns, pois foram – e são – importantes para exprimirem o real desejo deste trabalho que vem sendo realizado entre o biênio 2017 / 2018. Antes de mais nada, ressalto que os Cantadores Repentistas, aqui protagonistas, são os violeiros. Personagens emblemáticos da cultura popular, que povoam praticamente todos os estados brasileiros, em particular a região Nordeste. Esta com sua maior representatividade.

A presença do curso de música da Universidade Federal do Cariri, onde o encontro entre a prática e a teoria tem estimulado de forma significativa o diálogo da cultura local com o campo da pesquisa, tem construído importante relação traduzindo o porquê de se pesquisar nesse local, estando presente como pertencente à nossa realidade, como aluno, pesquisador ou indivíduo inserido na sociedade.

A Região do Cariri é, também, por si só, um espaço de extrema singularidade. Suas manifestações artístico-culturais e folclóricas são reconhecíveis em boa parte do país, e distingui-las é destacar a própria região, uma vez que a mesma apresenta-se de forma puramente identitária. Leite (2015, p. 10) explica que a região do Cariri atrai muitas atenções para si devido a “presença de uma cultura tradicional, expressada pelas manifestações culturais tradicionais típicas do interior do Nordeste e, também, pela acelerada transformação econômica e social, que com elas disseminam novas práticas e costumes”.

Em campo o projeto vem acompanhando os cantadores, tanto em suas cantorias como nos programas de rádio, realizando entrevistas e catalogando diversos registros audiovisuais, construindo e angariando um importante material da prática destes profissionais, apresentando detalhes de suas histórias de vida pessoal e profissional, disponibilizando-os sobre uma plataforma digital².

Visando ser um projeto que se propõe a apoiar-se nos métodos de pesquisa etnográfico e etnomusicográfico, pretende-se aqui, acima de tudo, ser uma fonte de transmissão cultural, servindo como plataforma de divulgação e apresentação da arte. Arte esta que aparece, muitas vezes, desconhecida da nossa própria realidade.

² <https://derepenteemacao.ufca.edu.br>

Apresento-me neste trabalho como coordenador do projeto. Ao meu lado conto com o imprescindível auxílio do, também discente, Samuel Melo, bolsista deste, e do Tutor Prof. Dr. Márcio Mattos. Juntos temos trabalhado pela condução e aplicação dos objetivos planejados, onde a elaboração tem sido esquematizada a distribuir as ações durante a validade do projeto de forma equilibrada, apresentado processualmente seus resultados.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Sobre os Cantadores

Dentre as inúmeras culturas tradicionais presentes na região do Cariri, destaco a figura do cantador repentista, profissional com o qual detém-se o projeto. Segundo Nabuco (2008)³, “Repente é o nome dado para a arte musical de se criar versos rimados de improviso, sem preparar nada antes. [...] nessa compreensão, abarca vários gêneros como a embolada, o aboio, rappers, cantadores de viola, enfim, todo aquele que cria versos de repente”. O termo possui um outro sentido além do qual foi citado anteriormente, e no caso da Cantoria Repentista, ou Cantoria de Viola, o termo refere-se aos modelos poéticos, o jeito de cantar, o jeito de tocar, os valores estéticos e os rituais (*Idem*).

O Cantador Repentista é um legítimo representante do seu povo, que consegue dialogar com as diferentes classes e raças. Carrega consigo o conhecimento mnemônico e a sensibilidade do espaço. Trata, de forma simples e natural, da mais complexa e rigorosa lista de regras e deveres para a produção de sua arte. Por fim, o Cantador Repentista é o personagem da poesia popular que mais tem preservado suas práticas e costumes, sendo ainda o mesmo poeta de alguns séculos atrás.

Sobre as ações do Projeto

A primeira ação acadêmica desenvolvida pelo projeto ocorreu na Universidade Federal do Cariri, no dia 07 de abril de 2017, quatro dias após o início de sua efetivação. Na oportunidade convidamos o poeta cordelista “Raul Poeta” para palestrar sobre Cultura Popular na linguagem do cordel e do repente. Reconhecido na nossa região pelo trabalho que realiza, o poeta é, além de cordelista, apologista e jurado de diversas cantorias. A priori a ação não teve uma relação intrinsecamente com a arte poética do improviso cantado, pois não havíamos tido, ainda, contato com os cantadores da região.

Após esta atividade, sobre os meses seguintes do ano de 2017, puderam ser entrevistados uma quantidade de 6 repentistas. Suas histórias foram – e são – apresentadas no site do projeto. Em 2018, até o momento, puderam ser entrevistados mais 11 repentistas, totalizando 17.

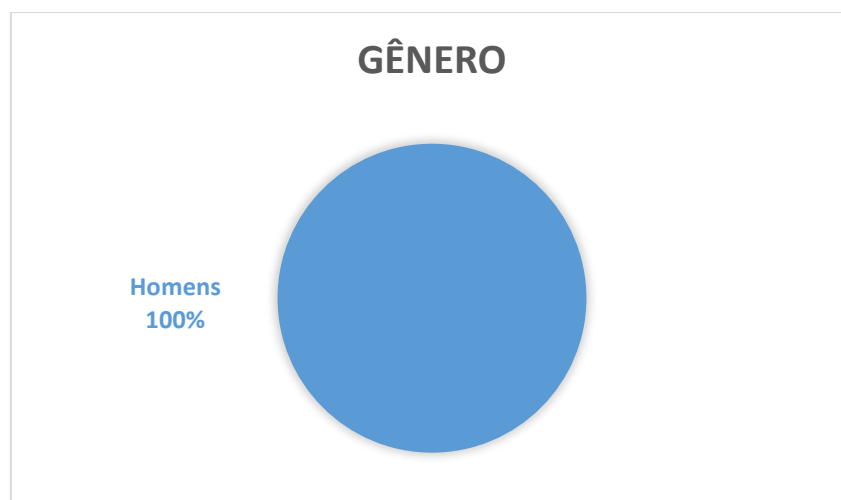
No mês de abril de 2018, foi realizado uma outra palestra na Universidade, desta vez com o Poeta Cantador Marlon Torres, da cidade de Crato-CE, com o tema “Cantoria Repentista: História, Estilos e Evolução”. Além disso, o projeto apresentou parte dos seus resultados no VIII Congresso Brasileiro do Extensão Universitária (CBEU) na cidade de Natal-RN, no mês de junho.

Ainda para o ano de 2018 é proposto a conclusão do projeto com o levantamento de todos os cantadores em atividade, construindo o arquivo cartográfico, contendo todos os dados que foram levantados nestes dois anos de vigência.

DADOS DE 2017 E 2018

Como dito anteriormente, até o momento foram levantados os dados de 17 Repentistas, onde pudemos coletar, através de entrevista semiestruturada, o relato de vida pessoal atrelado ao profissional. Os dados são tratados, inicialmente, a partir de uma análise quantitativa, ou seja, não são discutidos aqui a qualidade destes dados. Por outro lado, não negamos a reflexão que naturalmente sobrepõe-se sobre as mesmas. Aqui apresentarei esses dados em gráficos para melhor compreensão dos resultados.

Gráfico 1



Fonte: Projeto De Repente em Ação

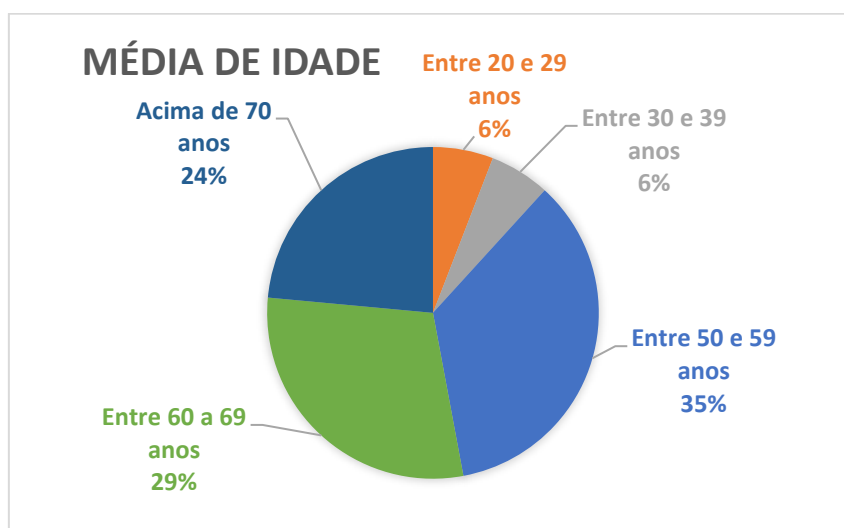
O primeiro dado evidência a ausência de mulheres Cantadoras, mostrando que na região metropolitana do cariri há apenas a figura do homem nesta profissão. Como dito anteriormente, alguns fatores não escondem o porquê de determinados resultados. Durante boa parte do século passado, ainda em sua segunda metade, o Cantador era um viajante ambulante, um artista que saía, muitas vezes, com apenas uma Cantoria garantida, acordada antecipadamente quase sempre em fazendas e casas de apologistas, levando consigo apenas a expectativa de conseguir muitas outras após a primeira apresentação.

Nabuco (2008) retrata um pouco do perfil do Cantador desta época:

Os cantadores antigos, do século 20, reproduziam o estilo de vida e os valores das comunidades rurais a que pertenciam. Usavam violas artesanais com cravelhas de madeira em vez de tarraças de metal com parafusos; andavam montados em cavalo ou burro; viajavam pelo interior, muitas vezes cantando em sítios ou residências em troca de alimentação e hospedagem (NABUCO, 2008, p. 15).

Andarilhavam muitos espaços, cantando por vezes com cantadores que conhecia na própria viagem, chegando a ficar, inúmeras vezes, meses longe de casa. Enquanto isso, a mulher, em casa, aguardava-o enquanto cuidava dos filhos e da residência do casal. Tal descrição, por mais que não exprima a realidade dos dias de hoje, mesmo não sendo tão distante de nós (temporalmente), pode ter sua explicação com o dado levantado a seguir:

Gráfico 2



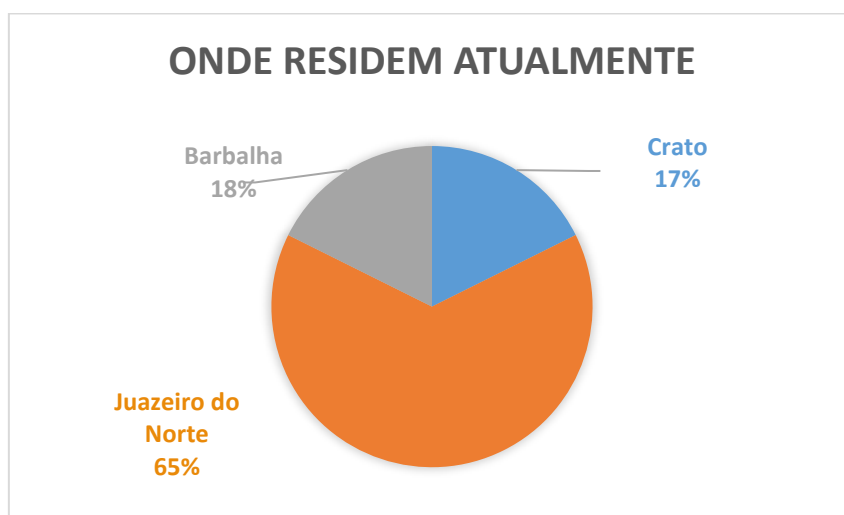
Fonte: Projeto De Repente em Ação

Como é possível visualizar, até o momento os dados mostram que a maior parte dos cantadores estão acima dos 50 anos de idade, o que nos leva a pensar sobre a tradição da imagem

masculina. Os 6%, um entre os “20 e 29 anos” e outro entre “30 e 39 anos”, evocam a presença de apenas um repentista com cada faixa etária representada, sendo que estes encontram-se na cidade de Crato-CE.

Destaco um outro dado que consideramos relevante, que refere-se às cidades em que a maior parte destes artistas se encontram. Como é possível perceber, boa parte encontra-se na cidade de Juazeiro do Norte. Por outro lado, confrontamo-nos com o relato constante durante as entrevistas dos que consideram o Crato como sendo a cidade mais cultural.

Gráfico 3



Fonte: Projeto De Repente em Ação

Gráfico 4



Fonte: Projeto De Repente em Ação

Conforme a Lei Nº 12.198 de 2010, a prática de repentista é tida como exercício de profissão (BRASIL, 2010):

Art. 1º Fica reconhecida a atividade de Repentista como profissão artística.

Art. 2º Repentista é o profissional que utiliza o improviso rimado como meio de expressão artística cantada, falada ou escrita, compondo de imediato ou recolhendo composições de origem anônima ou da tradição popular.

Mesmo com a lei sancionada em favor destes artistas é visível que muitos não a têm como principal atividade profissional. É visível perceber, através dos relatos colhidos, que o mercado de trabalho não se encontra tão favorável. E isso se dá, segundo eles mesmos, pela crescente ocupação das músicas de mídia⁴ no cenário musical.

CONCLUSÃO

O Projeto traça sua importância na catalogação não somente da arte da Cantoria, mas da prática dos próprios cantadores, buscando analisar e apresentar a arte a partir da ótica dos verdadeiros responsáveis pela sua produção.

Inúmeros aspectos das práticas dos Cantadores podem ser compreendidos a partir dos relatos de vida. Com isso, os Cantadores passaram a ter a oportunidade de expor suas trajetórias de vida pessoal e profissional para o público. Ao mesmo tempo que disseminaram o próprio fazer da Cantoria.

A Cantoria foi e continua sendo uma das principais referências para o homem nordestino. Suas práticas musicais evocam tanto a linguagem do homem simples como a linguagem do homem culto, englobando-os no mesmo patamar, unindo-os e atribuindo-os mesma importância. Que seja dada toda visibilidade para a prática desses fazedores de rima, que a cada poesia recria-se sempre em nome da arte, no qual por ela vive.

REFERÊNCIAS

⁴ Considero “músicas de mídias” aquelas que constantemente ouvimos nos diferentes programas de rádios, televisão e nos diversos meios de propaganda. Hoje é crescente e massiva estilos como o Sertanejo, Funk, Pop e o chamado “Forró Eletrônico”. Ressalvo que não atribuo qualidade a estes, apenas a indignação por parte dos poetas populares.

BRASIL. Lei Nº 12.198, de 14 de Janeiro de 2010. Exercício da profissão de Repentista. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2010/lei-12198-14-janeiro-2010-600568-publicacaooriginal-122477-pl.html>. Acessado em 11/08/2018.

LEITE, M. E. VIEIRA, L. A. SILVA, C. A. C. Tradição e resistência no Cariri cearense: Uma pesquisa Fotoetnográfica no Engenho Padre Cícero, Barbalha/CE. Revista NAU Social - v.5, n.9, p. 09-21 Nov 2014 / Abr 2015.

NABUCO, Fundação Joaquim. Poetas do Repente. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2008.

SIMPÓSIOS

**EIXO 1 – PRÁTICA INSTRUMENTAL SOB A PERSPECTIVA DA
INTERDISCIPLINARIDADE**

CONTRIBUIÇÕES DAS NOVAS TECNOLOGIAS PARA O ENSINO-APRENDIZAGEM DE TROMPETE

WASHINGTON DE SOUSA SOARES¹

MARCIO SPARTACO NIGRI LANDI²

Resumo

A profissão docente exige constante pesquisa e qualificação para que o profissional consiga estar atualizado com as rápidas mudanças que ocorrem nesse século. Com a popularização da internet, computadores, *tablets* e celulares surgiram inúmeros softwares, que utilizados de forma direcionada podem facilitar o trabalho docente em distintas subáreas do conhecimento. No meio musical, numerosos foram os programas criados para a criação e tratamento de áudios, editoração de partituras, treinamento auditivo, etc. Nesse trabalho buscamos apresentar um relato de experiência que foi desenvolvido no Curso Técnico de Trompete em Viçosa do Ceará. Segundo Prodanov (2013) esta pesquisa possui natureza básica, objetivos exploratórios, procedimentos técnicos bibliográficos e abordagem qualitativa. A pesquisa bibliográfica se fundamentou em Gohn (2010), que sugere a utilização de diversos softwares que poderão auxiliar o professor de música em sala de aula e Aquino (2016) que fala sobre a motivação e a utilização de recursos digitais para a criação de arranjos para as aulas de música. Entre as várias ferramentas tecnológicas, que podem ser utilizadas de forma didática pelo professor, escolhi o GarageBand, que é um programa de criação e gravação musical desenvolvido pela empresa Apple. Com o software foram criados loops que auxiliaram os alunos na prática de leitura de partitura, solfejo e execução instrumental. Inicialmente podemos constatar que os alunos se sentiram mais motivados e melhoraram significativamente a entonação, a pulsação interna e a percepção auditiva ao cantarem e tocarem juntos. Acreditamos que o aprofundamento dessa pesquisa contribuirá para o avanço do ensino de trompete no estado do Ceará.

Palavras-Chave: Educação Musical Técnica de Nível Médio; Ensino Coletivo de Trompete; Tecnologia em Música.

Abstract

The teaching profession requires constant research and qualification so that the professional can be updated with the rapid changes that take place in this century. With the popularization of the internet, computers, tablets and cell phones, a number of softwares have emerged that can be used in a targeted way to facilitate teaching work in different sub-areas of knowledge. In the musical environment, numerous programs were created for the creation and treatment of audios, editing of scores, auditory training, etc. In this work we try to present an experience report that was developed in the Technical Course of Trumpet in Viçosa do Ceará. According to Prodanov (2013) this research has basic nature, exploratory objectives, technical bibliographic procedures and qualitative approach. The bibliographic research was based on Gohn (2010), which suggests the use of several softwares that can help the teacher of music in the classroom and Aquino (2016) that talks about the motivation and the use of digital resources to create arrangements for music lessons. Among the various technological tools that can be used in a didactic way by the teacher, I chose GarageBand, which is a music creation and recording program developed by Apple. With the software loops were created that helped the students in the practice of reading sheet music, solfeggio and instrumental execution. Initially we can see that the students felt more motivated and significantly improved the intonation, the internal

¹ Professor da Fundação Universidade Estadual do Ceará - FUNECE. E-mail: wsspistom@hotmail.com

² Professor da Fundação Universidade Estadual do Ceará - FUNECE. E-mail: marcio.landi@uece.br

pulsation and the auditory perception when singing and playing together. We believe that the deepening of this research will contribute to the advancement of trumpet teaching in the state of Ceará.

Key-Works: Music Education Middle Level Technique; Collective Teaching of Trumpet; Technology in Music.

INTRODUÇÃO

A profissão docente exige constante pesquisa e qualificação para que o profissional consiga estar atualizado com as rápidas mudanças que ocorrem nesse século. Mudanças essas que são provocadas pelas Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC), que a cada dia vem trazendo novidades para o mundo tecnológico e por sua vez colaboram para uma verdadeira revolução que está transformando os modos de ensino-aprendizagem em todas as áreas do conhecimento.

Behar e Silva (2012, p. 1) nos dizem que “todas essas transformações tiveram grande impacto na educação, modificando os espaços escolares, os ambientes de aprendizagem e os recursos utilizados para o ensino, bem como o perfil do aluno”.

No meio musical, numerosos foram os programas criados para a criação e tratamento de áudios, dentre eles podemos citar o *Pro Tools*, *Logic Pro*, *Cubase* e o *Reaper*. Para editoração e elaboração de partituras podemos citar o *Finale*, *Sibelius*, *MuseScore*, *Encore* e o *Guitar Pro*. Também foram criados diversos outros programas para auxiliarem os músicos no treinamento auditivo, entre eles, está o *EarMaster* e o *Perfect Ear*.

A motivação para escrever o presente trabalho surgiu através de nossa experiência docente em um Curso Técnico em Instrumento Musical (TIM), que é promovido pelo Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (PRONATEC) em parceria com a Universidade Estadual do Ceará (UECE) e ocorre no município de Viçosa do Ceará-CE.

Nesse trabalho buscamos apresentar um relato de experiência desenvolvido no referido curso técnico e temos como objetivo geral discutir como as tecnologias de informações móveis podem auxiliar o desenvolvimento musical do jovem trompetista em um curso técnico de nível médio.

Consideramos que essa pesquisa possui uma relevância didática, pois desvelará o caminho metodológico que o docente encontrou para que seus alunos viessem a ter um desenvolvimento musical satisfatório e com isso o estudo agregará conhecimentos ao campo de ensino-aprendizagem de trompete.

A relevância social dessa temática, especialmente no estado de Ceará, se dá pelo fato de o trompete ser um instrumento popular, que direta e indiretamente faz parte do cotidiano das pessoas

de nosso estado. Como exemplo, podemos citar o uso de trompetes em bandas de música, em bandas de forró, em bandas de reggae, em bandas militares, entre outros diversos grupos musicais.

A relevância acadêmica do tema se dá através da expansão da pesquisa científica concernente ao ensino técnico de trompete no nível médio, seja ele na modalidade articulada (integrada ou concomitante) ou subsequente.

2 METODOLOGIA

Utilizamos as concepções de Prodanov (2013) para definir a metodologia dessa pesquisa que possui natureza básica, objetivos exploratórios, procedimentos técnicos bibliográficos e abordagem qualitativa.

A pesquisa bibliográfica se fundamentou nos escritos de Aquino (2016), Gohn (2010), Iazzetta (2018), Miletto (2014) e Saccol e Reinhard (2007).

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Nessa seção apresentaremos ao leitor as características do Curso Técnico em Instrumento Musical/Trompete do MEDIOTEC em Viçosa do Ceará. Logo em seguida discutiremos sobre o uso das tecnologias de informação móveis no ensino-aprendizagem de trompete.

3.1 O MedioTec em Viçosa do Ceará

Em 2011, por meio da Lei 12.513, foi criado o Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (PRONATEC). Esse programa é dividido em duas vertentes uma é voltada para atender aos alunos que já saíram do ensino médio, denominada de Formação Inicial e Continuada (FIC) a outra é voltada para atender aos alunos que estão cursando o ensino médio, denominada de Médio Técnico (MEDIOTEC).

Em 2017 com o objetivo de “expandir, interiorizar e democratizar a oferta de cursos de educação profissional técnica de nível médio presencial...” (BRASIL, 2011) o PRONATEC em parceria com a Universidade Estadual do Ceará (UECE) realizaram uma pactuação que permitiu a oferta de dez novos cursos MEDIOTEC, que foram distribuídos em cinquenta e quatro municípios do Estado do Ceará.

Viçosa do Ceará-CE foi contemplada com o Curso Técnico em Instrumento Musical (TIM) e o instrumento musical ofertado foi o trompete. As aulas estão sendo ministradas na Escola de Ensino Médio Dr. Júlio de Carvalho.

Os alunos selecionados são oriundos da rede pública de ensino, possuem registro no Cadastro Único para programas sociais do governo federal e possuem faixa etária que variam de 17 a 29 anos de idade. A seleção de admissão no curso foi realizada seguindo as prioridades apresentadas na Lei 12.513, que nos diz em seu Artigo 2º que o objetivo prioritário do PRONATEC é atender a:

I - estudantes do ensino médio da rede pública, inclusive da educação de jovens e adultos;

II - trabalhadores;

III - beneficiários dos programas federais de transferência de renda; e

IV - estudante que tenha cursado o ensino médio completo em escola da rede pública ou em instituições privadas na condição de bolsista integral, nos termos do regulamento. [...] (BRASIL, 2011)

O ensino gratuito e sistematizado de trompete ainda enfrenta diversos problemas, tais como a falta de perspectiva profissional e consequentemente motivacional dos alunos; problemas financeiros, que fazem com que os discentes não consigam permanecer nos cursos; currículos desatualizados; métodos que já não atendem mais a demanda dos alunos do século XXI. Simões (2014, p.19) completa e nos diz que “o restrito número de docentes capacitados e atualizados, a escassez de universidades que oferecem cursos de nível superior [...] e a falta de cursos de reciclagem específicos” são outros problemas enfrentados no país. Acreditamos que com a expansão, interiorização e democratização dos cursos técnicos em instrumento musical, em especial os cursos técnicos de trompete, essa realidade venha a mudar.

É na escola básica, através das aulas de musicalização, que considerável parte da população tem acesso ao ensino estruturado de música. Ao conceituar essa etapa da aprendizagem musical Penna (2008, p. 47) nos diz que:

[...] a musicalização [é] como um processo educacional orientado que, visando promover uma participação mais ampla na cultura socialmente produzida, efetua o desenvolvimento dos esquemas de percepção, expressão e pensamento necessários a apreensão da linguagem musical, de modo que o indivíduo se torne capaz de apropriar-se criticamente das várias manifestações musicais disponíveis em seu ambiente.

Assim, o ensino técnico de trompete no nível médio é o momento de preparar o aluno para o mundo do trabalho, mas ao mesmo tempo é o momento de torná-lo perceptível e sensível às práticas musicais que o cercam, em outras palavras, é o momento de adaptá-lo e musicalizá-lo.

3. 2 uso das tecnologias de informação móveis no ensino-aprendizagem de trompete

Com a popularização da internet, computadores, *tablets* e celulares os inúmeros *softwares* trouxeram mais possibilidades de aprimoramento ao trabalho docente em distintas subáreas do conhecimento. No intuito de superar as dificuldades que foram surgindo ao longo do curso TIM, buscamos aproximar as tecnologias de informações móveis a nossa prática docente.

As tecnologias de informação Móveis, Sem Fio e Ubíquas dão origem a inúmeros temas de pesquisa e nesse trabalho nos deteremos ao uso do conceito de tecnologias de informação móveis, que segundo Saccol e Reinhard (2007, p. 179) o termo relaciona-se com a “[...] portabilidade, isto é, a capacidade de se levar, para qualquer lugar, um dispositivo de Tecnologia de Informação (baseado em KALAKOTA & ROBINSON, 2002). Logo, um laptop ou um PDA comum (sem capacidade de acesso a redes sem fio) são tecnologias móveis”.

Sobre o uso dos computadores Iazzatta (1997, p. 15) em seu artigo *A música, o corpo e as máquinas* comenta que “O computador representa em nossa sociedade hoje mais do que uma ferramenta eficiente de trabalho: é também um instrumento cultural extremamente lúdico, o que por si só representa um grande apelo ao uso”.

Concordamos com Miletto (2014, p. 3) quando diz que “os programas de computador devem ser vistos como mais uma possibilidade para auxiliar o professor na prática do ensino, não se pretende substituir o professor; O professor decide as formas mais adequadas de utilização de ferramentas computacionais para enriquecer o ambiente de aprendizagem”.

Gohn (2010, p. 17) ao falar sobre o uso das tecnologias pelos professores de música nos diz que “Na atualidade, percebem-se condições bastante favoráveis para um maior uso das tecnologias pelos professores de música, a fim de permear a educação com recursos da Internet e facultar o aperfeiçoamento docente”.

Entre os vários recursos tecnológicos de informação móvel escolhemos o celular como ferramenta mediadora da construção do conhecimento musical dos jovens trompetistas. Usamos o APP do *GarageBand*³ para criamos *loops*⁴ que auxiliaram os alunos na prática de leitura de partitura, solfejo e execução instrumental. Os *playbacks* de cada música foram disponibilizados para que os alunos pudessem estudar as partituras com o auxílio dos áudios em seus dispositivos móveis⁵. O formato dos áudios disponibilizados foi o .mp3.

³ *GarageBand* é um programa de criação e gravação musical desenvolvido pela empresa Apple.

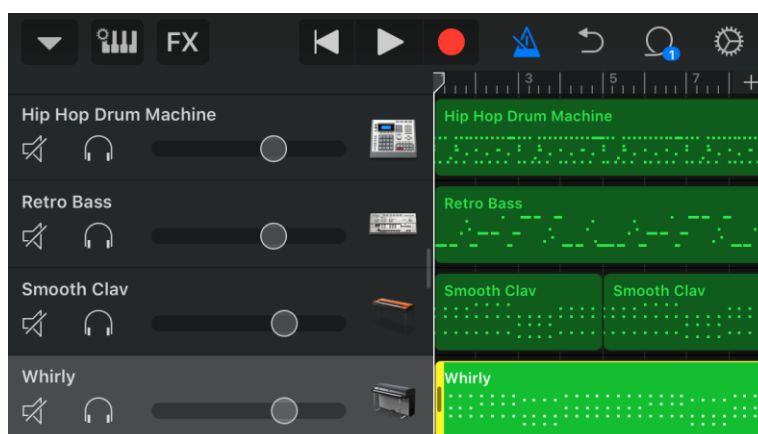
⁴ Em resumo, *loops* são pequenos trechos musicais de se repetem constantemente.

⁵ Seguem alguns nomes de APPs que estão disponíveis gratuitamente e podem fazer funções semelhantes ao *Garage Band* em aparelhos celulares: *Walk Band - Estúdio de Música*, *Music Maker Jam* e o *Soundcamp*.

Buscamos na medida do possível utilizar gêneros musicais familiares ao repertório escutado pelos discentes, dentre eles o reggae, que se trata de um gênero musical jamaicano muito difundido desde a década de 1960 e que no Brasil é escutado por pessoas de diversas faixas etárias.

A seguir segue *interface* do programa *GarageBand* ilustrando os gráficos sonoros da música *Reggae 1*, que foi composta para auxiliar os alunos do MEDIOTEC.

Figura 7 - Interface da música Reggae 1



Fonte: elaborado pelo autor.

Utilizamos os procedimentos composicionais de arranjos didáticos para criar as melodias que serviram para ser tocadas com o referido *loop*. O *Reggae 1* possui três temas e cada tema tem três variações, que podem ser tocadas separadamente ou em conjunto pelos alunos.

Figura 8 - Exemplo do Reggae 1



Fonte: elaborado pelo autor.

Em nossas aulas buscamos incentivar os alunos a prática da improvisação e como material melódico inicialmente são usadas as notas que estão servindo como base para os temas, que

normalmente são as melodias principais. Os alunos também sugeriram um acompanhamento que está ilustrado na figura 2 e segundo eles com esse acompanhamento a música ficaria mais interessante.

Aquino (2016, p. 2-3) nos diz que:

[...] o investimento no interesse do aluno potencializa sua capacidade de aprendizagem [...] parto do princípio de que o uso de novas tecnologias como ferramenta para prática de ensino de música pode motivar a participação dos alunos nas atividades desenvolvidas em aula. Assim, contribuir com a qualidade das experiências musicais vividas e, por fim, refletir em seu desenvolvimento musical.

A partir da utilização dos playbacks e do uso sistematizado das tecnologias móveis no ensino de música percebemos que os alunos se sentiram mais motivados para tocar seus instrumentos e compor suas próprias músicas utilizando *APPs* em seus celulares.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente podemos constatar que com a expansão, interiorização e democratização dos cursos técnicos em instrumento musical promovidos pelo PRONATEC/FUNECE haverá uma maior e melhor capacitação dos jovens músicos no Estado do Ceará.

Percebemos que os alunos do MEDIOTEC/Viçosa do Ceará-CE se sentiram mais motivados a tocar, a compor suas próprias músicas utilizando *APPs* de celular e também melhoraram significativamente a entonação, a pulsação interna e a percepção auditiva ao cantarem e tocarem juntos e com o auxílio dos *loops*.

Acreditamos que o aprofundamento dessa pesquisa contribuirá para o avanço do ensino coletivo de trompete no Estado do Ceará, pois trará novos materiais pedagógico-musicais que poderão ser utilizados pelos professores de instrumento, além de auxiliar os docentes em cursos técnicos de trompete de nível médio.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, J. W. S. de. As Novas Tecnologias Musicais no contexto escolar: ensinado música com recursos digitais. In: FÓRUM DE PRÁTICAS DE ENSINO DE MÚSICA, 2012, Maringá. **Anais do I Fórum de Práticas de Ensino de Música**. Maringá: S.Ed., 2012. v. 1, p. 1 - 9.

BRASIL. **Lei 12. 513 de 2011**. Institui o Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (PRONATEC).

GOHN, D. EDUCAÇÃO MUSICAL A DISTÂNCIA: POSSIBILIDADES DE USO DAS TECNOLOGIAS. **Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília**, Brasília, v. 1, n. 1, p.7-22, 20 nov. 2010.

IAZZETTA, F.. A música, o corpo e as máquinas. **Opus**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p.27-44, ago. 1997. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/36/32>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

MILETTO, E. M. (*et al*). Educação Musical Auxiliada por Computador: Algumas Considerações e Experiências. **Novas Tecnologias na Educação**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p.1-12, mar. 2004. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/renote/article/viewFile/13668/7953>>. Acesso em: 26 abr. 2014.

PRODANOV, C.C. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico/Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. - 2. ed. - Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SACCOL, A. Z.; REINHARD, N. Tecnologias de informação móveis, sem fio e ubíquas: definições, estado-da-arte e oportunidades de pesquisa. **Revista de Administração Contemporânea**, [s.l.], v. 11, n. 4, p.175-198, dez. 2007. FapUNIFESP (SciELO). <<http://dx.doi.org/10.1590/s1415-65552007000400009>>.

EIXO 3 – A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE MÚSICA SOB A PERSPECTIVA DA INTERDISCIPLINARIDADE

HISTÓRIA DE VIDA, EXPERIÊNCIAS FORMADORAS E *HABITUS* MUSICAL NO CARIRI CEARENSE: REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO EDUCADOR MUSICAL

IBBERTSON NOBRE TAVARES¹

Resumo

A região do Cariri cearense configura-se como um campo rico em manifestações socioculturais, onde múltiplos espaços e processos se entrelaçam na formação do educador musical. Nesse viés, apresento um recorte da minha pesquisa de mestrado, e, que trata sobre a minha atuação como agente do referido campo, destacando os saberes por mim experienciados e que são fundantes do meu *habitus*. O texto é permeado de *recordações-referências* (JOSSO, 2004) que desencadeiam reflexões sobre a formação do educador musical inserido no campo musical do Cariri cearense. Por se tratar de uma narrativa autobiográfica, adotou-se a *História de Vida em Formação* (JOSSO, 2004; 2007) como aporte metodológico; entendendo-a como hábil de desvelar os saberes experienciados na minha *trajetória de vida* e relacioná-los com a formação musical e/ou docente. Logo, a pesquisa teve nos relatos autobiográficos a sua maior fonte de coleta de dados. Para melhor entendimento das experiências formadoras que permeiam a minha *História de Vida*, utilizou-se também do enfoque sociológico bourdieusiano, tendo como fio condutor os conceitos de campo e *habitus*. Destarte, o texto aspira um diálogo entre a praxiologia e a *História de Vida*, buscando associar o referencial metodológico/teórico oferecido pelo método (auto)biográfico, com a proposta teórica desenvolvida pelo francês Pierre Bourdieu. Com efeito, por via da *História de Vida* e do entendimento sociológico de Bourdieu, analisamos os processos formativos que significam o educador musical no Cariri cearense.

Palavras-chave: História de Vida; *habitus* musical; Cariri cearense.

Abstract

The region of Cariri cearense is a field rich in socio-cultural manifestations, where multiple spaces and processes intertwine in the formation of the musical educator. In this bias, I present a clipping of my master's research, which deals with my role as agent of the said field, highlighting the knowledge I have experienced and which are the founders of my *habitus*. The text is permeated with memories-references (JOSSO, 2004) that trigger reflections on the formation of the musical educator inserted in the musical field of Cariri Cearense. Because it is an autobiographical narrative, the History of Life in Formation (JOSSO, 2004; 2007) was adopted as a methodological contribution; understanding it as able to unveil the knowledge experienced in my life trajectory and relate it to the musical and / or educational formation. Therefore, the research had in its autobiographical accounts its greatest source of data collection. For a better understanding of the formative experiences that permeate my History of Life, we also used the Bourdieusian sociological approach, having as a guiding thread the concepts of field and *habitus*. Thus, the text aspires to a dialogue between praxiology and the History of Life, seeking to associate the methodological / theoretical framework offered by the (auto) biographical method, with the theoretical proposal developed by the Frenchman Pierre Bourdieu. In fact, through the History of Life and the sociological understanding of Bourdieu, we analyze the formative processes that mean the musical educator in Cariri cearense.

Palavras-chave: History of Life; musical *habitus*; Cariri cearense.

¹ Doutorando na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará. E-mail: ibbertsontavares@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O trabalho escrito/vivido que hora apresento é fruto da minha pesquisa de mestrado na FAGED/UFC². Nesse trabalho, desconstruímos, coletivamente, uma série de amarras atreladas ao conhecimento científico instituído pelo “outro lado da linha”; e também fizemos colaborativamente, uma modalidade de conhecimento que nos pertence, provocado “desse lado da linha”, ou mesmo por aqueles que não estão cá, mas nos autorizam a sermos sujeitos, e não apenas objeto do conhecimento.

Sabemos que o conhecimento científico (que nos forma ou forma o educador musical) é fruto de um *pensamento abissal* que nos divide entre “sujeito” e “objeto” do conhecimento. Sendo assim, a produção desse conhecimento favorece os grupos que têm maior acesso a estes saberes (SANTOS; MENESES, 2010). Desse modo, por estarmos do “lado de cá” da *linha* ou *pensamento abissal*, devemos nos apropriar de conhecimentos, sejam eles científicos ou não, que nos autorizem a validar nossas experiências e saberes. De tal modo, transpassamos de “objeto” para “sujeito”, e agora somos “autorizados” a sermos sujeito/*agente* da nossa trajetória.

Eis que a autobiografia referenciada pela *História de Vida* surge como uma “ponte” capaz de articular os saberes existentes “além da linha”, com os conhecimentos inerentes à ciência. Na busca de “tomar posse” da nossa vida, o domínio da narrativa autobiográfica se fez crucial para produzirmos sentido a ela (PINEAU; LE GRAND, 2002). Com efeito, alinhado com a diversidade epistemológica coeva, descrevo esta pesquisa como sendo um estudo sobre a “formação do educador musical no Cariri cearense³”, mas direciono a perspectiva para a minha *História de Vida em Formação*, buscando desvelá-la para que, com isso, percebamos o *habitus* que condiciona os processos formativos inseridos no campo musical dessa região, sejam eles científicos ou não.

REFERÊNCIAL TEÓRICO/METODOLÓGICO

É a partir dessa conjuntura epistemológica que as *Histórias de Vida* surgem como uma ferramenta teórico/metodológica capaz de produzir conhecimentos que flutuam entre o conhecimento científico e o de teor experienciado. De acordo com Pineau (2006, p. 7), “[...] as histórias de vida estão hoje na encruzilhada da pesquisa, da formação e da intervenção onde se entrecruzam outras correntes tentando refletir e exprimir o mundo vivido para dele extrair e construir um sentido.” Por

² Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará.

³ Região localizada no extremo sul do Ceará, sendo composta por 27 municípios e abrangendo uma área de 15.225,60 Km². O Cariri Cearense faz divisa com os estados de Pernambuco, Piauí e Paraíba.

consequente, as *Histórias de Vida* como pesquisa-formação constituem uma perspectiva metodológica que pode revelar e transformar, com base no que foi vivido e experienciado, o(s) sujeito(s)/agente(s) da pesquisa. “A história de vida é, assim, uma mediação do conhecimento de si em sua existencialidade, que oferece à reflexão de seu autor oportunidades de tomada de consciência sobre diferentes registros de expressão e de representações de si, assim como sobre as dinâmicas que orientam sua formação.” (JOSSO, 2007, p. 7).

As *Histórias de Vida* delineiam o *habitus*, e entendê-las significa perceber o movimento sociocultural de determinada sociedade. Assim, a metodologia *História de Vida em Formação* tem a envergadura de analisar, mediante os relatos autobiográficos, um determinado contexto social. Desse modo, entenderemos a constituição das relações sociais e culturais do agente/sujeito da pesquisa e compreenderemos o *habitus* por ele incorporado, bem como o porque da sua atuação em determinados campos ou subcampos. Conforme Wacquant (2007, p. 3), o conceito de *habitus*, para Bourdieu é,

[...] em primeiro lugar e acima de tudo, um modo estenográfico de designar uma postura de investigação, ao apontar um caminho para escavar as categorias implícitas por meio das quais as pessoas montam continuamente seu mundo vivido, que tem informado pesquisas empíricas em torno da constituição social de agentes competentes em uma gama variada de quadros institucionais.

Portanto, na busca de um viés sociológico para a pesquisa, traço um diálogo entre a *História de Vida em Formação* e a praxiologia bourdieusiana, utilizando como fio condutor o conceito de *habitus*.

UMA LINHA DO TEMPO MUSICALIZADA PELO *HABITUS* E SUAS EXPERIÊNCIAS

Primogênito de uma família com três filhos, desde muito cedo a Música fez parte do meu *habitus*, pois, mesmo os meus pais não sendo músicos, minha família paterna era recheada de cantores, violonistas, bandolinistas, clarinetistas e outros instrumentistas. Esses saberes se transformaram para mim em uma espécie de *capital cultural*. “Na realidade, cada família transmite a seus filhos, mais por vias indiretas que diretas, um certo capital cultural e um certo *ethos*, sistemas de valores implícitos e profundamente interiorizados [...]” (BOURDIEU, 2007, p. 41-42). Creio que as experiências compartilhadas na minha infância inculcaram em mim o desejo de ser músico, de viver a Música em toda a sua plenitude, tanto que não tenho *recordações-referências* que me remetam a qualquer outra atividade que não seja a Música. Assim, afirmo que o meu *habitus* familiar era recheado de *habitus* musical, e, por meio disso, pude absorver a musicalidade ainda no *locus* familiar.

Como músico, ainda muito criança (por volta dos 12 anos), comecei a tocar em pequenos grupos musicais do Cariri cearense. Sabia que ainda era um músico iniciante, mas o fato de poder estar no palco, tocando com músicos mais velhos e experientes, me fazia sentir que pertencia ao campo. Aliás, tocar com músicos mais talentosos foi crucial para a minha formação. Muitos desses agentes continuam em plena atividade no campo musical caririense⁴ e são dotados de certo poder simbólico que os legitimam como sujeitos “estruturantes” do *habitus* ali estabelecido.

Entendo que o subcampo da performance me fez transitar pelo subcampo da tecnologia e produção musical. Isso confere o entrelaçamento dos subcampos inseridos em determinado campo. Desse modo, iniciei em 1998 as atividades do Ibbert-Som Studio na cidade do Crato, e que tinha como proposta oferecer uma produção fonográfica de qualidade a um custo acessível. Desse modo, foram 14 anos tocando, arranjando, compondo, produzindo, mixando e masterizando os trabalhos dos mais diversos artistas. Para isso, utilizei *softwares* de sequenciamento, gravação, edição, mixagem e masterização; além de *samplers*, monitores, microfones, pré-amplificadores, *gates*⁵ e compressores⁶. Assim, as experiências perpassadas e o manuseio dessas ferramentas inculcaram em mim um novo *habitus* voltado para a tecnologia e a produção musical; e mais adiante, esse *habitus* me permitiu, durante a transição pelos subcampos, criar a disciplina Música e Tecnologia, no Curso de Licenciatura em Música da UFCA⁷.

Deste modo, essas são algumas das experiências musicais por mim partilhadas e que “estruturaram” o meu *habitus*; e, ao refletir sobre elas, através da *História de Vida em Formação*, afiro-lhes um novo valor, ou seja, as experiências revisitadas se transformam em novas experiências. Por conseguinte, ao rememorarmos as nossas experiências nos empoderamos do “saber da experiência”, oriundos de uma reflexão teórica sobre as vivências compartilhadas durante a nossa trajetória e que agem como balizadores no entendimento da nossa formação, seja ela humana, musical ou docente (BONDÍA, 2002, p. 27).

⁴ O termo “caririense” se remete ao Cariri cearense.

⁵ Funcionam como uma espécie de “portão”, permitindo que um sinal “passe” apenas se for mais alto que determinado volume.

⁶ Compressores são basicamente controladores de dinâmica.

⁷ Universidade Federal do Cariri.

EXPERIÊNCIAS NA EDUCAÇÃO MUSICAL: O MÚSICO E A DOCÊNCIA

O Curso de Educação Musical da UFC⁸ – Cariri, com a primeira turma iniciada em 2010, simboliza o ensino formal de Música no Cariri cearense e configura-se como resultado de uma análise que tem em conta a relevância do *habitus* musical estabelecido anteriormente. Para Libâneo (2008, p.88), o ensino formal “refere-se a tudo o que implica forma, isto é, algo inteligível, estruturado, o modo como algo se configura. Educação formal seria, pois, aquela estruturada, organizada, planejada intencionalmente, sistemática.” Assim, não deixei essa oportunidade passar, e, em buscas dos *capitais* que a academia podia me proporcionar, ingressei na primeira turma do Curso de Educação Musical da UFC – Cariri; atualmente, Curso de Licenciatura em Música da UFCA. Logo, partilhei de um *habitus* que me apresentou novas perspectivas de atuação no campo musical. Concluí o curso no final de 2013 e vislumbrei a oportunidade de ser professor do mesmo! A academia gera sonhos, e sonhos são para ser vividos! Portanto, eu vivo os sonhos! Sonhos esboçados desde as primeiras experiências compartilhadas na graduação. Desse modo, ao ser inculcado pelo *habitus* acadêmico, fui me (re)transformando, absorvendo conhecimentos e práxis que me levaram para outros campos e/ou subcampos.

Portanto, começava em fevereiro de 2014 uma das experiências mais transformadoras já vividas por mim. Recém-graduado do Curso de Licenciatura em Música da UFCA, tive a oportunidade de concorrer a uma vaga para professor substituto do referido curso, onde consegui ser aprovado. Tinha consciência de que a função de professor que havia conquistado exigiria exacerbada responsabilidade e dedicação; e, por isso, me dediquei completamente à docência nesses dois anos em que estive na UFCA. Abri mão de outros projetos pessoais em prol do meu “projeto de docência”, que está se consolidando a cada aula planejada e executada. Aprendi com a minha experiência que o professor se constrói passo a passo e que não existe aprendizado maior que o “fazer docente” pois é através deste que o indivíduo “se faz docente”.

Nesse sentido, pode-se considerar que a experiência adquirida pelos educadores sobre o ensino na sala de aula também é uma repetição de acontecimentos inter-relacionados, ou a repetição de determinadas e mesmas ações com determinado fins, que são frutos dos condicionantes práticos oriundos da natureza prática do ato de ensinar. A semelhança entre a lógica da noção de experiência e a noção de *habitus* é visível. O que seguramente se pode dizer é que uma não existe sem a outra, já que o *habitus* é a substância da experiência, e vice-versa. (SILVA, 2005, p. 4, grifo nosso).

⁸ Universidade Federal do Ceará.

De tal modo, entendemos que a práxis é fundamental para a formação do professor e que o *habitus* professoral ganha consistência e estruturação com os conhecimentos experienciados durante os anos de docência; mas, os *capitais* adquiridos pelo *habitus* musical também se estabelecem como saberes relevantes para a prática docente e, em consequência, para o *habitus* professoral.

Foram as experiências como professor substituto durante dois anos que inculcaram em mim certo *habitus* docente, pois, mesmo tendo outras experiências prévias com o ensino de Música, poder estar imerso no ambiente acadêmico, sendo responsável por diversas disciplinas, me fez realmente compreender o que é ser professor e como aquilo era fundante de uma nova perspectiva de atuação, ou seja, me fez entender que, além de músico, eu poderia ser, de fato, um educador musical, ou, ainda, um docente em Música. Impossível pensar-me como professor de Música e não relacionar com a experiência na UFCA.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por vezes me indago: por que falar de mim? Como ousar falar de mim? Algo que até então era inimaginável se fez necessário, se consolidou! Era preciso decifrar códigos, ressignificar sentidos e experiências, compartilhar vivências, (re)viver pela primeira vez o que já foi vivido! Era crucial revisitar a minha trajetória de vida, mas agora dotado de um novo olhar, outra perspectiva que me proporcionasse assumir o “poder” da minha história. Foi assim que a narrativa autobiográfica me recolocou no comando do trem da vida! Por alguma coisa nos perdemos nos trilhos, mas hoje me reencontro comigo, de coração e mente receptivos para descortinar experiências e fazer meus paradigmas, minhas verdades não absolutas, porque não é tempo de absolutismos! É como tear o sentido das vivências! Como não percebi antes? A princípio, é difícil compreender! Acontece que as experiências somente são ressignificadas a partir de certas reflexões sobre elas, e é, por meio desta, que nos empoderamos de conhecimentos e saberes capazes de nos (re)formar.

Apreendo que a pesquisa corrobora a existência de uma simbiose entre o campo musical do Cariri cearense e a minha atuação como agente! Portanto, vejo-me transitando por subcampos, e é assim que me reconstituo juntamente com o campo; partilhando de *habitus* e experiências que podem, além de singularizar-me como agente do campo em questão, me direcionar para diferentes campos. Que venham outros (sub)campos, outras pesquisas, outros sonhos... Que a colheita seja frutífera!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONDÍÁ, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2002, n.19, p. 20-28. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Acesso em: 09 jun. 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomáz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- JOSSO, Marie-Christine. **A transformação de si a partir da narração de histórias de vida**. Educação: Porto Alegre-RS, ano XX, n.3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007.
- _____. **Experiências de vida e formação**. Prefácio de António Nóvoa, tradução de José Cláudio e Júlia Ferreira, adaptação à edição brasileira Maria Vianna. São Paulo: Cortez, 2004.
- LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** 10. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2008.
- PINEAU, Gaston. As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 32, n. 2, ago. 2006. Disponível em<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151797022006000200009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 09 jun. 2014.
- LE GRAND, Jean-Louis. **Les histoires de vie: que sais-je?** Paris: PUF, 2002.
- SANTOS; Boaventura de Sousa Santos; MENESES, Maira Paula (Org.). **Epistemologia do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- SILVA, Marilda da. O habitus professoral: o objeto dos estudos sobre o ato de ensinar na sala de aula. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 29, ago. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141324782005000200012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 23 jun. 2011. doi: 10.1590/S1413-24782005000200012.
- WACQUANT, Loïc. Esclarecer o Habitus. **EDUCAÇÃO & LINGUAGEM**, ANO 10, Nº 16, p. 63-71, JUL.-DEZ. 2007. **International Encyclopedia of Economic Sociology** (Jens Beckert e Milan Zafirovski, eds.). London: Routledge, 2005, p. 315-319.

EIXO 4 – EDUCAÇÃO MUSICAL E ETNOMUSICOLOGIA: CAMINHOS EPISTEMOLÓGICOS

A MÚSICA DE RABECA NO COTIDIANO DO ASSENTAMENTO CACHOEIRA DO FOGO (INDEPENDÊNCIA, CE)

FABIANO DE CRISTO¹

CARMEN MARÍA SAENZ COOPAT²

Resumo

A música de rabeca é presente em comunidades rurais de todas as macrorregiões do estado do Ceará e tem, segundo Carvalho (2006), uma maior concentração na região do Sertão dos Inhamuns. A sua presença nas comunidades tradicionais é marcante e compõe a rica diversidade cultural e a identidade desses lugares como relatado por Santos (2011), Gramani (2009), Carvalho (2006) e Lima (2004). Apesar dos consensos, cada comunidade apresenta suas especificidades construídas em histórias e práticas culturais distintas, sendo sempre relevante o olhar sobre uma cultura musical ainda não descrita. O presente trabalho é um estudo de caso realizado no Assentamento Cachoeira do Fogo (Independência, CE) acerca da música de rabeca dessa comunidade. O objetivo principal foi conhecer a importância dessa tradição musical na vida cotidiana, tendo sido observada a inserção desse instrumento nas festas religiosas e profanas do reisado de caretas e forrós de rabeca, momentos preponderantes nos contextos da integração comunitária local. Foi estabelecido um diálogo a respeito da música de rabeca com Santos (2011), Gramani (2009), Carvalho (2006) e Lima (2004) e sobre o estudo de caso com Yin (2001). A coleta de dados se deu a partir de observação participante, entrevistas estruturadas e semiestruturadas. Os principais resultados apontam a música de rabeca como elemento aglutinador da comunidade, estando presente nos momentos de maior integração, compartilha, solidariedade, confraternização e construção coletiva das potencialidades artísticas, estéticas e de organização comunitária.

Palavras-chave: Rabeca. Cultura Camponesa. Cachoeira do Fogo.

Abstract

Rabeca's music is present in rural communities in all macro regions of the state of Ceará and has, according to Carvalho (2006), a greater concentration in the region of the Sertão dos Inhamuns. Its presence in traditional communities is remarkable and composes the rich cultural diversity and the identity of these places as reported by Santos (2011), Gramani (2009), Carvalho (2006) and Lima (2004). Despite the consensuses, each community presents its specificities built on distinct cultural histories and practices, always looking at a musical culture that has not yet been described. The present work is a case study carried out in the Cachoeira do Fogo Settlement (Independência, CE) about the Rabeca's music of this community. The main objective was to know the importance of this musical tradition in daily life, and the insertion of this instrument was observed in the religious and profane festivals of the reisado de caretas and forrós de rabeca, prevailing moments in the contexts of local community integration. A dialogue was established regarding the music of rabeca with Santos (2011), Gramani (2009), Carvalho (2006) and Lima (2004) and on the case study with Yin (2001). The data collection was based on participant observation, structured and semi-structured interviews. The main results point to the Rabeca's music as an agglutinating element of the community, being present in moments of greater integration, sharing, solidarity, fraternization and collective construction of artistic, aesthetic and community organization potentialities.

¹ Graduado em Música (Licenciatura) pela Universidade Federal do Cariri (UFCA) e Especialista em Cultura Popular, Arte e Educação do Campo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). E-mail: fabianodecristojr@gmail.com

² Orientadora. Ph.D em Artes com pós-doutorado em Antropologia Social. Professora Pesquisadora junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará.

Keywords: Fiddle. Rural Culture. Cachoeira do Fogo.

INTRODUÇÃO

O assentamento Cachoeira do Fogo foi criado por iniciativa do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – INCRA no ano de 1996. Reuniu em um mesmo lugar brincadores de reisado de caretas de diversas localidades do município de Independência como Mestre Zé Augusto, Sival, Antônio Barroso, Zé Barroso e Toinho Barroso, que trouxeram consigo histórias, saberes e fazeres de grande reconhecimento perante a comunidade local.

Nessa bagagem também vem um elemento referencial da arte tradicionalmente feita pelos sertanejos dos Inhamuns: a rabeca. Esse instrumento ancestral traz em si um infindável acervo estético de melodias, ritmos, canções, improvisos, timbres e identidades que são tão únicos e próprios que só são possíveis de se reunirem em um instrumento que guarda “características sonoras particulares específicas” (GRAMANI, 2009).

A importância de se estudar a música de rabeca da Cachoeira do Fogo vem da necessidade de se conhecer mais detalhadamente a respeito dessa tradição musical tão presente no Ceará, terra de rabequeiros que detêm a maior lista de nomes catalogados no sítio eletrônico www.rabeca.org (84 rabequeiros), 105 nomes no livro Rabecas do Ceará (CARVALHO, 2006), já contando com 76 novos nomes que figurarão na segunda edição desse trabalho (informação verbal).³ Vem também do fato dessa manifestação não se traduzir em objeto de estudo expressivo nos cursos de música das universidades cearenses, onde não temos sequer disciplinas optativas específicas para a rabeca.

O objetivo da pesquisa foi evidenciar a importância da música de rabeca na vida cotidiana da comunidade da Cachoeira do Fogo. Como objetivos específicos buscamos observar a inserção desse instrumento nas festas religiosas e profanas do reisado de caretas e forrós de rabeca.

METODOLOGIA

O fenômeno estudado (a importância sociocultural da música de rabeca na comunidade) está tão intrinsecamente relacionado com o contexto das festas, reisados, vivências musicais informais entre mestres e jovens rabequeiros que dificilmente se consegue definir os limites entre eles. Esse

³ Informação fornecida por Gilmar de Carvalho em entrevista realizada no dia 22 de janeiro de 2015

quadro se encaixa adequadamente para ser investigado através de um estudo de caso, como define Yin (2001, p. 31-33).

A coleta de dados se deu através de observação participante e entrevistas (estruturadas e semiestruturadas) realizadas entre outubro de 2014 e janeiro de 2015, além de registros em foto, áudio e vídeo, produção de partituras, anotações de campo e relatórios que deram suporte complementar para o melhor entendimento do objeto de estudo. Os entrevistados deram autorização para a divulgação de seus nomes e depoimentos colhidos nessa pesquisa.⁴

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Mais do que investigar a música de rabeca, e por que não dizer a música tradicional e ancestral da Cachoeira do Fogo, a partir do enfoque enquanto “produto” estético e artístico, preferi estudar o fenômeno como um “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros (PINTO, 2001, p. 227-228). Um instrumento que permaneceu ligado às práticas musicais de comunidades afastadas do processo de industrialização e da educação formal (SANTOS, 2011, p. 18), assume a um só tempo as características de cultura excluída dos padrões da elite social e agregadora da comunidade rural, uma vez que expressa aspectos de sua identidade historicamente construída.

Percebi pela vivência que a importância da música de rabeca no assentamento se dá pela via da integração comunitária, relacionada às festas e celebrações religiosas ou profanas, como o reisado de caretas e os bailes de forró de rabeca.

O reisado de caretas – A primeira escola dos rabequeiros dos Inhamuns.

De todas as atividades relacionadas ao uso da rabeca na Cachoeira do Fogo, o reisado de caretas é unânime em reunir todos os rabequeiros, não só do assentamento, mas também de comunidades vizinhas como a Várzea do Toco e até outros municípios como Novo Oriente, que participam da construção musical desse brinquedo. Segundo os depoimentos colhidos ele está presente na formação inicial de todos esses músicos. Toinho Barroso relatou que ganhou sua primeira rabeca de seu tio, Antônio Barroso, como pagamento por ter tocado triângulo em um reisado e afirma

⁴ Os rabequeiros que participaram da pesquisa foram: Antônio Barroso, 75 anos, rabequeiro do Reisado de Caretas do Assentamento Cachoeira do Fogo; seu irmão Zé Barroso, 73 anos; Toinho Barroso, 44 anos, filho de Zé Barroso, virtuoso rabequeiro que atua com mais presença nos bailes de forró, à frente da banda Forrozão Dez Mil e Sival, 59 anos, caretista do reisado e rabequeiro da Orquestra de Rabecas do Assentamento Cachoeira do Fogo.

empolgado: “aprendi a tocar mesmo, aí toquei forró demais, toquei reisado, aí comecei a passar a ganhar dinheiro. Tocava nove noite no reisado ganhando dinheiro. Toquei reisado demais” (informação verbal).⁵

O reisado de caretas na Cachoeira do Fogo é certamente o folguedo que mobiliza o maior número de pessoas e manifesta a íntima ligação do camponês com seus santos de devoção. Zé Barroso assim relatou: “é tão bom a promessa, às vezes você tá com qualquer coisa, doente – “ô meu Santo Reis, o primeiro Santo Reis que tiver eu vou tirar um reisado”. Aí você é valido” (informação verbal).⁶

O reisado de caretas, como é típico das diversas tipologias de reisado no Ceará, também é diverso em seus formatos e composição do conjunto musical que o acompanha.⁷ Há grupos que se apresentam com violas, violões, sanfonas, gaitas caboclas mas, especificamente nos Sertão dos Inhamuns, a rabeca é predominantemente o instrumento mais importante. Sival relatou em entrevista que “só tem esse instrumento pra reisado. Pra tocar o farrancho dos careta é a rabeca. O instrumento mais importante que tem pra Santo Reis. Sem rabeca num tem reisado” (informação verbal).⁸ O mesmo discurso foi relatado por Silma Magalhães, coordenadora do Projeto Arte e Cultura na Reforma Agrária – PACRA/INCRA. Nas palavras dela: “a rabeca é considerada pelos mestres a alma do reisado, se a rabeca morrer não terá mais o reisado. Ela é portanto, o seu principal instrumento” (informação verbal).⁹

Sendo o instrumento principal da manifestação tradicional mais integradora do assentamento, ele e sua música assumem um papel de destaque nos momentos de encontro coletivo, na representação da comunidade em apresentações artísticas realizadas fora do assentamento e no contexto de protagonismo possibilitado pela brincadeira. Oswald Barroso¹⁰ esclarece essa dinâmica definindo o reisado de caretas da Cachoeira do Fogo como:

um elemento de representação daquela comunidade perante o conjunto da sociedade ou do estado ou, até mesmo, junto aos órgãos públicos, porque é uma manifestação que dá visibilidade àquela comunidade. Como também desenvolve toda a potencialidade artística daquela comunidade nas várias linguagens: na música, no teatro, no canto, na dança, inclusive, também na construção de objetos cênicos, como é a construção dos adereços, do figurino e dos bichos. Então é uma manifestação que reúne as potencialidades artísticas de uma comunidade (SERTÃO, 2010).

⁵ Informação fornecida por Toinho Barroso em entrevista realizada no dia 12 de outubro de 2014.

⁶ Informação fornecida por Zé Barroso em entrevista realizada no dia 12 de outubro de 2014.

⁷ Vide BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**: Teatro Popular Tradicional. Fortaleza-CE: MinC/Flacso/MIS, 1996.

⁸ Informação fornecida por Sival em entrevista realizada no dia 11 de outubro de 2014.

⁹ Informação fornecida por Silma Magalhães em entrevista realizada no dia 16 de janeiro de 2015.

¹⁰ Depoimento contido no documentário Sertão da Tradição.

Para quem conhece a Cachoeira do Fogo é fácil enxergar que a música de rabeca, dentro do contexto do reisado, aciona um estado de celebração que permite uma diversidade de trocas sociais desde encontros, cooperações, recepções, cortejos, fruições, acontecimentos, situações que possibilitam à comunidade continuar seu caminho de vivência e convivência coletiva tão característico da vida campesina.

Os bailes de forró de rabeca – O forró único do Sertão dos Inhamuns.

É característico da música de rabeca no Brasil estar presente em bailes dançantes dentro da perspectiva do entretenimento popular. As festas denominadas sambas, pagodes, forrobodós e mais recentemente forrós, têm características gregárias e extremamente inclusivas onde a comunidade se sente à vontade de participar de forma mais direta, dançando e fruindo ao modo particular de cada um. Segundo Lima (2004, p. 88) os rabequeiros mais idosos demonstram que, em um passado recente, a rabeca foi um instrumento tão popular quanto a sanfona, nos “forrós de pé-de-serra”.

Antônio Barroso também me relatou a dinâmica sofisticada dos instrumentos que eram tocados nesses bailes. Segundo ele a rabeca era sempre o instrumento solante, o banjo (ou cavaquinho) fazia o acompanhamento harmônico e o saxofone e clarinete trabalhavam fazendo contrapontos melódicos à voz principal da rabeca.

A configuração associada aos trios pé-de-serra, formada por sanfona, triângulo e zabumba, não parece ter sido usual nos antigos bailes e muito menos hoje em dia. De conjuntos de sopros, banjo e pequenas percussões passaram para teclado, guitarra, contrabaixo, bateria ou zabumba (quando o teclado não reproduz o ritmo das músicas), mas tendo sempre à frente a rabeca como principal solista. A vivência com Toinho Barroso ajudou a compreender essa questão. Toinho já assumia uma formação com rabeca, zabumba, triângulo, guitarra e contrabaixo e após o falecimento de seu baixista passou pela seguinte mudança relatada por ele:

Eu disse: agora Luis como é que nós faz? Vamo parar não, né? Vamo continuar. Aí ele disse: rapaz, compra um teclado pra você. Aí você vai ganhar um zabumbeiro e vai ganhar o baixista, que realmente o teclado tem tudo. Aí deu certo. Tamo tocando direto com o Forrozão Dez Mil. Modifiquei o nome, né? Forró e seresta (informação verbal).¹¹

Essa afirmação mostra uma tomada de decisão que uniu a necessidade de se dar continuidade ao projeto com uma vontade pessoal de modernizar sua produção. As músicas executadas pelo grupo

¹¹ Informação fornecida por Toinho Barroso em entrevista realizada no dia 12 de outubro de 2014.

reproduzem os sucessos cada vez mais efêmeros da indústria cultural do forró no Nordeste, mas sem abrir mão do repertório historicamente construído nos antigos bailes da região, conforme relatou:

Eu toco assim uma meia hora só de pé de serra, forró solado. Aí tem aquele pessoal atual, novo, jovem – agora nós vamos fazer aqui meia hora de forró pros jovens que tão presente – é assim. Toca uma hora pros idosos e outra meia hora pros atual. Num deixei de tocar meu estilo não (informação verbal).¹²

Uma análise a respeito das hibridações e escolhas estéticas que aproximam a música tradicional dessa comunidade com as formas efêmeras da indústria cultural, consistem em um campo fértil para ser melhor aprofundado em um estudo monográfico independente e futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda considero esse estudo de caso passível de muitos desdobramentos, dado a quantidade e abrangência de questões que se revelaram em campo e na análise dos dados coletados. Com ele identifiquei a importância da música de rabeca no Assentamento Cachoeira do Fogo a partir dos significados atribuídos na ligação existencial com a ancestralidade da religiosidade camponesa, da função social integradora existente nessas festas sagradas ou profanas.

É necessária uma caracterização mais ampla dos rabequeiros da região, uma vez que tivemos pouco contato com os representantes da Várzea do Toco, com o rabequeiro Pelé (do assentamento Cachoeira do Fogo) e rabequeiros de municípios vizinhos que atuam na região do assentamento em meio aos reisados de caretas.

Considero o reisado de caretas um elo que mantém a população do assentamento ligada e vejo como imprescindível o constante fortalecimento desse folguedo que, consequentemente, retroalimenta o tradicional processo de formação inicial dos rabequeiros da região. Essa é a intenção que brota da parceria entre PACRA/INCRA e Ponto de Cultura Cachoeira do Fogo Sertão e Tradição. Há um propósito dessas instituições em criar a Escola de Rabecas da Cachoeira do Fogo que, na verdade, tem o potencial de ser o reconhecimento justo, através de ações diversas de fomento, difusão e formação, do que já existe naturalmente há tempos que não conseguimos contar: a existência de uma escola estética de rabeca do Sertão dos Inhamuns. O inconfundível som, os repertórios, o vigor, a beleza e o virtuosismo dos rabequeiros da região já se constituem como conjunto forte que compõe as identidades do povo camponês do Ceará.

¹² *Id.*, 2014.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Gilmar de. **Rabecas do Ceará**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

GRAMANI, Daniella da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**. Curitiba, Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Paraná, 2009.

LIMA, Agostinho Jorge de. As músicas de rabeca no Brasil. **Revista Vivência** nº 27, pp 87 – 97. Natal: UFRN/CCHLA, 2004.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia** vol. 44, nº 1, pp 221 – 286. São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007>. Acesso em: 22 jun. 2014.

SANTOS, Roderick. **Isso não é um violino?: usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste**. Natal: IFRN, 2011.

SERTÃO da Tradição. Direção: Ives Albuquerque. Produção: Thais Andrade. Fortaleza: Caldeirão das Artes, 2010. 1 DVD.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ÜRÜTA: INVESTIGACIÓN, CREACIÓN Y ANÁLISIS SOBRE MÚSICA INDÍGENA SIKUANI

DIEGO CASTELLANOS¹

Resumo

A pesquisa teve duas etapas desde a sua criação em 2012. A primeira foi a composição e apresentação da peça *Ürüta*² com base nas gravações das músicas e sons Sikuani, feito em 2013, em Walabó 1 Sisiapiatu e Yopalito comunidades na salvaguarda Wacoyo, Puerto Gaitán, Meta. Foi desenvolvido por meio de diferentes vanguardas estéticas e conceitos musicais do século XX. As técnicas de composição e conceitos de música aleatória e música concreta ou eletroacústica foram utilizadas. Um catálogo de música acadêmica indigenista colombiana foi anexado como resultado.

A segunda etapa centrada na análise de arestas indígenas Sikuani a respeito do uso e função que exercem no contexto, este estudo mostrou características de diferentes áudios em seus tempos históricos e lugares habitados deste grupo étnico. Nós extraímos, comparamos e analisamos fragmentos de dados das músicas que chamamos de “ciclos” através do software Sonic visualizado, registros de dados, alturas principais e descrição musical.

A maior parte da música Sikuani é composta de músicas que são reinventadas todos os dias. As músicas estão presentes nos rituais e em várias atividades diárias, o uso da música em Sikuani é um exemplo da importância do som na existência humana, a interação entre música e cosmogonia convida-nos a avaliar, a partir de diferentes pontos de vista, diferentes eventos sonoros em torno de nós.

Palavras-chave: etnomusicologia; Pesquisa de criação; sikuani; música contemporânea.

INTRODUCCIÓN

Los indígenas sikuani se encuentran ubicados al oriente de Colombia, en los departamentos del Meta, Vichada, Guainía, Casanare, Arauca y en parte del amazonas venezolano. Antiguamente su subsistencia dependía del nomadismo, hoy enfrentan diversas problemáticas sociales debido a la presión aculturativa, la vulneración de sus territorios y la ausencia del estado.

¹ Magíster en Investigación musical de la universidad internacional de la Rioja- UNIR. E-mail: castellanosjda@gmail.com

² “Sonarle a uno en los oídos los ruidos característicos de un lugar” (Queixalós, 1988)

La música sikuani constituye un complejo sonoro heredado de su tradición oral que interactúa constantemente con las situaciones vitales que se presentan a diario en cada comunidad. Los cantos sikuani son fragmentos sonoros de textura vocal en lengua nativa acompañados en ocasiones por el *tsitsito* (maraca tradicional) y/o la danza. Estos cantos están compuestos por patrones o estructuras rítmico-melódicas que se repiten a lo largo del tiempo y que varían constantemente en frecuencias, dinámica, métrica, duración de sonidos, texto y forma.

Los cantos sikuani conservan lo que denominamos “alturas recurrentes”, estas alturas son las que le dan unidad al canto, se repiten constantemente y son, además, los sonidos más prolongados; Los textos de los cantos y rezos de los sikuani, en su mayoría, son historias que llevan consigo una enseñanza, es a través de esas historias que describen su cosmovisión y son utilizadas para comunicarse con el mundo espiritual.

INVESTIGACIÓN CREACIÓN

En la primera etapa del trabajo se realizó la composición de la obra *Ürüta*³ para solista con diferentes flautas de pan sudamericanas, ensamble heterogéneo de cámara (Flauta, Clarinete, Trompeta, Trombón, Cello y Percusión), soporte fijo, e improvisación guiada, basada en grabaciones de música tradicional sikuani (principalmente cantos) y paisaje sonoro, realizadas en el transcurso del año 2013, en las comunidades Walabó 1, Sisiapiatu y Yopalito, en el resguardo Wacoyo en Puerto Gaitán, Meta.

El proyecto se desarrolla por medio de diferentes vanguardias estéticas y conceptos musicales del siglo XX. Se emplearon técnicas de composición y conceptos propios del indeterminismo o música aleatoria y de la música concreta, electrónica o electroacústica. Entre los conceptos relacionados con el indeterminismo o música aleatoria, se encuentran la improvisación guiada, la libertad interpretativa, la preparación de instrumentos, las técnicas extendidas, el grafismo, entre otros. Y respecto de la música concreta, conceptos como música electrónica, música electroacústica, música mixta, paisaje sonoro, objeto sonoro, *loop*, entre otros.

³ Grabación: <https://soundcloud.com/diego-castellanos-23/uruta-matik-matik>

PROCESOS EN EL EJERCICIO COMPOSITIVO:

- Grabación de paisaje sonoro.
- Clasificación del material grabado.
- Relación del material grabado con palabras en lengua sikuani.
- Definición de la forma.
- Selección del formato y de técnicas interpretativas con base en el material grabado.
- Diseño de partitura.
- Montaje.

La obra ha desarrollado su propio lenguaje, producto del tipo de construcción y por el diseño de la partitura principalmente. Ha sido una obra donde el material ha determinado la forma y la obra en general. Se ha interpretado tres veces en Bogotá: La primera en el Auditorio Jorge Enrique Molina de la Universidad Central, la segunda en Matik*Matik* y junto a la BOI (Bogotá Orquesta de Improvisadores) en el Teatro Faenza de la Universidad Central, en el marco del evento “Homenaje a Wacoyo”, lanzamiento de dos libros producto de un trabajo de campo realizado en este resguardo.

Como parte de la retribución hacia la comunidad Yopalito del resguardo Wacoyo, y con ayuda de varias instituciones, se llevó a cabo la construcción de un tsamanibo⁴. En las visitas que se hacían al resguardo, a parte de trabajar en la construcción del tsamanibo, se recogieron grabaciones de audio de alta calidad, que fueron el principal insumo para la composición de la obra.

CATEGORIZACIÓN

Para el análisis de los cantos sikuani fue necesario realizar un acercamiento a la categorización de los mismos desde la literatura encontrada sobre el tema y la experiencia en el trabajo de campo; no obstante, creemos que es difícil que la categorización pueda explicar de manera absoluta este fenómeno sonoro en todas sus interacciones, sin embargo, usaremos esta categorización como herramienta para el análisis. Aclaramos que en nuestra categorización empleamos la definición de la

⁴ “El Tsamanibo (Casa de Tsamani), fue el lugar utilizado por Tsamani (Primer chaman del mundo) en épocas antiguas, para realizar los rituales chamánicos y transmitir la sabiduría a los hombres, en este lugar se llevaban a cabo las curaciones de las personas de la comunidad. Actualmente la realización de los rituales chamánicos en lugares públicos de la comunidad, afecta la salud de algún miembro, como a los niños, mujeres embarazadas y ancianos. Estas creencias, hacen parte de la cosmovisión indígena Sikuani, ya que el Tsaman/Chamán con sus poderes puede enfermarlos. Este lugar permitirá reconstruir un tejido Social y cultural que se ha perdido físicamente a través del tiempo pero se encuentra latente en los tsamanes sikuani, Mario Suarez, Andrés Gaitán y Arturo Chipiaje.” (Sarmiento, comunicación personal, 2013)

palabra canto como aparece en el DLE (Diccionario de la Lengua Española): “Del lat. cantāre. 1. intr. Dicho de una persona: Producir con la voz sonidos melódicos, formando palabras o sin formarlas.” (Real Academia Española, s.f.)

Cantos de Poder

“El canto solamente es para impulsar el médico tradicional, es para él, se concentra para coger poder para poder concentrarse y luego se permite hacer los rezos, ya cambia.” (Aldana, comunicación personal, 13 de abril de 2013). Son cantos para conectarse con el mundo espiritual, son efectuados por los chamanes en la práctica curativa y en los rituales de crisis vitales (rezo del pescado e itomo). En ésta práctica se emplean enteógenos tradicionales: Yopo (polvo oscuro producto de una preparación basada en la mezcla de diferentes ingredientes con la semilla del árbol de Yopo) y Caapi (variedad de yagé) así como el uso del Tsitsito (Maraca tradicional).

Cantos Rezos

Hay mucho rezos para picaduras de cualquier insecto o animales ponzoñosos, como también hay rezos para curar enfermedades comunes, naturales, como también hay rezos para curar enfermedades postizas por las mismas personas, las que se llaman brujerías, entonces hay muchos rezos, más que un canto... (Aldana, comunicación personal, 13 de abril de 2013)

Los sikuani reconocen como rezo un tipo de canto. Existen diferentes tipos de rezos u oraciones y son de carácter ritual, así como de comunicación directa con su deidad.

En la cultura sikuani podemos encontrar cánticos, pero que se encuentran enmarcados en un ritual que es muy sagrado, no están por fuera de un ritual, más allá de ser música para la recreación, es el código que utilizan o la forma cómo se manifiestan para que la niña, el niño, o la persona no se enferme. (Sarmiento, comunicación personal, 12 de Enero de 2013)⁵

Cantos-Rezos en la práctica curativa: Cuando una persona de la comunidad sufre de malestar acude al chamán y éste realiza diferentes rezos dependiendo la situación; según el tipo de malestar se acompaña el rezo con algún tipo de tratamiento a base de plantas medicinales. Entre estos están los

⁵ “Hay rezos que uno podría percibir como cantos, como cantados, pero que en realidad no corresponden a una música como tal sino que son unos rezos o unos códigos que ellos utilizan, unas palabras que fueron transmitidas por Cuwei (Dios), que podríamos encontrarlas como música a los oídos occidentales, o a los oídos de los artistas, pero que dentro de su trascendencia no tienen aspectos de música en el sentido occidental, o no los perciben de esa manera...” (Sarmiento, comunicación personal, 12 de Enero de 2013).

rezos para sorber yopo, para curar enfermedades causadas por brujerías, para curar picaduras de animales (para cada animal un rezo diferente), rezos para curar enfermedades y malestares.

Cantos-Rezos en los procedimientos propiciatorios: Son realizados por los chamanes para realizar algún trabajo para el que han sido contratados o para su beneficio personal. Estos son los tipos de rezos de los que se tiene referencia: *kumakumali*: un rezo de venganza (QUEIXALÓS, 1988, p. 127), rezo u oración protectora contra los *ainawi*⁶ (para los niños), rezos para tener buena cacería, buena pesca y buena cosecha, *yapube*, rezos para obtener amor (QUEIXALÓS, 1988, p. 296), rezo para luchar y no ser vencido, rezo para que no dispare la escopeta, rezo para que el ají no haga daño, rezo para trabajar (contra la pereza), *walikena*: un rezo maléfico (QUEIXALÓS, 1988, p. 272) (Queixalós y Jiménez, 2010)

Cantos de Arrullo

En los dos años que yo estuve con la comunidad podía observar como las abuelas, los tíos o los mayores, les cantaban a los niños en el momento de dormir, en las noches o para calmarles el llanto, ésta podría ser música de cuna, que es solamente para los niños, para que se duerma o para que se calme, pero que en lengua tiene también un significado, que es espantar tal vez algún espíritu que produce que el niño no duerma o que el niño llore. (Sarmiento, comunicación personal, 2013)

Bajanakabo o banacubo (Cantos de Amor): “Es el canto para expresar los sentimientos de amor. Se oyen con frecuencia, y se dedican a la persona que se quiere” (YEPEZ 1984, citado en Monje 2009, p. 8). También se utiliza como canción de cuna. (QUEIXALÓS, 1988, p. 17)

Cantos mitológicos

Son cantados por cualquier persona de la comunidad que conozca el canto del mito y lo quiera compartir en algún tipo de reunión. En el trabajo de campo realizado en Yopalito (Comunidad del resguardo Wacoyo) en 2013, el chamán Mario Suárez nos compartió varios cantos mitológicos mientras nos contaba historias de la cosmovisión sikuani, cumple varias funciones; contar un mito, compartir en comunidad, recordar un personaje importante de la mitología y exaltar su cosmogonía.

⁶ Según su creencia, son los espíritus que producen las enfermedades.

Yaweiba (Cantos Danza):

Se refiere a los tres tipos de danzas tradicionales, cada una de ellas cumple una función específica. El sonido percutido de los pies en la tierra mientras se danza complementa la sonoridad del canto. (BUIRAGO Y GAITÁN, 2016, p. 23)

RESULTADOS

La siguiente es una propuesta de descripción sonora en relación a los usos y funciones de estos cantos en su contexto, vale la pena mencionar que se trabajó con el programa *Sonic Visualiser*⁷, *software* especializado en el análisis de audio.

La improvisación es un factor inherente en el ejercicio del canto en los sikuni, tanto en el sentido literario como en el musical. Algunos de los cantos cuentan historias del propio individuo que ejecuta el canto o de la situación que se esté viviendo en el momento en el que se está cantando.

La textura armónica de los cantos está sujeta a los aspectos fonéticos de las palabras que los componen. Las inflexiones propias de los fonemas de la lengua sikuni, inciden directamente en timbre de estos cantos. Otra de las características de la textura se puede percibir en los cantos colectivos o responsoriales, pues la yuxtaposición métrica y armónico-melódica, que fluctúa constantemente, forma un tejido sonoro de mucha riqueza, producto de las variaciones musicales que interpreta cada participante.

El entorno sonoro en el que se ejecutan los cantos constituye un elemento importante en la medida que refleja la realidad del canto. Los diferentes objetos sonoros que se perciben en los cantos, corresponden a características del contexto en el que se ejecutan, es decir que el complejo sonoro no es solo el heredado por tradición oral, sino que se suma a este toda la gama de sonidos del entorno, sonidos que están presentes en los audios de la muestra. Por ejemplo, el sonido repetitivo de un machete cortando madera, las risas de los niños, las conversaciones de los adultos, los ruidos de la grabación, golpes de viento en el micrófono, los sonidos al manipular los dispositivos de grabación o el sonido de una motocicleta, son objetos sonoros que alimentan la experiencia auditiva y la interpretación de lo que se escucha.

⁷ <https://www.sonicvisualiser.org/>

El registro de toda la muestra oscila entre F#2+18c (91.516Hz⁸) y A5-48c (855.945Hz). Se podría especular que este es el rango de frecuencias en el que suceden estos cantos. Para los sikuani no es relevante el concepto de afinación, así que la recurrencia de las alturas no tiene que ver con que sea exacta la repetición de la nota sino con frecuencias aproximadas a una frecuencia de referencia (altura recurrente) que fluctúa entre diferentes valores cercanos, en ocasiones es exactamente la misma frecuencia y en otros casos es una altura aproximada; independientemente de la complejidad melódica, se conservan las alturas a las que se recurre con mayor frecuencia y duración a lo largo del canto.

Una de las relaciones interesantes que se dió en términos de registro y frecuencias fue entre Gabán (2013) y Tsamani Monae (1977) el registro vocal de Gabán oscila entre A#2+28c (118.433Hz) y G4+4c (392.981Hz), mientras que en Tsamani Monae entre G#2-26c (102.283Hz) y A#3-12c (231.482Hz), La cercanía de sus registros a pesar de que son capturas lejanas en tiempo y territorio dejan ver la posibilidad de un registro de alturas de orden tradicional. Debido a que el canto de baile de yarake (1976) es un canto colectivo, se han extraído varias alturas recurrentes en torno a las notas F y F# en las octavas 3, 4 y 5, una de ellas es F3-23c (172.266 Hz) que está muy cerca de la altura recurrente de canto de Juameto (2013) F3+30c (177.649Hz).

Una de las conclusiones finales es que la relación entre sonoridad y función no es estricta, consideramos que las estructuras rítmico-melódicas de los cantos sikuani y sus características de diseños melódicos se emplean en diferentes funciones según el contexto de la persona que ejecuta el canto. La segunda conclusión pero no menos importante es que el uso de la música en los sikuani es un ejemplo de lo esencial que es el sonido en la existencia del ser humano, la interacción entre su “música” y su cosmogonía nos invita a evaluar desde diferentes puntos de vista los hechos sonoros que nos rodean.

BIBLIOGRAFÍA

Bermúdez, E. (1992). **El poder de los sonidos**. Revista Javeriana, 118 (586), 54-65.

BOTERO, Á., & López, J. (2010). **Witsaba "Tejiendo pensamientos, construyendo comunidad" La Etnoeducación en las nuevas generaciones de los Guahibo Sikuani**. Ponencia presentada en Latinoamérica Libre y Multicultural (p. 170-178). La Paz, Bolivia: FELAA.

⁸ Hercio: De H. R. Hertz, 1857-1894, físico alemán. 1. m. Fís. Unidad de frecuencia del sistema internacional, que equivale a 1º ciclo por segundo. (Símb. Hz). (RAE, 2018).

BITRAGO, F. y Gaitán, H. KNOWLEDGE EMBODIMENT THROUGH DANCE: A STUDY CASE AMONG THE COLOMBIAN SIKUANI. *Knowledge Cultures* 4(3), 2016, p. 15–30.

Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/309728590_Knowledge_Embodiment_through_Dance_A_Study_Case_among_the_Colombian_Sikuaní

CALDERÓN, C. **Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia**. *MÚSICA ORAL DEL SUR*, 12, 2015, p. 419-444.

CASTELLANOS, D. **Ūrūta "Sonarle a uno en los oídos, los ruidos característicos de un lugar"**. (Obra musical, material no publicado) Universidad Central. Bogotá D.C. 2014.

Docentes y estudiantes de la comunidad sikuaní de Awariba y Domoplanas. *Sikuaní pe_liwaisianü*. Bogotá, D.C., Colombia: Ministerio de Educación. 2015.

GIL, J. **ARS MÚSICA**. (M. Páez, Ed., & M. Páez, Trans.) Real Academia de bellas artes de Santa María de la Arrixaca. 2009.

GÓMEZ, L. (s.f.). **Diagnóstico sobre las Condiciones de Vida de las Comunidades Sikuaní de las Riveras del Alto Río Tomo, Vichada**. Recuperado en Octubre 30, 2016, de www.visionchamanica.com: http://www.visionchamanica.com/Medicinas_alternativas/Medicina-Indigena-Sikuaní.htm

HURTADO, N. (2007). **Instrumentos Musicales Indígenas del Amazonas Venezolano**.

Recuperado en Enero 18, 2017, de www.acnilo.org:

<http://www.acnilo.org/IMPIAV/sito/home2.htm>

Ministerio del Interior & ONIC. **Jiwisikuanitsi Wajanakua Liwaisina Muto (Plan Salvaguarda Del Pueblo Indígena Sikuaní De Los Llanos Orientales De Colombia)**. Ministerio del Interior & ONIC. Villavicencio: Ministerio del Interior & ONIC. 2012.

Ministerio de cultura. (2010, agosto 13). **Caracterización de los Pueblos Indígenas en Riesgo**.

Recuperado de: www.mincultura.gov.co:

<http://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/pueblosindigenas/Documents/Compilad%20de%200Caracterizaciones%20Pueblos%20en%20Riesgo.pdf>

MIÑANA, C. Entre folklore y etnomusicología. A contratiempo Miñana, C. (2009, 12).

Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. *Revista Acontratiempo*. 2000.

_____. **Investigación sobre músicas indígenas en Colombia**. *Revista Acontratiempo*. 2009.

MONJE, A. **Resignificación de la música en los sikuaní**. En *Encuentro Interdisciplinario de investigaciones Musicales* (pp. 1-21). Universidad Nacional de Colombia. 2009.

MORA, E. M. **La etnomusicología, definición y objeto de estudio**. *Gaceta Universitaria*, 2003, Julio 14, p. 21.

ORTIZ, F. **El Rezo del Pescado, ritual de pubertad femenina entre los sikuaní y cuiba**.

Maguaré, 6-7, 1988, p. 27-67.

PRUDENCIO, C. **Autorretrato de Compositor. Jornadas de música contemporánea**. Bogotá: CCMC. 2014.

Queen Mary University of London (s.f). *Sonic Visualiser*. Recuperado el 10 de Febrero de 2017 de <http://sonicvisualiser.org/>

QUEIXALÓS, F., & Jimenez, R. (2010). **Entre Cantos y Llantos**. Bogotá D.C.: Fundación Etnollano.

RAMÍREZ, H. Presente y Futuro del Sikuni en Cumaribo, Vichada. In: **U. N. Departamento de Lingüística, FORMA Y FUNCIÓN**, 2003, p. 188-204. Bogotá, D.C., Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Real Academia Española. (n.d.). **Diccionario de la Lengua Española**. Retrieved Enero 27, 2017, from <http://www.rae.es/>: <http://dle.rae.es/?id=7BVjXzX>

SARMIENTO, P. **Chamanismo en Wacoyo (Investigación Etnográfica)**. Medellín, Antioquia, Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana. 2012.

SCHAFER, M. **El Nuevo Paisaje Sonoro**. (J. Schultis, Trans.) Toronto, Canadá: BERANDOL MUSIC LIMITED, 1969.

SILVA, E. **IDENTIDADES SIKUANI Y BLANCA EN MOVIMIENTO**: Imágenes de tradición y folclor en las expresiones indígenas y no-indígenas del resguardo Wacoyo. Ponencia presentada en Primer seminario “oralidades, literaturas e interculturalidad y primer encuentro de practicas en interculturalidad con comunidades indígenas, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia, 2012.

Vicepresidencia de la República. **Observatorio del programa presidencial de derechos humanos y DIH**. (2008). es.slideshare.net. Recuperado Octubre 20, 2016, de SlideShare: <http://es.slideshare.net/fundimpro/diagnostico-sikuni>

YÉPEZ, B. **La Música de los Guahibo**: Sikuni-Cuiba. Bogotá, D.C.: FINARCO. 1984.

A FIGURA DA CANTORA NA MÚSICA CEARENSE NA DÉCADA DE 1970 E 1980 EM FORTALEZA.

MARISOL DOS SANTOS¹

Resumo

O presente texto apresenta um recorte de uma pesquisa inicial, em andamento, que traz um material inédito para a historiografia musical cearense referenciando um levantamento preliminar da figura da cantora na música cearense no período de 1970 e 1980 em Fortaleza, considerado uma época de grande efervescência cultural e musical local representado por duas tendências culturais, *Pessoal do Ceará* e *Massafeira*. Observou-se uma certa invisibilidade do gênero feminino no campo musical no período delimitado, por isso justifica-se que é de extrema valia investigar a referência dessas cantoras cearenses. Para a coleta de dados, foram realizadas entrevistas com nomes representativos para a cultura cearense representados pela figura de sociólogos, jornalistas, historiadores, professores universitários, escritores, pesquisadores e compositores respaldando a pesquisa. A Justificativa da escolha dessas doze figuras importantes representativas elencadas, estruturam e objetivam a perspectiva da história cultural e musical do Ceará dando relevância ao corpo da pesquisa pelas diferentes visões profissionais, estética e respectivas memórias afetivas.

Palavras-chave: Música Cearense. Cantoras. Gênero. Representatividade.

PRODUÇÃO CULTURAL, MERCADO FONOGRÁFICO E IDENTIDADE NACIONAL

Esta pesquisa pretende desenvolver um material inédito para a historiografia musical cearense ao pretender discutir a temática da mulher cantora cearense nas décadas de 1970 e 1980 e sua representação na ação formativa e cultural do Ceará. É provável que, ao ouvirmos falar sobre “música cearense”, principalmente no período delimitado, a primeira associação remetida sejam imagens, memórias, histórias e canções associadas a duas tendências culturais do período representadas pelo título de *Pessoal do Ceará* e *Massafeira*.

Em entrevista com o cantor Ednardo, artista que participou ativamente desses dois momentos históricos de efervescência cultural cearense, a autora Mary Pimentel apresenta a visão do cantor sobre a relação do mercado fonográfico em relação a produção cultural, destacando que:

Na década de setenta aconteceu o “boom” da música nordestina. Foi uma transação onde cada gravadora procurava desesperadamente uma fatiazinha desse mercado. Cada uma tinha que ter seu nordestino para poder lançar seus discos e aproveitar. Na década de oitenta já temos o “boom” do Rock brasileiro e aí o “quente” para as gravadoras era ter um grupo de rock. Aqui, a música nordestina entrou em baixa, em curva descendente. Então aqueles que não tiveram seus contratos rescindidos foram obrigados a fazer opções que desvirtuaram em muito o seu trabalho. Houve um aviltamento dos artistas na medida que tiveram de mudar sua linha de trabalho. Alguns não abriram mão de sua proposta e ficaram sem gravadora (EDNARDO *apud* PIMENTEL, 2006, p. 122).

¹ Licenciada em Música pela Universidade Estadual do Ceará e Especialista em Musicoterapia. E-mail: marisolmusiccantora@gmail.com.

As articulações entre os artistas nordestinos e a indústria fonográfica no campo da música inserem e identificam um contexto sociocultural de grupo e de um coletivo. Para os artistas cearenses que optaram por esta oportunidade de serem destacados pela mídia, eles conseguiram ascender em suas respectivas carreiras e obterem uma repercussão nacional. Posteriormente, quando houve a mudança de intenção das gravadoras, eles foram submetidos as pressões do mercado. Carvalho (2016, p.63) ainda comenta que “num balanço poucos deslancharam”. Em contraposição, para legitimar-se dentro do rótulo da “música popular brasileira”, apenas alguns deles aceitaram até mesmo mudar suas concepções musicais e buscaram estratégias para culminar em suas respectivas carreiras artísticas.

Nos levantamentos dos artistas cearenses atuantes durante o início dos anos sessenta até oitenta, tomei como base alguns autores importantes que deram subsídios e informações a partir da bibliografia local acerca dos movimentos artístico-cultural cearense.

O autor Rogério (2006) levantou o número de trinta e quatro artistas, referenciados por Rodger Rogério, que tiveram bastante expressividade local e nacional nesse período, indicando apenas sete mulheres em seu apontamento memorial, porém, o pesquisador optou para coleta de dados de sua pesquisa, o disco *Meu corpo minha embalagem*, com subtítulo *Pessoal do Ceará*, que configura apenas duas mulheres, de doze artistas.

Castro (2007), entrevistou vinte e sete pessoas (entre artistas e agentes ativos no período delimitado), dos quais somente seis nomes do gênero feminino foram interrogados para análise de sua pesquisa.

Pimentel (2006), socióloga e primeira pesquisadora sobre os artistas cearenses, realizou durante o período de fevereiro de 1988 a fevereiro de 1990, dezoito entrevistas não somente com músicos e compositores, como os que tiveram atuação significativa naquele período, verificando-se uma invisibilidade da figura da mulher no catálogo que norteou seu trabalho. Além de entrevistas, que foi a fonte matriz de sua pesquisa, a autora também referênciava outras fontes importantes, evidenciando cinco discografias de artistas consagrados pela mídia e uma única artista mulher. Em contraposição, nos discos coletivos como *Massafeira Livre*, que culminou uma nova safra de compositores cearenses, destaca-se a gravação de um álbum duplo, *Disco 1* mais uma vez com uma figura representativa feminina, de vinte artistas do gênero masculino e no *Disco 2*, duas mulheres de quinze artistas do gênero masculino.

A diferença quantitativa de ambos os gêneros é realmente discrepante acerca da desigualdade constatada ao analisar-se uma época considerada de grande ascensão cultural e musical. Numa primeira análise deste levantamento, observou-se a presença ou a divulgação mais marcante em relação aos cantores do gênero masculino que despontaram uma carreira artística a nível regional e ou nacional do que o do gênero feminino.

Partindo desse primeiro traço distintivo, a autora deste texto buscou realizar uma investigação sobre as cantoras cearenses da década de setenta e oitenta destacados nas memórias dos pesquisadores, historiadores, antropólogos, jornalistas, professores universitários, escritores, compositores, sociólogos, dentre outros campos significativos que possibilitem e disponham uma coleta de dados sobre o que a pesquisa se propõem responder.

O estímulo para discutir e desenvolver essa temática emergiu a partir dos questionamentos enquanto artista mulher que analisa outras mulheres cantoras em ação e percebe essa desproporção. Como pesquisadora, a intenção é contribuir para a preservação do patrimônio local destacando a figura feminino na música e ampliar estudos sobre gênero, assunto pouco discutido na academia. Por fim, a proposta da pesquisa é analisar a identidade destas mulheres cantoras cearenses da década de 1970 e 1980, observando sua representação e representatividade no contexto social e cultural da cidade no período.

Em vários estudos pertinente ao conteúdo investigado na história da cultura cearense, referenciados por importantes nomes como Mary Pimentel (2006), Gilmar de Carvalho (2006), Pedro Rogério (2006), Wagner Castro (2007), percebe-se em suas respectivas contextualizações históricas, nos discursos e nas interlocuções, a evidência da reprodução biológica empreendida ao gênero masculino mapeando uma pré-concepção de sociedade patriarcal.

Observa-se de fato uma sociedade organizada de forma hierarquizada e seletiva no mercado musical do qual estas cantoras estão inseridas. Reafirmar o determinismo do mundo da cultura cearense no contexto histórico-social enquanto expressão estética é perceber no século XX no Brasil um padrão representativo da mulher artista, do qual:

A quase ausência das mulheres cantoras no nascente mercado fonográfico brasileiro tem raízes em fatores sócio-culturais dos quais podemos citar a cultura prevalecente de exclusão das mulheres do espaço público em uma época onde estas estavam associadas ao espaço privado, ao âmbito familiar e a própria música popular estava relacionada à marginalidade, considerada como atividade de malandros, boêmios, vagabundos etc. No caso específico das mulheres havia uma forte associação com a prostituição, afinal a música popular estava

relacionada com a noite. Atividade que se fazia presente nos saraus, nos bailes e nos clubes noturnos. Hora de “mulher direita” estar dormindo (SOUZA, 2006, p. 2).

A culminância desse valor simbólico atribuído a redução da participação feminina no campo musical na esfera Brasil pontuada pela autora, faz-nos refletir sobre um patriarcalismo padrão na sociedade. No âmbito cearense a repetição dessa estética parece se repetir, no entanto, precisa de maiores aprofundamentos.

REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE.

Investigar sobre gênero é observar as suscetíveis mudanças ou não da realidade histórico-social para trazer uma digressão reflexiva mais ou menos consensual da realidade. Ao quebrar a hierarquia colonial “imposta”, o elo de transmissão dos materiais gestados disposto nesse sistema social pode mobilizar uma nova apreensão da realidade.

Portando, tratar sobre a relevância do gênero feminino e sua autonomia é reconhecer a ideia de representação empreendida por diversas acepções, uma vez que não pode ser vista de forma homogênea, pois envolvem vários contextos heterogêneos, no aspecto histórico, ideológico, social, político, econômico, além da consciência que pode ou não configurar suas trajetórias de luta.

Codato (2010, p.48) conceitua que “o termo representar permite ser traduzido como o ato de criar ou recriar determinado objeto, dando-lhe uma nova significação e sentido”.

Roger Chartier (1990) discorre sobre a noção de representação é muito importante para definir o que é e qual o objetivo de uma história cultural. Buttler (2014) confirma que “as representações sociais não são interpretadas só por elas mesmos, são reveladas”, pois considera que:

(...) interiorizam as representações coletivas e acabam por organizá-las de modo que acabam se tornando individuais, não mais coletivas. A reconfiguração veiculada não é uma cópia nem um reflexo da realidade, já que a linguagem não espelha, ela materializa as representações, não existindo representação que não seja social (BUTTLER, 2014, p. 2)

As gerações se inter cruzam guiadas por experiências individuais e pela dos outros e interagem em torno de uma dinâmica social que configura/reconfigura expectativas, ideias, valores e formaliza uma estrutura representativa de gênero de conhecimento/reconhecimento na história.

Outro aspecto importante da instância sobre gênero é a questão da representatividade que pode gerar um separatismo nas ações não compartilhadas pela maioria causando uma divisão social, que é o caso do feminismo. É importante diferenciar “gênero” e “feminismo” para não empreender uma epistemologia que desconstrói a ideia da proposta da pesquisa.

As mulheres não constituem uma categoria universal, exceto pela projeção de nossas próprias referências culturais. As mulheres tornam-se mulheres em contextos sociais e culturais

específicos. A análise do feminismo, portanto, não pode ser dissociada do contexto de sua enunciação, que lhe dá o significado (SARTI, 2004, p. 44)

O autor pontua que a ideia de feminista traz inserida a ideia moderna de indivíduo. A Revista Estudos Feministas agrega e promove discussões em torno do universo feminino com aprofundamentos sobre estas configurações. Para compreender a relação do gênero da mulher nos mais amplos espaços de atuação é essencial dialogar discussões a respeito de valores simbólicos desdobrando aspectos de desvalorização e ressignificações que orientam o campo de atuação.

Nesse contexto, os valores são acumulados, herdados, empregados e investidos, de acordo com o espaço social. Nessa ótica, as implicações das relações e de gênero no campo musical transpassam épocas.

Nas últimas décadas áreas como a musicologia e a antropologia têm “apontado novos caminhos para se pensar tanto o trajeto feminino ao longo das transformações e da consolidação de várias narrativas que permeiam a música Ocidental, quanto as implicações que as relações de gênero tem sobre a política e a produção musical mundial” (MELLO, 2007 *apud* DIAS; MELLO; PIEDADE, 2008, p. 3).

A forma como se produz conhecimentos sobre mulheres, sobre cultura, política e música não está nesse caso associada a uma ideia doutrinada do papel, de poder e direitos da mulher na sociedade, que é uma ideia feminista, mas sim, em analisar como esta esteve inserida no meio.

PROBLEMATIZAÇÕES E COLETA DE DADOS PRELIMINAR.

Resgatar valores no âmbito do gênero feminino conciliado com a figura representativa da artista cantora cearense é simultaneamente perceber a etnografia da prática em extinção e resolver as problematizações dispostas na pesquisa ao resgatar tal ineditismo para o patrimônio da cultura cearense. Trazer a presença nessa “ausência” permeia:

(...) sobre a questão da descontemporização. Ou seja, uma certa recusa do presente em benefício do discurso dos anciãos, de um mundo presente somente nas narrativas ou documentos escritos sobre o passado. A descontemporização vem de encontro à necessidade de exotização, é uma estratégia de resultado. A questão que fica, além do problema do realismo etnográfico, é sobre o direito dos nativos de serem retratados de forma consistente com a forma como são no presente (PIEADADE, 2010, p. 76).

A representatividade dos tempos e dos espaços envolve perceber no campo musical um modo de ressignificar a concepção patriarcal delimitada e transformá-la num espaço de mudanças para validar a formação cultural resgatando valores e ampliando visões dentro do contexto escolar e acadêmico considerando que

(...) os tempos e espaços representam um sistema de valores e aprendizagens que vêm de uma tradição cultural, mas que certamente mescla-se com as inovações e com a própria dinâmica

social constituinte da cultura escolar de cada instituição. Assim, embora pensemos a escola como um espaço de socialização, produtora de sentimentos, valores e sensibilidades, seus tempos e espaços parecem ainda lutar para transcender a representação de um espaço e de tempo que não é mais o mesmo de décadas passadas (SANTOS, 2017, p. 4).

O conceito de “praxiologia”, que é confrontar a estrutura organizada ao construir uma sociologia crítica e reflexiva proposto por Pierre Bourdieu será um conceito base nesta pesquisa que servirá de ferramenta de análise para discutir sobre a representação do gênero feminino dentro da cultura cearense.

O trabalho simbólico de *constituição* ou de consagração necessário para criar um grupo unido (imposição de nomes, de siglas, de signo de adesão, manifestações públicas, etc) tem tanto mais oportunidades de ser bem-sucedido quanto mais os agentes sociais sobre os quais ele se exerce estejam inclinados (BOURDIEU, 2008, p. 50-51).

Para o levantamento dos dados preliminares sobre as cantoras cearenses foram realizadas entrevistas com nomes representativos para a cultura cearense representados pela figura de sociólogos, jornalistas, historiadores, professores universitários, escritores, pesquisadores, compositores. A Justificativa da escolha dessas doze figuras importantes representativas elencadas, estruturam e objetivam a perspectiva da história cultural e musical do Ceará dando relevância ao corpo da pesquisa pelas diferentes visões profissionais e estética com destaques na cultura cearense e suas respectivas memórias afetivas.

Dentro desse contexto, foram entrevistados Oswald Barroso (professor universitário, Jornalista, Sociólogo, poeta, folclorista, teatrólogo); Callé de Alencar (cantor, compositor, produtor musical e agente ativo em 1979, do evento multicultural Massafeira Livre); Nirez (jornalista, escritor, historiador, desenhista, pesquisador); Nelson Augusto (jornalista e radialista), Pingo de Fortaleza (cantor, compositor, poeta, músico e pesquisador); Joaquim Ernesto (engenheiro, dono do Cais Bar e compositor); Isaíra Silvino (professora universitária, pesquisadora, regente de coral e musicista), Pedro Rogério (professor universitário e pesquisador), Gilmar de Carvalho (professor universitário, jornalista, pesquisador e escritor), Mary Pimentel (socióloga, escritora, pesquisadora e professora universitária) e o casal Ricardo Bezerra (compositor e arquiteto) e Bete Dias (jornalista), que cederam a entrevista juntos de comum acordo e indicaram nomes dentro do eixo Ceará sobre o gênero feminino das cantoras cearenses da década de 1970 e 1980 a partir de suas memórias afetivas.

LEVANTAMENTO DAS ARTISTAS CANTORAS CEARENSES MAIS REFERENCIADAS VIA MEMORIALISTAS.Téti (11 indicações)²

Amelinha (10 indicações)

Ana Fonteles (9 indicações)³Mona Gadelha e Aparecida Silvano (8 indicações)⁴

Zezé Fonteles e Ângela Linhares (7 indicações)

Tânia Cabral (6 indicações)⁵

Kátia Freitas; Lúcia Menezes e Isaíra Silvano (5 indicações)

Fonte: elaborado pela autora

A pesquisa desenvolvida nesse trabalho levantou um material inédito sobre gênero na cultura popular cearense com enfoque no estudo qualitativo e quantitativo por meio das redes de multimídias como telefone, WhatsApp, facebook e email. Complementando os apontamentos já demonstrados no quadro acima, ainda inserem-se na listagem quatro referências artísticas assinadas como o nome de Chica ou Francisca Neponucemo; três indicações para Mary Pimentel; Olga Paiva; Myrlla Muniz; Miss Lene; Cristina Francescutti; dois apontamentos para Késia;⁶ Jôsi Daniel; Flor punk; Fátima Santos; Anastácia Azevedo; Ayla Maria; Natércia Benevides; Iracema Valle; Olga Ribeiro; Alba Paiva, Marta Lopes; e apenas uma alusão para Walkiria; Yeda Estergilda; Verônica Prata; Tânia Militão; Selma Maria; Patrícia; Neide Parente, Neide Maia; Marlui Miranda, Maruça, Maria Zenaide, Mércia Pinto; Marta Aurélia; Mariangela;⁷ Lily; Luiza Teodoro; Liona Dias; Lupe Duailibe; Luciana Santiago; Inês Lima; Idalina Menezes; Idalina Bezerra; Iracema Melo; Gorete; Goreti Feitosa; Gigi Castro; Fátima Barros; Fátima Santos; Eunice Siebra; Eliane Maria- forró, Edilva; Dalva Stela; Baby; Alcalay; Auci Ventura-Crato.

² Conforme Callé de Alencar, as cantoras Téti e Tânia Cabral vieram no final dos anos 60.

³ Segundo Callé de Alencar, as cantoras Ana Fontelles e Zezé Fonteles são parnaibanas que vieram morar em Fortaleza, 1976.

⁴ Faço a retificação pela observação de Isaíra Silvano, como uma das entrevistadas da pesquisa, que nos anos 80 a cantora Aparecida Silvano, sua irmã, ainda era uma menina, aluna do colégio Cearense, começando a cantar no Coral da UFC.

⁵ Pedro Rogério informou para a pesquisadora que Tânia Cabral também assina o nome como Tânia Araújo.

⁶ Conforme observação de Nelson Augusto, em entrevista, as artistas Késia, Lily, Alcalay, Zezé Fonteles, Cristina Francescutti são cantoras de fora que tiveram repercussão no Ceará.

⁷ Conforme nota de Mary Pimentel, em entrevista, são intituladas cantoras da noite: Mariangela, Luciana Santiago, Neide Parente, Patrícia, Baby, Selma Maria, Natércia.

Observou-se na pesquisa que a socióloga Mary Pimentel foi a entrevistada que indicou o maior número de referências do gênero feminino dessas cantoras do cenário local, por ser a precursora do estudo científico contemporâneo dos artistas da canção alencarina, trazendo nomes relevantes que não foram citados por outros memorialistas, além do estilo musical, período e perfil profissional, totalizando quarenta e cinco indicações. Também se destacaram na quantificação de coleta de dados, alguns nomes representativos como Nelson Augusto, Ernesto, Callé de Alencar, o casal Ricardo Bezerra e Bete, Pedro Rogério, por terem participado ativamente do período demarcado, uns de forma direta e indireta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desse caminho inicial de coleta de dados, iniciei a primeira fase de uma pesquisa em andamento trazendo subsídios e informações importantes da qual irei dar continuidade numa etapa posterior para refletir sobre o papel da mulher cantora cearense no período delimitado. Justifico que para o delineamento exploratório de dados mais aprofundados, que perpassa por procedimentos técnicos sistematizados na pesquisa de campo (configurando-se de observação de fatos, acontecimentos espontâneos, curiosidades na narrativa das entrevistas com as artistas levantadas e análises contextuais relacionadas a imprensa midiática), informo a necessidade de imprimir dados mais minuciosos sobre a temática e contextualizar os argumentos dispostos já explanados no corpo do trabalho.

REFERÊNCIAS

AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos Sonhos**: o cearense na música popular brasileira. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil/ Gráfica e Editora Arte Brasil, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas-SP: Papirus, 2001.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BUTHHER, Daniela Barbosa. **A Imagem de Redentor do Professor Brasileiro**. Revista Lumem et Virtus, v.5, n.10, março de 2014.

CASTRO, Wagner José Silva de. **No tom da canção cearense**: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979) - Fortaleza: UFC: Departamento de história, 2007, 250 f. Dissertação de Mestrado.

CARVALHO, Gilmar de. O canto da Aldeia. **Música de Fortaleza**- Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016. 96 p. Coleção Pajeú.

CODATO, Henrique. **Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. Verso e Reverso**, v. 29, n. 55, p. 47-56, jan./abr. 2010.

MELO, Ticiania T., **Mobilidade Estudantil Internacional de Partida na UFC: Experiências e Formação no programa Duplo Diploma**. 2008. 145f. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2008.

ROGÉRIO, P. **Pessoal do Ceará: formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970**. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em Etnomusicologia. In: ROGÉRIO, Pedro. **A Viagem como um princípio na formação do *habitus* dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como “Pessoal do Ceará”**. Fortaleza: [s.n.], 2010, 169p.

_____. Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. *DaPesquisa*, v. 1, p. 15, 2008.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

SARTI, Cynthia Andersen. **O feminismo Brasileiro** desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revistas Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 2, p 35-50, ago. 2004. Disponível em: <<http://www.pagu.unicamp.br/node/39>> Acesso em: 03 jul. 2018.

SANTOS, Carla Pereira do. **Ensino de música na escola de educação básica: um olhar para os tempos e espaços a partir de uma orquestra escolar**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27. 2017. Campinas, SP. **Anais eletrônicos...** Campinas: ANPPOM, 2017. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4655/1593>> . Acesso em: 01 jul. 2018.

SOUZA, Márcio Ferreira. **“Ô Abre Alas”**: as mulheres em cena no nascente mercado fonográfico brasileiro. Anais do Seminário Fazendo Gênero 7. Florianópolis: UFSC. Disponível em: Acessado em 05/08/2018.

APRENDIZAGEM MUSICAL COMPARTILHADA NO MODELO C(L)A(S)P DE ENSINO: UM ESTUDO NAS AULAS DE PIANO/TECLADO EM GRUPO NA ONG ACORDES MÁGICOS

LÚCIO VÂNIO DA SILVA COSTA¹

Resumo

Esta pesquisa versa sobre o diálogo entre o modelo C(L)A(S)P de ensino do pedagogo musical Keith Swanwick, com a Aprendizagem Musical Compartilhada, por meio de uma turma de piano/teclado em grupo na ONG Acorde Mágicos, situada na periferia de Fortaleza-CE. O trabalho fundamenta-se teoricamente em KEITH SWANWICK (2003), MATOS e VIANA JÚNIOR (2015). A pesquisa de campo, que é de cunho qualitativo, utiliza como metodologia a pesquisa-ação, tendo o pesquisador participado das aulas como professor/facilitador. Como resultado, obtém-se uma melhor compreensão do processo pedagógico a fim de desenvolver uma formação musical mais ampla da turma, assim como o compartilhamento musical entre todos.

Palavras-chave: Aprendizagem Musical Compartilhada; C(L)A(S)P; Piano em Grupo.

INTRODUÇÃO

No final do século XIX, iniciam-se, na área da pedagogia musical, movimentos que pensavam a música de forma mais democrática, refletindo criticamente sobre uma forma então corrente de ensino musical, que privilegiava a formação técnico-instrumental, cujo objetivo principal era formar músicos virtuosos. Essas abordagens críticas do ensino denominam-se métodos ativos de educação musical, os quais enfatizam a criatividade musical e a aprendizagem da música feita em grupo de maneira lúdica e prazerosa (FONTERRADA, 2008).

Dentro desta perspectiva destacam-se diversos pedagogos musicais, dentre eles: Jaques-Dalcroze (1865-1950), Zoltán Kodály (1882-1967), Edgar Willems (1890-1978) e, numa geração mais recente, Murray Schafer (1933) e Keith Swanwick (1937). Este último criou o modelo C(L)A(S)P de ensino musical, no qual enfatiza uma aprendizagem musical mais ampla para o docente. Com o foco na partilha de saberes entre as pessoas no processo de ensino-aprendizagem musical, surge também a proposta da Aprendizagem Musical Compartilhada, envolvendo concepções de construção do saber por meio da aprendizagem em grupo (MATOS; VIANA JÚNIOR, 2015).

Buscando investigar sobre a relação possível entre a Aprendizagem Musical Compartilhada, com o modelo C(L)A(S)P de ensino do pedagogo musical Keith Swanwick, o presente trabalho tem o intuito de refletir sobre o seguinte questionamento: como a teoria de Swanwick, em particular o

¹ E-mail: luciocostamusica@hotmail.com.

modelo C(L)A(S)P, dialoga com a aprendizagem musical compartilhada, por meio das aulas de piano/teclado em grupo? Utiliza-se como campo de estudo a ONG Acordes Mágicos, localizada em Fortaleza-CE, no Bairro Novo Mondubim, região periférica da cidade de Fortaleza-CE.

O recorte da análise constitui-se em 15 aulas, de duração de 02 horas cada, ministradas semanalmente ao longo do 1º semestre de 2018. Os dados foram coletados a partir de um questionário, diários de campo e registro em vídeos, com o objetivo de captar com detalhes a participação e o compartilhamento musical entre todos.

As reflexões presentes neste trabalho são fruto da experiência prática na qual o autor desta pesquisa empregou, no exercício de sua ação docente, a aplicação desta metodologia junto a crianças e adolescentes. Para tanto, utilizou-se a abordagem qualitativa, por meio da pesquisa-ação, na qual o pesquisador, inserido no campo da pesquisa, buscou analisar e intervir na aplicabilidade do conteúdo no grupo estudado.

REFERENCIAL TEÓRICO

O suporte teórico desta pesquisa está na proposta de trabalho do pedagogo musical britânico Keith Swanwick, especificamente no seu modelo C(L)A(S)P de ensino, e na Aprendizagem Musical Compartilhada de acordo com a proposta de Mattos e Vianna Júnior.

O C(L)A(S)P (*Composition, Literature studies, Audition, Skill aquisition e Performance*) é apresentado no livro *A Basis for Music Education* (1979) de Swanwick, que sugere incorporar ao processo da aprendizagem uma formação musical ampla, incentivando o desenvolvimento da Composição (letra C da sigla), Apreciação (letra A), e Performance (letra P), junto com a Literatura (letra L) e Aquisição de habilidades técnicas (letra S), (FRANÇA, 2002).

Em relação ao modelo C(L)A(S)P, em seu livro: *Ensinando Música Musicalmente*, traduzido por Oliveira e Tourinho, o autor explica:

Nesse modelo, cinco atividades de sala aula são identificadas. Essas atividades são: composição, estudos de literatura com as informações sobre música, apreciação ou “audição” (de outros alunos, do professor ou de uma gravação), aquisição de técnica e performance. Essas categorias formam uma base para a observação e análise das sessões de música. (SWANWICK, 2003, p. 70-71)

Portanto, ao executar os cinco elementos musicais em sala de aula, deve-se procurar que eles sejam inter-relacionados, de maneira equilibrada, buscando oferecer diversas atividades curriculares. É importante destacar que o modelo C(L)A(S)P não é um método de ensino. Na verdade é uma forma

de pensar a educação musical, destacando nas aulas de música o que é central, Composição/C, Apreciação/A e Performance/P do que é periférico, Literatura(L) e Aquisição de habilidades técnicas(S), por isso essas letras são postas entre parênteses na sigla (FRANÇA, 2012).

Com o foco na relação entre as pessoas no processo de ensino-aprendizagem, a Aprendizagem Musical Compartilhada busca envolver a todos tendo o cuidado com o bom desempenho dos envolvidos por meio da ajuda mútua durante todo o processo de aprendizagem. A diversidade de conhecimentos entre os membros do grupo é um importante fator para a prática dessa abordagem, pois motivará a interação entre os discentes, incentivando que haja a troca de saberes entre todos durante todo o processo, seja ele iniciante, intermediário ou avançando. Por meio de ações pedagógicas, o professor torna-se um parceiro com mais experiência, com a finalidade de motivar o desenvolvimento da socialização e independência dos alunos em seu próprio processo de aprendizagem. (MATOS; VIANA JÚNIOR, 2015)

METODOLOGIA

Este trabalho utiliza a abordagem qualitativa como forma metodológica de pesquisa científica. Essa abordagem não dá ênfase à análise numérica, mas destaca o processo investigativo de relação entre pessoas:

A pesquisa qualitativa envolve a obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares e processos interativos pelo contato direto do pesquisador com a situação estudada, procurando compreender os fenômenos segundo a perspectiva dos sujeitos, ou seja, os participantes da situação em estudo. (GODOY, 1995, p. 58)

Sendo assim, segundo a explanação de Godoy (1995), a abordagem qualitativa dialoga com a interação entre os sujeitos da pesquisa, seja com a metodologia aplicada seja com o ambiente da investigação, dando ênfase à percepção dos envolvidos.

Na pesquisa de campo, utilizou-se a pesquisa-ação, na qual inserido no campo da pesquisa, o pesquisador buscou analisar e intervir na aplicabilidade do conteúdo do grupo estudado:

A pesquisa-ação é aquela que, além de compreender, visa intervir na situação, com vistas a modificá-la. O conhecimento visado articula-se a uma finalidade intencional de alteração da situação pesquisada. Assim, ao mesmo tempo que realiza um diagnóstico e análise de uma determinada situação, a pesquisa-ação propõe ao conjunto de sujeitos envolvidos mudanças que levem a um aprimoramento das práticas analisadas. (SEVERINO, 2016, p. 127)

Portanto, pela dupla atuação de professor e pesquisador, adotou-se este modelo metodológico, com a intenção de intervir nas aulas em grupo do instrumento piano/teclado, propondo diversas atividades, a fim de explorar bons resultados na promoção da interação e do

compartilhamento de ideias entre os envolvidos, revendo e analisando as experiências para a construção contínua dos saberes.

Para a coleta de dados, foram realizados: um questionário aplicado aos alunos, diversos registros em um diário de campo e registros das aulas em vídeos, objetivando captar com detalhes, a participação e o compartilhamento musical entre todos.

Essa pesquisa foi realizada no Projeto Acordes Mágicos, localizado no bairro novo Mondubim, região periférica de Fortaleza - CE. O projeto foi idealizado no ano de 2014, pelos irmãos Axel Brendo, violonista, e Maíra Cruz, flautista, com o objetivo principal de contribuir com a formação da cidadania de crianças e jovens do bairro e adjacências. Durante o recorte temporal desta pesquisa - ao longo do primeiro semestre letivo de 2018 - o projeto vem atendendo aproximadamente cerca de 150 alunos, oferecendo-lhes diversos cursos de instrumentos musicais.

Para a condução desta pesquisa foi proporcionado e observado, durante quatro meses, o processo de aprendizagem musical compartilhada da turma com seis alunos de piano em grupo na faixa etária de 10 a 24 anos na referida ONG. Os encontros aconteciam semanalmente, toda sexta-feira no horário das 09 às 11 horas da manhã, em um espaço amplo, com ventilador e cadeiras suficientes para todos. Para a prática instrumental, tinha-se à disposição um piano acústico de característica armário e dois teclados eletrônicos que eram distribuídos para todos da turma.

ANÁLISE DOS DADOS E RESULTADOS OBTIDOS

Exercício da prática docente

Diante das 15 aulas que foram ministradas e observadas para a realização deste trabalho, o pesquisador selecionou uma aula, como recorte para descrever de um modo mais detalhado as ações docentes realizadas com base na teoria de Swanwick, em particular o modelo C(L)A(S)P. A aula recorte tinha como tema *Conhecendo o ritmo do baião* que utilizando como fundamento o modelo C(L)A(S)P, abordou a história da música, apreciação musical e proporcionou a vivência da técnica instrumental e a execução(performance), utilizando como metodologia a troca de conhecimento entre os discentes.

Primeiramente, os alunos foram interpelados a responder sobre o que eles conheciam sobre o ritmo musical o baião. De imediato, alguns falaram sobre o músico nordestino Luís Gonzaga (1912-1989), associando o ritmo às festas juninas. Dos seis alunos indagados, todos afirmaram que já tinham

ouvido falar sobre o ritmo do baião, por intermédio das atividades propostas na escola regular, pela internet ou televisão.

Mediante a partilha das informações sobre o baião, a discussão da aula foi se desenvolvendo e abordou-se sobre os tipos de instrumentos musicais mais utilizados na execução de tal ritmo, assim como interligando com a vida e obras do compositor nordestino Luís Gonzaga e suas contribuições para a construção do cenário musical nordestino brasileiro. Portanto, ao contextualizar o ritmo musical proposto adentramos na história da música, um dos pilares do modelo C(L)A(S)P.

Seguindo a aula, foram ouvidas algumas músicas do compositor Luís Gonzaga, a saber: *Triste Partida*, *Assum Preto*, *Asa Branca* e *Numa Sala de Reboco*. Em seguida, o professor solicitou, a partir das músicas ouvidas, que os alunos escolhessem uma que mais gostassem para aprenderem juntos. Alegando a que mais conheciam, os discentes escolheram a música: *Asa Branca*. Por meio dessa atividade e a audição de algumas músicas nordestinas, os alunos vivenciaram em grupo a apreciação musical. Dando sequência à aula, os alunos foram motivados a executar a figura rítmica do baião; primeiramente, reproduzindo com palmas e depois no instrumento musical. Alguns alunos aprenderam o ritmo mais facilmente que os outros, havendo assim, compartilhamento de informações técnicas musicais para com os colegas que demonstravam dificuldades em realizar o ritmo do baião no piano.

Por fim, após partilharem entre si seus conhecimentos musicais sobre o ritmo do baião, acoplando a sua formação musical, conhecimentos sobre canções de Luís Gonzaga e de sua contribuição no cenário artístico do Nordeste, os alunos aprenderam e executaram a música *Asa Branca* do referido compositor apresentado. Logo, por meio da aula proposta, os alunos vivenciaram em uma única aula, a história da música, apreciação musical, técnica instrumental e execução musical. Portanto, o modelo C(L)A(S)P de ensino foi o fio condutor para que houvesse a partilha e o compartilhamento na construção da aprendizagem musical.

Considerações a partir do questionário

Por meio do questionário, observou-se uma significativa diferença da faixa etária entre os alunos, que está entre 10 a 24 anos. Essa heterogeneidade das idades traz uma significativa contribuição para a pesquisa, pois as diversas experiências musicais provindas das diferentes idades

incentivaram as trocas de conhecimentos entre a turma. Essa diversidade de saberes motivou para que acontecesse a partilha de forma quase que espontânea.

Por meio do questionário, conseguimos obter a informação que, antes de iniciarem suas aulas de piano em grupo no projeto Acordes Mágicos, alguns alunos já tiveram uma iniciação musical em igrejas, em outras ONGs e em escola especializada no ensino de música. A partir dessa informação, destacamos o fato que nenhum aluno teve educação musical na escola regular, enfatizando que a falta de acesso à música por meio da escola pública ainda é uma realidade nas escolas regulares da cidade de Fortaleza-CE.

O questionário também ajudou a identificar que a experiência de aprender piano em grupo por meio do compartilhamento foi uma vivência nova para os discentes, pois até o momento do início das aulas, os alunos tinham vivenciado a aprendizagem musical de maneira individual, onde prevalecia a forma tradicional de aula de instrumento musical, ou seja, apenas o aluno e o professor em sala de aula, focando na decodificação da leitura de partitura.

Reflexões sobre a prática docente

Durante todo o percurso das aulas, o professor buscou oferecer para os alunos atividades que motivassem a construção da aprendizagem musical por meio do compartilhamento dos saberes por todos os envolvidos.

Exemplificando uma dessas dinâmicas, os alunos foram divididos em dois grupos. Cada equipe tinha a função de aprender juntos a harmonizar e modular a canção tema principal do último movimento (*presto*) da Sinfonia nº 9 (op. 125) de Ludwig van Beethoven (1770-1827), conhecido como *Hino à Alegria*. A primeira equipe estava como a canção na tonalidade de C maior modulando para G maior. A segunda equipe estava com a música na tonalidade de D maior modulando para A maior.

Ao observar os alunos a realizarem esta atividade, percebeu-se que se ajudaram mutuamente, dividindo informações, juntaram o pouco de conhecimento de teoria musical de um, a habilidade rítmica de outro e a aprendizagem tornou-se mais dinâmica, no ritmo de cada grupo. Portanto, por meio dessa atividade, que é um exemplo de várias outras que aconteceram durante a pesquisa, o diálogo entre o modelo C(L)A(S)P de ensino com a Aprendizagem Musical Compartilhada, tornou-

se possível. O papel do professor foi o de intervir apenas em momentos em que havia dispersão, tornando-se um mediador.

No entanto, observou-se certo estranhamento de alguns alunos com esta didática. A partir de comentários, expuseram um desejo de que o professor guiasse totalmente as aulas, sendo de responsabilidade do professor repassar os conteúdos técnicos e musicais para a turma e guiar toda a aula. Havia uma “naturalidade” em reconhecer o papel do professor como único conhecedor e responsável de repassar o conhecimento.

É importante ressaltar que esta metodologia, a qual centraliza o ensino no professor, considerando-o como o possuidor do saber e o aluno o receptor, é segundo Freire (apud CAMPOS, 2000) intitulado de educação bancária, prática na qual o educador transmite informações por intermédio da narração de conteúdos. Freire compara os educandos a ‘recipientes’, nos quais é depositada a informação e que são conduzidos a uma memorização mecânica, sem qualquer vivência. No entanto, é exatamente esta forma de ensino que a prática docente desta pesquisa buscou romper.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como foco averiguar o possível diálogo entre o modelo C(L)A(S)P de ensino do pedagogo musical Keith Swanwick com a Aprendizagem Musical Compartilhada dos pedagogos musicais Matos e Viana Júnior, nas aulas de piano/teclado em grupo na ONG Acordes Mágicos. Para tal objetivo, realizou-se uma pesquisa ação em torno de 15 aulas que foram observadas nesta pesquisa.

No início das aulas, percebeu-se, por meio do silêncio de alguns alunos, a indisposição em compartilhar suas informações e conhecimentos. Acredita-se que tal ação dos alunos tenha acontecido por estarem inseridos em um ambiente sociocultural que não incentiva a partilha, e que, em sala de aula, esperam as informações vindas do professor. No entanto, com o percorrer das aulas e com a insistência do professor em motivá-los a compartilhar, houve momentos de construção coletiva de aprendizagem musical.

Nesse processo, o professor teve a funcionalidade de interligar os alunos, provocá-los a compartilhar, instigando-os a falarem de sua vivência musical e saberes, por meio de dinâmicas e atividades musicais.

Utilizando-se da perspectiva do C(L)A(S)P e da Aprendizagem Musical Compartilhada, observou-se que as aulas de músicas tornaram-se mais amplas e dinâmicas, abordando diversas formas de saber em uma única aula de música, perpassando pela história da música, audição musical, teoria musical, execução e performance. Portanto, averiguou-se, por meio do modelo C(L)A(S)P de ensino musical, oferecer uma formação pedagógico-artística musical mais ampla para o aluno, tendo como intermédio a Aprendizagem Musical Compartilhada na construção do saber musical coletivo por meio da partilha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, José Robson de. **Aprendizagem Musical Compartilhada: A prática coletiva dos instrumentos de sopros/madeiras no curso de música da UFCA**. Tese (doutorado) – UFC - Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2014.

BASTOS, Maria Barbosa. **O Educador e o processo de musicalização através de teclados acústicos e eletrônicos**. (Dissertação Mestrado em Educação Musical). Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 1999.

BUSCAIO, César Maia. **Marcos Referenciais Para Pensar a Formação do Educador Pianista na UFOP**. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.

CAMARGO, Ana Margarida Lins Leal de. **Adaptação idiomática ao piano: uma experiência de ensino coletivo de instrumento suplementar com alunos da UFBA**. Tese (Doutorado em Música), UFBA Salvador, 2009.

CAMPOS, Moema Craveiro. **A Educação musical e o novo Paradigma**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CRUVINEL, Flávia Maria. **Educação Musical e Transformação Social: uma experiência com ensino coletivo de cordas**. ICBC: Goiânia, 2005.

_____. **Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas: a educação musical como meio de transformação social**. Goiânia-GO: Dissertação de Mestrado- Universidade Federal de Goiás, 2003.

_____. **O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais na Educação Básica: compromisso com a escola a partir de propostas significativas de Ensino Musical**. III Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical realizados em Brasília, no período de 21 a 23 de agosto de 2008.

FITTIPALDI, Valéria Prestes. **Musicalização através do teclado e as novas tecnologias do século XXI**. (Dissertação Mestrado em Música). Rio de Janeiro, UNIRIO, 2005.

FONTEERRADA, Marisa Trench Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FRANÇA, Cecília Cavaliere. **Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática**. Revista: EM PAUTA - v. 13 - n. 21 - dezembro 2002.

GODOY, Arilda Schimidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. ERA - Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v.35, n.3, p. 20-29, 1995.

MONTANDON, Maria Isabel. **Aula de piano e ensino de música: análise da proposta de reavaliação da aula de piano e sua relação com as concepções pedagógicas de Pace, Verhaalen e Gonçalves**. (Dissertação Mestrado em Música) Porto Alegre, UFRGS, 1992.

NASCIMENTO, Marco Antônio Toledo. **O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais na Banda de Música**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM): Brasília, 2006.

OLIVEIRA, Marcelo Mateus de. **A Aprendizagem Musical Compartilhada e a Didática do Violão: Uma pesquisa-ação na Licenciatura em Música da UFC em Sobral (Ceará)**. Tese (doutorado) – UFC - Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2017.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

POLONI, Naira de Brito; VASCONCELOS, Mônica Cajazeiras Santana. **Pesquisa em Ensino Coletivo de Piano-Levantamento de dissertações e teses dos programas de pós-graduação em música nas universidades brasileiras**. Anais do VI Encontro de Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais. Bahia: 2014.

REINOSO, Ana Paula Teixeira. **O ensino de piano em grupo em universidades públicas brasileiras**. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro, 2012 PPGMUS/UFRJ.

SANTOS, Rogério Lourenço. **Uma proposta de método para ensino de piano em grupo destinado ao curso de piano complementar nas universidades brasileiras**. São Paulo. Tese (Doutorado em Música). ECA/USP, 2013.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científica**. 24 ed. São Paulo: Cortez, 2016.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

_____. **Musical Knowledge: intuition, analysis and music education**. London, UK: Routledge, 1994.

TORRES, Sérgio Inácio. **Aprendizagem de piano em grupo no ensino superior**. Dissertação (Mestrado em Música), UNICAMP, Campinas, 2011.

VIANA JÚNIOR; Gerardo Silveira; MATOS, Elvis de Azevedo. **Aprendizagem Musical Compartilhada: A experiência de solfejo no curso de música da UFC em Fortaleza**. In: MAIA, Antônio Filho Maciel; ROCHA, Antônia Rozimar Machado; PORTO, Bernadete de Souza et al...(organizadores) **Práticas Docentes em Foco: diálogos e experiências na Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

