

VIII COLÓQUIO DE PESQUISA EM MÚSICA - PPGM / UFPB

**ANAIS DO COLÓQUIO DE
PESQUISA DO PPGM - UFPB**

**VOL. 2
ANO 2024**

**20 anos do PPGM — UFPB no contexto da
produção de conhecimento em Música:
trajetórias, desafios e resistências.**

De 27 a 31 de Maio de 2024.



VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

Ficha catalográfica

ISSN em tramitação

Contato:

Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA/UFPB)

E-mail: ppgm@ccta.ufpb.br

Endereço: Campus I Lot. Cidade Universitária, PB. João Pessoa - PB, 58051-900

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitor

Valdiney Veloso Golveia

Vice-Reitora

Liana Filgueira Albuquerque

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Leonardo Wanderley Lopes

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música

Valério Fiel da Costa

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música

José Orlando Alves

Diretor do Centro de Comunicação, Turismo e Artes

Ulisses Carvalho da Silva

Vice-Diretora do Centro de Comunicação, Turismo e Artes

Fabiana Cardoso de Siqueira

Chefe do Departamento Educação Musical

Francisco de Assis Santana Mestrinel

Chefe do Departamento de Música

Cisneiro Andrade

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

FICHA TÉCNICA

Coordenação Geral:

Valério Fiel da Costa

Comissão Organizadora

Ana Carolina Pereira Guimarães
Aynara Dilma Vieira da Silva
Christian de Paula Brandão
Elen Firmino de Santana
Guilherme de Souza Alves
Jéssica Brendah Freitas da Silva
José Matheus Fernandes Silva
Manuela Azevedo Correia de Lima
Micael Carvalho dos Santos
Rodrigo Lisboa da Silva
Victor Mesquita Vieira
Vinícius Frias Bueno

Revisão:

Valério Fiel da Costa
Micael Carvalho dos Santos

Diagramação:

José Matheus Fernandes Silva
Micael Carvalho dos Santos
Valério Fiel da Costa

Redes:

Site: <https://www.ufpb.br/ppgm>
E-mail: coloquio.ppgm.ufpb@gmail.com
Instagram: @viiiicoloquioppgmufpb

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

VIII COLÓQUIO DE PESQUISA PPGM - UFPB

20 anos do PPGM-UFPB no contexto da produção de conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências

horário/dia	27/05/2024 (segunda)	28/05/2024 (terça)	29/05/2024 (quarta)	30/05/2024 (quinta)	31/05/2024 (sexta)
9h - 9h30	Mesa de Abertura Coordenação do Programa - Prof. Dr. Fábio Ribeiro ; Coordenador do Colóquio - Prof. Dr. Valério Fiel da Costa ; Discente da Comissão Organizadora - Micael Carvalho dos Santos Apresentação Artística Prof. Dr. Luis Ricardo Queiroz Auditório Gerardo Parente	9h - 10h30 Painel 1 Internet, Tecnologia e Mídias Digitais debatedores: Prof. Dr. Didier Guigue Profª. Dra. Bibiana Bragagnolo Sala IM/DEMUS	9h - 10h30 Painel 3 Música, Identidade e Decolonialidade debatedores: Prof. Dr. Vladimir Silva Profª. Dra. Nina Graeff Sala IM/DEMUS	9h - 10h30 Painel 5 Música do Nordeste debatedores: Prof. Dr. Fábio Ribeiro Prof. Dr. Matheus Barros Sala IM/DEMUS	9h - 10h30 Painel 7 Criatividade Musical debatedoras: Profª. Dra. Paula Bujes Profª. Dra. Tânia Neiva Sala IM/DEMUS
09h30 - 10h (intervalo)	Mesa Redonda com Egressos do PPGM:	café	café	café	café

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

10h - 12h	20 anos do PPGM-UFPB no contexto da produção de conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências Prof. Dr. Fábio Ribeiro (moderador) Prof. Dr. João Valter Ferreira Profª. Drª. Bibiana Bragagnolo Profª Drª. Kátiusca Lamara dos Santos https://www.youtube.com/watch?v=FPHd3bQjzIE Auditório Gerardo Parente	11h - 12h Painel 1 (continuação) Internet, Tecnologia e Mídias Digitais Sala IM/DEMUS	11h - 12h Painel 3 (continuação) Música, Identidade e Decolonialidade Sala IM/DEMUS	11h - 12h Painel 5 (continuação) Música do Nordeste Sala IM/DEMUS	11h - 12h Painel 7 (continuação) Criatividade Musical Sala IM/DEMUS
12h - 14h	Almoço				
14h - 15h30	Workshop Profa. Dra. Késia Decoté Incursões criativas em performance musical – recitais interdisciplinares e repertório contemporâneo (piano) Auditório Gerardo Parente		Painel 4 Educação Musical em Contexto debatedores: Prof. Dr. Luis Ricardo Queiroz Prof. Dr. João Valter Ferreira Sala IM/DEMUS	Painel 6 Performance, Interpretação e repertório debatedores: Prof. Dr. José Henrique Martins Profª. Dra. Késia Decoté Sala IM/DEMUS	14h - 16h Mesa Redonda: 20 anos do PPGM-UFPB no contexto da produção de conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências Profª Drª. Ilza Nogueira Prof. Dr. Didier Guigue

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

15h30 - 16h (intervalo)					Prof. Dr. Luis Ricardo Queiroz Mediador: Prof. Dr. Valério Fiel da Costa https://www.youtube.com/watch?v=jQv7auNt1uQ Auditório Gerardo Parente
16h - 17h30	Conferência Profa. Dra. Nina Graeff com Amanda Lyra Acessibilidade cultural: do clipe ao palco, do streaming aos eventos https://www.youtube.com/watch?v=ITkKikLLJfQ Auditório Gerardo Parente	Painel 2 Abordagens Instrumentais em Contexto debatedoras: Profª Dra. Juciane Beltrame Profª Dra. Katiusca Lamara Sala IM/DEMUS	Painel 4 (continuação) Educação Musical em Contexto Sala IM/DEMUS	Painel 6 (continuação) Performance, Interpretação e repertório Sala IM/DEMUS	Lançamento de livros Francisco Andrade Grupo TEDUM Pesquisa-Ação e Educação Musical Auditório Gerardo Parente
19h		De Viola e Rabeca - Carolina Guimarães e Francisco Andrade & Duo Mayara Brito e Eduardo Fiorussi Sala Radegundis Feitosa	10 anos do Artesanato Furioso na Paraíba Sala Radegundis Feitosa	Más qu'ella no ami” – cantos e danças de amor e abandono Lucas Oliveira, com a participação de Letícia Torança e Mosayco Sala Radegundis Feitosa	Duo Malves/GuiRaiz Sala Radegundis Feitosa

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

SUMÁRIO

PAINEL 1: INTERNET, TECNOLOGIA E MÍDIAS DIGITAIS

Música, Humanos e Máquinas: proposta para uma pesquisa de doutorado - Marília Santos	02
Formação musical na <i>Modern Worship Music</i>: um estudo com músicos e produtores - Caio Bruno Medeiros de Paiva	06
Sobre a construção de um modelo preliminar de análise ludomusicológica - Luã Nóbrega de Brito	09
Ensino do piano a partir de tutoriais do youtube: da vivência do aluno à notação musical - Lindberg Luiz da Silva Leandro	13
O ensino de bateria e a cultura participativa digital: uma pesquisa em andamento - Lucas Benjamin Potiguara	16
Produção de podcasts pedagógico-musicais na formação de professores de música: o olhar discente - Gutenberg de Lima Marques	19
Do REC ao Play: criação musical digital com crianças pequenas - Igor de Tarso Maracajá Bezerra	23

PAINEL 2: ABORDAGENS INSTRUMENTAIS EM CONTEXTO

Sanfona e seus intérpretes nos grupos de congada em São João del Rei (MG) - Vinicius Frias Bueno	26
Suíte Solo de José Vieira Brandão: uma proposta de adição ao repertório do violoncelo brasileiro do século XX - Lídia Dias da Silva	29
(Im)permanência da rabeca no Cavalo Marinho Infantil do Bairro dos Novais: reintegração, prática e performance do instrumento sob a ótica da rabequeira brincante - Ana Carolina Pereira Guimarães	32
Sotaques rítmico-percussivos do samba: perspectivas e possibilidades - Caio Fiori Bertazzoli	36

PAINEL 3: MÚSICA, IDENTIDADE E DECOLONIALIDADE

Uma antropologia do domínio acústico da cultura: voo panorâmico sobre os enlaces entre música e língua; linguagens do som - Adriano Maraucci Rea	41
O retorno às pessoas protagonistas: acordeonistas e bandoneonistas do norte do Uruguai - Fabián Arocena Narbondo	44
Práticas musicais contemporâneas na Paraíba e o fortalecimento da identidade negra - Manuela Azevedo Correia de Lima	49
Glossário de saberes do Grupo Kambaiá - Cia de Moçambique São Benedito, São Paulo -	53

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

Camila Pereira de Souza	
Formação do violoncelista e música popular: experiências e proposições a partir de perspectivas decoloniais -	58
Mayara de Brito Ferreira	
Traços de (de)colonialidade na formação violinística inicial em instituições formais de ensino de música na cidade de João Pessoa/PB -	62
Letícia Oliveira Augusto de Carvalho	
Práticas musicais Huni Kuĩ: Katxa Nawa, observações preliminares -	65
Wardeson Rodrigues Domingos Kaxinawá, Selmo Azevedo Apontes, Damián Keller	
	67
SANKOFA: corpo em performance no (re)encontro com saberes e instrumentos ancestrais -	
Firmino de Santana	

PAINEL 4: EDUCAÇÃO MUSICAL EM CONTEXTO

Educação Musical Especial e Autismo: ressignificando o conhecimento de discentes -	70
Sergio Alexandre de Almeida Aires Filho	
Políticas educacionais, ensino médio e educação musical no Brasil: impactos e configurações nos currículos de Música dos Colégios de Aplicação das Universidades Federais -	74
Micael Carvalho dos Santos	
Educação Musical e Teoria do Sentido de Vida: entre memórias e significações do ser professor de música na educação básica -	78
Rodrigo Lisboa da Silva'	
O desenvolvimento da criatividade musical em cursos de cordas dedilhadas em música popular na Universidade Federal da Paraíba -	82
Eduardo Fiorussi	
Percursos da formação musical de estudantes com deficiências de nível superior em música -	86
Hermano de Paula	
EPG no Polo de Piano do PRIMA -	90
Lívia Figueiredo de Alencar e Silva	
Desenvolvimento profissional do professor de música da educação básica: experiências de formação em uma comunidade online -	94
Lucila Prestes de Souza Pires de Andrade	
A formação do saxofonista popular na educação superior em música do Brasil -	99
Heleno Feitosa Costa Filho	
Contribuições Formativas do Pianista Colaborador no contexto de cinco universidades brasileiras: reflexões e pesquisa autoetnográfica -	105
Igara Cynara Cabral de Paiva	

PAINEL 5: MÚSICA DO NORDESTE

A Formação Musical no Coletivo Candieiro: uma análise em torno das perspectivas de aprendizagem de indivíduos envolvidos em um cenário da música cristã contemporânea no Nordeste brasileiro -	110
Marcellus de Alexandria Rique Filho	

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

Saberes Musicais Criativos no Coco e na Ciranda da Paraíba - Guilherme Sperb	114
Romances Cantados, Canções, Tradições e Contradições do Brasil Armorial, Sertanejo e Cafona - Lucas Oliveira de Moura Arruda	118
Grindnoise Sergipano nos anos 80 e 90: Violência Sonora acústica e música urbana periférica - Carlos Henrique de Moraes Alves	122
Narrativas do Frevo: Prospecções Iniciais - Deneil José Laranjeira	126
A Produção Musical de Rap no Nordeste: Identificação de um Rap que dialoga com o Sentir Nordestino - Guilherme de Souza Alves	130

PAINEL 6: PERFORMANCE, INTERPRETAÇÃO E REPERTÓRIO

Cantos, Cantiga e Lamento: Sincretismo religioso e brasilidade em quatro obras para violoncelo e piano de José Siqueira - Leonardo Gomes de Mesquita	136
A influência do Tratado de Jean-Louis Duport para além do século XIX - Amanda Melo Massa	139
Hector Jorge Rossi: a criação e consolidação de uma escola de contrabaixos paraibana - Victor Mesquita Vieira	143
Concerto para Violino em Dó Menor De João Poeck (1904-1983): Um Estudo se seu Contexto de Criação - Eduardo Henrique Linzmayer	148
A música coral sacra de Tom K: uma proposta interpretativa - Daniel Berg Cirilo Alves	152
Desenvolvimento de técnicas para a prevenção e otimização da performance do oboísta com limitações musculoesqueléticas - Sandra Paola Romero Rojas	155
A Gênese do Choro Concertante para Violoncelo: o violoncelo na obra de Camargo Guarnieri - Cristian de Paula Brandão	160
A Música Coral de Eli-Eri Moura: uma proposta analítico-interpretativa para os Salmos 150, 121 e 23 - Laís Lorrany Andrade	164
Trilogia de José Alberto Kaplan: uma análise polissêmica - José Adriano de Sousa Lima Júnior	167

PAINEL 7: CRIATIVIDADE MUSICAL

Enchente: o relato de experiências criativas na estratificação das condições políticas no estado do Acre – Jéssica Brendah Freitas	171
Música experimental no Nordeste: Aparato tecnológico, iniciativas e processos criativos -	174

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

Marco Aurélio Pinagé

**Entre o Texto e a Música: estratégias notacionais em duas composições
para narradora e quinteto de cordas -**

178

Antonio Luiz Drummond Miranda

Estrutura e significado na obra musical: O pensamento musicológico de Adorno -

182

Marlon Santos Trindade

Espaço-Tempo Assombrado: A Espectralidade da Obra Musical -

186

José Matheus Fernandes Silva

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

APRESENTAÇÃO

Os 20 anos do PPGM da UFPB: Sonhos, lutas, conquistas e desafios

Os sonhos são projetos pelos quais se luta. Sua realização não se verifica facilmente, sem obstáculos. Implica, pelo contrário, avanços, recuos, marchas às vezes demoradas. Implica luta.
(Paulo Freire)

O processo de criação e consolidação do PPGM é, como costumam ser os grandes projetos, resultado de um sonho coletivo pelo qual muitos vêm lutando ao longo dos últimos 20 anos. Criado em um contexto diversificado de produção e formação em música — o estado da Paraíba, a cidade de João Pessoa e a UFPB — o PPGM nasceu em 2004 como o 10º programa em música do Brasil, apenas o 2º da Região Nordeste naquela conjuntura. Mesmo ofertando apenas o curso de mestrado, o PPGM já era promissor desde o seu início, pelo potencial do conjunto de docentes envolvidos na proposta e pela amplitude e abrangência da área de música na Instituição. Como resultado de sua atuação, o PPGM cresceu e se diversificou rapidamente e, em seis anos, o Programa tornou-se um dos mais amplos e consistentes do Brasil, o que o levou à abertura do curso de doutorado em 2013. O doutorado deu mais força ao Programa, credenciando-o para uma atuação mais sólida no cenário das políticas públicas brasileiras e para sua inserção internacional.

Como foi sua característica desde a criação, o PPGM ao longo desses 20 anos foi alinhando-se às transformações do mundo, foi diversificando sua proposta em consonância com a área de música e as dimensões da sociedade no século XXI, e foi fortalecendo-se como um *locus* diversificado e potencial de produção de conhecimento inovador em música. Nesse processo, merecem destaque a coragem e a ousadia daqueles(as) que fizeram e fazem o PPGM para redefinir suas áreas de concentração, linhas e projetos de pesquisa e de reconfigurar o seu corpo docente, sempre em busca de exercer o seu papel importante nas práxis de pesquisa e de formação qualificadas no Estado, na Região e no país.

Nos últimos dez anos, o Programa passou a incorporar no esteio de sua produção temas, problemas e lutas vitais para a música e a sociedade brasileira, mesclando ao seu já consolidado universo de estudo, temas transversais e vitais para o mundo atual como meio-ambiente, antirracismo, decolonialidade, feminismo, entre diversos outros. No diálogo permanente entre tradições musicais consolidadas, práxis marginalizadas e universos musicais emergentes, o Programa estabeleceu na construção coletiva e intercultural uma estratégia de ação. Uma estratégia de respeito, interação e reciprocidade. Assim sem fugir dos conflitos vitais para qualquer proposta pautada na diversidade, como é a do PPGM, o Programa estabeleceu um contexto pluriversal, em que cada área, cada docente, cada estudante e cada projeto trabalham dentro da tradição que o caracteriza, sem qualquer tipo de preconceito ou hierarquia, contemplando uma parcela expressiva do universo da música ontologicamente construído.

VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

Os trabalhos que compõem este livro ilustram o emaranhado de viagens, visitas e inserções que têm marcado as pesquisas do Programa. Pesquisas que sob diferentes lentes interpretativas, e sob pilares metodológicos variados, têm lançado olhares profundos sobre a música como ela fundamentalmente é: humana, diversa e integrada às muitas formas de expressar, viver e sentir. Que as leituras aqui apresentadas possam fazer com que cada leitor(a) imerja nos sonhos que se tornaram projetos pelos quais o PPGM luta ao longo desses 20 anos. Projetos e lutas que já possibilitaram travessias vitais na área da música e na sociedade brasileira como um todo.

Fica ainda o ensejo de que essa história nos leve a novos sonhos, que esses sonhos se tornem novos projetos, que esses projetos estejam na base de novas lutas e que essas lutas nos levem à construção — na música, com a música e pela música — de um novo mundo. Um mundo melhor para todas as pessoas deste Brasil. Esse é o nosso sonho e, conseqüentemente, o nosso projeto para o futuro do PPGM.

*Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
João Pessoa - PB, agosto de 2025.*

Painel 1:
Internet, Tecnologia e Mídias Digitais

Música, Humanos e Máquinas: proposta para uma pesquisa de doutorado

Marília Santos
marilia.503031@gmail.com

Doutorado

Área de Concentração: Musicologia/Etnomusicologia

Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Performance

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Introdução

Em 1957 um computador criou, pela primeira vez, uma música. Intitulada “*Suíte Illiac*”, ela foi composta para quarteto de cordas. Sua criação deve-se à programação feita pelos americanos Lejaren Hiller (1924-1994) e Leonard Isaacson (1925-2018). Quase setenta anos após a composição da “*Suíte Illiac*”, e apesar dos avanços das tecnologias computacionais, a maior parte dos experimentos que se dedicam à criatividade musical ainda utiliza o mesmo tipo de abordagem usada por Hiller e Isaacson, que consiste em trabalhar com modelos e adicionar alguma aleatoriedade na instanciação do modelo, com a intenção de criar uma composição *audível*, assim chamada por Luc Aços (Aços, 2022). Apesar dos avanços e das transformações que a inteligência artificial (IA) tem provocado na indústria fonográfica, somente nos últimos anos passamos a testemunhar o destaque de músicas compostas por IA, em processos solo ou de cocriação humano-máquina, apontando para mais uma possível grande mudança no meio fonográfico global num futuro próximo. De acordo com Eduardo Miranda, há dois trabalhos que se destacam nesse aspecto que envolve: a) criação musical a partir da utilização de máquinas, com destaque para a IA; b) o sistema EMI, do americano David Cope, que está voltado para a composição no estilo de compositores da música erudita; e c) o sistema Continuator, liderado pelo francês François Pachet. Este sistema levou a abordagem simbólica a um nível sem precedentes. Vale ressaltar que o sistema *Continuator* é precursor do projeto *Flow Machines* (Miranda, 2022), tecnologia utilizada no projeto Hello World, que criou a primeira música, “*Daddy’s Car*”, que teve a propriedade intelectual atribuída a uma inteligência artificial, apesar de ter sido criada num processo colaborativo entre humano e máquina (Avdeeff, 2019; Limon, 2016).

Neste contexto, no qual a propriedade intelectual tem começado a ser atribuída a máquinas, mesmo quando há a participação humana no processo de criação, autores como Getschko, Oliveira, Kulesz, Santaella, Lima *et al.* e Ghezzi têm chamado a atenção para estas questões e também para o fato de que a arte e a cultura têm sido muito importantes para o desenvolvimento e ampliação dessas ferramentas de



criação musical baseadas em inteligência artificial (Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2022).

Desta forma, proponho uma pesquisa de doutorado que tem como objetivo principal investigar se a colaboração entre compositores e sistemas de geração de música compostos por inteligência artificial consegue manter elementos da cultura local brasileira e nordestina nas criações musicais, e se estas colaborações são capazes de difundir e ampliar fronteiras criativas e culturais.

Metodologia e Métodos

Uma das possibilidades para a realização desta pesquisa é a abordagem qualitativa, com procedimento participativo-colaborativo. Há a intenção de realizar uma pesquisa piloto, com alunos de cursos de música e estudantes de composição para escolhermos a(s) ferramenta(s) que será(ão) utilizada(s) na pesquisa. Em seguida, compositores que têm práticas musicais relacionadas às culturas musicais nordestinas poderão ser convidados para integrar a pesquisa, realizando experimentos composicionais.

Resultados

A partir da revisão de literatura feita para o projeto de pesquisa, é possível perceber que as investigações que envolvem criação musical por meio de processos colaborativos humano-máquina estão sendo realizadas basicamente pelas áreas das tecnologias, como a Ciência da Computação. Cada vez mais os pesquisadores das tecnologias, que trabalham com criatividade musical e processos colaborativos entre humanos e máquinas, estão buscando fundamentações também em áreas como a Sociologia, a Antropologia e a Psicologia; ou seja, nas ciências que estudam o ser humano. Assim, estão entendendo que a música é composta por sons e humanos, e suas relações entre si. Algo que podemos notar na definição de música dada por Anthony Seeger, onde explica ser “um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros” (Seeger, 2008, p. 239).

Considerações finais

É necessário que pesquisas que envolvam a colaboração humano-máquina sejam também realizadas e lideradas por pessoas da área disciplinar da Música, para que aspectos artísticos que estão sendo deixados de fora, assim como aspectos humanos, no que se refere à criação musical, sejam incorporados mais profundamente. Além disso, fazer isto num contexto de músicas do Nordeste, poderá destacar a diversidade brasileira neste cenário tecnológico de criação musical e ampliar a compreensão



sobre o uso de tecnologias, baseadas em sistemas de IA, na colaboração criativa¹.

Palavras-chave: Música Brasileira. Música e Tecnologia. Música e Inteligência Artificial. Cocriação Humano-Máquina. Música e Cultura.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Referências

Aços, Luc. Foreword: From Audio Signals to Musical Meaning. In: Miranda, Eduardo Reck (ed.). *Handbook of Artificial Intelligence for Music Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity*. Springer: Switzerland, 2022, p. v-xviii.

Avdeeff, Melissa. Artificial intelligence e popular music: SKYGGGE, Flow Machines, and Audio Uncanny Valley. *Arts*, v. 8, n. 130, p. 1-13, 2019.

Comitê Gestor da Internet no Brasil (org.). *Inteligência artificial e cultura: perspectivas para a diversidade na era digital*. Livro Digital. Vários Colaboradores. Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2022.

Limon, Jaime Diaz. Daddy's car: la inteligencia artificial como herramienta facilitadora de derechos de autor. *Revista La Propriedad Inmaterial*, n. 22, p. 83-100, 2016.

¹ Em colaboração com o professor Dr. Ivan Eiji Simurra, tenho levado essa discussão para outros espaços, com a intenção de difundi-la e também de encontrar meios possíveis para a realização de uma pesquisa nesta perspectiva. Aprovamos, a partir desta proposta de doutorado, a comunicação “Music, humans, and machines: reflections on collaborative processes between humans and machines for artistic and cultural interventions with Brazilian music” para The First International Conference in AI Music Studies, que acontecerá de 10 a 12 de dezembro de 2024, em Estocolmo, na Suécia. Também aprovamos a comunicação “Music, humans, and machines: initial reflections for the development of research with collaboration between composers and artificial intelligence in the creative process of Brazilian music”, que aconteceu no dia 12 de junho de 2024, no IV Ciclo Música em Movimento – Projeções Sonoras 2024 – Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais, em Florianópolis, no estado de Santa Catarina, no Brasil. O artigo, com mesmo título, encontra-se no prelo para ser publicado nos anais do evento. O trabalho também foi convidado para compor o livro editado pela comissão organizadora do mesmo evento.



VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

5

Miranda, Eduardo Reck. Preface. In: Miranda, Eduardo Reck (ed.). *Handbook of Artificial Intelligence for Music Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity*. Springer: Switzerland, 2022, p. xix-xx.

Seeger, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, n. 17, p. 237-260, 2008.



Formação musical na *Modern Worship Music*: um estudo com músicos e produtores

Caio Bruno Medeiros de Paiva
caio brunopaiva@hotmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Educação Musical

Linha de Pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientadora: Profª Drª Juciane Araldi Beltrame

Com a ascensão mundial do gênero musical popularmente conhecido como *Worship Music*, ou *Modern Worship Music*, verifica-se ao redor do mundo o crescimento do interesse de músicos, principalmente dos mais jovens, acerca dessa sonoridade. No Brasil não é diferente, pois o respectivo gênero musical se tornou não apenas uma sonoridade interligada com a fé cristã, mas, também uma indústria musical multimilionária - atraindo a atenção de músicos e produtores musicais de todas as partes - transcendendo os mais diversos contextos, principalmente pelas suas características sonoras peculiares e atrativas, advindas de gêneros musicais populares como o pop, o soul, o rock e o folk. A presente pesquisa trata de um estudo de casos múltiplos sobre a formação de músicos no contexto sonoro da *Modern Worship Music*. Trata-se de uma pesquisa de mestrado na fase de coleta de dados. Como referências teóricas, uso Aguiar (2020), Baker-Wright (2007), Eckelkamp (2023), Hendricks (2012), Hendricks (2022), Neto (2022), Paiva (2023) e Reagan (2015), que abordam o contexto da *Worship Music* e as suas peculiaridades sonoras. Além disso, uso Dos Santos (2020), Novo (2015), Pinheiro (2016), Reck (2014) e Souza (2015), que abordam o contexto da educação musical em igrejas. O objetivo geral deste trabalho é investigar como ocorre a formação musical no contexto da *Worship Music* a partir da experiência de músicos e produtores. A fim de alcançar tal objetivo, a pesquisa realizada para a estruturação desta dissertação teve os seguintes objetivos específicos: 1) Identificar quais são os conhecimentos fundamentais para a *performance* e para a produção musical no contexto da *Worship Music*; 2) Caracterizar as principais práticas de ensino e aprendizagem no processo de formação do *Worship Musician*; 3) Analisar as articulações entre formação, *performance* e produção musical no contexto da *Worship Music*. Utilizaremos como metodologia de pesquisa de campo três instrumentos de coleta: análise documental de registros em áudio e audiovisual, entrevistas semiestruturadas com produtores musicais e músicos ligados ao contexto da *Worship Music* e diário de campo. Essas técnicas permitem uma análise tanto da bibliografia publicada nas mais diversas plataformas, como, também, da visão dos entrevistados acerca das suas práticas e aprendizagens musicais, podendo assim ser discutido o processo de formação musical de músicos na *performance* e na produção musical da *Worship Music*. Além disso, os resultados poderão contribuir para ampliar o olhar acerca dos diferentes processos formativos



musicais a partir da especificidade de cada contexto, como o caso da *Worship Music* e seu potencial. Nessa conjuntura, esta pesquisa pode contribuir com reflexões, ensinamentos e estudos para músicos que procuram se aperfeiçoar na *Worship Music*, trazendo subsídios para um desenvolvimento amplo nesse contexto sonoro, possibilitando-lhes entrar de maneira eficaz no mercado de trabalho, que tanto tem crescido no cenário da música brasileira, expandindo as suas possibilidades de carreira. Posto isso, esta pesquisa se encontra em processo de análise de dados, fazendo o cruzamento dos materiais e conhecimentos obtidos através das entrevistas realizadas - já transcritas - com as informações encontradas na literatura, para então, assim, discutir como ocorre a formação de músicos e produtores no contexto sonoro da *Worship Music*.

Palavras-chave: Worship Music. Worship Drummer. Educação Musical. Performance. Produção Musical.

Referências

AGUIAR, T. P. *A “cultura” para o Reino: materialidades e sentidos da adoração em uma juventude evangélica em Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. 160p.

BAKER-WRIGHT, Michelle K. Intimacy and Orthodoxy: Evaluating Existing Paradigms of Contemporary Worship Music. *Missiology: An International Review*, v. 35, n. 2, t. 169–178, Abril 2007.

DOS SANTOS, Adrielli Oliveira.; SOUSA, Ana Maria Castro. Educação Musical em Contexto Religioso: uma análise sobre o processo educativo musical em uma igreja católica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30, 2020. Manaus. *Anais...* Manaus, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 2020. p. 1-11.

ECKELKAMP, Patrick Robert. *Music educators as worship leaders: the impact in music ministries led by music educators*. Dissertação (Master of Arts in Music and Worship) - Liberty University, Lynchburg, 2023.

HENDRICKS, Allen Sherman. *A renewed approach to undergraduate worship leader education*. Tese (Doctor of Ministry) - Liberty University, Lynchburg, 2012.

HENDRICKS, Sandra Diana Constanze. *New Models for Worship: music education philosophy in the multiculturally fragmented sanctuary*. Dissertação (Master of Arts in Music and Worship) - Liberty University, Lynchburg, 2022.



NETO, Leon C. “*Americanized*” *Worship in Brazilian Churches*. 2022. Dissertação (Master of Arts in Ethnomusicology) - Liberty University, Lynchburg, 2022.

NOVO, José Alessandro Dantas Dias. *Educação musical do espaço religioso: um estudo sobre a formação musical na Primeira Igreja Presbiteriana de João Pessoa – Paraíba*. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

PAIVA, Caio Bruno Medeiros de. *Formação musical nos processos de performance e produção musical do Worship Drummer: um estudo de caso na igreja Cidade Viva em João Pessoa*. 2023. 59f. Monografia (Licenciatura em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.

PINHEIRO, José Jorge dos Santos. A educação musical na igreja evangélica: a música na Catedral Metodista em Valença/RJ. In: CONGRESSO PÓS-GRADUAÇÃO UNIS, 9. 2016. Varginha. *Anais...* Varginha: Fundação de Ensino e Pesquisa do Sul de Minas, 2016. p. 1-16.

REAGAN, Wen. *A Beautiful Noise: A History of Contemporary Worship Music in Modern America*. Durham, North Carolina, USA. 389f. Tese (Graduate Program in Religion) - Duke University, Durham, North Carolina, USA, 2015.

RECK, A. M., Louro, A. L., & Rapôso, M. (2014). *Práticas de Educação Musical em contextos religiosos: narrativas de licenciandos a partir de diários de aula*. REVISTA DA ABEM, 22(33). Recuperado de <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/468>

SOUZA, Priscila Gomes de. *Templo Central da Igreja Evangélica Assembleia de Deus do Natal/RN: um estudo sobre música e educação musical*. 2015. 208f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.



Sobre a construção de um modelo preliminar de análise ludomusicológica

Luã Nóbrega de Brito
luabrito@unisonis.com.br

Doutorado

Área de Concentração: Musicologia/Etnomusicologia

Linha de Pesquisa: História, Estética e Fenomenologia da Música

Orientadora: Prof^a Dr^a Juciane Araldi Beltrame

Jogos eletrônicos (videogames) são programas interativos onde comandos/ações do usuário (jogador, player, gamer) são visualizados/animados dentro de uma interface computacional visual e/ ou auditiva (Juul, 2006, p. 36 apud Collins, 2008, p. 2-3). Tanto a composição musical como o *sound design* (criação de ambientes sonoros baseados em alguma realidade) fazem parte da produção desses jogos. Estes elementos contribuem com a fluidez e consolidação da “imersão” de um usuário dentro de um vídeo game. O jogador controla a sua própria escuta porque seus comandos (*inputs*), em grandíssima parte, são sonorizados. Portanto busco compreender, por um viés (ludo)musicológico, o processo de um fenômeno interativo que compõem uma fonte sonora – o jogo eletrônico – disparada por um sujeito – (o(s) jogador(es)). Minha hipótese é a de que o jogador seria uma espécie de performer: um agente imerso num ambiente interativo controlado por um algoritmo sonoro sofisticado, i.e., jogo eletrônico, com regras e objetivos a serem cumpridas pelo jogador. Os resultados dessa interação poderiam nos dar noções acerca de como o processo sonoro – escuta, (inter)ação – se manifesta. Tal aproximação também consideraria não só a ação de jogar isoladamente, mas também a troca de especificidades contextuais entre o indivíduo e o produto (o jogo). Meu trabalho atualmente encontra-se na fase de preparação para a coleta dos dados. Dada às especificidades do fenômeno sonoro-musical nos jogos eletrônicos, estudos acadêmicos envolvendo esta temática aglutinaram numa subárea da musicologia chamada de ludomusicologia. As especificidades presentes nas estruturas sonoras/musicais dos games e como elas se relacionam com o seu jogador, são defendidas enquanto argumentos para tal desmembramento (Fernández-Cortés, 2021, p. 32). Boa parte do material acadêmico ludomusicológico é fomentado, indexado e ocasionalmente divulgado pela SSSMG (*Society for the Study of Sound and Music for Games*). Numa análise preliminar, trabalhos nessa área nos mostraram que em um estudo experimental, a música de videogame, especificamente chiptune music, é um estímulo significativo para a destreza manual do jogador (Shah; Oberoi, 2021). Outros trabalhos discutem sobre a percepção do jogador num universo simulado e o papel da música e do som para este contexto. A construção sonora de um jogo deveria apreender conceitos de realismo e



autenticidade enquanto construtos sociais, sobretudo quando há a proposta de simular realidades alheias ao usuário (Stevens, Raybould, 2015); ou que o som de um jogo seria um dos recursos fundamentais para a orientação virtual. O personagem jogável (avatar) é guiado sonoramente a atentar para diversos fatores como: eminência de perigo, mudança de status, orientação espacial e outros (Elferen, 2011), (Renshaw, Stevens, Denton, 2009). Estudos sobre procedimentos composicionais dentro da elaboração da música e/ou dos sons de um jogo são os casos mais comuns. Um exemplo seria uma análise da eficácia de transição de material musical para marcar mudanças de status dentro do jogo (Stevens, Raybould, 2014); ou uma pesquisa artística sobre as decisões musicais do compositor/desenvolvedor na elaboração de um jogo puramente sonoro (audiogame) (Moraes, 2017), ou no processo de *sound design* de um jogo específico (Webster, Mendes, Mendes, s.d.). Na mesma linha, podemos também ver trabalhos como: análise das estruturas musicais de diversos títulos de jogos, baseada nos diferentes níveis de investimento no departamento de som/música de cada um deles (Farias, Iazzetta, 2020); ou a relação direta entre a definição de um gênero (genre) de jogos com a estrutura musical/ sonora (Summers, 2011).

Ciente das tendências da literatura correlata, meu trabalho opta por observar o fenômeno sonoro no qual envolveria o jogador e seu espaço de ação dentro do videogame: um recorte de um processo interativo que envolve não só o som, mas todos os valores imbuídos a ele pelo produto (video game) e sujeito (player). Os materiais a serem coletados são de natureza diversa. Documentos: alguns jogos selecionados, mídias em forma de entrevistas publicadas (física e digital) de produtores, compositores e desenhistas sonoros (*sound designers*) de jogos eletrônicos. Aplicação de *survey* para sondar e quantificar “perfis de escuta/ação” de jogadores dos mais variados contextos. Entrevista com compositores e jogadores experientes/amadores. A análise dos dados será de cunho interpretativo, com base em conceitos-chave do meu trabalho: 1) o videogame contém um universo sonoro baseado numa realidade própria, condizente ou não com a 'real'; 2) o jogador interage com esse universo de modo exploratório, porém, seguindo as regras impostas pelo jogo; 3) a interação entre as ações do jogador e o universo sonoro do jogo é um processo retroalimentável cujo recorte pode ser quanti-qualificado.

Como resultado, espero ser possível compor um modelo que descreva o fenômeno de fruição (escuta e ação) do jogador no ato de jogar (performar) por um viés ludomusicológico, com a clara consciência dos limites epistemológicos e da subjetividade inerentes de um trabalho de pesquisa. Tais dados poderiam servir para produtores de som/música de jogos criarem músicas e sons que estimulem ainda mais o jogador, e, caso possível, possa desenvolver ainda mais a escuta do jogador bem como a consciência da sua ação sonora (ativa e passiva) dentro da sua sessão de



jogo.

Palavras-chave: Ludomusicologia. *Sound Design*. Jogos Eletrônicos. Trilha Sonora. *Performance*.

Referências

COLLINS, Karen. *Game sound: an introduction to the history, theory, and practice of video game music and sound design*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.

ELFEREN, Isabella van. *Un Forastero! Issues of Virtuality and Diegesis in Videogame Music*. *Music and the Moving Image* 4, no. 2. 2011. p. 30–39

FARIAS, Vicente Reis de Souza. IAZZETTA, Fernando. O uso da música no game survival- horror Pesadelo – Regressão. *Revista Brasileira de Música*, v. 33, n. 1, jan.–jun. 2020. p. 362-382.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. *Ludomusicology: Normalizing the Study of Video Game Music*. *Journal of Sound and Music in Games*, v. 2, n. 4, 2021. p. 13–35

JUUL, Jesper. *Half Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge: MIT Press. 2006

MORAES, Tharcísio Vaz C. *Composição musical no áudio game brew: os desafios e processos de um jogo inclusivo*. Dissertação de mestrado. Salvador. UFBA, 2017.

RENSHAW, Tony. STEVENS, Richard. DENTON, Paul D. *Towards understanding engagement in games: an eye-tracking study*. *ON THE HORIZON*, v. 17, n. 4, 2009. p. 408-420.

SHAH; OBEROI. Effect of Video Game Music on Hand Dexterity Performance in Young Adults. *International Journal of Current Research and Review*. Vol. 13. No. 2. Jan-2021.

SUMMERS, Tim. *Playing the Tune: Video Game Music, Gamers, and Genre*. *ACT –Zeitschrift für Musik & Performance*, Ausgabe, v. 2, n. 2, 2011.

WEBSTER, Giovane C.; MENDES, Thiago G.; MENDES, Israel. Análise do processo de desenho sonoro para jogos digitais. *Estudo de caso: Ballistic*, s.d.. Disponível em



VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

12

<https://www.academia.edu/23969796/AN%C3%81LISE_DO_PROCESSO_DE_DESENHO_SONORO_PARA_JOGOS_DIGITAIS. Acesso em 14 de Abril de 2023.>.



Ensino do piano a partir de tutoriais do youtube: da vivência do aluno à notação musical

Lindberg Luiz da Silva Leandro

lindbergluiz@gmail.com

Doutorado

Área: Educação Musical

Linha de Pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Prof^ª. Dr^ª. Maura Penna

Introdução

Esta pesquisa tem como objetivo principal investigar quais fundamentos teóricos e metodológicos estão envolvidos em uma prática de aprendizagem do piano que tome como base a vivência musical do aluno, tanto em termos de seu repertório como nos seus modos alternativos de aprendizagem musical através do uso de tutoriais do *YouTube*. Quero aplicar elementos da cultura digital (tutoriais e o *YouTube*) no aprendizado do piano (independente do tipo de repertório escolhido) e conduzir um processo de ensino-aprendizagem que parta da prática para o teórico, da performance para a leitura, através do uso de tutoriais de ensino do piano presentes no *YouTube*, bem como alguns criados por mim, especificamente para os participantes da pesquisa, levando o aluno aos modos de representação sugeridos por Bruner, a saber: o ativo (ação motora no manuseio do instrumento musical) e icônico (imagens mentais e memorização) para o simbólico (representação simbólica e leitura da partitura).

Metodologia

Estou realizando uma pesquisa-ação com alunos adolescentes do curso técnico em instrumento musical (piano) no IFPB, *campus* João Pessoa – onde sou professor – através de uma intervenção pedagógica em sala de aula, neste 1º semestre de 2024 e, se



preciso, também no 2º semestre deste mesmo ano letivo. Partindo das músicas escolhidas pelos alunos, estão sendo realizadas buscas de tutoriais produzidos através do *Synthesia* disponíveis no *Youtube*. O *Synthesia* foi desenvolvido para mostrar graficamente a execução de músicas no piano através do uso das “barras” geradas por tecnologia MIDI. As buscas estão sendo realizadas no *Youtube*, bem como já iniciei a produção de tutoriais com melodias simples, para as primeiras aulas.

Considerações Finais

A análise dos dados será realizada à luz da Psicologia Cultural, através das “quatro ideias” propostas por Bruner (2001, p. 89), a saber: agência, colaboração, reflexão e cultura. Acredito que a Psicologia Cultural pode contribuir com o ensino do instrumento no intuito de mostrar caminhos para um maior engajamento entre a cultura, a maneira em como estamos nela inseridos (bem como nossa música) e os efeitos da interação entre ela, a música, o meio e o ser, pois a cultura na qual vivemos influencia o nosso consumo, o fazer e a apreciação musical. Os referenciais da Psicologia Cultural geram oportunidades para que os professores de instrumento musical possam quebrar dogmas que impedem que o ensino do instrumento ocorra de maneira mais abrangente na contemporaneidade.

Neste momento, a intervenção pedagógica já foi iniciada, porém está pausada por conta da greve que foi deflagrada nas instituições federais de ensino, o que paralisou as aulas no IFPB neste último dia 03 de Abril.

Palavras-chave: ensino do piano; tutoriais; *YouTube*; *Synthesia*.

Referências



BRUNER, Jerome. *A cultura da educação*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

MARQUES, Gutenberg de Lima. *Práticas de ensino e aprendizagem de canto nas mídias sociais: um estudo sobre o espaço pedagógico-musical Youtube*. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. 155 f. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/22329/1/GutenbergDeLimaMarques_Dissert.pdf Acesso em: 02 mar. 2023.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

ROCHA, Daniela; FURTADO, Gláucia; ROCHA, Edite. O YouTube como ferramenta Tecnológica na pesquisa em música. *Modus*. v. 11, no 1. 2015, p. 39-50. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/gtic-modus/article/view/1103> Acesso em: 02 abr. 2024.

SYROYID, Syroyid B. “Aprendí a tocar el piano con tutoriales de YouTube, ¿y tú?”: Problemas didácticos, técnicos y musicales del aprendizaje de un instrumento musical de forma autodidacta en internet. In: MARTIL-CARMONA, R.; CAEIRO-RODRÍGUEZ, M.; SALVADOR, V. Lope y CARRASCO, A. Revilla ; (Coords.) Educomunicación y artes en la era digital. *Estudios de comunicación GICID*, v.9, p. 169-189. Madrid: Editorial Fragua, 2022. Disponível em https://www.academia.edu/94554506/_Aprend%C3%AD_a_tocar_el_piano_con_tutoriales_de_YouTube_y_t%C3%BA_Problemas_did%C3%A1cticos_t%C3%A9cnicos_y_musicales_del_aprendizaje_de_un_instrumento_musical_de_forma_autodidacta_en_internet Acesso em 02 abr. 2024.

WALDRON, Janice. YouTube, fanvids, forums, vlogs and blogs: informal music learning in a convergent on- and offline music community. *International Journal of Music Education*, v.31, n.1, 2012. p.91-105. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0255761411434861> Acesso em: 02 abr. 2024.



O ensino de bateria e a cultura participativa digital: uma pesquisa em andamento

Lucas Benjamin Potiguara
lucasbenjamimp@gmail.com

Mestrado

Área: Educação Musical

Linha de Pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Profª Drª Juciane Araldi Beltrame

Este resumo apresenta uma pesquisa em sua fase final, que tem como título O ensino de bateria e cultura participativa digital: um estudo acerca de dois canais do YouTube. Este estudo objetivou investigar as características de professores que produzem conteúdo para o ensino de bateria no YouTube, a partir da estruturação pedagógica e de divulgação de seus canais. Tivemos como objetivos específicos: identificar os principais bateristas que produzem conteúdo para o YouTube no Brasil; conhecer o perfil artístico e profissional dos bateristas selecionados; compreender as estratégias e concepções pedagógicas dos bateristas entrevistados. Com base nos trabalhos encontrados durante a revisão de literatura e a partir de algumas referências utilizadas nesta dissertação, foi possível perceber uma crescente atenção para a ensino de instrumento no ambiente virtual e articulações com o conceito de cultura participativa digital. A literatura destacada, incluindo os trabalhos de Burgess e Green (2009), Beltrame (2016), Gohn (2016), Silva (2020), Marques (2021b) e Beltrame, Barros e Marques (2023), sugerem que essa prática emergente pode trazer contribuições significativas para a área da Educação Musical. Como outras referências teóricas, trago Bastos (2010), Melo (2015) e Potiguara (2021), que além de Gohn (2016), tratam sobre o ensino/aprendizagem da bateria aliado a utilização de recursos tecnológicos; Beltrame (2016) e Burgess e Green (2009) que trazem importantes contribuições sobre o entendimento do YouTube e das mídias digitais como espaços de formação musical, além de Beltrame, Barros e Marques (2023) que discutem sobre cultura participativa digital e educação musical; Lopes (2021), Silva (2020), Marques (2021a) e Marques (2021b), contribuem com relevantes discussões acerca do ensino de instrumento no YouTube, sendo esses dois trabalhos as principais referências para esta pesquisa. Através da leitura desses trabalhos foi possível verificar que a aprendizagem de instrumento em ambientes virtuais e mídias sociais é uma prática emergente, e pode trazer contribuições para a área da Educação Musical. Esses trabalhos também auxiliaram na leitura dos dados coletados nesta pesquisa. A metodologia desta pesquisa teve caráter qualitativo com base em entrevistas semiestruturadas e análise documental das produções audiovisuais dos professores. Participaram da pesquisa dois



professores de bateria, com os seguintes canais: *Tocando Bateria do Zero* e *Marques Galles DrumCamp*. O trabalho já teve sua coleta de dados e agora está na fase final da análise de dados. Tendo em vista o foco desta pesquisa na prática pedagógica de bateristas que produzem conteúdo no YouTube e as estratégias de divulgação de seus canais, é possível vislumbrar as particularidades do ensino de bateria neste contexto tais como: características específicas para aulas produzidas no contexto do YouTube; uma metodologia própria, de maneira que a aula produzida faça sentido para quem vai assistir; uma produção de vídeo bem feita, que se preocupa com a qualidade de áudio e vídeo, assim como também a dinâmica da aula gravada; entre outras particularidades que serão observadas conforme o restante dos dados forem analisados.

Palavras-chave: YouTube; ensino-aprendizagem de bateria; educação musical.

Referências

BASTOS, Patricio de Lavenère. Trajetória de formação de bateristas no Distrito Federal: um estudo de entrevistas. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

BELTRAME, Juciane Araldi; BARROS, Matheus Henrique da Fonseca; MARQUES, Gutenberg de Lima. Cultura participativa digital, mídias sociais e educação musical. In: BELTRAME, Juciane Araldi... [et al.] (org.). Práticas digitais em educação musical: reflexões e experiências. João Pessoa: Editora do CCTA, 2023. p. 21-38.

BELTRAME, Juciane Araldi. Educação musical emergente na cultura digital e participativa: uma análise das práticas de produtores musicais. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.

GOHN, Daniel Marcondes. Aplicativos para aprendizagem de bateria: o caminho do controle sonoro. *Música em contexto*, Brasília, ano 10, n. 1. p. 53-71, out. 2016. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/231258531.pdf>. Acesso em: 17 abr.



2023.

LOPES, Francisco Maykon Honorio. A pedagogia musical on-line no ensino de acordeom: uma análise do canal Jovenil Santos no Youtube. 2021. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.10>

MARQUES, Gutenberg de Lima. Conteúdos pedagógicos de canto em mídias sociais: aspectos e características de vídeos no YouTube. 2021. 98 f. Monografia (Graduação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021a.

_____. Práticas de ensino e aprendizagem de canto nas mídias sociais: um estudo sobre o espaço pedagógico-musical Youtube. 2021. 155 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021b.

MELO, Bruno Torres Araujo de. Os efeitos de estudos formais associados ao recurso didático da gravação na prática de bateristas populares. 2015. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

POTIGUARA, Lucas Benjamin. O papel de recursos tecnológicos no processo de aprendizagem de bateria. 2021. 58 f. Monografia (Graduação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021

SILVA, Roger Cristiano Lourenço da. O ensino de saxofone na era digital: um estudo sobre professores/produtores do YouTube. 2020. 161 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.



Produção de podcasts pedagógico-musicais na formação de professores de música: o olhar discente

Gutenberg de Lima Marques
gutenberglm@gmail.com

Doutorado

Área de concentração: Educação Musical

Linha de Pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Juciane Araldi Beltrame

Introdução

Este trabalho objetiva relatar uma pesquisa de doutorado, em andamento, que visa investigar o desenvolvimento de práticas de produção de conteúdo educacional digital no formato podcast em processos pedagógicos de formação de professores de música na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A pesquisa entrelaça a temática de produção de conteúdo digital para a internet, especificamente o formato de áudio podcast, com práticas pedagógicas na formação de professores de música no contexto acadêmico da graduação. O fenômeno de produção de podcast enquadra-se como cultura participativa digital (Beltrame, 2016; Barros, 2020; Barros; Beltrame, 2022; Beltrame *et al.*, 2023a). Neste recorte aqui apresentado, visou discutir resultados parciais de relatos iniciais de discentes integrantes da pesquisa que participaram de uma ação formativa para produção de podcasts.

Métodos

O campo da pesquisa se desdobrou em um processo pedagógico formativo realizado em três turmas do componente curricular de Estágio Supervisionado Obrigatório no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba. A escolha das três turmas se justifica no sentido de contemplar todos os componentes curriculares, abarcando assim os três contextos de atuação pedagógica previstos no currículo do curso: ensino de música em escolas de educação básica; escolas especializadas da área; e Organizações não Governamentais (ONGs), igrejas, associações comunitárias e demais contextos que possibilitem o desenvolvimento de atividades educativo-musicais. Partindo de experiências recentes (Beltrame *et al.*, 2023b), o processo formativo consistiu em uma oficina pedagógica onde os discentes de cada turma puderam compreender e desenvolver um podcast pedagógico, com temática musical, por meio de uma sequência de aulas semanais (no decorrer de quatro semanas) e atividades referentes às etapas de produção: criação-planejamento; gravação; e edição (Telles, 2011, p. 50). Após o momento formativo, foi realizada



uma roda de conversa aberta e coletiva, onde os participantes responderam a quatro perguntas que buscaram identificar as opiniões dos discentes: sobre essa primeira experiência de produção de podcasts; como eles se sentiram produzindo podcasts; o que foi mais desafiador; e se já conseguem relacionar essa experiência formativa de produzir podcasts com a formação enquanto professores de música. O conteúdo das falas dos alunos está sendo analisado e discutido com base na literatura.

Resultados

Como resultados parciais, encontra-se uma percepção de que tal experiência (de produzir podcasts) foi inovadora para a maioria dos estudantes. Em especial, houve destaque para a sistematização do processo de produzir conteúdo digital, como indicado pelo participante Joel² (entrevista, 20 fev 2024), “Não foi minha primeira experiência com podcast [...]. Mas foi a primeira que eu precisei roteirizar, gravar e fazer toda a produção do início do fim [...]. Acho que foi o principal aprendizado: esse processo da roteirização”. É importante destacar que tais aprendizados podem ser conectados com outras práticas profissionais e do cotidiano, como também indicado por Joel (entrevista, 20 fev 2024), “quando eu coloco esse processo de roteirização, eu penso em tudo que faço na minha vida.”, no sentido de que “Embora [...] não seja exatamente um podcast, mas tem esse exercício de pensar o começo, meio e fim para onde eu quero ir, eu acho que valeu a experiência”. Ainda sobre o processo de roteirização, Beltrame e colaboradores (2023b, p. 115) indicam que “Este, [o roteiro] foi entendido pelos participantes [de sua pesquisa] como um importante ponto do planejamento dos podcasts, funcionando como ponto norteador e mapa de foco/objetivo do conteúdo”, reforçando o potencial significativo de tal aprendizado. Os dados, ainda em análise, vão ao encontro dos resultados apontados por Beltrame *et al.* (2023b, p. 125-126), em especial na importância do planejamento (e roteirização), como sintetizado pelos autores em relação aos principais aprendizados realizados ao processo de produzir podcasts: “a importância de planejar-se e imaginar um caminho a ser seguido com etapas claras e objetivas a serem cumpridas; [...] a colaboração é fundamental em todos os processo e prática colaborativa é própria da cultura participativa digital”. Está sendo possível identificar também as relações que os discentes estabelecem com a potencialidade do formato podcast com aulas de música. Esse aspecto relaciona-se à possibilidade de associar o podcast a “uma aula”, como indicado por Beltrame *et al.* (2023b, p. 115-116): “Tal relação entre roteiro e planejamento mostra uma forma de conceber os conteúdos pedagógicos digitais enquanto aula. Assim, o podcast é entendido como uma aula a ser ministrada — compartilhada, com os alunos e o roteiro de gravação do podcast seria o plano de aula contendo objetivos, conteúdos e

² Nome fictício escolhido pelo próprio participante.



atividades”. Os estudantes enfatizam, ainda, que o aspecto colaborativo e humano foi importante para tornar o processo formativo desenvolvido significativo, pontuando, assim, o aspecto colaborativo do contexto digital. Vale pontuar que a essa ação formativa objetivou o desenvolvimento da habilidade de produção de podcasts, possibilitando aos estudantes utilizar-se de tal instrumento como estratégia pedagógica em suas práticas docentes no estágio supervisionado. Destacaram também a possibilidade de ter acesso ao universo digital durante o curso, ou seja, enquanto são professores de música em formação.

Considerações finais

A pesquisa de campo segue em andamento e se encontra na fase de desdobramento na aplicação de estratégias pedagógicas que contemplem o uso estratégico de podcasts nos múltiplos e diversos contextos de campo de estágio dos discentes. Ampliando, assim, a discussão e análise da implementação de podcasts, a partir das atividades pedagógicas realizadas.

Palavras-chave: Formação de professores. Podcast. Cultura participativa digital.

Referências:

BARROS, Matheus Henrique da Fonseca. Educação musical, tecnologias e pandemia: reflexões e sugestões para o ensino remoto emergencial de música. *OuvirOUver*, v. 16, nº 1, 2020, p. 292-304.

BARROS, Matheus Henrique da Fonsêca; BELTRAME, Juciane Araldi. Educação musical, tecnologias e pandemia: o que aprendemos e para onde vamos? *Revista da Abem*, v. 30, n. 1, e30105, 2022.

BELTRAME, Juciane Araldi. *Educação musical emergente na cultura digital e participativa: uma análise das práticas de produtores musicais*. 285f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BELTRAME, Juciane Araldi; MARQUES, Gutenberg de Lima Marques; GARCIA, Mardos da Rosa; BARROS, Matheus Henrique da Fonsêca; WESTERMANN, Bruno; ARAUJO, José Magnaldo de Moura (Organizadores). *Práticas digitais em educação musical: reflexões e experiências*. João Pessoa: Editora do CCTA, 2023a.



BELTRAME, Juciane Araldi; GARCIA, Marcos da Rosa; BARROS, Matheus Henrique da Fonsêca; MARQUES, Gutenberg de Lima Marques. Potencialidades da produção de podcasts na formação inicial de professores de música. *In*: BELTRAME, Juciane Araldi; MARQUES, Gutenberg de Lima Marques; GARCIA, Marcos da Rosa; BARROS, Matheus Henrique da Fonsêca; WESTERMANN, Bruno; ARAÚJO, José Magnaldo de Moura (Org.). *Práticas digitais em educação musical: reflexões e experiências*. João Pessoa: Editora do CCTA, 2023b, p. 105-126.

TELLES, André. *A revolução das Mídias Sociais: Cases, Conceitos, Dicas e Ferramentas*. 2º ed. São Paulo: M. Book, 2011.



Do REC ao Play: criação musical digital com crianças pequenas

Igor de Tarso Maracajá Bezerra
igor.detarso@gmail.com

Doutorado

Área de concentração: Educação Musical

Linha de Pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Juciane Araldi Beltrame

Este trabalho visa apresentar um projeto de pesquisa em andamento cujo objetivo principal é compreender como a produção musical digital influencia nos modos de se envolver, relacionar, criar, ouvir e fazer música no espaço físico e digital de crianças de seis a sete anos de idade.

A fundamentação teórica que embasa essa proposta se manifesta a partir da aproximação que o projeto pedagógico proposto possui com as discussões teóricas produzidas atualmente com práticas semelhantes. Dessa maneira, é possível observar a fundamentação sobre dois grandes campos, quais sejam: “Infância” e “Tecnologias”. Dentro do campo da Infância o conceito de “Culturas da Infância” de Sarmento (2004) sustentará as reflexões e discussões acerca da ação pedagógica atrelada ao arcabouço teórico deste conceito. Por outro lado, no âmbito tecnológico, o conceito de Cultura Participativa Digital de Beltrame, Barros e Marques (2023) irá balizar os encaminhamentos teóricos que tratam sobre essa temática.

Desse modo, entendo que o delineamento metodológico desta pesquisa está conectado às bases da pesquisa-ação educacional pois conforme afirma Barros (2022) a pesquisa-ação desenvolvida nesse contexto “procura chegar o mais perto possível dos questionamentos dos professores e trabalhar com suas demandas” (Barros, 2002, p. 16). Para tanto, a estrutura metodológica desta estratégia será desenhada conforme o ciclo da pesquisa-ação de Tripp (2005) cujo processo cíclico da pesquisa passa pelo: (1) planejamento; (2) ação; (3) observação e (4) reflexão.

O campo de investigação consistirá em cinco turmas do primeiro ano do ensino fundamental de uma escola de educação básica da rede privada de João Pessoa (PB) na qual atuo como professor de música. Dentro desse contexto, será desenvolvido um projeto pedagógico cujo objetivo será trabalhar a criação musical com as crianças a partir do uso de ferramentas digitais. Essa ação terá duração de maio a setembro de 2024, sendo interrompido no mês de julho pelas férias escolares. A escolha desse período deve-se ao alinhamento da proposta com o calendário escolar, cujo ano é



dividido em três etapas (e não em bimestres como em algumas escolas). Sendo assim, a pesquisa decorrerá durante toda a segunda etapa da escola, alinhando-se ao projeto pedagógico escolar. Além disso, vale ressaltar que a instituição possui todo recurso tecnológico (notebooks e sala de mídias) necessário para a realização da pesquisa, o que viabiliza o desenvolvimento da mesma.

A coleta e análise dos dados ocorrerá por meio da observação e escrita dos diários de bordo das aulas que serão analisados posteriormente. Além disso, serão realizadas rodas de conversas com pais e alunos separadamente para saber as suas impressões a respeito da ação realizada. Por fim, todo material musical produzido também será analisado como dado de pesquisa que mostrará o engajamento das crianças com toda produção musical feita durante o projeto.

Como culminância do projeto pedagógico projeta-se a gravação de faixas produzidas pelas crianças durante o processo, bem como sua publicação em plataformas de streaming para a ampla e acessível escuta de qualquer pessoa. Além disso, um lançamento presencial com apresentação musical ao vivo para toda comunidade escolar, familiares e convidados.

Ao final, espera-se que as abordagens teóricas levantadas ao início do trabalho possam ser conectadas durante a ação pedagógica e analisadas ao final como conceitos que se integram na atualidade visto que ambos buscam uma participação, envolvimento e protagonismo dos sujeitos envolvidos, nesse caso: as crianças dentro do ambiente físico-digital. Assim, observar as potencialidades que a produção musical digital tem em sua especificidade, mas que, além disso, traz para a compreensão crítica da música feita fora desse espaço. Portanto, procura-se compreender como as crianças que habitam o espaço físico e digital, logo consomem a música dos dois ambientes, se relacionam com essas mídias e como isso implica em suas outras formas de criar, ouvir e fazer música.

Palavras-chave: Educação Musical. Infâncias. Tecnologias.

Referências

BARROS, Matheus Henrique da Fonseca. Educação musical, tecnologias e pandemia. *OuvirOUver*, v. 16, n. 1, p. 292-304, 2020.

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



**Painel 2:
Abordagens Instrumentais em Contexto**



Sanfona e seus intérpretes nos grupos de congada em São João del Rei (MG)

Vinicius Frias Bueno

vinicius.frias@hotmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Etnomusicologia

Linha de pesquisa: Música, Cultura e Performance

Orientador: Prof. Dr. Fábio Henrique Gomes Ribeiro

Este estudo etnográfico investiga a presença da sanfona e seus intérpretes nos grupos de congada em São João del Rei (MG). A pesquisa visa compreender a interação cultural e histórica desse instrumento nas manifestações congadeiras, destacando sua importância na tradição local. Por meio de observações participantes, entrevistas e análises de conteúdo, busca-se elucidar o papel da sanfona nesse contexto.

A Congada, “desenvolveu-se no interior do sistema escravista brasileiro, resultando do violento processo de imposição cultural sofrido pelos negros.” (Lucas, 2002, p.16). A presença dos portugueses na região do Congo, tinha como principal interesse o tráfico de escravos, e, segundo Pereira (2011), “a maior parte dos escravos africanos que vieram para Minas Gerais no século XIX, era oriunda da região centro-ocidental da África, o que correspondia à extensão do reino do Congo até o sul de Angola” (p. 41). Em toda essa região, constituída por povos comumente denominados como Banto ou Bantu, é notada uma estrutura cultural que possui uma grande diversidade linguística e religiosa.

A diversidade cultural e musical brasileira tem sido discutida em estudos de variados campos investigativos, destacando-se principalmente as características particulares de espaços geográficos e culturais, apontando para variações e singularidades culturais que caracterizam nossa multiplicidade. Nessa conjuntura, os estudos etnomusicológicos brasileiros têm fortalecido as discussões sobre essa diversidade, com significativa qualidade etnográfica e desenvolvimento de perspectivas teórico/políticas na direção de



uma compreensão mais aprofundada sobre nossa realidade (Lühning; Tugny, 2016).

Nessa conjuntura, este projeto destaca, como elemento representativo dessa diversidade constituída a partir de particularidades, a presença da sanfona e de sanfoneiros no contexto performático da Congada em São João del Rei / MG. Assim, a proposta aqui é compreender a inserção e interação da sanfona e seus intérpretes no contexto da performance nos grupos de congada nas áreas rural e urbana da cidade de São João del Rei (MG) nos dias atuais.

Ao explorar a inserção da sanfona nas congadas urbanas e rurais, o projeto visa contribuir para o entendimento da música e da cultura afro-brasileira na região. A metodologia inclui pesquisa de campo, gravações de áudio e vídeo, além de transcrições e análises dos materiais coletados. A abordagem ética e respeitosa guia a coleta e interpretação dos dados, visando valorizar as vozes e perspectivas dos participantes da pesquisa.

Por meio da construção de um alicerce teórico sólido, embasado na etnomusicologia e em referências bibliográficas relevantes, este estudo busca ampliar o conhecimento sobre a presença da sanfona nas congadas. A análise dos dados coletados permitirá uma reflexão aprofundada sobre a importância desse instrumento na expressão cultural e musical dessas comunidades, promovendo assim uma valorização e preservação desse patrimônio imaterial.

Referências

LUCAS, Glaura. *Os Sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2002.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira De (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Edufba: Salvador, 2016.



PEREIRA, André Luiz Mendes. *Um estudo etnomusicológico do congado de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes, São João del-Rei, MG*, Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte- 2011.



Suíte Solo de José Vieira Brandão: uma proposta de adição ao repertório do violoncelo brasileiro do século XX

Lídia Dias da Silva
lidiadcello@gmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical

Linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical

Orientador: Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino

O presente trabalho é parte de pesquisa em andamento vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música na UFPB, na área de performance musical, e está sendo realizada junto ao Grupo de Pesquisa em Pedagogia, Performance e Literatura de Instrumentos de Cordas, dando continuidade às demais pesquisas já realizadas sobre obras de compositores brasileiros. Tem como proposta a realização de uma transcrição para violoncelo, da *Suíte para viola solo* (1977) de José Vieira Brandão (1911-2002). Neste caso, a escolha da obra de Vieira Brandão dá continuidade a um trabalho desenvolvido entre os anos de 2019-2021 pela pesquisadora Isabelle Sousa Azevedo, em nível de mestrado, que abordou a *Sonata para violoncelo e piano* do mesmo compositor, também sob a orientação do professor Dr. Felipe Avellar de Aquino. Dessa forma, o desenvolvimento dessas pesquisas promovem um resgate de um repertório quase esquecido, visando construir um acervo de partituras editadas – tanto em versões fiéis aos manuscritos, mas também edições de performance, com sugestões técnico-interpretativas – disponibilizado on-line para outros violoncelistas, de maneira a promover a música de compositores brasileiros.

Vieira Brandão exerceu efetiva participação no cenário musical brasileiro ao longo do século XX, sendo reconhecido como um pianista exímio, compositor, regente e também educador musical. Assim, Brandão pôde contribuir em todas essas áreas, deixando o seu legado na música brasileira e que, apesar de toda a sua influência, ainda é pouco abordado em temas de pesquisa. Seu nome normalmente é mais associado à suas composições para piano e na área de educação musical, onde auxiliou Villa-Lobos na implementação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Brasil. Sendo citado como compositor, é feita referência apenas às suas obras para grupos camerísticos além de sua produção pianística, sem um aprofundamento em sua escrita para outras formações.

Em suas obras, Vieira Brandão incluiu o violoncelo nos quartetos de cordas (*Miniaturas e Quarteto n°2*), um *Trio* (violino, violoncelo e piano), de 1962 e também uma *Sonata para violoncelo e piano*, que de acordo com Azevedo (2021), percebe-se na obra a



utilização de características e ritmos brasileiros, como o Choro. Dentre essas obras, destacamos a *Suíte*, tema objeto do presente estudo. A *Suíte para viola solo* foi dedicada a Henrique Niremburg (1909-1990) violista polonês do Quarteto de cordas da UFRJ. A obra é dividida em três movimentos: *Lento*, *Allegretto* e a *Valsinha*. Vale destacar que o próprio compositor elaborou uma transcrição para violão solo, dez anos após a composição original, em 1987. Esta transcrição teve como finalidade ampliar sua produção composicional para o violão. Diante disso, a presente pesquisa visa desenvolver um estudo sobre a estrutura e interpretação da *Suíte para viola solo*, de Vieira Brandão, a partir de uma transcrição para o violoncelo realizada como parte deste trabalho, no sentido de possibilitar uma contribuição ao repertório para violoncelo solo brasileiro do século XX. Neste sentido, Aquino (2004, p. 81), afirma que existe um hiato de duzentos anos na literatura para violoncelo solo, desde as *Seis Suítes* de J. S. Bach, até a retomada da literatura para este instrumento solo enquanto gênero. A exemplo desta prática, destacamos a transcrição dos *Cinco Prelúdios para violão solo* de Heitor Villa-Lobos, para o piano, realizada por Vieira Brandão em 1970, que segundo Wolff e Allesandrini (2007) o próprio Villa-Lobos chegou a ouvir a versão para piano dos três primeiros prelúdios, e não somente aprovou o trabalho de Vieira Brandão como o autorizou a publicá-lo no futuro.

Dito isto, e diante da escassez de obras para violoncelo solo de compositores brasileiros no século XX, decidimos elaborar uma versão para o instrumento, com o intuito de ampliar o repertório para violoncelo solo daquele período. Dessa forma, neste primeiro momento está sendo elaborada uma transcrição e edição da obra, adaptando aspectos técnicos e interpretativos para o violoncelo, de forma a torná-la idiomática ao instrumento. Com base no que será realizado nesta primeira etapa, em seguida será feita uma análise dos temas empregados pelo compositor na *Suíte*, observando suas influências e os elementos de brasilidade ali presentes, destacando se são oriundos de aspectos específicos e formas da expressão musical do país, como também observando se, como na *Sonata para violoncelo e piano*, verifica-se a influência de Villa-Lobos sobre o compositor. Ademais, será realizada uma análise fraseológico-interpretativa que possa ajudar na construção de sua interpretação. Nesta análise, utilizaremos como base a teoria das questões de *timing* em música, abordada pelos pesquisadores Aquino e Aquino (2021), a partir do qual é estudado a percepção de pulso como um elemento intrínseco à música, podendo este influenciar diretamente na interpretação, na criação de gestos musicais e direcionamento fraseológico, como parte do processo interpretativo.

Palavras-chave: José Vieira Brandão. Transcrição. Suíte. Violoncelo solo. Interpretação.

Referências:



AQUINO, Felipe Avellar de. O Primeiro Movimento da Sonata para Violoncelo Solo Op. 8 de Zoltán Kodály: aspectos analíticos e suas implicações interpretativas. *Per Musi*, Belo Horizonte, 2004.

AQUINO, Felipe Avellar de; AQUINO, Sandra K. Martins Cabral de. Questão de timing: manipulação de pulso e métrica enquanto ferramenta interpretativa. *Anais... XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, João Pessoa, 2021.

AZEVEDO, Isabelle Sousa. *Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão: Um estudo analítico-musicológico voltado para a performance*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, 2021.

BORGES, Jane. *José Vieira Brandão (1911-2002): Uma história de vida e de trabalho*, São Paulo ECA-USP, 2003.

BOTA, João Victor. *A Transcrição Musical como Processo Criativo*. Campinas, SP, 2008.

PEDRASSOLI, Paulo Júnior. *José Vieira Brandão e o violão*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

RODRIGUES, Mauren Liebich Frey. *Do texto ao som: relações de influência na música para piano de Vieira Brandão*. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

VALE, Victor; BARBEITAS, Flavio. O processo de geração de sentidos e sua importância para a transcrição de uma obra musical. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-21, 2020.

VIEIRA, B. *Caderno Viva Música*, Rio de Janeiro, v. I, 2001.

WOLFF, D.; ALLESSANDRINI, O. Os Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 54-66.



**(Im)permanência da rabeca no Cavalo Marinho Infantil do Bairro
dos Novais: reintegração, prática e performance do instrumento sob
a ótica da rabequeira brincante**

Ana Carolina Pereira Guimarães
carolinaguimaraespereira@gmail.com
Mestrado

Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical
Linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical
Orientadora: Prof^a Dr^a Paula Bujes

Introdução

Esta pesquisa pretende se debruçar sobre o processo de reintrodução da rabeca na brincadeira do Cavalo Marinho Infantil Sementes do mestre João do Boi, Mestra Tina e Brincantes e a sua performance por meio da experiência da própria pesquisadora, rabequeira participante desde 2022.

Fundado em meados de 1970 por João Antônio do Nascimento (Mestre João do Boi), brincante nascido em Bayeux - PB, mas que firmou seu brinquedo na zona oeste de João Pessoa - PB, no bairro dos Novais, integra majoritariamente crianças e jovens da região se constituindo como um meio eficaz de desenvolvimento expressivo, educação e inserção social de seus membros na comunidade e no universo da cultura popular.

Esse contexto proporciona o gosto pelas manifestações populares, o ensino e aprendizagem de música, dança e teatro, bem como a manutenção da tradição com base no afeto e nas relações interpessoais de seus membros em contraponto à exclusão social, política e econômica que sofrem.

Também, se configura enquanto grupo tradicional de Cavalo Marinho, folguedo encontrado essencialmente nos estados da Paraíba e Pernambuco (Lima, 2001), sendo um espaço tradicional da música de rabeca nesses estados. Murphy (2000, p. 63) descreve a participação da rabeca no cavalo marinho pernambucano da seguinte forma:

A rabeca executa as melodias das toadas - canções -, e os baianos, cadências de dança de pulso rítmico duplo, muitas vezes com melodias arpejadas. O rabequeiro comumente aponta a toada, expondo o tema para o cantor principal, e então toca um baiano sacudido - arpejado - como 3 acompanhamento para o canto da toada; ele ainda a toca instrumentalmente entre as estrofes vocais.



O rabequeiro é um agente importante na brincadeira, mas está sempre submetido à hierarquia do mestre e sua inventividade está condicionada à linha melódica que o mestre canta, auxiliando na sua manutenção (Lima, 2001).

Contudo, a performance da rabeca no grupo vem se constituindo de maneira irregular ao longo dos anos, face ao falecimento de seus dois rabequeiros no início dos anos 2000 e à escassez de rabequeiros na região metropolitana de João Pessoa.

Muitos foram os instrumentos alheios à brincadeira utilizados por Mestre João do Boi na tentativa de preencher a parte de rabeca, a exemplo do cavaquinho, bandolim e sanfona. O próprio mestre, ao falar da ausência da rabeca em seu grupo diz:

... o bom mermo pra cavalo-marinho é rabeca. Bandolim é bom, mas rabeca é que é o instrumento certo. (...) Porque dá a parte [melodia] certa pra gente. A gente já canta com ela... tudo certinho sem ninguém errar. Se tivesse uma rabeca aqui esses menino cantava tudo junto [na mesma altura]. Mas, cadê rabequeiro? Tem mais não! (Mestre João do Boi [entrevista concedida a] Lima – entrevista 18 de novembro) (Lima, 2008, p. 426)

Mestre João do Boi faleceu em 2012 deixando a Jocilene Cunha, na época coordenadora do grupo, o dever de seguir com as atividades de seu brinquedo. Nesse contexto, surge Mestra Tina. Por necessidade, a Mestra reconfigurou seu grupo e passou a atuar apenas com instrumentos de percussão e vozes. Dessa forma, desenvolveu a habilidade de iniciar as canções sozinha, sem nenhuma referência tonal, melódica ou harmônica, nas quais o grupo responde em coro, puxando as melodias de acordo com sua memória.

Em 2022 esse contexto muda, a partir da chegada do rabequeiro Yan Hipólito e da própria autora que dão início ao processo de reintegração da rabeca às atividades da brincadeira do Bairro dos Novais.

Possibilidades teórico-metodológicas

A base teórica desta pesquisa, naturalmente interdisciplinar, está alicerçada em pressupostos defendidos por pesquisadores do Cavalo Marinho da Paraíba (Lima, 2001 e 2008; Monteiro Júnior, 2011; Nóbrega 2000; Queiroz, 2010), do Cavalo Marinho de Pernambuco (Alcântara, 2004; Murphy, 2008; Oliveira 1994) como também por pesquisadores da performance da cultura popular da Paraíba (Barbosa, 2022; Ribeiro, 2017), e outros autores da etnomusicologia (Blacking, 1991).



De caráter qualitativo, a pesquisa utilizará métodos da etnografia, com coleta de dados a partir da participação observante, entrevistas e registros audiovisuais. Transcrições em partitura e tablatura serão feitas também. O estudo será complementado por revisão bibliográfica e sonoro-documental, visando colher informações acerca do passado do grupo e suas intervenções musicais ao longo dos anos por consequência da ausência do instrumento em suas atividades.

Com as escolhas descritas, se almeja não um “diagnóstico” da prática musical do grupo, mas uma reflexão sobre suas atividades a partir da própria experiência da autora como rabequeira participante e brincante do grupo, onde a performance da rabeça está subordinada à autoridade da Mestre, a relação com os brincantes e pessoas que assistem a brincadeira no momento em que ela ocorre, como também ao processo criativo e improvisatório oriundo da cultura popular, sendo esses processos indissociáveis.

Considerações Finais

Englobando as concepções de ensino-aprendizagem utilizadas pelo grupo, posto que a participação é condição essencial para o entendimento da brincadeira, é de interesse dessa pesquisa a busca por significados de performance que transcendam o ambiente acadêmico, abrangendo saberes ancestrais e populares, bem como suas dimensões sociais e culturais, por meio de abordagens epistemológicas e práticas ancoradas na experiência sensível de seus participantes, visto que “os grupos de cultura popular são entendidos como principais agentes potenciais de transformação, apresentando fortes condições de performatividade, de empoderamento, de questionamento e de reordenação de suas relações com outros setores da sociedade” (Ribeiro, 2017, p. 163).

Também, espera-se contribuir para a memória do Cavalo Marinho Infantil Sementes e do Cavalo Marinho da Paraíba, além de viabilizar a reflexão sobre a performance de rabeça dentro da academia, considerando a necessidade de ampliação das suas metodologias, buscando uma democratização dos espaços e saberes.

Palavras-chave: Performance Musical. Rabeça. Cultura Popular. Interdisciplinaridade.

Referências

ALCÂNTARA, Paulo Henrique Lopes de. *Na batida do baião: o cavalo-marinho no terreiro da família Teles em Condado - PE*. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia, UFPB, João Pessoa, 2014.



BARBOSA, Katiusca Lamara dos Santos. “*Da brincadeira a resistência*”: *defendendo a territorialidade através da festa do coco de roda no Quilombo do Ipiranga, município do Conde / PB*. Tese de Doutorado em Etnomusicologia, UFPB. João Pessoa, 2022.

Blacking, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v16i16p201-218.

LIMA, Agostinho Jorge de. *Música tradicional e com tradição da rabeca*. Dissertação de mestrado em Etnomusicologia, UFBA, Salvador, 2001.

_____. *A brincadeira do cavalo-marinho na Paraíba*. Tese de doutorado em Etnomusicologia, UFBA, Salvador, 2008.

MONTEIRO JÚNIOR, Alan Carlos. *O entre do carvão ao corpo – em – arte de ator/brincante*. Dissertação de Mestrado, UFRN, Natal, 2011.

MURPHY, John P. *Cavalo-marinho pernambucano*. Tradução de André Curiati de Paulo Bueno. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NÓBREGA, Ana Cristina P. *A rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux*, Paraíba. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2000.

OLIVEIRA, Sérgio Veloso. *A Rabeca na Zona da Mata Norte de Pernambuco*. Trabalho de Conclusão de Curso. UFPE. Recife, 1994.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa – PB. Tese de doutorado em etnomusicologia. UFPB. João Pessoa, 2017.



Sotaques rítmico-percussivos do samba: perspectivas e possibilidades

Caio Fiori Bertazzoli
caiobertazzoli@gmail.com
Doutorado

Área de Concentração: Musicologia/Etnomusicologia
Linhas de pesquisa: Música, Cultura e Performance
Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Queiroz

Da mesma forma que no sotaque linguístico existem diferenças de interpretações de alguns fonemas, maior ou menor ênfase em determinadas sílabas ou letras, uma melodia característica do fraseado, um vocabulário próprio e até palavras novas, uma mesma linguagem musical pode ter características interpretativas que a torna diferente de outras regiões. Nuances temporais na colocação das notas, gestos performáticos típicos, corporeidade, acentuações, fraseados e vocabulário musical são apenas alguns dos elementos que podem diferenciar-se entre uma região e outra. Assim, o samba também tem diferenças regionais no Brasil, às quais podemos chamar de sotaque musical.

Assim como a grande maioria das manifestações de cultura popular brasileiras, o samba como manifestação musical se destaca por suas características percussivas. Os principais aspectos estruturais estão construídos sobre sua base rítmica, formado por frases, levadas e vocabulário rítmico que se conjugam e estabelecem relações para construir a sua engrenagem. Assim, para entender os sotaques do samba é preciso olhar sua estrutura rítmico-percussiva, que é o foco desta pesquisa. Essa estrutura rítmica está baseada principalmente em divisões do pulso em quatro partes, que não são iguais necessariamente. Essa desigualdade na pulsação elementar tem características próprias ao samba e lhe confere uma característica de flexibilidade rítmica. Existe uma flutuação natural da rítmica, uma “malemolência do samba em um plano micro rítmico, a elasticidade da dimensão de tempo espaço musical” (Mestrinel, 2018, p. 32) formando uma rede flexível (Pinto, 2004). A flexibilidade é popularmente conhecida como suingue, malandragem, malemolência, entre outros adjetivos, e é um dos elementos que confere ao samba seus sotaques característicos.

É notável também como a flexibilidade da pulsação elementar é interpretada pelos músicos com uma certa liberdade na colocação das notas, o que explica em parte o suingue, mas também acontece por outros aspectos mais amplos que envolvem a performance da manifestação musical do samba, como a corporeidade, os gestos performáticos típico a cada instrumento, valores simbólicos, saberes ancestrais e outros



aspectos socioculturais que somados, influenciam o sotaque musical de acordo ao contexto onde ele está acontecendo.

Atento a essas características e com um foco sobre os sotaques musicais dos sambas da região de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, esta apresentação, que é parte a minha pesquisa de doutorado, se debruça sobre a problemática de entender alguns dos múltiplos sotaques rítmico-musicais do samba a partir de uma perspectiva que considera a clave como elemento estruturante do ritmo, porém contextualizada segundo aspectos socioculturais.

Um dos primeiros problemas que esta pesquisa encontra em relação à possível identificação desses sotaques sob uma ótica rítmico-percussiva é a delimitação dos grupos ou manifestações a serem analisados. Essa determinação se torna problemática na medida em que o samba, assim como todas as manifestações da cultura popular, não obedece a parâmetros ou fronteiras estritas, seja em termos de características musicais ou área geográfica de manifestação. Assim, uma das opções levantadas no estágio inicial em que se encontra esta pesquisa é delimitar o samba a partir das iniciativas oficiais de reconhecimento de algumas das suas vertentes pelo Estado brasileiro, a saber, a declaração de patrimônio cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Essa possibilidade se tornou atrativa para a pesquisa uma vez que, além do Samba de Roda do Recôncavo Baiano e as Matrizes do Samba no Rio de Janeiro já terem sido reconhecidos, recentemente em maio de 2024 o Samba de Bumbo Paulista também ganhou reconhecimento oficial e teve seu dossiê produzido e catalogado pela instituição.

A utilização das manifestações do samba que foram reconhecidas pelo IPHAN trazem outras problemáticas que podem ser discutidas, mas que não são o foco desta pesquisa. Já foram feitas pesquisas interessantes e muito pertinentes sobre os processos de patrimonialização, as suas consequências para as manifestações contempladas e a forma como elas passam a ser entendidas ou vistas pelo Estado e a sociedade. Graeff (2015), Sonoda (2023) e Carmo (2009) são alguns exemplos de estudos sobre o tema. Para esta pesquisa, no entanto, entendemos que o aprofundamento nessas discussões não traria benefícios diretos para o objetivo geral.

Determinado assim o universo da pesquisa, nas próximas etapas iremos refinar a metodologia, que inclui: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, pesquisa sonora e audiovisual, entrevistas e estudo de campo.

Entender as diferenças entre os sotaques das três regiões propostas aqui pode contribuir para a valorização de cada um dentro do contexto da formação e solidificação do samba como linguagem musical tipicamente brasileira, ao mesmo tempo em que tem o



potencial de contribuir para o arrefecimento de certos clichês que permeiam o imaginário coletivo como “São Paulo é o túmulo do samba” ou que o samba de roda do recôncavo seria o “samba de raiz”, mais primitivo e que deu origem ao atual, civilizado, moderno e evoluído samba carioca que ocupa uma posição predominante na mídia e é o principal produto de exportação cultural do samba hoje como símbolo nacional. Esta discussão pode inclusive nos ajudar a compreender como esses referenciais considerados os principais do samba reverberaram em outros locais do Brasil, como a Paraíba, onde existe uma escola própria do pandeiro e uma linguagem do samba que contribuiu muito para a história nacional e inclusive influenciou o samba carioca através da migração ao Rio de Janeiro de artistas paraibanos (como Jackson do Pandeiro e Zé Katimba) que buscaram espaço nas grandes gravadoras e rádios.

“A desconstrução de preconceitos sobre outras culturas é a condição para a promoção da diversidade cultural” (Graeff, 2015, p. 123). Nesse sentido, o termo “Universo percussivo baiano” utilizado por Letieres Leite contribui para derrubar certos mitos e clichês atribuídos à musicalidade baiana, desviando-a da narrativa de ser o berço de uma certa musicalidade que migrou para o Rio de Janeiro e que a partir daí evoluiu para o samba urbano atual, para as escolas de samba e etc. Ao considerar a cultura rítmico-percussiva baiana como um universo, Letieres está removendo as manifestações musicais da Bahia de coadjuvantes em algum tipo de processo histórico-evolutivo e colocando-a como um sistema dotado de linguagem e regras próprias que pode existir, coexistir, mudar, influenciar e se transformar segundo sua própria lógica de funcionamento sem ser um objeto histórico parado numa linha do tempo imaginária da música brasileira. De forma similar, as variadas manifestações e formas do samba presentes em outras regiões do Brasil como Rio de Janeiro e São Paulo também podem ser pensadas como outros universos dentro do universo maior da música brasileira, afro-diaspórica e, por que não, mundial. Assim, esses universos ganham o protagonismo necessário para serem reconhecidos como elementos de uma rede complexa e multidimensional de relações culturais nas quais a ideia de subordinação ou algum tipo de hierarquia verticalizada tem pouco ou nenhum sentido lógico. Esta pesquisa busca olhar as manifestações sob essa ótica, contribuindo ao movimento já existente de valorização das diversas manifestações populares brasileiras como fenômenos dotados de seu próprio protagonismo histórico e paradigmas musicais tão relevantes quanto a de qualquer outra manifestação musical.

Palavras-chave: Samba. Percussão. Música popular.

Referências

CARMO, R. A. M. L. do. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do recôncavo baiano*. João Pessoa: UFPB, 2009.



GRAEFF, N. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. [s.l.] EDUFBA, 2015.

MESTRINEL, F. DE A. S. *Batucada: experiência em movimento*. Campinas: Unicamp, 2018.

PINTO, T. O. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África*, n. 22–23, p. 87–109, 9 dez. 2004.

SONODA, A. V. *Registros sonoros etnográficos de manifestações culturais populares do Nordeste do Brasil subsidiados pelo IPHAN no Século XXI*. [s.l.] Universidade Federal da Paraíba, 2023.



**Painel 3:
Música, Identidade e Decolonialidade**



**Uma antropologia do domínio acústico da cultura: voo panorâmico
sobre os enlaces entre música e língua; linguagens do som**

Adriano Maraucci Rea
kako_rea@hotmail.com

Doutorado

Área de Concentração: Musicologia/Etnomusicologia

Linhas de pesquisa: Música, Cultura e Performance

Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Queiroz

Os estudos que tomam a música como chave para interpretações dos diversos sistemas culturais chamam a atenção da etnomusicologia desde a fundação da disciplina em direção a uma perspectiva antropológica, trafegando de uma “antropologia da música” para uma “antropologia musical”, a partir do estudo da música e/ou da cultura, sociedade e história para o estudo da música como cultura, sociedade e história. As perspectivas etnomusicológicas são cada vez mais sociais, ligando a estrutura e prática de performances musicais e estilos com a profunda imersão da música em formas locais e translocais de imaginação, atividade e experiência social.

Tais mudanças são paralelas a movimentos semelhantes na antropologia linguística que enfatiza a constituição social, pragmática e emocional das estruturas linguísticas como discurso, performance, textualidade e poética. Embora essas últimas transformações epistemológicas tenham sido bem relatadas, a relação entre música e abordagens linguísticas da cultura fazem-se cruciais para um futuro de mais rigor nas descrições etnográficas contextualizadas do comportamento musical.

Esta revisão enfoca esses novos desenvolvimentos e seus históricos antecedentes para sugerir os contornos de uma integração musical-linguística mais complexa dentro de uma antropologia da comunicação sonora. Ao fazer isso, busco vincular dois discursos sobre som. Um primeiro discurso trata-se de uma preocupação fenomenológica como personificação da performance e a outra é uma forma mais metafórica do sentido: de som como um *tropos* representacional chave para a posição social e identidade.

A relação da música com a linguagem é uma intersecção extremamente ampla. Levantamentos etnomusicológicos e musicais substanciais, indicam como esta vasta literatura interdisciplinar vincula pesquisas em musicologia, acústica, linguística, estudos literários, filosofia, psicologia e antropologia, e continua a inspirar conferências, simpósios e pesquisas nessas disciplinas³.

³ Ver Henrotte (1988) e Houghton (1984).



Perspectivas radicalmente divergentes e parâmetros específicos de desenvolvimento teórico marcam a literatura sobre a relação entre música e linguagem. Mas, tomado como um todo, a literatura geral se ateve à especulação programática e analogias sugestivas de estruturas linguísticas para estruturas musicais (por exemplo, a linguagem de música, sintaxe musical, a gramática de um determinado estilo musical ou a identificação de estruturas profundas e superficiais em um gênero musical específico. Tal abordagem segue tendências evidentes nas ciências sociais, onde a linguística tem muitas vezes sido idealizada como uma fonte de rigor metodológico, procedimentos de descoberta, e modelos formais (Chenoweth, 1972).

Essas previsões não captam toda a gama de preocupações que ligam música e linguagem, como as literaturas relativamente menores sobre análogos linguístico-musicais em difusão, bi- e multilinguismo e musicalidade, e as origens biológicas entrelaçadas da linguagem e música. As abordagens da música têm sido baseadas em uma analogia linguística, onde o som é visto como um domínio formal autônomo, abstraível como estrutura hierárquica ou processo cognitivo. Estruturas musicais são, portanto, tidas como geralmente análogas a categorias gramaticais ou processos que podem ser analisados usando abordagens linguísticas para sintaxe, morfologia e fonologia. Postulo tais analogias sob o título de "música como linguagem".

Críticas aos modelos cognitivistas e estruturalistas formais em linguística e etnolinguística são claramente evidentes no crescimento da centralidade no discurso e abordagens pragmáticas, a etnografia da fala, estudos de desempenho, sociolinguística, etnopoética e estudos de socialização da linguagem.

Estas críticas também foram registradas em abordagens etnomusicológicas, seguindo, a partir destes desenvolvimentos, as perspectivas sobre "linguagem na música" contrastando um funcionalismo mais empírico com o formalista- cognitivista da pesquisa da "música como linguagem". Preocupações com a linguagem na música têm o foco no enlace fenomenológico da linguagem e da música em arte verbal, textos de canções e desempenho musical. A ênfase em "música na linguagem" dirige-se às dimensões musicais da prosódia e paralinguagem (por exemplo timbre, dinâmica e andamento). A "linguagem sobre música" chama a atenção para a onipresença de discursos estéticos e técnicos sobre música. Estas três perspectivas abrangem contrastes e interfaces entre o comunicativo e funções sociais do discurso musical e verbal.

Tendências para estudos etnográficos da interpenetração da música e da linguagem contribuem fortemente para o desenvolvimento da ênfase na antropologia sociocultural sobre a poética e a pragmática da performance expressiva. Ao mesmo tempo, etnografias musicais e linguísticas detalhadas oferecem uma crítica de certas tendências na antropologia sociocultural e linguística em direção a uma super textualização da voz



e uma concepção abertamente discursiva da construção social de sentido. Esta crítica traça as consequências da música na distinção fenomenológica da linguagem, levando a uma exploração mais profunda entre o polissêmico, o associativo, o icônico, o apresentacional, o ostensivo, o reflexivo, as dimensões lúdicas, emotivas e corporificadas da sociabilidade.

A poética da música e a desreferencialização da língua falada aumenta a eficácia simbólica de seu efeito discursivo, tornando-o um parâmetro sensível das formas tradicionais e emergentes de sociabilidade e identidade, e um recurso fundamental tanto na construção como na inversão crítica da ordem social.

Ironicamente, quando tudo é dito e cantado, foi a tradição estruturalista que fez a antropologia e a linguística voltarem-se à imanência social do mistério supremo da música, a redundância da estruturação elegante que conecta afetivamente a singularidade da forma à multiplicidade dos sentidos.

Palavras-chave: Música. Linguagem. Antropologia Linguística. Antropologia do Som. Etnomusicologia.

Referências:

HENROTTE, G. A. *Language, linguistics, and music: a source study*. PhD thesis, 1988.

HOUGHTON, C. *Structure in language and music: a linguistic approach*. PhD thesis. Stanford Univ., 1984.



O retorno às pessoas protagonistas: acordeonistas e bandoneonistas do norte do Uruguai

Fabián Arocena Narbondo
fabianarocena@yahoo.com.br

Doutorado

Área de Concentração: Musicologia/Etnomusicologia

Linhas de pesquisa: Música, Cultura e Performance

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Introdução

O trabalho apresenta algumas reflexões e experiências que surgem da pesquisa sobre acordeonistas e bandoneonistas do norte do Uruguai desenvolvida no Doutorado em Música da UFPB. Entre alguns objetivos da pesquisa, aqui se aborda a busca de incluir os interesses das pessoas protagonistas como um dos objetivos da investigação. Busca motivada principalmente pelas questões vinculadas à necessidade de saber porquê é que eu estou fazendo uma pesquisa sobre foles com acordeonistas e bandoneonistas, com especial interesse no que acontece no meio rural, que foram colocadas por parte das pessoas que consegui me aproximar e entrevistar. Perante estes questionamentos, embora eu tentei argumentar sobre a importância e o interesse que eu entendo a proposta tem para mim assim como para a geração de material relevante para uma diversidade de pessoas e instituições, estes interesses nem sempre coincidem com os interesses das pessoas que eu considero importante entrevistar e conhecer. Neste trabalho se debate particularmente sobre a forma em que fui projetando, a partir destas e outras reflexões, um caso concreto de retorno realizado (com ajuda de diversas pessoas) “Encuentro de fuelles y afines”⁴.

Um interesse em aumento

No norte de Uruguai se observa um interesse das pessoas que tocam instrumentos de fole, em especial em alguns ritmos mais encontrados como polca, mazurca (ou ranchera), milonga, chotis, tango, chamamé, vaneira, cumbia⁵. Alguns desses ritmos, como a polca, vem sendo tocados pelo menos desde a chegada ao Uruguai dos primeiros instrumentos de fole em 1852 (Ayestarán, 1968, p. 65-66) e que no período de

⁴ Encontro realizado no dia 2 de dezembro de 2023 na localidade de Paso Campamento, Artigas, Uruguai.

⁵ Para mais detalhes sobre os ritmos tocados ver Arocena Narbondo (2018), onde também se encontra sobre o arcabouço teórico do que se entende por folclore.



mais de um século e meio, longe de desaparecer, esses instrumentos continuam a tocar esses ritmos e passaram a tocar outros novos, ou maneiras particulares de tocar os mais antigos. Pois precisamente, a forma como os entrevistados foram aprendendo a tocar os instrumentos e conformando seu repertório demonstram que têm ocorrido fora das instituições de ensino e, entre várias coisas, é significativa para compreender o interesse por esses ritmos. Uma forma seria a contextual-sensitiva, conforme Stock (2003), isto é, em situações e discussões do “fluir próprio da interação humana” (Stock, 2003, p. 136). Esse fluir próprio da interação humana, nesse caso, tem a ver, entre outras coisas, com a forma como os eventos animados por acordeão e/ou bandoneon foram acontecendo.

Na entrevista grupal que realizei no vilarejo Capibara⁶, Ester Mendez, mãe da acordeonista Ana Laura Sánchez, explica que quando se davam os eventos onde alguns dos antigos tocadores de fole tocavam, sua filha foi se interessando no instrumento acordeão: “entonces “Don” [Enrique] tocaba y ella [Ana Laura] siempre se sentaba al lado de él y empezaba a mirarlo. Y un día ella empezó a decir que quería tocar. Ella tenía una “gaitita” chica y con eso empezó a practicar” (Ester Mendez, 2022, entrevista pessoal). Enrique (1959-) é um desses tocadores, morador de Capibara desde seu nascimento, e que segundo Ester foi uma das principais referências de Ana Laura para aprender a tocar. Segundo contaram, antes de Ana Laura manifestar interesse em aprender o instrumento, Andrés Sánchez, o pai dela, tinha feito alguns intentos para aprender o instrumento sozinho. Mas foi só quando a sua filha se interessou em aprender que ele mesmo conseguiu desenvolver algumas técnicas significativas para tocar, levando a sua filha a tomar aulas particulares na cidade, e aproveitando ele mesmo as aulas.

O caso aqui apresentado parece evidenciar mais uma vez a importância do que comentei Stock chama de “contextual-sensitivo”: a obtenção de uma técnica particular para tocar acordeão por parte de Andrés e a filha Ana Laura esteve marcada por encontros. Há então aqui, um reconhecimento relevante para a projeção de algum tipo de ação de retorno, pois embora num primeiro momento eu posso ter projetado como atividade de retorno, a possibilidade de facilitar aulas de instrumentos musicais para aqueles que pudessem se interessar, essas questões do contextual-sensitivo me fizeram reafirmar a necessidade mencionada de ter uma visão adequada de suas próprias experiências, e entender que facilitar aulas no formato em que elas são usualmente ministradas não terá necessariamente o escopo e a projeção para que tais atividades sejam apropriadas pelas pessoas que tenho entrevistado.

⁶ Os nomes que usarei em alguns casos são fictícios e substituem os nomes verdadeiros. Capibara é um desses nomes fictícios, refere-se a um vilarejo da região investigada de tamanho e população semelhantes à de Sequeira, por exemplo.



Resultados

Em dezembro de 2023 consegui concretizar na localidade de Paso Campamento, Artigas, Uruguai, o que chamei “Encuentro de fuelles y afines”. Muitas são as observações que surgem desse evento, observações que detalho na escrita mais extensa da tese. No que refere a esta apresentação, interessa ressaltar que foi a partir da necessidade de responder, ou pelo menos de ter uma posição clara diante das perguntas das pessoas protagonistas, que iniciei o processo de realização do Encontro. E tanto o processo quanto o próprio Encontro, quando analisados em sua totalidade e com certa distância, acabam por produzir conclusões que entendo serem características distintivas das práticas musicais na região pesquisada, que só foram possíveis de obter ao tentar propor um retorno.

A primeira dessas características que considero relevante é justamente as novas observações sobre o já mencionado processo de aprendizagem e aquisição do repertório. De modo geral, arrisco afirmar que o que foi observado no evento e nos casos que venho apresentando, estão ligados às reflexões de Ingold, quando se propõe a provar que educação é uma prática de atenção, e não de transmissão: “é através da atenção que o conhecimento é tanto gerado quanto carregado”, afirma Ingold (2018, p. 2). Sobre estes assuntos, Rugero, que estuda a prática musical da sanfona de oito baixos no Nordeste do Brasil, faz algumas observações respeito ao aprendizado em ambientes rurais:

O aprendizado tradicional transcorre normalmente no núcleo familiar, numa relação norteadada pela recusa paterna e o conseqüente desafio, onde é necessário que o “aprendiz” (o filho) convença ao “mestre” (o pai) a respeito de seu talento e habilidade. (Peres, 2011, p. 58).

São reveladoras as semelhanças entre o que Rugero observa com os casos que procurei apresentar aqui e com as observações sobre a aprendizagem no meio rural já feitas na dissertação de mestrado (Arocena Narbondo, 2018). São inúmeros os casos em que a aprendizagem se deu de forma semelhante, nomeadamente no que diz respeito à (aparente) ausência ou indiferença da figura paterna para com o filho-aprendiz. O que é particular nessa citação, então, é o reconhecimento dessa “recusa” como um componente relevante do processo de aprendizagem. Uma recusa em que não haveria intenção aparente por parte daqueles que dominam um conhecimento, de “transmitir” esse determinado conhecimento. Pelo menos não fazê-lo como as instituições de ensino ocidentais estão acostumadas a fazer, e daí a “aparência indiferente”.

Encontrei um certo consenso dentre as pessoas mais idosas que entrevistei, de que a aprendizagem do acordeão e/ou bandoneón está, de alguma maneira, vinculada a um dom, a uma tendência inata. Dom geralmente associado ao que chamam “aprender a



tocar de ouvido”. Uma forma na qual, embora existam referências no ambiente familiar, dificilmente essas pessoas referentes realizem atividades evidentes (aos olhos modernos) para transmitir o conhecimento da sua música. Cheguei a registrar frases como "fui dormir sem saber tocar e acordei tocando..." (Arocena Narbondo, 2018). E não é mera coincidência que Latour (2021) observe algo quase idêntico em sua obra sobre fetichismo: "... Os pagãos são crianças que se deixam levar pelas próprias quimeras; à noite constroem estátuas, poemas, mitos e bonecos; pela manhã acreditam que tudo se fez sozinho, por geração espontânea..." (p. 10); afirmação que, no contexto de sua crítica ao pensamento moderno em seu modo de observar as práticas dos "outros", longe de ridicularizar "os pagãos", põe em xeque a visão ocidental de práticas que lhe são (aparentemente) estranhas.

Considerações finais

No Encontro realizado, Pirulo foi um dos participantes mais animados a participar e compartilhar seus domínios. No momento em que Ezequiel pega uma das “verduleras” de Pirulo e começa a tentar tocar alguma música, Pirulo, sentado ao seu lado, tenta fazer alguma sugestão, mas quase imediatamente se interrompe e pergunta a Ezequiel: "Você toca de ouvido?", e diante da resposta afirmativa de Ezequiel, Pirulo toma uma atitude passiva em relação à experimentação de Ezequiel, sem intervir, mas certamente *atento* ao que Ezequiel pudesse perguntar. Há aqui outro exemplo das características observadas nas pessoas da região pesquisada, que entendo confirmam que o conhecimento é criado e cresce a partir de encontros e correspondências entre pessoas (Ingold, 2018, p. 16-19). E isso vale para a forma como se monta o repertório das pessoas entrevistadas, que não tomam as mídias atuais ou as instituições de ensino como as principais provedoras do seu repertório. O repertório é conhecimento que é gerado nos encontros e, como alguns afirmam, na busca de empoderar setores distantes dos centros de poder, conhecimento é poder (Fals Borda e Rahman, 1989).

Tal como Slobin (1992) sugere neste assunto de que debater questões éticas pode não trazer sabedoria eterna, no meu caso, embora no início minha preocupação fosse com a forma como eu poderia fazer algum tipo de retorno, até agora confirmo que, ao considerar a necessidade ética de fazer um retorno aos protagonistas da melhor maneira possível, eu não só consegui ter uma posição mais clara sobre as possíveis questões dos protagonistas (ou aguçar minha mente nos termos de Slobin), como também emergiram observações relevantes para a compreensão de suas práticas. Desta forma, uma das constatações mais importantes é que recentemente fui contatado por algumas das pessoas de Sequeira para me comunicar que já tinham reservado um local para a realização de um novo encontro no segundo trimestre de 2024. O que sugere que o Encontro realizado, acabou sendo um retorno que eles não só sentiram como seu, senão que apropriaram-se dele para produzir um novo encontro.



Palavras-chave: Acordeonistas e Bandoneonistas. Aprendizado Oral. Retorno aos protagonistas.

Referências

AROCENA NARBONDO, F. *Trilha típica e folclórica: panorama da música de bandoneón e acordeón do nordeste uruguaio*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música) Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

AYESTARÁN, L. *Teoría y práctica del folklore*. Arca. 1968.

FALS BORDA, O.; RAHMAN, M. A. *Romper el monopolio del conocimiento: la situación actual y las perspectivas de la Investigación-Acción Participativa en el mundo*. Análisis Político, 1989.

INGOLD, T. *Anthropology and/as Education*. Routledge, 2018.

LATOUR, B. (2021). *Sobre o culto moderno dos deuses fetiches: seguido de Iconoclash*. Universidade Estadual Paulista.

PERES, L. Rugero. (2011). *Com Respeito aos Oito Baixos. Um Estudo Etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de Oito Baixos*. (Disertación de Maestría, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil).

SLOBIN, M. Ethical issues. En H. Myers (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction* (pp. 329-336). W. W. Norton e Company, 1992.

STOCK. J. Music education: perspectives from current ethnomusicology. *British Journal of Music Education*. Cambridge University Press 135-145, 2003.



Práticas musicais contemporâneas na Paraíba e o fortalecimento da identidade negra

Manuela Azevedo Correia de Lima
manuela.acdelima@gmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Musicologia/Etnomusicologia

Linhas de pesquisa: Música, Cultura e Performance

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Eurides de Souza Santos

A história do povo preto no Brasil é marcada por episódios de violência institucional e estrutural, desde a chegada desses povos em um regime escravocrata, passando pela adoção de políticas de integração e valorização social pós abolicionistas baseadas em teorias racistas e eugenistas (Santos, 2021, p. 26) - e o consequente fortalecimento dos discursos de invisibilização do povo preto e pardo - e resultando em sua atual e constante luta por espaço, direitos básicos e pelo resgate de sua IDENTIDADE. A identidade, definida por Castells (2000, p. 22) como uma fonte de significação e experiência de um povo, tendo por base os “valores e significados dados por uma cultura”. A identidade se forma e se fortalece em momentos nos quais ocorre a interação entre os atores sociais e os sentidos produzidos no social. Assim sendo, podemos relacionar que a identificação cultural dos indivíduos e seu senso de pertencimento comunitário estão atrelados à forma como os seus representantes atuam e interagem nos vários meios sociais.

Hall (2003, p. 28) completa que valores identitários não são fixos, naturais ou genéticos: todos esses elementos são permeáveis a migrações territoriais e suas consequentes misturas. Especificamente sobre a identidade cultural negra diaspórica, Santos (2012, p. 2) comenta que “a matriz africana a que nos referimos é a simbologia de nossa ancestralidade, pensamentos, sonhos, crenças, tradições, costumes, enfim, de nossa negritude”, sendo o termo “negritude” associado à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de “negros” tendo em comum serem vítimas de tentativas de desumanização e terem suas culturas sistematicamente destruídas (Munanga, 2012, p. 15).

A inserção de agentes sociais de diversos grupos étnicos nos diferentes espaços sociais foi desencorajada, evitada e, por muitas vezes, proibida por políticas racistas. No entanto, nos últimos anos, a identidade negra no Brasil tem sido reelaborada e ressignificada de maneira bastante intensa, graças à ascensão de multiartistas pretos e antirracistas, agentes sociais responsáveis pela ocupação de espaços muitas vezes inéditos para afrodescendentes. A música, sendo uma das principais formas de



transmissão e comunicação da ancestralidade, tradição e cultura negras, se tornou, então, um caminho de especial relevância na reafirmação identitária desse povo. As performances musicais realizadas pela população negra brasileira, fossem com finalidade ritualística e religiosa, como celebração, ou com caráter artístico-mercadológico ou parafolclórico (Aredes, 2018, p. 304) sempre constituíram um dos pilares da preservação da cultura e da identidade negra. Steinskong (2018, p. 38) argumenta que os desenvolvimentos e performances artístico-musicais - as criações, mutações e formas de transmissão da linguagem musical negra — são tecnologias, onde a cultura e a tradição oral são formas alternativas de escrever a história, em oposição ao paradigma eurocentrado da escrita como forma mais legitimada (e talvez a única válida) para o registro da memória de um povo. Dessa forma a performance musical não seria apenas um movimento expressivo “mas também uma técnica mnemônica para guardar memórias sociais” (Rocha, 2020, p. 5).

Considerando o recorte da produção musical afrodescendente realizada na Paraíba, por exemplo, observa-se o lançamento mercadológico e fonográfico de vários artistas nos últimos anos, que dialogam sobre sua existência e resistência como pessoas pretas em suas canções e performances pluriculturais, alcançando grande visibilidade midiática, local, regional e nacional. O diálogo afrodescendente na Paraíba cresce em alcance e estrutura, conforme mais artistas locais exploram e alcançam editais, produzem álbuns e ocupam espaços antes restritos às pessoas brancas e majoritariamente vindouras do sul do país.

Destacando a latência de uma movimentação existente em torno de uma produção cultural e musical apontada como representação da identidade afrodescendente na Paraíba, que integra um movimento de fortalecimento identitário no Brasil, utilizando-se de elementos musicais e extra-sonoros em performance e resultando na ressignificação geral de afirmação da luta negra, surge a seguinte questão de pesquisa: De que forma a identidade afrodescendente de artistas paraibanos se traduz no seu fazer artístico-musical e contribui para o fortalecimento das identidades negras na Paraíba?

Para a realização dessa pesquisa qualitativa caracterizada pelo estudo de caso etnográfico (casos múltiplos), serão realizadas entrevistas narrativas e semiestruturadas com três artistas afrodescendentes que alcançaram destaque midiático no território paraibano nos últimos cinco anos, além da análise autoetnográfica de uma peça artístico-musical co-criada e indicada pelos próprios entrevistados. Com essas etapas espera-se realizar um levantamento consistente dos processos artístico-musicais de cada artista, a fim de compreender a pluralidade de suas conexões musicais ancestrais, os pilares de suas construções identitárias e o reflexo das mesmas nas devidas produções artístico-musicais.



Essa pesquisa visa contribuir com o importante aspecto da compreensão acadêmica desta jornada histórica específica da produção musical afrodescendente na Paraíba, assim como também no fortalecimento da luta e das conquistas das trajetórias individuais e coletivas da negritude, em um levante de vibração de seus corpos, vozes, instrumentos, timbres, razões, verbos e afetos afrodiaspóricos.

Palavras-chave: Identidade Negra. Música Afrodiaspórica. Música da Paraíba.

Referências

AREDES, Rubens de Oliveira. Significados e Identidade Negra na Música, Arte e Pedagogia do Grupo Arautos do Gueto em Belo Horizonte. *DA Pesquisa*, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 313-317, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14094>. Acesso em: 21 set. 2023.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. 2ª.ed. São Paulo. Paz e Terra, 2000. 530p. Disponível em: <https://professordiegodelpasso.files.wordpress.com/2016/05/manuel-castells-o-poder-da-identidade.pdf> Acesso em: 19 set. 2023

FERNANDES, Gilson; AZEVEDO, Núbia; SANTOS, Solange; PRATA, Nair. O rap como ferramenta de resistência: A influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País. In: XXIV CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE. Vitória. 2019. *Anais [...]*. 2019. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-0849-1.pdf> Acesso em: 19 set. 2023

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003. 434p.

MUNANGA, K. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, v. 4, n. 8, p. 06–14, 2012. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/246>. Acesso em: 11 jun. 2024.

ROCHA, Pitter Gabriel Marciel. Uma perspectiva afro-brasileira do som afrofuturista: ficção, raça, som e tecnologia. In: XXX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Manaus. 2020. *Anais [...]*. 2020. Disponível



em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/185/106> Acesso em 10 jun. 2024

SANTOS, Eurides de Souza. Racismo acadêmico: um diálogo com o manifesto de pessoas negras contra o racismo nos cursos de música. In: *Música e Pensamento Afrodiaspórico. Diálogos Insubmissos*. Pesquisa em Música no Brasil, 10. 2022. p. 21 - 47. 2022. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/36/15/149-1>. Acesso em 19 set. 2023

SANTOS, Ricardo Rodrigues. Entre o passado e o agora: diáspora negra e identidade cultural. *Revista EPOS*; Rio de Janeiro, v.3, nº 2, 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epos/v3n2/08.pdf> Acesso em 07 jun. 2024

STEINSKOG, Erick. Afrofuturism and Black Sound Studies: Culture, Technology and Things to come. *Palgrave Studies*, Dinamarca. p. 247. 2018



Glossário de saberes do Grupo Kambaiá - Cia de Moçambique São Benedito, São Paulo

Camila Pereira de Souza
camidorisouza@gmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Musicologia/Etnomusicologia

Linhas de pesquisa: Música, Cultura e Performance

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nina Graeff

Introdução

Nesta comunicação pretendo compartilhar uma pequena parte de meu processo de estudo para a construção de minha dissertação de mestrado. Esta pequena parte, que para alguns pode parecer como nota de rodapé irrelevante, coloca em cheque o termo “minha dissertação” e, num plano ampliado, questiona o saber acadêmico formalizado de raiz européia e branca. No processo de identificar e questionar meu espaço enquanto mulher branca, opto por ocupar um lugar de pesquisadora como quem aprende e não como quem estuda. No moçambique de bastão, quem aprende é chamado de meirinho, por isso, me posiciono como pesquisadora meirinha (Oliveira, 2024)⁷.

Materiais e métodos

Partindo desse pressuposto, opto por compartilhar nessa comunicação o *glossário de saberes do Grupo Kambaiá - Cia de Moçambique São Benedito, São Paulo*. Tal glossário como listagem escrita sistematizada é uma construção de saber ancestral e coletiva. Tem sido construído a partir de minha vivência como moçambiqueira desde 2018 na companhia citada, bem como a partir de diálogos com nosso mestre Silvio Antonio de Oliveira e outros integrantes da companhia. Pra mim, essa lista, que constará em minha dissertação, é prova cabal de que o conhecimento acadêmico não é o único que constrói saber, e muito menos que o saber é individualizado. Para além de ser uma lista de significados advindos de uma etnografia sobre o moçambique de bastão paulista - tradição que compõe o universo dos congados afro-diaspóricos - este glossário busca compartilhar saberes ancestrais, advindos de uma raiz de conhecimento afro-diaspórica, formada na encruzilhada de diálogos e conflitos, um processo de formação de conhecimento tecido como uma afrografia (MARTINS, 2021), através de sua oralitura (MARTINS, 2003), que faz parte da epistemologia das macumbas

⁷ Essa referência diz respeito ao Mestre Silvio Antonio de Oliveira, que neste ano de 2024 me ensinou o que significa o conceito meirinho dentro do moçambique de bastão.



(SIMAS; RUFINO, 2018).

Resultados

Abaixo o *glossário de saberes do Grupo Kambaiá - Cia de Moçambique São Benedito, São Paulo* elaborado até o presente momento. Optei aqui por organizar este dicionário a partir das percepções da tradição. Por isto ele não se mostra de modo alfabético mas do “macro” ao “micro”, ou seja, inicia com o que é base estruturante da tradição culminando em seus detalhes. Essa estruturação revela que os moçambiqueiros e moçambiqueiras estruturam o lugar a partir de critérios estabelecidos pela tradição e por sua ancestralidade, tais como a noção de coletivo e a relação com o ancestral (que pode se configurar como santos ou como ancestrais).

1. **Grupo Kambaiá** - Companhia de Moçambique de bastão São Benedito, São Paulo - grupo de pessoas que se juntam ao comando e orientação de Mestre Silvio Antonio de Oliveira para fazer o moçambique de bastão em louvor à São Benedito na cidade de São Paulo.
2. **São Benedito** - Santo do catolicismo popular/catolicismo negro protetor da companhia e a quem a companhia faz suas funções.
3. **Nossa Senhora do Rosário** - Santa do catolicismo popular/catolicismo negro protetora da companhia e a quem a companhia faz suas funções.
4. **Ancestralidade** - seres/entidades/pessoas da tradição afro-diaspórica protetores, inspiradores e a quem a companhia faz suas funções.
5. **Mestre da companhia** - Silvio Antonio de Oliveira é o nosso mestre: o principal responsável pelo fundamento, aprendizagem e apito de comando dentro da companhia. Se posiciona à frente de uma das fileiras de dançantes (tomando como frente a bandeira, fica geralmente do lado esquerdo).
6. **Estilo do moçambique** - São corporeidades e sonoridades que nos contam sobre princípios éticos ao passo que constroem uma estética única que demarca sua coletividade, chamamos na companhia de estilo do moçambique.
7. **Rainha** - Simboliza a realeza ancestral, a guia, detentora da coroa sagrada. Rainha Maria, que na companhia carrega nossa bandeira e vai à frente do grupo.
8. **Função** - ação da companhia aos santos e à ancestralidade - o fazer próprio da companhia. Ou ainda - momento de festa ou evento em que a companhia é convidada que guarda relação com o sagrado.
9. **Festeiro** - aquele/aquela (ou a coletividade) que promove as festas em louvor aos santos da tradição afro-católica (São Benedito, Nossa Senhora do Rosário ou Santa Efigênia, etc).
10. **Contra mestre da companhia** - tem a função de acompanhar o canto do mestre, abrindo vozes ou não, coordenar e cantar o canto de resposta junto aos demais dançantes e pessoas da bateria, auxiliar o mestre no cuidado com a companhia e



- de fazer o lugar do mestre quando este não está. Fica ao lado do mestre na fileira de dançantes, coordenando uma das fileiras.
11. **Contrato** - aquele que auxilia o mestre no canto das toadas/modas (canta no início - parte do mestre).
 12. **Irmão congueiro** - colega/amigo, integrante de dentro da companhia.
 13. **Dançantes de linha** - Mestre Silvio, Camila, Rosangela, Laurinha, Amanda, Léo, Edith, Heitor, Vanessa, Betinha, Renata, Fly, Carol Oliveira, Carol Nascimento, Ian, Luciana, Ravi e Dito. Pessoas que ficam organizadas em duas linhas, cantam, dançam e tocam paia e manejam e tocam os bastões.
 14. **Paia** - guizos amarrados na perna.
 15. **Bastão** - instrumento de madeira guatambu com função de entrechoque que fica na mão dos dançantes de linha
 16. **Dançantes do moçambique** - podem ser todos os integrantes da companhia (menos a Rainha e o mestre)
 17. **Batido** - ritmo feito no moçambique a escolha do Mestre (pode ser sambado, valsa ou marcha)
 18. **Toada/Moda** - música que se canta no Grupo Kambaiá e se compõe de letra e melodia
 19. **Verso** - referente à letra da música que pode ser cantada em diferentes melodias e batidos
 20. **Partes** - podem ser os momentos de execução da companhia. Canto de abertura/pedido de licença. Canto de beijamento da bandeira. Canto de entrada aos locais/dono da casa. Canto e manejo de marrá paia. Cantos de agradecimento aos santos. Cantos de louvação. Cantos de agradecimento (à comida, à casa, à igreja, aos festeiros, etc)
 21. **Partes significado 2** - as coreografias do moçambique ligadas
 22. **Passo** - pé de dança (vários) que os dançantes de linha e/ou todos os dançantes executam durante quase todas as partes da execução do moçambique.
 23. **Balanço/soquinho** - movimento corporal resultante do pé de dança - intenção do peso corporal durante o passo de dança
 24. **Manejo** - gesto corpo musical que se faz com os bastões e o corpo - pode conter deslocamento ou não
 25. **Ponta** - nome dado ao momento de entrechoque dos bastões (bastão com bastão ou bastão com chão) que nomeia e descreve a quantidade de batidas de cada manejo.
 26. **Bater o bastão** - expressão utilizada para designar o próprio ato do moçambique “vamos bater bastão” ou ainda o ação de realizar o entrechoque de bastões
 27. **Evoluções** - podem ser os manejos que os dançantes de linha fazem dançando, tocando e cantando com deslocamento de posição
 28. **Desenhos de chão** - desenho feito com os bastões no chão para construção de um desafio para os integrantes da companhia



29. **Caixeiro/caixeira** - Lobo, Carol Oliveira ou Ric. Caixinha - instrumento próximo ao tarol com altura e tamanho menores. Feito de PVC, ou folha de flandê ou ainda outro material cilíndrico, ferro e pele de couro. Tem afinação feita por tarraxas. Na pele debaixo consta um fio vibratório (fio de caixa utilizado em caixa clara/tarol com um canutilho). É tocado com duas baquetas de madeira de altura menor e grossura maior do que as baquetas de caixa convencionais. Podem existir 2 caixeiros (um tocando caixinha de afinação grave e outro tocando caixinha de afinação aguda).
30. **Surdo** - Ric, Carol Oliveira, Lobo, Camila, Ian ou Mika. Surdo: instrumento próximo aos dos surdos de escola de samba mas em proporção específica, maiores em altura e menores em diâmetro. Feitos de ferro, alumínio e pele de couro e/ou napa. É tocado com uma baqueta de surdo comprada ou a baqueta feita pelo mestre (segue proporções próximas às baquetas convencionais). Podem existir 2 surdos (um tocando surdo de afinação grave e outro tocando surdo de afinação aguda).
31. **Outros tocadores de instrumento de percussão** - Fly ou Carol Oliveira (perengome ou patangome - instrumento feito de lata de biscoito de alumínio com esferas de alumínio dentro)
32. **Tocadores de instrumentos harmônicos e ou melódicos** - Carol Oliveira (cavaquinho), Carol Nascimento (cavaquinho), Lobo (cavaquinho), Jaqueline (sanfona).
33. **Bateria** - conjunto de no mínimo 1 pessoa (caixinha) e sem limite máximo que vai atrás da bandeira e à frente das linhas tocando instrumentos de percussão e/ou melódicos harmônicos

Considerações finais

Entendo este glossário como um percurso de construção de conhecimento que foi, e ainda é, tecido na prática e em coletividade, um processo de formação de conceitos complexos que articulam passado e presente sempre em movimento, revelam historicidades, processos de formação de identidade e processos de construção de linguagem. Entender este glossário como parte significativa da construção de minha dissertação significa entender que os saberes do moçambique de bastão sempre “estiveram aí”, em constante formação e mais, em constante análise. Tal análise e construção foi feita através do fazer, da experiência vivida, com corpo e mente, uma vez, que nesta epistemologia, o saber se faz no corpo inteiro. O saber foi dançado, louvado e cantado, transformado em gesto e som e também em palavras, mais especificamente, em conceitos que designam estruturas de pensamento complexas. A partir desses conceitos tenho guiado a minha pesquisa, entendendo que o conhecimento no caso de minha pesquisa se produz através de encruzilhadas sensíveis (GRAEFF, 2023), nas quais aprendo que não irei revelar nenhum conhecimento, mas sim irei



aprender, para que na prática do diálogo e do fazer dentro da companhia eu tenha permissão de criar também minhas análises.

Palavras-chave: Moçambique de Bastão. Glossário. Epistemologia das Macumbas. Coletividade. Aprendizado na Prática.

Referências

GRAEFF, Nina. Samba mudo: saberes sensíveis que a música não fala e a pesquisa não vê nem salvaguarda. *OPUS*, [s.l.], v. 29, p. 1-22, jul. 2023. ISSN 15177017. Disponível em:

<<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2023.29.06>>.

Acesso em: 11 abr. 2024.

MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

OLIVEIRA, Silvio Antonio de. *Mestre de moçambique de bastão do Grupo Kambaiá - Cia de moçambique São Benedito*, São Paulo. Diversas conversas. De 2018 a 2024.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: as ciências encantadas das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.



Formação do violoncelista e música popular: experiências e proposições a partir de perspectivas decoloniais

Mayara de Brito Ferreira
mayara.brito1@gmail.com

Doutorado

Área de Concentração: Educação Musical

Linhas de pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientadora: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

Esse resumo refere-se à pesquisa de doutorado em andamento, na subárea de Educação Musical do PPGM-UFPB, na qual relato aqui as principais bases metodológicas e epistemológicas. A pesquisa tem como tema a formação em violoncelo e a música popular, e se apoia em conceitos como a decolonialidade no ensino de música para fundamentar as análises.

O violoncelo é um instrumento musical que muitas vezes é relacionado à prática na orquestra e à música clássica, mas nos últimos anos ele tem acompanhado uma diversidade musical sendo utilizado com diferentes possibilidades de sons e estilos, e ganhando espaço além das salas de concerto. Ele tem aparecido no cenário da música popular brasileira como um instrumento versátil e que busca acompanhar as mudanças nos contextos musicais. Sua dinamicidade timbrística e de tessitura proporciona que esse instrumento seja usado de várias formas, como solista, como fazendo um baixo, cello improvisador, cello fazendo a melodia e contra voz, cello harmônico, violoncelo percutido, violoncelo cantando e tocando junto, violoncelo elétrico e com pedais de distorção, e tocado em diferentes gêneros musicais como na MPB, violoncelo no choro, violoncelo em bandas de rock e heavy metal e outros. O ensino e aprendizagem desse instrumento tem ocorrido em diversos espaços, como em escolas de música, projetos sociais e Ongs, aulas particulares, oficinas musicais, em aulas coletivas e cursos de música. Apesar do violoncelo estar ligado à carreira de músico de orquestra e sua formação institucional ser mais voltada à aprendizagem da música europeia, outros campos de repertórios e de ensinos têm se aberto, e a ligação dessa prática na música popular se abre como uma perspectiva decolonial que vai além de uma linha de formação hegemônica europeia no ensino de música. Eventos como os Encontros da



Abracello⁸ e festivais de música como o Fimuca⁹ (2020), entre outros, têm se interessado em fomentar o desenvolvimento do violoncelo popular promovendo workshops e debates sobre práticas no violoncelo e a música popular. Então, para esta pesquisa colocamos como principal questão/problema a seguinte pergunta: como a prática da música popular pode subsidiar perspectivas decoloniais para a formação em violoncelo, bem como ampliar concepções e práticas pedagógicas do ensino desse instrumento na atualidade? Nesse sentido, a pesquisa possui o seguinte objetivo geral: compreender como a prática da música popular pode subsidiar perspectivas decoloniais para a formação em violoncelo, visando, a partir dessa compreensão, verificar estratégias que possam ampliar as concepções e práticas pedagógicas do ensino desse instrumento na atualidade. E os objetivos específicos são: compreender os processos formativos de violoncelistas que possuem majoritariamente prática da música popular; compreender como violoncelistas que possuem majoritariamente a prática na música popular pensam o ensino do violoncelo; compreender formas de ensino com a música popular e o violoncelo no contexto brasileiro. As bases metodológicas da pesquisa estão representadas pela pesquisa bibliográfica, e entrevistas com violoncelistas. As entrevistas foram feitas com três violoncelistas, que são: Yaniel Matos, Maria Clara Valle e Lui Coimbra, e foram coletadas em setembro de 2023, janeiro de 2024 e abril de 2024. As perguntas das entrevistas semi estruturadas giravam em torno de temas como a formação dos músicos, suas influências musicais, formação em instituições musicais, concepções sobre Música, vida e outros. O critério de escolha dos entrevistados foi buscando violoncelistas que atuavam no Brasil e que tinham uma carreira musical com ênfase na música popular, pessoas que estivessem ativas fazendo shows e que tivessem vivência com criação musical e composição.

Como revisão de literatura percebemos que parte significativa da literatura no campo da Educação Musical vem demonstrando suas atuações e perspectivas multifacetadas. Nessa conjuntura investigativa, algumas ideias têm se destacado, sobretudo no que diz respeito aos processos de democratização do ensino, do respeito à diversidade cultural e da aceitação de identidades brasileiras, e surgem estudos que tratam da Colonialidade e Decolonialidade na Educação Musical conversando também com questões raciais no

⁸A Associação Brasileira de Violoncelistas, que retomou suas atividades em 2021, é uma associação sem fins lucrativos, fomentadora e divulgadora de conhecimentos e ações relacionados ao violoncelo, e promove o intercâmbio cultural e acadêmico entre violoncelistas profissionais, estudantes, amadores e apreciadores do violoncelo, em âmbito nacional e internacional. Nos últimos anos promoveu também o debate relacionado ao violoncelo popular.

⁹Cerca de 19 mil participantes participaram da segunda edição do Festival Internacional de Música em Casa (FIMUCA). Um evento totalmente virtual, realizado com o apoio da EMUFRN, que aconteceu durante a pandemia do ano de 2020 e promoveu aulas online reunindo professores e alunos do Brasil e de outros países. A segunda edição teve como foco principal a música popular, e proporcionou o ensino e debate das cordas populares.



ensino de música, como os estudos de Queiroz (2017, 2020); Souza (2019, 2020); Pereira (2018), Batista (2018). Com relação à pesquisa sobre o violoncelo no Brasil foram encontrados 49 trabalhos de pós-graduação que o tema Violoncelo perpassam as mesmas, sendo 6 teses de doutorado, 1 trabalho de conclusão de mestrado profissional, e 42 dissertações. Desse total de trabalhos encontrados 16 eram relacionados ao ensino/aprendizagem do violoncelo, 3 relacionados ao violoncelo e a música popular, e a maioria dos trabalhos então buscavam objetivos voltados à performance e a análise interpretativa e técnica do repertório do violoncelo. Os 3 trabalhos que abordam o violoncelo e a música popular são os trabalhos de Lopes (2022) “Um violoncelista brasileiro que permeia a música popular e a sala de concerto: a biografia de carreira musical de Marcio Eymard Malard”, Rohr (2018) “O violoncelo de Jaques Morelenbaum: uma investigação acerca da performance do instrumento na música popular brasileira”, e Mendonça (2006) “O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional”.

A pesquisa em andamento possui alguns resultados parciais, principalmente no que se refere a coleta de revisão de literatura e aos conceitos que definem a pesquisa, mas que mais resultados estão em processamento e sendo analisados para futuras considerações e para a escrita da tese. Os resultados parciais mostram que dentro da literatura musical poucas pesquisas demonstram interesse entre o tema violoncelo e música popular, e que vale a pena ir mais fundo para definir o que seria música popular, pedagogia de violoncelo, ensino decolonial de música e suas relações. As entrevistas com três violoncelistas populares mostram a diversidade na aprendizagem do violoncelo, suas formações dentro e fora da universidade, suas experiências com o ensino do violoncelo e suas relações com a música popular e seus aprendizados. Como considerações finais percebe-se que o tema violoncelo permeia trabalhos e performances da música popular e da música popular brasileira. Tem surgido então violoncelistas que trabalham primordialmente com a música popular e que constroem sua carreira desenvolvendo sua musicalidade entre a técnica da música erudita e a linguagem da música popular. Paulatinamente tem aparecido metodologias de ensino de cordas populares, principalmente violinistas populares aqui no Brasil, e que promovem o desenvolvimento de práticas de aprendizagem relacionadas às músicas brasileiras. Definir o que é ser um violoncelista popular ou um músico popular é complexo, contudo, existem algumas peculiaridades, e violoncelistas que pretendem se desenvolver na música popular podem precisar desenvolver habilidades que vão além de habilidades técnicas, assim como dominar conhecimentos sobre amplificação do instrumento ou/e até desenvolver habilidades de criação e improvisação musical.

Palavras-Chave: Violoncelo. Música Popular. Educação Musical. Decolonialidade.



Referências

LOPES, Samuel Pereira. *Um violoncelista brasileiro que permeia a música popular e a sala de concerto: a biografia de carreira musical de Marcio Eymard Malard*. Dissertação em música UFRN, Natal, 2022.

MENDONÇA, Ocelo. *O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional*. 2006. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2006.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 39, n. 25, p. 132-159, jul. 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Patrimônio musical imaterial brasileiro e formação em música: caminhos para rupturas decoloniais e enfrentamentos antiepistemicidas. *In.: Arte, estética e processos educacionais: reflexões sobre os exercícios de sentir, de saber e de poder*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, p. 107-137, 2020 .

ROHR, Raquel. *O violoncelo de Jaques Morelenbaum: uma investigação acerca da performance do instrumento na música popular brasileira*. Tese, UFMG, 2018.

ULHOA, Martha Tupinambá. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates*, v.1, n.1, p. 80-101, 1997.

WALDEN, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello: a History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 311p.



**Traços de (de)colonialidade na formação violinística inicial em
instituições formais de ensino de música na cidade de João
Pessoa/PB**

Leticia Oliveira Augusto de Carvalho

leticiaoacarvalho@gmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Educação Musical

Linhas de pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientadora: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

Este resumo contempla reflexões acerca de Dissertação de Mestrado (Educação Musical) recém defendida no período de março de 2024, em fase de ajustes para entrega da versão final. Considerando trajetórias formativas de aprendizagem musical possibilitadas por diversas instituições formais de ensino de música da cidade de João Pessoa/PB e a efetiva participação e responsabilidade(s) dessas instituições nos processos e práticas educativo musicais no âmbito das cordas friccionadas, mais especificamente para este trabalho, do violino. A pesquisa, de caráter bibliográfico documental, buscou compreender como tem se caracterizado a formação violinística inicial em diferentes instituições formais de ensino de música em João Pessoa/PB; quais as lacunas e inovações têm constituído esse contexto; e de que maneira dimensões (de)coloniais estão presentes nessa práxis educacional. Para proporcionar profundidade investigativa que fomenta discussões emergentes acerca de perspectivas simbólicas, sociais, econômicas, políticas, ideológicas, históricas e culturais, utilizei pressupostos teóricos a exemplo do conceito de colonialidade na América Latina (Grosfoguel, 2010; Mignolo, 2017) e, em Educação Musical, no Brasil (Queiroz, 2023). Foram utilizados, ainda, trabalhos acadêmicos que tratam objetivamente de colonialidade e tradição em práticas violinísticas. As principais interpretações do trabalho permearam o âmbito de que ementas, estruturas curriculares, projetos educativos/planos político pedagógicos, materiais didáticos, bem como documentos relativos à(s) prática(s) educativo musicais que orientam o ensino de violino nas instituições do universo de pesquisa têm como base cânones coloniais. Essa constatação é discutida levando em consideração não apenas estritamente os documentos, mas também as concepções e orientações por eles convencionadas, a exemplo das questões como o lócus de enunciação (Anastácio, 2021), o silêncio significativo (Bakhtin, 2003), o território do enunciado (Bubnova; Baronas; Tonelli, 2011) e a ideia de subjetividade neutra (Castro; Shifres, 2018). Como resultado expressivo, apresento o questionamento sobre se há como promover de fato um ensino de violino (de)colonial; ou se o que ocorre são brechas e/ou rupturas que podem possibilitar práxis pedagógico musicais mais representativas aos contextos



sobre os quais tratam as trajetórias formativas em questão. Desse modo, a pesquisa busca contribuir com a área de Educação Musical, mais especificamente com as produções no âmbito das cordas friccionadas e do ensino de violino, tal qual com as discussões sobre (de)colonialidade no Brasil.

Palavras-chave: Decolonialidade. Violino. Formação Violinística. Ensino de Música. Ensino formal.

Referências

ANASTÁCIO, Luiza Gaspar. *Colonialidade e tradição: desvelando a matriz de poder adjacente às práticas musicais/violinísticas de concerto*. 2021. 135f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BUBNOVA, Tatiana; BARONAS, Roberto Leiser; TONELLI, Fernanda. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. *Bakhtiniana: revista de estudos do discurso*, v. 6, p. 268-280, 2011.

CASTRO, Sebastián Tobías; SHIFRES, Favio. Colonialidad musical y desobediencia epistemológica en el sentido común de los estudiantes iniciales universitarios. *Revista Átemus*, v. 3, p. 19-26, 2018.

GROSFOGUEL, Ramón. The epistemic decolonial turn: beyond political-economy paradigms. In: ESCOBAR, Arturo; MIGNOLO, Walter. *Globalization and the decolonial option*. New York: Routledge, p. 65- 77, 2010.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil?. *PROA Revista De Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 153- 199, 2020.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Currículos criativos e inovadores em música:



VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

64

proposições decoloniais. In: BEINEKE, Viviane. *Educação Musical: diálogos insurgentes*. São Paulo: Hucitec Editora, 2023, p. 191-240.



Práticas musicais Huni Kuĩ: Katxa Nawa, observações preliminares

Wardeson Rodrigues Domingos Kaxinawá, Selmo Azevedo Apontes, Damián Keller

wardersonyube2018@gmail.com

Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP)

Universidade Federal do Acre

Motivação.

Nessa pesquisa estudamos a prática do *katxa nawa* (palmeira/paxiubão), do povo *Huni Kuĩ* (homem/gente verdadeira), no contexto da aldeia Nova Fronteira, no Estado do Acre, Brasil. O projeto objetiva realizar um registro dos aspectos musicais vinculados à prática musical com alimentos, que a comunidade Huni Kuĩ define como *katxa nawa* (Kaxinawa e Gavazzi 2018; Rasu e Araújo 2022; Sales 2013). O trabalho foca aspectos sociais e culturais do ritual, com destaque para a relação entre alimentação e música. Tendo em vista que parte do conhecimento indígena é transmitido oralmente pelos membros mais velhos da comunidade aos mais novos e considerando o conhecimento acumulado como uma biblioteca ou fonte de *know-how*, a pesquisa está sendo desenvolvida para garantir uma referência escrita para as gerações futuras.

Métodos.

A pesquisa é de caráter documental, com foco etnológico, tendo como fontes primárias os relatos de experiências de indígenas da comunidade de Nova Fronteira. A prática está presente no cotidiano Huni Kuĩ, por isso, propõe-se que o processo investigativo seja pensado como prática de desenvolvimento e aprendizagem respeitando o aspecto sagrado e ancestral do nosso povo.

Resultados preliminares.

A música do *katxa nawa* constitui um conjunto de práticas culturais envolvendo alimentos e sons. Podemos definir esse âmbito de conhecimentos a partir do termo *gastrossônica*. Nesse contexto estão presentes os eventos do cotidiano indígena do povo *huni kuĩ*, que tem continuidade através da oralidade, com as gerações mais novas adaptando e atualizando o conhecimento das mais velhas. Podemos observar que a origem e as adaptações do ritual *katxa nawa* contém ensinamentos políticos e econômicos importantes para viabilizar a sustentabilidade da nossa cultura imaterial e material. Em particular, destacamos o aproveitamento de materiais locais na elaboração do *txã ati*, um instrumento feito de taboca, cera de abelha e parte do rabo de tatu.



Palavras-chave: Música *Huni Kuĩ*, *Katxa Nawa*, Gastrossônica, Aldeia Nova Fronteira.

Referências

KAXINAWA, Jorge Domingos Naxima, Renato Antonio Gavazzi. Música do Katxa Nawa e seus Significados na Cultura Huni Kuĩ. Rio Branco: AMAAIAC, CPI-Acre, 2018.

<https://cpiacre.org.br/wp-content/uploads/2020/03/Musicas-Katxanawa-Cultura-Huni-Kui.pdf>

RASU Inu Bake Huni Kuĩ (Evanildo da Silva Albuquerque Kaxinawá), Hanna Araujo. KATXA NAWA: Prática Cultural do Povo Huni Kuĩ para Conexão com os Espíritos dos Legumes. In CARNEIRO, Leonel Martins (org.). Experiências Teatrais no Acre (pp. 33-59). Rio Branco: Edufac, 2022.

SALES, Rufino. Nuku Katxa Nawa: Chamando os Espíritos dos Legumes. Cruzeiro do Sul Acre, 50, pp. 24-27, 2013.



**SANKOFA: corpo em performance no (re)encontro com saberes e
instrumentos ancestrais**

Elen Firmino de Santana
elenluz.firmino@gmail.com

Mestrado

Área: Musicologia/ Etnomusicologia

Linha de pesquisa: Música, Cultura e Performance

Orientadora: Prof^a Dr^a Eurides de Souza dos Santos

Atualmente muito tem sido discutido sobre as práticas musicais estabelecidas no Brasil. Não apenas no Brasil, mas em instituições de música de diversos lugares mundo, tem sido discutido e reformulado os currículos, com o intuito de trazer para a academia repertórios que representam os locais e culturas onde os alunos estão inseridos, tendo em vista que em muitas instituições ainda se tem como padrão estabelecido métodos e repertórios provenientes do continente europeu (QUEIROZ, 2017). Por gerações mestras e mestres de cultura popular passam seus saberes principalmente por meio de tradição oral, e ecoam assim nas gerações atuais, saberes ancestrais. Porém a ruptura que ainda distancia esses saberes no ambiente acadêmico faz com que haja uma perpetuação de “violências sistêmicas” (KILOMBA, 2019), racismos e exclusões, fazendo também com que muitas vezes esses saberes sejam continuamente ausentes e silenciados em determinados contextos. No entanto, quebrando padrões coloniais estabelecidos por séculos, nos últimos anos, há um perceptível crescimento de pessoas que estudam música em instituições de ensino superior, e em determinado momento começaram a ter um maior interesse e foram em busca de instrumentos da cultura popular. Este presente trabalho tem como objetivo geral compreender o que leva esses jovens músicos em contextos urbanos a se engajar na aprendizagem de instrumentos da cultura popular nordestina. E como objetivos específicos: 1) Analisar motivações que levaram músicos a se interessar por instrumentos da cultura popular; Identificar mudanças que a prática desses instrumentos e o envolvimento com comunidades, mestres e mestras significou em suas vidas e em suas trajetórias artísticas; Levantar dados acerca de projetos artísticos e educativos voltados para a cultura popular nordestina; Compreender subjetividades (significados, memórias, afetos) envolvidos na prática de instrumentos da cultura popular; Compreender o papel do corpo e da ancestralidade na performance desses instrumentos. O título SANKOFA faz alusão a um dos símbolos Adinkras do povo *acã*, na África Ocidental. Sankofa pode significar “retornar ao passado e buscar algo – sabedorias dos antepassados e coisas que esquecemos –, trazer e (re)conhecer no presente esses saberes dos mais velhos.” (SANTANA; GRAEFF, 2021). E neste trabalho utilizo sankofa como esse retorno aos instrumentos e saberes da cultura popular nordestina.



Palavras-chave: Memória. Performance. Ancestralidade.

Referências

KILOMBA, Grada. Memórias de plantação: episódios de racismo cotidiano. 1a ed. Rio de Janeiro: Cobogó, p. 53, 2019.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. Revista da ABEM, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/726> Acesso em 01 Abr. 2024.

SANTANA, Elen Firmino de; GRAEFF, Nina. Na rua pife, na aula flauta transversa: inquietações sobre o ensino de flauta no Nordeste. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2021, João Pessoa, Anais [...]. João Pessoa: ANPPOM, 2021. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/796/468> Acesso em 01 Abr. 2024.



**Painel 4:
Educação Musical em Contexto**



Educação Musical Especial e Autismo: ressignificando o conhecimento de discentes

Sergio Alexandre de Almeida Aires Filho

contato@sergioaires.com.br

Doutorado

Área de Concentração: Educação Musical

Linhas de pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Maria Galdino de Almeida

Introdução

Esta pesquisa-ação tem como objetivo entender como as aulas do curso Música e Autismo, ministradas pelo pesquisador, podem contribuir na formação de discentes do curso de licenciatura em música da UFPB. Através de uma avaliação realizada no primeiro e no último dia de aula, será possível aferir se houve evolução no conhecimento desses discentes ao longo das quatro aulas presenciais do referido curso. No momento, o Música e Autismo já realizou duas aulas presenciais, com 14 estudantes inscritos, que já responderam à primeira avaliação. Antes do início das aulas, foi realizada uma campanha de prospecção dos discentes nas turmas da licenciatura em Música da UFPB. O curso está sendo ministrado no Clubjob Manaíra, em João Pessoa, nos dias 08, 15 e 29 de junho e 06 de julho de 2024.

Métodos

De acordo com Koshy (2005, p. xii), “o principal papel da pesquisa-ação é facilitar aos praticantes o estudo dos aspectos da prática”. A autora reforça ainda que faz parte da essência dessa metodologia a pesquisa sobre sua própria prática, o fato de lidar com indivíduos ou grupos com o propósito comum de melhorar essa prática, facilitar mudanças durante a investigação e a característica de ser participativa (Koshy, 2005, p. 10).

No caso do presente estudo, a pesquisa-ação contribuirá sobremaneira como instrumento de transformação da prática e ressignificação de conhecimentos relacionados ao autismo. Assim, a pesquisa-ação pode ser compreendida como “qualquer processo que siga um ciclo no qual se aprimora a prática pela oscilação sistemática entre agir no campo da prática e investigar a respeito dela” (Tripp, 2005).

Como instrumentos de coleta de dados, serão utilizados o diário de pesquisa para registrar as atividades vivenciadas na preparação das aulas e ensaios das músicas,



descrevendo a sequência de atividades, quem participa, quanto tempo durou, quais os recursos utilizados e uma descrição qualitativa dessas atividades. Assim também, um profissional foi contratado para fazer o registro das aulas em vídeo, com algumas fotos de cada encontro.

Além disso, como já mencionado, um formulário de avaliação foi desenvolvido com perguntas sobre as características do autismo e aspectos ligados à educação musical especial, especificamente relacionados ao contexto do autismo, para que os estudantes respondam no primeiro e no último dia de aula, com o objetivo de compararmos as respostas.

Ainda, um outro instrumento que favorece a participação dos estudantes na estruturação do conteúdo das aulas é um formulário de dúvidas, críticas e sugestões disponibilizado durante todo o curso - no grupo de WhatsApp criado para a turma -, onde é possível trazer questionamentos de forma anônima, que são respondidos durante a aula, no próprio grupo de WhatsApp ou com o envio de vídeos e documentos que possam ajudar a elucidar a questão. Importante frisar que este é mais um instrumento para o fomento da participação, sem excluir a oportunidade dos estudantes tirarem suas dúvidas e participarem de forma ativa também durante as aulas presenciais.

Resultados

Até então, o principal resultado colhido vem sendo a realização do curso em si, com a participação de 14 estudantes inscritos. No primeiro formulário de inscrição, divulgado nas turmas da licenciatura durante o mês de abril de 2024, 23 estudantes haviam demonstrado interesse em participar. Porém, à medida que os dias se passaram, 14 estudantes mantiveram o interesse e vêm participando das aulas.

Outros resultados que podemos trazer diz respeito às questões apresentadas aos estudantes no primeiro dia de aula. A primeira questão apresenta a afirmação "O termo 'autismo' vem do grego 'autos' e significa 'de si mesmo'", na qual indaga aos estudantes marcarem 03 opções: verdadeiro, falso ou não sei responder. Dos 14 estudantes, 12 deles (85,7%) marcaram "não sei responder".

Outro exemplo para responder verdadeiro, falso ou não sei responder foi em relação à questão: "Uma das características da ecolalia é a repetição atrasada ou imediata de palavras ouvidas". Nessa, dos 14 estudantes, 11 marcaram "não sei responder".

Já em uma pergunta de múltipla escolha, onde foi questionado "Segundo Hammel e Hourigan (2013), qual a melhor forma do educador musical se comunicar com os pais



de uma criança diagnosticada com autismo?", as alternativas eram: a) Expondo os desafios enfrentados; b) Trazendo exemplos de situações de crises na sala de aula; c) Contando histórias positivas d) Falando sobre o diagnóstico de autismo e) Não sei responder. Neste caso, 12 estudantes (85,7%) marcaram "não sei responder".

Outro aspecto importante de ser mencionado nos resultados é a escrita do diário de pesquisa, que tem auxiliado na estruturação das aulas do curso, bem como no delineamento das aulas seguintes, na medida em que absorve as contribuições dos estudantes, a exemplo deste relato: "Uma das estudantes, que é professora em contextos de educação musical inclusiva, trouxe desafios enfrentados na sua docência, como: a) a expectativa externa (diretores da escola, pais e responsáveis) de que o aluno toque muito e toque "bem"; b) o tempo de aula - na opinião dela, muitas vezes excessivo (1h30 de aula); c) o fato da aula ser o tempo inteiro no mesmo ambiente e; d) frustrações diante do ensimesmamento de seus alunos."

Essas questões têm sido norteadoras para os assuntos a serem abordados nas aulas seguintes, contemplando a contribuição dos estudantes e levando em consideração os seus desafios diários, na prática da docência.

Considerações finais

Alguns estudantes inscritos no curso responderam já atuar no contexto do autismo em seus ambientes de trabalho ou estágio. Alguns atuam em escolas de música, outros em projetos sociais, iniciativas do poder público e ONGs que atendem crianças autistas. Porém, as respostas da aplicação da primeira avaliação demonstra insegurança ou falta de conhecimento sobre as características do autismo e outras questões relativas ao trabalho do educador musical no contexto do TEA.

Essa constatação revela a importância da educação musical especial está inserida, cada vez mais, nas grades curriculares das licenciaturas em música, bem como a oportunidade de cursos extras, oficinas e workshops que incentivem os estudantes a buscarem conhecimento também por conta própria, orientando-os na busca por essas informações.

Ao longo das aulas do curso Música e Autismo, é comum percebermos o interesse dos estudantes pelo tema, não só para atender a uma demanda já existente nas salas de aula onde lecionam, mas também pelos aprendizados que o tema suscita no campo dos relacionamentos humanos como um todo.

Palavras-chave: Educação Musical. Autismo. Formação.



Referências

KOSHY, V. *Action research for improving practice: a practical guide*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2005.

TRIPP, D. *Pesquisa-ação: uma introdução metodológica*. Revista Educação e Pesquisa, v. 31, n. 3, p. 443-466, 2005.



**Políticas educacionais, ensino médio e educação musical no Brasil:
impactos e configurações nos currículos de Música dos Colégios de
Aplicação das Universidades Federais**

Micael Carvalho dos Santos
micael.carvalho@ufma.br

Doutorado

Área de Concentração: Educação Musical

Linhas de pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Maria Galdino de Almeida

Introdução

A pesquisa de doutorado intitulada “Políticas educacionais, ensino médio e educação musical no Brasil: impactos e configurações nos currículos de Música dos Colégios de Aplicação das Universidades Federais” tem como foco os estudos das políticas educacionais e suas relações com o currículo, o ensino médio e a educação musical escolas no Brasil, com uma delimitação de pesquisa sobre os Colégios de Aplicação (CAp) vinculados às Instituições Federais de Ensino Superior (IFES). Atualmente, o Brasil possui 69 universidades federais, onde 23¹⁰ possuem, em sua estrutura administrativa, um Colégio de Aplicação em conformidade com a Portaria 959/2013 e a Portaria 694/2022. As principais questões da pesquisa são: como os currículos de Arte/Música dos Colégios de Aplicação estão organizados e quais suas particularidades pela configuração de oferta da educação básica numa unidade parte de uma Instituição Federal de Ensino Superior? Como as políticas educacionais brasileiras mais recentes impactam política e pedagogicamente as configurações dos currículos de Arte/Música dos Colégios de Aplicação (CAp) das Universidades Federais? Esta pesquisa visa contribuir na elaboração, formulação e atualização do conhecimento científico sobre o histórico dos Colégios de Aplicação destacando sua importância político pedagógica para a reflexão, problematização e proposições no escopo da agenda para a educação, com destaque para a educação musical escolar. Impacta, portanto, na dimensão que articula intersecções entre educação básica e educação superior apoiado na natureza dos CAp das IFES no Brasil e, dessa forma, localiza a importância estratégica do país no cenário das dinâmicas particulares latino-americanas. No campo da educação musical, pelo contexto político e necessidade de afirmação do lugar da música na educação básica, torna-se indispensável mais trabalhos com desenvolvimento de análise mais densa sobre a relação das políticas educacionais mais recentes com a educação musical escolar. Nessa perspectiva, o problema de pesquisa se constitui: quais as repercussões, impactos e desdobramentos das políticas educacionais brasileiras para o currículo de

¹⁰ São 24 colégios de Aplicação, em 23 instituições, sendo a UFSC com dois CAp.



Arte/Música no Ensino Médio no contexto dos Colégios de Aplicação das Universidades Federais? O objetivo geral da pesquisa é analisar as expressões, repercussões e impactos das políticas educacionais brasileiras para o currículo de Música do Ensino Médio nos Colégios de Aplicação das Universidades Federais. Como objetivos específicos, a pesquisa visa: a) mapear a organização curricular da educação musical no Ensino Médio dos Colégios de Aplicação das universidades federais brasileiras; b) identificar e caracterizar as mudanças nas Propostas Curriculares para o Ensino Médio – que ofertam Música - na rede dos Colégios de Aplicação das universidades federais brasileiras; c) analisar as estruturas da Base Nacional Comum Curricular e políticas para o Ensino Médio em seus aspectos sociais, econômicos, políticos e pedagógicos contextualizadas com a discussão sobre Música nos CAP; d) descrever o histórico da oferta do Ensino Médio no Brasil, em seus avanços e retrocessos, articulando com a análise do conjunto das normas mais recentes para o campo da educação básica e as repercussões para o campo da educação musical escolar; e) identificar as principais expressões políticas contidas nas propostas curriculares de Música dos Colégios de Aplicação escolhidos para a realização da pesquisa: UFRJ, UFRGS, UFPE, UFS, UFSC, UFPA, UFJF, UFV, UFG, UFMA, UFAC, UFRR e UFF. Os Colégios de Aplicação surgem em 1946 a partir de um Decreto-Lei, com sua primeira experiência no Rio de Janeiro, fundada em 1948, na antiga Universidade do Brasil (hoje, UFRJ). Apesar de muitos anos de existência e de uma tradição que foi se constituindo aos poucos no país (Molina, 2021; Benites, 2006) e se consolidando como espaços de referência para a educação básica (Correia, 2017; Campos, 1957) apesar das incompreensões e confusões sobre a natureza do trabalho docente dos que atuam nesses espaços e sobre a dimensão da oferta de educação básica federal sendo parte de estrutura universitária, com articulação do ensino, pesquisa e extensão (Flores, 2018). A base teórica que orientará esta pesquisa, a priori, seguirá eixos que envolvem discussão sobre políticas públicas, políticas educacionais, história da educação brasileira, ensino médio e currículo.

Métodos

A abordagem da pesquisa é de cunho qualitativo, da qual se apresenta como campo transdisciplinar (Chizzotti, 2014), podendo assumir multiparadigmas de análise, no sentido de encontrar explicações para os fenômenos pesquisados, além de interpretar os significados dados a eles. A natureza das fontes para a abordagem de investigação adotará a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental. A partir desses instrumentos de produção de informações, a pesquisa adotará uma constituição de um referencial teórico para a catalogação e agrupamento dos documentos que abordam as categorias utilizadas para o desenvolvimento da tese, a ser escolhida junto com a orientadora, com a pesquisa de campo. Para o conhecimento para além dos documentos escritos e institucionalizados, como as Propostas Curriculares dos CAP selecionados, utilizaremos



questionários (Flick, 2013) com professores/as de Música dos CAp selecionados para a pesquisa, e também com dirigentes dos CAp selecionados ou responsável pela coordenação pedagógica da unidade escolhida, com objetivo de assimilar e refletir sobre a dinâmica geral do funcionamento da escola e sua organização pedagógica.

Resultados esperados

Espera-se que a pesquisa contribua para a compreensão e socialização das experiências curriculares de música na educação básica a partir do contexto dos Colégios de Aplicação federais brasileiros. Assim, esperamos também que a pesquisa levante experiências e reflexões que contribuam para a articulação e desenvolvimento de currículos críticos para a educação básica no tocante ao ensino de Arte/Música na escola. Além disso, espera-se que a pesquisa ajude a sistematizar estratégias para a articulação da dimensão da formação humana, performance e criação artística no âmbito da educação básica. A inovação, portanto, situa-se no conhecimento gerado a partir do avanço conceitual e técnico no campo da educação musical.

Referências

BENITES, Leticia Neutzling. *Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e processos inclusivos: trajetórias de alunos com necessidades educacionais especiais*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

CAMPOS, Ernesto de Souza. Colégios de Aplicação. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Vol. XXVIII, n. 67, p. 233-240, 1957. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001666.pdf>>. Acesso em: 08 dez. 2023.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. 6. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CORREIA, Eveline Soares. Colégios de Aplicação Pedagógica: sua história e seu papel no contexto educacional brasileiro. *Rev. Eletrônica Pesquiseduc*, v. 09, n. 17, jan./abr., p. 116-129, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.unisantos.br/pesquiseduc/article/view/619/pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2023.

FLICK, Uwe. *Introdução à metodologia de pesquisa: um guia para iniciantes*. – Porto Alegre: Penso, 2013.



FLORES, Renata Lucia Baptista. Ser e não ser: docência precarizada na educação básica federal. *Revista Universidade e Sociedade*, n. 61, p. 38-45, jan. 2018.

MOLINA, William Fernandes. *Docência e ensino de teatro no Colégio de Aplicação da UFRGS (1954-1996): memórias emprestadas para uma narrativa sobre as bases de um projeto pedagógico*. Tese de Doutorado (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.



Educação Musical e Teoria do Sentido de Vida: entre memórias e significações do ser professor de música na educação básica

Rodrigo Lisboa da Silva
rodrigoltrombonista@gmail.com

Doutorado

Área de Concentração: Educação Musical

Linhas de pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maura Penna

Introdução

A educação básica, constituída pela educação infantil, ensino fundamental e ensino médio, corresponde às primeiras experiências dos brasileiros com a educação escolar formal. Por atender à maior parte da população, muitos egressos dos cursos de licenciatura em música no Brasil acabam encontrando na educação básica pública a possibilidade de inserção no mercado de trabalho. A licenciatura em Música da UFPB tem como característica a exigência de uma prova de conhecimentos específicos em teoria, percepção e instrumento musical para o ingresso no curso, além da nota do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). Além disso, a habilitação em práticas interpretativas requer do graduando o estudo de um instrumento musical por no mínimo oito semestres, bem como a realização de um recital de conclusão (Universidade Federal da Paraíba, 2009). Dessa maneira, apesar da atenção à parte pedagógica, existe uma ênfase na performance (vocal ou instrumental). Além disso, os conteúdos musicais – geralmente voltados à teoria, análise, história da música, dentre outros – e os pedagógicos são abordados, muitas vezes, de maneira desarticulada dentro do curso. Esse tipo de formação é incompatível com as demandas do ensino de música na educação básica. Inclusive, esses aspectos podem ocasionar dificuldades para os egressos do curso no que diz respeito ao (não) encontro do sentido de vida na prática docente na educação básica curricular. Com base nessas questões, propomos o seguinte problema de pesquisa: como licenciados em Música pela UFPB que atuam no ensino curricular de Arte/Música percebem e significam seus percursos e atuações docentes? A partir disso, delimitamos os objetivos que nortearão a condução desta pesquisa.

Objetivo geral

Investigar as percepções e significações subjetivas de licenciados em Música pela UFPB acerca de suas atuações docentes na educação básica, pública e curricular da Paraíba.

Objetivos específicos



- Analisar as histórias de vida musical e os percursos de formação e atuação docente de licenciados em Música pela UFPB que atuam na educação básica e curricular;
- Compreender as motivações e circunstâncias que levaram os licenciados em Música ao exercício docente na escola pública de educação básica;
- Discutir os desafios e limites da atuação docente apontados por esses professores;
- Discutir os possíveis dilemas existentes entre a formação em licenciatura em Música da UFPB e possíveis dificuldades para encontrar o sentido de vida no exercício docente;
- Investigar as relações entre Educação Musical, Teoria do Sentido de Vida e as histórias de vida e formação musical de licenciados em Música pela UFPB que atuam na educação básica curricular.

Metodologia

Serão coletados os depoimentos de dez professores do componente curricular Arte/Música atuantes em escolas de educação básica (municipais e estaduais) da Paraíba, ensino fundamental e/ou ensino médio não profissionalizante. Para os fins desta pesquisa, consideramos professores licenciados em Música egressos da UFPB. Para tanto, utilizaremos as metodologias das histórias de vida, tendo como instrumentos de coleta de depoimentos as entrevistas narrativas e as rodas de conversa. As entrevistas narrativas serão conduzidas em duas etapas: a primeira com base em uma pergunta norteadora comum a todos os participantes, possuindo um caráter mais geral e de acesso às histórias de vida dos participantes; a segunda baseada em roteiro elaborado em função da primeira entrevista. As perguntas da segunda entrevista serão específicas para cada participante e terão as funções de aprofundar e complementar informações compartilhadas nos depoimentos iniciais (Flick, 2004, p. 110-115; Josso, 2010; Penna, 2021). Além disso, serão conduzidas duas rodas de conversa *online* com os participantes do estudo. Esses encontros servirão como momentos de troca de experiências entre os participantes e de reflexão sobre seus percursos formativos e de atuação docente (Warschauer, 2017a; 2017b). Como referência analítica e interpretativa dos relatos desses professores, utilizaremos a Teoria do Sentido de Vida (TSV), ou Logoteoria, de Viktor Frankl e suas reflexões sobre a busca por significado existencial como força primária do ser humano (Frankl, 2014). A TSV – considerada a terceira escola de psicoterapia de Viena – é sustentada por três princípios básicos: Liberdade de Vontade, Vontade de Sentido e Sentido de Vida (Frankl, 2013). De acordo com a TSV, o ser humano é o único a buscar uma orientação, um sentido para a sua vida, sendo responsável por sua existência. Os depoimentos dos participantes serão entrecruzados, categorizados e analisados com base na TSV e em uma revisão bibliográfica consistente das áreas Educação Musical, Educação, Psicologia, dentre outras, favorecendo a compreensão de questões que surgirem em seus relatos.



Considerações finais

No momento, este estudo encontra-se em estágio inicial de execução. Assim, estamos aprofundando as discussões teóricas sobre a TSV de Frankl, bem como sobre as entrevistas narrativas e a rodas de conversa como perspectivas metodológicas para o estudo das histórias de vida musical e docente. Além disso, o projeto foi submetido à Plataforma Brasil e está em apreciação pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP-UFPB). Esperamos que os resultados da tese possam colaborar na compreensão das percepções de professores de música da educação básica curricular sobre o sentido (ou não) de realização profissional no contexto em que estão inseridos. Além disso, esperamos levantar reflexões sobre os percursos de formação e de atuação docente de egressos da licenciatura em Música da UFPB, contribuindo com avanços empíricos e conceituais para a Educação Musical.

Palavras-chave: Educação Musical. Professores de música. Educação Básica. Pesquisa Autobiográfica.

Referências

FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FRANKL, Viktor E. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

FRANKL, Viktor E. *A vontade de sentido: fundamentos e aplicações da logoterapia*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2013.

JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de vida e formação*. 2. ed. rev. e ampl. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

PENNA, Maura. Possibilidades heurísticas da entrevista narrativa para a pesquisa em educação musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 31., 2021, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: ANPPOM, 2021. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/831/491>. Acesso em: 05 jan. 2023.

Universidade Federal da Paraíba. *Resolução nº 34/ 2009, de 4 de junho de 2009*. Projeto



pedagógico curso de licenciatura em música. João Pessoa, 2009. Disponível em: https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/20200480706d022177117cbbcc4ee0dc5/08-PPC_Lic._e_m_Mu769sica_UFPB_-_2009_-_atualizado.pdf. Acesso em: 25 mar. 2024.

WARSCHAUER, Cecília. *Rodas em rede: oportunidades formativas na escola e fora dela*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2017a.

WARSCHAUER, Cecília. *Entre na Roda!:* a formação humana nas escolas e nas organizações. 1. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2017b.



O desenvolvimento da criatividade musical em cursos de cordas dedilhadas em música popular na Universidade Federal da Paraíba

Eduardo Fiorussi
ef@academico.ufpb.br

Doutorado

Área de Concentração: Educação Musical

Linhas de pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientadora: Profª. Drª. Maura Penna

A presente pesquisa está em fase inicial de desenvolvimento e vem sendo realizada no âmbito do curso de Licenciatura em Música da UFPB, especificamente nas disciplinas de instrumentos de cordas dedilhadas em música popular (bandolim, cavaquinho, violão e violão de sete cordas), e nas respectivas classes de instrumento. Utilizando a metodologia da pesquisa-ação, no campo da educação musical, os objetivos propostos são compreender como ações que visam o desenvolvimento da criatividade musical podem se inserir e impactar a formação de estudantes de instrumentos de cordas dedilhadas no ensino superior, no campo da música popular.

Como objetivos específicos, pretende-se analisar e compreender: 1) aspectos do desenvolvimento da criatividade musical no cotidiano da aprendizagem das cordas dedilhadas em música popular, considerando seus contextos; 2) abordagens contemporâneas no campo da criatividade musical; 3) aspectos relevantes quanto à dicotomia ensino conservatorial X práticas decoloniais de ensino da música, quanto ao universo das cordas dedilhadas; 4) formas de processos criativos inseridas (e se estão inseridas) nas práticas de minhas atividades de ensino na UFPB; 5) experiências criativas prévias dos estudantes para, a partir daí, avaliar como dar seguimento e propor novas possibilidades de práticas criativas em sala de aula; 6) alternativas para o desenvolvimento da criatividade no ensino de cordas brasileiras em nível superior.

A revisão de literatura, que ainda está em andamento, revelou até o momento que, embora temas de pesquisa relacionados a processos de ensino e aprendizagem na música popular e à criatividade musical sejam frequentes, tanto no Brasil como em outros países, o tema central desta pesquisa ainda foi pouco explorado (criatividade musical/cordas dedilhadas/música popular/ensino superior). No âmbito das cordas dedilhadas, há diversas pesquisas sobre processos de ensino e aprendizagem de violão, mas sobre bandolim, cavaquinho e violão de sete cordas, a produção de conhecimentos ainda é incipiente.

Na busca para atingir os objetivos de pesquisa, tenho procurado dialogar com autores que tratam de concepções de música enquanto linguagem (Penna, 2012, 2014;



Schroeder, 2014a); de uma compreensão da música e da educação musical como práticas sociais (Elliott, 1989) e com princípios éticos, distanciando-se assim da instrução musical (Bowman, 2018; 2020); de problemas no ensino musical no Brasil relacionados a heranças de modelos europeus de ensino oriundos do século XIX (Penna; Sobreira, 2020; Pereira, 2014; Queiroz, 2017; 2020), e também da importância do desenvolvimento da criatividade e da expressividade na educação musical (Beineke, 2012; 2014; Burnard, 2012; Gainza, 1983; Schroeder, 2014b).

A metodologia proposta é da pesquisa-ação, de cunho qualitativo, na qual tenho me apoiado para realizar intervenções pedagógicas com foco em práticas de ensino que promovam o desenvolvimento da criatividade musical, em minhas próprias atividades de ensino de cordas dedilhadas no curso de Licenciatura em Música da UFPB.

Os participantes da pesquisa, no momento, são sete estudantes - dois de bandolim, um de cavaquinho, três de violão e um de violão de sete cordas. Todos concordaram em participar por meio da assinatura do TCLE e do termo de aceitação do uso de imagem e som.

Um primeiro questionário foi passado aos alunos com a finalidade de compreender o que eles entendem por criatividade musical, e como percebem que ela se manifesta (ou não) em suas práticas cotidianas, de estudos e profissionais. Nota-se nas respostas que, de uma forma geral, eles compreendem o termo de forma abrangente, citando práticas criativas que não fazem parte apenas do universo da composição, mas também da improvisação, de arranjos, da interpretação e da prática de acompanhamentos rítmico-harmônicos. No entanto, a maioria se declara como pouco ou muito pouco criativa. A partir desse diagnóstico inicial, venho propondo atividades diversas que promovam o desenvolvimento da criatividade, procurando respeitar as preferências, as habilidades e os limites de cada um. Assumindo a prática de repertório como elemento central, temos realizado improvisações, composições e arranjos (individuais e coletivos), variações melódicas e de acompanhamento, criação de contracantos, além de práticas de transcrição, transposição (melódica e harmônica) e de tocar a música “de ouvido” em tempo real em diferentes tonalidades. A culminância dessas práticas se dará na forma de um show que será apresentado ao final do semestre letivo.

As análises da parte prática da pesquisa são realizadas logo após as aulas (todas são gravadas); em conversa ao final de cada aula, os alunos dão um *feedback* a respeito das práticas realizadas, e em seguida eu faço anotações no diário de campo, com o intuito de aprimorar os métodos e realizar os planejamentos para as próximas aulas/intervenções. É cedo ainda para apresentar conclusões, mas as observações e os estudos realizados até o momento indicam que a criatividade na música popular está muito relacionada aos estilos musicais praticados. Cada gênero musical apresenta padrões que normalmente



são seguidos para se manter o estilo, mas dentro desses padrões existem muitas possibilidades que o músico pode explorar de forma criativa. Dentro dos diversos estilos musicais e de acordo com as práticas de cada estudante (práticas socialmente situadas), a criatividade se manifesta de múltiplas maneiras, seja no ato de compor uma música instrumental ou canção, ou de elaborar um arranjo (escrito ou passado “de ouvido” para os músicos), como também na interpretação, improvisação, escolha da formação instrumental para um conjunto, no planejamento de eventos/shows, na produção de materiais de divulgação, na interação com o público (digitalmente ou nos palcos), entre outras formas.

Palavras-chave: Criatividade musical; ensino de cordas dedilhadas; música popular; ensino superior.

Referências

BEINEKE, Viviane. Aprendizagem criativa e educação musical: trajetórias de pesquisa e perspectivas educacionais. *Educação*, p. 45–60, 2012.

BEINEKE, Viviane. Aprendizagem criativa na escola: um olhar para a perspectiva das crianças sobre suas práticas musicais. *Revista da ABEM*, v. 19, n. 26, 9 abr. 2014.

BOWMAN, Wayne. The social and ethical significance of music and music education. *Revista da ABEM*, v. 26, n. 40, p. 167–175, 20 dez. 2018.

BOWMAN, Wayne. Reconceiving music and music education as ethical practices. *Revista da ABEM*, v. 28, p. 162–176, 13 nov. 2020.

BURNARD, Pamela. *Musical creativities in practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

ELLIOTT, David J. The conception of creativity: implications for music education. In: Suncoast Music Education Forum, *Anais...* [S. l.]: [s. n.], 1989, p. 14–39, 1989.

GAINZA, Violeta H. de. *La improvisacion musical*. Ricordi, 1983.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu Ensino*. 2a edição ed. [s.l.] Sulina, 2012.

PENNA, Maura. Por uma concepção de música como linguagem. Simpósio Internacional de Musicologia. *Anais...*: 4. Pirenópolis. Anais... Goiânia: UFG: 2014.

PENNA, Maura.; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a



persistência do modelo de ensino conservatorial. *OPUS*, v. 26, n. 3, p. 1–25, 22 dez. 2020.

PEREIRA, Marcus V. M. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, v. 22, n. 32, 3 jul. 2014.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, v. 25, n. 39, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 10, n. 1, p. 153–199, 18 ago. 2020.

SCHROEDER, Sivia C. N. A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos. *Revista da ABEM*, v. 17, n. 21, p. 44–52, 2014a.

SCHROEDER, Silvia C. N. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, v. 12, n. 10, 8 maio 2014b.



Percursos da formação musical de estudantes com deficiências de nível superior em música

Hermano de Paula

hermanohcdepaula@gmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Educação Musical

Linhas de pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientadora: Prof^ª. Dra^a. Maura Penna

Introdução

O ensino de música nos mais distintos níveis educacionais exige dos profissionais atuantes uma constante busca por aprofundamento e aperfeiçoamento no que tange à objetivação de práticas pedagógicas acessíveis, inclusivas e significativas para os estudantes. Aliar tais práticas à abordagem de conteúdos que estejam de acordo com a legislação vigente, bem como fazer cumprir o que está previsto no projeto político pedagógico do curso ou da rede de ensino requer dos professores uma visão acurada, frente às distintas problemáticas envolvendo seus macro e micro universos.

Os desafios cotidianos, envolvendo as inúmeras dificuldades que os professores e demais profissionais da educação enfrentam, podem ofuscar a importância de se ter um olhar mais atento e cuidadoso em relação às especificidades presentes nas mais distintas necessidades educacionais dos estudantes, sobretudo quando possuem algum tipo de deficiência. Faz-se necessário, portanto, atentar para ações que viabilizem uma atuação profissional dedicada a valorizar as potencialidades de estudantes com deficiência, garantindo o acesso a uma educação musical de qualidade e colaborando significativamente para sua permanência na escola (Schambeck, 2016).

Neste sentido, traçamos como objetivo geral da pesquisa: compreender como estudantes com deficiência de cursos superiores em música estabeleceram relações com a música ao longo de seu percurso formativo. Pretendemos, ainda, como objetivos específicos:

- Categorizar as deficiências e sua incidência em três cursos superiores de música;
- Verificar como se relacionam às ações de promoção (políticas públicas, iniciativas privadas, etc.) com a acessibilidade ao ensino para os estudantes e na capacitação e aperfeiçoamento dos profissionais de educação musical;
- Compreender como aconteceram os processos de aprendizagem musical ao longo da vida de estudantes com deficiências de cursos superiores em música;
- Caracterizar as práticas pedagógicas em música que vivenciaram;
- Analisar as relações entre as especificidades do ensino de música para estudantes com deficiências com as legislações vigentes que versam sobre acessibilidade e inclusão.



Metodologia

A presença de pessoas com deficiências nos mais diversos contextos de ensino de música tem sido objeto de estudo e reflexão nas últimas décadas, gerando um crescente interesse em questões relacionadas à inclusão e à diversidade. A compreensão das histórias de vida destes sujeitos possibilita termos uma visão aprofundada de suas experiências, permitindo uma análise crítica das práticas pedagógicas pelas quais vivenciaram e a busca por melhorias, enriquecendo, assim, o conhecimento científico na área da Educação Musical, conforme aponta Penna (2021). Sendo assim, a narrativa torna-se capaz de expressar a experiência subjetiva, enfatizando o seu caráter autobiográfico, embora possa focalizar um aspecto ou momento específico da vida de uma pessoa, conforme apontam Laville e Dione (1999, p.157-160) e Flick (2004, p.109-117), contribuindo para a compreensão da nossa questão de pesquisa.

Utilizaremos a metodologia da história de vida musical com coleta de dados por meio de entrevistas narrativas. Com base em Flick (2004, p.110), em um primeiro momento, será realizada uma entrevista norteada por uma “questão gerativa narrativa”, motivando os sujeitos a contarem suas histórias de vida livremente. Posteriormente, aplicaremos uma segunda entrevista, um pouco mais estruturada – mas que se apoiará na narrativa anterior –, buscando esclarecer o papel da música para a vida do participante em determinados momentos de seu relato, enfatizando a sua significação subjetiva.

Pretendemos realizar a coleta dos dados com uma quantidade entre cinco e oito sujeitos, estudantes de cursos superiores de música em universidades próximas à cidade de João Pessoa, favorecendo a coleta dos dados de forma presencial. O critério de inclusão para participar da pesquisa será o estudante estar há pelo menos um ano no curso e, para os recém-egressos, que tenham concluído em até um ano no momento da primeira entrevista.

As deficiências buscadas, a princípio, foram: visual (baixa visão ou cegueira), física (membros amputados ou com dificuldade de locomoção) e auditiva (perda auditiva leve ou severa, em um ou nos dois ouvidos). A escolha por utilizar estas deficiências para constituir o critério de inclusão dos sujeitos deve-se aos limites para a definição de um universo de atuação para a pesquisa de campo a nível de mestrado.

Resultados

As atividades da pesquisa foram iniciadas em janeiro de 2024, com uma sistematização da bibliografia delimitada, visando a elaboração de um ou mais capítulos de base bibliográfica. No entanto, a busca por fontes bibliográficas não se limitará a este



período, devendo seguir ao longo de toda a pesquisa conforme a necessidade de mais discussões e aprofundamentos com base em novas provocações advindas da análise dos dados. A pesquisa se encontra em estágio inicial, aguardando a aprovação no Comitê de Ética para que seja dado início a etapa da coleta de dados. Assim, pretendemos que as entrevistas aconteçam entre os meses de julho e outubro de 2024. Em seguida, faremos um levantamento a respeito da quantidade de estudantes com deficiências nos cursos superiores em música das três instituições contempladas pela pesquisa, buscando categorizá-las de acordo com sua incidência e investigar as políticas de acessibilidade existentes para a garantia do acesso ao ensino superior e a permanência destes estudantes no decorrer do curso. Para esta etapa, pretendemos que seja realizada até o final do ano de 2024. Por fim, os meses subsequentes deverão ser dedicados à finalização da pesquisa, culminando na conclusão do texto final e na defesa do trabalho completo.

Considerações finais

O aprofundamento deste tema busca preencher, portanto, uma lacuna importante na literatura ao explorar as experiências e desafios enfrentados por estudantes com deficiências no contexto de ensino de música em nível superior, melhorando não apenas a compreensão das demandas específicas desses estudantes, mas também aprimorando os currículos dos cursos de licenciatura em prol de uma maior presença destes assuntos na formação de professores de música. A predição por utilizar entrevistas narrativas na coleta de dados para a realização da pesquisa representa uma perspectiva inovadora que permitirá aos sujeitos participantes compartilharem suas experiências de forma mais contextualizada. Assim, esta metodologia é, “portanto, mais produtiva, sendo seu valor heurístico reforçado pelo fato de permitir alcançar aspectos subjetivos, que são de especial interesse para pesquisas qualitativas, tributárias de um enfoque fenomenológico” (Penna, 2021, p.10).

Compreendemos que a constante busca por atualização e aperfeiçoamento, seja por meio de leitura e discussão de estudos que tratem desta temática, bem como estar atento à realidade pessoal de cada um em sala de aula, é fundamental para o favorecimento de práticas pedagógicas inclusivas, acessíveis e significativas para o aprendizado musical por estudantes com deficiências. Ter sempre em mente esses princípios ao planejar e elaborar atividades permite ao docente visualizar mais claramente as reais potencialidades de seus alunos para, com isso, serem apropriadamente exploradas e trabalhadas a partir das especificidades existentes em cada deficiência.

Com isso, esta pesquisa visa compreender como estudantes de cursos superiores em música com deficiências estabeleceram relações com a música ao longo de seu percurso formativo, destacando a importância da inclusão e acessibilidade no ensino de música



que experienciaram, levando-os a optar por seguir para um curso superior na área. Contextos de ensino que atendem pessoas com estas características requerem demandas específicas, adaptando propostas pedagógicas para promover um ambiente acolhedor, motivador e eficaz para o desenvolvimento de habilidades musicais. Nesta perspectiva, a inserção do tema no campo da música mostra-se relevante na medida em que busca enfocar as experiências desses estudantes para a reflexão e construção de práticas pedagógicas acessíveis e inclusivas.

Palavras-Chave: Educação Musical Inclusiva. Ensino Superior em Música. Formação de Professores.

Referências

FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artmed, 1999.

PENNA, Maura. Possibilidades heurísticas da entrevista narrativa para a pesquisa em educação musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 31., 2021, João Pessoa. *Anais eletrônicos*. Disponível em:

<<https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/view/831>>. Acesso em: 2 out. 2023.

SCHAMBECK, Regina. Inclusão de alunos com deficiência na sala de aula: tendências de pesquisa e impactos na formação do professor de música. *Revista da ABEM*, Londrina, v.24, n.36, p. 23-35. Jan/Jun, 2016. Disponível em: <<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/598>>. Acesso em 26 jun 2024.



EPG no Polo de Piano do PRIMA

Livia Figueiredo de Alencar e Silva

livia.alencar@academico.ufpb.br

Mestrado

Área de Concentração: Educação Musical

Linhas de pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientador: Prof. Dr. Fábio Henrique Ribeiro

A música é uma forma de arte reconhecida por sua capacidade de promover uma série de benefícios para o desenvolvimento humano, abrangendo tanto aspectos cognitivos quanto sociais. Dentro do vasto campo da aprendizagem musical, o ensino coletivo de instrumentos tem se destacado como uma abordagem pedagógica que favorece a interação entre os estudantes e o desenvolvimento de habilidades musicais e sociais em conjunto. Segundo Santos e Santos (2019), o ensino coletivo de instrumento foi introduzido no Brasil a partir dos anos 1960, com o objetivo de otimizar recursos, reduzir custos e ampliar o acesso à educação musical. Essa prática tem sido objeto de diversos estudos que evidenciam seus excelentes resultados, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento da motivação, socialização e percepção auditiva dos alunos (Santos; Santos, 2019). No contexto específico do ensino de piano em grupo (EPG), observamos uma transição gradual de paradigmas educacionais, com a incorporação dessa prática como uma abordagem moderna, mas que remonta a décadas anteriores (Souza, 2017). O EPG foi introduzido no Brasil em 1973 e, desde então, tem se difundido pelo país, inclusive sendo adotado em instituições de ensino superior, como a Universidade Federal da Bahia (UFBA) e outras (Garrido, 2018). O ensino de piano em grupo transcende a mera configuração física da sala de aula, representando uma abordagem colaborativa e inclusiva para a educação musical (Machado, 2016). A ênfase recai não apenas no domínio técnico do instrumento, mas também na integração entre teoria e prática, com o objetivo de ensinar os alunos não apenas a tocar músicas, mas a fazer música (Souza, 2017). Ao discutir a metodologia do EPG, Costa e Aguiar (2006) destacam a importância de uma abordagem específica e de materiais adequados, adaptados aos objetivos do grupo. O papel do professor é fundamental nesse contexto, sendo responsável por facilitar a interação entre os alunos e garantir a participação ativa de todos durante as aulas (Montandon, 2004; Souza, 2017). No contexto da cidade de João Pessoa, o Polo de Piano do PRIMA surge como um espaço de destaque na promoção da inclusão e democratização do acesso à música, especialmente para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social (Falcão; Santana; Vieira, 2019). O programa visa não apenas o desenvolvimento técnico-musical dos alunos, mas também seu crescimento pessoal e social, alinhando-se com os objetivos do ensino coletivo de instrumento (Kater, 2004; Penna, Barros e Mello, 2011). Diante desse



contexto, a proposta desta pesquisa em andamento é de investigar as características pedagógicas do ensino de piano em grupo no Polo de Piano do PRIMA em João Pessoa. Buscamos compreender os efeitos dessa metodologia no desenvolvimento técnico-musical e social dos alunos, além de identificar as dificuldades e desafios enfrentados pelos professores que adotam essa abordagem. Ao explorar temas como aprendizado colaborativo, contexto sociomusical e práticas pedagógicas, esperamos contribuir para o avanço do conhecimento sobre o ensino coletivo de instrumento e sua importância no contexto educacional e sociocultural. A pesquisa adotará uma abordagem qualitativa, utilizando o estudo de caso para compreender a implementação do ensino de piano em grupo (EPG) no Polo de piano do PRIMA em João Pessoa. Segundo Penna (2015), o estudo de caso é ideal para investigar fenômenos contemporâneos dentro de seu contexto real, o que se alinha perfeitamente aos objetivos deste estudo. O universo da pesquisa será composto por dois professores e 60 alunos do Polo de piano do PRIMA. O processo de coleta de dados será dividido em três fases, incluindo revisão bibliográfica, observação das aulas, entrevistas com os professores e grupos focais com os alunos. Na última fase, os dados serão analisados por meio de análise de conteúdo e triangulação de dados, visando destacar a percepção dos alunos e os resultados alcançados com a metodologia do EPG. Todos os procedimentos éticos serão seguidos, incluindo a obtenção de consentimento dos participantes e a supervisão do comitê de ética da UFPB. Como resultado, espera-se compreender as características pedagógicas do EPG oferecido, avaliar seu impacto no desenvolvimento técnico-musical e social dos alunos, identificar dificuldades e desafios enfrentados pelos professores e alunos, além de fornecer subsídios para a formação de professores e reflexões sobre práticas pedagógicas.

Palavras-Chave: Ensino Coletivo de Instrumento. Piano em Grupo. PRIMA.

Referências

COSTA, Carlos Henrique Coutinho Rodrigues; AGUIAR, Adriana Oliveira. Piano em grupo: metodologia contextualizada ao Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 3., 2006, Goiânia. *Anais* [...]. Goiânia: Editora UFG, 2006. p. 176-181, Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/Anais_III_ENECIM.pdf. Acesso em: 6 mar. 2024.

FALCÃO, José Edmilson; SANTANA, Priscila Silva; VIEIRA, Josélia Ramalho. O polo de Piano – Casarão dos Azulejos do PRIMA: o processo de cooperação na implantação, consolidação e desenvolvimento do Ensino de Piano em Grupo em um projeto social. In: *Anais...* Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação



Musical, XXIV, 2019, Campo Grande. Disponível em:
<https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/view/202>. Acesso em: 8 mar. 2023.

GARRIDO, Anita. Ensino de Piano em Grupo na Educação Superior no Brasil: uma breve análise. In: *Congresso Regional Nordeste da Associação Brasileira de Educação Musical*, XIV, 2018, Salvador. Disponível em:
http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ernd/v3/papers/3012/public/3012-10967-1-PB.pdf. Acesso em: 8 mar. 2023.

KATER, Carlos. O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 43-51, mar. 2004.

MACHADO, Simone Gorete. A presença do piano em grupo em instituições de ensino superior no Brasil. *Revista Orfeu*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 132–155, 2016.

MONTANDON, Maria Isabel. Ensino Coletivo, Ensino em Grupo: mapeando as questões da área. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 1., 2004, Goiânia. *Anais [...]*. Goiânia: Editora UFG, 2004. p. 44-48, Disponível em:
https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/888/o/Anais_I_ENECIM.pdf. Acesso em: 6 mar. 2024.

PENNA, Maura. Alternativas metodológicas na pesquisa qualitativa: o estudo de caso e outras abordagens. In: PENNA, Maura. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em Educação e Música*. 2. ed. rev. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 101-116. ISBN 9788520507346.

PENNA, Maura; BARROS, Olga Renalli Nascimento e; MELLO, Marcel Ramalho de. Educação musical com função social: qualquer prática vale? *Revista da ABEM*, Londrina, v.20, N.17, 2012.

SANTOS, Wilson Rogério dos; SANTOS, Ana Roseli Paes dos. Situação e perspectivas da pesquisa sobre ensino coletivo de instrumentos no Brasil – Uma análise do período compreendido entre 1990 e 2013. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.7, n.3, 2019, p.1-26

SOUZA, Pedro Paulo da Silva. *Reflexões sobre o ensino do piano em grupo no Brasil*. Orientador: Fábio Silva Ventura. 2017. 41 f. TCC (Graduação) – Curso de Música, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017. Disponível em:
<http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/bitstream/riuea/2474/1/REFLEX%C3%95E>



VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

93

S%20SOBRE%20O%20ENSINO%20DO%20PIANO%20EM%20GRUPO%20NO
%20BRASIL.pdf. Acesso em: 8 mar. 2023.



**Desenvolvimento profissional do professor de música da educação
básica: experiências de formação em uma comunidade online**

Lucila Prestes de Souza Pires de Andrade
lucila.prestes@gmail.com

Doutorado

Área de Concentração: Educação Musical

Linhas de pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cristiane Maria Galdino de Almeida

Esta tese de doutorado em processo de conclusão resulta de uma pesquisa etnográfica na internet que investiga o desenvolvimento profissional dos professores em uma comunidade online chamada Musicalização Brasil. O grupo, formado por professores de música da educação básica, em sua maioria professores de uma mesma rede de ensino privada, utiliza o aplicativo de mensagens *Whatsapp* para a troca de mensagens e materiais.

Para este trabalho, procuro pensar a formação no sentido de desenvolvimento profissional do professor: um processo constante e diversificado que se estende por toda a vida profissional (Nóvoa, 1992). Ela engloba um conjunto vasto de saberes que são produzidos de forma muito particular por cada professor. O objetivo principal da pesquisa é compreender de que forma a participação na comunidade Musicalização Brasil proporciona experiências de formação que contribuam para o desenvolvimento profissional do professor de música da educação básica. Os objetivos secundários são: contextualizar as práticas de interação em comunidade online de professores de música; investigar percepções de professores de música a respeito de suas experiências de desenvolvimento profissional na comunidade online; analisar os processos de desenvolvimento profissional em relação à participação em comunidade online; identificar quais as características do desenvolvimento profissional do professor de música neste contexto.

A revisão de literatura apresenta o desenvolvimento profissional docente na perspectiva das publicações brasileiras da área de educação musical. Nota-se um número reduzido de trabalhos que utilizam a perspectiva do desenvolvimento profissional se comparado aos trabalhos que empregam o termo formação continuada. A partir da revisão, destaco quatro eixos que norteiam o desenvolvimento profissional do professor: experiência interpessoal, conhecimentos, reflexão sobre as práticas e diversidade.

Os pressupostos teóricos e metodológicos da pesquisa sustentam o entendimento de



que o grupo Musicalização Brasil, onde o trabalho está sendo desenvolvido, constitui uma comunidade de prática (Lave; Wenger, 1991; Wenger, 1998). São apresentados os principais conceitos das CoP, que se sustentam em três elementos: domínio - algo fundamental que as pessoas têm em comum; comunidade - as relações sociais onde os participantes aprendem uns com os outros; e prática - que constitui o compartilhamento e as atividades dos membros da comunidade.

A partir das características do grupo Musicalização Brasil e do meio no qual está situado utilizei a pesquisa na internet, no formato de pesquisa etnográfica online. Os dados foram coletados a partir de interação comunal, entrevistas e notas de campo (Kozinets, 2014). Para isso, foram analisados o histórico das conversas do grupo durante um ano, bem como os arquivos, vídeos, áudios e outros materiais enviados no grupo. Foi também realizado um grupo focal, formado por participantes do grupo principal e que aceitaram o convite para conversar sobre questões que necessitaram de aprofundamento. Foram ainda utilizadas conversas particulares com alguns participantes, sempre utilizando o WhatsApp como contexto e forma de interação.

O grupo Musicalização Brasil surgiu por iniciativa de alguns professores de música em janeiro de 2020. A intenção dos administradores era reunir muitos participantes a fim de que houvesse uma representatividade de diferentes regiões do país. Tal objetivo parece ter sido alcançado, visto que o grupo no período de coleta de dados contava com 245 participantes, tendo representação das cinco regiões do Brasil. A participação acontece a partir do envio e leitura de mensagens, de maneira assíncrona. As mensagens de texto, redigidas pelos próprios membros da comunidade, bem como os áudios enviados por eles e as figurinhas e GIFs funcionam como elementos da participação, uma vez que eles refletem a identidade do participante, sua forma pessoal de agir e estabelecer conexões sociais (Wenger, 1998) com outras pessoas. Também são compartilhados materiais de diferentes fontes (documentos, imagens, vídeos e links). Estes constituem elementos da prática na forma reificada. Uma vez pertencendo ao grupo, cada participante pode ler e acessar tudo o que é compartilhado neste espaço por outros colegas. Da liberdade para interação, percebo diferentes perfis de participação dos professores no grupo: participantes ativos que no contexto das redes sociais são conhecidos como *posters* e participantes passivos, chamados de *lurkers*. A participação passiva, embora aparentemente não influencie as interações dentro da comunidade, é importante de ser considerada na perspectiva da aprendizagem em uma comunidade de prática. Ela é chamada de participação periférica legítima, “um processo crucial pelo qual comunidades oferecem oportunidades de aprendizagem para aqueles que estão na periferia” (Wenger; White; Smith, 2009, p. 489). Estes participantes podem ser membros novos na comunidade, que ainda estão se familiarizando com as temáticas e formas de se comunicar do grupo, como podem ser pessoas que pertencem a



outras comunidades e levam o que aprenderam para outros contextos. A periferia permite que pessoas com pouca experiência em certo domínio - no caso deste contexto, o ensinar música na educação básica - possam aprender com os colegas mais experientes. O conceito de periferia permite também compreender a relação entre uma comunidade e outras comunidades, a partir do potencial que estes compartilhamentos entre os grupos oferecem de suscitar novas interações e trazer novos materiais, novas temáticas e novas discussões, mantendo o grupo ativo.

Os registros de aulas compartilhados no grupo, os repertórios constituídos por recursos e formas de ensinar, bem como as diferentes maneiras de conviver e cooperar que marcam a docência constituem, no Musicalização Brasil, elementos da experiência dos professores. Ao dividir experiências, há uma construção de repertório compartilhado que desperta um senso de profissionalidade em comum, e que confere às experiências a legitimidade do saber. Não é meramente a experiência que possibilita a formação, mas sim a reflexão crítica sobre as práticas. Esse é um processo bastante pessoal, e nem sempre compartilhado com outras pessoas, o que torna difícil descrevê-lo com clareza. Contudo, ao observar as participações dos professores no Musicalização Brasil é possível perceber como a experiência que propulsiona as interações, serve de iniciativa para o compartilhamento de materiais e influencia a forma de ver a docência e seus desafios. No contexto da formação de professores, o sentido de competência de Wenger (1998) se relaciona ao conhecimento profissional docente (Nóvoa, 2022). O que sustenta a importância das experiências - e seu compartilhamento no grupo - é seu potencial de promover conhecimento profissional (competência) que, através da reflexão, promove a aprendizagem. “Não se trata de um saber-fazer, mas da capacidade de valorizar uma experiência refletida, que não pertence apenas ao indivíduo, mas ao coletivo profissional, e dar-lhe um sentido pedagógico” (Nóvoa; Vieira, 2017, p. 36).

Ao considerar o grupo Musicalização Brasil como um espaço de formação que promove o desenvolvimento profissional dos professores, é necessário identificar as características da comunidade que contribuem para tal objetivo: mobilidade, colaboração, coerência, foco na prática, rede de apoio, motivação e autonomia da formação. Algumas dessas características são apontadas pela literatura como elementos presentes nos programas de desenvolvimento profissional de alta qualidade (Stanley; Snell; Edgar, 2014), outras foram verificadas em contextos similares de formação que se baseiam na interação entre professores em redes sociais (Marcelo; Marcelo-Martinez, 2023). No entanto, elas são construídas e se articulam de forma peculiar e única no contexto estudado.

Os resultados, ainda parciais da pesquisa, apontam para a necessidade de pensar o desenvolvimento profissional dos professores por meio do exercício de articular



experiências, práticas e reflexão na construção do conhecimento. Reitero a importância de nos atentarmos às possibilidades formativas dos diversos contextos nos quais atuamos e interagimos como professores, incluindo espaços online, como o Musicalização Brasil. Também ressalto a necessidade de considerarmos o conhecimento profissional dos professores como essencial à formação, dos que já atuam e dos que estão se preparando para atuar.

Palavras-chave: Educação Musical. Formação Professor. Pesquisa Etnográfica Online. Comunidade de Prática. Desenvolvimento Profissional. Educação Básica.

Referências

KOZINETTS, Robert. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre: Penso, 2014.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. *Situated Learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

MARCELO, Carlos; MARCELO-MARTINEZ, Paula. Redes sociais e desenvolvimento profissional docente: novos espaços de formação. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 53, p. 1-25, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980531410223>. Acesso em: 14 abr. 2024.

NÓVOA, António. Formação de Professores e Profissão Docente. In: NÓVOA, António (Coord.). *Os Professores e sua Formação*. Lisboa: Dom Quixote, 1992. p. 13-33. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/4758>. Acesso em: 10 mar. 2020.

NÓVOA, António. Conhecimento profissional docente e formação de professores. *Revista Brasileira de Educação*, v. 27, p. 1-20, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782022270129>. Acesso em: 13 jun. 2024.

NÓVOA, Antônio; VIEIRA, Pâmela. Um alfabeto da formação de professores. *Crítica Educativa*, Sorocaba, v. 3, n. 2, p. 21-49, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22476/revcted.v3i2.217>. Acesso em: 19 mar. 2024.

STANLEY, Ann Marie; SNELL, Alden; EDGAR, Scott. Collaboration as Effective Music Professional Development: Success Stories from the Field. *Journal of Music Teacher Education*, v. 24, n. 1, p. 76–88, 2014.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice: learning, meaning and identity*.



VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

98

Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WENGER, Etienne; WHITE, Nancy; SMITH, John D. *Digital habitats: stewarding technology for communities*. CPsquare, 2009. Edição Kindle.



A formação do saxofonista popular na educação superior em música do Brasil

Helena Feitosa Costa Filho
costinha.sax@gmail.com

Doutorado

Área de Concentração: Educação Musical

Linhas de pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

A Pesquisa em educação musical abrange atualmente um amplo universo de estudos e abordagens investigativas, como têm revelado diferentes estudiosos da área no Brasil (Del-Ben, 2014a; Del-Ben, 2014b; Freire, 2010) e no exterior (Smith *et al.*, 2017). Dentro desse amplo escopo de estudos, o ensino de instrumento tem ganhado espaço, sobretudo ao longo das últimas três décadas, trazendo para as reflexões, problematizações e proposições da formação do instrumentista olhares abrangentes, diversificados e críticos que emergem na cena da educação musical contemporânea (Figueiredo, 2014; Santos; Hentschke, 2009).

Nessa conjuntura, debates e estudos atuais têm evidenciado o unilateralismo metodológico e curricular, característicos do modelo conservatorial, e problematizado a hegemonia da música erudita de concerto europeia (Penna; Sobreira, 2020; Pereira, 2014; Queiroz, 2020; 2023). Como consequência desse movimento, tem emergido uma série de sugestões, proposições e novas alternativas para pensar e fazer a formação em música, o que inclui, entre diversas outras possibilidades, a formação em música popular (Campbell; Myers; Sarath, 2016; Moore, 2017; Queiroz, 2020).

Entendendo que a música brasileira popular está estruturada em pilares estéticos, sociais e culturais singulares, que dialogam com outras práxis musicais do mundo, mas que constituem suas idiossincrasias nas nuances musicais brasileiras, há uma literatura crescente que aponta para a necessidade de rompermos com modelos dominantes e incorporarmos novas estratégias de formação em música no ensino formal do país (Couto, 2014; Mariano, 2018). Apesar dessa crescente problematização, é fundamental reconhecer que as pesquisas e discussões fundamentadas acerca da formação do músico popular e do instrumentista para atuar nesse universo ainda são embrionárias no Brasil, se considerarmos nessa análise a amplitude e a diversidade da música popular brasileira. É nesse contexto que este trabalho se insere, trazendo resultados da pesquisa de doutorado em andamento, na área de concentração “Educação Musical” intitulada “O ensino de saxofone popular nos cursos de graduação do Brasil: da realidade atual às novas perspectivas de formação do instrumentista”.



O saxofone é, de certa forma, um instrumento recente, que surgiu no cenário musical a partir de 1841. O instrumento foi concebido inicialmente para ser utilizado, principalmente, nas bandas militares; todavia, não tardou muito para que fosse popularizado e, menos de 100 anos depois de sua criação, já estava devidamente inserido em práticas musicais distintas, valendo destacar sua ascensão, a partir dos anos de 1930, no cenário da música americana, principalmente no jazz.

Por mais que o sax tenha ganhado projeção, principalmente no universo da música popular, é importante retratar que o instrumento também ganhou espaço no âmbito da música erudita, possuindo, atualmente, um vasto repertório escrito especificamente para o saxofone, bem como intérpretes que se dedicam à sua execução vinculada à prática da música erudita, utilizando-o como solista e/ou camerista (Capistrano, 2008, p. 5). Assim, vinculado a essas duas correntes musicais, o saxofone foi ganhando espaço e projeção e, na segunda metade do século XX, já era um instrumento com uma “escola” amplamente desenvolvida, principalmente em países da Europa e nos Estados Unidos. No Brasil, o saxofone também teve o seu desenvolvimento vinculado a essas duas vertentes, desenvolvendo perspectivas de formação diferenciadas a partir de sua prática na música popular ou erudita.

A partir de questões que caracterizam o universo da educação musical na contemporaneidade, das problematizações acerca das hegemonias e unilateralismos no universo da educação superior, das discussões e reflexões acerca do ensino de instrumento nos dias de hoje, das especificidades que caracterizam a formação e práxis da música e das nuances do ensino e aprendizagem do saxofone popular, este projeto busca responder ao seguinte problema de pesquisa: quais as concepções e propostas do ensino de saxofone popular que tem orientado a inserção do instrumento nos cursos de graduação em música do Brasil e quais perspectivas podem ser sistematizadas para fortalecer o seu ensino nesse contexto?

Com base neste problema de pesquisa, o estudo tem como objetivo compreender quais as concepções e propostas têm caracterizado o ensino de saxofone popular nos cursos de graduação em música do Brasil, verificando perspectivas e possibilidades que podem ser sistematizadas para fortalecer o ensino desse instrumento nesse contexto. Com vistas a alcançar esse objetivo geral, a pesquisa tem como objetivos específicos: verificar quais os cursos de graduação em música (bacharelado e licenciatura) que têm ofertado saxofone popular como habilitação específica; identificar e compreender como o ensino desse instrumento tem sido pensado e desenvolvido nos cursos; compreender novas perspectivas de formação que têm emergido acerca da formação musical, do ensino da música popular e do ensino do instrumento nesse contexto; refletir e sistematizar propostas e alternativas que, a partir da pesquisa realizada, podem fortalecer o ensino de saxofone nesse contexto.



A pesquisa contemplou os cursos de música popular das quatro universidades públicas do Brasil que oferecem o saxofone popular como uma das opções entre os instrumentos ofertados. O estudo é de natureza qualitativa e abrangeu pesquisa bibliográfica e documental e a realização de entrevistas com professores atuantes nos cursos de música pesquisadas.

A partir da pesquisa ficou evidente que: os perfis dos cursos de saxofone têm proposições abrangentes, no que tange à formação musical e humana, mas destacam a ênfase na formação técnica para atuação como instrumentista em repertórios consolidados do jazz e da MPB; os conhecimentos e saberes trabalhados abrangem repertórios com esse perfil, bem como os aspectos técnicos interpretativos que caracterizam o instrumento e seu uso na música popular; as metodologias de ensino têm incorporado características da formação musical na atualidade, mas ainda são centradas no modelo positivista-disciplinar, comum nos cursos de música no país.

Tendo como base as diferentes dimensões da pesquisa, foram elaborados diretrizes e ações que podem orientar o ensino do saxofone nos cursos de graduação do Brasil, tendo como suporte o perfil e o interesse dos estudantes, a realidade do universo da música popular na contemporaneidade e as características e demandas da sociedade no século XXI. Assim, apresento a seguir, com base nas entrevistas dos professores e das proposições da literatura atual da área educação musical (Bowman, 2007; Campbell; Myers; Sarath, 2016; Moore, 2017; Queiroz, 2023) as diretrizes e proposições que emergiram do estudo. Nesse universo, foi possível concluir que o ensino do saxofone popular na educação superior deve ter como base as seguintes perspectivas:

Nas dimensões sociais e humanas:

- Trabalhar a formação do instrumentista de forma contextualizada com temas, problemas e questões do mundo atual;
- Promover uma maior interação dos alunos com a comunidade externa, onde eles possam apresentar para a sociedade os trabalhos desenvolvidos no curso. Essas apresentações podem ocorrer em bares, sala de concertos, cafés e demais lugares que possibilitem esse contato mais direto com o público externo;
- Promover intercâmbios durante o curso com artistas e instituições do cenário local, nacional e internacional;
- Oferecer uma assistência humanizada, uma relação menos verticalizada de professor para estudante, onde o professor seja um tutor companheiro, amigo;

Nas dimensões técnicas:

- Desenvolver técnicas que sejam associadas à dinâmica do instrumento, mas canalizadas para a performance específica da música popular;



- Apresentar uma proposta de trabalho para o curso, onde os componentes curriculares sejam conectados, que dialoguem entre si, estejam na medida do possível juntos, para que o curso tenha uma direção e todos possam estar juntos nesse mesmo caminho;
- Oferecer uma melhor estrutura na sala de aula relacionada a equipamentos, que possibilite ao aluno um contato mais próximo com as novas tecnologias. Para que os alunos tenham a oportunidade de fazer as coisas que a nossa época demanda, fazer gravações, experimentações, utilizar playbacks, fazer composições na aula e já produzir essas composições; ou seja, investir na tecnologia musical;
- Trabalhar estudos técnicos, que possibilite ao aluno habilidades para um bom desempenho no instrumento, haja vista as infinitas possibilidades interpretativas que, nos dias atuais, no saxofone popular, são cada vez mais difíceis, exigindo bastante do saxofonista;
- Oferecer uma parte teórica bem fundamentada, onde o aluno possa trabalhar aspectos teóricos, históricos, linkados com a prática;
- Trabalhar estudos técnicos/interpretativos, para que o aluno possa ter conhecimento e possa cuidar bem da parte musical, nas diversas possibilidades de repertório que o saxofone popular oferece;

No que concerne à abrangência e características do repertório:

- Trabalhar o ensino de instrumento com ênfase na diversidade da música popular brasileira na atualidade;
- Oferecer a possibilidade da construção de um repertório bem abrangente de saxofone, que inclua vários gêneros da música brasileira, principalmente. Podendo ampliar essa possibilidade para música internacional, como o Jazz, a música pop, dentre outras;

No que diz respeito à vinculação ao mundo do trabalho;

- Explorar dimensões formativas relacionadas aos campos de trabalho existentes para o saxofonista;
- Desenvolver, a partir do perfil de cada estudante, estratégias empreendedoras para sua inserção profissional;
- Oferecer ao aluno a possibilidade de se conectar com o que está acontecendo fora da escola. Trazer experiências musicais externas que possam mostrar para o aluno o que acontece nesses contextos, ou seja, promover uma conexão com a rua;

No que se refere à infraestrutura:

- Oferecer os materiais referente aos métodos e ao repertório de música popular,



comprados e disponíveis, incluindo livros, play alongs, entre outros;

- Disponibilizar na escola para o aluno, um lugar apropriado onde ele possa praticar de maneira minimamente decente, o seu instrumento.

Palavras-Chave: Formação do saxofonista. Música Popular. Ensino Superior.

Referências

BOWMAN, Wayne. Who is the “We”? Rethinking Professionalism in Music Education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, v. 6, n. 4, p. 109-131, 2007. Disponível em: http://act.maydaygroup.org/articles/Bowman6_4.pdf. Acesso em: 03 ago. 2023.

CAMPBELL, Patricia Shehan; MYERS, David; SARATH, E. (Eds.). *Transforming music study from its foundations: a manifesto for progressive change in the undergraduate preparation of music majors* (report of the task force on the undergraduate music major). Missoula, 2016. Disponível em: <https://www.music.org/pdf/pubs/tfumm/TFUMM.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2019.

CAPISTRANO, Rodrigo. *Apostila sobre o saxofone*. Curitiba, 2008.

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

DEL-BEN, Luciana. (Para) Pensar a pesquisa em educação musical. *Revista da ABEM*, v. 18, no. 24, p. 25–33, 13 Apr. 2014a. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/200>. Acesso em: 31 Dec. 2019.

DEL-BEN, Luciana. Políticas de ciência, tecnologia e inovação no Brasil: perspectivas para a produção de conhecimento em educação musical. *Revista da ABEM*, v. 22, no. 32, p. 130–142, 3 jul. 2014b. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/467>. Acesso em: 31 Dec. 2019.

FIGUEIREDO, Edson. Controle ou promoção de autonomia? Questões sobre o estilo motivacional do professor e o ensino de instrumento musical. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 22, n. 32, p. 77-89, 2014. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/463/387>. Acesso em: 28 fev 2021.



FREIRE, Vanda Bellard. Introdução. In: FREIRE, Vanda Bellard (Org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 9-62.

MARIANO, Anderson de Sousa. *Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de Guitarra Elétrica no Brasil*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

MOORE, Robin. *College music curricula for a new century*. New York: Oxford Scholarship Online, 2017.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e *habitus* conservatorial: analisando o currículo. *Revista da Abem* v. 22, n. 32, p. 90-103, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/464>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silva. A formação universitária do músico: A persistência do modelo de ensino conservatorial. *Revista OPUS*, v. 26 n. 3, 2020. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020c2611/pdf>>. Acesso em: 10 fev 2024.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectiva decolonias para (re) pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia de Arte*, n. 10, v. 1, p. 153-199, 2020. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/3536>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Currículos criativos e inovadores em música: proposições decoloniais. In: BEINEKE, V. (Org.). *Educação musical: diálogos insurgentes*. São Paulo: Hucitec Editora, 2023. p. 191-241.

SANTOS, Regina Antunes Teixeira; HENTSCHEKE, Liane. A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 72-82. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n19/a08n19.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2024.

SMITH, Gareth Dylan; MOIR, Zack; BRENNAN, Matt; RAMBARRAN, Shara; KIRKMAN, Phil (Eds.). *The Routledge research companion to popular music education*. New York: Routledge, 2017.



Contribuições Formativas do Pianista Colaborador no contexto de cinco universidades brasileiras: reflexões e pesquisa autoetnográfica

Igara Cynara Cabral de Paiva
igara.carbral@gmail.com

Doutorado

Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical

Linha de pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da interpretação musical

Orientador: Prof. Dr. José Henrique Martins

Introdução

Esta pesquisa investiga as contribuições provenientes da atuação profissional do pianista colaborador na formação musical dos indivíduos que usufruem da colaboração pianística. Para isto, está sendo considerado o contexto de cinco universidades do nordeste do Brasil nas quais servidores Técnicos em Educação de Nível Superior (TENS) atuam como Pianistas Colaboradores. Em razão da diversidade de termos utilizados para definir o trabalho do pianista que atua em parceria com outros músicos, optamos pela utilização do termo Pianista Colaborador na medida em que ele define que este profissional não é “apenas um acompanhador, mas sim um colaborador, no sentido de *co(junto) - laborare* (trabalho), de trabalhar em conjunto, em todo o processo de construção da performance artística” (Souza, 2017, p. 11 *apud* Katz, 2009, p. 3). O objetivo principal deste estudo consiste na averiguação das formas de cooperação desse profissional no processo conjunto de construção da performance, e se baseia na tese de que a colaboração pianística é uma atividade que se sustenta em três pilares principais: as contribuições musicais, as orientações pedagógicas e as experiências relacionais. No que diz respeito à fundamentação teórica, esta pesquisa pretende dialogar com a Teoria das Inteligências Múltiplas, de Howard Gardner (1943) e com os principais conceitos provenientes da Teoria da Aprendizagem, de Lev Vigotski (1896-1934). Em sua teoria, Gardner apresenta uma visão pluralista da mente, onde são consideradas as diferentes faces da cognição ao mesmo tempo em que são reconhecidas as capacidades cognitivas diferenciadas e os estilos de aprendizagem contrastantes de cada indivíduo (Gardner, 2002). Vigotski, por sua vez, destaca a importância do aspecto social no processo de aprendizagem e na construção de novos conhecimentos. Também serão utilizados como aporte bibliográfico as publicações e livros de maior relevância na área de Colaboração Pianística tanto no cenário nacional quanto na conjuntura internacional, contemplando autores como Martin Katz (1945) e Gerald Moore (1899-1987), assim como os



trabalhos de Mundim (2009), Muniz (2010), Rubio (2012), Montenegro (2013), entre outros. Tais autores reforçam a ideia de que certas características seriam imprescindíveis ao bom desempenho profissional do pianista colaborador, uma vez que lhes são solicitadas habilidades e ferramentas diversificadas. De acordo com Montenegro (2013) algumas delas seriam:

Ler partituras à primeira vista; dominar técnicas do piano; realizar transposição de melodias; improvisar e tocar cifras; conhecer o funcionamento de outros instrumentos musicais; conhecer idiomas estrangeiros; ter noções sobre respiração; desenvolver estratégias de ensaio em conjunto; e buscar familiaridade com a literatura musical além do piano solo (Montenegro, 2013, *apud* Katz, 2009; Mundim, 2009; Alexandria, 2005; Imbrósio, 2001; Ferrari, 1999; Moore, 1984; Adler, 1965).

Katz (2009) complementa afirmando que:

Para um pianista colaborador [...], é essencial a capacidade de compreender as coisas rapidamente e entregar uma leitura pouco polida, talvez, mas muito aceitável, para um ensaio, audição ou aula. A vida de um colaborador de sucesso é uma vida acelerada, o que seria impossível sem essa habilidade especial (Katz, 2009, p. 278).

Há, portanto, um consenso de que esse profissional deve possuir conhecimentos variados que serão igualmente importantes para o bom desempenho de sua *práxis*, sejam eles de natureza musical, pedagógica ou relacional (Montenegro, 2013).

Metodologia

Do ponto de vista metodológico, esta pesquisa se divide em duas etapas principais: a primeira delas consistirá em uma pesquisa autoetnográfica, que se concretizará mediante o registro e posterior análise acerca de minha atuação profissional como pianista colaboradora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) durante ensaios e recitais realizados na Escola de Música da UFRN. Nessa etapa participarão alunos vinculados aos cursos técnico e bacharelado oferecidos por essa instituição; na segunda etapa do trabalho serão realizadas entrevistas semiestruturadas com pianistas colaboradores vinculados à Universidade Federal da Paraíba (UFPB), à Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Resultados e considerações finais



Por se tratar de uma pesquisa que envolve seres humanos, se fez necessária a sua submissão ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal da Paraíba para que fossem avaliados os riscos e benefícios aos quais os seus participantes seriam submetidos. Após a emissão do parecer favorável pelo referido órgão, a etapa de intervenção com os pianistas colaboradores foi iniciada, enquanto a etapa que envolve a participação de alunos da UFRN aguarda o retorno das atividades acadêmicas para que possa ser iniciada, tendo em vista o momento atual de greve das instituições federais de ensino do Brasil. Com este trabalho, esperamos contribuir com o fortalecimento da área de colaboração pianística na região Nordeste, sobretudo no âmbito das universidades brasileiras onde atuam os TENS; que ampliemos o debate acerca das contribuições que esse profissional é capaz de oferecer aos indivíduos com os quais atua; desejamos propor mudanças que viabilizem melhores condições de trabalho para esses profissionais, a fim de que, deste modo, os resultados das parcerias musicais oriundas desse ofício sejam afetados positivamente; por último, almejamos cooperar com o fortalecimento da pesquisa artística em práticas interpretativas no Brasil, inspirando *performers* a produzirem e compartilharem seus conhecimentos e experiências por meio da pesquisa artística e autoetnográfica.

Palavras-chave: Piano Colaborativo. Pianista Colaborador. Colaboração Pianística. Pesquisa Autoetnográfica. Pesquisa Artística. Práticas Interpretativas.

Referências

GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente*. Tradução de Sandra Costa. Porto Alegre: Artmed, 2002. 2ª. Edição.

KATZ, Martin. *The complete collaborator: The pianist as partner*. Oxford University Press, USA, 2009.

MONTENEGRO, Guilherme Farias de Castro. *Os modos de ser e agir do pianista colaborador: um estudo de entrevistas com profissionais do Centro de Educação Profissional–Escola de Música de Brasília*. 189f. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MOORE, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. The MacMillan Company, Nova Iorque, 1956.

MUNDIM, Adriana Abid. *Pianista Colaborador: a formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de flauta transversal*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade de Minas



Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2009.

MUNIZ, Franklin Roosevelt Silva et al. *O pianista camerista, correpetidor e colaborador*: as habilidades nos diversos campos de atuação. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

RUBIO, Isolda Crespi. A influência do pianista acompanhador no percurso de aprendizagem musical dos estudantes de instrumento. 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) – Escola das Artes, Faculdade de Educação e Psicologia, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2012.

SOUZA, Hamurabi Ferreira. *O Pianista Colaborador no Ambiente Acadêmico*: abordagens terminológicas, suas expertises e competências. Salvador, 2017. Artigo para o Memorial do Mestrado Profissional em Criação Musical/Piano UFBA.

VIGOTSKI, L. S. *A Formação Social da Mente*: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2002.



**Painel 5:
Música do Nordeste**



A Formação Musical no *Coletivo Candiero*: uma análise em torno das perspectivas de aprendizagem de indivíduos envolvidos em um cenário da música cristã contemporânea no Nordeste brasileiro

Marcellus de Alexandria Rique Filho
marcellus_alexandria@hotmail.com

Mestrado

Área de concentração: Educação Musical

Linha de pesquisa: Processos e Práticas Educativo-Musicais

Orientador: Prof. Dr. João Valter Ferreira Filho

Introdução

O projeto de pesquisa em construção tem como título provisório "A formação musical no *Coletivo Candiero*: uma análise em torno das perspectivas de aprendizagem de indivíduos envolvidos em um cenário da música cristã contemporânea no Nordeste brasileiro." Seu propósito é investigar os processos de ensino-aprendizagem que ocorrem dentro do *Coletivo Candiero*, um grupo independente de artistas e músicos cristãos nordestinos, e compreender como esses processos se relacionam com as trajetórias individuais dos participantes como músicos, artistas e seres humanos. O problema de pesquisa aborda como os músicos integrantes do coletivo narram suas trajetórias de formação musical e como relacionam com a musicalidade e a missão do projeto.

A revisão de literatura situa dimensões fundamentais para a pesquisa como: grupos musicais de caráter religioso, cenários de formação musical, processos informais de compartilhamento de conhecimentos e saberes entre os indivíduos envolvidos e as inter-relações entre a cultura global e local na produção e no ensino-aprendizagem verificados no contexto desses grupos. A fundamentação teórica aborda a inserção do tema de pesquisa no contexto da música, religião e educação informal. Me embaso em Medeiros (2018), Novo (2015), Almeida (2011), Pinheiro (2016), Reck (2014) e Souza (2015), que abordam contextos diversos de educação musical em igrejas católicas e protestantes. Além disso, uso Santos (1991) e Pereira (2018) que trazem contribuições à discussão sobre processos de aprendizagem musicais em contextos não-formais e "desconservatoriais", propondo caminhos diversos e possíveis para a formação de músicos e práticas significativas para os participantes. Reck (2011, p. 129) acrescenta sobre o assunto.

Em relação à música e religiosidade, uma perspectiva da dimensão cultural da análise religiosa (GEERTZ, 1989) pode instigar investigações que compreendam significados simbólico religiosos em



contextos musicais específicos. Além da música cristã e de religiões afrobrasileiras, outras experiências músico-religiosas podem ser abordadas a partir desse enfoque cultural, evidenciando elementos musicais que possuem significações ligadas a crenças religiosas.

O *Coletivo Candiero* se autoproclama uma alternativa ao mercado *mainstream* da música religiosa cristã no Brasil, que surge no Nordeste, fora do eixo Rio-São Paulo, e busca representatividade e valorização da cultura local, bem como uma contextualização das práticas músico-religiosas dos indivíduos. O projeto se propõe a contribuir com a compreensão desses contextos pouco explorados academicamente.

Possíveis encaminhamentos metodológicos

A pesquisa está em um estágio de redefinição das escolhas metodológicas, pois, desde meu ingresso no curso de mestrado em música, passei por um processo de reflexão que resultou na mudança completa do meu projeto de pesquisa. Decidi abandonar completamente a pesquisa anterior, na qual tinha pouco envolvimento, e passei a focar em uma realidade mais próxima das minhas experiências pessoais. Desde 2019, venho atuando como músico integrante do *Coletivo Candiero*, participando ativamente da gravação de uma série de álbuns musicais com os artistas do grupo. Essa experiência me posicionou como um observador participante do fenômeno escolhido, conferindo-me uma perspectiva única para a coleta de dados e interpretação dos aspectos subjetivos e intrínsecos relacionados às significações individuais e coletivas dos participantes. Dito isto, o capítulo referente aos processos metodológicos ainda está em desenvolvimento. No entanto vislumbramos possibilidades como: a abordagem qualitativa com ênfase nas narrativas auto-biográficas, a utilização de entrevistas semiestruturadas para coleta de dados e análise de conteúdo, além da consulta a fontes documentais referentes a produções autorais em mídias digitais do grupo observado.

Andamento da pesquisa e considerações finais

Esses estudos representam a fase atual das definições metodológicas da pesquisa, exigindo uma investigação adicional para determinar sua adequação ao fenômeno que pretendemos investigar. Por fim, partindo de uma perspectiva pedagógica que leva em conta as particularidades dos contextos em que atua, é contraproducente analisar práticas musicais religiosas, seja sob o ponto de vista da educação musical, pedagogia, sociologia ou etnomusicologia, sem considerar significações extramusicais dos participantes. Essas significações são parte das visões de mundo e práticas sociais dos músicos. Desta forma, o projeto visa abordar a constituição histórica e os principais traços identitários do grupo *Candiero*, questionando a articulação entre a cultura global e a cultura local expressada pelos indivíduos em



suas atuações sociais, musicais e religiosas. Como essas vivências singulares contribuem para a formação musical e identitária dos participantes no *Coletivo* e como estas se relacionam à mensagem e ideologia do grupo. Essas discussões podem contribuir para uma educação pluralizada e diversificada, que considere o contexto sociocultural dos indivíduos, suas formações de identidades musicais e suas vivências diárias.

Palavras-chave: Coletivo Candiero. Formação musical. Decolonialidade. Música cristã contemporânea. Identidades.

Referências

ALMEIDA, B.; ORIENTADOR, S.; DIAS, . Universidade Federal de Goiás Escola de Música e Artes Cênicas. Aprendizado Musical e Referenciais Doutrinários: a construção da performance em um coro religioso. [S.l: s.n.]. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tedeserver/api/core/bitstreams/15ef19b2-457b-4a71-b7cfc817071d3953/content>>. Acesso em: 3 out. 2023.

MEDEIROS, P. H. S. de. Festa, fé e devoção: a formação musical na Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/13101>>. Acesso em: 3 out. 2023.

NOVO, J. A. D. D. Educação musical do espaço religioso: um estudo sobre a formação musical na Primeira Igreja Presbiteriana de João Pessoa – Paraíba. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8422>>. Acesso em: 3 out. 2023.

PEREIRA, M. V. M. Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. Interlúdio, Rio de Janeiro, v. 6, n. 10, p. 10-22, 2018.

PENNA, Maura. Música(s) e seu ensino / Maura Penna. 2. ed. rev. e ampl. - Porto Alegre: Sulina, 2018.

PINHEIRO, José Jorge dos Santos. A educação musical na igreja evangélica: a música na Catedral Metodista em Valença/RJ. In: CONGRESSO PÓS-GRADUAÇÃO UNIS, 9. 2016. Varginha. Anais... Varginha: Fundação de Ensino e Pesquisa do Sul de Minas, 2016. p. 1-16.

RECK, A. M., Louro, A. L., & Rapôso, M. (2014). Práticas de Educação Musical



em contextos religiosos: narrativas de licenciandos a partir de diários de aula. Revista da ABEM, 22(33). Recuperado de <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/468>

RECK, A. M. (2011). Práticas musicais cotidianas na Cultura Gospel: um estudo de caso no Ministério de Louvor Somos Igreja.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos. In: KATER, Carlos (Ed.). Cadernos de estudo: educação musical. n. 2/3. SP: Atravez, ago. 1991. p. 1-14. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/educacao.htm>. Acesso em: out. 2023

SOUZA, Priscila Gomes de. Templo Central da Igreja Evangélica Assembleia de Deus do Natal/RN: um estudo sobre música e educação musical. 2015. 208f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.



Saberes Musicais Criativos no Coco e na Ciranda da Paraíba

Guilherme Sperb
gsperb@gmail.com

Doutorado

Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

Linha de pesquisa: Música, Cultura e Performance

Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Queiroz

Introdução

A presente comunicação busca apresentar os direcionamentos e resultados prévios de um projeto de pesquisa que almeja investigar a atividade e os processos de criação musical em diferentes instâncias e contextos de música tradicional popular na Paraíba. Busca-se pesquisar e articular os saberes da prática criacional de um apanhado diverso de mestres e mestras do Coco e da Ciranda da Paraíba. Seu objetivo principal, através da interação documental e do processo etnográfico é o de centralizar e compreender, em uma perspectiva decolonial, os saberes de mestres/as da cultura popular como ponto de emergência de construção de novas ferramentas e estratégias para acessar o processo e o fluxo criativo.

Métodos

Após os devidos momentos de registro, observação e interação em diferentes contextos geográficos de criadores originais de coco e ciranda na Paraíba, o estágio atual do trabalho encontra-se na análise do material coletado em minha observação participante no presente projeto, associado às revisões de literatura estabelecidas na pesquisa. Dessa forma, busca-se estabelecer um recorte para a redação da tese dentro da vasta quantidade de manifestações relacionadas ao Coco e à Ciranda. Nesse processo, a interação com os trabalhos de Santos (2011, 2014), Travassos (2007, 2008, 2010) e Ayala (2000) apontam fundamentais caminhos investigativos, além da óbvia revisita a textos clássicos no assunto em questão, como os de Andrade (2002, 2008).

A investigação emergiu inicialmente da demanda de exploração de diferentes saberes para a educação de composição em música popular, em área de intersecção entre a Etnomusicologia e a Educação Musical, conforme apontam Queiroz & Marinho (2017) e Campbell (2003). Apesar deste desdobramento inicial de partida a pesquisa, até o momento, focou, de maneira mais detida, na compreensão e análise dos fenômenos, sem deixar de vislumbrar futuras aberturas de compreensões para pesquisas posteriores que incluam os conceitos atuais em processos educativos. São referenciais para a interação etnográfica os trabalhos de Ingold (2016) e Saraiva (2016, 2019).



Resultados

Espera-se com a interpretação dos futuros resultados, a possibilidade de construir novos conhecimentos que integrem ancestralidade e contemporaneidade, e que permitam entender quais são as diferentes nuances que caracterizam a criação musical das referidas manifestações musicais da Paraíba, considerando os processos, as dimensões gerais e os aspectos específicos que constituem esse fenômeno em contexto. Além disso, o trabalho busca entender o vocabulário de mecanismos de transmissão desse fenômeno da cultura popular e alargar o conhecimento sobre repertórios, grupos, pessoas e suas práticas no coco e na ciranda no território paraibano.

Sobretudo, o processo de pesquisa também fomentou interessantes questões sobre as eventuais diferenças de compreensão sobre a criação musical, a autoralidade, e os direitos intelectuais e artísticos sobre a música inserida dentro da chamada “cultura popular”, em cotejo com as músicas expressas na chamada “indústria cultural”.

Após longa e vasta pesquisa de campo, com grande proximidade aos grupos, a pesquisa, atualmente toma a seguinte divisão territorial, de modo a favorecer uma ampla diversidade musical, além de almejar representatividade geográfica e étnico-racial: 1) Mazurca e Coco de Resposta (Cariri e Sertão): Apanhado de Mestres e brincantes (Gado Bravo); Mestre Ivan (Monteiro) 2) Território Quilombola (Litoral e Borborema) - Mestra Ana, Mestre Miguel, Janduir (Quilombo Ipiranga – Gurugi); Mestra Edite, Rita e Neidinha (Caiana dos Crioulos - Alagoa Grande) 3) Coco e Ciranda - Zona da Mata e Litoral: Odete de Pilar (Pilar); Mestra Têca (Cabedelo); Mestra Penha (Santa Rita); Mestra Tina (João Pessoa) 4) Território Indígena (Litoral): Grupo Garganta de Ouro (Baía da Traição).

Considerações Finais

Além dos possíveis resultados enumerados acima, é possível identificar ao longo do processo de pesquisa a emergência de conteúdos pertinentes à discussão sobre patrimônio cultural, políticas de valor sobre as materialidades musicais dos fenômenos musicais na chamada cultura popular, levantando questões como, por exemplo, a apropriação cultural e a salvaguarda patrimonial de repertórios e práticas.

Para concluir, enumero alguns dos principais dilemas atuais da pesquisa: 1) como representar visualmente a música na pesquisa de modo a permitir maior interação no corpo da tese com o material sonoro e audiovisual, aproximando o leitor ao fenômeno? 2) como aproximar o leitor de impressões mais íntimas do pesquisador/compositor ao longo do trabalho de campo?

Palavras-chave: Criação musical. Coco. Ciranda. Etnografia. Etnomusicologia.



Referências

- AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.) Cocos, alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000.
- ANDRADE, Mário de. O Turista Aprendiz. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.
- ANDRADE, Mário de. Os Cocos. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002
- CAMPBELL, Patricia S. Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for knowing music, education, and culture. In: Research Studies in Music Education N. 21. Callaway International Resource Centre for Music Education: Callaway, 2003.
- INGOLD, TIM. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia
In: Educação v. 39, n. 3, p. 404-411, set.-dez. Porto Alegre, 2016
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. Opus, v. 23, n. 2, p. 62-88, ago. 2017. h
- SANTOS, Eurides de Souza. Modos de Pensar, Modos de Fazer na Pesquisa sobre a Brincadeira dos Cocos na Paraíba. Música e Cultura, vol. 6, p. 26- 36, 2011. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-06/McC06-Eurides-Santos.pdf>>
- SANTOS, Eurides. de Souza. (2014). Memória Social a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB. In: Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros (59), 261-282. São Paulo: USP, 2014
- SARAIVA, C. (2016). A etnografia musical como meio de desenvolvimento artístico: um relato. Revista USP, (111), 89-98.
- SARAIVA, Chico. “Violão-Canção: diálogos entre o violão e a canção popular no Brasil. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição Oral e História. In: Revista de História n. 157 (2º semestre de 2007), 129-152. São Paulo: USP: 2007



TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio:
voz e “musicologias”. In: Música em perspectiva v. I n. I, p. 14-42. Curitiba: UFPR,
2008

TRAVASSOS, Elizabeth. Palavras que consomem: contribuição à análise dos
cocos-de-embolada. In: Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, n 51, p. 13-40. São
Paulo: USP, 2010



Romances Cantados, Canções, Tradições e Contradições do Brasil Armorial, Sertanejo e Cafona

Lucas Oliveira de Moura Arruda
lucarmorial@gmail.com

Doutorado

Área de concentração: Musicologia/etnomusicologia

Linha de pesquisa: História, estética e fenomenologia da música

Orientador: Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota

Introdução

Ao comentar a relevância do romanceiro popular do Nordeste para a literatura contemporânea de meados da década de 1970, Ariano Suassuna reflete que o povo brasileiro seria dividido e dilacerado. Essa cisão seria visível na cultura, que teria herdado um patrimônio ibérico, mediterrâneo e português, trazidos pelos colonizadores. E teríamos herdado “fortes elementos da cultura negra e da cultura vermelha” (Suassuna, 2007, p. 249). Continua Suassuna: “Os artistas e escritores parece que sentem em sua carne os fatos que ferem seu Povo” (*Idem*, p. 250). Na época em que escreve o autor, o escritor brasileiro “começa a se afirmar como intérprete, em consonância com os gritos, as aspirações, os anseios e murmúrios de sua terra e de seu Povo” (*Idem, ibidem*).

Materiais e Métodos

Fazendo um paralelo com a canção no Brasil desse mesmo período (meio século atrás), é possível colocar entre os “artistas e escritores” de que fala Ariano, compositores como Chico Buarque, Caetano Veloso, Aldir Blanc, Gilberto Gil e Paulo César Pinheiro? Existiria um lugar aí para compositores populares como Wando, Zezé di Camargo e Amado Batista? Pensando com Wisnik (2001) e sua noção da “gaia ciência” que há na canção brasileira, sim. Aprendemos com Wisnik que não dá para compreender apenas como oposições dualistas as “bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as ‘raízes’ nativas” mas como “integrantes de uma lógica paradoxal ou complexamente contraditória, que nos distinguia e ao mesmo tempo nos incluía no mundo” (Wisnik, 2001, p. 184).

Minha reflexão passa pela importância do romanceiro para Ariano Suassuna e a cultura armorial, ressaltada por Idelette Muzart dos Santos (1999); pela noção de voz, letramento e poder com Paul Zumthor e Gérard Le Vot (2005); o romance cantado e suas transformações fonográficas, segundo Ivan Vilela (2013), e a noção de “enquadradores” da memória, de Michael Pollak, comentada por Paulo César de Araújo



(2002). O arcaico e o moderno, o sofisticado e o cafona, a “raiz” e o “massificado” são revalidados e colocados em diálogo.

Resultados

É possível observar como Ariano Suassuna se “enquadra” entre os “enquadradores” da música popular brasileira, de que fala Paulo César de Araújo (2002), a partir da leitura que este autor faz do teórico Michael Pollak. Ao ressaltar a importância das sonoridades musicais “arcaicas”, Suassuna (ver 1974 e 1978) está valorizando o que Araújo comenta como o lado da “tradição” musical brasileira. Dentro desse ponto de vista, músicas como o pop brasileiro, a música sertaneja e a cafona estariam marginalizadas, por não se encontrarem nem dentro dos limites da “tradição” nem dentro da “modernidade”; é o que nos mostram Araújo e também Alonso (2015). Por outro lado, artistas como Marisa Monte, que, para Nelson Motta, faria uma ponte entre tradição e modernidade, retiraria daí sua relevância para a cultura brasileira. Ou de Antônio Madureira, para Ariano, como um compositor de músicas com raízes arcaicas.

Paul Zumthor e Gérard Le Vot comentam (2005) sobre a voz humana como um instrumento de poder. Na Idade Média europeia, a importância do discurso vocalizado vai passando por um processo que chega até a mediação do texto escrito, que passa a sequestrar, como diz Zumthor, “saber e poder” (Zumthor; Le Vot, p. 124). O poder passa a ser escrito. No entanto, Zumthor vai comentar sobre a importância de se “ler” com maior atenção os textos poéticos escritos da Idade Média, que carregariam “índices” de uma transmissão vocal e comportamentos corporais que estariam para além dos sentidos linguísticos do texto escrito. O que há entre o documento escrito e a voz “como devia ser ouvida”?

Para Idelette Muzart dos Santos (1999), toda a criação na cultura armorial, principalmente a literatura de Suassuna, teria como seu alicerce a cantoria e o romance. Haveria uma poética da reprise. Mas de quem seriam essas vozes reprisadas, que dariam forma a essas novas formas? Seriam elas fortalecidas ou silenciadas por uma nova cultura de elite (pois letrada e erudita)? Haveria no movimento armorial uma política de retorno às pessoas que criaram aquelas formas? Por que o “anônimo”?

Podemos pensar na canção brasileira como uma das formas de literatura popular, ou literatura oral (a despeito das considerações sobre alienação e indústria cultural). Em sua tese sobre a música caipira, Ivan Vilela (2013) vai comentar sobre a presença dos romances cantados entre os violeiros e cantadores que faziam parte das duplas caipiras. Isso até o início do século XX. Com a indústria do disco e a inserção desses artistas (artesãos?) nos registros fonográficos, devidos sobretudo a Cornélio Pires, os romances e as narrativas vão cada vez mais sendo encurtados, para caber na duração dos



fonogramas.

Considerações Finais

São esses romances e histórias reduzidas da música caipira que vão dar origem, em contato com a estética da música pop, à chamada música sertaneja. Como diz Gustavo Alonso, é uma música sem grandes ambições literárias por parte de fãs e artistas, e considerada por vários escritores como “uma versão ‘piorada’ das música caipira, esta sim verdadeira representante do povo do interior” (Alonso, 2015, p. 23). Haveria uma “perda da pureza” e um “som contaminado”, numa linha de pensamento comentada por Alonso como “saudosista”, o que teria ressonância com os olhares “enquadradores” sobre a música popular brasileira, que, como mostram Alonso e Araújo, desconsideram produções artísticas que não se encontram nem dentro da “tradição” nem dentro da “modernidade”. Para Araújo, seriam essas produções artísticas as canções dos compositores “cafonas” da década de 1970; para Alonso, as canções do sertanejo. Mas qual é o entre-lugar dos sertanejos e cafonas?

Vistas com maus olhos pela intelectualidade brasileira e os “enquadradores” da cultura, a música sertaneja e a canção cafona será que não carregariam aquela função de narradores, de alguém que define uma identidade e comenta problemáticas sociais de seu “povo”? Será que eles não definiriam, melhor do que ninguém, o que seria “povo”? Retorna a fratura comentada por Ariano, o dilaceramento e, como diz Araújo, a desigualdade social que marcam a identidade nacional, seja na questão musical, racial, social e comportamental. Continuará o olhar para o romanceiro vivo e válido? Seria mais pálido que polido? No livro? O canto revive-o.

Palavras-Chave: Ariano Suassuna. Romanceiro popular. Nordeste do Brasil. Música sertaneja e cafona. Enquadradores da memória.

Referências

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2002.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora da UFPE, 1974.



_____. Apresentação. In: SOLER, Luís. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Editora da UFPE, 1978.

_____. Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste. In: *Seleção em prosa e verso*. 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2007.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo, EDUSP, 2013.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 183-199, 2001.

ZUMTHOR, Paul; LE VOT, Gérard. O que nos “diz” a Idade Média. In: Paul Zumthor. *Escrita e nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo, Ateliê Editorial, p. 115-131, 2005.



Grindnoise Sergipano nos anos 80 e 90: Violência Sonora acústica e música urbana periférica

Carlos Henrique de Moraes Alves
chmalves12@gmail.com

Doutorado

Área de concentração: Musicologia/etnomusicologia

Linha de pesquisa: História, estética e fenomenologia da música

Orientador: Prof. Dr. Valério Fiel da Costa

A proposta tem como objetivo refletir sobre grupos musicais oriundos da cultura punk que utilizam o ruído sonoro (GODDARD, HALLIGAN, HEGARTY, 2012) e a deterioração sonora como recursos expressivos, que se denominam “grindnoise”. No estado de Sergipe/Brasil, em meados das décadas de 1980 e 1990, percebemos a formação desses grupos em gravações e bandas que se tornam singulares em relação a produção sonora, da mesma época, em outras partes do país. A partir de uma investigação sobre os elementos que promovem a rede de sociabilidade dentro da música urbana periférica e o contexto que promove esses projetos estéticos, foi possível buscar subsídios que pudessem levar a uma abordagem musicológica com foco na constituição do som a partir de uma prática sensório-perceptiva sócio-historicamente situada.

O uso do ruído como estética e como discurso ideológico por essas produções é considerado, a priori, como um tipo de resposta à violência simbólica acústica, uma “estratégia de dominação” (CERTEAU, 1994) que por vezes cria mobilizações sociais acerca de uma determinada realidade sonora, distinguindo sonoridades hegemônicas de manifestações populares e periféricas através de um processo de marginalização e subvalorização das expressões que fogem as normas estabelecidas, sendo desenvolvido e colocado como referência para a criação e formulação subversiva em música. (OCHOA GAUTIER, 2006, POLTI, 2023) Além destacar formas de opressão social sofridas nos regimes sonoros coloniais (ESTÉVEZ TRUJILO, 2016).

Em diversos trabalhos desenvolvidos na América Latina podemos perceber o uso do contorno social como modelador da construção sonora, fazendo emergir formas de abordagens musicológicas relacionadas ao social, potencializando e dando luz a observações de cenas e performances musicais que destacam as singularidades da prática musical urbana.



Os estudos do Prof Dr. Fabio Ribeiro buscam desvendar e articular os elementos que operam na construção do consenso musical. Dentre eles a prática de "Coletivização de perspectivas e práticas" ajudam a estruturar o consenso. A partir do mapeamento dos agentes, espaços e formas de produção, busca-se montar uma etnografia salientando como as convenções surgem e influenciam a construção performática e seus desdobramentos.

Na perspectiva cognitiva, o trabalho de Victoria Polti, observa a vinculação da subjetividade através do espaço, apresentando regimes aurais de escuta e brechas para uma observação crítica da dominação do campo hegemônico e por sua vez a forma como nos localizamos frente as normas, através de uma “escuta performativa” (POLTI, 2023) indagando articulações entre sonoridade, corporeidade e materialidade.

El carácter reflexivo de la escucha posibilita reconocer afectaciones corporales, evocando trayectorias, memorias y adscripciones identitarias en las experiencias subjetivas e intersubjetivas; y a la vez, su carácter performativo nos permite apelar a la disputa de sentidos frente a determinados regímenes aurales dando cuenta de su dimensión política y simbólica. A través de una escucha performativa es posible descolonizar nuestra audibilidad y resonar colectivamente a partir de nuestras experiencias corpo-sintientes. (POLTI, 2023)

A musicóloga Ana Uchoa Gautier (2006), explica o contexto do tema violência sonora acústica na América Latina, fruto do "desencanto e da esperança que geram as múltiplas associações entre música, violência e convívio". Com esse trecho a autora destaca o campo de interesse do estudo sobre música e dominação, relacionado a mediação midiática, que descreve os sons periféricos e não normativos como uma inquietude e resposta da periferia à maneira como a mídia começou a proliferar uma série de pressupostos no discurso midiático, público e privado sobre o que seria a sonoridade normativa. Sua oposição, vinda do campo popular periférico (funk, punk) seria uma manifestação de “violência”, construindo alegorias do senso comum e formas clichês de combatê-las. Como por exemplo, taxar um som ruidoso de violento ou questionar a moral do funk a partir de suas letras com isso legitimando a coerção policial nesses meios.

O desdobramento do conceito de violência simbólica acústica, investigado no nosso trabalho, se apresenta a partir da construção estética relacionada a “anti-música”. Esse conceito surge na produção sonora do Grindnoise como oposição à música



tradicional. Deliberadamente utilizado na cena, a “anti-música” aparece como uma oposição entre o que é colocado de musical dentro do campo hegemônico ou “mainstream” e como as formas urbanas, que não se identificam com esse modelo de sonoridade, desenvolvem seus modos de fazer e apresentam suas formulações. O processo de marginalização, colocado pela mediação tradicional, é amplificado e enfatizado, nesse tipo de construção, através do uso estético do ruído de da deterioração sonora e técnica, mesclando a ideais punks de contracultura ao mesmo tempo que desenvolve uma rede de atuação a parte do processo normativo de construção e produção musical.

Frente a produção periférica, que relacionamos aqui a singularidade estética presente na cena grindnoise sergipana, observamos como os agentes desenvolvem soluções e criam a partir da permanência de uma rede de sociabilidade a sustentabilidade daquela sonoridade.

Até o momento focamos nossa pesquisa na produção da banda “Putrefação Humana” fundada nos anos 80 e que está em atividade há mais de 40 anos. Estamos acompanhando os traços e histórias que forjaram o disco “Colhendo Desespero” de 1994. A partir da observação da rede de sociabilidade envolvendo músicos, público, jornalistas, lojas e distribuidores, bem como a organização e arqueologia de registros sonoros e materiais não publicados. Com isso, buscamos observar como a rede opera e criam suas regras e consensos.

Além de um mapeamento histórico-geográfico da cena do grindnoise, nosso trabalho tem como objetivo desenvolver abordagens analíticas sistemáticas que nos permitam observar o processo de construção de uma comunidade musical, a partir de uma etnografia da sonoridade. Isso permitiria destacar as peculiaridades do projeto estético e dos fenômenos musicais desenvolvidos na cultura musical periférica daquela região, a partir de suas próprias demandas e modos de fazer.

Os próximos passos nos apontam para um aprofundamento da análise dos dados e da imersão do campo. A partir dos conceitos estudados será possível organizar o material coletado na pesquisa de campo, a fim, da observação dentro das lutas do campo social e da construção de fatores contextuais que expressem as características da cultura musical urbana produzida no nordeste do Brasil. Por fim, a ideia de modernidade e progresso que está associada a música produzida no campo hegemônico nos questiona como esse tipo de iniciativa musical, relacionada a música urbana periférica, dissimula a lógica e apresenta modelos de produção e constituição social musical urbana, integrado ao contexto de cada localidade.

Palavras Chaves: Grindnoise. Violência Simbólica Acústica. Rede de sociabilidade. Anti-música. Etnografia sonora.



Referências

CERTEAU, Michel; *A invenção do cotidiano I: as artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1990. 320 p.

COLHENDO DESESPERO. Putrefação Humana (Composição) Putrefação Humana (Intérpretes) Ricardo Core (distorções e urros), Cicero Mago (porradas), Ailton Cascagrossa (gritos, throat, aarghh). Itabaiana/SE, 1994. Fita K7. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Oi__cgExc7c&list=PLxvYXJNDIpn27K2nZUWdGmdaXtKGSgRmF&index=9

ESTÉVEZ TRUJILO, M. *Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación*. Tesis Doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2016.

GODDARD, Michael., HALLIGAN, Benjamin. & HEGARTY, Paul. . *Reverberations: the philosophy, aesthetics and politics of noise*. London: Continuum Intl Pub Group, 2012. 306 p.

GUERRA, Paula; BENNETT, Andy;. *DIY cultures and underground music scenes*. New York: Routledge, 2019. 250 p.

POLTI, Victoria, “Archivos colaborativos y escuchas performativas transfeministas: el Banco de sonidos #Vivas” *Revista Eletrônica Da ANPHLAC*, 23(35), 63–81. <https://doi.org/10.46752/anphlac.35.2023.4129>

OCHOA GAUTIER, Ana María . A manera de introducción:la materialidad de lo musical y su relación con la violencia. Trans. *Revista Transcultural de Música* [en línea]. 2006, (10), 0[fecha de Consulta 14 de Marzo de 2024]. ISSN: . Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201001>

RIBEIRO, Fábio. Abordagem Sociointerativa da Performance Musical : Reflexões Sobre Redes Sociocolaborativas da Cultura Popular em João Pessoa-PB. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.7, n.1, 2019, p.1-28. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2686/1782> Acesso em: 25 set 2023



Narrativas do Frevo: Prospecções Iniciais

Deneil José Laranjeira
deneillaranjeira@gmail.com

Doutorado

Área de Concentração: Musicologia/ Etnomusicologia

Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Performance

Orientadora: Prof^a Dr^a Adriana Fernandes

A presente comunicação é um relato a partir das prospecções iniciais da minha pesquisa, junto aos atuais regentes, compositores e jornalistas envolvidos com o universo do frevo-de-rua, gênero musical surgido em Pernambuco em fins do século 19 e começo do século 20. A pesquisa encontra-se em estágio inicial, e tem como objetivo futuro compreender mais profundamente as narrativas culturais sobre o frevo-de-rua, em especial as definições de subgêneros do frevo-de-rua propostas por Valdemar de Oliveira (1900-1977) em seu artigo “Frevo, capoeira e passo” (1971).¹¹ Apesar de ter sido escrito inicialmente em 1941, esse artigo foi reeditado, revisto e ampliado pelo autor em 1971. Oliveira propõe, entre outras definições, que o frevo-de-rua pode ser classificado em três categorias: frevo-coqueiro, frevo-de-abafa e frevo-ventania. Esse artigo parece embasar as categorizações do frevo-de-rua recorrentes no discurso de instrumentistas, regentes e compositores atuais. Nesse escrito, há diversos pontos questionáveis, mesmo considerando a distância temporal. Há nele expressões racistas, outras de misoginia e mesmo homofobia. Mesmo assim, constitui-se em uma importante fonte de informações a respeito do frevo-de-rua na primeira metade do século 20, pois é o primeiro escrito que se propõe a ser científico a respeito do frevo, e não temos muitos estudos aprofundados sobre esse assunto ainda.

O tema inicial da minha pesquisa era: “a influência da polca na consolidação do frevo”. Posteriormente, mudei o foco, buscando fontes para que eu pudesse entender melhor as origens do frevo. A revisão de literatura me indicou algo que constatei também nos depoimentos e contatos iniciais com regentes, musicistas e compositores: a historiografia do frevo-de-rua apresenta diversas lacunas, em especial referente às suas origens. Ao buscar fontes documentais (partituras, fonogramas, entre outras) percebi a dificuldade de acesso e mesmo a inexistência de boa parte desses documentos. A maior parte das fontes são pequenas notas de jornal, jornais carnavalescos da época, ou artigos mais generalistas sobre o carnaval. Percebi, portanto, que não seria possível empreender uma pesquisa de doutorado com as escassas fontes a respeito do tema. Na entrevista da seleção do PPGM-UFPB de 2023, quando ingressei no referido programa, os

¹¹ OLIVEIRA, Valdemar de. Frevo, capoeira e passo. Recife: Cia. Ed. de Pernambuco, 1971.



avaliadores sugeriram que eu buscasse um caminho de investigação a partir das pessoas que praticam o frevo-de-rua na atualidade. Tomando o conselho como válido, decidi pesquisar as narrativas do frevo a partir das orquestras itinerantes da atualidade. Chamo de “orquestras itinerantes de frevo” aquelas em que a performance acontece no formato de cortejo, executando seu repertório habitualmente no contexto de um desfile de agremiações durante o carnaval, sem a perspectiva estática do palco. Essas orquestras se fazem presentes também durante as chamadas “prévias carnavalescas” (eventos que acontecem nas semanas que antecedem o carnaval propriamente dito) havendo desfiles de blocos e troças, especialmente na cidade de Olinda (PE), e, em menor quantidade, em Recife (PE).

Para compreender melhor como as narrativas sobre o frevo foram construídas ao longo do tempo, tenho feito contatos iniciais e conversado com regentes, musicistas e compositores, ainda sem proceder a entrevistas propriamente ditas, visto que meu projeto ainda não foi submetido ao conselho de ética da UFPB. Procurei priorizar os regentes e compositores de frevo, pois muitos deles são octogenários, e detêm profundo conhecimento, experiência e vivência dentro do universo do gênero, tendo os mesmos me sugerido consistentes caminhos para a pesquisa.

A partir dessas conversas preliminares, destaco algumas narrativas mais recorrentes nas falas dos praticantes¹² de frevo: 1) A origem do frevo remete aos gêneros musicais que chegaram ao Brasil ou foram criados aqui no século 19; 2) O “capitão” Zuzinha é tido como uma espécie de “pai do frevo”; 3) Existe uma discussão sobre a sazonalidade (ou não) do frevo; 4) As categorizações de Valdemar de Oliveira para o frevo-de-rua ficaram conhecidas no meio e são citadas; 5) As características das orquestras itinerantes de frevo são bastante discutidas e discutíveis.

Os itens 1 e 2 se relacionam entre si: quando questionei sobre as origens do frevo, as falas versaram sobre gêneros musicais brasileiros praticados (e alguns aqui surgidos) no século 19, como o maxixe, a polca e o dobrado. Logo em seguida, citava-se o capitão Zuzinha, José Lourenço da Silva (1889-1952), que atuou como regente da Banda da Polícia Militar de Pernambuco. Ora, entre a chegada da polca, um pouco antes da metade do século 19 e 1916, ano em que Zuzinha atuou como regente da referida banda, temos décadas de produção musical e transformações que, quando questionei as pessoas com quem conversei, ninguém tinha ideia de como esse processo se deu. Também não encontrei na revisão de literatura, até o presente momento, algo que pudesse dar pistas de como esse processo aconteceu. Por outro lado, Zuzinha ser citado como “pai do frevo” não é justo, no meu entendimento, com outros regentes de agremiações e corporações musicais da época que vinham participando do mesmo processo de

¹² Maestros, compositores e musicistas do frevo-de-rua.



consolidação do frevo-de-rua.

Sobre a sazonalidade (ou não) do frevo (item 3), as opiniões são divergentes, com narrativas defendendo que o frevo pode e deve ser tocado o ano todo, e outras falando que o frevo é um gênero sazonal. Em todas essas narrativas, foi citada a importância da presença da Fábrica de discos e Gravadora Rozenblit, sediada em Recife, que foi fundada em 1954 e encerrou suas atividades em meados dos anos 1980. Para os que defendem a sazonalidade, o fato da fábrica preocupar-se apenas a partir do mês de setembro em gravar e prensar discos para o carnaval do ano seguinte seria um indício de que o frevo tem época específica para ser consumido. Os que defendem a não-sazonalidade do frevo justificam seus argumentos dizendo que durante todo o ano os discos de frevo da Rozenblit eram comercializados nas lojas de discos. Disseram que o frevo é um gênero “desprezado”, “desvalorizado” e “esquecido pelas autoridades”, e por isso não é tocado, apreciado e consumido durante todo o ano. Ainda sobre as narrativas das conversas preliminares, identifiquei que, com maior ou menor grau de concordância, todas as pessoas com quem conversei admitem as proposições de Valdemar de Oliveira para o frevo-de-rua (item 4, acima).

Por fim, questioneei durante esses contatos o que caracterizaria uma orquestra itinerante. Tive o cuidado de perguntar se o termo “orquestra itinerante” estaria correto, se era usual entre musicistas de frevo, e não houve nenhuma refutação quanto a isso. A maior parte das pessoas que consultei falou sobre uma suposta “baixa qualidade” e “baixo nível técnico” dos músicos, antes de falar das características de ser uma orquestra “pedestre” ou de cortejo, ou mesmo falar sobre diferenciais na instrumentação. Os relatos dão indícios de que há questões a respeito das relações de trabalho: a orquestra itinerante, pelos relatos, é uma atividade muito mais insalubre (tendo em vista que tocam instrumentos de sopro em meio à multidão, estando sujeitos a esbarrões e tropeços, por exemplo) do que tocar numa orquestra “de palco” ou de “clube”¹³, e que se recebe cachês menores, sendo também incerta a data de recebimento desse cachê, podendo levar meses para isso. Em outras palavras, o discurso é de que os músicos de orquestras itinerantes seriam “inferiores”, de baixa qualificação técnica (citando, em especial, a questão da afinação).

Estando a pesquisa em caráter inicial, o cruzamento entre a revisão de literatura e as conversas preliminares com as pessoas ligadas ao universo do frevo apontam para várias direções diferentes, havendo questões de interesse dentro do campo da Etnomusicologia, como: as relações de trabalho, sobre o frevo e as mídias no passado e no presente, o frevo enquanto gênero musical, bem como lacunas historiográficas a

¹³ “Orquestra de clube” seria a orquestra que toca em bailes de carnaval em clubes, de forma estática, em oposição ao carnaval “de rua”.



serem pesquisadas para uma melhor compreensão a respeito do processo de consolidação desse gênero musical.

Palavras-chave: frevo; frevo-de-rua; orquestra itinerantes de frevo; musicistas de frevo; narrativas culturais



A Produção Musical de Rap no Nordeste: Identificação de um Rap que dialoga com o *Sentir Nordestino*

Guilherme de Souza Alves
guirairz@lavid.ufpb.br

Doutorado

Área de concentração: Musicologia/ Etnomusicologia
Linha de pesquisa: História, Estética e Fenomenologia da Música
Orientador: Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota

Introdução

O *hip hop* é um movimento cultural que teve início na década de 1970 em Nova Iorque nos Estados Unidos da América e se espalhou pelo mundo. O movimento é formado pela junção dos elementos: *Rap* (música feita pelo DJ e MC), *Break* (dança) e *Graffiti* (pintura). O elemento *Rap*, do inglês, *Rhythm and Poetry* (ritmo e poesia - tradução livre) tem em sua formação dois elementos básicos, o DJ (*disk Jockey*) e o MC (mestre de cerimônias). Sendo o elemento musical o que tem o maior destaque (Lourenço, 2010). Ainda que a sua origem seja na América do Norte e que lide com questões relacionadas à globalização, o movimento faz parte de fenômenos que desenvolvem novas identidades a partir dos diálogos que surgem com as alterações nas relações sociais consolidadas, trazendo grande ênfase, como reflexo, nas identidades culturais tradicionais (Guimarães, 2007). No Brasil, o *hip hop* se tornou distinto dos EUA, principalmente pelas particularidades de suas questões sociais, diferentes do país de origem do movimento, e pela busca por incorporar ingredientes nacionais e locais (Lourenço, 2010).

No rap do Brasil acontece uma adaptação aos moldes da cultura nacional, fazendo uso de sons do samba, baião, embolada, além de outros gêneros da cultura popular brasileira. Essa adaptação ocorre tanto nas letras quanto nos instrumentais (Guimarães, 2007), desenvolvendo o diálogo com as mais diversas nuances da cultura musical do país. No nordeste, a partir do final da década de 1990 (Oliveira, 2018) o Rap com características e sotaques da cultura nordestina começou a abrir espaço no cenário nacional com grupos que tinham em sua base o diálogo entre o que era produzido no Rap nos EUA, no Brasil e a expressão da identidade nordestina, seja nas letras e sotaque ou na inserção de elementos musicais da cultura popular da região nos instrumentais.

Ao analisar o cenário do Rap no nordeste brasileiro a partir da perspectiva da produção musical, algumas questões de pesquisa são identificadas que podem ter relação direta



com o ato puro de se fazer Rap que não tem a necessidade estética direta com a cultura tradicional nordestina ou buscando o que Albuquerque Jr (2011) denomina de *sentir nordestino* através de signos sonoros da realidade cotidiana da região: Existe um Rap que pode ser definido como nordestino além das questões geográficas? Se existe, como pode ser definido? O que o difere do Rap produzido nas outras regiões do Brasil? Há algum diálogo entre a cultura popular da Região Nordeste e a música Rap produzida? Existindo tal diálogo ele ocorre de que forma?

A presente pesquisa pretende desenvolver uma forma de abordar o Rap produzido no Nordeste a partir do contexto da produção musical, observando os agentes da cena e suas formas de se relacionar com o estilo sonoro. Com isso seria possível se aproximar e entender as peculiaridades e os elementos de identidade que surgem no Rap nordestino.

A motivação para a pesquisa sobre o tema vem a partir da práxis nesse contexto de fazer música Rap no Nordeste por estar pessoalmente inserido na cultura *hip hop* desde o ano de 2004. Sendo DJ, *beatmaker* e produtor musical, participando de produções e eventos por todo o nordeste. O tema me é sensível por se tratar de uma abordagem que ainda não foi feita, que é o estudo das características da identidade do Rap que é feito na Região Nordeste a partir da perspectiva da arte da produção musical (Burgess, 2013).

Métodos

Os procedimentos metodológicos descritos aqui têm como objetivo geral desenvolver a pesquisa sobre o Rap produzido no Nordeste a partir da perspectiva da produção musical, identificando as bases técnicas, tecnológicas, estéticas e reconhecimento a própria ideia de Nordeste do gênero. Procurando entender os diálogos que acontecem na região. Como é a relação das bases da criação do Rap e de que forma dialogam com a cultura popular nordestina. Bem como os objetivos específicos: mapear e catalogar os trabalhos que se propõem a um diálogo direto entre o Rap e a cultura popular nordestina; criação de um documentário sobre o Rap nordestino com o intuito de abordar as diferenças da produção do Rap que é feito na região e entre os estados; criar material literário com a proposta de expor o diálogo que ocorre no Rap da região nordeste; realizar uma obra audiovisual no formato de documentário sobre o tema.

A ação inicial para o desenvolvimento das atividades relacionadas à pesquisa proposta é a do levantamento bibliográfico sobre os temas relacionados. Revisar o material fonográfico, literário e documental sobre o Rap no país e na região nordeste. Partindo



também para a história do Rap no seu país de origem e o caminho até o Brasil.

A priori temos as quatro premissas descritas por Béhague (1992) para analisar o processo de criação e interação entre elementos socioculturais dentro da produção musical do Rap nordestino, em resumo: 1) o foco central do estudo e da compreensão dos processos da criação deve ser dado ao compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais e estético/ideológicas; 2) qualquer aspecto de uma cultural musical contém, no mínimo, quatro níveis que devem ser levados em consideração (forma, processos, conteúdo, determinantes ideológicos); 3) o significado da música é extra-musical. Além da posição político-ideológica do compositor, o contexto social é determinante para a criação; 4) apenas no contexto da execução a obra musical adquire sentido.

Fazendo uso dessas premissas analisaremos as obras a partir da leitura da identidade nordestina dentro do contexto sociocultural das composições. Com foco nos aspectos técnicos, tecnológicos e estéticos que podem determinar, criar ou desenvolver a identidade no âmbito do Rap no Nordeste brasileiro. Tendo como base o entendimento de que não necessariamente o desenvolvimento da produção musical passa por questões comuns à formação acadêmica tradicional da música. Podendo fazer parte do que López-Cano (2015) chama de conhecimento vinculado à prática. O que ele define como um conhecimento processual-funcional, definido como o “saber fazer” ou o “saber como faz”. Assim, a análise das tecnologias, técnicas e conhecimento sobre o *saber fazer do rap* se torna essencial.

Ainda que com as premissas e entendimentos mencionados anteriormente, é importante ressaltar que buscaremos uma abordagem que visa uma junção entre a musicologia sistemática científica e a musicologia sistemática humanista Parncutt (2012 *apud* Cabral, 2014). O que Cabral (2014) descreve como: na musicologia sistemática científica, os instrumentos metodológicos são ligados aos métodos tradicionais das ciência que tem foco no empirismo e na análise de dados; na musicologia sistemática humanista também denominada musicologia cultural, faz-se uso das ferramentas metodológicas provindas das ciências humanas. Acreditamos que a mescla entre as duas abordagens descritas amplia a capacidade da pesquisa de trabalhar com as nuances de movimentos como o do Rap nordestino por se tratar de uma cultura de vanguarda e decolonial.

Resultados e Considerações Finais

A pesquisa está na fase inicial de desenvolvimento. Aprimorando o material



bibliográfico de referência e as discussões a partir das disciplinas que estou participando no doutorado. Atualmente a pesquisa está no processo de fechamento do projeto para envio ao Comitê de Ética. Estou no desenvolvimento das leituras que estavam previstas e me deparando com novas questões sobre o tema. A partir da prática de mais de 20 anos na cultura *hip hop* temos ideia de algumas repostas para às questões expostas aqui nesse resumo expandido, entretanto, como prática de uma ciência com maior relevância e buscando bases mais sólidas para argumentação, buscamos referências que estão para além dessa experiência pessoal. A questão que neste momento está com maior ênfase é a forma como podemos classificar e/ou mesmo demarcar o que seria esse Nordeste que está além das barreiras geográficas. O Nordeste do imaginário que é diverso e que busca se reconhecer dentro de uma perspectiva não caricata, representativa a partir das nossas (povo nordestino) leituras e escritas.

Palavras-chave: Rap. Rap no Nordeste. Produção Musical.

Referências

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. 5a edição. Editora Cortez, 2011.

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-cultural da Criação Musical. *Revista da Escola de Música*. Universidade Federal da Bahia - UFBA, 1992.

BURGESS, Richard James. *The Art of Music Production: The Theory And Practice*. 4a edição. Oxford University Press, 2013.

CABRAL, Thiago. Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 125-150, dez. 2014.

GUIMARÃES, Ma Eduarda Araujo. A Globalização e as Novas Identidades: O Exemplo do RAP. *Perspectivas*, São Paulo, v. 31, p. 169-186, jan./jun. 2007.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa Artística, Conhecimento Musical e A Crise da Contemporaneidade. *Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte*. ARJ | Brasil | V. 2, n. 1 | p. 69-94 | jan. / jun. 2015.

LOURENÇO, Mariane Lemos. Arte, Cultura e Política: O Movimento Hip Hop e A Constituição dos Narradores Urbanos. *Psicol. Am. Lat.*, México, n. 19, 2010. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/>>. acesso em Janeiro de 2023.

OLIVEIRA, Paulo Henrique P. *Expressões Identitárias no Rap Nordestino*.



VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS, 2018. Disponível em
<<https://rd.uffs.edu.br/>>

134



**Painel 6:
Performance, Interpretação e
Repertório**



Cantos, Cantiga e Lamento: Sincretismo religioso e brasilidade em quatro obras para violoncelo e piano de José Siqueira

Leonardo Gomes de Mesquita
leonardomesquita68449@gmail.com
Mestrado

Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical
Linha de pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da interpretação musical
Orientador: Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino

Introdução

Esse projeto de pesquisa se estrutura a partir da continuação de uma sequência de trabalhos sobre José Siqueira realizados no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) junto à Universidade Federal da Paraíba (UFPB), notadamente pelo Grupo de Pesquisas em Pedagogia, Performance e Literatura de Instrumentos de Cordas da UFPB. A pesquisa tem como objetivo a realização de um estudo exploratório, analítico-interpretativo e de contextualização histórica de quatro obras compostas para violoncelo e piano do compositor paraibano José Siqueira, a saber: *Elegia* (1934), *Cantiga de Cego e Choro* (1949), *Rei é Oxalá, Rainha é Iemanjá* (1949) e *Três Cantigas para Iemanjá* (1963), com o intuito de explorar as possibilidades técnico-interpretativas das obras, a partir de análises e estudos sobre os elementos e gêneros composicionais presentes na linguagem composicional de Siqueira, sendo possível exemplificar o desenvolvimento estilístico-composicional em um espaço de 29 anos em que as obras foram escritas. O estudo busca promover o resgate destas obras, através da elaboração de edições críticas e de performance, que visam contribuir para a literatura violoncelística brasileira. Além disso, objetiva levantar propostas interpretativas, através de discussões que relacionam a estética composicional de Siqueira com outros compositores que exploraram os mesmos gêneros musicais utilizados nas respectivas obras. Ao mesmo tempo, busca-se contextualizar a música de Siqueira dentro do idiomatismo do violoncelo e manter a legitimidade dos elementos culturais de brasilidade, incluindo elementos do sincretismo religioso, que venham demonstrar a importância e as dimensões de uma linguagem musical ainda pouco explorada no violoncelo que, conseqüentemente, geram novas possibilidades de representação da música de Siqueira para o instrumento.

Materiais e métodos

Na pesquisa englobam-se autores, compositores e escritores contemporâneos de Siqueira que também se inclinaram sobre seus conceitos artísticos, além de envolver



trabalhos de pesquisa atuais, que afirmam a importância do crescimento da pesquisa voltada para o compositor e sua relevância na história da música brasileira. A exemplo, podemos citar os trabalhos de Vânia Camacho (2004); Josélia Ramalho Vieira (2006); Aynara Silva (2013); Roberta Regina dos Santos (2016); Aquino e Aquino (2021) e Marcelo Moreno da Silva (2023);

Será realizada uma pesquisa de registros fonográficos, a partir de gravações de áudio e vídeo do repertório selecionado, desde interpretações de instrumentistas contemporâneos de Siqueira a intérpretes atuais. A base documental e material da pesquisa, foi concebida através do acesso a acervos particulares e da obtenção de cópias de edições e manuscritos das obras de Siqueira, através do professor Hugo Pilger da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e do acervo pessoal dos violoncelistas Raiff Dantas e Marcelo Moreno da Silva. Também foram cedidos materiais importantes, desde partituras à gravações do acervo privado do violoncelista Iberê Gomes Grosso, através do conservador do acervo, o violoncelista Marcelo Salles, na cidade de Brasília.

Resultados

No estágio atual da pesquisa, pode-se observar resultados concretos acerca da identificação e catalogação de elementos culturais, gêneros musicais e as distintas expressões artísticas brasileiras presentes nas obras de Siqueira abordadas. Através dessas conclusões, pôde-se localizar com clareza esses elementos e aplicar seus conceitos durante o estudo performático. Essa prática, em conjunto com as diferentes técnicas violoncelísticas abordadas, tem se tornado substancial para a construção interpretativa das obras, além de traçar uma visão geral que aborda diversos aspectos de como interpretá-las.

No que tange ao resgate das obras, a elaboração das edições críticas e de performance de todas está próxima de seu estágio final, uma vez que já foi feito o levantamento de todo o material que requer edição, e realizada a análise de gravações e outros documentos que complementam o resultado final das edições.

O projeto referente à pesquisa já foi aprovado pelo Colegiado do PPGM, mostrando-se relevante para as áreas de pesquisas voltadas ao compositor José Siqueira, especificamente em seu repertório para violoncelo. A partir disso, ainda passará pelo Comitê de Ética, para então dar início às entrevistas que serão de suma importância para o desdobramento dos próximos passos da pesquisa.

Considerações finais

Através dessa pesquisa, vê-se o violoncelo como protagonista e o instrumento escolhido por Siqueira para representar os elementos de brasilidade e religiosidade



intrínsecos em parte de sua música, e como, progressivamente, podemos notar a evolução técnica, estrutural e composicional da sua música para violoncelo, a partir de uma contextualização histórica da vida e obra do autor. Nesse contexto, torna-se nítido como o compositor pôde contribuir para a ampliação do repertório violoncelístico brasileiro através da utilização de uma linguagem composicional tão pouco explorada no instrumento e como sua relevância artística é digna de uma continuidade de pesquisas que resgatem a memória deste importante compositor paraibano.

Palavras-chave. José Siqueira. Interpretação. Religiosidade. Brasilidade. Violoncelo.

Referências

AQUINO, Felipe Avellar de; AQUINO Sandra Cabral de. *Questão de timing: manipulação de pulso e métrica enquanto ferramenta interpretativa*. In: XXXI Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2021. *Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM*, 2021.

CAMACHO, Vânia. As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música* - v. 9, 129 p, jan - jun, 2004.

SANTOS, Roberta Regina dos. Recitativo, Ária e Fuga para violoncelo e orquestra de cordas de José Siqueira: dimensões estéticas e interpretativas. João Pessoa, 2016. 99 p. Dissertação (Mestrado em música, práticas interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2016.

SILVA, Aynara Dilma Vieira da. Coerência Sintática do Sistema Trimodal em duas obras de José Siqueira. João Pessoa, 2013. 167 p. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração em musicologia). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2013.

SILVA, Marcelo Moreno da. Universalidade e regionalismo na obra de José Siqueira: construção das edições crítica e de performance da II Sonata para Violoncelo e Piano. João Pessoa, 2023. 185 p. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2023.

VIEIRA, Josélia Ramalho. José Siqueira e a “Suíte Sertaneja para violoncelo e piano” sob a Ótica Tripartite. 176 f. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa/PB, 2006.



A influência do Tratado de Jean-Louis Duport para além do século XIX

Amanda Melo Massa
amanda.cello@outlook.com

Doutorado

Área de concentração: Composição e Interpretação Musical

Linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e práticas da Interpretação Musical

Orientador: Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino

Introdução

O presente trabalho é um recorte de pesquisa de doutorado em andamento, que consiste em um estudo sobre a obra de Jean-Louis Duport, cujo legado poderá refletir-se em algumas das obras monumentais da literatura para violoncelo, estendida até o início do século XX. O violoncelista, pedagogo e compositor Jean-Louis Duport (1749-1819) foi responsável por estabelecer um sistema de dedilhados e desenvolver os princípios da técnica de mão esquerda e direita no século XVIII. Apresentados no tratado *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, que teve sua primeira publicação no ano de 1806. Ademais, este tratado é composto pelos tradicionais 21 Estudos¹⁴, além de ser considerado o primeiro manual moderno sobre técnica do violoncelo Campbell (1999, p. 59). Lodes (1998, p. 25) também enfatiza, que o tratado de Duport é comparável em importância aos tratados de Carl Philipp Emanuel Bach para o teclado, de Leopold Mozart para o violino e de Johann Joachim Quantz para a flauta. Sendo essas obras consideradas referências essenciais em seus respectivos instrumentos. Deste modo, desempenharam um papel significativo no desenvolvimento da técnica e da interpretação musical.

Métodos

Esta pesquisa baseia-se em autores como Campbell (1999), Duport (1806, 1836, 1852), Lockwood (2003), Galamian (1962), Walden (2004), Moskovitz e Todd (2017), e Straeten (1971). Neste contexto, direcionamos nossa atenção ao jovem violoncelista Alfredo Piatti (1822-1901), que foi aluno de Vincenzo Merighi (1795-1849) no Conservatório de Milão, quando seu professor trabalhava na tradução italiana do Ensaio de Duport, publicado na Itália, em 1836. Isto posto, muito provavelmente estudou estes Estudos com seu professor.

¹⁴ Os 21 Estudos foram, posteriormente, publicados de forma desapegada ao tratado, sendo parte da formação técnica dos violoncelistas até os dias de hoje.



Resultados

Podemos ressaltar o interesse de Piatti no Estudo N° 7 de Duport, escrito com o golpe de arco *ondeggiando* (Walden, 2004, p. 164). Pois, no ano de 1874, quando Piatti publicou os seus *12 Caprichos para violoncelo solo*, Op. 25, não coincidentemente, o *Capricho N° 7* contém o mesmo estilo de escrita do *Estudo N° 7* de Duport. Na verdade, uma expansão dessa articulação *ondeggiando*, que chamamos de escrita textural. No entanto, Piatti vai mais adiante, amplia esta escrita de um arpejo de quatro semicolcheias ligadas para seis semicolcheias com duas ligaduras. Ademais, Piatti faz um arranjo uma *Sonata em Ré maior para violoncelo e piano*, publicado em 1900, com o material das *Sonatas N° 6 (Allegro e Minuetto)* e *N° 12 (Adagio)* do Op. 6 de Locatelli, e insere uma coda final utilizando a referida escrita textural. Este é um padrão de técnica de arco que aparece no repertório do violino. Porém, durante o final do século XVIII e início do século XIX, nenhum compositor importante o utilizou extensivamente no repertório do violoncelo. Assim, podemos indicar Duport como o precursor da utilização dessa escrita textural para violoncelo, influenciando posteriormente Piatti e outros.

Considerações Finais

Este elemento evoluiu ainda mais e, em 1896, nós o encontramos no segundo tema do primeiro movimento do *Concerto para violoncelo* de Dvorák, Op. 104, o mais importante da literatura do instrumento. Seguindo esta linha do tempo, em 1915, podemos visualizar claramente uma expansão dessa escrita textural em duas seções do terceiro movimento da *Sonata para violoncelo solo* de Kodály, Op. 8. No contexto do repertório brasileiro, podemos destacar na obra de Heitor Villa-Lobos particularmente no quarto movimento das *Bachianas Brasileiras N° 2*, intitulado *Toccata - O Trenzinho do Caipira*, composto em 1930. Portanto, a partir dessa articulação, identificamos o legado de Duport há mais de um século, sendo continuamente expandido e reinterpretado por diversos compositores ao longo do tempo.

Palavras-chave: Jean-Louis Duport. Piatti. Violoncelo. *Ondeggiando*. Escrita textural.

Referências

CAMPBELL, Margaret. *The Cambridge Companion to the cello*. Cambridge: Cambridge University Press. 1999

DUPORT, Jean-Louis. *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*. 1ª Ed. Paris: Imbault, 1806.



DUPORT, Jean-Louis. *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*. Tradução: Vincenzo Merighi. Milão: F. Lucca, 1836.

DUPORT, Jean-Louis. *Essay on the Fingering of the Violoncello and the Conduct of the Bow*. Tradução: John Bishop. Londres: R. Cocks, 1852.

DVOŘÁK, Antonín. *Concerto for Violoncello and Orchestra in B minor, Op. 104*. Berlin: N. Simrock, 1896.

GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing & Teaching*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1962.

KODÁLY, Zoltán. *Sonata for Solo Cello, Op. 8*. Vienna: Universal Edition, 1921.

LOCATELLI, Pietro. *Sonata para violoncelo e piano*. Edição: Alfredo Piatti. B. Schott's Söhne, Mainz, 1900.

LODES, Birgit. *Beethovens Sonaten für Klavier und Violoncello Op. 5 in ihrem gattungsgeschichtlichen Kontext*. Beethovens Werke für Klavier und Violoncello. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn. P. 1-60, 18-20 jun. 1998.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: the music and the life*. New York: W. W. Norton, 2003.

MACGREGOR, Lynda. *Piatti, Alfredo*. 2001. Grove Music. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21652>> Acesso em: 23 de mai. de 2024.

MOSKOVITZ, M. D.; TODD, R. L. *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*. Woodbridge: Boydell Press, 2017.

PIATTI, Alfredo Carlo. *12 Caprices for Solo Cello, Op.25*. Berlin: N. Simrock, 1874.

STRAETEN, E. S. J. van der. *History of the Violoncello, the Viola da Gamba, their Precursors and Collateral Instruments*. Londres: William Reeves. 1971.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras N° 2, IV movimento, Trenzinho do Caipira: para violoncelo e piano (partitura de redução)*. Manuscrito original, 1930.

WALDEN, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and*



VIII Colóquio de Pesquisa em Música PPGM / UFPB

20 anos do PPGM — UFPB no contexto da produção de
conhecimento em Música: trajetórias, desafios e resistências.

142

Performance Practice, 1740 – 1840. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.



Hector Jorge Rossi: a criação e consolidação de uma escola de contrabaixos paraibana

Victor Mesquita Vieira
victormeq@hotmail.com

Doutorado

Área de Concentração: Musicologia/ Etnomusicologia

Linha de Pesquisa: História, Estética e Fenomenologia da Música

Orientador: Prof. Dr. Valério Fiel da Costa

Introdução

A pesquisa intitulada: *Hector Jorge Rossi: a criação e consolidação de uma escola de contrabaixos paraibana*, visa entender o contexto em que foi criada a escola de contrabaixo acústico do Departamento de Música da UFPB. A trajetória do seu professor fundador, Hector Rossi, terá um papel fundamental nessa pesquisa. Além disso, será feito um levantamento dos frutos gerados por essa escola no cenário da música de concerto local e nacional, já que temos egressos dessa escola em algumas das principais orquestras do país.

O Departamento de Música da UFPB foi criado em novembro de 1978 com o seu corpo docente formado em maior parte por músicos de outros países da América Latina, que foram contratados em regime integral para atuar tanto como professores do Curso de Bacharelado em Música da UFPB como também, em alguns casos, formando o corpo de músicos da Orquestra Sinfônica da Paraíba. É exatamente nesse contexto que chega para fixar residência em João Pessoa, o professor cuja atuação artística e docente pôde consolidar o que vem a se tornar o objeto de estudo do trabalho apresentado; a criação, o desenvolvimento e os frutos colhidos durante os mais de 45 anos da escola de contrabaixo acústico do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. Entre os professores que participaram de todo esse movimento, Hector Rossi foi um dos pioneiros mais ativos. A ele foi incumbido o funcionamento do terceiro curso de bacharelado em contrabaixo a ser aberto em uma universidade federal no Brasil, e não é possível falar da escola de contrabaixo acústico da UFPB sem falar em Hector Rossi e vice-versa.

Fundamentação teórica

O campo dessa pesquisa é constituído pelo resgate da memória da vida de Hector Rossi através de pesquisa bibliográfica e documental e de depoimentos do próprio Rossi e daqueles que, direta ou indiretamente, estiveram envolvidos com ele ou com o contexto em que ele esteve e está inserido. As 'ações musicológicas' desenvolvidas nesta



pesquisa, estão abordando duas categorias de objetos de estudo: objeto documental e objeto situacional, pois, ao contrário do que acontece quando se realiza uma ação musicológica através de objetos documentais, na ação por objetos situacionais as informações não ficam registradas, dando a possibilidade de acessá-las a qualquer momento. Um evento musical é realizado com as pessoas presentes, com seus humores, predisposições, desempenhos, capacidades e histórias daquele momento (Borges 2021p. 76). Então, para falar de um homem comum, a ‘Nova História’ tem sido um dos campos utilizados para a fundamentação desta pesquisa. O nome dessa corrente historiográfica advém da publicação *Fazer História*; uma obra em três volumes, organizada pelos historiadores Jacques Le Goff e Pierre Nora. A referida obra reflete sobre os novos caminhos, dilemas e abordagens para esse campo do conhecimento, surgidos, principalmente, a partir da segunda metade do século XX. A corrente ‘Nova História’ não se interessa apenas pela política e por nomes famosos de um determinado local, mas por toda a atividade humana, sendo denominada História Total. Para melhor fundamentar as coletas orais deste trabalho, utilizo como base os conceitos de Alessandro Portelli, através de livros como: *História Oral Como Arte da Escuta*, *História Oral e Poder*, artigos do mesmo autor como *Entre Memória e História*, além do livro de José Carlos Sebe e Meihy, *Manual de História Oral*. Um outro ponto de pesquisa abordado, são as influências que a formação de Rossi como músico e ser humano na Argentina, associada à sua mudança para as terras paraibanas, exerceram na sua forma de pensar na execução musical, na sua forma de lecionar e de se relacionar com as pessoas. Essa abordagem tem como base teórica, atualmente, os conceitos de *Habitus e Campo*, de Pierre Bourdieu.

Revisão de literatura

Para entender a trajetória de Hector Jorge Rossi, desde os motivos que o fizera deixar para trás uma carreira já estabilizada na Argentina para vir percorrer novos caminhos em João Pessoa, faz-se necessário delinear o contexto histórico que levou à abertura do Departamento de Música da UFPB, bem como entender o movimento musical em que este professor foi inserido quando iniciou aqui os seus trabalhos. Será tomado como referência algumas das poucas obras escritas sobre o assunto: Kaplan (1999), Silva (2006) e Nóbrega (2013). As obras mencionadas abordam os fatos ocorridos durante o desenvolvimento musical da Paraíba desde a década de 1930, dando um panorama das diversas atividades aqui realizadas e sua trajetória, atividades às quais Hector Rossi veio a se inserir quando chegou em terras paraibanas. No que diz respeito ao campo da “Nova História”, as referências escolhidas foram dois livros de um de seus expoentes, Jacques Le Goff: *A História Nova e Reflexões sobre a História*. A primeira obra se trata de alguns ensaios que, como o próprio Le Goff esclarece, permitem [...] que se conheça e se aprecie o que foi, e o que ainda é, quanto a suas ideias principais, seus objetivos, seu território intelectual e científico, suas realizações, a história que foi chamada ‘nova’



(LE GOFF, 1990 p. 1). Já *Reflexões sobre a História* é fruto de uma entrevista dada por Le Goff a Francesco Maiello, professor da *École des Hautes Études* de Paris, abordando temas como as relações entre a historiografia e as ciências humanas, entre o acontecimento e a mudança histórica, a função do inconsciente na história, entre tantos outros que me ajudarão a entender as relações entre o homem que realiza e o meio em que viveu e fez história. Por fim, será necessário refletir sobre as especificidades e desafios de uma pesquisa baseada na História Oral, onde a subjetividade está presente em todos os aspectos e, por isso mesmo, deve ser olhada com cuidado e critério. Trabalhos como os de Portelli e de Meihy, orientarão este processo, aliados ao livro *Usos & abusos da História Oral*, organizado por Marieta de Moraes e Janaina Amado (2006), trazem uma série de textos que debatem teórica e metodologicamente sobre este gênero de pesquisa, dando ao pesquisador subsídios para melhor conhecer e gerenciar o material coletado. Para um melhor entendimento do conceito de Memória Social, além de *A Memória Coletiva*, de Maurice Halbwachs, criador do conceito, também serão utilizados os livros *O que é memória social?* de Jô Gondar e Vera Dodebei e *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social* de Ecléa Bosi.

Problema de pesquisa

O ponto principal dessa pesquisa é compreender as relações de influência e de importância existente entre a atuação e o pensamento artístico e docente de Hector Rossi e o desenvolvimento musical da Paraíba, mais especificamente na área de contrabaixo. Para tanto, se faz necessário buscar respostas para pontos-chave desta pesquisa:

- Traçar um panorama dos aspectos musicais presentes na década de 70 na cidade de João Pessoa e buscar entender o porquê de até a chegada de Hector Rossi à Paraíba, nunca ter havido um ensino formal do contrabaixo acústico nas escolas de música locais;
- Analisar os aspectos políticos no Brasil e no estado da Paraíba, que possibilitaram a vinda desses professores de outros países, resultando na criação desta escola;
- A captação dos fatos e contextos históricos que permearam a vida de Hector Rossi tanto na Argentina quanto no Brasil;
- Entender como as vivências de Hector Rossi na Argentina e no contexto que ele encontrou na Paraíba afetaram o seu pensamento, concepções e o seu propósito como educador;
- Compreender, a influência dessas ações no crescimento musical da



Paraíba, mais particularmente na área de contrabaixo;

- Refletir sobre o grau de importância de Hector Rossi e da escola de contrabaixo da Paraíba para o desenvolvimento do cenário musical paraibano e brasileiro;
- Discutir a atuação de outros professores de contrabaixo na consolidação da escola de contrabaixos paraibana.

Considerações Finais

Diante de todas as informações aqui apresentadas, acredito que que pesquisar e registrar os frutos desta escola de contrabaixos, através da trajetória desse professor, se faz necessário como uma forma de fazer com que as gerações futuras conheçam esse trabalho de importância no meio musical paraibano e que se espalhou para tantos outros lugares. Este trabalho tem seu foco na criação e consolidação de uma escola de contrabaixos através de um personagem que influenciou e ajudou a desenvolver o cenário musical paraibano, e através de alguns de seus alunos, o cenário musical de vários outros estados do Brasil, pela ação exercida nesse cenário e pelos frutos gerados durante as várias décadas em que este dedicou-se à música e ao ensino dela.

Palavras-chave: Hector Rossi. Contrabaixo no Brasil. Música na Paraíba.

Referências

- BORGES, R. P. T., Conceitos para falar de pesquisa na área de música. *Debates*. Unirio. Rio de Janeiro. n. 25, 2021. p. 76 e p. 101. Disponível em <<http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/11711/10842>> Acesso em: 27 dez. 2022.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989. Coleção Memória e Sociedade.
- BOURDIEU, P. *Razões práticas: Sobre a teoria da ação*. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1996.
- GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Orgs.) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.



HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

LE GOFF, J. *A História Nova*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MEIHY, J. C. S. B. *Manual de História Oral*. São Paulo: Editora Loyola, 2018.

MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

NORA, P. Entre memória e história: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História da PUC, São Paulo, v.10, 1993. P. 7-28. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em 10 jan. 2023

PORTELLI, A. *História Oral Como Arte da Escuta*. Tradução: Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2016.



Concerto para Violino em Dó Menor De João Poeck (1904-1983): Um Estudo se seu Contexto de Criação

Eduardo Henrique Linzmayer
eduardolinzmayr@hotmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical

Linha de Pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical

Orientador: Prof. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga

Introdução

Em nossa pesquisa de mestrado, temos como objetivo geral compreender o contexto de criação do *Concerto para Violino e Orquestra em Dó Menor* de João Poeck (1904-1983), de modo a auxiliar a sua interpretação. Temos como objetivos específicos biografar o compositor; inseri-lo no contexto da produção musical brasileira de sua época; propor uma revisão violinística do *Concerto*, levando em consideração as influências estéticas na linguagem do compositor e a natureza técnica do violino e executar o *Concerto* em sua versão para violino e piano.

João Poeck foi um compositor nascido em Prien am Chiemsee, Baviera, em 19 de março de 1904. Ingressou como aluno de piano no Mozarteum de Salzburg em 1914, na classe do Professor Franz Ledwinka. Durante seus anos de estudo no Mozarteum, foi colega de classe do renomado regente Herbert von Karajan. Posteriormente, seguiu para Viena onde estudou engenharia química, formando-se em 1928. Chegou ao Brasil em 1930, residindo inicialmente na cidade do Rio de Janeiro. Fixou-se em Curitiba a partir de 1932, onde exerceu múltiplas atividades musicais, como pianista, compositor e professor, bem como atividades relacionadas à engenharia química, como pesquisador, químico industrial e professor universitário. Em seus primeiros anos na capital paranaense, foi professor de piano do compositor Alceo Bocchino (1918-2014). Em 1948 participou da fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, na qual ministrou a cadeira de Contraponto e Fuga até 1959. Sua notoriedade no campo da música ocorreu sobretudo por sua atividade como pianista acompanhador. Durante décadas, acompanhou recitais de artistas de renome nacional e internacional que passavam por Curitiba, como o violinista Oscar Borgerth em 1949 e 1963, o violoncelista Paul Tortelier em 1967, entre muitos outros. João Poeck foi também professor do Curso de Química da Universidade Federal do Paraná por cerca de 40 anos, recebendo



inclusive o título de Professor Emérito da instituição em 1977. Em meio à multiplicidade de atividades exercidas, sua produção composicional acabou ficando obscurecida, apesar de seu alto nível artístico. O compositor faleceu em Curitiba em 23 de abril de 1983, aos 79 anos. Após seu falecimento, os manuscritos originais de suas obras foram doados à Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Paraná, e atualmente encontram-se armazenados de maneira não catalogada no acervo do Museu da Imagem e do Som, em Curitiba. À exceção de sua *Sonata para violino e piano*, que vem sendo apresentada nos últimos anos em recitais da violinista Bettina Jucksch e da pianista Carmen Célia Fregonese, as outras obras do compositor ou permanecem inéditas ou não são executadas há décadas. O acesso a essas obras é dificultado pelo fato de nenhuma delas ter sido publicada até o presente momento. Seu *Concerto para Violino e Orquestra* foi composto em Curitiba entre 1936 e 1937 e apresentado somente em três ocasiões: 1939, 1941 e 1985. Existem algumas poucas fontes bibliográficas que tratam de João Poeck, no entanto nenhuma delas tem caráter científico.

Métodos

Devido ao caráter não científico das fontes bibliográficas sobre o compositor, temos procurado realizar a pesquisa prioritariamente em fontes documentais, tanto de acervos públicos do Brasil e da Áustria, quanto de acervos privados de famílias que tiveram alguma ligação com João Poeck no Brasil. Complementarmente, temos buscado colher depoimentos de pessoas que conviveram com o compositor, seja em ambiente profissional, acadêmico ou familiar.

Resultados

Já estabelecemos contato via e-mail com o Mozarteum de Salzburg e a Universidade Técnica de Viena, que têm feito o levantamento da documentação da passagem de João Poeck como aluno daquelas instituições. Localizamos na cidade de Belo Horizonte o único filho vivo do compositor, Henrique Werner Poeck, do qual já colhemos um primeiro depoimento, gravado por telefone. Em Curitiba, presencialmente, localizamos e realizamos a cópia em fac-símile dos manuscritos originais de todas as composições preservadas de João Poeck, constatando a alta qualidade artística e técnica de sua produção. Na mesma cidade colhemos depoimentos de quatro pessoas que conviveram com o compositor. Fizemos também o levantamento completo das menções a João Poeck nos arquivos da Hemeroteca Nacional, constatando o grande renome que este possuía, tanto na área das ciências exatas quanto na área da música. Em contrapartida, chama-nos a atenção o fato de o compositor permanecer quase totalmente desconhecido atualmente, mesmo no ambiente musical da cidade de Curitiba. Os depoimentos colhidos até o momento



têm revelado traços peculiares da personalidade de João Poeck que possivelmente contribuíram para que, ainda em vida, o compositor já tivesse sua obra caminhando em direção ao esquecimento. Observamos também que sua produção composicional se distribuiu de maneira desigual ao longo de sua vida, sendo bastante intensa até 1937 e sofrendo significativa redução logo em seguida.

Considerações Finais

Após analisarmos as composições de João Poeck e constatarmos o fato de que sua estética se mantinha alheia ao movimento nacionalista, passamos a considerar a hipótese de que a redução ocorrida em sua produção composicional possa ter sido consequência de algum tipo de perseguição sofrida durante a Campanha de Nacionalização iniciada por Getúlio Vargas em 1937, logo após a instauração do Estado Novo. Seguiremos buscando evidências que possam embasar essa hipótese, buscando mais fontes documentais e colhendo novos depoimentos entre os descendentes de amigos próximos do compositor.

Palavras-chave: Compositores paranaenses. Repertório para violino. Concerto.

Referências

ABEN-ATHAR, Tatiana de. *Cadernos de Documentação Musical – João Poeck*. Curitiba: Secretaria de Estado da Educação e do Esporte, 1985.

ATHERINO, Theodócio Jorge. *O fato e a fala, vol. IV*. Curitiba: Imprensa Universitária, 1977.

BÜHRER, Nilton Emilio. *Dr. João Poeck (biografia)*. Curitiba: Conselho Regional de Química – 9ª Região, 1985.

BERTOLLO, Giuseppe. Depoimento a E. H. Linzmayer, 2023.

GRAF, Ulrike. Depoimento a E. H. Linzmayer, 2023.

POECK, Henrique Werner. Depoimento a E. H. Linzmayer, 2023.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. Ingrid Haydée Müller Seraphim e a Prática Musical em Curitiba. In: PROSSER, Elisabeth Seraphim (org.). *Música e Músicos no Paraná - Sociedade, Estéticas e Memória*. Curitiba: Editora Prismas, 1 ed. 2016.

_____. *Cem Anos de Sociedade, Arte e Educação em Curitiba: 1853-1953*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004.



SAMPAIO, Marisa Ferraro. João Poeck e o “Conservatório do Paraná”. In: *Referências em Planejamento: artes no Paraná II*, v. 3, n. 13. Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, out-dez 1980.

_____. *Reminiscências Musicais de Charlotte Frank*. Curitiba: Lítero Técnica, 1984.

SANTOS, Luiz Carlos. Depoimento a E. H. Linzmayer, 2023.

SERAPHIM, Ingrid Haydée Müller. Depoimento a E. H. Linzmayer, 2023.

SIQUEIRA, Márcia Dalledone. *Curso de Química: 60 anos de história*. Curitiba: UFPR, 1999.



A música coral sacra de Tom K: uma proposta interpretativa

Daniel Berg Cirilo Alves
danielberg19@hotmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical
linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical
Orientador: Prof. Dr. Vladimir Silva

Antônio Carlos Batista Pinto Coelho (Recife-PE, 1953 – João Pessoa-PB, 2023), violonista, compositor e regente, enveredou no universo do canto coral na Escola de Música Antenor Navarro, em 1973, como integrante do coral daquele Conservatório, cantando no naipe dos baixos, sob a direção do maestro Pedro Santos, que também foi seu mentor na área da regência. Tom K, como era mais conhecido, criou e regeu vários grupos corais na Paraíba, dentre os quais Madrigal Paraíba, Coral do IPÊ, Coral da Vila Romana, Coral da Associação do Pessoal da Caixa Econômica Federal (APCEF), Coral Universitário da Paraíba Gazzi de Sá e Coro Sinfônico da Paraíba, grupos para os quais escreveu uma considerável quantidade de arranjos e obras originais, desde os anos 80, quando o maestro Pedro Santos lhe encomendou uma composição em estilo processional, *Aleluia*. Em todas as suas peças corais, é possível perceber o cuidado que o compositor tem com a construção timbrística, a instrumentação, o texto.

Tom K compôs grande quantidade de obras sacras, escrevendo salmos, antífonas e missas. Conforme Alves e Silva (2022) comentam, das 79 peças que integram o catálogo do referido músico, 80 por cento são de obras com temática sagrada, incluindo peças ligadas à tradição cristã e às religiões afro-ameríndias. Com relação à última temática, compôs o *Toré dos Mestres* (1996), publicado pela Editora da UFPB, obra que descreve um ritual do Culto da Jurema, realizado na cidade de Alhandra, estado da Paraíba. É importante destacar que o *Toré* foi a primeira partitura publicada pela EDUFPB.

Em seu processo criativo, Tom K dava visibilidade às vozes e à música dos povos silenciados. Rosângela Tugny, ao falar sobre esse tema, diz que

Muito se falou do caráter inaudível da voz dos índios e dos negros para uma grande parte da sociedade brasileira. Muito se pensou sobre a forma pela qual se confinaram na opacidade as vozes dos xamãs, dos pais-de-santo, dos capitães do Reinado. Não porque não falem ou não cantem, mas porque suas vozes e suas músicas costumam sofrer um esvaziamento, uma perda de sentido quando chegam aos ouvidos dos brancos: de fato não são escutadas (Tugny, 2006, p. 9).



O ciclo *Invocações Indígenas* é um exemplo do enfoque ameríndio. Embora compostas como obras independentes, as quatro peças, escritas para vozes iguais, dialogam sob o ponto de vista musical e textual. *Catiti*, *Cairê* e *Rudá*, para dois sopranos e alto *a cappella*, foram datam do final da década de 1970. É importante acrescentar que há ainda outra peça, *Guaracy*, para dois tenores, barítono e baixo, escrita em 2017, que completa, segundo o compositor, a tetralogia de composições com texto indígena. Há uma versão *Guaracy* também para coro masculino e orquestra e outra só para banda sinfônica.

Método

A pesquisa que estamos desenvolvendo sobre Tom K tem como objetivo geral investigar suas obras sacras para vozes iguais (TTBB), identificando os seus elementos característicos, tendo em vista a criação de referenciais para os intérpretes. Tom K inspirou-se nos *Madrigali Spirituali a quattro voci* de Monteverdi para escrever o seu ciclo *Madrigais Espirituais* (Coelho, 2021. Depoimento Oral). Ao todo ele escreveu quatro madrigais dos quais, em nossa abordagem analítica, investigamos os elementos estruturais e a relação entre música e texto, com o objetivo de elaborar estratégias interpretativas para tal repertório. O foco do trabalho são os *Madrigais Espirituais*, que é formado por quatro motetos: *Refúgio*, *A Paz de Deus*, *Ánsia* e *Bendito Seja o Sol*.

A investigação, com caráter qualitativo, está organizada em três capítulos. No primeiro, nos detemos nos aspectos biográficos do compositor, apresentando sua trajetória como violonista, regente, professor e compositor-arranjador. No segundo, descrevemos as obras de Tom K, de modo geral, apresentando peças instrumentais e vocais escritas em diferentes momentos da sua caminhada. Especial atenção é dada aos motetos que integram os *Madrigais Espirituais*, que foram analisados detalhadamente.

Refúgio é baseada no Salmo 46, tem 27 compassos e está dividida em cinco partes. *A Paz de Deus*, segundo o compositor, “é apenas a expressão dos sentimentos de uma criatura que, diante da natureza em seu esplendor, reconhece ser pequeno e fraco, mas digno de usufruir dos bens que o criador nos distribui com abundância, basta ter olhos pra ver, ouvidos pra escutar e um coração pra sentir” (Coelho, 2020. Depoimento Oral). *Ánsia* tem 58 compassos e está dividida em quatro partes, sendo a última uma repetição da primeira. Essa peça foi escrita inicialmente em março de 2020, para vozes mistas (SCTB) e solista e pequena formação camerística, incluindo clarineta, flauta, trompa em Fá, trompete, flugelhorn, trombone, tuba, tubular bells, piano, violão e baixo elétrico. Contudo, quatro meses depois de ter finalizado o trabalho, Tom K escreveu uma versão para vozes iguais (TTBB), sem solistas e com um acompanhamento mais simples, piano e baixo elétrico. O texto, de autoria do compositor, é uma décima, com esquema métrico variável. *Bendito Seja o Sol* foi escrito em novembro de 2020, completando o ciclo.



Segundo Tom K, essa peça, com 53 compassos, “é uma forma de louvar ao Senhor, a partir das coisas simples como o sol, sua luz, seu calor”. (Coelho, 2020. Depoimento Oral).

Considerações Finais

A música coral é, sem dúvida, a maior expressão musical de Tom K, que, em termos gerais, define a sua obra como BIS: Breve, Intensa e Simples (Coelho, 2020. Depoimento Oral). Ela contempla uma diversidade de formações (SATB, TTBB e SSA), peças *a cappella* e com acompanhamento para piano, orquestra ou instrumental específico. Sobre suas obras, tanto composição quanto arranjos, ele procura contemplar os diferentes níveis dos coros, sempre apresentando elementos de dificuldade técnica que possam ser superados pelos grupos, para que a obra se torne, ao mesmo tempo, “digna de ser executada, como também desejada” (Coelho, 2020. Depoimento Oral).

Palavras-chaves: Regência. Canto Coral. Literatura coral brasileiras. Vozes iguais: TTBB.

Referências

SILVA, Vladimir A. P.; BRANDÃO, José Mauricio Valle. O Toré e o Catimbó na literatura coral brasileira do século XX: um estudo das composições de Antônio Carlos B. P. Coelho e José Alberto Kaplan. In: FERNANDES, Levi Leonido et al. (orgs). *Diálogo Intercultural e Ecumênico Através da Arte*. Vila Real, Portugal: Associação Mundis, 2020.

COELHO, Antônio Carlos B. P. C. Obras para coro. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por danielbreg19@hotmail.com em 30 nov. 2020.

ENTREVISTA, com o maestro Tom K. (s.l. s.n), 2021. 1 vídeo 1:45:04, publicado pelo canal: Daniel Berg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w58Y32w0S9M>. Acesso em: 27/12/2022.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Apresentação. In: TUGNY, Rosângela Pereira de e QUEIROZ, Rubens Caixeta de (organizadores). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 09-14.



Desenvolvimento de técnicas para a prevenção e otimização da performance do oboísta com limitações musculoesqueléticas

Sandra Paola Romero Rojas
sandrapaoboe@gmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical
linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical
Orientador: Prof. Dr. Ravi Shankar Domingues

A trajetória de um músico está intrinsecamente ligada à sua saúde, tanto física quanto emocional. A busca por excelência técnica e artística, muitas vezes, impõe pressões que podem comprometer a estabilidade e o bem-estar do intérprete. Este trabalho apresenta um estudo de caso e autoetnográfico que investiga a experiência de uma oboísta com Artrite Reumatoide (AR) e o desenvolvimento de uma metodologia de estudo para otimizar a performance musical diante das limitações impostas pela doença.

A minha formação musical foi marcada por experiências enriquecedoras em diversas instituições, mas a busca por alta performance resultou em vícios posturais e lesões musculoesqueléticas. Em 2015, o diagnóstico de AR causou um impacto significativo na mobilidade articular e muscular afetando a performance musical. A partir desse momento, um acompanhamento médico e terapêutico intenso foi iniciado, possibilitando a melhora da qualidade de vida e a retomada da prática instrumental. Em 2022 tomei a decisão de retornar a minha prática instrumental realizando mudanças decisivas com o acompanhamento de professores de oboé, fisioterapeutas e terapeutas ocupacionais que procuraram diversas formas de me ajudar a melhorar o alívio de dores, diminuição de inflamações, resistência e força muscular, melhora da mobilidade, reabilitação, qualidade de vida, a superar e aprender a conviver com as sequelas da AR possibilitando a realização de minha prática interpretativa.

Após minha vivência, considero que a saúde do corpo é um dos elementos fundamentais na execução instrumental, a realização da prática com qualquer instrumento musical precisará de uma ótima mobilidade e estabilidade motora suficiente das extremidades superiores. Da mesma forma, reestruturar os passos para a performance dentro do processo de formação do instrumentista, exige dedicação contínua e profunda dirigida com paciência e persistência para que o indivíduo desenvolva as habilidades necessárias para expressar-se musicalmente. Por tanto, explorar exercícios terapêuticos e técnicos interpretativos foram necessários para contribuir na minha performance como instrumentista com sequelas geradas pela artrite reumatoide.

O objetivo central da pesquisa foi sistematizar técnicas auxiliares e exercícios interpretativos para otimizar a performance do oboísta com AR. Buscou-se



compreender o funcionamento musculoesquelético necessário para a prática musical, analisar as restrições geradas pela AR, selecionar recursos terapêuticos e técnicos, e desenvolver uma metodologia de estudo específica para oboístas com limitações musculoesqueléticas.

Para isso, a pesquisa adotou uma abordagem autoetnográfica e de estudo de caso. Uma revisão bibliográfica foi realizada, buscando informações sobre AR e lesões musculoesqueléticas. O material coletado foi analisado para o desenvolvimento da pesquisa.

Distúrbios musculoesqueléticos são frequentes entre músicos estudantes e profissionais, a preservação da mobilidade articular e da estabilidade motora é determinante para uma performance eficiente. O estudo aprofunda o conhecimento sobre a AR, seu impacto na qualidade de vida, as deformidades causadas pela doença, como a deformidade do pescoço de cisne, que afetou os arcos dos meus dedos, e os tratamentos disponíveis.

A artrite reumatoide (AR), é uma doença autoimune e inflamatória crônica que afeta a membrana sinovial e compromete as áreas cartilaginosas e ósseas das articulações. Quem possui esta condição frequentemente apresenta diminuição da força de preensão manual, alterações na morfologia dos arcos da mão, gerando deformidades e consequentemente, na mobilidade das mãos (Freitas, 2005).

A redução da capacidade funcional compromete significativamente a qualidade de vida das pessoas que apresentam AR, tanto mental quanto física. Isso se traduz em fraqueza física, falta de controle, desconhecimento sobre o tratamento da inflamação e baixa adesão ao tratamento por parte dos pacientes devido a fatores econômicos. Além disso, aspectos psicológicos geram momentos de ansiedade e frustração, impactando significativamente a qualidade de vida (QV) do indivíduo e afetando também seu desenvolvimento profissional. (Corbacho; Daputo, 2010).

Realizei o levantamento das informações referentes às limitações musculoesqueléticas, recursos e exercícios terapêuticos físicos aplicáveis a pessoas com AR, especialmente nos membros superiores. A experimentação, observação e avaliação da eficácia desses recursos e exercícios serviram como parâmetros para a manutenção da mobilidade das mãos e dedos, assim como para a adaptação dos exercícios técnico-interpretativos aplicados à prática do oboé, garantindo a continuidade da execução instrumental. A sistematização dessas práticas, aliada às técnicas de consciência corporal, otimiza e possibilita minha atuação como instrumentista, promovendo o equilíbrio necessário para uma performance mais consciente e eficiente.

Por meio de um diário de prática, documentou-se as dificuldades enfrentadas durante a



prática instrumental, incluindo aulas com profissionais da saúde especializados em músicos, sessões com professores e atividades de prática orquestral. A reeducação postural e os exercícios terapêuticos específicos foram essenciais para melhorar minha mobilidade e reduzir as dores. Diversos recursos e exercícios terapêuticos, como bandagens feitas com esparadrapos para suporte dos dedos e técnicas de automassagem, foram descritos e aplicados para auxiliar na melhora da força muscular e da mobilidade articular. Além disso, incluí exercícios técnicos interpretativos específicos para o oboé, com o objetivo de aprimorar minha performance apesar das restrições causadas pela artrite reumatoide. A junção desses exercícios aplicados na preparação do repertório para recitais, audições e prática orquestral me permitiram manter a qualidade na prática instrumental e melhorar a performance. A combinação da utilização de exercícios terapêuticos e técnicos interpretativos, integrando eficazmente técnicas terapêuticas e práticas musicais.

Com a observação e evolução da atividade instrumental, foi desenvolvida uma metodologia de estudo aplicada de acordo com a necessidade apresentada em cada momento da minha prática instrumental, contribuindo com a melhora da minha mobilidade articular deixada pelas sequelas geradas pela AR. A integração de cuidados com a saúde na rotina de prática musical garante a melhora na performance e na qualidade de vida do músico.

A jornada de superação dos desafios impostos pela AR me ensinou que a música vai além da execução impecável de notas e melodias. É um processo de autoconhecimento, cura e expressão individual. Através da música, podemos transcender os desafios da vida e encontrar plenitude e significado em nossa existência.

A pesquisa sobre os distúrbios musculoesqueléticos em músicos é um passo essencial para garantir que essa experiência transformadora da música seja acessível a todos, independentemente das dificuldades físicas. Ao ampliar o escopo da pesquisa e construir um conhecimento mais abrangente, poderemos criar um futuro mais saudável e promissor para músicos que convivem com sequelas de distúrbios musculoesqueléticos.

Concluo que a saúde física é fundamental para a prática musical de alta qualidade. Combinando recursos terapêuticos e técnicas interpretativas, é possível superar as limitações impostas pela artrite reumatoide e continuar a prática instrumental de forma eficaz e saudável. Espero que este estudo sirva como um guia para outros músicos que enfrentam desafios semelhantes, promovendo a integração entre saúde e música para uma carreira sustentável e gratificante.

Palavras-chave: Oboé, Artrite Reumatoide, Performance Musical, Saúde do Músico,



Metodologia de Estudo.

Referências

CORBACHO, M. I.; DAPUETO, J. J. Avaliação da capacidade funcional e da qualidade de vida de pacientes com artrite reumatoide. *Revista Brasileira de Reumatologia*, v. 50, n. 1, p. 31–43, fev. 2010.

DOMINGUES, R. S. V., & Noda, L. (2021). Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical: estratégias de trabalho na pandemia. *Revista Música*, 21(1), 17-36. Disponível em: < <https://doi.org/10.11606/rm.v21i1.186430> > Acesso em: 29 Abril 2022.

ELLIS, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: an overview. *Historical Social Research*, 36(4), 273-290. <https://doi.org/10.12759/hsr.36.2011.4.273-290>

FRANK, A., & Mühlen, C. A. V. (2007). Queixas musculoesqueléticas em músicos: prevalência e fatores de risco. *Revista brasileira de reumatologia*, 47, 188-196.

FREITAS, Paula P. Reabilitação da mão | São Paulo; Atheneu; 2005. 578 p. LILACS | SES-SP.

LAURINDO IMM, Ximenes AC, Lima FAC, Pinheiro GRC, Batistella LR, Bertolo MB, Alencar P, Xavier RM, Giorgi RDN, Ciconelli RM, Radominski SC. (2004). Artrite Reumatóide: Diagnóstico e Tratamento.

LEMES, D. H.; Filho, A. R. de A. Dores e lesões na vida do músico instrumentista: Definições e causas, impactos e prejuízos, prevenção e reintegração. Seven Editora, [S. l.], 2023.

LIMA, Ronise C. (2016) Artigo: Programa de Atenção Integral à Saúde do Artista de Performance: relato da experiência desenvolvida em um serviço universitário em Minas Gerais. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*.

LIMA, Ronise C. (2020). Manual de exercícios do Grupo de Autogerenciamento da Saúde do Músico Volume 2, 2 Automassagem.

LIMA, Ronise. (2020). Manual de exercícios do Grupo de Autogerenciamento da Saúde do Músico Volume 3, Aquecimento do corpo.

M. CORBACHO, JJ Dapuetto - Revista Brasileira de Reumatologia, 2010 - SciELO



Brasil.

MACDONALD, Raymond, Gunter Kreutz, and Laura Mitchell (eds), *Music, Health, and Wellbeing* (Oxford, 2012; online edn, Oxford Academic, 24 May 2012), <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199586974.001.0001>, accessed 6 June 2024.

MARTINS, Ana Clecia de Oliveira. (2021) Exercícios fisioterapêuticos em pacientes com artrite reumatoide e qualidade de vida: uma revisão sistemática. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências Médicas da Universidade de Fortaleza como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciências Médicas. Disponível em: < <https://uol.unifor.br/oul/ObraBdtdSiteTrazer.do?method=trazer&ns=true&obraCodigo=116334#> > Acesso em: 3 mai. 2022.

MAZON, Cecília Carmen Leme. (2002). Estudo do uso de órteses para punho e mão de pacientes com artrite reumatoide. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Ciências Médicas.

NAVEGA, M. T.; ROIDE, L. Y. N. de; CIPOLLI, J. R.; PILASTRI, F. B.; SPINOSO, D. H. Fisioterapia em reumatologia. Seven Editora, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://sevenpublicacoes.com.br/index.php/editora/article/view/2092>. Acesso em: 1 abril. 2024.

SALES, Ana Teresa Almeida. Prevalência de Lesões Músculo-esqueléticas em Profissionais de Artes Musicais. (2015). Mestrado em Enfermagem de Reabilitação Escola Superior de Saúde de Viseu. Disponível em: < <https://repositorio.ipv.pt/handle/10400.19/3208> > Acesso em: 4 mai. 2022.



A Gênese do *Choro Concertante para Violoncelo*: o violoncelo na obra de Camargo Guarnieri

Cristian de Paula Brandão
cristianbrandao.ppgufpb@gmail.com

Doutorado

Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical
linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical
Orientador: Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino

Introdução

O presente trabalho é um fragmento de uma pesquisa de doutorado em sua fase inicial, que busca inicialmente encontrar elementos composicionais na obra de Camargo Guarnieri a partir das obras para violoncelo que tenham contribuído para a escrita do *Choro para Violoncelo e Orquestra* (1961), que é o primeiro Choro em caráter concertante para o instrumento. Ao denominar o Choro em suas obras, Guarnieri em sua fase mais jovem “esse grupo de obras tenha sido inspirado pela série homônima de Villa-Lobos, pelo menos no que diz a respeito do nome” (CURY, 2011, p.33). Aquino (2000, p. 60), aponta os elementos de brasilidade nessa obra ao expor a presença da música do folclore brasileiro, do popular, a exemplo da modinha que Villa Lobos empregou em algumas das suas *Bachianas Brasileiras*, a seresta, o choro assim com o uso de recursos técnicos relacionados ao arco para se aproximar do timbre do berimbau. Aldo Parisot aponta os elementos de brasilidade ao reforçar a presença das analogias musicais da música nordestina assim como também o timbre do berimbau no *Choro para violoncelo* (Hawkhaw, 2018, p.59). Como sugere o título, o *Choro* é uma peça de caráter nacionalista, onde os movimentos são apresentados como aspectos de expressividade humana, retratando os sentimentos de cada movimento: I. *Decidido e Apaixonado*, II. *Calmo e Triste* e III. *Com Alegria*. Inicialmente, a orquestra apresenta um material temático com a função de preparar o ouvinte para a cadência do violoncelo que traz elementos técnicos e interpretativos de ampla complexidade musical. Foi assim descrito por Guarnieri: “é apaixonado, muito expressivo e acentuadamente nacional” (Guarnieri *apud* Rodrigues, 2001, p.493). Seguindo a mesma linha, os dois últimos movimentos, intitulados *Calmo e Triste* e *Com Alegria* são marcados por elementos composicionais característicos da música nordestina, sendo perceptíveis tanto na parte orquestral quanto na parte do violoncelo solista (Verhallen, 2001). O *Choro para violoncelo e orquestra* foi encomendado pelo violoncelista brasileiro radicado



nos Estados Unidos, Aldo Parisot¹⁵. A obra foi estreada em fevereiro de 1962 com a *American of Orchestra no Carnegie Hall* e gravado em 1963 com a *Vienna State Opera Orchestra* sob a regência de Gustav Meier¹⁶. Para além da gravação de Parisot, o violoncelista mexicano Carlos Prieto¹⁷ a gravou em 1998 pelo selo *Urtext Digital Classics* e a peça foi gravada também pelo violoncelista brasileiro, Matias Oliveira Pinto (2021)¹⁸ com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP sob a regência de Roberto Tibiriçá¹⁹ pelo selo *Naxos Brasil*.

Durante sua fase composicional, Guarnieri evidenciou amplamente o violoncelo por meio de obras de música de câmara, principalmente um conjunto de três sonatas para violoncelo e piano, além de trios e quartetos. Para a formação de violoncelo e piano, foram dedicadas três *Sonatas*, *Ponteio e Dança* e duas *Cantilenas*. Além das obras mencionadas, Guarnieri realizou adaptações do *Ponteio e Dança* para viola e piano sendo essa tocada pela primeira vez em 1969 e posteriormente uma versão para violoncelo e orquestra de cordas (1982). Pode-se justificar esta pesquisa por se tratar de uma obra bastante significativa da literatura do violoncelo brasileiro e por ser a única obra originalmente composta por Guarnieri para violoncelo e orquestra. Além disso, o trabalho pretende impulsionar a divulgação através de publicações em importantes eventos científicos e recitais.

Métodos

Tomando como base a *Sonata No.1 para violoncelo e piano* (1931)²⁰, *Ponteio e Dança* (1946)²¹ e a *Sonata No.2 para violoncelo e piano* (1955)²² – obras que antecederam a composição do *Choro*, o trabalho busca desenvolver um estudo aprofundado, tendo

¹⁵ Aldo Simões Parisot (1918-2018) violoncelista potiguar, virtuose e importante pedagogo do instrumento, radicado nos Estados Unidos da América, ocupou o cargo de professor pela universidade de Yale por 60 anos e pela renomada Julliard School of Music.

¹⁶ Gustav Meier (19-2016) O Maestro Meier atuou como Diretor Musical da **Greater Bridgeport Symphony** por mais de 40 anos - e ocupou cargos de regência no corpo docente da Universidade de Yale, **Eastman School of Music**, Universidade de Michigan, **Peabody Conservatory** e **Tanglewood Music Centre**.

¹⁷ Carlos Prieto (1937) violoncelista, engenheiro, economista, pesquisador, acadêmico e escritor mexicano que nasceu na Cidade do México.

¹⁸ Matias de Oliveira Pinto (1960) natural de São Paulo é professor pela Universidade de Münster. Atua como solista e pedagogo no âmbito internacional e contribui para o desenvolvimento do violoncelo no Brasil.

¹⁹ Roberto Tibiriçá (1954) maestro paulista que participou do projeto da gravação dos Choros de Camargo Guarnieri com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo pelo selo Naxos Brasil.

²⁰ Sonata No.1 para violoncelo e piano (1931) primeira obra escrita por Guarnieri e dedicada ao violoncelista brasileiro, Iberê Gomes Grosso.

²¹ Ponteio e Dança (1946) obra dedica ao violoncelista Joseph Schuster.

²² Sonata No.2 para violoncelo e piano (1952) sem dedicatória.



como base nos autores Churchill (1987), Aquino (2000), Rodrigues (2001), Verhaalen (2001), Cury (2011), Hawkshaw (2018) e Teixeira (2021). Através desse estudo, o trabalho tem como objetivo identificar elementos de brasilidade presentes na obra para violoncelo e orquestra de modo a investigar e evidenciar as características nacionalistas da obra do compositor. Em seus depoimentos, Guarnieri traz o caráter nacionalista sob a influência de Mário de Andrade como parte central da sua ideia musical ao afirmar que:

A música brasileira, como produto de um país jovem, terá que buscar na música popular as suas características específicas. Já é tempo de se substituir a expressão ou ideia de música nacionalista simplesmente para música nacional brasileira, como preconizava Mário de Andrade. (Rodrigues, 2001, p.15).

Guarnieri reforça suas ideias composicionais pautadas nos conceitos de brasilidade, e dessa forma, ele descreve que as características da música nacionalista brasileira são estabelecidas a partir das danças juntamente com ritmos marcantes que ele define como “ritmos declaradamente coreográficos” oriundos da música popular com foco na identidade musical do povo (Depoimento, 2020).

A partir da contextualização sobre o *Choro para violoncelo*, buscamos compreender os desafios inerentes à sua complexidade técnico-musical e com isso, entender de que forma as decisões interpretativas podem contribuir para a interpretação da obra. Além disso, a pesquisa se baseia em observação documental e musicológica, através da análise de fragmentos de manuscrito da partitura, contendo dedilhados manuscritos de algum violoncelista não identificado. O estudo pretende demonstrar a importância do *Choro para violoncelo* dentro do contexto histórico e musical brasileiro, uma vez que se trata de uma obra vanguardista, de alta complexidade técnica, além de conter elementos marcantes do nacionalismo.

Considerações Finais

A pesquisa se encontra em fase de levantamento de dados e embasamento teórico. Desta forma, presume-se que poderemos aplicar estes conceitos na performance das três sonatas para violoncelo e piano, *Ponteio e Dança* e as duas *Cantilenas* que para melhor compreender este conjunto de obra monumental, estão sendo apresentadas em sua íntegra em dois recitais de doutorado, a ser realizados em 2024.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri. Violoncelo. Choro. Brasilidade. Nacionalismo.

Referências

AQUINO, Felipe José Avellar. *Villa-Lobos Cello Concerto no.2 a Portrait of Brazil*.



Doctor of Music Arts in Performance and Literature. Eastman School of Music, University of Rochester, Rochester, New York, 2000.

CURY, Fábio. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. São Paulo, 2001. p.32-33. Tese de (Doutorado) Escola de Comunicação e Artes – ECA. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Depoimento sobre a música brasileira* (1937). [S. l.: s.n.]. 2020. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SIQDgkLDtsc&t=62s>. Acesso em: 28 de set. 2023.

GUARNIERI, Mozart Camargo. Depoimentos. In: SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, parte IV (Aobra), p. 15-16.

RODRIGUES, Lutero. Outros concertos. In: SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, parte IV (Obra), p. 479-500.

SUSAN, Hawkhaw. *Aldo Parisot, The Cellist. The Importance of the Circle*. Editora Pendragon Press, 2018, pg. 59.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. Tradução Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo-SP: Imprensa Oficial; EDUSP, 2001



A Música Coral de Eli-Eri Moura: uma proposta analítico-interpretativa para os Salmos 150, 121 e 23

Laís Lorrany Andrade
laislorrany.musica@gmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical
Linha de Pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical
Orientador: Prof. Dr. Vladimir Alexandro Pereira Silva

Introdução

Eli-Eri Moura nasceu em 30 de março de 1963, na cidade de Campina Grande, interior da Paraíba. Além de compositor, pianista, regente e pesquisador de teoria musical, obteve o título de Doutor em Música pela *McGill University*, no Canadá, e foi o primeiro professor de composição no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. Possui uma obra muito vasta e versátil em vários aspectos (instrumentação, técnica e estética), contemplando música para solistas, de câmara, coral e sinfônica, trilhas sonoras para produções teatrais e audiovisuais, abrangendo desde recursos renascentistas até contemporâneos. Sua produção é reconhecida por intérpretes, público e crítica, motivo este que o fez receber premiações diversas vezes em concursos no Brasil e no exterior.

Nossa pesquisa, portanto, está em fase de conclusão e concentra-se na obra coral sacra de Eli-Eri Moura, com ênfase em seus três salmos: *Salmo 150* (1986), *Salmo 121* (2004) e *Salmo 23* (2010). O objetivo é analisar as principais características e possibilidades dessas composições corais, tanto do ponto de vista do(a) regente, quanto do(a) coralista.

Métodos

Para alcançarmos a meta proposta, subdividimos o trabalho em três partes. Primeiramente, partimos da investigação bibliográfica, em que buscamos referências sobre o compositor, sua obra e suas contribuições no campo da teoria musical em livros, periódicos, dissertações e teses. Em seguida, realizamos uma pesquisa documental explorando acervos privados à procura de manuscritos, obras não publicadas, programas de concerto, encartes de mídias e fotografias relevantes para o contexto da pesquisa.

Em um segundo momento, fizemos um levantamento geral da obra vocal de Eli-Eri Moura, destacando as principais peças do seu catálogo, sejam óperas, música para voz solista ou para coro. Muitas de suas composições vocais seculares foram concebidas em parceria com Waldemar José Solha. Em geral, elas são marcadas por muito engajamento político, ainda que não panfletário, e denunciam ideais religiosos, injustiças sociais, dentre outros temas relacionados. Já no âmbito da música sacra, suas obras são líricas e



adequadas para coro, sobretudo no que diz respeito às extensões vocais. Eli-Eri utiliza de forma criteriosa as cores da voz para criar expressividade, pois ele “se identifica com o canto, razão pela qual sua escrita vocal é intensa, generosa, boa de se interpretar” (Silva, 2018, p.1).

Ao aprofundarmos nosso estudo nos *Salmos 150, 121 e 23*, as análises revelam características compartilhadas, como o uso predominante de contrapontos e harmonias tonais expandidas, às vezes alternando com sonoridades modais. No entanto, todas partilham de uma característica em comum: o simbolismo que emerge da íntima relação entre música e texto. Sendo assim, a nossa abordagem engloba elementos estruturais, formais, rítmicos, melódicos e harmônicos. Além disso, optamos por desenvolver uma análise retórica, conforme Bartel (1997), dentre outros(as) autores(as), a fim de elucidar os aspectos semânticos e retóricos da narrativa.

Tendo esses princípios como base, segue-se um trabalho de campo, ainda em execução, com o Coro de Câmara de Campina Grande em que nos debruçamos sobre o processo de preparação do concerto e verificamos as correlações existentes entre a análise retórica e a interpretação do repertório. Nessa fase, essa pesquisa visa refletir acerca da metodologia de ensaios, considerando o aspecto pedagógico da prática coral, e construir uma proposta interpretativa para as peças selecionadas.

Tal proposta busca a criação de uma prática coral significativa para todos os participantes, valorizando a contribuição individual de cada cantor no processo (Figueiredo, 1989). Para alcançar essa cooperação efetiva, é fundamental que o regente promova a autonomia entre os cantores, oferecendo as ferramentas necessárias para compreensão e execução musical, sejam elas técnicas, teóricas ou práticas. Isso permite que os cantores se sintam preparados não apenas para reproduzir o que é ensinado, mas também para aplicar os conhecimentos adquiridos em diferentes repertórios e contextos (Paul, 2020).

Resultados

O estudo da obra de Eli-Eri Moura indica que sua composição coral pode ser subdividida em duas vertentes principais: a primeira mais voltada para questões sociais e políticas contemporâneas, refletindo seu contexto pessoal, muitas vezes em colaboração com W. J. Solha, e a segunda, em que suas obras exploram uma estética melódica inspirada em tradições convencionais. Com uma produção extensa que inclui música incidental, composições instrumentais e vocais, suas obras são ricas em técnicas e conceitos, preenchendo uma importante lacuna no campo musical de forma abrangente.

A análise dos *Salmos 150, 121 e 23* revela que o compositor se identifica muito com a



escrita de contraponto, utiliza uma harmonia modal-tonal rebuscada e de elementos das danças renascentistas. O uso de várias figuras retóricas como *anabasis*, *aposiopeses* e *hypotiposys*, de acordo com Bartel (1997), asseguram a relevância de compreender a relação texto-música para a interpretação desse repertório. Além disso, incorporar esses conceitos dentro do processo de planejamento, ensaio e performance colabora para a construção de uma prática coral significativa e enriquecedora, tanto para o(a) regente, quanto para os(as) coralistas.

Considerações Finais

A música coral de Eli-Eri Moura desempenha um papel significativo no cenário musical brasileiro, e em especial, paraibano. Sua extensa obra abarca diversos aspectos significativos não apenas da música, mas também da história da Paraíba como um todo. Compreender os desafios e as oportunidades da prática coral em suas composições é crucial para que a interpretação desse repertório seja técnica, estilística e artisticamente adequada. Esse conhecimento é fundamental para reconhecer e caracterizar a diversidade da produção musical na Paraíba, revelando sua complexidade e métodos, os quais têm um impacto direto na prática local e em outras regiões.

Palavras-Chave: Regência; Canto coral; Literatura coral brasileira; Eli-Eri Moura; Metodologia do ensaio.

Referências

BARTEL, Dietrich. *Música Poética: musical-rhetorical figures in german baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. PAUL, Sharon J. *Art and Science in the Choral Rehearsal*. Ed. 1. New York: Oxford University Press, 2020.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem?* Revista da ANPPOM. OPUS, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 72-78, abr. 1989. ISSN 0103-7412. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/9/13>>. Acesso em: 26 de jun. de 2024.

SIECK, Stephen. *Teaching with Respect: inclusive pedagogy for choral directors*. Milwaukee: Hal Leonard, 2018.

SILVA, Vladimir. *O Canto Coral na Paraíba: Eli-Eri Moura*. 2018. Disponível em: <<https://musicaepoetica.blogspot.com/2018/11/o-canto-coral-na-paraiba-eli-eri-moura.html>>. Acesso em: 26 de jun. de 2024.



Trilogia de José Alberto Kaplan: uma análise polissêmica

José Adriano de Sousa Lima Júnior
adrianodeso@gmail.com

Mestrado

Área de concentração: Composição e Interpretação Musical

Linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical

Orientador: Prof. Dr. Vladimir Alexandro Pereira Silva

Introdução

José Alberto Kaplan nasceu em Rosário, Argentina, em 16 de julho de 1935, e faleceu em João Pessoa-PB em 29 de junho de 2009. Importante pianista, professor, compositor e regente agraciado com diversos prêmios e reconhecimentos por suas composições para variadas formações musicais. O presente texto apresenta um panorama geral da pesquisa desenvolvida no PPGM-UFPB, na Área de concentração Composição e Interpretação Musical e Linha de pesquisa em Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical (Regência Coral), tendo como foco a obra coral deste compositor, com o objetivo de propor estratégias interpretativas para um conjunto de três peças chamado *Trilogia*, composto entre 1980 e 1982, para coro misto, recitante e percussão. A *Trilogia* é formada pelas obras *Salmo V* (texto de Ernesto Cardenal), *O Rei Encantado* (texto de Ferreira Gullar) e *(Em) Cantando Salmo* (texto de W. J. Solha).

Materiais e Métodos

Inspirados pelo diálogo entre análise musical e textual, nos propomos a investigar os aspectos discursivos na obra coral de J. A. Kaplan, incluindo uma revisão de conceitos como arte engajada, intertextualidade, ironia e carnavalização, fundamentada em diversos estudos (Kaplan, 1999; Pareyson, 2001; Oliveira, 2002; Fiorin, 2011). Além da pesquisa teórica e documental, realizamos atividades práticas, interpretando as obras deste compositor argentino-paraibano, documentando e refletindo sobre todo o processo.

Como intérpretes, atuamos como narradores (Rink, 1999) e nossa contribuição para o desenvolvimento da narrativa musical (a obra) é fruto de nossas investigações, experiência e maturidade (Teixeira, 2017). O estudo das intersecções entre diferentes formas de expressão humana tem se mostrado um campo fértil para a pesquisa, “fascinando os teóricos do fenômeno estético” (Oliveira, 2002) ao longo dos séculos. Assim, com o objetivo de correlacionar as artes, a partir de uma perspectiva de afinidades, busca-se compreender os sistemas expressivos sob o prisma da correlação



semiótica, poética e/ou estrutural (Brown, 1981). Nas vertentes mais recentes da literatura comparada, oriundas da tradição horaciana, por exemplo, há um incentivo à leitura das obras a partir de uma abordagem interdisciplinar. É evidente que “obras, mesmo pertencentes a diferentes sistemas sógnicos, quando lidas em paralelo, se iluminam e enriquecem mutuamente” (Oliveira, 2002, p. 10).

Nesse sentido, além das aproximações intuitivas, os comparadores buscam organizar uma fundamentação teórica que sustente possíveis leituras intersemióticas. Para muitos, a unidade fundamental das artes remete a uma tradição histórica de uma arte global e unificada, que posteriormente se fragmentou nas diversas formas artísticas conhecidas atualmente. Outros teóricos focam nas equivalências estruturais, destacando um espaço cultural comum entre as obras, preservando suas devidas características e semelhanças, seguindo a tradição dos formalistas russos e críticos culturais.

Na busca por compreender assim a janela da obra em relação ao tempo cronológico que a abarca, esse trabalho propõe a edição, análise, e finalmente a performance de *Trilogia*, de José Alberto Kaplan.

Resultados

A obra de um artista pode, em certa medida, ser o resultado de como ele interpreta o mundo ao seu redor, ou pode ser reflexo da cosmovisão que o circunda e influencia as leituras da realidade que o abarca. Cabe ao artista, desta forma, decidir como se posicionar, seja refletindo ou refratando as vertentes estilísticas propostas no seu tempo, sendo elas partes de sua identidade ou não. Não há neutralidade no campo da arte, não há como se esquivar de um posicionamento, já que a criação dialoga diretamente com a escolha, com a decisão e seleção de materiais. Dessa forma, J. A. Kaplan, influenciado pelo tempo e lugar em que estava inserido, escreveu as obras da *Trilogia*, numa perspectiva de arte engajada, já que seu acervo revela diferentes fases composicionais, definidas por variados estilos e motivações. Kaplan encontrou função social para seu trabalho como compositor, sobretudo nos momentos mais difíceis da vida política nacional. O recurso à ironia e à intertextualidade são recorrentes na sua escrita, potencializando o riso e a reflexão.

Peça que mantém uma temática ainda pertinente em nossos dias, *Trilogia* é acessível para muitos coros brasileiros. Nesse sentido, os próximos passos da nossa pesquisa serão focados no processo de relato e reflexão do processo interpretativo do repertório coral composto por J. A. Kaplan. Nossa meta é escolher um conjunto de peças que mantenham entre si alguma relação de proximidade, de modo a montar um recital com cerca de uma hora de duração, que será a parte prática do nosso trabalho. Ao longo do processo de ensaio, elaboraremos estratégias para a abordagem do repertório, focando



nos aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos, textuais e tímbricos. Nossa ideia é desenvolver exercícios técnicos, musicais e vocais, que permitam uma aprendizagem mais eficaz e significativa por parte dos coralistas do referido grupo.

Considerações Finais

A pesquisa é uma das primeiras a se deter sobre a obra coral de J. A. Kaplan e, em certa medida, colabora com a divulgação do corpus do compositor, tendo em vista que várias peças manuscritas serão editadas e disponibilizadas para consulta pública, expandindo, assim, a visibilidade da literatura coral brasileira e, mais notadamente, destacando a contribuição de Kaplan para o desenvolvimento musical do Estado da Paraíba.

Palavras-chave: Palavras-chaves: José Alberto Kaplan; Música Brasileira; Arte Engajada.

Referências

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.

KAPLAN, J. A. *Caso me esqueça(m): memórias musicais*. Volume 1 (1935-1982). João Pessoa: Secretaria da Educação e da Cultura, 1999.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RINK, John. *Translating musical meaning: The nineteenth-century performer as narrator*. In: *Rethinking Music*, nº 218, 1999

TEIXEIRA, Fellipe Rafael Carnaúba. *O processo interpretativo na regência orquestral: um estudo a partir da obra Appalachian Spring—Ballet for Martha (suite for 13 instruments) de Aaron Copland*. 2017. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/25023>>. Acesso em 28 abril 2022



Painel 7: Criatividade Musical



Enchente: o relato de experiências criativas na estratificação das condições políticas no estado do Acre

Jéssica Brendah Freitas
brendahmusica@gmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical

Linha de Pesquisa: Processos Criativos em Música

Orientador: Prof. Dr. Marcello Messina

Introdução

Trazemos aqui relatos da criação musical *Enchente*. Esta composição, por sua vez, faz parte da minha pesquisa de mestrado, onde busco representar musicalmente as estratificações de significação das condições políticas do estado do Acre (Messina 2016). Originalmente serão abordadas em minha pesquisa oito transtornos sócio-políticos, onde para cada temática uma peça foi ou será composta representando dadas situações. A única exceção dessa condição é na temática da enchente onde duas peças foram dedicadas para retratar essa problemática ao invés de somente uma: *Enchente 1* e *Enchente 2*; aqui trataremos apenas da primeira. A peça busca representar a estratificação de sentido do cenário da enchente, ou seja, representar musicalmente os sentimentos - supostamente - relacionados à situação da enchente. Em muitos momentos temos conhecimento de como essa situação é difícil para quem a vive, sentimentos de perda de patrimônio material, medo que moradores sintam quando inicia o período de chuvas no fim do ano e toda uma cultura desenvolvida por conta dessa situação. No estado do Acre é comum pessoas guardarem barcos em casa para a fase da enchente em que não conseguem transitar a pé ou com outros meios de transporte. Também é no início das chuvas que moradores desses bairros suspendem seus móveis dentro de casa e alertam parentes que moram em outros bairros para que possam se abrigar. Retratar toda esta situação e sentimentos associados é meu objetivo geral na peça. Creio que a gravidade desta situação não chega a ser atendida e compreendida porque muitos não têm noção do que é todo este transtorno para moradores de bairros alagadiços em Rio Branco no Acre. Acreditamos que uma compreensão da dimensão dessa problemática - assim como o conhecimento desta por todo o restante do Brasil poderia trazer ajuda para essa população que vive esse transtorno anualmente. Como fundamentação na postura de denúncia social lanço mão do ideal de Hans-Joachim Koellreutter no movimento Música Viva, onde este via a Música e o Músico automaticamente como um ativista social (Brito, 2015). Entendo que enquanto artista e cientista, mulher afroindígena, amazônida devo retratar um problema político social que não recebe atenção e auxílio devidos. Esta postura de retratação e denuncia fazem parte de minhas incumbências enquanto artista. Partindo da



premissa de que para muitos povos a natureza não é uma instituição fora do ser humano, mas constituinte intrinsecamente deste, como discorre Mignolo (2017), sobre a reflexão da configuração da natureza/Pachamama como parte da nova constituição da Bolívia e do Equador devido a esta fazer parte da construção identitária corpo-política desses países, assim como se dá na condição de nortistas e amazônidas por exemplo. Muitas pessoas de bairros atingidos pelas enchentes no Acre ao serem indenizadas compram casas em outras regiões que alagam, próximas de onde moravam, porque aquela região e forma de viver próxima do rio faz parte do seu modo de viver e de sua identidade. Essas pessoas por sua vez ficam descontextualizadas ao residirem em outros locais da cidade. A interpretação da natureza, o sistema de crenças nessa região é herdado dos povos originários, enquanto em outros locais do Brasil - e do mundo, podemos dizer que essa epistemologia foi transformada pelo processo colonial (Quijano, 1992). Ou seja, para esses moradores seu relacionamento com a natureza é diferenciado, estes se entendem relacionados, imbricados com o rio, a natureza, as cabaças, casas de palafita e etc ...

Métodos

Como procedimento metodológico posso relatar o uso do programa *Faust* para gerar determinados sons baseados em amostras prontas que cabem nas representações de sons naturais das criações, em *Faust* foram aproveitados amostras prontas de sons semelhantes a sons naturais, como água, chuva, mosquitos e etc Estes por sua vez foram organizados e tratados em um editor de áudio e receberam um tratamento simples. Quanto a sua morfologia, esta foi desenvolvida conceitualmente antes da sua organização sonora, ou seja, foi escrita uma estrutura da peça e a partir daí esta foi desenvolvida. Nessa estrutura morfológica existe uma analogia temporal com o processo retratado na peça. Portanto: primeiro chuvas, depois lama, insetos, doenças e depois o sol aos poucos secando as águas. Como dificuldades encontradas podemos destacar os embaraços técnicos que são um caminho a ser trabalhado nesse processo composicional.

Resultados

Como resultados finais tivemos a peça em si, uma produção de áudio de 03:27 minutos como dito antes, a criação por sua vez apresentou uma representação satisfatória ao objetivo inicial.

Considerações finais

Esse processo criativo em si também trouxe uma direção composicional, um caminho “metodológico”, trouxe um pragmatismo criativo, de modo que as outras composições foram trabalhadas de forma mais prática e objetiva, ainda que atenciosa e original.



Palavras chave: Composição. Música Computacional. Decolonialidade. Ancestralidade.

Referências

BRITO, Teca Alencar. Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação. 1ª edição. São Paulo: Peirópolis, 2015.

MESSINA, Marcello. A matanza: criação musical, estratificações de significação, relações de poder e codificação da violência. Simpósio Linguagens e identidades da/na Amazônia Sul-Occidental, Rio Branco, Acre. Janeiro de 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/312972113_A_mattanza_criacao_musical_estratificacoes_de_significacao_relacoes_de_poder_e_codificacao_da_violencia.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. Revista brasileira de ciências sociais, Rio de Janeiro, v. 32, n. 94, Junho/2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. Perú Indígena, Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.



Música experimental no Nordeste: Aparato tecnológico, iniciativas e processos criativos

Marco Aurélio Pinagé
marcopinage@outlook.com

Mestrado

Área de concentração: Composição e Interpretação Musical

Linha de pesquisa: Processos Criativos em Música

Orientador: Prof. Dr. Valério Fiel da Costa

Introdução.

O texto aqui apresentado é um recorte de pesquisa de mestrado em andamento, que aborda a música experimental produzida no Nordeste a partir de aparatos tecnológicos, iniciativas dos agentes do campo da música experimental e processos criativos variados. O trabalho está vinculado à linha de pesquisa de Processos Criativos em Música do Programa de Pós - Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, se concentra na documentação audiovisual da música experimental independente no Nordeste, e nas práticas compositivas do autor.

A pesquisa tem como objetivo documentar os processos criativos realizados sob suporte tecnológico na música experimental nordestina, mapeando processos criativos, tecnologias utilizadas e colaborações visando a produção artística e a produção de conhecimento em música tendo como especificidades compreender as principais características da música experimental produzida no Nordeste do Brasil. Além disso, a pesquisa objetiva identificar os aparatos tecnológicos usados pelos músicos da região na produção de música experimental, elaborar texto conclusivo com os resultados da pesquisa realizada, criar uma série de peças a partir dos recursos tecnológicos abordados, além de gravar disco com obras inéditas e lançá-lo em selo de música experimental brasileiro.

Dentre alguns autores utilizados para a compreensão do escopo experimental, estão Nyman (1971), Benítez (1978), Piekut (2011) e Lewis (2002; 2004; 2008) sobre a música experimental num contexto estadunidense e na vanguarda europeia. E no contexto brasileiro: Fiel da Costa (2007), Iazzetta (2011; 2014), Del Nunzio (2017), Neiva (2018) e Albuquerque Jr. (2011) entre outros.

Métodos.

O trabalho utilizará como metodologia, além da pesquisa bibliográfica, a pesquisa de campo guiada por um roteiro semiestruturado tendo como instrumento de coleta de dados a entrevista presencial e à distância. O questionário também está previsto como



instrumento de coleta de dados por motivos operacionais, como a provável impossibilidade de contato presencial entre pesquisador e participante. As perguntas serão de caráter aberto. O trabalho de campo também consiste na coleta de materiais em áudio, foto e vídeo. Os participantes serão a priori artistas criadores, intérpretes, produtores e organizadores independentes e de coletivos da área de música experimental. No que tange ao critério de inclusão, optou-se por artistas com identificação explícita na cena de música experimental do Nordeste e que aceitaram participar da pesquisa. A escolha foi feita a partir de uma pesquisa preliminar da trajetória dos participantes pela internet (ex. Plataformas digitais de música como *Bandcamp*, artigos, além de selos de música experimental) buscando identificar a presença e relevância do artista no campo da música experimental da região, através da análise de suas respectivas trajetórias e dando relevo à regularidade e consistência de suas colaborações musicais.

Resultados.

Nesse período em que a pesquisa se encontra em desenvolvimento, foi obtido o mapeamento das atuações artísticas, ou seja, os dados sobre quem são alguns dos artistas e onde atuam, além dos seus processos criativos. Foi possível detectar também, em sete dos nove estados do Nordeste, algum tipo de manifestação dentro do escopo da música experimental. As tecnologias utilizadas pelos agentes podem ser ou não customizadas pelos próprios e serão catalogadas futuramente na última parte da pesquisa. Foi possível compreender a movimentação dos artistas dentro do escopo experimental na formação de grupos e festivais, além de outras iniciativas a serem melhor abordadas em breve.

Como produto, a pesquisa trouxe também diversas colaborações seja em performances, suporte técnico em apresentações artísticas, participações em festivais, obras musicais feitas em colaboração e peças individuais do autor que deverão constar em um compilado de faixas musicais no final do trabalho.

Considerações finais.

Os resultados aqui apresentados não são definitivos, entretanto apontam para uma visão da prática da música experimental do Nordeste que dá relevo à presença de um artista criativo e performático que se caracteriza pela prática de tocar as próprias obras, que cria os próprios instrumentos e que contribui com os pares na ausência de um suporte profissional na produção de suas apresentações. Essa figura parece servir de contraponto à tradição do compositor especulativo acadêmico europeu sem, ao mesmo tempo, deixar de usufruir eventualmente de alguns recursos interessantes do cânone tradicional como a partitura para a fixação e execução de ideias em performance.

Palavras-chave: Música Experimental. Nordeste. Processos criativos. Colaborações.



Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

BENITEZ, Joaquim M. *Avant-Garde or Experimental? Classifying contemporary music*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 9, ed. 1, p.53-77. Zagreb: HMD Ed., 1978.

BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu: Sociologia*. Organizador da coletânea Renato Ortiz, [tradução de Paula Montero e Alicia Auzmendi]. – São Paulo: Ática, 1983

DEL NUNZIO, Mário. *Práticas Colaborativas em Música Experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade de São Paulo. 2017.

FIEL DA COSTA, Valério. *O grupo de compositores da Unicamp e o Encun*. 2007.

IAZZETTA, Fernando. *Performance na Música Experimental*. In: Performa'11, 2011, Aveiro. Performa'11 - Encontro de Investigação e Performance. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011.

_____. *Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2014.

LEWIS, George E. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. *Black Music Research Journal*, v. 22, p. 215-246, 2002.

_____. Afterword to “Improvised Music after 1950”: The Changing Same. In: *The Other Side of Nowhere*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

_____. Lewis G. E. *A power stronger than itself: The AACM and American experimental music*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2008.

NEIVA, Tânia Mello. *Mulheres brasileiras na música experimental: uma perspectiva feminista*. 2018. 421 f. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.



NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer, 1981 11.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Gambiarra e Experimentalismo Sonoro*. São Paulo: G. L. Obici, 2014.

OLIVEIRA, Ana. *Do Ethos à Praxis: Carreiras DIY Na Cena Musical Independente* in Paula Guerra e Lúcia Dabul (Org.), *De Vidas Artes*. Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Porto, Portugal, 2019. pp. 421–442

PIEKUT, Benjamin. *Experimentalism otherwise: the New York avant-garde and its limits*. Berkeley: University of California Press, 2011. ISBN 978-0-520-26851-7.



Entre o Texto e a Música: estratégias notacionais em duas composições para narradora e quinteto de cordas

Antonio Luiz Drummond Miranda
luizdrummond@hotmail.com

Mestrado

Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical

Linha de Pesquisa: Processos Criativos em Música

Orientador: Prof. Dr. José Orlando Alves

Objetivos

Nossa pesquisa propõe a criação de duas obras escritas para narradora/cantora e quinteto de cordas: a primeira, nomeada *Última Vez*, baseada no texto da ganhadora do Nobel da paz Malala Yousafzai e a segunda, *Como Ousam*, compostas a partir do texto da ativista Greta Thunberg. Considerando nosso objetivo, foram utilizadas duas distintas estratégias notacionais, uma para cada obra, que não só permitissem a interação entre texto e música, mas que comportassem as ferramentas composicionais propostas nessa pesquisa: a intertextualidade, o gesto/música-teatro e ferramentas da música espectral. Ambas as estratégias notacionais utilizadas nas obras levam em consideração a natureza da fala e utilizam sua rítmica, suas acentuações e contornos melódicos para compor não só a parte delegada à narradora/cantora, mas determinar a interação do quinteto de cordas com a mesma. Em macro escala, o elemento textual termina por estruturar as obras, subdivididas em partes e segmentos, cabendo ao elemento musical o diálogo com o texto, que de modo dominante coordena o desenrolar temporal nas obras. É função das estratégias notacionais amparar o texto como parte dominante e, ao mesmo tempo, estabelecer diálogo entre esse e o elemento musical, gerando coerência e unidade às obras compostas.

Pressupostos Teóricos

Como referencial para as estratégias notacionais, foram utilizados *A História do Soldado* (1918) de Igor Stravinsky, *Stripsody* (1966) de Cathy Berberian, *St. Luke Passion* (1966) de Krzysztof Penderecki e *Estudo para Piano* (1989) de Tim Riscalca. Esses referenciais, assim como as obras de minha autoria, se utilizam de diferentes estratégias inseridas no espectro notacional proposto por Saltzman e Desi (2008). Entendendo que a estratégia notacional não só precisa coordenar texto e música em nosso trabalho, mas também acolher as ferramentas composicionais propostas para ambas as obras, cabe aqui elencar seus referenciais, ressaltando a utilização do gesto na



notação. Utilizado em vários contextos, o gesto pode se manter no âmbito musical (Alves, 2021; Carvalho, 2017) ou alcançar o elemento cênico da forma como a música-teatro o propõe (Magre 2022; Salzman, 2008). O Gesto presente nas oratórias faz parte do processo comunicativo, e se reflete na obra através da inserção de elementos visuais. Um segundo procedimento a ser considerado nas estratégias notacionais será a intertextualidade (Straus, 1990; Marques, 2018). Esse procedimento permite contextualizar o discurso no tempo e no espaço, para ilustrar o texto narrado. Por último, serão incorporados à pesquisa, procedimentos frequentemente utilizados da música espectral (Baillet, 2000; Finenberg, 2000; Rose, 1996), com o objetivo de identificar e ressaltar parciais a serem emulados pelos instrumentos de cordas, para enfatizar e proporcionar uma aproximação entre a fala do orador e a música que se estabelece.

Procedimentos Metodológicos

Como exemplo de procedimento metodológico, cada obra possui estratégia notacional própria, onde *Como Ousam* dá à narradora/cantora e seu texto certa independência, exigindo dos instrumentistas do quinteto de cordas um diálogo constante do elemento textual para haja comunhão entre o texto e a música. *Última Vez* alterna entre uma notação bem mais precisa, adequando a fórmula de compasso à rítmica da fala e suas acentuações e uma escrita livre, onde a narradora doa sua própria rítmica e contornos melódicos à obra.

Resultados Parciais

Os objetivos preliminares da pesquisa foram alcançados com a composição de *Última Vez* e *Como Ousam*. Cada obra possui estratégia notacional própria com variações internas, cabendo ao processo composicional direcionar qual elemento do texto pode ser ressaltado e como a parte musical interagirá com esse elemento. A pluralização nas estratégias notacionais em ambas as obras pontua e dinamiza as partes do discurso das ativistas Malala Yousafzai e Greta Thunberg, no intuito de ampliá-los e replicá-los pela via musical.

Considerações Finais

Texto e música tiveram papéis centrais, não de forma isolada, em seus próprios âmbitos, mas em sua convergência, na sua justaposição, na tradução de um elemento para o outro. Percebemos nas estratégias composicionais, uma forma de organizar essas interações, colaborando de forma mais eficiente com os performers para uma execução competente das obras *Última Vez* e *Como Ousam*.



Palavras-chave: composição, texto, voz, notação musical, narração

Referências

ALVES, J. Aspectos da criação gestual no processo composicional da peça Pantomimas VIII. *Anais...* In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXX, 2021, João Pessoa. p. 1-12. Disponível em <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/view/475/285> Acesso em: 2 abr. 2023.

BAILLET, Jérôme. *Gérard Grisey: fondements d'une écriture*. Paris. L'Harmattan, 2000.

CARVALHO, Sara. Gesture as a Metaphorical Process: an exploration through musical composition. *Revista Vortex*, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1-9, 2017. Disponível em <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/1852> Acesso em 15 ago 2022.

FINEBERG, Joshua. Guide to the basic concepts and techniques of spectral music. *Contemporary Music Review*, v. 19, n. 2, p. 81–113, 2000. Disponível em https://music.arts.uci.edu/abauer/5.4/readings/Fineberg_Basics_Spectral.pdf Acesso em 01 set 2021.

MAGRE, Fernando de Oliveira. *A Música-teatro como Prática Permanente na Música Brasileira: aspectos históricos e composicionais*. São Paulo, 2022. 303p. Tese (Doutorado em Música) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07112017-151442/pt-br.php> Acesso em 05 fevereiro 2024.

MARQUES, João Isaac de Carvalho e Silva. *Intertextualidade como Instrumento de Composição de Música Sacra Católica Contemporânea*. Rio de Janeiro, 2018. 90 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12505?show=full> Acesso em 10 jan 2023.

ROSE, François. Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music. *Perspectives of New Music*, v. 34, n. 2, p. 6–39, 1996. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/833469> Acesso em 01 set 2021.



SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. *The New Music Theater*: Seeing the voice, hearing the body. Nova Iorque, Oxford University press, 2008. 408 p.

STRAUS, Joseph N. *Remaking The Past*: musical modernism and the influence of the tonal tradition. Cambridge, Harvard University Press, 1990, 207 p.



Estrutura e significado na obra musical: O pensamento musicológico de Adorno

Marlon Santos Trindade
mar3santos@yahoo.com.br

Doutorado

Área de Concentração: Musicologia/ Etnomusicologia

Linha de Pesquisa: História, Estética e Fenomenologia da Música

Orientador: Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota

Introdução

A musicologia nasce com a certeza de conhecimento do objeto, de uma primazia da razão, advinda do positivismo. Com Hanslick (2011), na metade do século XIX, a noção de autonomia da música se dá em seu formal, no material musical, se distanciando do que os românticos consideravam ser a verdade da obra: os sentimentos. Guido Adler (1981) propõe uma metodologia para abordagem das obras, baseada nas ciências da natureza, como a geologia e a biologia, tornando-se o primeiro a sistematizar a pesquisa musicológica. Com isso a musicologia se fecha no estruturalismo, evitando assim a crítica.

Surge nos anos 1980, com o musicólogo norte americano Joseph Kerman em “*How We Got Into Analysis, and How to Get Out*”, uma reflexão crítica sobre essa musicologia e um esforço de fundar uma nova musicologia que dê ênfase ao significado das obras musicais inserindo-as no contexto da cultura de onde elas surgem.

Defendemos a tese de que Theodor W. Adorno tem sido recuperado pelos musicólogos da “nova musicologia” não apenas como um filósofo que ajuda a pensar questões mais amplas da teoria, mas também pela sua contribuição musicológica. Buscamos entender como as análises imanentes de Adorno se conjugam com sua filosofia, segundo a qual o material musical é interpretado sob o signo do “espírito sedimentado” (Adorno, 2002, P.44), ou seja, os aspectos estruturais de um obra musical expressam a sociedade e seus conflitos.

Metodologia

Em nossa metodologia buscaremos narrativas que comprovem a importância do pensamento de Adorno para a Nova Musicologia. Usaremos a metodologia de revisão bibliográfica, com foco na revisão narrativa. No artigo denominado *Revisão sistemática da literatura: conceituação, produção e publicação*, Barbosa e Ricarte, defendem que

Uma revisão narrativa, segundo os autores Siddaway, Wood e Hedges, é apropriada quando os estudos quantitativos a serem considerados empregam diversas metodologias ou partem de diferentes



conceituações teóricas, construtos e/ou relacionamentos. As revisões narrativas sintetizam os resultados de estudos quantitativos individuais sem referência à significância estatística dos resultados. Elas são um meio particularmente útil de unir estudos sobre diferentes tópicos para reinterpretação ou interconexão, a fim de desenvolver ou avaliar uma nova teoria. As revisões narrativas também podem ser usadas para fornecer uma descrição histórica do desenvolvimento da teoria e da pesquisa sobre um tópico (Barbosa e Ricarte, 2020, p.59).

Resultados

Uma grande corrente da musicologia dos dias atuais é a semiótica da música. Esta tem por objetivo justamente desenvolver análises de obras musicais que consigam discutir a estrutura, esclarecer aspectos técnicos estruturais, mas pensar de que forma essas estruturas produzem sentido e dialogam com a realidade humana, social, cultural.

Segundo Agawu, em “*Playing with Signs*”, criticar é acrescentar comentários avaliativos, humanizando a análise, sendo que tanto a análise quanto a crítica invocam certos postulados teóricos, questionando a linha que separa os elementos internos e externos da análise. Ele defende a importância da análise, tanto na percepção auditiva, quanto para chegar naquilo que Adorno chama de teor de verdade da obra.

A busca de Adorno pelo ‘teor de verdade’ pode parecer misteriosa para alguns analistas anglo-americanos, que geralmente ficam impacientes com discursos que não especificam as coisas em quantidades ou com precisão empírica ou com a ajuda de taxonomias explícitas. E, no entanto, não é fácil descartar a ideia de que uma análise fica aquém se não chegar ao “teor de verdade”, ao excedente de uma composição – dado o fato óbvio de que as composições que os analistas, de Schenker a Lewin, têm dispensado atenção, são, em sua maior parte, obras-primas canônicas, cujos segredos não se esgotam em uma redução métrica ou em um gráfico de condução de voz ou mesmo em uma impressionante performance ao vivo (Agawu, 2004, p.271-272).

Susan McClary, assim como outros musicólogos contemporâneos, reconhecem que essa nova musicologia, preocupada, sobretudo, em dar conta do significado das obras, busca referências no pensamento desenvolvido no âmbito das ciências humanas. Nesse sentido, McClary em *Feminine Endings Music, Gender, and Sexuality* (2002), destaca a contribuição de Theodor Adorno, uma vez que Adorno não foi apenas um dos fundadores da chamada Teoria Crítica, mas também, um importante filósofo da música, com uma larga produção nesse campo.

Monelle também reconhece a importância da análise de Adorno sobre Arnold Schönberg: “Sua interpretação da história musical do século XX tem sido muito



criticada, mas os críticos continuam a ser mais míopes do que o seu alvo [...] O ensaio de Adorno sobre Schoenberg é a melhor análise do modernismo musical em termos de responsabilidade moral” (Monelle, 2000, p.217-219). Monelle diz que o serialismo dodecafônico, segundo Adorno, cresceu a partir de um movimento do expressionismo,

O expressionismo foi a retirada da expressão romântica para a “mônada absoluta” (Adorno 1994/1948, p. 48). Com o colapso moral da sociedade do final do século XIX, o artista se viu sozinho e isolado. Tudo ao seu redor teve que ser rejeitado. O expressionismo é “solidão como estilo”. A rejeição de uma sociedade corrupta é uma espécie de objetividade; ao delinear a fronteira entre integridade e compromisso, o expressionismo também define o mundo comprometido que ela exclui. A arte sombria e solitária do expressionismo é, portanto, também um testemunho do colapso espiritual. Embora monádica, a arte adquire uma nova universalidade (Monelle, 2000, p.219).

Considerações finais

Depois desse breve percurso, coloca-se a seguinte questão: qual a importância da obra de Adorno para o campo musicológico nos dias de hoje? Existe uma musicologia nessa produção adorniana que mereça ser retomada para o debate da nova musicologia? De que forma a sua obra se insere dentro da tradição musicológica?

Palavras-chave: Nova musicologia. Análise imanente. Espírito sedimentado. Estruturalismo. Interpretação.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, T. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

ADLER, Guido; MUGGLESTONE, Erica. "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13, 1981, pp. 1-21.

AGAWU, V. *How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again*. Source: *Music Analysis*, Vol. 23, No. 2/3 (Jul. - Oct., 2004), pp. 267-286 Published by: Wiley Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3700446>

BARBOSA, M.C. e RICARTE, I.L.M. *Revisão sistemática da literatura: conceituação, produção e publicação*. In: *LOGEION: Filosofia da informação*, Rio de Janeiro, v. 6 n. 1, p.57-73, set.2019/fev. 2020 ARTIGO DOI: <https://doi.org/10.21728/logcion.2019v6n1.p57-73>.



HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical. Um contributo para a Revisão da Estética da Arte e dos sons*. Covilhã: Ed. LusoSofia, 2011.

KERMAN, Joseph. How We Got Into Analysis, and How to Get Out. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2, jun.-set. 1980, pp. 311-331.

MCCLARY, S. *Feminine Endings Music, Gender, and Sexuality*. London: Published by the University of Minnesota Press, 2002, p. 11 e 12.

MONELLE, R. *The sense of music: semiotic essays*. New Jersey: Published by Princeton University Press, 2000.



Espaço-Tempo Assombrado: A Espectralidade da Obra Musical

José Matheus Fernandes Silva
matheus000fernandes@gmail.com

Doutorado

Área de Concentração: Musicologia/ Etnomusicologia

Linha de Pesquisa: História, Estética e Fenomenologia da Música

Orientador: Prof. Dr. Valério Fiel da Costa

O espaço-tempo parece ser a condição essencial para a ocorrência de um evento. Para um acontecimento sonoro se realizar é necessário que haja a propagação pelo espaço, implicada pela sua duração no tempo. Sendo o som algo não-visível, as bases físicas de explicação da propagação sonora vão além da visibilidade na tentativa de apreender sua presença. É possível dizer que essa categorização de presença do som, sendo também marcadora de presença da música tocada, constituída por métricas e traduções físicas, materiais, vibracionais, torna-se uma entre outras possíveis quando se expande tal quadro para mais capacidades sensíveis, que estão para além ou manifestam-se cortando pelos sentidos da audição, da visão e do tato, por exemplo.

O projeto inicial dessa pesquisa apostava no corpo enquanto centro problemático, sabendo que é pelo corpo que se assume o processamento de fenômenos. Eles exigem de nós reações e noções material e imaterialmente corpóreas tais como a familiaridade, a antinaturalidade, a tradução, a invenção, a dúvida, a confiança, o incômodo, a satisfação, de modo que abraçar um fenômeno, extrair sentido dele, torná-lo real para si, pode compreender uma dimensão de violência tão densa quanto a ação de negá-lo, sendo ambos, afirmação e negação da coisa, gestos de criação dela.

Dentro da pesquisa, essa percepção de *corpo* atuaria sintaticamente como contingenciamento simbólico para referenciar as ideias de *ser humano*, *sujeito*, *indivíduo*, *ser vivo*, *estrutura biológica organizada e delimitada*, *presença física*, sem o intuito de reforçar os pilares ontológicos que constituem tais termos e suas inferências na construção da realidade, embora carecesse entrar no problema por meio deles, justamente pela força que possuem. Embora seja pelo corpo, pela consciência, pela mente, que acessamos as coisas, é por eles que as coisas nos acessam. Portanto, para moderar o risco de hierarquizar o que, dentro de um acontecimento, está restrito à



ordem do corpo e o que está restrito à ordem da coisa, nesse caso, da obra musical, ou da dinâmica dura do sujeito e objeto, ou também, metodologicamente, o que estaria para o campo semiológico, sistemático, estruturalista, ou o que estaria inclinado à uma abordagem hermenêutica, havia uma urgência em direção a uma implicação mais profunda dessas categorias. Portanto, haveria a situação, o evento, o contexto, a ecologia. Haveria um corpus, em vez do corpo apenas como centro. Haveria as coisas, suas estruturas para nós mais ou menos acessíveis, pois haveria também seus mistérios, suas qualidades opacas. Visível ou invisível, haveria presença. Incontáveis presenças.

Como identificar e analisar a *presença* partindo do princípio de que temos o tempo e o espaço como base? Quais as ferramentas relevantes para lidar, não apenas com a análise lógica, estrutural, hermenêutica, mas também a organização erótica e mística da presença da música, que por vezes desobedece a noção comum de espaço, de tempo e de linguagem? Erótica, no sentido dado por Susan Sontag, em suas críticas à interpretação quase determinista da obra de arte. Mística, no sentido que Ludwig Wittgenstein especulou nos jogos e limites da linguagem, chegando à compreensão de que há coisas das quais não se pode falar.

No entanto, tomando um rumo místico diferente de Wittgenstein que disse que, diante dessas coisas das quais não podemos falar, devemos calar, o musicólogo Vladimir Jankélévitch fornece outra proposta. Para ele, a música não se entrega de vez. Não alude ao estático, como é capaz de fazer uma imagem, um quadro que se espalha inteiro diante da vista e se permite ser explorado ao livre arbítrio de quem o vê. Entregue à passagem do tempo, a música convida à fruição do seu desenrolar enquanto se esvai. Desafia paradigmas da excelência da forma, do acabado. Noturna, sugere a imaterialidade, coisa impalpável aos ouvidos, informe. Pouco evidente, quando se trata de auto explicar-se. Invisível, quando se pensa em sua aparência. No entanto, ela contornaria a condição de ser indizível, no sentido de Wittgenstein. Para Jankélévitch a música seria, na verdade, inefável. Diferenciando-se do indizível, daquilo que não há nada que se possa dizer, o inefável é “inexprimível, porque sobre ele há infinitamente, interminavelmente o que se dizer”. Um evento musical é capaz de abrir-se para tantas experiências e modos receptivos que cabe conferi-lo ao status do infinito. O infinito de Jankélévitch, tem caráter de densidade em detrimento de uma métrica. O infinito de uma obra musical não diria respeito exclusivamente à sua duração no espaço-tempo, mas sim, à sua potência de existência. Sendo uma, ser incontável.



É preciso considerar, como pôs Lydia Goehr, que essa noção de obra musical prolifera no século XIX, na era Moderna, de uma Europa específica. Também se faz necessário entender a obra não só por sua influência passada e interna à práticas modernas, mas o modo como ela se transmuta e chega a nós, se inscreve em práticas contemporâneas. É difícil ignorar o fato de que existem essas coisas chamadas obras, músicas, faixas, canções. Como tática analítica e histórica, Goehr trabalha aquilo que chama de ‘conceito-obra’, isto é, uma abordagem não mais baseada totalmente no ‘o que é’, mas inclinada a ‘o que faz a obra?’, tanto no sentido do que a constitui, quanto no sentido do que ela causa para ser reconhecida enquanto tal. Os aspectos que uma obra mobiliza, colocam perguntas novas ao discurso que giram em torno de sua ontologia. A ênfase conceitual evidencia, nesse sentido, uma dimensão vital do considerado objeto, isto é, a mobilidade dinâmica entre variância e invariância, como posto por Valério Fiel da Costa. Portanto, em vez de definir *obra*, o conceito se ocuparia em lidar com a estabilidade não-estática dela. Goehr contribui com esforços nessa direção quando instancia o conceito-obra em aberto, regulativo, ideal, projetivo e emergente.

Se uma obra carrega a potência de ser infinita, de ser tudo o que pode ser, como se explicariam os parâmetros regulatórios de identificação do que ela é? As medidas que atestam a presentificação de uma obra musical conferem força às repartições de espaço e de tempo, como se nota em seu pertencimento a determinada época, local e estilo. A obra evidencia um passado, tal como a autoria musical, a composição, que exercem um papel interferidor nas possibilidades do presente das coisas. Foi o que atestou Michel Foucault, ao perceber que a noção de autoria também emergiu em um contexto social em dado momento da história. E apesar de reconhecer as mudanças socioculturais que moldaram o que chamou de *função autor*, Foucault reconheceu uma semelhante implicação mais ou menos imutável nisto. Ele também estava interessado em entender, nesta *função autor*, o processo tanto de *desaparecimento* quanto o processo de *vigilância* que há entre a autoria (nome, linguagem, titulação) e a corporalidade (dimensão social, continuidades e exclusões do nome e do corpo). O nome de uma obra, acompanhada de sua autoria, possui peso duplo, capaz de interferir na recepção e na fruição, ainda que a autoria tenha falecido há um século ou não se saiba ao certo o significado por trás de um título.

A essas forças que atuam sobre a presença de uma obra e que, por vezes, desregulam a noção comum do tempo e espaço que a constitui, poderíamos dar o nome de espectros, no sentido proposto por Jacques Derrida. Fantasmas, assombros, coisas que não apenas



não ficam espaço-temporalmente onde esperava-se que ficassem, como interferem no agora. A espectralidade das coisas trás esse dismantelo cognitivo da percepção da presença, já que põe em jogo mais sentidos que a simples visão ou a audição, mas, a partir de um esforço intelectual, espiritual, é possível compreender que nem todas as presenças de um contexto se revelam de imediato. O momento espectral é “um momento que não pertence mais ao tempo, caso se compreenda debaixo desse nome o encadeamento das modalidades do presente (presente passado, presente atual: “agora”, presente futuro)”. É “um agora desencaixado que sempre corre o risco de nada manter junto, na firme conjunção de algum contexto, cujas bordas seriam ainda determináveis”. O agora de um acontecimento musical diferiria, portanto, de seu presente comum. Ele contaria com instâncias invisíveis, inaudíveis, intangíveis e pouco intuitivas, que podem se revelar pela própria ideia, pela imaginação, implicadas às sensibilidades físicas, às condições materiais e imateriais, e ao domínio suprassensível. A possibilidade fantasmagórica de uma obra musical poderia se manifestar a partir da sua condição infinita, de seus sistemas regulatórios, de sua autoria, de seus significados explícitos e também não-evidentes. Nas palavras de Derrida: “não há estar-com o outro, não há *socius* sem este com que, para nós, torna o estar-com em geral mais enigmático do que nunca. E este estar-com os espectros seria também, não somente, mas também, uma política da memória.”

Palavras-chave: obra, autoria, performance, presença, espaço-tempo, espectros.

Referências

DERRIDA, J. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner, Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1994.

FIEL DA COSTA, V. *Da indeterminação à invariância: Considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Tese (doutorado em música). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

FOUCAULT, M. O que é um autor? *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63. ano, n. 3, julho-setembro de 1969, p 73-104. (Société Française de Philosophie, 22 de fevereiro de 1969; debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.)



GOEHR, L. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

JANKÉLEVITCH, V. *A música e o inefável*. Tradução e prefácio: Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Ensaio e Tradução: Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 1993.

