

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANAIS DA III JORNADA DE PESQUISA DO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM
MÚSICA – PPGMU/UFU



UBERLÂNDIA, 2018

A III Jornada de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Música foi realizada nos dias 21 e 22 de agosto de 2018, na Sala Camargo Guarnieri - Bloco 3M do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia.

A Jornada constituiu uma oportunidade para a apresentação de comunicações de pesquisas de mestrado e realização de debates entre docentes, discentes da pós-graduação e da graduação em Música da UFU.

O conteúdo de cada um dos trabalhos aqui presentes é de exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor

SUMÁRIO

Jobinianas de Sérgio Assad – Análise dos procedimentos composicionais	4
TRÊS OBRAS PARA TÍMPANO SOLO com diferentes níveis de exploração tímbrica: UM ESTUDO INTERPRETATIVO	16
Três estudos para piano sobre temas de Luiz Gonzaga, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa: construção interpretativa através da análise musical computacional	26
O efeito musical no aparelho áudio-mental segundo Alain Daniélou	35
QUATRO CANÇÕES DE EDINO KRIEGER: UM ESTUDO ANALÍTICO	42
Processos de Ensino e Aprendizagem Musicais no Grupo de Percussão do Colégio Cenecista Dr. José Ferreira: um estudo com jovens	55
Aula de música na educação de jovens e adultos: um estudo sobre o processo de ensino aprendizagem musical entre os diferentes grupos etários presentes no cotidiano escolar	62
A trajetória profissional de Edmar Ferretti: histórias e memórias	71
Aprendizagens musicais na Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro” como prática social: um estudo de caso	79
As escolas acordeonísticas gaúcha, pantaneira e sertanejo-caipira a partir do documentário O Milagre de Santa Luzia	87

Jobinianas de Sérgio Assad – Análise dos procedimentos composicionais¹

Armando César da Silva

Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra

Email: ac_guitar@hotmail.com

Resumo: Este trabalho buscou investigar os procedimentos composicionais empregados por Sérgio Assad em sua Série Jobinianas (nº 1, 2, 3 e 4), bem como o posicionamento do compositor diante das diferentes manifestações culturais na sociedade contemporânea. Tal tipo de investigação vem sendo realizada mais sistematicamente, no entanto, é muito pouca a quantidade de trabalhos que discutem os processos composicionais de Sérgio Assad, visto que esse compositor possui uma importante produção artística para o violão de concerto. Apesar de formarem uma sequência, as Jobinianas foram compostas em períodos diferentes, o que poderá nos mostrar um pouco do processo de evolução de Assad enquanto compositor. Para cumprir as metas deste trabalho, foram analisadas as técnicas composicionais de Assad, a influência da estética composicional de Jobim sobre as Jobinianas e de que maneira a música popular, principalmente brasileira, é inserida em suas composições. Para atender melhor os objetivos e dar maior suporte teórico em relação ao posicionamento de Assad como compositor, a pesquisa também levantou discussões sobre pós-modernismo, hibridismo e intertextualidade em música.

Palavras chave: Sérgio Assad, procedimentos composicionais, análise musical.

Jobinianas by Sérgio Assad - Analysis of compositional procedures

Abstract: This work sought to investigate the compositional procedures employed by Sérgio Assad in his Jobinianas Series (nº 1, 2, 3 and 4), well as the position of the composer before the different cultural manifestations in contemporary society. This type of research has been done out more systematically, however, there are few works that discuss the compositional processes of Sérgio Assad, since this composer has an important artistic production for the concert guitar. Although they formed a sequence, the Jobinianas were composed in different periods and this may show us a bit of the process of evolution of Assad as a composer. To fulfill the goals of this work, we analyzed Assad's compositional techniques, the influence of Jobim's compositional aesthetics on the Jobinianas, and how popular music, mainly Brazilian, is inserted in his compositions. In order to better meet the objectives and give more theoretical support regarding Assad's

¹ III Jornada de Pesquisa do PPGMU. Trabalho realizado com o auxílio de bolsa da agência CAPES. Os resultados completos da pesquisa se encontram na Dissertação que foi apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Linha de Pesquisa: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

position as a composer, the research also raised discussions about postmodernism, hybridism, and intertextuality in music.

Key words: Sérgio Assad, compositional procedures, musical analysis.

1 Introdução

Por meio desta pesquisa investigamos os processos composicionais empregados por Sérgio Assad em sua Série Jobinianas, bem como o posicionamento do compositor diante das diferentes manifestações culturais na sociedade contemporânea.

Sérgio Assad é um compositor violonista contemporâneo de renome internacional e atua escrevendo obras para diversas formações, que em sua maioria incluem o violão. Obras como *Aquarelle* (violão Solo), *Sonata*, a *série de Jobinianas*, e peças para duos de violões, como *Vitória Régia*, *Pinote e Recife dos Corais* (Três Cenas Brasileiras), fazem parte do repertório de estudantes e profissionais do mundo todo.

Com o intuito de levantar alguns de seus modelos formais de composição, realizamos a análise da Série *Jobinianas*. A escolha das obras se deu a partir de pesquisas, análises e apreciações do repertório e trabalhos referentes à produção de Sérgio Assad. A série *Jobinianas* é composta de quatro peças, sendo elas: *Jobiniana nº 1* – 1986 (Duo de Violões), *Jobiniana nº 2* – 1988 (Duo de Violão e flauta), *Jobiniana nº 3* – 1996 (Violão Solo), *Jobiniana nº 4* – 2001 (Duo de Violoncello e Violão).

Aloísio Barros (2013) salienta que existe uma ligação direta entre o tratamento melódico e harmônico nas obras de Sérgio Assad e as músicas de Tom Jobim. Inspirado pelas músicas de Jobim, Assad procurou fazer uso de elementos que possibilitassem citar o trabalho do Jobim associado à sua própria linguagem estética.

Por meio da análise musical e intertextual, buscamos compreender os elementos e materiais utilizados nestas composições, a influência de Tom Jobim sob as *Jobinianas* de Assad e a ligação histórica entre os compositores.

Ao ouvirmos as obras compostas por Assad percebemos que o mesmo possui influências da música popular brasileira, assim como de compositores do século XIX e XX. Apenas uma análise fundamentada em formas previamente estabelecidas talvez não sejam o suficiente para entender suas composições, sendo necessário também adentrar no contexto histórico da música e buscar apoio em múltiplas fontes metodológicas de análise e apreciação musical. Portanto, será apresentada uma discussão sobre o pensamento pós-

moderno, e seu impacto na produção musical do século XX, a fim de também situar Sérgio Assad dentro desse panorama.

Sérgio Assad está ligado a diferentes correntes estéticas e suas variadas abordagens musicais o remetem ao pós-modernismo. Um exemplo é a obra *Aquarelle*. Segundo Thiago Chaves de Oliveira (2009) foram detectadas:

[...] diversas citações de gêneros de música popular urbana ao mesmo tempo em que esta se apresenta sobre uma rígida estrutura formal e desenvolvimento temático. A liberdade estética detectada na obra a liga à concepção composicional da corrente Pós-Modernista, corrente estética iniciada na década de 70 e que se fortaleceu na década seguinte como reação à estética modernista que era dominante no ambiente acadêmico.” (OLIVEIRA, 2009, p. 134, 135).

Segundo Boudewijn Buckinx (1994) a pós-modernidade “é o choque multicultural, é essencialmente uma arte tolerante, mas consequentemente diversa e dissidente.” (p. 98). Vivemos em uma época em que tudo parece ser possível na arte, seja por uma nova tendência ou por pressão do mercado de trabalho. Salles (2003) destaca que a música feita atualmente não se guia mais pelos conceitos de avanço ou retrocesso, mas existe uma tendência em privilegiar a lógica de mercado. Este é um meio de subjugar o cultural à economia. No entanto, esse processo de abandono artístico tem sido catalisado como uma noção da pós-modernidade, tornando-se algo perigoso de se afirmar. O que parece mais sensato é a possível conciliação de várias manifestações culturais que acontecem no pós-modernismo (p. 54 e 55), como as várias abordagens musicais utilizadas por Sérgio Assad em suas composições. Por consequência, também se torna difícil determinar uma síntese composicional de Sérgio Assad, principalmente pelo fato do mesmo ainda se encontrar em plena atividade (ZANON, 2006).

De acordo com a literatura encontrada até o momento, é necessária uma abordagem mais contundente sobre as obras de Sérgio Assad, pois, os poucos registros encontrados sobre o trabalho deste violonista/compositor carecem de aprofundamento, principalmente no que se refere à estética e estilo caracterizadores de suas composições. É bastante comum nos depararmos com opiniões de violonistas e críticos musicais a respeito do assunto, porém, há poucos trabalhos que buscam, com embasamento científico, comprovar afirmações conceitos e definições criados em torno das obras de Sérgio Assad (BARROS, 2013).

2 Metodologia

Para atingir os objetivos do trabalho foram realizadas pesquisas bibliográficas com o objetivo de levantar uma literatura pertinente que nos ajude a compreender as correntes estéticas das composições de Assad, assim como de sua vida e obra. De acordo com Marcos Antonio F. da Costa e Maria de Fátima Barrozo da Costa (2011) “Pesquisa bibliográfica é aquela realizada em livros, revistas, jornais, etc. Ela é básica pra qualquer tipo de pesquisa, mas também pode esgotar-se em si mesma” (COSTA e COSTA, 2011, p. 36)

Foi feito também, a análise da série Jobinianas e registros em relatórios que apresentam todos os pontos que enfatizam os procedimentos composicionais utilizados por Sérgio Assad. São estes os tipos de análise: Estrutural (Quando há), Rítmica, Melódica, Harmônica, Motívica, Intertextual e outros recursos.

No dia 30 de julho de 2017 foi feita uma entrevista com Sérgio Assad no período de realização do Festival Assad, que aconteceu nos dias 26 a 30 de julho. Esse método nos ajudou de fato a compreender as influências que Jobim teve sobre as obras de Assad no decorrer de sua produção artística.

2.1 Análise musical e intertextual

A análise neste caso é uma ferramenta necessária para se aprofundar nos contextos estéticos de um compositor. Ajuda-nos não só a formular novas ideias, como também melhora nossa escuta e interpretação de obras como as de Sérgio Assad que, de acordo com sua produção musical podem sempre tomar rumos diferentes. Segundo Antenor Ferreira Corrêa (2014): “A análise parte da obra e tenta compreender os artifícios do compositor que permitiram terminar com êxito sua empreitada. Pode-se dizer, então, que a análise caminha do particular para o geral” (CORRÊA, 2014, p. 83).

Apesar de Corrêa (2014) apresentar uma possibilidade legítima de análise, foi necessário nos apoiar em mais de um tipo de abordagem. Edson Zampronha no artigo: *A Complexidade musical e a utilização simultânea de diferentes métodos com o procedimento investigativo*, mostra como a diversidade metodológica pode “constituir um procedimento investigativo de interesse” (ZAMPRONHA, 2001, p. 09). Visto que a música é considerada como um objeto complexo de estudo,

[...] a adoção de metodologias que consideram um único viés para a investigação musical tende a gerar resultados parciais e insatisfatórios. Uma possível solução para lidar com esta complexidade é a utilização simultânea de diferentes métodos. Não só porque cada método pode dar um olhar diferente sobre o objeto, mas porque a diferença entre os resultados obtidos pode ser o recurso mais interessante para a investigação de sua complexidade (ZAMPRONHA, 2001, p. 09).

Seguindo essa proposta de Zampronha, além dos variados métodos de análise musical (harmônica, motívica, formal, etc.) a presente pesquisa propõe uma expansão da metodologia fazendo adaptações e aplicações à música de métodos próprios de outras áreas. Neste caso temos a intertextualidade advinda da literatura. Em outros trabalhos, essa ferramenta, chamada de análise intertextual, é utilizada para descobrir a relação de um texto musical atual com anteriores, estabelecendo uma relação canônica entre eles. Por meio desse estudo é possível detectar citações, referências, menções diretas ou indiretas do texto mais antigo. Esse tipo de análise também foi adotada no trabalho para podermos entender de forma concisa a relação entre as Jobinianas e as composições de Tom Jobim.

De acordo com Barros (2013), a intertextualidade pode ser utilizada tanto na literatura quanto na música. Portanto, analisar as Jobinianas de Assad utilizando também a abordagem intertextual tornou-se uma saída pertinente, pois, percebem-se em suas composições elementos musicais que serviram de material para outros compositores que foram influentes em sua formação. Por meio deste estudo, assuntos como hibridismo encontrado no estilo composicional de Assad poderão ser aprofundados. Esse tipo de análise não só contempla os elementos estilísticos, mas também relaciona com outros procedimentos composicionais, sejam eles referentes à: textura, motivos, contraponto, ritmo, cadências harmônicas, dentre outros.

3 Resultados da pesquisa

Por meio de uma revisão da literatura, foram realizados levantamentos de discussões a respeito do pós-modernismo, hibridismo e intertextualidade. Autores que discutem o pós-moderno, como: Jean François Lyotard, David Harvey, Boudewijn Buckinx, Paulo de Tarso Salles, João Paulo do Nascimento, Frederic Jameson, Zygmund Bauman e Ricardo Tacuchian serviram de referência para o trabalho.

Segundo Salles (2003) o entendimento dos acontecimentos na música brasileira principalmente por volta das décadas de 1970 e 1980, depende da avaliação dos principais acontecimentos políticos, culturais e das várias correntes ideológicas da época. O autor delimita a modernidade musical pela sua busca incansável por algo novo. A pós-modernidade seria a descontinuidade deste propósito. Portanto, o foco deixa de ser a renovação da linguagem e torna-se a reflexão sobre múltiplas possibilidades estéticas e procedimentos composicionais, onde se textualizam diversos signos dentro da música. O compositor que viveu e vive estas manifestações culturais está livre para adotar qualquer procedimento composicional, o que torna o ato de se compor difícil de definir, visto que são inúmeras as possibilidades.

Sobre hibridismo tivemos como fonte bibliográfica o livro *Culturas híbridas* de Nestor Canclini. Além disso, foram consultados trabalhos que apresentam obras e compositores brasileiros que desenvolveram características híbridas em suas composições e a relação estabelecida entre música popular e erudita no violão brasileiro, tendo como referência os livros de historiografia e história de Silvano Baia, Sandra Mara Alfonso, José Maria Neves e as dissertações de Maurício Tadeu Orosco, Thiago Oliveira e Aloísio Corrêa Barros.

Por meio do estudo das obras dos compositores: Radamés Gnattali, Astor Piazzolla, Villa Lobos, Marlos Nobre, Garoto, dentre outros, Assad desenvolveu sua linguagem estética misturando elementos da música popular com a escrita da música Erudita (Zanon, 2006). Desta forma, podemos perceber que a musicalidade deste compositor reflete a misturas não só de gêneros musicais, como também a concepção de escrita e processos composicionais baseada em sua formação musical enquanto violonista.

Além da pesquisa bibliográfica, foi realizada a análise da Série Jobinianas. A fim de complementar os resultados, também foram feitas comparação com outras obras do compositor, dentre elas, as *Três Cenas Brasileiras (1984)*, para dois violões – (Pinote, Vitoria Regia, Recife dos corais); *Aquarelle (1986)*, para violão solo; *Suite “Summer Garden” (1994)*, para dois violões; *Fantasia Carioca (1994)*, para violão solo e *Uarekena (1997)*, para quarteto de violões. Por meio dos resultados foram detectados elementos composicionais que apresentam: desenvolvimento de motivos, escalas modais,

progressões harmônicas típicas da música popular brasileira, polifonias, ostinatos, acordes de estrutura quartal, dentre outros. Por meio da análise intertextual foi possível detectar citações e fragmentos de quatro músicas de Jobim: Luiza, Águas de março (Jobiniana nº 2), Desafinado (Jobiniana nº 3) e *Stone Flower* (Jobiniana nº 4).

3.1 Resultados da análise

A primeira obra da série, Jobiniana nº 1 (1986), foi uma das primeiras produções publicadas de Sérgio. As estruturações das frases lembram muito o desenvolvimento melódico do choro, que também tem como ponto forte as seções de improvisação sobre o acompanhamento de um instrumento harmônico, justamente o que acontece na Jobiniana nº1. A harmonia exposta na música evidencia cadências II V I, o que a coloca dentro dos padrões tonais. A polifonia e técnicas de contraponto, como a imitação, também fizeram parte do processo composicional.

Figura 1: c. 17 ao 19, Jobiniana nº 1.
Um exemplo de cadência II V I e um pouco da escrita contrapontística.

relação escala acorde

17 Em7 IIIm7

18 A7sus4 V7

19 D7M(9) I7M

ostinato

contraponto

Fonte: Dissertação de mestrado:
Jobinianas de Sérgio Assad – Análise
dos procedimentos composicionais
(SILVA, 2018).

A Jobiniana nº 2 (1988), para flauta e violão, foi escrita dois anos depois. Essa composição demonstra a evolução de Assad enquanto compositor e a diversidade de elementos musicais aplicados. Diferente da nº 1, esta peça carrega em si citações das músicas de Jobim (Luiza e Águas de março). No entanto, o compositor buscou omitir ao

máximo os fragmentos das citações utilizando alterações de registro, acelerações rítmicas, ornamentos e modificações harmônicas. Isso deixa a referência auditiva das melodias originais bastante apagadas, o que dificulta a detecção das citações. Sendo assim, podemos considerar essas citações de caráter implícito.

Figura 2: citação de Água de março na Jobiniana nº 2.

citação de águas de março

38

40

0.2

repetição

Fonte: Dissertação de mestrado: Jobinianas de Sérgio Assad – Análise dos procedimentos composicionais (SILVA, 2018).

Figura 3: Melodia da citação escrita no ritmo original.

Fonte: Dissertação de mestrado: Jobinianas de Sérgio Assad – Análise dos procedimentos composicionais (SILVA, 2018).

A Jobiniana nº 3 (1996) para violão solo foi escrita e publicada oito anos após a nº 2. Essa composição traz uma proposta composicional diferente em termos de estrutura métrica. Alguns compassos fazem referência ao minimalismo com repetições constantes de uma ideia musical que também podem ser vistas como uma espécie de cadência escrita. As estruturas harmônicas em sua maioria são baseadas nas escalas Diminutas ou Dom Dim (ex: D#, E, F#, G, A Bb, C, C#) e Hexatônica (tons inteiros). Foram encontradas na obra, citações das melodias compostas por Jobim (Desafinado) que aparece em vários momentos com ritmos variados e mudanças de registro.

Figura 4: Referências a escrita minimalista de Leo Brouwer e uma citação de Desafinado.

The image shows three staves of musical notation for Jobiniana nº 3. The first staff (measures 34-37) features a melodic line with a glissando and a harmonic exercise labeled 'Harm. 8° 5°' and '8° 5° 8° 5°'. It includes the instruction 'subito Tempo primo' and a section marked '3X senza Tempo' and 'irregolare'. The second staff (measures 38-39) shows a melodic line with a tenuto mark and a crescendo. The third staff (measures 39-41) is labeled 'Citação com variação' and includes 'molto cresc.' and 'precipitando'.

Referência a
Brouwer

Fonte: Dissertação de mestrado:
Jobinianas de Sérgio Assad – Análise
dos procedimentos composicionais
(SILVA, 2018).

A Jobiniana nº 4 (2001) para violoncelo e violão é a última da série. A mesma foi escrita e publicada cinco anos após a Jobiniana nº 3. Embora essa composição não apresente uma tonalidade a princípio, Assad não deixa de trabalhar com elementos tradicionais da música. Essa obra se destaca pela organização métrica, que foi retomada

em relação a nº 3. A forma da Jobiniana nº 4 também foi dividida em seções, mais parecida com a Jobiniana nº 2. Não possui citações ou fragmentos das obras de Jobim. Somente faz referência à música Stone Flower e mesmo assim a única semelhança está no ritmo de baião.

Figura 5: Ritmo de baião na Jobiniana nº 4.

The image displays a musical score for Jobiniana nº 4, measures 37-40. It features four staves: Violoncello (Cello), Violão (Guitar), Vcl. (Violin), and Viol. (Viola). The score is in 2/4 time and B-flat major. Annotations include:

- A red oval around measures 37-40 of the Violoncello staff.
- A blue oval around measures 37-40 of the Violão staff, with the text "triade de Dm" below it.
- A blue oval around measures 37-40 of the Vcl. staff.
- A blue oval around measures 37-40 of the Viol. staff.
- A green box around measures 40-43 of the Viol. staff, with the text "três planos sonoros" below it.

Fonte: Dissertação de mestrado: Jobinianas de Sérgio Assad – Análise dos procedimentos composicionais (SILVA, 2018).

Apresentamos aqui apenas alguns exemplos que foram encontrados na análise. No entanto, é suficiente para percebermos a diversidade musical na escrita do compositor. Além disso, possível encontrar elementos híbridos nas composições. Tais elementos são constituídos de diversas formas, sejam pela técnica de escrita musical, pela influência de compositores universais ou por suas experiências que vem desde o choro, samba, bossanova, música clássica, jazz, dentre outros.

4 Considerações

Tivemos como objetivo principal do trabalho, compreender os processos composicionais de Sérgio Assad. Por meio desta meta procuramos analisar os aspectos composicionais das *Jobinianas*, relacionando-os com a estética pós-modernista. Dentro desta mesma ideia, levantamos fontes a respeito do hibridismo e intertextualidade e

conseguimos apontar de que forma a música brasileira está inserida nas obras de Assad e quais são seus principais recursos composicionais. A fim de compreender um pouco mais o processo composicional de Assad, também realizamos uma entrevista com o compositor em sua cidade natal.

A abordagem analítica nos ajudou a descobrir fontes que podem esclarecer questões pouco abordadas (textura, intertextualidade e hibridismo), como também servirá de ferramenta para novas pesquisas e levantamento de outras questões. No decorrer da análise nos deparamos com fragmentos de melodias que foram reaproveitadas por Assad em sua Série *Jobinianas*. Foi possível comparar as construções melódicas e harmônicas de Jobim com as composições analisadas nesse trabalho. Dessa forma estabelecemos uma ligação intertextual entre ambos compositores.

Longe de esgotar as possibilidades, os resultados encontrados podem ser facilmente aplicados a outras obras do compositor. Isso serve pra nos mostrar que tais ocorrências não são apenas detalhes, mas fazem parte da proposta estética do compositor Sérgio Assad. Além do mais, seu trabalho tem importância significativa não só para a composição musical no Brasil, mas em todo o mundo.

Referências

- BARROS, A. C. **A música para violão de Sérgio Assad – Um panorama composicional através da análise intertextual**. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013.
- BONI, Valdete. QUARESMA, Silva J. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. Vol. 2 Nº 1 (3), janeiro, julho de 2005, p. 68-80.
- CORRÊA, A. F. **Análise musical como princípio composicional**. Brasília: Editora UNB, 2014.
- COSTA, M. A. F; COSTA, M. F. B. **Projeto de Pesquisa – Entenda e faça**. Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2011.
- BUCKNIX, Boudewijn. **O Pequeno Pomo, ou a história da música do pósmodernismo**. Cotia: Ateliê editorial, 1998.
- MOREIRA, Herivelto, CALEFFE, Luis G. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro – RJ, DP&A editora, 2006.

OLIVEIRA, T. C. A. **Sergio Assad: Sua linguagem estético – musical através da análise de Aquarelle para violão solo**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

SALLES, P. T. **Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970 – 1980**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SIQUEIRA, A. R. **O Percurso Composicional de Giacinto Scelsi: Improvisação, Orientalismo e Escritura**. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

ZAMPRONHA, E. 2001. **A Complexidade musical e a utilização simultânea de diferentes métodos como procedimento investigativo**. Cadernos da Pós-Graduação IA/UNICAMP, vol. 5 n.º 2.

ZANON, F. **O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos**. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>. Acesso em: 29/05/2015.

TRÊS OBRAS PARA TÍMPANO SOLO com diferentes níveis de exploração tímbrica: UM ESTUDO INTERPRETATIVO

Autor: Daniel Dias de Lima²

Resumo: A busca por novas sonoridades no século XX e XXI também trouxe novos desafios técnicos para os instrumentistas. Assim, essa pesquisa buscou entender as diferenças na postura interpretativa necesssárias em obras, para tímpanos solo, com diferentes níveis de exploração tímbrica. Foram escolhidas três obras: *Estudo Nr. 45* de *Franz Krüger*, *March* de *Elliott Carter* e *Shuriken* de Cesar Traldi. Assim, a dissertação inicia com um relato histórico do desenvolvimento e transformação dos tímpanos e seu repertório, desde o século XIII até o século XXI. Em seguida apresentamos uma análise dos recursos composicionais e o surgimento de novas técnicas, da suíte “Eight Pieces for Four Timpani” de Elliott Carter, seguido de uma narrativa do termo exploração tímbrica. Por fim, apresentamos um estudo interpretativo com foco nas explorações tímbricas das obras, onde utiliza-se a análise como ferramenta para discutir as possíveis decisões interpretativas. A partir do estudo dessas obras, observamos diversas técnicas na performance e a necessidade de posturas interpretativas distintas, devido a diferença cronológica entre as obras. Assim aumentamos as nossas possibilidades técnicas e performáticas nas composições para tímpano.

Palavras chave: Tímpano. Exploração tímbrica. Performance.

Abstract: The search for new sonorities in the XX and XXI centuries brought new technical challenges for the performers. This research try to understand the different interpretative positions needed in pieces for solo timpani with different levels of sound exploration. Three pieces were chosen for this research: *Etude Nr. 45* by *Franz Krüger*, *March* by *Elliott Carter* and *Shuriken* by Cesar Traldi. The dissertation begins talking about the historical developening and changes of the timpani and its repertoire, since the XVIII century until now. After that we present an analisys of compositional features and the rise of new techniques of “Eight Pieces for Four Timpani” by Elliott Carter, followed by a narrative about the term sound exploration. At the end we present an interpretative study focused on sound exploration on that pieces, using the analisys as a tool to discuss the possible interpretative decisions for these pieces. Studying these pieces we discovered different techniques to perform and that each one needs a different interpretative position in result to the period that these pieces was composed. In fact, we improve our performance and the technical possibilities on timpani compositions.

Keywords: Timpani. Sound Exploration. Performance.

INTRODUÇÃO

² Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Linha de pesquisa: Processos Analíticos, Criativos, Interpretativos e Historiográficos em Música. Orientador: Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi.

Quando se começa a estudar os instrumentos de percussão orquestral, a maioria das pessoas não imagina a enorme variedade e diversidade de instrumentos dessa família de instrumentos de uma orquestra sinfônica. Assim, é praticamente impossível conhecer, estudar e tocar de maneira adequada todos eles. Na maioria das vezes, o percussionista se identifica com um grupo de instrumentos específicos, normalmente vinculados a algum estilo musical. Os estudos e a trajetória profissional deste pesquisador estão diretamente ligados à música orquestral e, nos últimos anos, devido à atuação do mesmo como timpanista em orquestras profissionais, os tímpanos são os instrumentos de percussão aos quais este pesquisador tem se dedicado como intérprete e desenvolvido uma trajetória de pesquisa. Onde foram desenvolvidos dois trabalhos sendo o primeiro na conclusão do bacharelado em 2011; “Tímpanos, Considerações sobre sua Organologia e suas Técnicas”, com foco no estudo na construção e as técnicas aplicadas na performance dos tímpanos, e o segundo em 2012, na especialização em Práticas Interpretativas em Música do séc. XX/XXI, no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) com o tema; “Taxonomia de gestos musicais baseados nas técnicas estendidas para Tímpanos”, utilizada na obra Bushido, de John Willmarth.

Boa parte dos compositores tem buscado maneiras de expandir e explorar timbricamente os instrumentos de percussão, nesse caso os tímpanos. Esta busca por novas sonoridades exige dos instrumentistas de percussão, técnicas de performance diferentes daquelas estudadas na formação tradicional dos instrumentistas. De maneira geral, os métodos de ensino e estudo dos tímpanos são voltados para a performance do repertório orquestral tradicional e principalmente para as obras dos períodos Clássico e Romântico. Com isso, surgiu a pergunta a qual buscamos responder por meio desta pesquisa de mestrado: Quais as mudanças na postura interpretativa tradicional (técnica de interpretação) dos tímpanos são necessárias para a performance (execução) de obras com exploração tímbrica?

Assim, para responder à esta pergunta, o objetivo será realizar um estudo interpretativo de três obras distintas, quanto à utilização de exploração tímbrica, com o intuito de identificar e comparar as mudanças na postura interpretativa exigida em cada uma delas.

Os objetivos específicos serão:

- Fazer um levantamento histórico do surgimento e desenvolvimento da construção do instrumento;

- Identificar e descrever o repertório para tímpanos demonstrando sua história e desenvolvimento composicional e interpretativo, com foco na exploração tímbrica;
- Escolher e analisar três obras com diferentes níveis de exploração tímbrica;
- Realizar um estudo interpretativo das três obras analisadas, com foco na exploração tímbrica;
- Comparar os três estudos realizados identificando as mudanças na postura interpretativa ocasionadas pelos diferentes níveis de exploração tímbrica utilizadas pelos compositores.

A metodologia utilizada nessa pesquisa passa pelas seguintes etapas:

- Estudo bibliográfico para levantamento dos aspectos históricos e do repertório do instrumento;
- Análise de três composições para tímpanos solo com foco na exploração tímbrica;
- Realização da performance das três obras analisadas para identificação das mudanças na postura interpretativa necessárias em cada uma delas;
- Análise dos resultados alcançados.

No primeiro capítulo enfatizamos o contexto histórico dos tímpanos com suas transformações organológicas e sua eclosão no cenário musical, juntamente com os exemplos de obras e compositores que utilizaram o instrumento no repertório orquestral e solístico. Seguindo com uma contextualização das obras da suíte “*Eight Pieces for Four Timpani*” de Elliott Carter, e uma contextualização do termo exploração tímbrica.

O segundo capítulo foi subdividido em três partes, uma parte para cada peça a ser analisada. Para cada uma das peças, faremos a explanação do contexto histórico musical, apresentaremos seus compositores, e demonstraremos por meio da análise musical, as explorações tímbricas de cada uma delas, como também, a postura interpretativa para a execução prática.

As obras que analisaremos são:

- 1- Exercício nº 45 do método alemão *Pauken und Kleine Trommel-Schule*, de Franz Krüger, revisada por Arend Weitzel;
- 2- *March* de Elliot Carter, da suíte para tímpanos *Eighth Pieces for timpani solo*;
- 3- *Shuriken*, do compositor e orientador desse trabalho Prof. Cesar Traldi.

Entretanto, mesmo com as transformações ocorridas em sua construção durante os séculos, os tímpanos atuais ainda possuem grandes limitações em relação a questões melódicas e harmônicas, quando comparados sua organologia em relação aos outros instrumentos da família da percussão. Em um *setup* com dois ou mais tímpanos, mesmo

com as melhorias nos sistemas de mudança de afinação, as trocas de afinação muito rápidas são desafios extremamente complexos para os intérpretes. Assim, pudemos constatar que houve uma evolução na escrita e performance desse instrumento atrelada a essas modificações, possibilitaram aos compositores desenvolver composições com novas explorações tímbricas. No repertório existente é possível notar que de maneira geral as composições buscam explorações de timbres como recurso para superar as limitações sonoras.

01 - Tímpanos e o repertório orquestral.

Dentro dessa diversidade de instrumentos, quando olhamos para diferentes culturas e tradições musicais, podemos identificar aqueles que se destacam ou, até mesmo, são fundamentais em cada estilo. Desse modo, quando olhamos para a percussão orquestral dentro da música ocidental, na nossa visão, o tímpano é o instrumento de percussão com maior destaque, pois, além de ser o primeiro instrumento de percussão a ser introduzido no repertório orquestral, mesmo com a entrada de outros instrumentos de percussão na orquestra, os tímpanos continuaram a ter grande destaque, haja visto a existência do cargo de timpanista em separado dos percussionistas na maioria das orquestras e a expressiva diferença na quantidade de obras que fazem uso dos tímpanos no repertório de todos os períodos da música orquestral quando comparado com os outros instrumentos de percussão.

Foi abordado a transformação e o desenvolvimento dos tímpanos, atrelado ao seu repertório, desde meados do século XVIII, até o século XXI. Onde na antiguidade eram utilizados em eventos ou cerimônias reais, e conhecidos como *nakers*. Os tímpanos eram os companheiros inseparáveis dos trompetes³ (SACHS, 2012; p. 329).

Assim com o passar dos anos foi se modificando, e inserido e grupos musicais pequenos, até uma padronização, e a utilização nas orquestras, a partir do período barroco. Abaixo podemos observar, na figura, as imagens dos *nakers*, passando pelos modelos de tímpanos do período barroco, clássico, romântico, e os modelos, que foram padronizados por Ludwig por volta da de 1930.

³ The kettledrum was the inseparable companion of the trumpet [...]. (Tradução nossa).

Figura 01: *Nakers* século XIII

Fonte: <https://folkfriends.com/en/Nakers+-+silver+with+ring+tensioners+VIDEO.htm>

Abaixo na imagem 04, podemos observar modelos de tímpanos utilizados na Prússia e na Bavária ambos na Alemanha, entre os anos de 1660-1700. Este instrumento tem como características construtivas o corpo feito de cobre, com peles animais, e seis parafusos de afinação. As medidas desses instrumentos eram, respectivamente 45,6 cm o maior e 31,4 cm o menor. O detalhe interessante desse instrumento era, um sino adaptado dentro do corpo para aumentar a sonoridade.

Figura 02: Imagem externa e interna dos Tímpanos no séc. XVII.

Fonte: <http://nmmusd.org/Collections>

Por volta de 1790, o parafuso em forma de 'T' (imagem 08), começou a ser utilizado para mudar a afinação da pele do instrumento. Esta inovação provavelmente foi desenvolvida pelo francês *Rolle*⁴ (MONTAGU, 2002; p. 55), a qual permitiu um ajuste mais rápido nas notas.

Figura 03: Tímpanos com parafusos em 'T'.

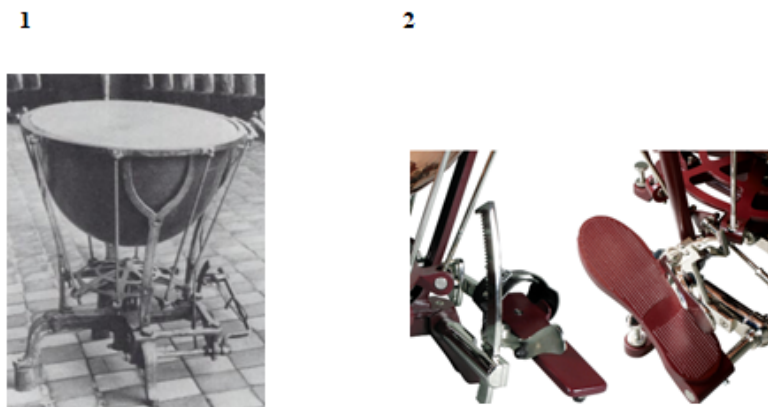
⁴ This innovation was probably developed by the French, Rolle. Tradução Nossa.



Fonte: <http://collections.nmmusd.org/Percussion/Timpani/1266/FrenchTimpani.html>.

Por volta de 1881, ocorreu talvez a maior inovação quando falamos em desenvolvimento e transformação, com relação a organologia dos tímpanos. Foi construído um instrumento comumente usado até os dias de hoje, chamado de tímpano modelo *Dresden* (Figura 14), desenvolvido por *Carl Pittrich* e o mecanismo de afinação por *Ernst Queisser*⁵ (SACHS, 1995: p. 210).

Figura 04: 1) Modelo de tímpano Dresden. 2) Mecanismo de afinação.



Fonte: 1) Beck, 1995: p. 211. /2) <https://www.adams-music.com/shop/product/detail/?i=Philharmonic+Classic&id=2PALPC&lid=1033>

Um novo modelo de tímpano foi desenvolvido nos Estados Unidos, por volta de 1920⁶, por *William F. Ludwig, Jr.*, os tímpanos com pedais hidráulicos (imagem 16), se consolidou nas medidas 20", 23", 26", 29", e 32". Esse modelo de tímpano é um dos mais usados pelos timpanistas ao redor do mundo.

Figura 05: Modelos de tímpanos com pedais hidráulicos por *William F. Ludwig, Jr.*

⁵ [...] Dresden model patented in 1881 by Carl Pittrich. (Tradução nossa).

⁶ <https://www.ludwig-drums.com/application/files/3214/6712/2669/AV3LU700.pdf>. Acesso em 06/09/2018.



Fonte: <https://www.ludwig->

[drums.com/application/files/3214/6712/2669/AV3LU700.pdf](https://www.ludwig-drums.com/application/files/3214/6712/2669/AV3LU700.pdf)

Em seguida, enfatizando o repertório orquestral brasileiro de acordo com Giancesella (2009), com compositores como; Villa Lobos, Camargo Guarnieri, Carlos Gomes, dentre outros. E obras compostas com caráter solístico de diversos compositores.

Prosseguindo, com o enfoque nas explorações tímbricas, divididas em; técnicas estendidas, instrumentos preparados, e diversos modelos de baquetas, foram uma das maneiras de desenvolver novas sonoridades pelos compositores.

02. ESTUDO INTERPRETATIVO DE TRÊS OBRAS, COM FOCO NA EXPLORAÇÃO TÍMBRICA DOS TÍMPANOS

O estudo da exploração tímbrica dos tímpanos será demonstrado por meio das análises e estudos performáticos, com ênfase nos diversos tipos de sonoridades, destacando os novos desafios técnicos e na interpretação. Assim, foram escolhidas três obras compostas em diferentes épocas, com níveis distintos de exploração tímbrica, para realizar um estudo interpretativo que possa auxiliar na identificação das mudanças necessárias na performance.

O estudo n. 45 faz parte de um método de percussão direcionado para estudos de tímpanos e caixa clara, do autor alemão Prof. *Franz Krüger*. O estudo faz parte de um método escrito especialmente para a prática de exercícios visando o desempenho no âmbito orquestral do percussionista, com ênfase em tímpanos, caixa clara, xilofone e *glockenspiel*. Cada parte do método inicia-se com estudos específicos de cada instrumento e, em seguida, com excertos orquestrais. A única exploração tímbrica dessa obra, é a diferença entre a utilização de duas baquetas distintas. Para a execução prática do estudo, empregamos a versão do método Estudos para Tímpanos, de *Arend Weitzel*,

onde se encontram revisadas dezenove variações de estudos escritos por *Krüger*. A utilização desta versão justifica-se pela clareza na escrita, onde estão impressos na partitura sugestões de dinâmicas e fraseados de interpretação. A composição traz uma escrita tradicional para o instrumento, apenas com mudança de timbre entre tema e variação, obtida por meio da mudança de baquetas. Na imagem 27, percebemos a disposição do *set* utilizado para a performance integral da obra: os tímpanos tradicionais e os dois pares de baquetas *soft* e *stacatto*.

A segunda obra escolhida foi *March*, do compositor *Elliott Carter*, mencionado no item 1.5 do primeiro capítulo. Essa obra fez parte de uma série de composições para tímpano desse autor que se tornaram um marco no repertório por apresentarem inovações composicionais para o instrumento. A obra *March* foi escrita entre 1949 e 1966, dedicada a Saul Godman, que na época era timpanista da Orquestra Filarmônica de Nova York e professor de percussão na escola de música *Juilliard*. Segundo Landry (2012: p. 21), são dois ritmos de marcha sobrepostos, de diferentes velocidades, um tocado com o cabo e o outro com as cabeças das baquetas, produzindo idéias musicais expandidas na seção intermediária⁷. Carter conta sobre a obra em uma entrevista para a revista *West Village* (2002), “a idéia de ter velocidades diferentes, contrastadas entre si, e produzindo ritmos relacionados, onde queria dar a impressão de duas bandas tocando juntas em velocidades diferentes. Para Landry:

[...] Carter apresenta uma implementação de diversas técnicas, e como o timpanista deve alternar rapidamente entre usar o lado normal e o cabo das baquetas, para tocar os tímpanos, e destaca que; cada uma das técnicas mencionadas mostram um conceito único e inovador nos tímpanos⁸. (LANDRY, 2012; p.40)

A terceira e última obra é *Shuriken*, a mais recente dentre as três citadas, com uma enorme variedade de exploração tímbrica, do compositor e orientador desse trabalho Cesar Traldi. Fatores como acesso direto ao compositor, ser uma obra de compositor brasileiro e destaque a possibilidades sonoras dos tímpanos justificam a opção por essa peça. A obra, dedicada ao Professor Fernando Hashimoto, utiliza a exploração tímbrica como principal contribuição nas variedades sonoras do tímpano, onde alguns

⁷ Two march rhythms of different speeds are superimposed, one played with the butts, the other with the heads of the drum sticks. These produce musical ideas expanded in the middle section. (Tradução nossa)

⁸ This type of imperfection affects the ability of the drum to play in tune. In the final piece of the eight, the “March”, Carter features the technique of multiple implements, as the timpanist must rapidly switch between using the normal playing side of the timpani mallets and using the backs of the mallets to beat the drums. (Tradução nossa).

instrumentos utilizados como uma forma de experimentação na sonoridade, com o acréscimo de instrumentos e aparatos, como prato e *temple bells*, sobre a pele dos tímpanos, raspagem do arco de violoncelo para tirar os harmônicos, juntamente com a mudança das notas no pedal, diferentes tipos de baquetas, e alternância nos andamentos no decorrer da obra. A obra foi composta ao longo de oficinas de experimentações práticas, uma vez que o compositor é percussionista, e foi adaptando e testando as sonoridades de explorações tímbricas. Segundo Traldi (2017), o “timbre” é o principal elemento composicional da obra, porém para um melhor desenvolvimento e entendimento, as explorações foram trabalhadas em quatro caminhos diferentes:

- 1) utilização de técnicas estendidas;
- 2) utilização de diferentes tipos de baquetas;
- 3) utilização de diferentes regiões de toque; e,
- 4) exploração do sistema de mudança de afinação do instrumento.

Importante destacar nas composições dos sécs. XX/XXI que música contemporânea experimental nos permite, através da criação e o desenvolvimento técnico, uma nova abordagem performática. Dentre as três obras apresentadas, observamos através do estudo interpretativo, uma diferença entre a exploração tímbrica, de cada uma delas. Na obra *Shuriken*, uma diversidade maior na utilização dos diferentes timbres pelo compositor.

REFLEXÕES E CONCLUSÕES

A utilização da exploração tímbrica em obras para tímpano solo traz novos desafios interpretativos, fazendo com que o intérprete adote uma postura específica para cada obra. Nessa pesquisa demonstramos as diferenças entre as peças de período distintos, sejam elas de montagem, escrita, afinação, gestual, e principalmente, tímbrica, analisando e esclarecendo as nuances entre as mesmas com o intuito de contribuir para o estudo e performance do repertório para tímpanos solo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carter, Elliott, *Eight Pieces for Four Timpani* (New York: Associated Music Publishers, Inc., 1968), Preface.

GIANESELLA, Eduardo F., *Percussão Orquestral Brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. editora Unesp (2009).

LANDRY, Brett Bernard; *THE NEW SOLO TIMPANIST: AN ANALYSIS OF SELECTED COMPOSITIONS FROM THE 20TH CENTURY FEATURING THE TIMPANIST*, Indiana University of Pennsylvania. ©2012 All Rights Reserved, August 2012.

MONTAGU, Jeremy; *Timpani and Percussion*, Editor: New Haven; Yale University Press, c2002.

SACHS, Curts, *The history of Musical Instruments*. Dover edition. 1981

TRALDI, C. A., *Exploração tímbrica em composições para Tímpano solo*. Ouvirouver, Uberlândia v.13 n. 01p.190-201 jan.-jun 2017

WILLIAMS, JAN: *Revista: Percussive Notes*, 2000. Elliott Carter's "Eight Pieces for Timpani" —The 1966 Revisions.

Três estudos para piano sobre temas de Luiz Gonzaga, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa: construção interpretativa através da análise musical computacional

Mestranda: Fabiana de Sousa Cunha Machado
Orientador: Professor Doutor Daniel Luís Barreiro

Resumo: O presente trabalho refere-se a uma pesquisa em curso sobre o processo de construção interpretativa, vivenciado pela pesquisadora, de três estudos para piano do compositor Sérgio Vasconcellos-Corrêa, criados sobre temas de Luiz Gonzaga, denominados “A dança da moda”, “Assum preto” e “Juazeiro”. O foco para a criação interpretativa tem sido a análise de gravações dos estudos, feitas pela própria pesquisadora, usando o *software Sonic Visualiser* como ferramenta computacional de análise de gravações. As obras foram gravadas em andamentos diferentes, como forma de se compreender em que medida o andamento que se imprime a uma música pode influenciar na execução dos elementos interpretativos, tais como variações de dinâmica e agógica.

Palavras chave: *Sonic Visualiser*, piano, Sérgio Vasconcellos-Corrêa, interpretação musical.

Abstract: This paper is related to an ongoing research on the process of interpretative elaboration, experienced by the researcher, of three studies for piano by composer Sérgio Vasconcellos-Corrêa, created on themes by Luiz Gonzaga, called "A dança da moda", "Assum preto" and "Juazeiro". The focus for the interpretative creation has been the analysis of recordings of these three studies, made by the researcher herself, using the software *Sonic Visualiser* as a computational tool for the analysis of the recordings. The three piano studies were recorded in different tempos, as a way to understand how tempo can influence the execution of the interpretative elements, such as variations of dynamics and variations of tempo.

Keywords: *Sonic Visualiser*, piano, Sérgio Vasconcellos-Corrêa, musical interpretation.

Introdução

Essa pesquisa traz o processo de construção interpretativa dos três estudos para piano sobre temas de Luiz Gonzaga, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa: “A dança da moda”, “Assum preto” e “Juazeiro”, feito através da análise de gravações com o uso do *software Sonic Visualiser*.

Sérgio Vasconcellos-Corrêa é um compositor brasileiro que nasceu em 1934 na cidade de São Paulo. Foi discípulo do compositor nacionalista Mozart Camargo Guarnieri (MARIZ, 2000), tendo neste, uma grande referência. Em 1982, Vasconcellos-Corrêa compôs esses Três Estudos para piano. É admirador da música de Luiz Gonzaga, e afirma,

em entrevista concedida a pesquisadora por e-mail, que compôs essas obras para o desenvolvimento de questões técnicas, além da satisfação própria de usar a música de Gonzaga como fonte de material musical.

A presente pesquisa surgiu da minha necessidade de compreender uma forma adequada de se executar esses Estudos por meio da análise do texto musical e dos resultados sonoros possíveis, os quais foram analisados através de gravações com o auxílio do software Sonic Visualiser. Os estudos foram gravados, por mim, em três andamentos diferentes. A opção por gravar em andamentos diferentes foi para compreender como as variações de agógica e de amplitude ocorriam nos andamentos escolhidos. As análises das gravações foram feitas comparativamente, utilizando-se o software Sonic Visualiser como ferramenta computacional auxiliar da audição humana⁹.

A questão de pesquisa deste trabalho é, portanto: “como identificar as características musicais presentes nesses estudos por meio da análise comparativa de gravações das peças em três andamentos diferentes, utilizando-as na criação de possibilidades interpretativas dessas obras?”.

A escolha do software Sonic Visualiser deu-se pelo fato de que ele é uma ferramenta que tem sido usada com frequência e eficiência na análise comparativa de gravações musicais, em trabalhos científicos sobre interpretação e performance musical.

Objetivo geral:

O objetivo geral da pesquisa é a construção interpretativa dos três estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, usando a análise comparativa de gravações através do *Sonic Visualiser* para compreender como a expressividade musical se consolida por meio da escuta e da análise.

Objetivos específicos:

- Avaliar a utilização do *Sonic Visualiser* como ferramenta que propicie uma ampliação da percepção das nuances interpretativas dos Estudos e contribua para a construção interpretativa;

-Analisar comparativamente, com esse *software*, minhas gravações destes Estudos em andamentos diferentes, considerando como a variação de andamento pode influenciar a construção interpretativa;

⁹ Como forma de buscar outras opções interpretativas para comparação, analisei também, através do Sonic Visualiser, a gravação do Estudo n.2, da pianista Eny de Andrade, indicada pelo próprio compositor como a única pianista que gravou esses Estudos.

- Com base na identificação de nuances expressivas relacionadas às variações de agógica e de dinâmica das execuções gravadas, escolher as opções interpretativas julgadas pertinentes para a realização de uma gravação dos Estudos que conclua o trabalho empreendido nesta pesquisa.

Referencial teórico:

O referencial teórico para essa pesquisa encontrou suporte em trabalhos que também seguiram o caminho da análise computacional de gravações, dos processos de construção interpretativa de obras musicais e de pesquisas envolvendo o *software Sonic Visualiser*.

Na pesquisa de Josias Matschulat, denominada “Gestos musicais no Ponteio nº49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações”, o autor analisa e compara dez gravações do Ponteio nº 49, de Camargo Guarnieri, com o objetivo de encontrar traços singulares e comuns nas interpretações gravadas. Considerei importante a descrição realizada pelo pesquisador a respeito da teoria dos gestos musicais de Robert Hatten para amparar minhas reflexões sobre a construção do texto musical através da análise das gravações de minhas interpretações. Para ele, os gestos musicais são aglomerados de figuras musicais as quais conferem unidade aos elementos musicais de uma composição, construindo sentido musical para a obra (MATSCHULAT, 2011, p. 19).

Segundo Sonia Albano de Lima (2006),

A execução musical pressupõe, por parte do executante, a aplicação de padrões cognitivos que extrapolam um fazer inconsequente. Ela traz à tona o próprio sentido do verbo latino *facere* (criar, eleger, estimar, ser conveniente), exigindo do intérprete escolhas pré-avaliadas que subsidiarão e legitimarão a sua exposição. (LIMA, 2006, p. 11).

Com base nas reflexões de Lima (2006) sobre o papel da partitura e do intérprete na co-criação musical, busquei compreender como os elementos musicais da partitura se organizam em estruturas com sentido sonoro. A análise interpretativa das gravações, conduzida em minha pesquisa, trouxe à luz algumas dessas estruturas presentes nas partituras, as quais só se concretizaram enquanto sonoridade por meio da execução musical.

Leech-Wilkinson (2009) apresenta caminhos para a realização de análises de gravações de forma a estimular a percepção e o reconhecimento consciente dos elementos

musicais interpretativos, o que pude aplicar nessa pesquisa quando analisei as minhas gravações dos estudos para piano de Sérgio Vasconcellos Correa.

As análises comparativas de gravações foram realizadas a partir de uma escuta analítica dos elementos de dinâmica, tempo, ritmo, e outros, presentes em cada interpretação. Assim, buscando compreender esses caminhos através da pesquisa de Gisela de Oliveira Gasques, foi possível analisar e comparar, entre as gravações que realizei, aspectos que a partitura não mostra, mas que, ao serem executados, aparecem de forma mais evidente enquanto som. Isso permitiu compreender o processo de escolha dos recursos interpretativos que foram utilizados na realização das minhas interpretações dessas obras. Segundo Gasques (2013),

A ênfase no aspecto sonoro, e conseqüentemente na escuta, como base para a análise da obra, permite estudos comparativos de interpretações gravadas, contribuindo para a compreensão de aspectos que não são revelados explicitamente na notação musical, mas que estão contidos no processo interpretativo. (GAQUES, 2013, p.14).

Renato Mendes Rosa, em sua dissertação de mestrado “Análise, escuta e interpretação: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de *Tetragrammaton* XIII, de Roberto Victorio”, analisa suas próprias gravações pelo *Sonic Visualiser*, visando, entre outras coisas, a construção de uma versão interpretativa da obra, de forma semelhante à que proponho nesta pesquisa em andamento. De acordo com Rosa (2013, p. 40), o *Sonic Visualiser* “oferece uma representação do fenômeno sonoro de modo distinto daquele notado na partitura”. Um dos recursos para essa representação é o espectrograma – uma representação visual dos eventos sonoros presentes em uma gravação.

Metodologia

A abordagem metodológica predominante neste trabalho foi a pesquisa qualitativa, utilizando processos da Pesquisa-ação, da Pesquisa guiada pela prática, além de congregarem alguns aspectos da pesquisa quantitativa.

Segundo Vanda Bellard Freire (2010):

No lugar de o pesquisador buscar um distanciamento do objeto que lhe permita analisá-lo com maior isenção, a abordagem qualitativa considera que não há possibilidade de isenção absoluta, e, por esse motivo, o importante é explicitar qual o ponto de vista que está sendo utilizado (FREIRE, 2010, p. 21).

Sendo eu a realizadora do objeto de pesquisa (as gravações a serem analisadas) não há como negar a minha efetiva aproximação, participação e interferência no processo de pesquisa, sem, contudo, deixar de estabelecer regras metodológicas que condissessem com as normas científicas de pesquisa.

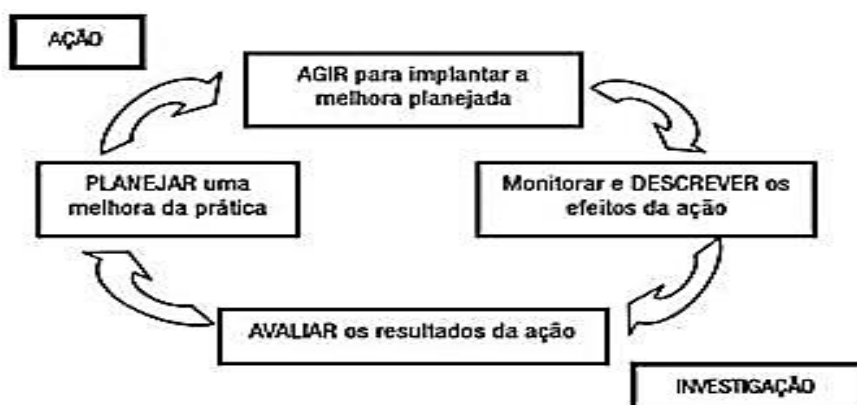
A investigação-ação nessa pesquisa foi realizada de forma reflexiva e sistemática utilizando-se de propostas próprias da pesquisa acadêmica, considerando assim os caminhos metodológicos propostos pela pesquisa-ação.

Para Tripp (2005),

Pesquisa-ação é uma forma de investigação-ação que utiliza técnicas de pesquisa consagradas para informar a ação que se decide tomar para melhorar a prática, (...) as técnicas de pesquisa devem atender aos critérios comuns a outros tipos de pesquisa acadêmica (isto é, enfrentar a revisão pelos pares quanto a procedimentos, significância, originalidade, validade etc.).(TRIPP, 2005, p.447)

A abordagem metodológica da pesquisa-ação permeia todo o processo investigativo desse trabalho. Esse processo foi construído baseado no ciclo da investigação-ação proposto por David Tripp (2005, p. 446), demonstrado no diagrama a seguir:

Figura 1: Diagrama de representação das quatro fases do ciclo básico da investigação-ação



Fonte: David Tripp (2005, p. 446)

No polo da “Ação”, o tópico “PLANEJAR uma melhoria da prática”, a partir da conscientização da problemática de se construir uma interpretação musical pensada e reflexiva dos três Estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, considerando a melhoria da prática como o desenvolvimento da *performance* musical relacionada a essas obras, o planejamento se revela na construção das etapas a seguir descritas:

Etapas metodológicas:

Quadro 1: Etapas metodológicas seguidas nessa pesquisa.

Problema	Caminhos metodológicos
1) Compreensão do processo de criação musical desses estudos	Realização de entrevista com o compositor
2) Compreensão da estrutura musical	Realização de análise musical (destaque das linhas melódicas, acompanhamentos, relações harmônicas)
3) Escolha do melhor andamento para se executar as peças	Comparação das gravações nos andamentos escolhidos como forma de se compreender como a variação temporal interfere nos aspectos interpretativos
4) Escolha de opções interpretativas	Análise das gravações no <i>Sonic Visualiser</i> , levando em conta as variações de andamento e de amplitude presentes nas gravações em andamentos diferentes
5) Obtenção de parâmetros interpretativos diversos dos da pesquisadora	Estudo de gravações da intérprete Eny de Andrade
6) Compreensão da relação intérprete-partitura	Realização de estudos bibliográficos
7) Utilização do <i>Sonic Visualiser</i>	Estudo do <i>software</i> e de pesquisas relacionadas a ele
8) Compreensão de como pode ser realizado o trabalho de análise de gravações visando a construção interpretativa de uma obra	Estudo de bibliografia relacionada
9) Como consolidar uma proposta interpretativa para esses estudos	Realização de uma gravação final da obra, como forma de conclusão desse processo
10) Como concluir o ciclo da investigação-ação?	Realização das etapas do ciclo de forma reflexiva e crítica

Fonte: Autoria própria.

O item “AGIR para implantar a melhora desejada”, está descrito na coluna “Caminhos metodológicos” no Quadro 1, e consiste na concretização dessas ações.

O pólo “Investigação” é composto pelos itens “Monitorar e descrever os efeitos da ação” e “Avaliar os resultados da ação”. O primeiro refere-se à descrição propriamente dita dos caminhos realizados e sua correlação com os problemas e questões levantados ao longo do processo de investigação-ação. O segundo consiste na avaliação dos resultados obtidos através do processo de investigação-ação, resultando na consolidação de uma versão interpretativa possível para cada um desses estudos.

Outra corrente metodológica utilizada no presente trabalho é a da Pesquisa guiada pela prática. Linda Candy (2006) define que “a pesquisa guiada pela prática é uma investigação original realizada com o objetivo de se obter novos conhecimentos, em parte pelo significado da prática, e em parte pelas descobertas da prática”. (Candy, 2006, p. 3 – tradução nossa)¹⁰

Ela afirma ainda, que, “se um objeto criativo for a base da contribuição para o conhecimento, a pesquisa é pesquisa guiada pela prática”. (Candy, 2006, p. 3 – tradução nossa¹¹)

Uma vez que as minhas práticas interpretativas, através de um objeto artístico (gravações dos estudos), possibilitou-me chegar a conclusões que me permitiram construir uma interpretação musical de cada estudo (outro objeto artístico), como finalização do processo de pesquisa, é possível afirmar que todo esse trabalho de análise musical em seus diversos âmbitos levou-me à obtenção de novos conhecimentos justamente pelo significado dessa prática – criação interpretativa com o auxílio de ferramentas computacionais –, e pelas descobertas dela decorridas – ou seja, interpretações possíveis dos Estudos, novos meios de se construir o caminho interpretativo-musical, novas formas de análise musical, o uso de tecnologias como auxiliar no processo da prática musical, entre outros.

Inserido nesse âmbito qualitativo, é possível considerar que houve espaço para algumas ações de âmbito quantitativo, já que o *software Sonic Visualiser* ofereceu-nos uma representação dos parâmetros musicais de maneira objetiva, complementando nossa escuta musical, que tem características predominantemente subjetivas.

¹⁰ No original: “Practice-based Research is an original investigation undertaken in order to gain new Knowledge partly by means of practice and the outcomes of that practice”.(Candy, 2006, p.3)

¹¹ No original: “If a creative artefact is the basis of the contribution to knowledge, the research is practice-based.”(Candy, 2006, p.3)

Considerações finais:

O foco das análises realizadas nessa pesquisa foram, principalmente, as variações da amplitude e da agógica nas minhas gravações dos Estudos para piano de Sérgio Vasconcellos-Corrêa.

As análises das gravações foram feitas utilizando alguns dos recursos visuais do *Sonic Visualiser* (formas de onda dos sons gravados, espectrograma e os gráficos gerados a partir das análises), aliados à escuta analítica de cada trecho, ou seja, cada análise visual foi abordada em conjunto com a análise auditiva do mesmo trecho. Dessa forma, os sentidos da audição e visão se complementaram, pois, em alguns casos, o *Sonic Visualiser* demonstrou maior eficiência em detectar escolhas interpretativas muitas vezes não perceptíveis com clareza somente pela audição.

O software *Sonic Visualiser*, como ferramenta de análise de gravações, mostrou-se um recurso poderoso para a amplificação da percepção musical, de como os sons ganham vida e se organizam por meio da execução musical. Esse software pode, portanto, ser utilizado como um instrumento amplificador da capacidade cognitiva humana, pois, por meio dele, tem sido possível analisar auditiva e visualmente, aspectos relacionados às variações de andamento, flexibilidade temporal, variações de dinâmicas, variações rítmicas, de fraseados e de inflexões melódicas, com mais precisão do que quando analisados apenas com o sentido humano da audição. Ou seja, o *Sonic Visualiser* permitiu visualizar com precisão o compasso e o tempo exatos onde se encontravam, por exemplo, esta ou aquela escolha interpretativa. Ao longo da elaboração da concepção interpretativa da obra, isso tem facilitado a detecção das escolhas interpretativas que se deseja modificar, ou mesmo repetir, em performances futuras, tornando o trabalho de interpretação mais rápido e minucioso. Além desses recursos, as análises formais, harmônicas e melódicas também foram levadas em conta nesse processo da construção interpretativa, principalmente na construção do texto musical com os elementos trazidos pela partitura.

A análise das gravações, feita de forma comparativa, tem sido capaz de mostrar diferentes formas de se interpretar os Estudos, possibilitando a reflexão sobre os elementos integrantes dessas propostas interpretativas.

Estágio atual da pesquisa:

Atualmente essa pesquisa encontra-se em fase de análise das gravações dos Estudos n. 1 e n.3, bem como da análise da gravação final do Estudo n.2. Após a finalização dessas etapas, será realizada a conclusão da redação da Dissertação e a Defesa do presente trabalho de Mestrado.

Referências:

CANDY, Linda. **Practice Based Research: A guide**. In: Creativity & Cognition Studios, Sydney, 2006. Disponível em: <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>. acesso em: 27 set. 2018.

COOK, Nicholas; LEECH WILKINSON, Daniel. **Guia do Sonic Visualiser para musicólogos**. Tradução e adaptação Márcio da Silva Pereira. 2009. Disponível em: http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_6.html. acesso em: 13 ago. 2018.

FREIRE, Vanda Bellard (org.). Horizontes da pesquisa em música. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. 172p.

GASQUES, Gisela de Oliveira. **Reflets dan l'eau, de Claude Debussy: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra**. 2013. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

LIMA, Sonia Albano de (org.). **Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical**. In: AHRCM, 2009. Disponível em: <<http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap1.html#d1531e8167>>. acesso em 11 mar. 2018.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MATSCHULAT, Josias. **Gestos musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações**. 2011. 99f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2011.

ROSA, Renato Mendes. **Análise, escuta e interpretação musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victório**. 2015. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2015.

TRIPP, David. **Pesquisa ação: Uma introdução metodológica**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. In: Educação e Pesquisa, São Paulo, v.31, n.3, p. 443-466, set/dez. 2005. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/a09v31n3.pdf>>. acesso em 27 set. 2018.

O efeito musical no aparelho áudio-mental segundo Alain Daniélou

Guilherme Luiz Barbosa de Almeida¹²
guilhermeluizbarbosa@hotmail.com

Resumo: Discutiremos nesse trabalho a concepção de Alain Daniélou – musicólogo francês e estudioso da cultura, história, filosofia e religião indiana – sobre os sons e seus poderes intrínsecos, sobre nossa capacidade interpretá-los por meio de sua proposta de uma semântica musical, e de como ocorrem os efeitos psicofisiológicos decorrentes dessa semântica. Focaremos na abordagem dos aspectos musicais, observando sua estruturação e as atribuições de causa e efeito bem definidas feita pelo autor. Apresentando as concepções e ideias de Daniélou analisaremos as possibilidades, concordâncias e discordâncias com as literaturas sobre o assunto, além de refletir sobre suas possibilidades práticas e suas possíveis implicações para o pensar e fazer musical.

Palavras chave: Alain Daniélou; Filosofia da Música; Semântica Musical.

Abstract: In this paper we will discuss the conception by Alain Daniélou – a French musicologist and studios of Indian culture, history, philosophy and religion – about the sounds and your intrinsic power, about our ability to interpret them through his presentation of a musical semantics, and how the psychophysiological effects of this semantics occur. We will focus on the approach to musical aspects, observing its structuring and the attributions of cause and effect well defined by the author. Presenting the conceptions and ideas of Daniélou, we will analyze the possibilities, concordances and disagreements with the literature on the subject, as well as reflect on their practical possibilities and their possible implications for thinking and making music.

Key word: Alain Daniélou; Philosophy of Music; Musical Semantics.

Introdução

Nesta pesquisa buscamos refletir sobre o efeito musical – efeitos intelectivos, físicos, e psicofisiológicos gerados pela música – tendo como base a concepção de Alain Daniélou. Além da análise deste efeito musical no aparelho áudio-mental¹³, levantaremos possíveis implicações para o pensar e fazer musical.

Daniélou nasceu em 1907 em Neuilly-sur-Seine na França, e morreu em 1994 na Suíça. Amante das artes, Daniélou estudava piano desde os 10 anos e em sua juventude

¹²Esta pesquisa se encontra em andamento desde Agosto de 2017 no Programa de Pós- Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado em Música, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de MG–FAPEMIG, sob a orientação do Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra.

¹³ Aparelho áudio-mental refere se aqui, anatomicamente, às relações entre o aparelho auditivo e sua análise cerebral.

pintava e estudava dança. Fez diversas viagens, inclusive para a Índia, onde passou a residir no ano de 1937. Na Índia, começou a estudar sânscrito, hindi, filosofia hindu, além da música indiana, com o estudo do instrumento *vīna*. A partir de seu aprofundamento no estudo dessas línguas pode estudar tratados de música indianos.

Imerso cada vez mais na cultura indiana, converte-se à religião Shivaísta Hindú, sendo reconhecido, mesmo na Índia, como músico e musicólogo. Além de manter contato com importantes músicos e filósofos Orientais e Ocidentais, Daniélou tem uma vasta produção acerca da cultura Indiana, incluindo religião, história, música e filosofia, sendo considerado um dos grandes divulgadores no Ocidente da cultura Oriental (Cf. CINTRA, 2013).

O interesse nesse tema, e especificamente na visão de Alain Daniélou (1907-1994), se dá devido a discordância do autor estudado com alguns pontos das concepções referencialistas¹⁴ e absolutistas da música. A concepção referencialista parte do pressuposto que a música é uma linguagem e que seu significado está ligado a coisas no mundo, exteriores à música. A partir dessa visão, autores como Meyer (1989), Fubini (2003 e 2008), Merriam (apud Pinto, 2001) tendem a relativizar o significado, acreditando que não existe, de modo geral, significado imanente, tornando-os cada vez mais psicológicos. Já para os absolutistas, o significado está presente nos processos/elementos musicais em si mesmo, para o contexto técnico que é executado, não contribuindo para a experiência emocional do ouvinte (cf. HANSLICK, 2013; TOMÁS, 2011).

Ambas as concepções são bem aceitas na atualidade, pois acompanham, de certa forma, as tendências metodológicas do cenário científico, baseado em concepções filosóficas, como a de George Berkeley (1685-1756), David Hume (1711-1776), em que a realidade é compreendida cada vez mais como uma interpretação, uma representação subjetiva. Entretanto, Daniélou não compartilha desses entendimentos, para ele a música possui efeitos objetivos e essa extrema psicologização do significado, ou negação do próprio, é um atestado de ignorância acerca das relações universais expressas pela música.

Percebemos que o autor possui uma concepção aparentemente avessa às apresentadas. Sendo assim, nos perguntamos: o que permite ao autor elaborar tal concepção? Sabemos que a objetividade, entendida como universalidade, no discurso musical é bastante questionada, principalmente pelo fato de a música ser compreendida, na atualidade, como um fenômeno estritamente humano e por isso cultural. Essa relação

profunda, da música com a cultura e sociedade, poderia implicar o reconhecimento de sua função social e de seus símbolos (cf. SEEGER, 2008). Assim, observando suas diversas manifestações e sistematizações no mundo ao longo do tempo, poderíamos concluir, como fizeram Fubini (2008) e Meyer (1989), que para a música abranger todas essas práticas ela precisaria possuir um significado relativo, ou como diria Giles Hooper (2006), contextualizado.

Entretanto, sabemos que não basta comentar que autores alegam que a música tenha relações estreitas com os sentimentos ou que pode gerar algum tipo de efeito intelectual. É necessário demonstrar a lógica de tais afirmações. Dessa forma, apresentaremos brevemente a visão de Alain Daniélou sobre o efeito musical e sobre a semântica musical.

O efeito musical segundo Alain Daniélou

Primeiro buscaremos refletir o que permite Daniélou afirmar que a música expressa algo objetivo. Essa dúvida se dá pois, como afirma Leonard B. Meyer (1989), o significado da música tem sido assunto de argumentos por vezes confusos e controversos. As controvérsias estão relacionadas às discordâncias sobre como a música comunica.

Daniélou também compartilha dessa ideia, chegando a afirmar que nessa discussão, sobre o efeito musical, o problema real está em “encontrar a verdadeira natureza do fenômeno, pelo qual o som pode ser combinado para representar ideias, imagens ou sentimentos” (DANIÉLOU, 1995, p. 2). Variados autores, como Eduard Hanslick (1825-1904), Hugo Riemann (1849-1919), Boris de Schloezer (1881-1969), Susanne K. Langer (1895-1985), Leonard B Meyer (1918- 2007), tentaram chegar a uma definição conclusiva de como a música comunicaria, o que não foi possível segundo Fubini (2008).

Para entender o ponto de vista de Daniélou buscamos analisar como ele define esses elementos estruturantes da música, que são capazes, de alguma forma, de gerar respostas intelectivas e emotivas. Para essa discussão, teremos como base dois pilares da concepção de Daniélou, que são: o entendimento do som e a análise áudio-mental. Em seu livro *Music and the Power of Sound; The Influence of Tuning and Interval on Consciousness* (1995) Daniélou apresenta, mais claramente, sua compreensão do som, baseada em fatores simbólicos e metafísicos ou religiosos.

Primeiramente, para salientar a importância dos sons, o autor afirma que eles, estão presentes nas mitologias acerca da criação dos mundos, diz também que a definição de Universo, nos *Vedas*¹⁵, é aquilo que se movimenta e que todo movimento gera um som. Para chegar a esse ponto sonoro precisamos entender como o autor entende esse processo. Segundo Daniélou, todo movimento gera uma vibração, independente do material que vibre, e essas vibrações correspondem a efeitos de leis fundamentais da natureza que representam, objetivamente, as relações entre as coisas.

Portanto, os sons possuiriam relações sonoras que representam as relações geradas por leis que estão presentes em todo o universo. O som possuiria, então, a capacidade de representar – por meio de suas relações físicas – elementos metafísicos do universo que também estariam representados na própria natureza.

Segundo Daniélou, quando essas relações são produzidas de maneira exata acontece o processo de *criação*, se elas são reproduzidas de maneira inexata ocorre a *evocação*. Trataremos aqui da evocação, base do entendimento musical de Daniélou. Quando pensamos em som, provavelmente pensamos em uma energia que é transmitida, e que nós captamos através das mudanças, ou variações, das massas de ar, que entram em contato com nosso tímpano. Entretanto essas são as vibrações audíveis, já que nosso ouvido consegue captar frequências que vão de 20 Hz à 20000Hz. O autor comenta que todo movimento gera vibrações, entretanto essas vibrações podem não gerar os sons como os entendemos, ou seja, audíveis. Partindo desse ponto, o autor deixa entender que a matéria é formada por algum tipo de energia que vibra, mesmo não sendo audível, e por isso apresenta relações que caracterizam essa matéria. Sendo assim, cada elemento diferenciado possuiria uma relação própria, um nome. Essa relação serve como uma receita, que explica como aquilo é criado energeticamente. O processo de evocação caracteriza-se pela geração de efeitos similares aos que aconteceriam em contato com o objeto evocado. Sendo assim, sentimos o efeito físico do que foi evocado mesmo que ele, o objeto, não esteja presente fisicamente.

Da evocação podemos salientar dois pontos distintos, que serão importantes para a continuação da discussão: as relações vibratórias e os efeitos gerados por seu aspecto metafísico.

Segundo o autor, essas relações vibratórias ou relações sonoras, audíveis ou não, podem ser traduzidas a partir de relações numéricas. Para ele os “números correspondem

¹⁵ Chamamos de Vedas os quatro livros, compostos no idioma Sânscrito Védico, que formam a base das escrituras sagradas do hinduísmo.

a princípios abstratos, e suas aplicações à realidade física seguem leis inescapáveis e absolutas” (DANIÉLOU, 1995, p. 1). Percebemos, devido a escolha de palavras e as informações dadas acima, que a universalidade atribuída ao efeito musical é entendida como um resultado da realidade universal do som. Segundo o autor, no momento de escuta, principalmente em contextos musicais, mantemos o contato direto com esses princípios abstratos que regem a música e todo o universo.

Quando Daniélou afirma que há um efeito objetivo, podemos entender que através da evocação temos a sensação de entrar em contato com o objeto, o elemento, ou até com o sentimento evocado, chamaremos nesse trabalho essas sensações de efeitos psicofisiológicos. Esses efeitos, como já dissemos, são a prova da afetação da mente/corpo pela música e é fator de fundamental importância para as definições semânticas de Daniélou.

Nesse ponto o autor se refere às reações emotivas e intelectivas geradas pelos sons para definir características à evocação gerada pela música, ou seja, utiliza-se das relações que são traduzidas em razões matemáticas para criar um vocabulário de significados, em que cada fração ou relação entre números, possui a característica de afetar o organismo de uma forma determinante.

Sabendo as relações vibratórias estruturais dos elementos que são reproduzidas através dos sons, aliadas aos efeitos psicofisiológicos gerados pela música, o autor desenvolve esquemas que buscam explicar como percebemos e interpretamos a música. Assim, Daniélou utiliza-se das razões matemáticas para explicar nossa interpretação áudio-mental a partir de uma análise numérica, baseada no sistema binário, ternário e quinário, para tecer as relações entre a evocação e os efeitos psicofisiológicos. A escolha desses números se dá devido a análise das relações frequenciais encontradas na prática musical. Daniélou chega a afirmar que com esses números e seus múltiplos podemos reproduzir a base de todas as sistematizações musicais já feitas.

Percebemos que o autor representa as leis universais através dos números e atribui ao nosso aparelho áudio-mental a capacidade de decodificar essas relações. Assim, a evocação no fenômeno musical que ocorreria de maneira objetiva estaria regida pelas leis universais e nós possuiríamos a capacidade de participar e decodificar esse fenômeno já que possuímos um aparato para isso. Para o autor, a realidade do mundo acontece de uma determinada maneira e nosso papel é conseguir perceber com o mínimo de distorções possível.

Considerações finais e estágio da pesquisa

O trabalho está em desenvolvimento, ajustando as ferramentas necessárias para entrarmos na parte final. Já fizemos um levantamento de material e as leituras básicas, além disso, algumas análises e a estrutura da dissertação já foram preparadas. Ainda estamos analisando o material presente no livro *Sémantique Musicale* (1993) para compreender melhor como o autor organiza nossa percepção musical e como ela permite que a evocação sonora nos gere efeitos psicofisiológicos que são, por sua vez, evidências da objetividade da música e da análise cerebral.

O livro citado acima, *Sémantique Musicale* (1993), é bastante complexo pois apresenta muitas informações sobre o assunto, as quais precisam ser bem selecionadas para serem utilizadas no trabalho com a eficácia pretendida. O livro desenvolve esse estudo semântico da música com muitos pontos convergentes, o que tornou complexo e extenso o processo de análise desse tema que já é bastante delicado, tendo em vista que no campo musical as definições semânticas ainda geram diversas dúvidas entre os estudiosos do assunto.

Além dessa complexidade de análise semântica existem outros pontos delicados, questões que discutirão sobre o significado em si; sobre o processo de simbolização; a dificuldade de objetivar e até definir sentimentos, além de discussões sobre o fenômeno da evocação; a análise áudio-mental e sobre os efeitos psicofisiológicos.

Sendo assim, temos uma boa base para o desenvolvimento da pesquisa, e bastante material para discussão. O ponto crucial será juntar todo o material e suas discussões e montar um discurso que abranja o assunto com profundidade, mas que não se perca nos inúmeros vieses que são possibilitados pela interdisciplinaridade do tema.

Referência

CINTRA, Celso. **A musicologia comparada de Alain Daniélou**: contribuições para um diálogo musical. 2013. 207p. Tese (Doutorado) – ECA/USP. São Paulo, 2013.

DANIÉLOU, Alain. **Music and the power of sound**: the influence of tuning and interval on consciousness. Rochester, Vermont: Inner traditions International, 1995.

_____. **Sémantique Musicale**: essai de psycho-physiologie auditive. 2. ed. Paris: Hermann, 1993 (nouveau tirage).

FUBINI, E. **Estética da Música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **Estética Musical Desde Antigüedad Hasta Siglo XX**. Madrid: Alianza, 2003.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**: Um contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons. Trad. Arthur Morão. Covilhã: Lusosofia, 2011. (Textos Clássicos de Filosofia).

HOOPER, Giles. **The Discourse of Musicology**. England: Ashgate, 2006.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em Nova Chave**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates). Janete Meiches e J. Guinsburg.

MEYER, Leonard. Meyer. **Contemplating Music**: Source Reading in the Aesthetics of Music, No. 5. New York, v. 2, p.159-203, 1989. Com introdução de Ruth e Carl Dahlhaus. ISBN 0-918728-68-1(v.2)

PINTO, Tiago de O. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n.1. 2001. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007>
Acesso em: 23 fev. 2017.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008. (Tradução: Giovanni Cirino). (Revisão técnica: André-Kees de Moraes Schouten e José Glebson Vieira).

TOMÁS, Lia. **À procura da Música sem Sombra**: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

QUATRO CANÇÕES DE EDINO KRIEGER: UM ESTUDO ANALÍTICO

Helenilce Eleutério de Paula Ramos¹⁶

RESUMO: O objetivo principal deste trabalho de pesquisa é entender os procedimentos composicionais de Edino Krieger por meio da análise de quatro canções para canto e piano, escolhidas de acordo com as suas três fases composicionais: 1ª fase) *Tem Piedade de Mim* (1946); 2ª fase) *Desafio* (1955) e *Canção do Violeiro* (1956); 3ª fase) *Silêncios* (2003). Foi feita uma contextualização histórica relacionando estas canções com os três períodos estilísticos distintos vividos pelo compositor, apontando a transformação de suas criações na medida em que amadurecia suas ideias e linguagem musicais. O processo analítico empregado para a compreensão dos procedimentos composicionais engloba: 1º) exame do texto poético abordando seus aspectos rítmicos e sonoros, além das análises lexical, sintática e semântica do poema; 2º) análise da estrutura musical compreendendo os aspectos melódico, harmônico, rítmico, formal, textural e relações texto-música. Após o estudo dos aspectos literários do poema e da análise da estrutura musical, pôde-se realizar uma abordagem comparativa entre as canções e as três fases de produção musical de Edino Krieger levantando as principais diferenças entre elas, bem como identificando o elo comum que permeia suas fases composicionais.

Palavras-chave: Edino Krieger; Canção de Câmara Brasileira; Análise Musical.

FOUR SONGS OF EDINO KRIEGER: AN ANALYTICAL STUDY

ABSTRACT: The main objective of this research is to understand the compositional procedures of Edino Krieger through the analysis of four songs for voice and piano, chosen according to his three compositional phases: *Tem Piedade de Mim* (1946), lyrics by Antônio Rangel Bandeira, *Desafio* (1955), poem by Manuel Bandeira, *Canção do Violeiro* (1956), verses by Castro Alves and *Silêncios* (2003), text by Cruz and Souza. A historical contextualization was carried out relating these songs with the three different stylistic periods lived by the composer, pointing out to the transformation of his creations as he matured his ideas and musical language. The analytical process used for understanding the compositional procedures comprises: 1º) an analysis of the poetic text approaching the rhythmic and sonic aspects, the lexical, syntactic and semantic analysis of the poem; 2º) an analysis of the musical structure in order to understand the melodic, harmonic, rhythmic, formal e textual aspects and the text-music relations. After studying the literary aspects of the poem and the analysis of the musical structure, a comparative approach was made between the songs and the three phases of Edino Krieger's musical production, presenting the main differences between them, as well as identifying the common link that permeates all his compositional phases.

Key-words: Edino Krieger; Brazilian Chamber Song; Musical Analysis.

¹⁶ Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico - do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Linha de pesquisa: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música. Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra.

INTRODUÇÃO

A ideia deste trabalho de pesquisa surgiu em 2007, quando esta pesquisadora teve contato, pela primeira vez, com a obra do compositor Edino Krieger em virtude do Concurso de Piano realizado em Ituiutaba, Minas Gerais, onde ele fora homenageado. Desde então, iniciou-se a leitura e aquisição de bibliografias e partituras desse compositor a fim de planejar um projeto de pesquisa como forma de conhecer e divulgar suas obras no meio musical acadêmico. Na busca de trabalhos realizados sobre Krieger, não foram encontrados, até o momento, trabalhos de pesquisa sobre suas canções para canto e piano, fato que motivou esta proposta de pesquisa. Ademais, a escolha das peças para canto e piano deve-se ao fato de ser o piano o instrumento de formação desta pesquisadora, bem como a experiência como pianista correpetidora da área de Canto do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, em Uberlândia, Minas Gerais.

Nascido em 1928, em Brusque, Santa Catarina, Edino Krieger possui formação ampla e diversificada: no Rio de Janeiro, iniciou seus estudos de harmonia, composição, contraponto e fuga com Koellreutter; nos Estados Unidos, estudou composição e orquestração com Aaron Copland, Darius Milhaud e Peter Mennin; na Inglaterra, aperfeiçoou-se em composição com Lennox Berkeley. Suas obras revelam os traços dessa diversidade de orientações aliada às influências de compositores, como Hindemith, Prokofiev, Villa-Lobos, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe.

De acordo com a musicóloga Ermelinda Paz (2012), a produção musical de Krieger divide-se em três fases distintas. A primeira fase, que compreende de 1944 a 1952, é marcada pelo contato com a técnica dodecafônica por meio de Koellreutter, seu primeiro professor de composição e responsável por sua sólida base teórica e intelectual. Esse período determina o início de sua formação como compositor e sua integração ao Grupo Música Viva, ao lado de Guerra Peixe e Cláudio Santoro. As composições dessa fase são marcadas pelo emprego do dodecafonismo e pela utilização de formas breves.

No intervalo de 1953 a 1965 ocorre a segunda fase, que é considerada neoclássica com características mais nacionalistas, predominando as formas tradicionais com uma linguagem tonal e modal; período em que o compositor começa a explorar os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos típicos dos gêneros da música brasileira urbana — choro, seresta, frevo, marcha-rancho. A sua terceira fase, de 1965 aos nossos dias, é considerada síntese de sua experiência; período em que o compositor não se preocupa em enfatizar determinadas técnicas, formas ou processos de composição.

O objetivo principal dessa pesquisa é entender os procedimentos composicionais de Edino Krieger por meio da análise de quatro canções para canto e piano, escolhidas de acordo com suas três fases composicionais: 1ª fase) *Tem Piedade de Mim* (1946), texto de Antônio Rangel Bandeira; 2ª fase) *Desafio* (1955), poema de Manuel Bandeira e *Canção do Violeiro* (1956), versos de Castro Alves; 3ª fase) *Silêncios* (2003), texto de Cruz e Souza. A proposta abrange: a) análise poética e musical abordando os aspectos formal, melódico, rítmico e harmônico; b) análise comparativa das principais diferenças estilísticas, bem como o elo comum que permeia os três períodos vividos pelo compositor.

As quatro canções escolhidas para constituírem esse estudo foram selecionadas por apresentarem diferentes características musicais, sendo uma canção da primeira, duas canções da segunda e uma, da terceira fase. Na segunda fase composicional foram selecionadas duas canções por ser o período mais produtivo de Edino Krieger, no qual ele compôs oito de suas treze canções.

A extensa pesquisa realizada por Ermelinda Paz sobre o compositor resultou em dois volumes sob o título de *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor* (2012). Esse material representa um acervo importante, contendo suporte histórico e biográfico sobre o compositor. Ainda dentro dessa perspectiva, o livro *Música Contemporânea Brasileira* (1981), de José Maria Neves, é importante fonte de consulta.

A análise dos poemas segue os parâmetros indicados por Norma Goldstein no livro *Versos, Sons, Ritmos* (2002). De acordo com a autora, a análise poética deve abordar os aspectos rítmicos e sonoros do poema, além da análise nos níveis lexical, sintático e semântico. Ademais, o livro *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder* (1996), de Deborah Stein e Robert Spillman, apresenta-se também como importante referência para o estudo da canção.

A análise formal desta pesquisa está fundamentada no livro *Comprehensive Musical Analysis* de John White (2003), levando-se em consideração os aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos e sonoros.

As quatro canções escolhidas são analisadas respeitando o traço histórico de composição.

1 – AS ANÁLISES

1.1 – Tem Piedade de Mim (s.d)

Antônio Rangel Bandeira

*Deixei em ti as marcas do meu desejo pagão!
Tem piedade de mim
Desequilibrado, louco, degredado e impuro
Oh! Quanto indigno sou de ti
Cresce sobre mim a árvore da vida
e faz-me calmo e longe deste delírio
Pousa serenamente as tuas mãos sobre o meu peito
e vela por mim até que a noite passe.*

1.1.1) Análise literária do poema

O poema é uma oitava. A ausência de regularidade métrica e o emprego do verso livre são características que o inclui dentro da poesia modernista.

A *persona*¹⁷ apresenta-se numa situação de humildade e subserviência e o modo de endereçamento¹⁸ é a uma divindade, um ser superior a quem o eu lírico suplica por piedade na sua condição de pecador.

1.1.2) Estrutura musical

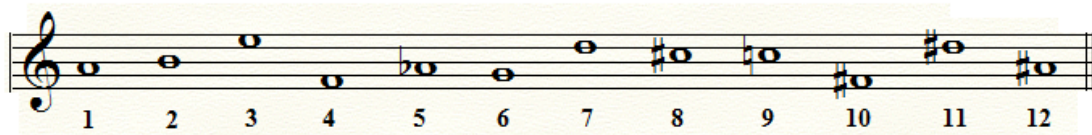
Formalmente, a canção está organizada em duas seções: A, B e Coda.

A composição foi escrita para tenor e é na linha do canto da seção A que ocorre a apresentação da série dodecafônica (Figura 1). Entretanto, a identificação da mesma não pode ser feita de maneira clara e precisa, visto que o compositor faz uso da repetição de notas da série de forma sucessiva e alternada, utilizando-se de nove compassos para a exposição da mesma.

Figura 1: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – Forma original da série dodecafônica (O-0).

¹⁷ Persona: “Representa quem está falando na poesia” (STEIN e SPILLMAN, 1996, p. 29).

¹⁸ Modo de endereçamento: “Representa a quem a fala da persona é dirigida” (STEIN e SPILLMAN, 1996, p. 29)



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Os procedimentos usados na elaboração da canção demonstram o uso constante dos intervalos de quartas, segundas e suas respectivas inversões.

Na parte vocal, além da presença dos intervalos mencionados, há o predomínio de notas repetidas. (Figura 2).

Figura 2: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – Repetição de notas, intervalos de 4^{as}, 5^{as} e 7^{as} da linha vocal (c. 20-23).



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Os acordes são apresentados, em sua maioria, tendo a quarta como intervalo constante (Figura 3).

Figura 3: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – acordes quartais (c. 20-23).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Essa composição é um conjunto de pequenos trechos fragmentados em que a presença de notas repetidas, o paralelismo em oitavas e o uso dos intervalos de segundas e quartas são elementos frequentes em toda a canção. Pôde-se identificar na composição aspectos da escrita dodecafônica de Krieger, que tem por base procedimentos da técnica

serial aplicados de maneira livre, não rigorosa, na qual o compositor se serve da série apenas como material de referência, sendo comum seu abandono ou uso de pequenos fragmentos durante a canção.

1.2 – Desafio (1938)

Manuel Bandeira

*Não sou barqueiro de vela,
Mas sou um bom remador
No lago de São Lourenço
Dei prova do meu valor!*

*Remando contra a corrente,
Ligeiro como a favor,
Contra a neblina enganosa,
Contra o vento zumbidor!*

*Sou nortista destemido,
Não gaúcho roncador:
No lago de São Lourenço
Dei prova do meu valor!*

*Mas isso era bom demais
Sorriso claro dos anjos,
Graça de Nosso Senhor!*

1.2.1 Análise literária do poema

Os versos são regulares apresentando sete sílabas poéticas, sendo, portanto, redondilhas maiores. Além da rima, há uma regularidade rítmica entre as sílabas, variando apenas a acentuação entre elas.

Há predomínio de verbos no presente do indicativo, principalmente do verbo de ligação *ser*, que faz a ligação do eu lírico às suas qualidades e características, exprimindo

estado de permanência e continuidade. A presença dos substantivos, adjetivos e locuções adjetivas são determinantes, no texto, tornando-o mais descritivo.

A *persona* declama seus versos na primeira pessoa do presente do indicativo de forma enfática e decisiva, como se quisesse proporcionar ao ouvinte a certeza de sua verdade. O modo de endereçamento é o ouvinte do poema.

1.2.2 Estrutura Musical

A canção está no modo Mi mixolídio com 4ªA, um modo misto constantemente usado na música nordestina, principalmente no baião e no frevo.

Na melodia, o compositor explora os intervalos de segundas e terças e também a repetição de notas, característica dos violeiros repentistas nordestinos (Figura 4).

Figura 4: *Desafio* (1955): E. Krieger – Repetição de notas na melodia (c. 22-24)



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro cultural São Paulo, 2006.

O acompanhamento pianístico se resume a dois motivos que aparecem na introdução e vão se alternando durante toda a canção explorando recursos rítmicos e harmônicos característicos do baião (Figura 5 e 6).

Figura 5: *Desafio* – E. Krieger – Primeiro motivo do acompanhamento pianístico: terças sobre o modo mixolídio com nota pedal (c. 3).



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro cultural São Paulo, 2006.

Figura 6: *Desafio* – E. Krieger - – Segunda célula do acompanhamento pianístico (c. 4).



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro cultural São Paulo, 2006.

O desenvolvimento da melodia sem grandes saltos, com predominância de notas repetidas na região média possibilita uma articulação clara do texto poético, aproximando-se da voz falada. Estas características, vinculadas ao caráter modal e ao acompanhamento ritmado e percussivo do piano, sugerem ao cantor uma interpretação mais enfática e decisiva dos versos.

Os intervalos de terças iniciando as frases melódicas seguidos pelos de segunda representam um aspecto fundamental para a apresentação da estrutura modal sobre o qual o tema da canção é exposto.

1.3 Canção do Violeiro (1863)

Castro Alves

Passa, ó vento das campinas,

Leva a canção do tropeiro.

Meu coração 'stá deserto,

'Stá deserto o mundo inteiro.

Quem viu a minha senhora,

Dona do meu coração?

Chora, chora na viola,

Violeiro do sertão.

Ela foi-se ao pôr da tarde

Como as gaivotas do rio.

*Como os orvalhos que descem
Da noite num beijo frio,
O cauã canta bem triste,
Mais triste é meu coração.*

*Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.*

1.3.1 Análise literária do poema

O poema possui duas estrofes de seis versos e o refrão com dois versos. Os mesmos apresentam rimas e são regulares com sete sílabas poéticas.

Em relação aos verbos, há predominância dos que indicam ação imprimindo dinamismo ao texto. Os tempos verbais apresentam-se, em sua maioria, no presente do indicativo expressando proximidade e certeza da triste realidade em que vive o eu lírico.

1.3.2 Estrutura Musical

A canção foi composta para tenor e está em Ré Menor.

Os compassos iniciais da introdução revelam o perfil melódico, rítmico e harmônico que se fará presente como padrão de acompanhamento pianístico até o final da composição (Figura 7).

Figura 7: *Canção do violeiro* (1956): E. Krieger – Padrão de acompanhamento pianístico da introdução (c. 1-3).

Lento e molto espressivo

Canto

Piano

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Ao colocar em evidência o baixo melódico no acompanhamento da canção, o compositor explora recursos que remetem à execução das cordas dedilhadas do violão, reportando às características do choro e da seresta.

Nas duas canções do período neoclássico-nacionalista, apesar de apresentarem estilos e características composicionais diferentes, a busca pelo nacionalismo de Krieger manifesta-se pelos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos típicos dos gêneros da música brasileira urbana. Em *Desafio*, o compositor explora o modalismo e o padrão rítmico do baião, características presentes na música dos violeiros nordestinos. Já em *Canção do Violeiro*, Krieger evoca o caráter seresteiro pela poesia de caráter sentimental e amoroso, melodia expressiva e com repetição de notas, acompanhamento em acordes sincopados, cromatismos e baixos melódicos imitando o violão. A simplicidade harmônica da canção representada por acordes maiores, menores e diminutos com progressões e cadências tonais são características que a aproximam do choro-canção.

1.4 – Silêncios (s.d)

Cruz e Sousa

*Largos Silêncios interpretativos,
Adoçados por funda nostalgia,
Balada de consolo e simpatia
Que os sentimentos meus torna cativos;*

*Harmonia de doces lenitivos,
Sombra, segredo, lágrima, harmonia
Da alma serena, da alma fugidia
Nos seus vagos espasmos sugestivos.*

*Ó Silêncios! ó cândidos desmaios,
Vácuos fecundos de celestes raios*

De sonhos, no mais límpido cortejo...

Eu vos sinto os mistérios insondáveis

Como de estranhos anjos inefáveis

O glorioso esplendor de um grande beijo!

1.4.1 Análise literária

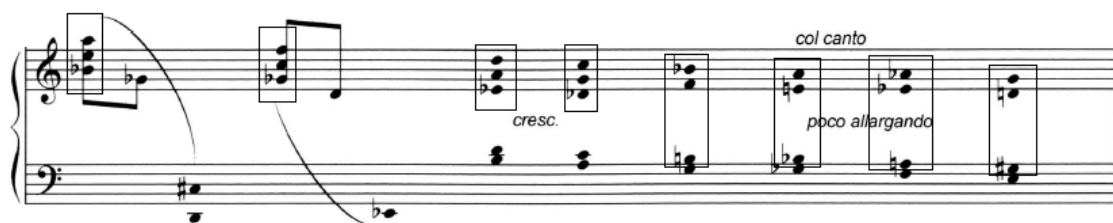
Cruz e Sousa foi um dos poetas que introduziu o Simbolismo no Brasil e o poema *Silêncios* é um soneto decassílabo que apresenta os recursos da estética simbolista: musicalidade, imprecisão, misticismo, presença do sublime e da transparência.

O texto apresenta apenas dois verbos, *torna* e *sinto*; a maioria dos versos apresenta frases nominais construídas, basicamente, por adjetivos e substantivos abstratos, afastando-se das referências concretas e instaurando uma atmosfera vaga e indefinida.

1.4.2 Estrutura Musical

Composta para tenor, a canção não tem fórmula de compasso nem armadura de clave. Há trechos que sugerem série dodecafônica e trechos de caráter modal. Há predomínio da harmonia quartal, principalmente a estrutura 4^a A + 4^a J (Figura 8).

Figura 1: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Acordes em blocos com sobreposição de 4^aA + 4^aJ (s. 8).



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Em *Silêncios* (2003), observa-se que o compositor sintetiza sua experiência e maturidade composicional ao mesclar elementos e procedimentos estruturais já

apresentados em composições das fases anteriores, como a sugestão de série dodecafônica e trechos com o emprego do modalismo. Percebe-se que a peça apresenta maior liberdade de escrita com novas sonoridades e possibilidades acústicas exploradas principalmente pelo uso do pedal e das fermatas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise das quatro canções, assim como o contato com parte da obra de Edino Krieger, pôde-se chegar a algumas conclusões acerca de seu universo composicional: a recorrência dos intervalos de segundas e de quartas, com suas respectivas inversões, apresenta-se como elemento fundamental na estruturação melódico-harmônica e na construção motívica das quatro canções; o paralelismo melódico por dobramentos de oitavas, tanto no acompanhamento pianístico como entre voz e piano, aparece como recurso composicional, principalmente na primeira e terceira peça. Quanto à forma, a repetição rítmico-motívica contribui como elemento unificador importante para a coerência musical, sobretudo na primeira e na quarta canções que não apresentam uma repetição formal clara.

Tanto a forma quanto o conteúdo do poema são levados em consideração pelo compositor no processo de criação, podendo-se concluir que os elementos musicais derivam dos textos, e não o contrário.

O piano, por sua vez, não possui somente função rítmica e harmônica em relação à melodia, mas participa efetivamente na construção do sentido exercendo papel ambientador da poesia.

A linha vocal é predominantemente silábica e a repetição de notas na melodia apresenta-se como um elemento frequente em todas as canções. No estabelecimento de relações entre o texto poético e a estrutura musical, observou-se que, em todas as canções, o compositor organizou a distribuição das sílabas poéticas de acordo com a prosódia textual, combinando as sílabas tônicas com os tempos fortes ou partes fortes dos tempos; essa preocupação também é percebida em relação ao registro: quase sempre a sílaba tônica encontra-se mais aguda que a átona. As elisões constatadas na escansão poética foram consideradas pelo compositor na conjugação texto-música.

Com os dados resultantes das análises realizadas nesta pesquisa, acredita-se ter atingido o propósito de evidenciar os procedimentos composicionais de Edino Krieger em quatro de suas canções em cada fase composicional. Espera-se que estes resultados

apresentados ofereçam subsídios para outros trabalhos, pois o estudo analítico abordou apenas parte de sua obra; portanto, as possibilidades para novas pesquisas continuam em aberto.

REFERÊNCIAS

COELHO, Francisco C. (coord.). **Música contemporânea brasileira: Edino Krieger**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, v. 2, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons e Ritmos**. São Paulo: Ática, 2002.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor**. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, vols. I e II, 2012.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

STEIN, D.; SPILLMAN, R. **Poetry into song: Performance and Analysis of Lieder**. New York: Oxford University Press, 1996.

WHITE, John D. **The analysis of music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

Processos de Ensino e Aprendizagem Musicais no Grupo de Percussão do Colégio Cenecista Dr. José Ferreira: um estudo com jovens¹⁹

Isabella Amaral Araújo Rodovalho

Resumo: Os processos de ensino e aprendizagem musicais estabelecidos em grupos diversos são frequentemente estudados na área da educação musical. Sabe-se que o ensino coletivo possui características peculiares, assim como o ensino musical de jovens. Este artigo busca apresentar o andamento de pesquisa realizada em um grupo de percussão do Colégio Cenecista Dr. José Ferreira, em Uberaba (MG). A pesquisa tem por objetivo desvelar como se dão as interações entre os alunos do grupo nos processos de ensino-aprendizagem coletivos ali estabelecidos. A metodologia escolhida, baseada na pesquisa qualitativa e no estudo de caso, consiste na realização de observações, na construção de diários de campo para análises subsidiadas pela literatura da área e na realização de entrevistas semiestruturadas com alguns participantes do grupo. Até então, foi possível vislumbrar a importância do coletivo nos processos ali encontrados: em alguns casos, as relações entre os membros parecem influenciar a desenvoltura dos mesmos enquanto músicos. **Palavras chave:** Processos de ensino e aprendizagem musicais; música na escola básica; ensino coletivo de música.

Abstract: The music teaching and learning processes established in diverse groups are frequently studied in the musical education area. It is known that the collective teaching has peculiar characteristics, as the musical teaching for teenagers. This article searches to present the progress of a research accomplished in a percussion group from Colégio Cenecista Dr José Ferreira, in Uberaba (MG). The research has as objective unveil how the interactions between the students go in the processes of collective teaching-learning there established. The chosen methodology, based on qualitative research and case study, consists on the realization of observations, the construction of field diaries to analysis subsidized by the area's literature and the realization of half structured interviews with some members of the group. Until then, it was possible to glimpse the importance of the collective in the processes found there: in some cases, the relations between the members seem to influence the resourcefulness of them as musicians.

Introdução e Justificativa

No decorrer de minha formação musical, que se deu inicialmente em uma escola de educação básica de Uberaba – MG, pude ver e vivenciar o projeto educativo-musical proposto pela instituição, percebendo como projetos ali desenvolvidos influenciavam as experiências dos alunos participantes. Desta forma, ao buscar um objeto de pesquisa, esta escola logo veio à mente.

O Colégio Cenecista Dr. José Ferreira é uma instituição de educação pertencente à rede particular de ensino de Uberaba – MG, e atende à todas as faixas etárias: do berçário ao ensino superior. Um diferencial está no fato de a escola disponibilizar, sem custo extra, cursos das diversas vertentes artísticas, como música, circo, dança, artes plásticas, teatro, etc. Estas aulas

¹⁹ Esta pesquisa encontra-se em andamento desde agosto de 2017 no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia e está sendo realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).
Orientador: Profa. Dra. Fernanda de Assis Oliveira Torres.

ocorrem no contra turno. Dentre os instrumentos disponibilizados, estão: acordeom, bateria, canto, clarinete, flauta doce, flauta transversal, guitarra, percussão popular, percussão sinfônica, piano, saxofone, viola e violão. Os alunos podem participar de grupos, como corais e orquestras. Estes grupos ensaiam regularmente e promovem apresentações dentro e fora do ambiente escolar.

Acredito que esta pesquisa se justifica por buscar entender as relações que os jovens estabelecem entre si em um grupo musical e compreender como isso afeta o seu cotidiano, além de estudar os processos de ensino-aprendizagem coletivos, tópico de importante compreensão para a pesquisa em educação musical.

O objetivo deste estudo é desvelar como se dão as interações entre os alunos do grupo de percussão popular nos processos de ensino-aprendizagem coletivos ali estabelecidos.

Mais especificamente, busca-se observar as relações estabelecidas para descobrir como jovens aprendem música coletivamente, compreender como se dão os processos de ensino-aprendizagem relacionados à prática musical em grupo e entender como o cotidiano afeta as relações por eles estabelecidas.

Este artigo representa uma pesquisa em andamento e, portanto, aqui são apresentados os objetivos, justificativa e breves reflexões. Descrevo a metodologia selecionada, a pesquisa qualitativa e o estudo de caso. São também apresentados os primeiros resultados de um processo de observações ainda em construção.

1. Referencial Teórico

1.1 Considerações sobre a educação musical como prática social do cotidiano

Ao discutir a educação musical como prática social, faz-se necessário destacar as diferentes teorias relacionadas ao cotidiano e algumas das visões de estudiosos da área. Souza (2000), em “O Cotidiano como um Campo da Análise Social”, traz um panorama geral da pesquisa no campo do cotidiano, apresentando autores e correntes de destaque, como Garfinkel, Berger e Luckmann (1994), Lefebvre e Heller (1992), Tedesco (1999), Werneck (1991), dentre outros. Estes autores trabalham o cotidiano de formas variadas e a partir de diversos olhares e teorias, pois, como define Waldenfels (1994), o estudo do cotidiano é como “um labirinto em que seria muito temerário querer definir um fio condutor”.

A sociologia enquanto campo de estudos da vida cotidiana é recente, e autores indicam sua origem de diferentes formas. Acredito que não há uma visão que possa ser considerada “correta”. O conceito, em sua amplitude, abre espaço para que diversas visões possam ser defendidas e, ao mesmo tempo, para que elas se “encontrem” em pontos de concordância.

Pode-se dizer, portanto, que o conjunto das teorias do cotidiano é diverso, mas estas “visões” convergem em alguns pontos, dentre eles:

[...] todas elas se distinguem pela renovação dos estudos empíricos, por uma atenção orientada para a pesquisa de campo que privilegia atividades sociais estruturantes. Todas elas se distinguem, igualmente, pela evolução de seus interesses, deixando o âmbito do sistema educacional, em direção aos patamares mais restritos da realidade (SOUZA, 2000, p. 19).

Foram as pesquisas desenvolvidas tendo como fundamento as teorias do cotidiano que permitiram a entrada no âmbito escolar. Essa inserção possibilitou a compreensão dos processos que permeiam a formação e transmissão de conhecimento neste ambiente, bem como a interpretação das relações estabelecidas entre alunos, currículo, ensinamentos, entre outros elementos.

Teixeira (1991, p. 9) defende o que é possível ver nas pesquisas nas áreas das ciências humanas (e das artes): estas se encontram cada vez mais amplas e afetadas pelas questões sociológicas e do cotidiano, e este fato impede a análise de dados que não considere estes fatores.

Souza (2000) explicita também o crescimento do interesse pelas teorias do cotidiano por parte de pesquisadores e educadores musicais, que “buscam nelas subsídios para suas pesquisas”

Nessa direção, sobre o conceito de cotidiano, é importante destacar que o mesmo é ambivalente (Souza, 2000), podendo ser definido, por um lado, como uma “instância crítica (Waldenfels) contra o estranhamento da vida e contra o distanciamento da realidade”. Nesse sentido, Heller (1992) diz que a vida cotidiana é o que faz a história, e não o que está à margem dela. Para a autora, as ações “não cotidianas” que conhecemos partem da vida cotidiana, e por isso por ela são formadas.

Diante disso, é possível inferir que o cotidiano não está à margem da vida. As ações realizadas pelos indivíduos são quase sempre cotidianas, e quando não são, partem de outras, que são. As realizações do ser humano são consequências de outras ações, ele parte do cotidiano para realizar suas interações sociais.

Por outro lado, Souza (2000) apresenta outro sentido para o termo: o cotidiano relacionado ao hábito, à frequência, à repetição. Neste caso, deve-se buscar o exercício de observação ativa e de experimentação, para que não ocorra a alienação já implícita.

Nesse cenário encontramos, então, duas perspectivas pelas quais se vê o conceito de cotidiano: a primeira, na qual ele aparece como um novo centro do mundo, e a segunda na qual ele aparece à margem da vida. Acredito que o cotidiano à margem da vida não define o que estudamos com as chamadas teorias do cotidiano. Nestas teorias, o cotidiano é tratado como algo que influencia e afeta as ações realizadas e os efeitos das mesmas no indivíduo e na sociedade.

Souza (2000) ainda discorre sobre o cotidiano segundo a fenomenologia. Nesta perspectiva, é através da história pessoal e das experiências vividas que o sujeito toma consciência de si mesmo e do mundo e, portanto, é a partir destas experiências (cotidiano) que se deve analisar os acontecimentos. A fenomenologia propõe o cotidiano como objeto de estudo do educador. Pode-se, para tanto,

[...] propiciar situações de vida, ocasiões, práticas, aulas que vão influir na formação do que a fenomenologia chama de intencionalidade (Werneck, 1991, p.154 *apud* Souza, 2000).

A fenomenologia trata ainda do conceito de subjetividade transcendental, que proporciona uma nova leitura do mundo. Tratando-se da educação, os processos educacionais devem levar à reflexão transcendental, à reflexão e análise críticas. Os processos educacionais não podem ser resumidos à transmissão de conceitos e ideias.

Souza (2000) apresenta também algumas das principais ideias e definições de Heller (1992), que indica o conceito de vida cotidiana como a vida de todo homem, e diz que o cotidiano está presente em todas as esferas da vida humana. Em suma, pode-se dizer que a vida cotidiana é a vida do indivíduo, e todo indivíduo é, simultaneamente, ser particular e ser genérico.

De modo geral, temos em Souza (2000) esclarecimentos gerais acerca das diversas visões que se tem do cotidiano. Podemos perceber que os estudiosos das teorias do cotidiano têm autores e visões diversos para se amparar.

1.2 Juventude e Culturas Juvenis

Para o bom desenvolvimento desta pesquisa, foi necessário buscar em autores da área algumas definições importantes. Em Dayrell (2003, 2005 e 2007) encontramos conceitos-chave acerca da juventude e sociabilidade. Ainda com base neste autor foi possível analisar e compreender algumas das relações estabelecidas por jovens em diferentes contextos, facilitando assim as reflexões necessárias no decorrer da pesquisa.

1.2.1 O conceito de juventude na pesquisa

O conceito de juventude como uma fase da vida determinada pela idade é muito comum e defendido por diversos autores na área da pesquisa em educação. Estes autores defendem que em cada etapa etária – infância, juventude, maturidade e velhice – o indivíduo deve adequar-se à uma série de regras socialmente impostas. Para Dayrell (2005), assim como para esta pesquisa, esta não é a melhor definição para o termo. Faz-se necessário compreender que

[...] os tempos da vida são constitutivos da produção e reprodução da vida social. Significa dizer que em qualquer sociedade humana existe uma forma própria de categorizar os tempos da vida, atribuindo significados culturais a cada uma das etapas biológicas do desenvolvimento humano (DAYRELL, 2005, p. 308).

Deve-se, portanto, tomar cuidado ao definir “juventude”, por se tratar de um conceito variável. Podemos afirmar que mesmo dentro de uma mesma sociedade não se pode generalizar e ignorar as condições de cada indivíduo, pois as fases de cada um dependem de suas vivências, personalidade, interações, tratamento que lhes é dado e oportunidades, mudando de pessoa para pessoa.

Sabemos, portanto, que o objeto de pesquisa deste projeto possibilita diferentes classificações e categorizações, por acreditarmos no que afirmam Debert (2000, *apud* Dayrell,

2005) - a juventude é uma categoria socialmente produzida -, e Dayrell (2005) - a juventude é uma construção histórica.

Levando tudo isso em consideração, definiremos a juventude a ser aqui estudada como Dayrell (2005) a considera em sua pesquisa:

Considero a categoria juventude não mais presa a critérios rígidos, mas sim como parte de um processo de crescimento mais totalizante, que ganha contornos específicos no conjunto das experiências vivenciadas pelos indivíduos no seu contexto social (DAYRELL, 2005, p. 309).

Por fim, devemos considerar não apenas o conceito de juventude, mas a relação existente entre esta etapa da vida e as interações realizadas com aqueles à volta do indivíduo. Neste quesito, vale considerar juventude “como um momento de exercício de inserção social, no qual o indivíduo vai se descobrindo e descortinando as possibilidades em todas as instâncias da vida social, desde a dimensão afetiva até a profissional” (Dayrell, 2005, p. 310). Esta última definição nos leva diretamente à importante questão das culturas juvenis e como elas afetam a vida do jovem, pois são principalmente estas interações que interferirão em sua formação enquanto indivíduo.

Diante do exposto, Dayrell torna-se uma das principais bases teóricas para as observações e análises de dados desta pesquisa, por trazer, de forma clara e precisa, as concepções de juventude que serão aqui consideradas.

2 Metodologia

No âmbito das pesquisas acadêmicas existem diversas possibilidades para se estudar fenômenos e relações sociais. Dentre estas possibilidades, uma das mais disseminadas e reconhecidas é a abordagem da pesquisa qualitativa. Segundo Godoy (1995) “um fenômeno pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual é parte, devendo ser analisado numa perspectiva integrada”.

Tendo por base as definições de pesquisa qualitativa foi possível definir que a mesma se adequa ao trabalho por tratar de relações de ensino/aprendizagem entre jovens, sendo estas analisadas levando em consideração vários pontos de vista relevantes.

Um dos tipos de pesquisa frequentemente utilizados na abordagem qualitativa é o estudo de caso, método escolhido para o trabalho realizado com o grupo de percussão do Colégio Cenecista Dr. José Ferreira. O estudo de caso se caracteriza por ter como objeto de pesquisa uma unidade, a qual será analisada com mais profundidade e cautela. Nesta pesquisa escolhi observar, descrever e analisar as relações estabelecidas em um ambiente de ensino-aprendizagem musical, um grupo de percussão. O Grupo, formado por jovens adolescentes, é permeado por ações que acontecem em tempo real, no decorrer dos ensaios e apresentações e, por isso, precisam ser analisados com base em uma metodologia que se adequa à sua contemporaneidade.

Para que esta pesquisa qualitativa atinja seus objetivos, a observação de campo e construção de diários de campo foram selecionadas como as principais formas de coleta de dados, juntamente com a análise dos diários escritos. Serão também realizadas entrevistas

semiestruturadas com membros do grupo em questão, para que se possa haver maior aprofundamento e compreensão acerca das relações por eles estabelecidas com o grupo e com os membros do mesmo.

Os procedimentos acima descritos compõem a metodologia selecionada para esta pesquisa, que se baseia na compreensão dos acontecimentos em tempo real fundamentados pela literatura e teorias da área.

2.1 Procedimentos de coleta de dados

Conforme descrito anteriormente, os principais métodos de coleta de dados utilizados nesta pesquisa são/serão as observações de campo como meios para a construção de diários de campo e, posteriormente, a realização de entrevistas semiestruturadas com alguns membros do grupo.

As observações aconteceram/estão acontecendo semanalmente, às sextas feiras no período das 15:00 às 17:30, quando o grupo de percussão tem seu ensaio oficial, entre abril e dezembro de dois mil e dezoito. Foram realizadas também observações de “ensaios abertos” na Praça Nossa Senhora da Abadia, localizada nas proximidades da instituição de ensino.

A construção dos diários de campo se dá simultaneamente às observações e leituras selecionadas para fundamentar as reflexões realizadas. Também nesta etapa da pesquisa, são selecionados novos autores e referências que possam subsidiar as análises.

Após o término das observações serão realizadas, conforme descrito anteriormente, entrevistas semiestruturadas com o coordenador geral do grupo e representantes de cada naipe de instrumentos. As entrevistas serão utilizadas como forma de complementação das observações.

Também foram utilizadas informações disponíveis no blog do Núcleo de Bateria e Percussão, disponível online.

3 Considerações finais: primeiros vislumbres do campo

A experiência de observar os ensaios e construir um caderno de campo é, ao mesmo tempo, empolgante e desafiadora. Estar ali, um “objeto novo” naquele meio em que os participantes são tão próximos uns dos outros, gera estranheza por parte deles e, conseqüentemente, desconforto para mim. À medida em que minha presença foi tornando-se constante, a estranheza deles para comigo foi diminuindo. Ainda assim, percebo olhares de dúvida e curiosidade sempre que pego o caderno para escrever, ou o celular para registrar momentos. A estranheza por parte dos jovens, entretanto, já era esperada. Em alguns momentos sou vista, conforme pude observar, como alguém que está ali para julgá-los.

No momento atual do trabalho, porém, estão sendo ainda realizadas as observações e a construção dos diários, o que impossibilita a análise dos dados já coletados. Está sendo construído, ainda, o roteiro de perguntas para a futura realização

das entrevistas semiestruturadas. Sendo assim, os dados coletados são ainda incompletos e insuficientes para conclusões relacionadas aos objetivos aqui propostos.

Apesar das limitações, é possível observar fatores interessantes no que se refere às interações dos integrantes entre si. Foi possível observar que grande parte das ações que se destacaram nos diários ocorreram em momentos de intervalos, antes e depois do ensaio e nas trocas de músicas. Os jovens sentem-se à vontade quando não estão tocando, e as suas ações nestes momentos são de grande valia para as futuras análises.

Ao realizar observações é preciso lembrar que o estudo de caso trata de fenômenos acontecendo em tempo real e está sempre sujeito a mudanças de comportamento. O pesquisador, portanto, deve estar atento a todos os dados coletado e a todas as reações que possam ser analisadas. Segundo Godoy (1995), as observações devem enfatizar as várias dimensões em que o fenômeno se apresenta e o contexto em que se situa.

Continuo em busca da tarefa proposta: descrever e analisar os acontecimentos para além da superfície, buscando escavar o cotidiano e dar às ações significados quando possível. Para isso, tento observá-los com a máxima imparcialidade.

Referências

DAYRELL, J. Juventude, grupos culturais e sociabilidade. *JOVENes, Revista de Estudos sobre Juventud. México. Ano 9, nº 22, p. 296-313. 2005.*

GODOY, A. S. Pesquisa qualitativa – tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas. EAESP/FGV. São Paulo, v.35, n.3, p.20-29. 1995.*

HELLER, A. **O cotidiano e a história.** 4ªed. São Paulo: Paz e terra, 1992.

SOUZA, J. (org.). **Música cotidiano e educação.** Porto Alegre: Programa de pós-graduação em música do Instituto de artes da UFRGS, 2000.

TEIXEIRA, M. C. S. O conceito de cotidiano: um instrumento metodológico ou um modismo? *Revista Contexto & Educação*, ano VI, n. 22, Ijuí, p. 9-13. 1991.

WALDENFELS, B. **In den Netzen der Lebenswelt.** Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1985.

Aula de música na educação de jovens e adultos: um estudo sobre o processo de ensino aprendizagem musical entre os diferentes grupos etários presentes no cotidiano escolar

Jennifer Gonzaga

Resumo: Este trabalho²⁰ tem objetivo compreender de que maneira ocorre o ensino aprendizagem entre grupos etários distintos nas aulas de música no componente curricular Arte da EJA, levando-se em conta as heterogeneidades/diversidades (individuais, coletivas, etárias e de coaprendizagem) encontradas neste espaço. Os pressupostos teóricos são a música como prática social (SOUZA, 2004), geração como categoria social (DEBERT, 1998) e coaprendizagem musical (RIBAS, 2006). É uma pesquisa de cunho qualitativo e tem como método o estudo de caso. O campo empírico é uma escola estadual que oferece a modalidade EJA na cidade de Uberlândia-MG, sendo que o procedimento de coleta de dados é a observação livre.

Palavras-chave: ensino aprendizagem de música; educação de jovens e adultos; geração.

Abstract: This work has as objective to understand in which way goes the music study-learning between different age groups in music classes at the curricular component Arts from EJA, taking into account the heterogeneities/diversities (individual, collective, age and co-learning) found in this place. The theoretical assumptions are the music as social practice (SOUZA, 2004), generation as social category (DEBERT, 1998) and musical co-learning (RIBAS, 2006). It is a qualitative research, and has as method the case study. The empirical field is a state school that offers the EJA modality in the city of Uberlândia-MG, and the data collection procedure is free observation.

Keywords: music study-learning; teenagers and adults education; generation.

Introdução

Esta pesquisa tem como foco o ensino aprendizagem musicais de alunos nas aulas de música, presente no componente curricular arte, levando em conta a heterogeneidade/diversidade existente na Educação de Jovens e Adultos (EJA).

A EJA no Brasil está ligada ao movimento de inserção das atividades escolares para pessoas que não tiveram acesso ou oportunidade de dar continuidade à educação básica na “idade adequada”²¹. Essa ideia de que o processo de aprendizagem se dá em

²⁰ Este trabalho encontra-se em andamento no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação da Profa. Dra. Lilia Neves Gonçalves. E está sendo realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

²¹ Idade que a legislação brasileira considera adequada para que crianças e jovens frequentem a educação básica, entre 6 a 17 anos.

todos os momentos da vida está imersa em um debate mais amplo de educação, como citado no Relatório Global sobre Aprendizagem e Educação de Adultos da UNESCO (2010). O documento expõe que a educação de adultos tem um papel importante, como garantir a busca pela equidade e justiça social. Também assume que o real princípio da aprendizagem ao longo da vida, que tem a ver com o protagonismo social e pessoal, que possibilita que os indivíduos se “preparem para agir, refletir e responder adequadamente aos desafios sociais, políticos, econômicos, culturais e tecnológicos com os quais se deparam ao longo de suas vidas” (p. 23).

Portanto, a perspectiva da educação ao longo da vida é um dos pilares da EJA. Di Pierro, Joia e Ribeiro (2001) consideram que:

Um passo prévio implica superar a concepção de que a idade adequada para aprender é a infância e a adolescência e que a função prioritária ou exclusiva da educação de pessoas jovens e adultas é a reposição de escolaridade perdida na “idade adequada”. Reconhecendo, de um lado, que jovens e adultos são cognitivamente capazes de aprender ao longo de toda a vida e que as mudanças econômicas, tecnológicas e socioculturais em curso neste final de milênio impõem a aquisição e atualização constante de conhecimentos pelos indivíduos de todas as idades, propugna-se conceber todos os sistemas formativos nos marcos da educação continuada. Nestes marcos, os objetivos da formação de pessoas jovens e adultas não se restringem à compensação da educação básica não adquirida no passado, mas visam a responder às múltiplas necessidades formativas que os indivíduos têm no presente e terão no futuro (DI PIERRO; JOIA e RIBEIRO, 2001, p. 70).

No bojo dessa discussão, jovens e adultos devem ser capacitados para aprender ao longo da vida e que as diversas mudanças na sociedade, sejam elas de caráter tecnológico, econômico e sociocultural, requerem atualização e obtenção de conhecimentos em todas as idades. Então, a formação de jovens e adultos não está ligada somente com a compensação dos anos perdidos na educação básica, mas também com as inúmeras necessidades de formação dos sujeitos no presente e no futuro.

Pode-se afirmar que a EJA é um espaço que quebra uma forte tendência da escola em classificar os alunos por faixa etária que, segundo Hareven (1999), vem ocorrendo desde o século XIX. Sendo assim, encontra-se na EJA uma característica particular por ser um espaço no qual pode-se ver experiências de convivência e interação entre grupos etários distintos.

Segundo a Resolução do CNE/CEB nº 3, de 15 de junho de 2010 (BRASIL, 2010), a idade mínima para o ingresso no ensino fundamental é de 15 anos e de 18 anos para o ensino médio, não havendo limite quanto à idade máxima. De acordo com a legislação, essa modalidade de educação é destinada a alunos de diversas idades proporcionando a convivência no mesmo cotidiano escolar. Ribas (2006) afirma que “[...] estudantes de distintas idades frequentando a mesma sala de aula é uma regra e não exceção na cultura da EJA” (p. 17).

Se, por um lado, a EJA se caracteriza pela presença de várias categorias etárias tendo em vista que esses alunos não contemplam os ciclos escolares na “idade adequada”, por outro lado, essa diversidade etária encontrada na EJA é citada por Ribas (2006, p. 29) como uma característica do comportamento humano nos inúmeros momentos da vida, de maneira que as condições social, histórica e cultural não são iguais para todos os indivíduos, dentro de um mesmo grupo geracional. Levando-se em conta ainda que essa diversidade contém grupos geracionais distintos, não se pode deixar de considerar que essa modalidade de educação acolhe uma complexa vivência cultural trazida pelos alunos, mostrando o quão rico e, ao mesmo tempo, complexo pode ser o ensino aprendizagem de música nessa modalidade de educação.

O “[...] exercício de convivência social, [o] aprender a conviver com as diferenças” (DAYRELL, 2002 p. 51), inclusive etárias, sendo cada pessoa um sujeito social, está aberta para se relacionar com o outro, que também carrega consigo experiências pedagógico-musicais, às vezes de gerações distintas. Então, pode-se dizer que ocorre uma relação de coaprendizagem, ou seja, acontece uma relação de ensino aprendizagem entre diferentes gerações.

Na EJA os conteúdos musicais são ensinados no componente curricular arte, conforme a LDB de março de 2017, em seu 26º artigo no 6º parágrafo, que afirma que “as artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo” (BRASIL, 2017). Entende-se que o professor desse componente curricular pode ser graduado em música, teatro, dança ou artes visuais, ou seja, o conteúdo das diferentes modalidades artísticas deve abranger as expressões artísticas como um todo.

Refletindo sobre a importância do ensino aprendizagem de música na EJA, Ribas (2006) afirma que:

A Educação de Jovens e Adultos é um campo fértil para o debate intergeracional por se tratar de um espaço escolar socialmente mais

heterogêneo do ponto de vista das idades dos/as estudantes que a constituem. Através de experiências musicais face a face entre os “jovens”, “velhos” e “adultos”, nas diferenças, similitudes (explícitas ou ocultas) desse convívio, uma relação de sociabilidade se constrói ao redor da música nesse cenário, formado por mundos musicais tão heterogêneos (RIBAS, 2006, p. 183).

Pode-se dizer, então, que o espaço da EJA é um lugar produtivo para entender como pode ocorrer as relações de ensino aprendizagem musical no convívio entre gerações e grupos etários distintos. A partir das diversas experiências musicais dos jovens, adultos e velhos cria-se relações de sociabilidade em torno da música, sendo esses importantes para refletir sobre a educação musical em um contexto amplo.

Pressupostos Teóricos

Música como prática social

Compreende-se que música faz parte do cotidiano do ser humano e é uma comunicação simbólica, sensorial e afetiva torna-se algo social (SOUZA, 2004). Tal concepção “geralmente desencadeia a convicção de que nossos alunos podem expor, assumir suas experiências musicais e que nós podemos dialogar sobre elas” (SOUZA, 2004, p. 9).

Abrir os olhos dos educadores musicais para as experiências dos alunos é algo que deve ser feito no âmbito da escola. Pensar o aluno como um ser social que vive e convive em diversos espaços em que a música está presente é procurar entender as diversas vivências que os alunos carregam consigo para a sala de aula.

A música sendo algo de extrema importância na vida social pode ser considerada como um fato social. O fato musical é algo construído a partir das experiências de indivíduos que fazem parte de um respectivo grupo, mas que também são sujeitos, ou seja, seres sociais vivenciando e compartilhando vivências (SOUZA, 2014, p. 14).

Portanto, a música sendo algo social e uma comunicação com suas características ela estimula a consciência de que os alunos podem demonstrar suas experiências e vivências musicais, abrindo espaço para um diálogo com os educadores.

Geração como categoria social

Entende-se que diversos aspectos e particularidades estão ligados com a ideia do que seja geração como, por exemplo, um grupo que precede de outro, “[...] a substituição do mesmo pelo mesmo” (DEBERT, 1998, p. 60) ou como um conjunto de mudanças, de costumes e comportamentos de um determinado grupo. Devido a isso ouve-se dizer geração do pós-guerra, da era digital e de uma determinada década. Entende-se, então, que a geração não compartilha a idade, mas são pessoas que experienciaram/vivenciaram momentos que moldaram histórias do passado e também do futuro.

Pode-se dizer que a definição de geração vai além das relações familiares ou algo que esteja dentro do ambiente familiar. Tal definição indica mudanças coletivas de um determinado grupo no meio social construindo uma memória coletiva e criando certas tradições.

Portanto a geração e categorias de idades são construídas culturalmente e sofreram mudanças ao longo da história. Para Debert (1998) essas categorias se constituem de acordo com sociedades específicas, pois cada uma estabelece os direitos e deveres dos indivíduos “[...] definindo relações entre as gerações e distribuindo poder e privilégios” (DEBERT, 1998, p. 53). Pode-se dizer que cada sociedade estabelece quais são as categorias de idades de acordo com sua cultura e história e a partir disso distribui e organiza os direitos e deveres das mesmas.

Entende-se, então, que as categorias de idade implicam na maneira como cada um se coloca nos espaços sociais específicos. Debert (1998) afirma que as inúmeras estruturas de organização e distribuição de reconhecimento dentro das classes sociais presentes em uma sociedade, tomam como referência a idade cronológica.

Coaprendizagem musical

Compreender o processo de coaprendizagem no campo da educação musical é algo muito valioso para os professores que atuam no campo da EJA, pois a coaprendizagem musical sem a intervenção de um professor ocorre com muita frequência na EJA. Adolescentes, jovens, adultos e velhos trocam experiências e vivência musicais entre si e nesse processo um aprende com o outro. Ribas (2006), por exemplo, discutiu as práticas musicais entre estudantes de distintas gerações no contexto da EJA. A autora

buscou compreender o repertório, as divergências e/ou convergências de interesses musicais, trocas e tensões entre práticas musicais dos alunos.

Ribas (2006) concluiu que a música é importante para os estudantes de diversas gerações e que ela “se presentifica sem fronteiras etárias [...]” (RIBAS, 2006, p. 184). A autora deixa claro que a coeducação musical, no contexto da EJA, promove diversas maneiras de sociabilidade entre os estudantes, e que isso ocorre por um processo marcado por tensões, trocas e combinações de saberes, vindo dos mundos musicais desses estudantes.

Metodologia

Este estudo tem como base a abordagem qualitativa, sendo esse tipo de pesquisa é composto por “um conjunto de diferentes técnicas interpretativas que visam descrever e a decodificar os componentes de um sistema complexo de significados” (NEVES, 1996, p. 1). Um dos objetivos da pesquisa qualitativa é entender o sentido que a ação da sociedade adquire na vida levando em conta os mais variados comportamentos dos indivíduos, ou seja, quando as ações individuais são expressadas em ações coletivas (DESLAURIERS e KÉRISIT, 2008, p. 127).

A pesquisa qualitativa remete a “[...] um espaço de práticas relativamente diversificadas e múltiplas” (GROULX, 2008, p. 95). Portanto, a abordagem qualitativa está ligada ao um espaço que se encontra inúmeras práticas, sendo essas diversas. Uma de suas características é criar relações a partir das interpretações que os atores sociais realizam com os fenômenos presentes no seu meio (DESLAURIERS e KÉRISIT, 2008, p. 142).

Devido a isso o foco deste estudo está na compreensão das relações de ensino aprendizagem no cotidiano da EJA, sendo esse um espaço permeado por heterogeneidades/diversidades como a etária e a geracional.

Mesmo que haja semelhanças em algumas questões como a faixa etária, geração, gênero, classe social e entre outros, os indivíduos também são singulares em suas individualidades e nos diversos contextos da vida cotidiana (STAKE, 2011, p. 57).

Nesse sentido, pensa-se que o estudo de caso torna-se ideal o método para esta pesquisa, pois pretende-se estudar um fenômeno contemporâneo que acontece na vida real e que não se pode compreender os limites entre a relação de ensino aprendizagem da música e o contexto da EJA.

O campo empírico desta pesquisa foi escolhido a partir do interesse em estudar a EJA como espaço escolar de ensino aprendizagem de música. Nesse sentido, era importante conseguir na cidade de Uberlândia um professor de arte (música) que ministrasse aulas na EJA. Encontrou-se apenas uma professora com formação específica em música que atua na EJA na cidade. Essa professora atua como professora de arte na Escola Estadual Guiomar de Freitas Costa.

Utilizar-se-á então como procedimento de coleta de dados, a observação *livre* que, segundo Ribas (2006), permite aprender aspectos do cotidiano de estudantes de distintas idades. Portanto, entende-se que a observação se orienta a partir de um objetivo final ou é algo que faz parte do processo de observação. A observação livre também possui um objetivo que é familiarizar-se com a situação e coletar o máximo de dados possíveis. E, quanto mais claro estiver esse objetivo, melhor será o processo de coleta de dados e mais claro estará o objeto da pesquisa.

As observações são registradas em um caderno de campo (2018), objeto que é levado em todas as observações. Caderno de campo, ou segundo Barbosa e Hess (2010), diário de pesquisa ou jornal de pesquisa são nomes designados a um recurso para as anotações das observações. Segundo esses autores, um “diário de campo” tem como objetivo “[...] registrar o caminho percorrido, ao desenvolver uma pesquisa” (p. 73) e que a vantagem de se construir diários é a de proporcionar registros, organização e o acesso as anotações e reflexões realizadas durante as observações no campo.

Referências

BARBOSA, Joaquim Gonçalves; HESS, Remi. **O diário de pesquisa: o estudante universitário e seu processo formativo**. Brasília: Liberlivro, 2010. 103 p.

BRASIL. **Resolução CNE/CEB N° 3, de 15 de junho de 2010**. Institui Diretrizes Operacionais para a Educação de Jovens e Adultos nos aspectos relativos à duração dos cursos e idade mínima para ingresso nos cursos de EJA; idade mínima e certificação nos exames de EJA; e Educação de Jovens e Adultos desenvolvida por meio da Educação a Distância. Brasília: Câmara de Educação Básica do Conselho Nacional de Educação, 2010. Disponível em: <
<http://confinteabrilmais6.mec.gov.br/images/documentos/resolucao032010cne.pdf>>.
Acesso em: 22 mar. 2018.

_____. **Lei de diretrizes e bases da educação nacional**. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. 58 p. Disponível em: <
http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529732/lei_de_diretrizes_e_bases_1ed.pdf> Acesso em: 3 jun. 2018.

[DAYRELL, Juarez](http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n24/n24a04.pdf). O jovem como sujeito social. **Revista Bras. Educ.** [online]. 2003, n. 24, p. 40-52. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n24/n24a04.pdf>> Acesso em: 22 mar. 2017.

DEBERT, Guita Grin. A Antropologia e o estudo dos grupos e das categorias de idade. In: MORAES, Myriam; BARROS, Lins de (Org.). **Velhice ou terceira idade?** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 236.

DESLAURIERS, Jean-pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento de pesquisa qualitativa. In: POUPART, Jean (Org.). **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 127-153.

DI PIERRO, Maria Clara; JOIA, Orlando; RIBEIRO, Vera Masagão. Visões da educação de jovens e adultos no Brasil. **Cadernos Cedes**, UNICAMP, v. XXI, n 55, p. 58-77, nov. 2001. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n55/5541/>> Acesso em: 22 maio. 2018.

GROULX, Lionel-Henri. Contribuição da pesquisa qualitativa à pesquisa social. In: POUPART, Jean et al (Org.). **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 95-124.

HAREVEN, Tâmara K. Novas imagens do envelhecimento e a construção social do Curso da Vida. In: DEBERT, Guita (org.). **Cadernos PAGU: gênero em gerações**, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, n. 13, p. 11-35. 1999. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634964>> Acesso em: 22 jun. 2018.

KETELE, Jean-Marie; ROEGIERS, Xavier. **Metodologia da recolha de dados: fundamentos dos métodos de observações, de questionários, de entrevistas e de estudo de documentos**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993

NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. **Caderno de Pesquisas em Administração**, São Paulo, v. 1, n. 3, 1996. Disponível em: < http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/NEVES-Pesquisa_Qualitativa.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2017.

RIBAS, Maria Guiomar de Carvalho. **Música na educação de jovens e adultos: um estudo sobre práticas musicais entre gerações**. 2006. 199 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SÁUL, Tiago Scalvenzi. Música, inclusão e EJA. In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DA ABEM, 8., 2012, Brasília. **Anais...** Brasília: Abem, 2012. p. 1011-1020. Disponível em: < http://www.academia.edu/4581836/M%C3%BAsica_inclus%C3%A3o_e_EJA> Acesso em: 20 jun. 2018.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, p. 7-11, mar. 2004. Disponível em: <

<http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/356>> Acesso em: 28 out. 2018.

STAKE, Robert E. **Pesquisa qualitativa**, estudando como as coisas funcionam. Tradução de Karla Reis. Porto Alegre: Penso, 2011.

UNESCO. **Relatório global sobre aprendizagem e educação de adultos**. Brasília: UNESCO, 2010. 156 p.

A trajetória profissional de Edmar Ferretti: histórias e memórias²².

Kelly Aparecida de Paula Martins

Orientador: Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia

Resumo: O estudo sobre a trajetória profissional de Edmar Ferretti teve como resultado a escrita de uma dissertação com foco em suas atividades artísticas. O texto contém aportes teóricos e reflexões metodológicas acerca da escrita biográfica e de como a mesma pode ser construída, a partir de que materiais, itens esses que são discutidos no primeiro capítulo. Para o desenvolvimento da biografia profissional de Edmar Ferretti, foram utilizadas fontes documentais do acervo pessoal da biografada, como: programas de suas interpretações artísticas, recortes de jornais com críticas a seu respeito, fotografias e demais arquivos que foram catalogados e serviram de suporte para a escrita biográfica. Nos capítulos posteriores são apresentadas informações dos primeiros conhecimentos musicais de Edmar e suas fases de formação em Piano, Canto, Atriz, bem como, suas atuações profissionais nessas áreas. Em seguida, suas atividades como professora no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás e seus trabalhos na Universidade Federal de Uberlândia, na qual foi a primeira professora concursada para dar aulas no curso de Canto, em 1981 e desde essa época até hoje, atua como regente e dirige o Coral da UFU.

Palavra chave: Edmar Ferretti; Biografia profissional; Trajetória artística.

Abstract: The study on Edmar Ferretti's professional trajectory resulted in the writing of a dissertation focusing on his artistic activities. The text contains theoretical contributions and methodological reflections about biographical writing and how it can be constructed, from which materials, which are discussed in the first chapter. For the development of the professional biography of Edmar Ferretti, documentary sources of the personal collection of the biography were used, such as: programs of his artistic interpretations, newspaper clippings with criticisms about him, photographs and other files that were cataloged and served as support for the biographical writing. In the later chapters are presented information of the first musical knowledge of Edmar and its phases of formation in Piano, Song, Actress, as well as, its professional performances in these areas. Her activities as a teacher at the Institute of Arts of the Federal University of Goiás and her work at the Federal University of Uberlândia, where she was the first teacher to take classes in the Canto course in 1981 and since then, as conductor and director of the UFU choir.

Keyword: Edmar Ferretti; Professional biography; Professional trajectory.

²² Essa pesquisa teve início em agosto de 2016, pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia. Realizada com auxílio de bolsa da agência Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) 2017–2018. A dissertação foi defendida em 17 de agosto de 2018.

Introdução

O trabalho sobre a trajetória profissional de Edmar Ferretti teve como objetivo e resultados a criação de uma biografia profissional, do qual abordam vários momentos da atuação da artista, desde sua iniciação na música, as fases de suas formações e atuações até o ano 2017, compreendendo os 62 anos de sua carreira artística.

Edmar Ferretti tem formação artística em Piano, Canto Lírico, Canto Orfeônico, ambos em conservatórios, e academicamente possui graduação em Artes Cênicas, pela USP. Além disso, adquiriu formações em cursos no Brasil, Suíça, Portugal e Espanha. Suas atividades como cantora foram bastante reconhecidas no país e no exterior, por meio de interpretações de óperas, canções de compositores brasileiros e principalmente por ela ter sido estreante e intérprete de diversas obras de Camargo Guarnieri, além de ter atuado junto ao compositor e pianista durante muitos anos. Ela também desenvolveu trabalhos na Universidade Federal de Goiás (UFG) e foi a primeira professora de Canto e Regente de Coral concursada pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em 1981, instituição na qual atuou como professora até se aposentar, em 2005 e a partir deste ano, se dedicou totalmente a regência do Coral da UFU, no trabalho com montagens de óperas e outras apresentações. Ao saber da importância da pesquisada na interpretação da música brasileira e outros gêneros da música erudita, foi investigado de que forma se consolidou como intérprete, quais formações teve durante sua carreira e quais foram as mudanças que a mesma trouxe para cidade de Uberlândia.

A respeito da biografia em torno da música e do intérprete, no livro *A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX*, o autor apresenta alguns exemplos e comentários a respeito de trabalhos acadêmicos desenvolvidos e voltados para biografias de músicos, produzidas entre os anos de 1971 a 1999, que além de assuntos musicais e profissionais dos músicos trazem também o contexto histórico e social da época em que o artista pesquisado estava inserido, como forma de ampliar o foco da pesquisa e um meio de dialogar com outras (BAIA, 2015, p. 156-167). Outros exemplos de biografias artísticas são: o livro *O violão da marginalidade à academia*, de ALFONSO (2009), e a tese de doutorado *Jodacil Damaceno e seu legado para o violão brasileiro: a prática de um professor* (ALFONSO, 2017), tem como foco a trajetória do professor, compositor, arranjador e violonista Jodacil Damaceno e foram os exemplos de biografia profissional de um músico.

No início da pesquisa foi encontrado somente um trabalho de conclusão de curso de Música, escrito por Denise FELIPE (1993), o qual teve como objetivo produzir uma biografia de Edmar Ferretti com o título *História de vida de Edmar Ferretti*. Cleyton Cartanolly, um dos criadores do site La Ferretti, também cedeu alguns arquivos com fotos, o documentário completo e outros materiais que foram utilizados na produção do documentário *La Ferretti* (2016), apresentados em Uberlândia, em 2015 e 2016, em homenagem aos 80 anos da artista. Foi realizada também entrevistas com algumas pessoas que fazem parte da trajetória da artista.

Em seguida, foram encontrados mais dados com a biografada, que cedeu várias pastas com arquivos divididos em anos, de 1955 a 2009, dos quais constam: programas de apresentações em recitais e concertos; participação em palestras; cartas de compositores; recortes de jornal com críticas que citavam seu nome; certificados; contratos e demais documentos arquivados que são do acervo pessoal de Edmar. Esses documentos foram digitalizados, organizados, e depois catalogados em formato de resumo e breve análise dos conteúdos dos arquivos, estes dados estão disponibilizados e suas análises nos apêndices e anexos da dissertação.

Como a pesquisa abrange até o ano de 2017, foram disponibilizados o acervo do Coral da UFU, sob a direção do regente assistente Jôfre Goulart, e acervos pessoais de alguns coralistas e da pesquisadora. Estes documentos foram selecionados, por questão de tempo para escrita da dissertação, e tratados com o mesmo processo dos outros arquivos. Por meio do envolvimento com o Coral da UFU no período de 2012 a 2016, como participante, puderam ser feitas algumas observações dos trabalhos que Edmar desenvolve com o grupo e também obter algumas informações quanto a sua carreira.

Após esse processo foram realizadas leituras e revisão dos materiais, e foi realizada uma entrevista com Edmar FERRETTI (2018), de acordo com dúvidas que surgiram durante a pesquisa e dos materiais disponíveis. Depois destes documentos, foram elencados os livros para leituras e contribuições teóricas.

Construção biográfica: recursos metodológicos

O capítulo foi dividido em três subitens: *1.1. Os documentos para construção de uma história e biografia; 1.2. O diálogo com as fontes; e 1.3. Entrevista, oralidade, memória e história*. Neles são apresentados autores que apresentam teorias sobre

memória (CANDAU, 2012 e HALBWACHS, 2006); história e memória (LE GOFF, 2003); história (BLOCH, 2001 e DOSSE, 2003); biografia e a escrita biográfica (BOURDIEU, 1986 e DOSSE, 2009); entrevistas como pesquisa de campo e método de coleta de dados (BRITO JÚNIOR; FERES JÚNIOR, 2011) e a respeito de história oral (PORTELLI, 1997).

A construção de uma narrativa é possível por meio da união de todos os dados disponíveis e a sua utilização de forma coerente, para que se torne um discurso claro e verdadeiro. O biógrafo age como um historiador no desenvolvimento de sua pesquisa acerca de um personagem e sai em busca de informações para construir sua narrativa. A oralidade também fornece dados da narrativa histórica em que o indagado buscará em suas lembranças a memória do que aconteceu com aquele indivíduo, já que presenciou algo que o outro fez e deste modo, poderá fornecer dados como elementos para construção histórica.

Ao se deparar com os dados encontrados acerca de Edmar, foi possível ligá-los e construir uma narrativa única, comparando esses dados, observando o que realmente será necessário para produção da biografia. Depois das reflexões a respeito da escrita e da utilização dos dados, foi iniciado o texto biográfico.

A trajetória profissional de Edmar Ferretti

A intérprete

No segundo capítulo da dissertação, são apresentadas as formações e interpretações como cantora e atriz, além de suas performances em óperas, os trabalhos realizados com Camargo Guarnieri e a interpretações e estreias de obras de outros compositores.

Edmar Ferretti, natural de Campinas, nasceu no dia 23 de novembro de 1936. Recém-nascida, ela e sua família se mudaram para cidade de Nova Europa, São Paulo, onde morou até o final de sua adolescência. Em entrevista, ela descreve que desde os quatro anos de idade, cantava músicas que aprendera ouvindo e imitando os cantores do rádio com (FERRETTI, 2018).

Aos 10 anos de idade, ela e sua família mudaram-se para São Paulo, capital, cidade em que a artista se dedicou aos estudos de música e iniciou sua carreira profissional, sempre incentivada pelos pais. Em entrevista, ela conta que aos 14 anos, teve

suas primeiras aulas de Piano particulares com a professora Diva Gneco, e aos 16 anos, sua mãe lhe matriculou no Conservatório Musical Heitor Villa-Lobos, local em que começou a estudar Canto na classe do professor Osvaldo de Vicenzo, de 1952 a 1960 (FERRETTI, 2018).

Suas primeiras atividades profissionais foram em 1954, quando tinha 18 anos. Dessa época, há um registro de *Ave Maria*, de Charles Gounod (1818–1893)²³. Outro registro sonoro da cantora foi aos 20 anos, na participação de um teste da Rádio Record, em que interpretou três canções: *A noite do meu bem*, de Dolores Dolores Duran (1930–1959), *O Uirapuru*, de Waldemar Henrique (1905–1995) e a ária *È strano... Ah! fors'è lui... Sempre libera*, do II ato da personagem Violetta, da ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi (1813–1901).

Em dezembro de 1958, Edmar Ferretti se formou em Canto, classificada vocalmente como Soprano Lírico Ligeiro. Em continuação à seus estudos, Edmar ingressou nos cursos de Piano, no Conservatório Musical “Heitor Villa-Lobos”, e Canto Orfeônico e Regência de Canto em Conjunto, no Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, ambos no ano de 1960, formando-se em 1963.

Na década de 1960, ganhou bolsa de estudos da instituição Pró-Arte do Brasil (Seminários de Música Pró-Arte – Grêmio Bela-Bartok), para disciplina de Canto da professora Celina Sampaio, com quem estudou durante muitos anos. Em setembro de 1966, Edmar se muda para Genebra com a oportunidade de uma bolsa para estudar Canto e Representação Cênica – *Mise en scène* –, numa escola de música suíça (FERRETTI, 2018). Os estudos fizeram com que Edmar permanecesse na Europa durante um ano e quatro meses. Participou de um *Curso de Férias*, organizado pela Junta de Turismo da Costa do Sol e realizado na cidade de Cascais, em Portugal. Participou na classe de “Lieder e óperas alemãs”, e do curso de Canção Brasileira Erudita, ministrado por Camargo Guarnieri. Na Espanha, ganhou uma bolsa de estudos do Instituto de Cultura Hispânica de Madrid, para estudar durante três meses com a professora Conchita Badia, nas cidades de Santiago de Compostela e Barcelona.

Além da área da musical, na década de 1970, Edmar ingressou na Escola de Arte Dramática da USP se formando em 1975. Todas essas formações contribuíram de formas significativas na carreira da cantora como um complemento para suas atuações como cantora lírica, e como professora (FERRETTI, 2018).

²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vVwsJ0CsRUQ>>. Acesso em: 8 jul. 2017.

No decorrer deste capítulo há quatro subitens que apresentam pontos importantes da trajetória de Edmar Ferretti, como suas participações em óperas, as críticas jornalísticas a seu respeito, as interpretações em alemão e português da obra *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg. E por último suas interpretações das canções de Camargo Guarnieri, do qual Edmar estreou e interpretou diversas obras do compositor, que a considerava como a melhor intérprete de suas canções. Além disso, são mencionadas suas interpretações de canções brasileiras, das quais a cantora sempre dava prioridade em seus recitais, valorizando a cultura nacional e os compositores nacionais.

A professora

O terceiro capítulo foi dedicado às atividades de Edmar Ferretti como professora, desde quando iniciou seus trabalhos na UFG de Goiânia (de 1968 a 1990), na UFU (de 1981 a 2005), bem como suas atuações como diretora e preparadora vocal em montagens de óperas na UFG e na UFU.

Paralelo aos trabalhos universitários Edmar também foi convidada para ministrar aulas, palestras, *masterclass* e demais atividades como docente em festivais e cursos especializados no Brasil, atuou como palestrante e participou como membro de bancas em concursos. Além de abordar as atividades que Edmar realizou em outros locais, o capítulo chamou mais atenção à suas atividades na UFU, na qual atua desde 1981. O trabalho, recentemente publicado, de Marina ROSA (2017), apresenta as concepções de Edmar Ferretti como professora diante do ensino de Canto. A autora relata como é o trabalho da docente no processo de desenvolvimento de um aluno, que repertório é apropriado para cada voz e quais os métodos de ensino que ela utiliza em suas aulas para cantores solo e nos trabalhos com o Coral da UFU.

A regente

Já o último capítulo aborda a terceira fase de Edmar Ferretti: como regente, do coral do Instituto de Artes da UFG, e principalmente nas atividades desenvolvidas com o Coral da UFU, há 37 anos, além das montagens e direções de óperas, apresentações musicais em diversos eventos e suas contribuições para o cenário cultural da cidade de Uberlândia a partir de seus trabalhos realizados com o grupo.

Em 1981, quando a professora prestou concurso público para área de Canto e para Regência do Coral da UFU, Edmar iniciou sua atuação como regente, preparadora

vocal e na direção de óperas e outras apresentações, à frente do Coral da UFU, até os dias atuais. Nas primeiras montagens de óperas em Uberlândia, a maestrina e cantora também participou como solista nas interpretações. As montagens de óperas do Coral da UFU foram as primeiras apresentações desse gênero na região, o que fez com que a cidade ganhasse mais reconhecimento e crescimento no contexto cultural.

Além disso, e como forma de reconhecimento de suas atuações, a artista também recebeu algumas homenagens ao completar 80 anos, em Uberlândia e outras cidades, com apresentações musicais, a exibição do Documentário La Ferretti (2016) e o Musical que retrataram sua trajetória no universo artístico.

Conclusões

Diante da quantidade de materiais disponíveis para pesquisa, pode-se notar que a maior parte das atividades que Edmar exerceu foi como intérprete: em óperas, canções de compositores brasileiros, estreias de obras de diversos compositores. Ela se dedicou também à pesquisa de repertório composto por obras inéditas para que as mesmas fossem apresentadas e viessem a conhecimento do público. Assim, foi possível separar essas três fases da artista: intérprete, professora e regente. Em alguns momentos a artista teve de exercer estas três funções, ambas as atividades se compunham a consolidação de sua carreira. Sempre em busca do conhecimento musical e de outras áreas, com o objetivo de aprender e fazer com que isso contribuísse para seu conhecimento e de seus alunos. Desta forma, foi possível compreender a consolidação dos 62 anos de carreira dessa artista.

Referências

ALFONSO, Sandra Mara. **Jodacil Damasceno e seu legado para o violão brasileiro**: a prática de um professor. Uberlândia, 2017 Tese (Doutorado em História) - UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2017.

_____. **O violão da marginalidade à academia**: a trajetória de Jodacil Damasceno. Uberlândia: EDUFU, p. 139 - 194, 2009.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil**: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: EDUFU, 2015. 353 p. Disponível em: <http://www.edufu.ufu.br/sites/edufu.ufu.br/files/historiografia_da_musica_web_2015_1.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2018.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Tradução André Teles..Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 159 p. Tradução de: Apologie pour l'histoire, ou, Métier d' historien.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. **edisciplinas**, p. 183 - 191. Disponível em: <http://letrasorientais.fffch.usp.br/sites/letrasorientais.fffch.usp.br/files/A%20Ilus%C3%A3o%20Biogr%C3%A1fica_0.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2018.

BRITTO JÚNIOR, Álvaro Francisco de; FERES JÚNIOR, Nazir. A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos. **Evidência: olhares e pesquisa em saberes educacionais**. Araxá, v. 7, n. 7, p. 237 - 250, 2011.

DOCUMENTÁRIO "La Ferretti 2016". Proponente: Danielle Rocha. Produção de Cleyton Cartanoly. Publique Propaganda e "In Cantus", 2015. Documentário (17'01"). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=PqmlYc4Ykd0>. Acesso em: 23 jul. 2018.

DOSSE, François. **A história**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003. 325 p. Tradução de: L'histoire.

EDMAR Ferretti: Ave Maria - Charles Gounod. Uberlândia: In Cantus Uberlândia, 2013. Áudio (3'20"). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vVwsJ0CsRUQ>>. Acesso em: 8 jul. 2017.

FELIPE, Denise. **História de uma vida**: Edmar Ferretti. Uberlândia, f. 87, 1993. TCC (Métodos e técnicas de pesquisa em música) - UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 1993.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. 224 p. Tradução de: La Mémoire collective.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003. Tradução de: Stória e memoria. _____ . **O desafio briográfico**: Escrever uma Vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 440 p. Tradução de: Le pari biographique. Écrire une vie.

PAPO Geraes: Edmar Ferretti. Apresentação de Celso Machado. Uberlândia: Portal da Close, 2014. Programa Uberlândia de Ontem e Sempre (7'48"). Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=5FZx36NtgjI>>. Acesso em: 5 nov. 2016.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na história oral. **Ética e História Oral**. São Paulo, v. 15, p. 13-49, 1997.

ROSA, Marina Tannús Valadão. **Edmar Ferretti, professora**: concepções e ações na orientação e formação de cantores. Uberlândia, 2017. 96 p TCC (Curso de Música) - UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2017.

Aprendizagens musicais na Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro” como prática social: um estudo de caso

Leise Garcia Sanches Muniz

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda de Assis Oliveira Torres

RESUMO: Esta pesquisa visou compreender as aprendizagens musicais dos alunos na Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro” como prática social, durante suas experiências musicais no Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade” de Ituiutaba, MG. Procurou também descrever as vivências musicais dos integrantes, analisar as relações no grupo e com o repertório utilizado, bem como as articulações e as transformações ocasionadas pelas trocas socioculturais envolvidas. A metodologia utilizada foi o estudo de caso com abordagem qualitativa. A partir de observação participativa, análise de questionários, entrevistas semiestruturadas e depoimentos, considerou-se uma visão naturalista e interpretativa na compreensão das práticas musicais realizadas. Para tanto, fundamentou-se na contextualização do conhecimento pedagógico-musical abordado por Kraemer (2011) nos aspectos da transmissão musical, bem como nos estudos de Souza (2004) e Setton (2009) que tratam a música como fato social. As análises revelaram que a heterogeneidade do grupo favorece a coaprendizagem e as ressignificações de conteúdo entre os integrantes, o que amplia trocas entre as influências educativas advindas de múltiplos espaços. As aprendizagens observadas abordaram enfoques musicais, sociais e pessoais, destacando-se o desenvolvimento da escuta, a apreciação musical, a ampliação de repertório e superação de limitações musicais e sociais. A sensação de pertencimento faz com que as aprendizagens musicais sejam permeadas por sentimentos de prestígio, acolhimento, realização pessoal, elevação da autoestima e reconhecimento social, o que torna a Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro” um lugar de formação e transformação que utiliza a música como poderosa ferramenta da educação democrática, acolhedora e inclusiva.

Palavras chave: Aprendizagens musicais; prática social; ensino de teclado.

ABSTRACT: This research intended to understand the learning process of the students of – Zélio Sanches Navarro| Keyboards Orchestra during their musical experiences at the State Conservatory of Music "Dr. José Zóccoli de Andrade", from Ituiutaba, MG. It also aimed to describe the characteristics and musical experiences of the members, analyze the relations between the keyboardists and the used repertoire, as well as the articulations and transformations caused by the involved sociocultural exchanges. The methodology used was the case study with a qualitative approach. Based on participative observation, questionnaires and semi-structured interviews and testimonies, a naturalistic and interpretative approach was considered in the understanding of the accomplished musical practices. For this purpose, the theoretical framework was based on the contextualization of the pedagogical-musical knowledge of Kraemer (2011) in the aspects of musical transmission, as well as on studies by Souza (2004) and Setton (2009), which deal with music as a social fact. The analyzes revealed that the heterogeneity of the group favors the co-learning and the content ressignification among the members, which increases the exchanges between the educative influences coming from multiple spaces. The observed musical learning dealt with musical, social and personal approaches, emphasizing the

development of listening, musical appreciation, expansion of repertoire, and overcoming musical and social limitations.

The sense of belonging to the group causes the learning to be permeated by feelings of prestige, acceptance, personal fulfillment, elevation of self-esteem and social recognition, which makes the "Zélio Sanches Navarro" Keyboard Orchestra a place of formation and transformation that uses music as a powerful tool for democratic, supportive and inclusive education.

Keywords: Musical learning; social practice; keyboard teaching.

Este trabalho em fase conclusiva teve como objetivo geral compreender as aprendizagens musicais dos alunos na Orquestra de Teclados "Zélio Sanches Navarro" durante suas experiências musicais no Conservatório Estadual de Música "Dr. José Zóccoli de Andrade". Os objetivos específicos buscaram identificar vivências musicais dos integrantes da Orquestra de Teclados, analisar as relações que estabelecem com o repertório trabalhado, verificar como se definem as relações e as práticas sociais do grupo e investigar as trocas socioculturais. A metodologia utilizada foi o estudo de caso e os procedimentos para a coleta de dados aconteceram mediante entrevista semiestruturada, fotos, filmagens e análise de depoimentos dos integrantes do grupo, documentos e arquivos históricos da Orquestra de Teclados.

O caráter qualitativo da pesquisa me permitiu vivenciar a experiência de imergir como pesquisadora em minha própria prática pedagógica, o que me trouxe algumas facilidades e alguns transtornos. As facilidades principais foram o conhecimento do grupo desde seu nascimento, como também a intimidade com os pesquisados e suas práticas musicais e sociais. Não precisei consultar sobre os mais de dez anos de sua história pois estava presente neles e tinha os registros de todas as atividades e de todos os repertórios e arranjos trabalhados. Da mesma forma, conhecia bem as limitações, o potencial e as evoluções musicais, pessoais e sociais da orquestra. Por outro lado, os transtornos também se fizeram notórios, dentre os quais, o perigo de uma visão comprometida por tamanha inserção, pois eu também era uma parte do grupo a ser olhado e interpretado. E, como eu não poderia deixar de ser a professora para ser apenas a pesquisadora, precisei me desdobrar em alguns cuidados para dar uma visibilidade cientificamente confiável às práticas musicais e sociais desenvolvidas no grupo (DENZIN; LINCOLN 2006). Procurei internalizar muito bem os conteúdos musicais a serem trabalhados a fim de que,

simultaneamente com a prática pedagógica, pudesse vivenciar minha curiosidade e minha atuação como pesquisadora. Apoiei-me nas orientações de Breakwell (2010), encontrando liberdade para assumir e abandonar papéis durante minha observação participante, de acordo com as circunstâncias e necessidades envolvidas.

Dependendo das atividades vivenciadas pelo grupo, havia possibilidade de alternar ou enfatizar atuações de professora e pesquisadora. Durante ensaios e apresentações, a ênfase estava principalmente na ação pedagógica, mas, durante viagens, festinhas e intervalos, aguçava-se o olhar da pesquisadora. Dessa forma, situei-me nesse processo como o que Breakwell (2010) chama de “participante observadora”.

Outras medidas foram adotadas a fim de que houvesse o distanciamento necessário nessa participação observadora. Ensaios e apresentações eram filmados e fotografados para uma posterior reflexão e interpretação. Além disso, logo após todas as atividades, havia um momento de descrição em um diário de bordo, ocasião que me permitia reviver as participações observadoras e pedagógicas inteiramente com a perspectiva inquiridora e reflexiva da pesquisa. Durante essa atividade descritiva, procurei seguir as recomendações de Martins e Bicudo (1989), os quais afirmam que descrever não é apenas dizer o que uma coisa é ou onde ela está, mas sim dizer como ela pode ser diferenciada ou reconhecida. Assim, busquei ser detalhista ao mencionar os fatos que caracterizaram os momentos observados, descrevendo o que o grupo da Orquestra de Teclados é e como ele se manifesta neste constante vir a ser, relacionando sua existência a outras experiências coletivas e musicais. Desse modo, muitos dados utilizados na pesquisa resultaram das informações registradas nesse diário de bordo.

Foi também elaborado um questionário baseado em um trabalho sobre a importância da apreciação musical para o desenvolvimento de uma escuta ativa (MASSUIA, 2013). Dentre as 21 perguntas abertas e fechadas, cinco eram referentes a dados pessoais, 11 abordavam vivências musicais e cinco verificavam as relações com o grupo. A partir das respostas adquiridas nesse questionário, foram construídos quatro quadros, os quais me permitiram uma análise preliminar sobre quem são os integrantes, o que eles têm vivenciado musicalmente e como se sentem participando do grupo.

Aliando-se a esses procedimentos metodológicos de coleta de dados, os depoimentos e a entrevista também contribuíram no sentido de permitir cruzamento de informações e confirmação dos dados obtidos. Além da entrevista grupal que permitiu uma visão mais abrangente do contexto (COSTA, SÁNCHEZ-GÓMEZ, CILLEROS, 2017) e dos depoimentos espontâneos, houve também depoimentos semidirigidos no

mesmo formato da entrevista semiestruturada, a qual ampliou perspectivas de análise e interpretação (TRIVIÑOS, 1987) e favoreceu a interação e o fluir das informações (MANZINI, 2004).

Pensando na proximidade entre pesquisador e pesquisados e no consequente risco de contaminação nas respostas e nos depoimentos, algumas perguntas referentes aos depoimentos e às entrevistas semiestruturadas eram feitas mais de uma vez em formatos diferentes, ou seja, perguntava-se sobre o mesmo conteúdo de formas variadas. Desse modo, houve a possibilidade de cruzamento de informações no sentido de diminuir a incidência de equívocos ou de falsos dados a serem analisados e incluídos nos resultados.

Para auxiliar nesse processo, recorri a uma significativa revisão de literatura, já que o tema desta pesquisa envolvia muitas vertentes. Assim, aventurei-me em um longo caminho de leituras sobre o ensino coletivo, o instrumento teclado, o repertório, os arranjos, as questões intergeracionais, as mídias e a tecnologia. Foi uma viagem que proporcionou conhecimento e reconhecimento, pois, a cada trabalho lido, além das novas visões aguçando novos sentidos, pude reconhecer-me na experiência do outro.

Como suporte para a interpretação e análise, baseei-me na contextualização do conhecimento pedagógico-musical de Kraemer (2000), no conceito de música como fato social de Souza (2004) e na ideia de fato social total de Setton (2008). Assim, levando em conta a música como uma comunicação sensorial e simbólica, foi dada uma atenção especial ao cotidiano músico-cultural na interpretação dos processos de aprendizagem musical na orquestra de teclados, procurando observar a totalidade das implicações sociais envolvidas.

Os dados colhidos e analisados revelaram um grupo heterogêneo em idade, em formação e em vivências. Revelaram que o ritmo é o elemento musical que mais lhes chama a atenção, e, apesar da prevalência do gosto pela música sertaneja, sofrem influências educativas em múltiplos espaços socializadores. A maioria dos integrantes tem acesso à diversidade cultural em casa, através do celular, que é a tecnologia mais utilizada.

Quanto às atividades preferidas, dentre as opções apresentadas como ensaios, festas, brincadeiras e viagens, as apresentações musicais lideram como o ápice da realização pessoal e grupal. Nesse sentido, alguns aspectos tais como, subir ao palco e se apresentar como um grupo artístico fazem a diferença na vida dos integrantes, pois a apresentação se torna um momento de conquista, de afirmação, de valorização pessoal e de reconhecimento social. Tendo como ponto de partida os conceitos de Setton (2010),

pertencer à Orquestra de Teclados traz aos seus integrantes o prestígio, que é um elemento de grande valor adquirido em meio às trocas socioculturais. Como um bem muito estimado no mercado das transações simbólicas, o pertencimento a esse grupo produz essa honra que os faz distintos e reconhecidos, resgatando-os do anonimato social e cultural.

Com relação às aprendizagens percebidas durante as práticas musicais na Orquestra de Teclados, os integrantes abordaram enfoques musicais, sociais e pessoais em suas respostas. O enfoque musical revela aprendizagem auditiva, enfatizando o desenvolvimento da escuta de outras vozes e de outros instrumentos. apreciação musical e ampliação de repertório. O social aponta o tocar em grupo como a principal aprendizagem e citam ainda palavras carregadas de significado social como respeito, relacionamento, integração, companheirismo e convivência. O pessoal é o menos citado, mas não menos importante, pois aponta aprendizagens necessárias e aplicáveis a muitas situações da vida, como a concentração e a superação de limites e inibições.

Sobre a afinidade dos integrantes com o repertório utilizado na orquestra de teclados, os dados revelaram motivos variados para a boa aceitação, dentre eles o ritmo, a letra, a harmonia, a elaboração das vozes, o fato de ajudarem no desenvolvimento musical e valorizarem a composição brasileira. Além disso, associaram o repertório vivenciado à sensação de magia, paz e terapia, o que revela ressignificações diversas sobre um mesmo conteúdo musical.

Como sugere Kraemer (2000), é preciso interpretar as relações de sentido que ocorrem nos processos de apropriação e transmissão musical no cotidiano dos indivíduos, a fim de que tenhamos uma orientação que nos forneça perspectivas de compreensão e ação. Pensando nessas relações, Souza (2014) reforça a importância de uma Educação Musical que esteja atenta às formas cotidianas de ensinar e aprender música, a fim de que se promova o diálogo entre as diferentes maneiras de apropriação e transmissão do conhecimento musical produzido socialmente.

Assim, em meio ao complexo jogo de força entre as influências sofridas nas diversas instâncias socializadoras, o conceito de Setton (2009) sobre o fato social total nos ofereceu uma alternativa de compreensão dinâmica e abrangente da subjetivação das experiências vividas pelos integrantes da orquestra nos vários espaços sociais que perpassam. Mais que isso, além de unir aspectos sociais, individuais, físicos e psíquicos, o fato social total abarca reduções que compreendem diferentes modalidades sociais, momentos individuais singulares e normas de expressão. Entretanto, como o tempo de

pesquisa não permitia aprofundamento em uma análise tão complexa e ampla, apenas pincelou-se essa totalidade do fato social de uma forma mais informativa e com o intuito de sinalizar que as reflexões podem se desdobrar em muitos sentidos.

Desse modo, através da análise dos depoimentos colhidos, busquei observar as implicações subjetivas sobre as experiências compartilhadas em grupo. Os resultados apontaram aprendizagens musicais permeadas por sentimentos como bem-estar, felicidade, acolhimento, realização pessoal, superação, resgate da dignidade, elevação da autoestima, prestígio e reconhecimento social. Os conflitos de interesses e de posicionamentos revelaram as complexas interações entre as subjetividades dos pesquisados, as quais envolvem aspectos geracionais, culturais, sociais, raciais, políticos e familiares. Contudo, os múltiplos intercâmbios entre as diferentes condições, habilidades e competências mostraram-se muito positivos ao promoverem a expansão de um universo enriquecido pela diversidade, ultrapassando as possibilidades do ensino musical tradicional que prioriza a homogeneidade entre os alunos. Como sugere Ribas (2008), a heterogeneidade favorece a interlocução em que os sujeitos sociais se percebem portadores e produtores de cultura, situação que instiga múltiplas aprendizagens através de uma coaprendizagem em que todos podem aprender e também ensinar em suas interações.

As aprendizagens observadas na Orquestra de Teclados são amplas e envolvem várias etapas de desenvolvimento musical. Referem-se a repertório, percepção auditiva, dinâmicas, tempo das notas, contagem rítmica, planos e estruturas harmônicas. Entretanto, é relevante mencionar que os integrantes assimilam as aprendizagens de formas diferentes, levando em conta suas vivências e as articulações entre elas. A partir de um mesmo conteúdo musical, as assimilações são diversificadas, pois são produtos das ressignificações feitas pelos próprios integrantes da orquestra. Assim, como aponta Setton (2005), eles se mostram atores sociais com potencial crítico e reflexivo. Eles vivenciam de forma heterogênea a experiência da prática musical em grupo, pois suas trajetórias individuais afetam a assimilação do conhecimento, originando uma ressignificação que amplia as possibilidades de aprendizagem.

Ainda sobre as relações e trocas socioculturais no grupo, verificou-se a preocupação docente em sempre intermediar um fazer musical que corresponda a compreensões e interesses tão distintos. Assim, a convivência na sala de aula se dá em um ambiente musical de experimentação, de cumplicidade, de trocas e descobertas, de erros e acertos, em que diferenças de nível técnico, social e de faixa etária se mostram

desafiadoras e tornam as interações interessantes e de muito crescimento. Nesse contexto, a ressignificação e reapropriação de conteúdos se constituem uma necessidade constante, a fim de que cada componente encontre realização com sentido no fazer musical em conjunto. Por isso, a orquestra de teclados utiliza a tecnologia para provocar novas percepções e apreensões musicais, procura interagir com as múltiplas influências culturais e amplia suas estratégias de envolvimento e de comunicação considerando o desejo e a realidade cotidiana de seus integrantes.

Como um espaço que possibilita a vivência da cultura erudita e popular, a formação musical, a realização pessoal, a representatividade cultural e a atuação de seus integrantes, a Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro” torna-se um lugar de transformação que utiliza a música como poderosa ferramenta da educação democrática, acolhedora e inclusiva. Ela propicia aos seus integrantes a oportunidade de uma vivência que os valoriza em seu fazer musical coletivo e os modifica em seu modo de se perceber, de ser e de se situar no mundo, o que pode vir a influenciar outras iniciativas educativas e reflexivas que promovam contribuições musicais, pedagógicas e sociológicas à área da música.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Makilim Nunes; CAMPOS, Dinael Corrêa de (org). **Metodologias de pesquisa em ciências: análises quantitativa e qualitativa**. 2ª ed., Rio de Janeiro: LTC, 2016.

BREAKWELL, Glynis M. *et al.* **Métodos de pesquisa em psicologia**. Trad. Felipe Rangel Elisaude; rev. Vitor Geraldi Hasse. 3ª ed., Porto Alegre: Artmed, 2010.

COSTA, António Pedro; SÁNCHEZ-GÓMEZ, Maria Cruz; CILLEROS, Maria Victoria Martin (org). **La práctica de la investigación cualitativa: ejemplificación de estudios**. Ludomedia, 1ª ed., Aveiro - Portugal, julho de 2017.

KRAMER, Rudolf Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. **Em Pauta**, v.11, n.16/17, abril/nov. 2000.

MANZINI, Eduardo José. Entrevista semiestruturada: análise de objetivos e de roteiros. **Seminário internacional sobre pesquisa e estudos qualitativos**, v. 2, p. 10, 2004.

MARTINS, J., BICUDO, M. A. V. **A pesquisa qualitativa em psicologia: fundamentos e recursos básicos**. São Paulo: Moraes, 1989.

MASSUIA, Liliana Franco. **A importância da apreciação musical para o desenvolvimento de uma escuta ativa no âmbito da diversidade musical**. 25 p. TCC (Licenciatura em Música) – UBUAB, Porto Nacional – TO, 2013.

RIBAS, Daniel. A docência no Ensino Superior e as novas tecnologias. **Revista Eletrônica Latus Sensus**, ano 3, n. 1, mar. 2008. Disponível em: http://web03.unicentro.br/especializacao/Revista_Pos/P%C3%A1ginas/3%20Edi%C3%A7%C3%A3o/Humanas/PDF/3-Ed3_CH-Doce%20ciaEns.pdf, acessado em 02/04/2016.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **Mídia e educação**. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. A socialização como fato social total: notas introdutórias sobre a teoria do habitus. **Revista Brasileira de Educação** (Impresso), v.14, p. 296-307, 2009.

_____. **Introdução ao tema socialização**. Boletim Soced, Rio de Janeiro, 2008.

_____. Teorias da socialização: um estudo sobre as relações entre indivíduo e sociedade. **Tempo social**, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 2, 2005.

SOUZA, Jusamara. Música em projetos sociais: a perspectiva da sociologia da educação musical. In: _____. **Música, educação e projetos sociais**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2014, p. 11-26.

_____. Aprender e ensinar música no cotidiano. In: _____. (org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 07-12.

_____. Educação musical e práticas sociais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, 07-11, mar. 2004.

SOUZA, Jusamara; DE FREITAS, Maria de Fatima Quintal. Práticas musicais de jovens e vida cotidiana: socialização e identidades em movimento. **Música em Perspectiva**, v. 7, n. 1, 2014.

TRIVIÑOS, Augusto. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

As escolas acordeonísticas gaúcha, pantaneira e sertaneja-caipira a partir do documentário *O Milagre de Santa Luzia*

Rossini Antônio da Silva Xavier

Resumo: Em nosso país, devido à extensão geográfica, à aspectos socioeconômicos e à diversidade étnica e cultural, nos deparamos com um amplo almanaque de gostos em todas as áreas. No instrumento acordeon não seria diferente. Temos uma grande variedade de gêneros e estilos musicais e, em cada região do país, predomina uma preferência musical, influenciada pelos aspectos supracitados. A começar pelo nome do instrumento, que possui várias denominações como fisarmônica, sanfona, acordeon ou gaita, entre outros nomes que identificam o mesmo instrumento e que mudam conforme a região. A série *O Milagre de Santa Luzia* é um documentário panorâmico feito para TV, em 52 episódios sobre o instrumento e seus executantes, sendo alguns unanimidades como o apresentador Dominginhos, Luiz Gonzaga, Sivuca e Mario Zan, e outros desconhecidos da grande mídia, mas que representam e enriquecem a cultura regional do instrumento. A partir desse documentário será realizado um mapeamento das principais “escolas” acordeonísticas, entendidas no sentido de que cada região desenvolve as suas características específicas. O objetivo desta pesquisa é apresentar os diversos ritmos e suas peculiaridades, relacionar os acordeonistas mais representativos na formação de cada escola, assim como os principais representantes do instrumento na música atual e suas referências musicais. Este texto apresenta os resultados relativos às . escolas gaúcha, pantaneira e sertaneja-caipira.

Palavras chave: Acordeon; Música regional; Escolas acordeonísticas brasileiras.

Abstract: In our country, due to the geographical extension, the socioeconomic aspects and the ethnic and cultural diversity, we are faced with a wide variety of tastes in all areas. In the accordion instrument it would not be different. We have a wide variety of genres and musical styles and, in each region of the country, a musical preference predominates, influenced by the aforementioned aspects. Beginning with the name of the instrument, which has several names such as “fisarmônica”, “sanfona”, “acordeon” or “gaita” among other names that identify the same instrument and that change according to the region. The series *O Milagre de Santa Luzia* (The Miracle of Saint Luzia) is a panoramic documentary made for TV in 52 episodes about the instrument and its performers, with some unanimous ones like presenter Dominginhos, Luiz Gonzaga, Sivuca and Mario Zan, and others unknown to the mainstream media, but which represent and enrich the regional culture of the instrument. From this documentary will be realized a mapping of the main "schools" accordion, understood in the sense that each region develops its specific characteristics. The aim of this research is to present the different rhythms and their peculiarities, to relate the most representative accordionists in the formation of each school, as well as the main representatives of the instrument in the current music and its musical references. This text presents the results related to the schools named as "gaucha", "pantaneira" and "sertaneja-caipira".

Keywords: Accordion; Regional music; Brazilian accordion school

1. Introdução

Quando se pensa no âmbito da hierarquia de valores simbólicos, o acordeon é um instrumento facilmente ligado à história regional de vários estados ou regiões do Brasil. Porém, se comparado a outros instrumentos de igual popularidade, ele ainda é pouco explorado principalmente no meio acadêmico, em razão da ausência de materiais que possibilitem o aprofundamento no estudo do instrumento. Esse trabalho eu iniciei, de certo modo, ainda na graduação; a ideia inicial seria comparar o que seria o acordeon caipira do acordeon moderno. Utilizando a obra de Mario Zan como figura principal de música caipira, por ser o compositor de muitas das principais músicas de festas juninas (caipiras), e de músicas sertanejas, embora seja ligado a cultura caipira possuía uma técnica refinada e foi apelidado por Luiz Gonzaga como o Rei da Sanfona. E por outro lado, Sivuca como ícone da música moderna, por ser um músico, compositor que possui clássicos do MPB, e por ter repertório ligado ao choro, músicas eruditas além de parcerias com músicos populares respeitado dentro da música popular instrumental como Hermeto Paschoal e orquestras sinfônicas de músicas eruditas. Durante essa primeira fase da pesquisa, percebi que não faria muito sentido afirmar que o acordeon caipira seja identificado com uma região e o acordeon moderno de outra. Pois em todas as regiões possuem músicos que compõe e executa com simplicidade usando elementos musicais simples, como também existem representantes de todas as regiões com sofisticação e técnica apurada independente de seu repertório ou composições.

No Brasil, existem diversos sotaques acordeonísticos, diante da grande extensão geográfica, é natural que exista essas linguagem diferentes. O acordeon é um instrumento muito difundido na informalidade. No documentário OMSL²⁴, a grande maioria dos músicos que são apresentados, ou vieram de família de músicos que tocavam o acordeon, ou aprenderam de maneira autodidata, isto é, sem auxílio de um professor. Obviamente que existem os músicos que aprenderam a executar o acordeon por teoria musical, auxílio de professores mas são minoria.

O objetivo desta pesquisa, que está em andamento, é observar estas diferenças nas diversas regiões do país, buscando identificar as suas características e assim nomear como “escolas” acordeonísticas. O termo “escolas” aqui não está utilizado, necessariamente, em seu sentido literal, pois o objetivo é tratar de escolas informais que

²⁴ OMSL – O Milagre de Santa Luzia.

acreditamos existir por influências de seus ícones principais. Neste artigo será apresentado as escolas, gaúcha, pantaneira e sertaneja-caipira. Por usar como base do trabalho o levantamento de nomes feito pelo documentário *O Milagre de Santa Luzia*, não serão abordados neste texto instrumentistas de alguns estados que, sabemos que existe a prática acentuada, porém seria inviável fazer um mapeamento, fora do mapeamento já realizado pela direção do seriado OMLS.

2. Escolas Gaúcha, Pantaneira e Sertaneja-Caipira

Na Região Sul do Brasil, o acordeon é chamado entre os gaúchos de “gaita”, e os instrumentistas, de “gaiteiros”. Pois bem, falando dos gaúchos, possuem um sotaque diferenciado; no documentário *Dominguinhos*, que é o apresentador da série, confirma a diferença da execução gaúcha com outras regiões. O jeito peculiar de tocar, o qual é muito difícil de se imitar. Em uma conversa com a acordeonista Gilda Montans da cidade de Ribeirão Preto-SP, ela relatou uma experiência vivida há pouco tempo em um encontro de acordeonistas (gaiteiros) no Rio Grande do Sul. O apresentador do encontro, ao convidar ao palco o instrumentista, anunciava seu nome único, e sempre se referia a ele como gaiteiro. Porém, ao chamar o Duo Gilda Montans e Meire Genaro, o apresentador se referiu a elas como acordeonistas. Depois que elas se apresentaram, Gilda procurou saber porque todos eram gaiteiros e só elas eram acordeonistas, e o apresentador disse que gaiteiro era quem nascia no Rio Grande do Sul e, uma vez que elas eram do Estado de São Paulo, então não eram gaiteiras. O Rio Grande do Sul possui grandes nomes da literatura brasileira musical no acordeon, seria impossível comentar sobre todos. A música dessas três escolas, influenciam boa parte da música do país especialmente ao gênero sertanejo. Difícil é, delimitar qual seria o linear no qual começa uma ou termina outra escola.

As ligações são próximas em alguns pontos, por exemplo: Respeitado por ambas as escolas, Mário Zan, no qual se apresenta na pesquisa como da escola “sertanejo-caipira”, também tem partes de sua carreira ligada a música do pantanal, sucessos como *Chalana* e *Nova Flor*, apesar de estarem inseridas no contexto caipira, são do ritmo/gênero *rasqueado*, que é uma nacionalização da polca paraguaia e *guarânia*, que são próximas do *chamamé* que é executado entre os pantaneiros e também por parte de gaúchos. No documentário OMSL, o gaúcho Luiz Carlos Borges, conta que tempos atrás o *chamamé* era proibido nos CTG's. Espaços que são dedicados especificamente para a cultura

gaúcha. Atualmente o chamamé já é aceito, a partir de iniciativas do próprio Borges. Na escola pantaneira, os três principais nomes no chamamé no Brasil, são o gaúcho Zé Correia, o sul-mato-grossense Dino Rocha e o mineiro Tostão. Ou seja cada um nasceu em uma região e tocam o mesmo estilo. Durante a pesquisa essas diferenças vão ficando mais evidente e ajudando a fazer essa delimitação entre as escolas.

2.1 Representantes de cada escola

A primeira a ser abordada será a região Sul, que, no documentário O Milagre de Santa Luzia, está centrada no estado do Rio Grande do Sul, estado que tem o maior número de representantes dentre os 52 episódios da série, 13 ao todo.

Adelar Bertussi, trás consigo toda a história de ser uma das maiores lendas e mais populares divulgadores da música campeira. Junto com seu irmão Honeyde Bertussi, formavam a dupla, “Irmãos Bertussi”. Grande inspirador da carreira de muitos dos instrumentistas gaúchos citados no documentário. Albino Manique é um cantor, compositor e gaiteiro gaúcho de técnica apuradíssima, que por mais de 50 anos esteve à frente do grupo “Os Mirins”, um dos grupos mais tradicionais gaúchos. Albino, absorveu diversas influências, pois escutava nas programação das rádios do Rio Grande do Sul acordeonistas de São Paulo e Rio de Janeiro, entre os quais se destacavam Rielinho, Nininho, Zezinha (todos acordeonistas que tocavam com duplas sertanejas), além de Luiz Gonzaga. Também costumava ouvir os gaúchos “Irmãos Bertussi”, principalmente Adelar Bertussi, que muito o influenciou. O tradicionalista Edson Dutra, faz parte do grupo “Os Serranos”, outro virtuoso gaiteiro, nos ajuda a compreender bastante sobre os principais ritmos gaúcho. Discípulo dos Irmãos Bertussi. Edson é ligado a cultura gaúcha por estar sempre tocando nos CTG, “Centros de Tradições Gaúchas”. Luis Carlos Borges, cantor e instrumentista, outro grande nome do acordeon gaúcho, afirma ter como referência nomes como Luiz Gonzaga e Chiquinho do Acordeon. Borges possui mais de 30 discos gravados sendo alguns fora do Brasil, já tendo participado inclusive com outros estilos como rock, junto com a banda gaúcha Engenheiros do Hawaii. Músico muito completo, por conhecer e executar ritmos e músicas de seus conterrâneos, também avança por outros estilos mais popular a outra parte do Brasil. Luciano Maia, dentre os músicos citados do Rio Grande do Sul, é o mais novo representante da música gauchesca. Luciano aparece em vários episódios da série, tocando músicas gaudérias, e também falando sobre vários nomes do estado. Músico muito versátil tocando de vaneras ao jazz, transitando também pela escola moderna do acordeon.

Renato Borghetti, músico de grande expressão, o principal nome em termos de popularidade do Rio Grande do Sul, viaja por vários países sempre identificado com as tradições gaúchas, desde as vestes até os temas nos quais aborda em seus shows. O instrumento é um pouco diferente dos seus conterrâneos citados acima, a Gaita Ponto ou botoneiro. Em seu repertório ele trabalha temas regionais, porém com um linguajar musical diferenciado, utilizando os temas originais das músicas e posteriormente improvisos que lembram a música jazzista. Borghetti gravou em outros estilos diferentes, por exemplo, o rock. Conhecido como instrumentista e compositor Gilberto Monteiro, músico que transmite uma expressividade muito aflorada quando executa sua gaita ponto. Além de ser um expressivo intérprete, é também reconhecido por suas composições, dentre elas a música Milonga para Missões.

Na escola pantaneira, no documentário apenas um documentário sobre a região. Zé Correia, em sua breve e intensa carreira gravou 16 discos e um compacto todos pela gravadora Califórnia. Além de inúmeras composições, gravou músicas dos principais chamamezeiros argentinos como: Trânsito Cocomarola e Ernesto Montiel. Os discos de Zé Corrêa serviu de referência para os outros músicos, que tinham como principal estilo, o chamamé em todo no estado do Mato Grosso. O jeito inédito de tocar o chamamé de Zé Corrêa foi inovador, antes o chamamé que é de origem argentina, era tocado com dois instrumentos, o bandoneon, e o acordeon cromático (botoneira), Zé Corrêa foi o primeiro músico a registrar em gravações esse novo jeito de executar, sua técnica consistia em duetar o instrumento solo, ou seja, onde o acordeon a piano, faz o bandoneon nos baixos (do acordeon) e o acordeon cromático nas teclas. Dando impressão de que eram dois instrumentos tocando.

Dino Rocha foi quem herdou o trono de Zé Correia e até hoje é o grande representante da música pantaneira. É constantemente lembrado como a referência na música acordeonística do pantanal. Participou alguns projetos representando o acordeon como: Balaio Brasil (Ano 2000), no SESC de São Paulo, apresentando ao lado de Dominginhos, Caçulinha, Sivuca, Hermeto Pascoal e Toninho Ferragutti. Em 2001 ao lado do mesmo grupo, participou do projeto Sanfona brasileira, pelo Centro Cultural do Banco do Brasil. Em 2002, representou a região centro-oeste no projeto Brasil da sanfona. Projeto esse que originou o filme documentário O Milagre de Santa Luzia. Posteriormente representou novamente a região centro-oeste no documentário OMSL.

Na escola sertanejo-caipira, obtivemos a ajuda do OMSL em 4 episódios, porém no decorrer da pesquisa, surgiram muitos nomes que deixaram a sua marca importante.

Por exemplo, Antenógenes Silva que foi professor de Luiz Gonzaga e concertista na década de 1930; Angelo Reale foi professor de Mário Zan, Caçulinha, Clóvis Pontes, Mario Gennari Filho entre outros; Rielinho da turma caipira que acompanhou diversas duplas, e também teve sua carreira como solista; José Rieli (pai de Rielinho), que segundo a bibliografia consultada é o primeiro sanfoneiro, que se tem registro de gravação com seu acordeon, no ano de 1914. Um disco 78 rpm gravado pela Odeon/Casa Edison; Elias Filho, Voninho, Mangabinha, Nhozinho que se destacaram como solistas e também acompanhando duplas sertanejas e trios. E claro a figura de Mário Zan com toda sua representatividade, repertório tradicional caipira, se no nordeste as músicas de Luiz Gonzaga estão na “playlist” principal de festas juninas, no sudeste Mário Zan é o principal representante da música caipira.

3. Metodologias

Desde o início da pesquisa, um problema enfrentado é o escasso material ligado diretamente ao foco do trabalho embora nos últimos anos tem aumentado gradativamente. Dá para perceber nos últimos anos que o interesse pelo instrumento tem se tornado mais forte. Existem várias teses abordando culturas regionais, como a gaúcha, a nordestina, a música sul-mato-grossense, a música caipira também possui boas pesquisas na área. Nomes de instrumentistas como os nordestinos Dominginhos e Luiz Gonzaga (bastante citado) e sulistas como Pedro Raymundo e Teixeirinha que assim como Gonzaga mencionados por serem cancionistas (cantor e compositor de canções), Mario Zan e Zé Correia também são lembrados mesmo que em menor proporção do que os citados anteriormente. Porém na grande maioria dos textos publicados, o acordeon é apenas citado, por ser o instrumento principal destes músicos. No documentário “O Milagre de Santa Luzia” a princípio pelo título do documentário, também está ligado a Luiz Gonzaga, que nasceu em 13 de dezembro de 1912, que, de acordo com o calendário católico, é dia da Santa Luzia. Nome que Luiz receberia caso fosse mulher. Sendo homem, foi registrado como Luiz. Diante de uma homenagem ao centenário de Luiz Gonzaga nome de maior popularidade no território nacional, criou-se o filme, e depois o documentário, “O Milagre de Santa Luzia”, que, além do filme, tem 52 episódios. Esse foi o principal material documental encontrado para basear esta pesquisa. A ideia inicial do projeto era focar “apenas” na região sul. Mas diante da identificação pessoal por ambas as regiões, assim como o grande material produzido pelo documentário e pela falta de outros material

acerca da produção acordeonística, decidi focar a pesquisa em todo território nacional. A partir do documentário “O Milagre de Santa Luzia”, mas em diálogo com outros documentários, como “Brasil na Sanfona” – que deu origem ao “O Milagre de Santa Luzia” –, filmes regionais existentes, como “O tropeiro da música gaúcha” – que fala especificamente de Adelar Bertussi –, e “Documentário sobre vida e obra de Tio Bilíá” –, Programas de televisão local no Mato Grosso do Sul que abordam Dino Rocha e Zé Correia –, “Documentário Mário Zan” –, bem como artigos e teses: THIESEN, 2009; PEREZ, 2008; VILELA, 2011, HIGA, 2010 e BAIA, 2010.

4. Considerações finais e estágio da pesquisa

Até o fechamento deste texto, a pesquisa ainda não findou-se, através do material produzido até as etapas concluídas, parcialmente exposto neste artigo, da para observar o vasto e rico campo musical do acordeon no país. Através das peculiaridades de sotaque musical, a forma como as diferentes regiões exploram o instrumento, partindo da visão de um povo que passou por guerras, teve grande miscigenação, com os índios nativos, colonizadores, imigrações, que com certeza soma e o resultado, pelo menos no acordeon, é de uma cultura muito original.

Posteriormente, a pesquisa segue para analisar e escrever sobre as demais escolas, que, segundo a proposta desta pesquisa, são: Escola Nordestina e Escola Cosmopolita, que abrigará representantes de todas regiões que não foram abordados até então, por apresentarem uma linguagem musical mais cosmopolita e menos regionalista. Por exemplo, Chiquinho do Acordeon e Bebê Kramer, embora sejam gaúchos, serão abordados nessa última escola.

5. Referências

BAIA, Silvano F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**, Universidade de São Paulo, USP, Brasil. 2010. Tese de Doutorado.

BERTUSSI, A.; TEIXEIRA, W. **Método para Acordeom**: Som Bertussi. 2 ed., vol.1. Curitiba: Idealgraf Editora Ltda., 1999.

_____. **Método para Acordeom**: Som Bertussi - Som Maior.1 ed., vol.2. Curitiba: Idealgraf Editora Ltda., 2005.

HIGA, Evandro R. **Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé**: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande – MS. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

PERES, Leonardo R. **A sanfona de 8 baixos e a música instrumental**. Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia. 2008. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.pdf>>. Acesso em: 21/04/2016.

PERSCH, Adriano J. **A música de Albino Manique**. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2005.

THIESEN, Roberto. **Aspectos simbólicos do uso do acordeão na música fandanguera do Rio Grande do Sul**. Tese de doutorado em Música. Salvador: UFBA, 2009.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2011. Tese de doutorado.

O MILAGRE DE SANTA LUZIA – Série de TV. Documentário em episódios exibidos pela TV Cultura. Direção: Sérgio Roizenblit. Apresentação: Dominginhos. Informações disponíveis em: www.serieomilagredesantaluzia.com.br e vídeos disponíveis em : <www.youtube.com/user/MilagreStaLuziaSerie>