

Programa de Pós Graduação em Música / PPGMUS



UnB | PPGMUS

Programa de Pós Graduação em Música

FÓRUM PERMANENTE DE EGRESSOS DO PPGMUS/UnB - 2021 (Edição online)

21 e 22/10/2021

ANAIS

Sérgio Figueiredo (Org.)

**UnB-PPGMUS
2021**




FÓRUM PERMANENTE DE EGRESSOS PPGMUS - UNB



21 e 22 de Outubro de 2021


Convidadas:



Prof.a Dr.a Angela Lühning | UFBA

Prof.a Dr.a Diana Lucia Moura Pinho | UnB

Prof.a Dr.a Luciana Del-Ben | UFRGS





Coordenador do evento:

Prof. Dr. Sérgio Figueiredo | UnB

Coordenadora do PPGMUS-UnB:

Prof.a Dr.a Delmary Abreu | UnB



Mais informações entre em contato pelo e-mail:

ppgmusunb.egressos@gmail.com

Ou através do site:

<http://ppgmus.unb.br/> | "Chamada de Trabalhos"



Realização:



UnB | PPGMUS

Programa de Pós Graduação em Música



Universidade de Brasília | UnB

Reitora

Márcia Abrahão Moura

Vice-Reitor

Enrique Huelva Unternbäumen

Instituto de Artes - IDA

Diretora: Profa. Dra. Fátima Aparecida dos Santos

PPGMUS

Coordenadora: Profa. Dra. Delmary Vasconcelos Abreu

Vice-coordenador: Prof. Dr. Flávio Santos Pereira

Fórum de Egressos - Comissão Organizadora

Prof. Dr. Sérgio Figueiredo (Coordenador)

Profa. Dra. Delmary Vasconcelos Abreu

Prof. Dr. Flávio Pereira

Prof. Dr. Paulo Marins

Profa. Dra. Flávia Narita

Acadêmica Paula Cristine da Silva

Fórum de Egressos - Comitê Científico

Profa. Dra. Beatriz Magalhães Castro
Prof. Dr. Daniel Tarquínio
Profa. Dra. Delmary Vasconcelos Abreu
Profa. Dra. Flávia Narita
Prof. Dr. Flávio Santos Pereira
Prof. Dr. Marcus Vinicius Medeiros Pereira
Prof. Dr. Paulo Marins
Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire
Prof. Dr. Sérgio Figueiredo (coord.)
Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes
Profa. Dra. Tatiana Catanzaro

Fórum de Egressos - Monitoria

Paula Cristine Soares da Silva
Rodrigo Zolet Pereira
Jonathan Baião dos Santos
Gabriel Lira Caneca Ramos
Luan augusto L. Texeira
Walter de Souza Silva
Marcus Venícius alves Silva
Dara Elizabeth Costa Alencar
Lílson Pelegrine Simas
Thanise Barbosa Pinto Silva
Lucas Manassés Barbosa
Tasmim Alves Gregorim
Adriel Correia Amâncio
Ederson Luiz da Silva
Nilson de Melo Vieira
Daniel Souto Moraes

Sumário

APRESENTAÇÃO

Prof. Dr. Sérgio Figueiredo 8

PROGRAMAÇÃO DO FÓRUM10

COMUNICAÇÕES – Sala 1

O uso de metáforas como ferramenta no processo de ensino e aprendizagem do violino com criança

Maria Clara Mesquita – Ricardo Dourado Freire15

A utilização das Tic no planejamento da aula de música: um relato sobre a formação e atuação de um pesquisador

Josué Berto dos Santos Júnior.....19

Na aldeia, o universo: estratégias criativas e a indústria cultural na pós-modernidade

Myrlla Muniz Rebouças – Beatriz Magalhães Castro21

Teu sonho não acabou – uma interpretação da Música brasileira

Myrlla Muniz 24

Pesquisa em música e a formação de pedagogos no DF

Sara Paraguassú Santos do Vale 26

COMUNICAÇÕES – Sala 2

As narrativas musicobiográficas de um professor de música de projeto sociais: um processo de resignificação

Karina Firmino Vieira31

Cantoras Improvisadoras: ser mulher e sobreviver cantando

Paula Agrello Nunes Oliveira **33**

Prática, pesquisa e atuação profissional: reflexões sobre um enlace

Diana Daher Lopes da Costa **37**

A construção da expressividade musical por crianças tocando suas próprias composições

Juliana Souza Lima Verde **39**

A música na educação básica: contribuições teóricas no campo do currículo

Ibsen Perucci de Sena **43**

COMUNICAÇÕES – Sala 3

Mestres e discípulos: travessias entre a tradição oral e a academia

Daniel Martins Pitanga **48**

A musicobiografização na perspectiva de três professores de música: reflexões sobre os impactos formativos da pesquisa concluída

Haniel Henrique Vieira de Queiroz **49**

A repercussão gerada pela experiência na pós-graduação em música na Universidade de Brasília

Ely Janoville Santana Sobral **52**

Os Impactos gerados pela experiência na pós-graduação em Música na UnB

Pedro Ribeiro Cardoso **54**

COMUNICAÇÕES – Sala 4

Produção audiovisual de um grupo vocal do Rio Grande do Sul em tempos de distanciamento social: a contribuição das crenças de auto eficácia

Tiago Hoerlle **58**

Cowgays do asfalto: uma autoetnografia de um músico-empresário de música sertaneja LGBT+

Caio Mourão **60**

Cantique de Jean Racine do compositor Gabriel Fauré - Apresentação coral em mosaico com o Coral Supremo Encanto e músicos convidados

Eldom Soares dos Santos **61**

Experiências e Aprendizagens do Choro: articulação entre espaços de formação universitária e trabalho com música

Pablo Garcia da Costa **62**

Penumbra

Pablo Garcia da Costa **65**

A Folia do Divino em Planaltina e sua música

Givas Demore – Beatriz Magalhães Castro **67**

COMUNICAÇÕES – Sala 5

O ensino do contrabaixo elétrico por meio de aulas centradas no aluno: uma análise com alunos do Curso de Licenciatura em Música da UnB

Jhonata Pereira Medeiros **72**

Interações musicais mediadas por webconferência: relato de experiência e reflexões

Vanessa de Souza Jardim **74**

Construção de laços pelas experiências com as escolas parque de Brasília: a história de vida de duas professoras de música

Arthur de Souza Figueirôa **78**

O Currículo dos cursos de Licenciatura em Música: reflexões a partir de uma revisão de literatura

Ana Paula Amaral **80**

Pesquisa e performance de Minyō: música folclórica japonesa e prática instrumental

Renan Ventura Pereira **84**

Pesquisar Criatividade no PPGMUS-UnB: Impactos

Edgard Felipe Alves dos Santos **87**

CURRÍCULOS DOS/AS AUTORES/AS DAS COMUNICAÇÕES 90

Apresentação

O Fórum Permanente de Egressos do PPGMUS/UnB é uma iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Música e tem como objetivo principal fortalecer institucionalmente uma política de acompanhamento de egressos do PPGMUS.

Informações sobre egressos têm sido cada vez mais solicitadas pela CAPES, sendo este um item destacado na Plataforma Sucupira. É, pois, necessário o planejamento de ações específicas no sentido de manter e enriquecer a comunicação com os egressos do Mestrado em Música da UnB. Diferentes iniciativas têm feito parte das ações do PPGMUS para a obtenção de informações sobre egressos, tendo sido criado em 2021 o Fórum Permanente de Egressos do PPGMUS/UnB.

Realizado nos dias 21 e 22 de outubro de 2021, o Fórum Permanente de Egressos reuniu cerca de 40 egressos, cujos mestrados foram concluídos ao longo de todo o período de existência do PPGMUS. Assim, foi possível dialogar com esses egressos sobre temas relacionados à formação recebida, aos impactos de tal formação na produção acadêmica e na atuação profissional, bem como obter dos mesmos uma visão crítica do Programa, seus pontos fortes e pontos a melhorar. A realização do evento contou com a colaboração de professores, técnicos e estudantes da UnB, que auxiliaram em diferentes tarefas para o desenvolvimento exitoso de todas as atividades do Fórum.

A programação do Fórum incluiu:

- 1) Palestra sobre políticas de acompanhamento de egressos da UnB, com a profa. Diana Lúcia Moura Pinho, da Diretoria de Pós-Graduação da UnB;
- 2) Palestra com resultados parciais de pesquisa sobre e com egressos do PPGMUS/UnB, com o prof. Sérgio Figueiredo;
- 3) Mesa Redonda com temática relacionada a pesquisas com egressos, com a participação das professoras Ângela Lühning (UFBA) e Luciana Del Ben (UFRGS);
- 4) Roda de Conversa sobre os impactos da pós-graduação na produção acadêmica de egressos;
- 5) Roda de Conversa sobre os impactos da pós-graduação na atuação profissional de egressos;
- 6) Comunicações de trabalhos bibliográficos e artísticos.

Todas as atividades foram realizadas de forma remota, em função das medidas de isolamento social decorrentes da pandemia da Covid-19. Contou-se com a participação de egressos residentes, atualmente, em várias partes do país e também em Portugal. As Comunicações trataram de temas diversos, relacionados à produção durante e após o curso de mestrado, destacando a relevância da formação recebida durante o período do mestrado na UnB. As Rodas de Conversa proporcionaram aos participantes um espaço para relatar suas experiências individuais especialmente com relação aos impactos do mestrado em sua produção acadêmica e na atuação profissional.

Para o PPGMUS, este evento deu início a um conjunto de atividades permanentes, a compor a programação anual, sempre tendo em conta a manutenção de uma política de acompanhamento de egressos.

Estes Anais registram as comunicações de trabalhos bibliográficos e artísticos, documentando parte do que foi desenvolvido durante o Fórum Permanente de Egressos do PPGMUS/UnB – 2021.

Sérgio Figueiredo

Professor Visitante

Delmary Abreu

Coordenadora - PPGMUS/UnB

Flávio Pereira

Vice-coordenador –PPGMUS/UnB



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA -

PPGMUS

FÓRUM PERMANENTE DE EGRESSOS

21 e 22/10/21

Programação

Dia 21/10/2021

10h-10h30min	Abertura Convidados: UnB, IDA, Departamento de Música, PPGMUS Moderadora: Profa. Dra. Delmary Abreu (UnB)
10h30min- 11h30min	Palestra: Políticas de acompanhamento de egressos da UnB Profa. Dra. Diana Lúcia Moura Pinho (UnB) Moderadora: Profa. Dra. Delmary Abreu (UnB)
11h30min-14h	Intervalo – Almoço
14h-15h50min	Apresentações de trabalhos (Sala 1) Moderador: Profa. Dra. Flávia Narita (UnB)
15h50min-16h	Intervalo – Café
16h-17h	Palestra: Pesquisa com e sobre egressos do PPGMUS da UnB Prof. Dr. Sérgio Figueiredo (UnB) Moderador: Prof. Dr. Flávio Pereira (UnB)
17h-18h30min	Roda de conversa: Impactos da pós-graduação na produção bibliográfica, artística e técnica de egressos/as do PPGMUS/UnB

	Moderadores: Profa. Dra. Delmary Abreu (UnB) e Prof. Dr. Sérgio Figueiredo (UnB)
18h30min-19h	Encerramento das atividades do dia 21/10/21 Moderador: Prof. Dr. Sérgio Figueiredo (UnB)

Dia 22/10/2021

9h-10h30min	<p>Mesa redonda:</p> <p>Impactos acadêmicos e profissionais em egressos da pós-graduação brasileira na área de música</p> <p>Profa. Dra. Angela Lühning (UFBA)</p> <p>Profa. Dra. Luciana Del Ben (UFRGS)</p> <p>Prof. Dr. Sérgio Figueiredo (UnB)</p> <p>Moderadora: Profa. Dra. Delmary Abreu (UnB)</p>	
10h30min-11h	Intervalo - Café	
11h-12h50min	<p>Apresentações de trabalhos (Sala 2)</p> <p>Moderador: Prof. Dr. Flávio Pereira (UnB)</p>	<p>Apresentações de trabalhos (Sala 3)</p> <p>Moderador: Prof. Dr. Paulo Marins (UnB)</p>

12h50min- 14h	Intervalo - Almoço	
14h- 15h30min	Roda de conversa: Impactos da pós-graduação na atuação profissional de egressos/as do PPGMUS/UnB Moderadores: Prof. Dr. Paulo Marins (UnB) e Prof. Dr. Sérgio Figueiredo (UnB)	
15h30min- 16h	Intervalo - café	
16h- 18h10min	Apresentações de trabalhos (Sala 4) Moderador: Prof. Dr. Sérgio Nogueira (UnB)	Apresentações de trabalhos (Sala 5) Moderador: Prof. Dr. Sérgio Figueiredo (UnB)
18h15min	Encerramento do evento Moderação: Prof. Dr. Sérgio Figueiredo e Profa. Dra. Delmary Abreu	

Comunicações

Sala 1

Moderadora:

Profa. Dra. Flávia Narita

O uso de metáforas como ferramenta no processo de ensino e aprendizagem do violino com criança

Maria Clara Mesquita

Ricardo Dourado Freire

A utilização de uma linguagem simples, objetiva e contextualizada no processo de ensino e aprendizagem do violino é essencial para que o estudante possa compreender as questões tratadas pelo professor, como o posicionamento com o instrumento e os movimentos envolvidos na técnica instrumental. No caso das crianças, o adulto deve utilizar uma linguagem adequada ao entendimento infantil por meio de palavras, expressões e exemplos que façam parte do cotidiano e das experiências da criança. Kempter (2003) esclarece que uma linguagem simples e concreta utilizada pelo professor no início do processo de ensino e aprendizagem do violino, quando a criança está aprendendo aspectos físicos sobre a postura com o instrumento, auxilia a criança no entendimento do que seu corpo precisa fazer.

Este artigo traz o recorte de uma pesquisa de mestrado concluída. A metodologia utilizada para a coleta de dados foi o estudo de caso (GIL, 2002). Os dados foram coletados durante o período de setembro a dezembro de 2019 em uma escola de música em Brasília/DF que utiliza a Metodologia Suzuki. A coleta de dados envolveu observações não-participantes de aulas individuais de sete crianças com faixa etária entre 4 e 8 anos de idade; observações não-participantes de aulas em grupo de violino; entrevista semiestruturada com os professores de violino; produção de vídeo feito pelas crianças das aulas individuais e seus pais, no qual elas ensinam um dos pais a segurar o arco e/ou o violino, tendo também a possibilidade de o(a) ensinar a tocar uma música de seu domínio.

Foi possível identificar nas aulas que a metáfora foi uma ferramenta amplamente utilizada para que as crianças pudessem compreender e internalizar a postura com o violino. Os professores davam nomes às posturas e movimentos, partindo de elementos que as crianças conheciam ou que faziam parte de seu imaginário (VERDE e FREIRE, 2018).

Segundo Lakoff e Johnson (2002), ao contrário de meras palavras ou simples forma de linguagem, metáforas estão presentes em nossos pensamentos e ações, fazendo parte do nosso dia a dia. Os autores inferem que o sistema conceptual humano possui estruturação e definição metafórica em grande parte dos processos de pensamento. Nesse sentido, Vezera (2010) aponta que, ao ter seu lócus central no pensamento, as metáforas são responsáveis por uma parte essencial da cognição e não apenas surgem no contexto da cognição. Dessa forma, elas deixam de ser consideradas apenas como um adorno, utilizado simplesmente para se referir a algo por meio de analogias e comparações, passando a fazer parte da construção desse algo de forma cognitiva, partindo da “interação com um outro domínio da experiência” (VEREZA, 2010, p. 204). A autora ainda aponta que, embora constantemente utilizadas como algo equivalente, “metáfora” e “expressão” ou “termo” não significam o mesmo.

Os professores de violino utilizaram metáforas para que as crianças pudessem desenvolver a postura com o instrumento e os movimentos envolvidos na técnica instrumental, utilizando elementos que as crianças conheciam, construindo, assim, uma imagem sólida a respeito das questões envolvidas no processo de tocar violino. A partir da análise dos dados coletados, identificou-se que professores criaram um repertório de termos e expressões metafóricas.

Durante a entrevista com a professora das aulas individuais, ela comentou sobre a utilização de uma linguagem adequada à idade da criança:

(...) Pra que isso seja algo bem natural, colocar o violino, fazer a “chaleira”, né, ser algo natural, ser algo... fazer com que seja algo natural, como andar é natural pra eles. (...) Como...? (...) Se for uma criança pequena, eu tento criar uma história, uma fantasia pra ela, uma mágica pra ela. Não tem jeito. O arco né, eu uso, eu uso... cada dedinho tem um nome, pra dar um significado pra eles. (...) Pra criança de 4, 5 anos (...) eu gosto do, uma preferência, de colocar, montar dedinho por dedinho e dar um nome. E é engraçado que eles ainda lembram [risos] (...) Mas eu tenho que criar figuras pra eles, pra que eles possam entender. O “garçom” eles entendem muito bem, eles conseguem entender o garçom, né. Os “dedos molinhos” (Entrevista, prof. das aulas individuais – 22/11/2019).

Como apontado pela professora, as crianças lembram das metáforas utilizadas. Isso destaca a importância da utilização de uma linguagem adequada no processo de ensino e aprendizagem para que as crianças possam compreender e internalizar as questões envolvidas no tocar violino – como o posicionamento do corpo, a posição com o instrumento, os movimentos inerentes à prática instrumental – especialmente na fase inicial do aprendizado, podendo auxiliar em seu processo de desenvolvimento com o instrumento (KEMPTER, 2003).

Com base na identificação das metáforas utilizadas pelos professores de violino participantes da pesquisa durante as aulas, dois quadros foram criados. No Quadro 1 são apresentados termos e expressões metafóricas referentes ao posicionamento adequado com o instrumento. Já no Quadro 2, os termos e expressões metafóricas fazem referência a um posicionamento inadequado com o instrumento. As metáforas utilizadas para os diversos posicionamentos com o instrumento – como “dedinhos redondos” – foram chamadas de “metáforas” ou “termos metafóricos”, e as metáforas utilizadas para ações – como “bater asa” – foram chamadas de “expressões metafóricas”.

QUADRO 1 – Alguns termos e expressões metafóricas encontradas na coleta de dados	
Posicionamento adequado com instrumento	
Metáfora e expressão metafórica	Relacionado a
Bailarina (usado para meninas) ou Soldado ou Soldadinho (usados para meninos)	Dedo mínimo em posição funcional, ou seja, "curvado", com a ponta do dedo em cima da madeira do arco
Balanço	Cotovelo esquerdo em uma posição abaixo do violino
Base do foguete	Mão esquerda servindo como base para mão direita, que está posicionada no arco
Cama ou Caminha	Dorso da mão direita abaixado
Carinha feliz ou Cebolinha (da Turma da Mônica)	Desenho de uma "carinha feliz" feito no polegar direito para que esse dedo seja mantido em posição funcional – com a falange do dedo "curvada" – ao ser posicionado no arco
Dedos redondos, Dedinhos redondos, Mão redonda, Posição dedos redondos, Posição dedinhos redondos	Posicionamento funcional dos dedos da mão direita no arco
Dedos molinhos ou Molinhos ou Dedos molinhos como um pudim	Dedos da mão direita posicionados no arco sem tensão excessiva, utilizando o tônus muscular necessário para segurar o arco
Deitado ou Deitadinho	Posição do dedo indicador no arco – "deitado" na madeira do arco
Enrolado ou Enroladinho	Posição do dedo polegar no arco – "enrolado"/"curvado"/"redondo"
Irmãos ou Dois irmãos	Posição dos dedos médio e anelar no arco – permanecem próximos ao serem posicionados no talão do arco
Mão de princesa	Dedos da mão esquerda "curvados" e "relaxados", ou seja, em um posicionamento funcional, em cima das cordas do violino
Mesinha	Dedos da mão esquerda "curvados" ao serem posicionados nas cordas do violino – a falange média do dedo forma um ângulo reto, permanecendo paralelo ao espelho do instrumento
Mesa	Ombro esquerdo em posição funcional – sem elevar ou abaixar demasiadamente – pronto para receber o violino, deixando as cordas paralelas ao chão
Nuvem	Dedos da mão esquerda que não tocam permanecem "redondos" sobre a corda
Ombro feliz	Ombros em posição funcional – sem posicioná-los para frente (protusão de ombros), fechando a região dos ombros e do peito
Parede ou Soldado	Postura corporal adequada com o instrumento – posicionamento funcional, respeitando as curvaturas naturais do corpo
Pista	Ponto de contato do arco na corda que deve ser tocado, entre o espelho e o cavalete, mas um pouco mais próximo ao espelho
Pista violino ou Pista unicórnio ou Pista arco-íris	Nomes do ponto de contato do arco na corda, entre o espelho e o cavalete, mas um pouco mais próximo ao espelho
Posição de chaleira ou Chaleira	Posicionamento com o violino – com a mão esquerda na barriga e a mão direita solta ao lado do corpo
Posição de copinho ou Mão de copinho ou Copinho	Posição com o arco na mão direita para tocar <i>pizzicato</i>
Telhado	Violino acima do braço esquerdo – cotovelo esquerdo em uma posição abaixo do instrumento
Túnel	Espaço formado entre os dedos da mão esquerda e o espelho/cordas do violino

Fonte: Os autores, 2021. Quadro atualizado da pesquisa de Mesquita (2020).

QUADRO 2 – Alguns termos e expressões metafóricas encontradas na coleta de dados	
Posicionamento inadequado com o instrumento	
Metáfora e expressão metafórica	Relacionado a
Bater asa	Posicionamento dos cotovelos fora do ângulo adequado – posicionado para fora, com o braço aberto
Calçada	Locais da corda que não devem ser tocados, muito próximo ao cavalete ou muito próximo ao espelho
Caracol	Dedo indicador "enrolado" na madeira do arco, apoiando quase todo o dedo na madeira
Esticador ou Lagartixa	Dedo indicador direito "esticado" no ar, fora do arco
Garçom ou <i>Pizzaiolo</i>	Punho esquerdo torto, fora do ângulo reto (posição funcional) formado entre a mão esquerda, punho e braço
Mão da bruxa da Branca de Neve	Dedos da mão esquerda "esticados" e excessivamente tensionados em cima das cordas do violino
Violino de Terror	Mão esquerda apertando o braço do violino
Violino voar para o espaço ou Voar por aí	Violino saindo da região do ombro

Fonte: Os autores, 2021. Quadro atualizado da pesquisa de Mesquita (2020).

Para avaliar o que as crianças das aulas individuais haviam entendido e internalizado sobre a postura com o instrumento até aquele momento, a gravação de um vídeo feito pelas crianças juntamente com o pai ou a mãe foi utilizada como ferramenta. Na aula com o adulto, as crianças reproduziram modelos de interação utilizados pelos professores durante as aulas, como as metáforas, evidenciando a internalização das metáforas utilizadas pelos professores relacionadas especialmente ao posicionamento do corpo e à postura com o instrumento. Dessa forma, foi possível verificar a importância da utilização de uma linguagem adequada à idade do estudante por parte do professor. A partir de elementos pertencentes ao mundo real das crianças, os professores criaram um repertório de metáforas específicas ao ensino e aprendizagem do violino.

À vista disso, apesar da pesquisa estar situada no âmbito da pedagogia do violino, é possível que as metáforas funcionem como ferramenta útil para professores de música de forma geral, podendo ser exploradas em qualquer contexto musical para explicar temas, termos e fatos complexos, como aconteceu no caso dessa pesquisa em relação ao desenvolvimento da postura com o violino. Para isso, é importante que cada professor construa seu próprio repertório de metáforas, tendo a possibilidade de partir tanto de ideias de outros professores e cenários, quanto de suas próprias experiências e contextos.

Referências

GIL, Antonio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. 4ª ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002, 176p.

KEMPTER, Susan. How muscles learn: teaching the violin with the body in mind. Miami: Summy-Birchard, 2003, 97p.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. Metáforas da vida cotidiana. Coordenação da tradução Mara Sophia Zanotto. Campinas, SP: Mercado de Letras. São Paulo: Educ, 2002, 360p.

MESQUITA, Maria Clara de Melo. Estratégias de ensino da consciência corporal nas aulas de violino com crianças: um estudo de caso em um contexto Suzuki. 2020. 165f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2020.

VERDE, Juliana Lima; FREIRE, Ricardo Dourado. Metacognição das sonoridades no violino: identificando timbres e pontos de contato na iniciação musical. In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, 2018. Anais... Manaus: ANPPOM, 2018. p.1-8.

VEREZA, Solange Coelho. O lócus da metáfora: linguagem, pensamento e discurso. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e cognição, n.41, p.199-212, 2010.

A utilização das Tic no planejamento da aula de música: um relato sobre a formação e atuação de um pesquisador

Josué Berto dos Santos Júnior

Este trabalho trata de uma pesquisa concluída que teve como objeto de estudo a utilização das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) no planejamento da aula de música dos egressos do curso de Licenciatura em Música a Distância da Universidade de Brasília (UnB) e quais os resultados na formação do pesquisador.

O objetivo geral desta pesquisa buscou investigar como ocorre a utilização das TIC no planejamento da aula de música do egresso do curso de Licenciatura em Música a Distância da UnB. Como objetivos específicos desta pesquisa procurou-se identificar o contexto de atuação docente dos egressos; identificar quais as TIC que são utilizadas na aula de música dos egressos; evidenciar como os egressos planejam o uso das TIC para a aula de música e quais os resultados alcançados; compreender de que forma as TIC, como elemento mediador durante sua formação, auxiliam na aula de música dos egressos nos contextos de atuação.

A justificativa apoia-se no fato de que as utilizações das TIC fizeram parte da formação dos egressos, segundo o Projeto Pedagógico do Curso – PPC (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 2011) e que se faz necessário o acompanhamento da inserção do egresso no mercado de trabalho por meio de pesquisas.

Como procedimentos metodológicos a pesquisa teve um caráter qualitativo, por meio de um estudo de entrevista com cinco egressos do curso de Licenciatura em Música a Distância da UnB da turma de 2011 do polo de apoio presencial de Ipatinga-Mg. O aporte teórico está fundamentado na teoria da base de conhecimento (SCHULMAN, 1986) e no conhecimento tecnológico pedagógico do modelo TPACK (KOEHLER; PUNYA, 2006; BAUER, 2014).

Como resultados da pesquisa percebe-se que as TIC estão presentes no planejamento da aula de música dos egressos, da elaboração até a prática, porém há necessidade de desenvolver um pensamento crítico-reflexivo das TIC para a educação musical. No contexto de atuação foi observado que os egressos atuam não são somente na educação básica pública e privada, como previsto no PPC, mas houve participação no ensino especializado em música, nas intuições religiosas e na educação especial. As TIC mais utilizadas pelos egressos investigados foram: o computador, softwares de gravação de áudio e vídeo, editores de partituras, dispositivos móveis, aplicativos, sites e internet, mas tais TIC não foram criadas para o uso educacional. Por meio do conhecimento pedagógico tecnológico dos egressos são feitas adaptações no uso pedagógico musical. Os egressos reconhecem que a formação musical por meio das TIC tem influenciado muito nas suas aulas de música e destacam que as TIC são ferramentas e meios que auxiliam a aula de música contextualizada para gerações de nativos digitais.

Espera-se que futuras pesquisas abordem os outros conhecimentos do modelo TPACK como o conhecimento tecnológico de conteúdo, conhecimento tecnológico na

atuação dos egressos do curso de Licenciatura em Música a distância da UnB, sobre a construção de currículo em música com as TIC, contextualizado com as políticas educacionais da contemporaneidade.

Tais resultados implicaram para a formação deste pesquisador a necessidade de apresentar recortes dessa pesquisa em congressos acadêmicos no Brasil voltados para educação musical e o ensino a distância, em Portugal no Congresso Internacional de TIC e educação, na Holanda na Conferência internacional de Educação a Distância e Educação e em periódicos. Também serviu como fonte de motivação para atuar como professor na especialização lato sensu em contextos educacionais da UnB, onde pode criar disciplinas, compor a coordenação pedagógica e orientar quinze trabalhos de conclusão de curso. Atualmente, este pesquisador atua como professor em disciplinas do curso de licenciatura em música a distância da UnB. Tais experiências, sintetizam quão relevante é a formação de um pesquisador em música por meio de um programa de pós-graduação em música onde a reflexão, a criticidade e a busca por conhecimento no exercício da pesquisa no mestrado desenvolvem indivíduos com senso de responsabilidade com sua área de conhecimento e para com a sociedade.

Referências

BAUER, Willian I. Music Learning Today: Digital Pedagogy, Performing and Responding Music. New York: Oxford University Press, 2014.

KOEHLER, Matthew J.; PUNYA, Mishra: Technological Pedagogical Content Knowledge: A Framework for Teacher Knowledge. Teachers College Record Volume 108, n. 6, jun. 2006, p. 1017–1054.

SHULMAN, L. S. Those who understand: knowledge growth in teaching. Educational, v. 15, n. 2, p. 4-14, 1986.

Universidade de Brasília. Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música a Distância da UnB, 2011. Disponível em: <http://www.ead.unb.br/moodle2013/pluginfile.php/93199/mod_resource/content/2/Projeto%20Pol%C3%ADtico%20Pedag%C3%B3gico_atualizado%20em%2026.05.2012_SEM%20BIBLIOGRAFIA.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2015.

Na aldeia, o universo: estratégias criativas e a indústria cultural na pós-modernidade

Myrlla Muniz Rebouças

Beatriz Magalhães Castro

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações - respostas imediatas e uma ressonância dialógica. (BAKHTIN, 1997, p. 320).

Este trabalho propõe discutir as estratégias criativas de músicos populares na sua relação com a indústria cultural (ADORNO & HORKHEIMER, 1995), a partir da instalação da indústria fonográfica brasileira (ca. 1902) até a pós-modernidade. Os exemplos são focados sobre a música vocal brasileira de vários estilos e origens, e analisados a partir de revisão de literatura e consulta a fontes primárias diversas como fonogramas, videogramas e entrevistas semiestruturadas. Como ampliação de pesquisa concluída ao nível de mestrado acadêmico, tem como objetivo demonstrar como estas estratégias foram e são desenvolvidas de forma lúdica, como também demonstrar como o conceito de “originalidade” (aura) - como conceito positivista - perde relevância no contexto da globalização na pós-modernidade.

A discussão parte das transformações provocadas pela emergente indústria cultural nas formas tradicionais das músicas populares regionais. Lamenta Cascudo (1934: 20) que “as vitrolas acabaram matando, em uma percentagem séria, a facilidade criadora do sertanejo em temas musicais”. Cogita aqui o que estabeleceria a teoria crítica de Adorno e Horkheimer em “Dialética do Esclarecimento” (1947), na qual uma “mecanização das relações sociais da modernidade refletiriam a necessidade burguesa de determinar as mercadorias para a sua diversão, (...) reproduzindo o próprio processo do trabalho estabelecido pelas relações capitalistas de produção” (FERREIRA, 2008).

Em contraponto a este problema, Benjamin (1936), segundo Reis (2014: 4), afirma que,

... a velha lamentação de que as massas buscam diversão enquanto a arte exige recolhimento. Seu interesse parece se voltar para as novas possibilidades que a reprodução das obras apresentaria, sobretudo em sua possibilidade de atualizá-las. E também para a possibilidade de que as massas pudessem se tornar autoras, através da diminuição da fronteira entre autores e público. Tudo se passa como se Benjamin tivesse oferecido uma resposta precisa ao olhar etnocêntrico de Adorno sobre a música popular, pois enquanto este não parece disposto a relativizar as categorias de “arte inferior” e “arte superior”, Benjamin parece ter em mente que tais categorizações dizem respeito a construções históricas que poderiam se alterar com a modificação das condições técnicas de reprodução das obras.

Neste contexto, o conceito de *Zerstreuung* (distração, dispersão, desvio, distração, diversão) é apontado como limiar na compreensão do produto artístico no contexto da indústria cultural neste embate: seja como uma experiência estética alienante onde há a perda da aura da “obra” (Adorno); seja como uma possibilidade necessária de aproximação à vida real das pessoas na qual se depreende um aspecto lúdico de experimentações de várias naturezas.

Assim, uma desaturização da obra de arte como temida por Adorno, torna-se processo de trama, jogo infinito no qual seus agentes - autores, performers, público e mesmo intermediários - participam ativamente com finalidades múltiplas, mas todos inseridos no jogo de práticas de experimentação lúdica que poderiam dar o gosto de outras experimentações sociais e políticas.

Afirmar que as vitrolas teriam matado a música tradicional brasileira é um equívoco por criar novos loci criativos neste jogo. Como já reconhecera Benjamin (2010: 18): “A ação das massas sobre a realidade e da realidade sobre as massas representa um processo de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a receptividade”.

Surge assim, a partir de exemplos escolhidos ao longo do trabalho, que a identidade cultural e o sentimento de pertença, formada por trilhas sonoras pessoais em canções lembradas e esquecidas, norteiam o lugar do indivíduo no mundo. No sentido da antropofagia oswaldiana, o popular mistura-se ao erudito, o endógeno ao exógeno, a música significa-se e ressignifica-se numa mistura de mundos e sentimentos, representando a imensa diversidade cultural brasileira, seus múltiplos olhares e sentimentos. Particular e universal, como “retrato em branco e preto das verdades de uma gente, de uma aldeia, de uma nação herdeira de sentimentos e de sons que se misturaram em lapsos de tempos históricos e universalidades” (MUNIZ; MAGALHAES CASTRO, 2016).

Portanto, a desaturização da obra de arte no sentido de Adorno, na realidade torna-se uma (re)auratização do produto artístico por meio da ressignificação. Processo complexo que soma processos individuais (regionais, locais) até atingir um patamar universalista em termos de experiência humana. Benjamin outorga assim uma dimensão humanista ao reconhecer a possibilidade de que vozes oriundas da vida real das pessoas possam interagir de forma lúdica em experimentações de várias naturezas, ou como afirmaria Gagnebin, num “espaço de jogo” inédito, inclusive de afirmações sociais e políticas.

Assim, a penetração da música urbana como produto importado ou oriundo da nascente indústria fonográfica brasileira não deveria ser igualmente temida, como responsável pela morte da “facilidade criadora do sertanejo em temas musicais,” pois tratar-se-á, parafraseando Bakhtin (1997), de um elo na cadeia da comunicação artística, não podendo ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações - respostas imediatas e uma ressonância dialógica.

Referências

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. A dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada. Tradução da primeira versão francesa abreviada de Pierre Klossowski in Zeitschrift für Sozialforschung V, Paris, 1936 - cahier nº1, Lib. Alcan. Retomado nas Œuvres choisies, 1959, trad. de Maurice de Gandillac. Texto alemão completo in Schriften I, p.366-405. Apresentação e tradução João Maria Mendes. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010. 1ª edição. ISBN 978-972-9370-06-9 Disponível em: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/194/1/obra_arte.pdf

CASCUDO, Luís da Câmara. Viajando o sertão. Natal: Imprensa Oficial, 1934.

FERREIRA, Wallace. Uma análise revisionista de Adorno e Horkheimer em 'A Dialética do Esclarecimento.' CSONline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais Ano 2, Volume 5, Dezembro 2008: 332-336. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/csonline> > article > view

MUNIZ, Myrlla; MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. Música brasileira: que espelho nos reflete? Revista Interfaces, vol. 2, n. 25, julho–dezembro 2016. p. 158-172.

REIS, Arthur Octávio Dutra C. Walter Benjamin e a música popular. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, vol. 7, n 2, 2014. p. 01-09.

Teu sonho não acabou – uma interpretação da Música brasileira

Myrlla Muniz

Como resultado da miscigenação de diversas culturas, nascidas aqui ou para cá trazidas, a música do Brasil constitui-se de forma extremamente singular, compondo um retrato da identidade brasileira em construção. Diversos artistas populares do Brasil problematizaram os processos de massificação impressos pela indústria cultural em contraste com a defesa de raízes culturais e a sua relação com influências externas. Dentre eles está Taiguara.

Como centenas de outras artistas brasileiras, minha trilha sonora pessoal foi composta de canções lembradas e esquecidas, por vezes canções chamadas “de protesto”, como as de Taiguara, por vezes de memória mais afetiva, que iam dos boleros às salsas e merengues caribenhos, do coco e do rojão de Jackson do Pandeiro aos baiões e toadas da magia gonzagueana. Canções que nortearam minha fé na vida, fé no homem, fé no futuro. Afinal, é indiscutível a forte influência que a música teve nessa geração. Uma influência ao mesmo tempo brasileira, nacional¹ e estrangeira, no sentido da antropofagia oswaldiana² que nortearia o Manifesto Tropicalista.

Foi durante a década de 1980, quando o país vivia o processo de redemocratização, que surgia a música de Chico Buarque de Holanda (herança marcante da década de 1960). Por meio da chamada MPB, de feitio mais universitário, abriam-se janelas do mundo e também consciências possíveis da gravidade do momento político que atravessavam. A MPB era um sopro de consciência e vitalidade naquele momento da história. A revolução era ali, e tudo era pão e poesia. O popular misturava-se ao erudito, o endógeno ao exógeno, nas influências da tropicália e da “Geleia Geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia”³

O que me gerou como “cantora brasileira”, nesse caldo cultural, foi essa mistura de Luiz Gonzaga e Villa Lobos, Caetano e Gil, Chico Buarque e Tom Jobim, Patativa do Assaré e as cantatas de Bach, Carmen Miranda e Cascatinha e Inhana. Para mim ficava claro: a música é uma mistura de mundos e sentimentos e representava a imensa diversidade cultural do Brasil, com seus múltiplos olhares e sentimentos. Não há limites, barreiras, continentes que não possam ser conhecidos quando se conhece a música de um povo, e não há um só povo que não troque com outro suas culturas e artes. Particular e universal, essa música era o “retrato em branco e preto das verdades de uma gente, de uma aldeia, de uma nação herdeira de sentimentos e de sons que se misturaram em lapsos de tempos históricos e universalidades.

1 Nacional aqui entendido como acontecendo no território denominado Brasil, onde convivem culturas e etnias diferentes, de classes sociais distintas, em processo de amálgama e construção identitária. Rosemberg Cariry. Entrevistas concedidas a xxxxx (nov. dez. 2015 / jan. 2016).

2 Oswald de Andrade. Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil (1924) (FURG). Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 11/08/2016.

3 Gilberto Gil e Torquato Neto, “Geleia geral”, in Tropicália ou Panis et Circencis, 1968, LP.

Nesse caldo cultural de influências múltiplas, me descobri e me fiz cantora, cantando a multiplicidade de um país que se expressa em muitos ritmos e em muitos sentimentos. Redescobri o Nordeste como terra de todos os encontros. Milenarmente habitado por centenas de povos ameríndios, recebeu, a partir do século XVI, um fluxo renovador das principais vertentes das culturas ibéricas, mediterrâneas e africanas. Essa mistura de povos, culturas e destinos se traduziria em sua riqueza de mil e um ritmos. Elisabeth Travassos (2008) fala em seu artigo: Um objeto fugidio: voz e “musicologias”, que o fato do pesquisador, ser ou não, ele mesmo um cantor deve ser levado em consideração.

As matrizes da música nordestina iriam influenciar todos os movimentos musicais brasileiros, durante os mais de quinhentos anos da nossa história: do baião ao tropicalismo, do forró universitário ao armorial, da bossa nova ao manguê beat, do popular ao erudito. Buscando essa identidade plural, ao mesmo tempo brasileira e universal, mesclando os elementos da tradição com as tendências musicais contemporâneas, procuro fazer, em meus shows, passeios estéticos e emocionais pela beleza e diversidade do cancionário popular nordestino e brasileiro, sem me submeter aos modismos impostos pela mídia ou às diretrizes da chamada indústria cultural. Alternativa e, ao meu modo, livre. Como Taiguara, palavra indígena que significa livre, não escravo. O nosso sonho não acabou!

Referências

TRAVASSOS, Elisabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2008.

Apresentação artística disponível em <https://youtu.be/gESzUk2-l9s>

Pesquisa em música e a formação de pedagogos no DF

Sara Paraguassú Santos do Vale

Notas iniciais

O currículo prescrito é o primeiro lugar de observação dos conhecimentos musicais, e sua importância é evidente, ainda que haja um caminho longo até a realização de um currículo com música nas escolas de educação básica. Caminho que envolve, por exemplo, a formação continuada dos professores e a constante reflexão e convencimento dos pares acerca da importância do trabalho com música para a formação humana. (VALE, 2020, p. 305).

Uma das temáticas que circunda a efetivação da música na Educação Básica é o que trazem os currículos prescritos⁴ acerca dos conhecimentos musicais dispostos para a etapa de ensino que compreende a Educação Infantil e o Ensino Fundamental. Outra importante temática trata dos conhecimentos musicais dispostos na formação dos pedagogos, isso porque enquanto professores unidocentes, são eles os responsáveis por todos os conteúdos dessas etapas de ensino, incluindo a música.

Não há como pensar em práticas pedagógico-musicais advindas de profissionais não especialistas em música, e que sequer foram oportunizadas vivências e experiências sonoro musicais no decorrer de sua formação. Defendida em maio de 2019, a pesquisa intitulada “A música na Educação Infantil no DF: estabelecendo relações entre o currículo em movimento e o currículo de pedagogia da UnB” (VALE, 2019) institui um debate acerca da presença da música nas prescrições curriculares que norteiam a formação dos pedagogos e sua relação com o currículo da Educação Infantil, no Distrito Federal.

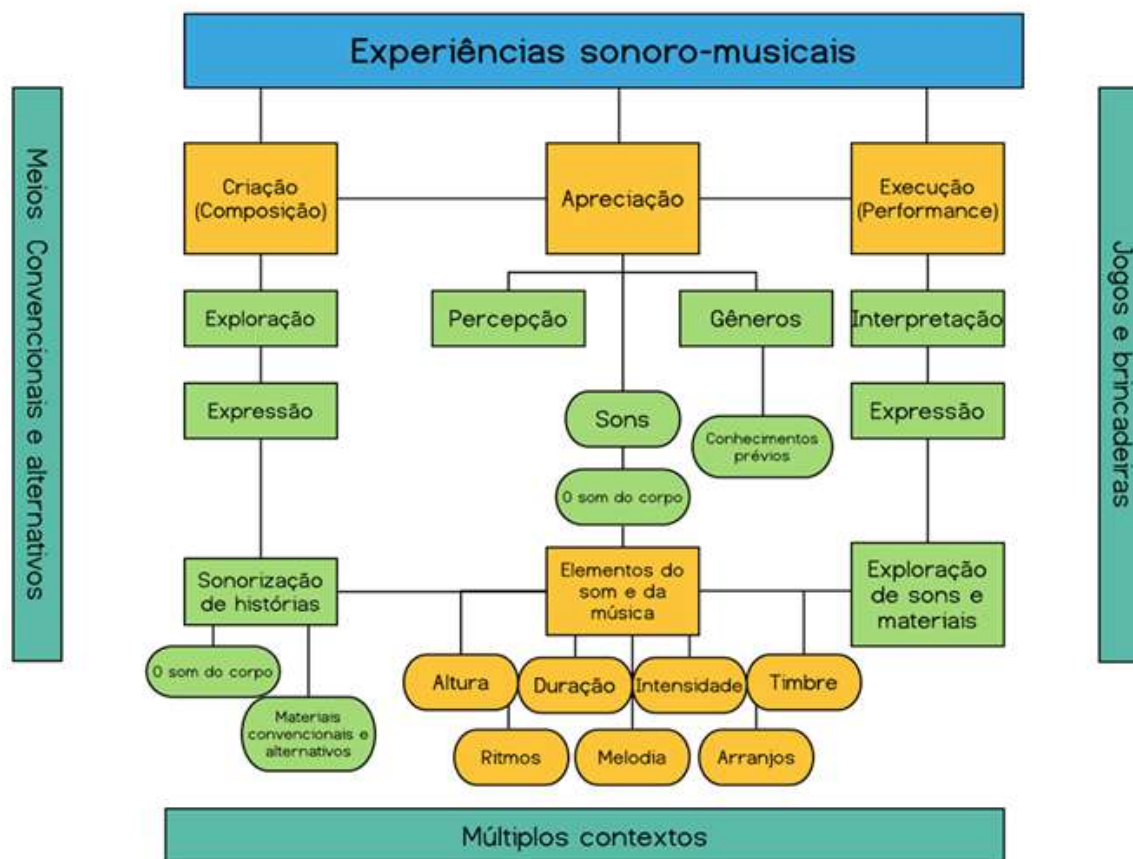
Para além do que se propõe a pesquisa, este texto também apresenta uma discussão acerca da música na formação continuada de pedagogos, como um importante caminho para a prática pedagógico musical, na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF).

Caminhos metodológicos e resultados

Empregando uma metodologia qualitativa, de cunho bibliográfico e documental, os dados construídos foram analisados por alguns processos de codificação da Teoria Fundamentada nos Dados (CHARMAZ, 2009). A análise revelou uma concepção de educação musical embasada em experiências sonoro musicais, tanto no Projeto Acadêmico do Curso de Pedagogia da UnB, quanto no caderno da Educação Infantil do Currículo em Movimento do Distrito Federal. O referencial teórico em Sacristán (2017) localiza a pesquisa no campo do currículo prescrito, ou seja, a pesquisa não foi a campo, estando delimitada ao estudo dos escritos.

4 As prescrições curriculares em debate nessa pesquisa são as Diretrizes Nacionais para a operacionalização do ensino de Música na Educação Básica (BRASIL, 2016), o Projeto Acadêmico do Curso de Pedagogia da UnB – PACP (UNB, 2002) e o caderno da Educação Infantil do Currículo em Movimento do Distrito Federal (DISTRITO FEDERAL, 2014).

Diagrama 1: Concepção de Educação Musical no Currículo em Movimento



Fonte: VALE, 2021.

O diagrama 1 ilustra a concepção de educação musical disposta no Currículo em Movimento da EI, em que as modalidades centrais do fazer musical, a saber, criação, apreciação e execução, aparecem como metodologias a serem contempladas nas ações práticas do fazer musical.

Por serem ações que nos envolvem diretamente com a música, são tidas como processos fundamentais a serem observados nas escolas. Em outras palavras, podem ser vistas como orientações para que a música na escola não seja mantida ao nível da mera reprodução de músicas com gestos estereotipados sempre a serviço da introdução, rememoração e fixação de outros conteúdos, bem como para a indicação de normas e condutas diárias, de forma lúdica.

Da pesquisa para a formação continuada

Considerando a multiplicidade de espaços e tempos que compreendem a formação inicial para pedagogos, bem como a constituição de sua profissionalidade, justifica-se pensar em trazer os dados emergentes da pesquisa para os espaços de formação continuada desses profissionais.

À vista disso, os resultados da pesquisa, principalmente relacionados aos pontos ilustrados no diagrama 1, em consonância com a organização do conhecimento pedagógico do conteúdo⁵ proposta por Shulman (2014), passaram a serem considerados na estruturação de cursos e oficinas temáticas da Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação (EAPE) da SEEDF, pela pesquisadora, enquanto professora formadora na referida escola, ao término do mestrado.

Com o início da pandemia em março de 2020, os cursos oferecidos na EAPE precisaram passar por adaptações para que pudessem ser ofertados de forma remota aos professores da rede. Os conhecimentos adquiridos no decorrer da pesquisa de mestrado foram cruciais para que fosse mantida uma concepção de Educação musical ampla, ainda que no modelo remoto de ensino, para a formação continuada. As avaliações dos educadores ao final das oficinas oferecidas demonstram uma reflexão acerca da importância e valorização de espaços de fazer musical específicos, e suas adaptações, para os modelos presencial ou remoto, com propostas síncronas ou assíncronas, de experiências e vivências sonoro musicais para as crianças da Educação Infantil aos Anos Iniciais do Ensino Fundamental.

Notas finais

A pesquisa de mestrado acerca da música na formação de pedagogos na Faculdade de Educação da Universidade de Brasília mostrou-se, desde o seu início, como nascente de importantes discussões sobre a presença efetiva da música na Educação Básica. Além disso tem apresentado desde então, significativas contribuições para a construção de cursos de formação continuada para os professores da rede, suscitando discussões e embasando práticas pedagógicas em música, conforme as concepções de educação musical dispostas no currículo da rede.

É essencial que as formações, inicial e continuada de professores tenha a pesquisa e o currículo como aliados na estruturação dos cursos, sobretudo pelo fato que é o professor o agente mais próximo da realização do currículo.

5 O conhecimento pedagógico do conteúdo ou PCK da sigla em inglês (Pedagogical Content Knowledge) é uma teoria desenvolvida por Lee Shulman, que na presente pesquisa oferece uma organização para “o que” os professores devem saber, e o “como” poderia ser transmitido tal conhecimento, de forma contextualizada.

Referências

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. Resolução nº 2 de 10 de maio de 2016, do CNE. Define Diretrizes Nacionais para a Operacionalização do Ensino de Música na Educação Básica. Brasília, DF, Maio de 2016. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=40721-rceb002-16-pdf&Itemid=30192> Acesso em 27 set 2021.

CHARMAZ, K. A construção da teoria fundamentada: guia prático para análise qualitativa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

DISTRITO FEDERAL, SEDF. Currículo em Movimento da Educação Básica-Educação Infantil. Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. 2014. Disponível em <http://www.cre.se.df.gov.br/ascom/documentos/subeb/cur_mov/2_educacao_infantil.pdf>. Acesso em 22 set. 2017.

SACRISTÁN, José Gimeno. O currículo: uma reflexão sobre a prática. 3 ed. Porto Alegre: Penso, 2017.

SHULMAN, Lee S. Conhecimento e ensino: fundamentos para a nova reforma. Tradução de Leda Beck. Cadernos Cenpec, São Paulo, v. 4, n. 2, 2014. p. 196-229.

UNB. Faculdade de Educação. Projeto Acadêmico do Curso de Pedagogia. Universidade de Brasília. Brasília, DF, 2002. Disponível em <<http://www.fe.unb.br/images/graduacao/PROJETO%20ACADEMICO%20-%20atualizado%20-%20FE%20COM%20ALTERACOES%20ATE%20%2016-12-2010.pdf>> Acesso em 16 Maio 2018.

VALE, Sara P. S. do. A música na Educação Infantil no DF: Estabelecendo relações entre o Currículo em Movimento e o currículo do Curso de Pedagogia da UnB. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Departamento de Música. Universidade de Brasília- UNB, Brasília, 2019.

VALE, Sara P. S. do. Um currículo em movimento: a música na formação de pedagogos e na educação infantil do DF. Revista da ABEM, v. 28, p. 186-307, 2020. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/914>> Acesso em 23 nov. 2021.

Comunicações

Sala 2

Moderador:

Prof. Dr. Flávio Pereira

As narrativas musicobiográficas de um professor de música de projeto sociais: um processo de ressignificação

Karina Firmino Vieira

Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de mestrado concluída no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, que tomou como objetivo compreender o que é ser professor de música de projeto social.

Por meio da construção do estado de conhecimento teci questões com pesquisadores da área que discutem a Educação Musical em projetos sociais com foco na qualidade da formação desse profissional. Para tal, faço a propedêutica do capítulo primeiro declarando a frase de Delory-Momberger (2008, p. 35), “não fazemos narrativa porque temos uma história, temos uma história porque fazemos narrativa”. Logo para compartilhar a história e as experiências formativas sócio-musicais de um professor de música de projetos sociais, contamos histórias. Antes de narrar histórias e compartilhar experiências formativas, dialoguei com a literatura da área de Educação Musical com foco na temática música e projetos sociais para assim tecer o meu objeto de estudo – História de Vida do professor de música Valdécio Fonseca no projeto social Música e Cidadania do Distrito Federal.

Essas experiências narradas pela história de vida sociomusical do professor Valdécio também são construídas com e pelas histórias de outras pessoas que constituíram sua formação musical. Para escrever a narrativa do professor de música Valdécio, contei a minha história como aluna e professora de música de projetos sociais para justificar meu escopo em me debruçar sobre a temática aqui proposta. É, nos termos de Delory-Momberger (2012), recorrer ao topoi biográfico. Dito de outra forma, constituir-se professor de música com o lugar. Por isso, fui buscar na literatura da área de educação musical ressonâncias com o tema supracitado. A área de Educação Musical tem uma história consolidada, narrada pelos seus pesquisadores. Kater (2004) vem propondo e discutindo ao longo dos anos uma epistemologia de Educação Musical que deve ser pensada na perspectiva de Educação Musical para a vida, com ensino de música pensando no ser humano como o centro das reflexões.

Aproximei as reflexões do autor com o conceito de “gestão biográfica” de Delory-Momberger (2012). Teci tais reflexões com o referencial teórico da pesquisa que embasa conceitos que envolvem o ensino de música e suas implicações de aprendizagem numa perspectiva mais transformadora do que reprodutiva. Nesse sentido, a Educação Musical não trata somente sobre música, mas sobre alunos, professores e “tipos de sociedades que juntos esperamos construir” (BOWMAN, 2005, p. 75, [tradução minha]). Essa reflexão também é um processo de biografização, que na contemporaneidade se reflete sobre processos de constituição do sujeito com o lugar de constituição sociomusical.

Trago na pesquisa algumas reflexões sobre conceitos de Lugar. Essa pesquisa se inscreveu na perspectiva teórico-metodológica da Pesquisa (Auto)Biográfica, cuja fonte utilizada foi a Entrevista Narrativa (Auto)Biográfica, com o professor de música Valdécio Fonseca e idealizador do projeto social “Música e cidadania”. A análise

interpretativa prioriza a fertilidade da subjetividade do sujeito, constituindo um campo que privilegia a observação dos processos de reflexividade do agir e narrar sobre si no trabalho biográfico do colaborador da pesquisa. Ao fazer uma escuta atenta, da palavra dada pelo professor, que agora não é mais dele, mas se configura como um outro – Autor, o professor Valdécio fez emergir em seus discursos narrativos suas posturas, escolhas, tomadas de decisões e sua própria avaliação sobre os acontecimentos escolhidos por ele para serem narrados.

As conclusões da pesquisa indicam uma epistemologia do sujeito biográfico que enlaça nas narrativas da experiência as razões e emoções que levam um professor de música de projeto social fazer o que fez. Na pesquisa (auto)biográfica em Educação Musical, o professor não conta como faz, mas o que fez de sua vida empoderando-se como professor de música de projeto social.

A partir desta reflexão, narro aqui minhas ressignificações sobre recorte da história da minha vida imbricada com a escrita desta pesquisa, com as experiências formativas na Pós-graduação em Música da UnB e narro também como elas impactaram a minha formação docente. A minha primeira ação foi voltar a dar aulas de música. E no decorrer da minha vida docente até o presente momento as palavras narradas do professor Valdécio Fonseca estão em consonância com a continuidade dos meus processos formativos musicais. Meu agir como professora de música, independente do espaço formativo que eu esteja, nem sempre garantem a transformação de um ser socialmente inserido. Reflito ao final de cada aula sobre se a formação que possibilito a eles, além de musical, é social e humanística e se é alcançada por eles. Observo os alunos e me questiono se estou me colocando na posição de agir na e para a transformação social por meio da relação que proponha a eles com a música. E assim como Valdécio Fonseca, o que me levou a escolher ser professora de música de projeto social foi o próprio processo de biografização com projetos sociais ao longo da história de vida. Em 2017 afirmei que o potencial da qualidade dessa constituição está no sujeito que se abre para se constituir com o outro pela complexidade das relações e da interação com o lugar de constituição biográfica. O que importa afinal é encontrarmos, como área de conhecimento, diferentes maneiras de compreender o que é e como é ser professor de música de projetos sociais. Isso não significa reconhecer e considerar a história de vida de um único sujeito como referência, mas a força narrativa desta história com o lugar, ou melhor, como lugar. Portanto, se o potencial da situação está no coletivo de uma área, assim como a força da água está no relevo, o nosso desafio, com as teorias biográficas, está no potencial desta força na fertilização. A construção da minha narrativa teve efeito formador e transformador em minha constituição como professora de música e ganhou forma e sentido. A força da narrativa da minha história foi motriz biográfico para me constituir professora de música e me musicobiografizou com o campo da Educação Musical.

Referências

BOWMAN, W. D. The limits and grounds of musical praxiliasm. In: Elliott, David (Org.). *Praxial Music Education: reflections and dialogues*. Oxford University Press, p. 52-78, 2005.

DELORY-MOMBERGER, Christine. *A condição biográfica: ensaios sobre a narrativa de si na modernidade avançada*. Natal: EDUFRRN, 2012.

DELORY-MOMBERGER, Christine. *Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto*. Tradução de Maria da Conceição Passeggi, João Gomes da Silva Neto, Luis Passeggi. Natal, RN: EDUFRRN; São Paulo: Paulus, 2008.

KATER, Carlos. O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 12. n. 10, 2004. p. 43-51.

Cantoras Improvisadoras: ser mulher e sobreviver cantando

Paula Agrello Nunes Oliveira

Ser mulher e estabelecer-se profissionalmente num espaço maioritariamente masculino exige que a musicista assuma posições capazes de lhe garantir subsistência no meio musical em que se move e a legitimação de suas práticas musicais. As posições mais comuns são, na maioria dos casos, as de educadora (GREEN, 2001) e as de intérprete e diva (KOSKOFF, 2014; MARKENDORF, 2010; SOUZA, 2015), em que a beleza pautada na eterna juventude e nos padrões de beleza socialmente estabelecidos facilitaria o destaque na cena midiática. O reconhecimento profissional e o respeito acontecem quando a mulher consegue se sobressair a esses padrões, muitas vezes recebendo adjetivos masculinos que justificam destreza e habilidade no seu instrumento. A improvisação é uma das maneiras de legitimar essa habilidade, tanto na prática (performance) como na teoria (conhecimentos melódicos, harmônicos, rítmicos etc.).

Sou uma cantora improvisadora. Desde o início dos meus estudos musicais me deparei com questões que me acompanharam ao longo de minha trajetória profissional na música e que continuam nos dias atuais, sobretudo agora que ocupo também o lugar de educadora do Canto Popular numa instituição formal e profissionalizante. Desde o início percebi que não bastaria estudar o canto e o repertório da música popular com maestria e afinco para que eu fosse legitimada enquanto musicista de excelência e alta performance. Ser uma cantora improvisadora contribuiria muito para ser respeitada (na Música Popular Brasileira são pouquíssimas as intérpretes que se destacam improvisando). Era preciso provar aos músicos, homens, ser tão capaz quanto eles para ter voz ativa dentro da minha própria banda. Nesse contexto, em busca de respostas iniciais que pudessem fundamentar estes questionamentos, percebi que aspectos femininos não são o suficiente para validar a inserção de mulheres em ambientes majoritariamente masculinos.

Dominar tecnicamente as normas específicas aos estilos musicais sobre os quais se improvisa não garante ao improvisador relevância artística. Ainda que o músico popular essencialmente inicie seu aprendizado copiando artistas que admira⁶, seja em fraseados musicais, estilo, timbragem, visual etc., o principal objetivo de qualquer improvisador é encontrar seu estilo pessoal. O equilíbrio entre normas tácitas e originalidade criativa é um grande desafio para o intérprete (PAES, 2014). Sabemos que o fazer musical no Brasil abarca influências culturais de todo o mundo, sobretudo de seu Portugal e países da África, bem como de várias outras nações que enviaram emigrantes no período das Grandes Guerras. Dessa maneira, tanto a performance quanto a improvisação vocal seriam características de práticas culturais brasileiras. Algumas dessas características são: divisão e domínio rítmicos próprios, os múltiplos caminhos sonoros de variação timbrística e silábica, próximo da fala e da nossa língua portuguesa, e sua infinidade de sons (MARANA, 2017).

A iniciativa dessa pesquisa surgiu com as dificuldades em sala de aula em ensinar improvisação vocal aos meus alunos de canto popular, em sua maioria mulheres, uma vez que os métodos conhecidos são os baseados no Scat Singing do Jazz norte americano, além de vivências criativas a partir da minha experiência particular enquanto professora e instrumentista vocal que improvisa. Deparei-me com questões que foram além do método, pautadas em comportamentos sociais, históricos e culturais, que fazem mulheres, na maioria dos casos, optarem por estudar canto ou piano na música popular. Esta discussão é bastante relevante. Na Escola de Música de Brasília, instituição onde sou professora, os números de mulheres que escolhem canto, piano, flauta e instrumentos de cordas friccionadas são muito superiores aos dos homens. Observando performances profissionais femininas na História da Música Popular, ou até mesmo na música erudita, dificilmente nos recordamos de exemplos em que uma mulher esteja no palco assumindo outra função que não a de cantora. Esforçando-nos um pouco mais, conseguimos trazer à memória exemplos de mulheres pianistas ou ocupando as seções de cordas friccionadas e flautas nas orquestras, na maioria dos casos.

6 Na minha dissertação de Mestrado, elaborada e defendida entre os anos de 2009 e 2011 no Programa de Pós-graduação do Departamento de Música da Universidade de Brasília, abordo o estudo do Cover na formação de identidades do músico popular, profissionalização e performance, tomando como base um estudo de caso que contava com duas bandas brasilienses cover dos Beatles: Friends e Let it Beatles (OLIVEIRA, 2011).

A divisão dos instrumentos musicais por gênero é uma construção social bastante arraigada na nossa sociedade e com um historial bastante antigo. Acerca desse tema várias pesquisas e trabalhos importantes vêm sendo desenvolvidos, principalmente na área de Educação Musical. Já na música popular, quando pensamos em mulheres atuando na cena musical, o mais comum seria citarmos cantoras e exemplos de pianistas que cantam. Dentro dos meios de produção cultural quase não encontramos mulheres guitarristas, baixistas ou bateristas, por exemplo, que se destacam em proporções parecidas às dos homens. São valores sociais e culturais que influenciam quais instrumentos a menina e o menino (ou muito provavelmente os pais) irão escolher: aqueles que não retiram a condição feminina da mulher que o executa ou que poderão de alguma forma masculinizar a mulher (TRAJANO, 2004).

É ainda necessário salientar que, mesmo após construir uma carreira, ainda tenho dificuldades no ambiente musical formal e acadêmico apenas pelo fato de ser mulher, pois a sociedade impõe dificuldades diferentes para homens e mulheres. Quando lidamos com colegas homens, precisamos constantemente elencar qualidades e adjetivos que nos aproximam do universo masculino. Uma mulher que não canta e opta por tocar um instrumento precisa ser frequentemente comparada a um homem. Já aquela que canta precisa tocar algum outro instrumento para ser considerada uma boa musicista. Na Musicologia, o espaço ocupado por mulheres tem sido alvo constante de discussão. Analisar as atividades musicais é suficiente para constatarmos que os trabalhos das mulheres estão fora do Cânone (CITRON, 2000). É difícil encontrá-los em programas de concertos, em livros de História e antologias da música padrão. Nas coleções tradicionais, o gênero não é uma condição necessária declarada para inclusão, nem uma categoria para análise, embora o resultado de fato seja a exclusão quase ou total das mulheres.

Referências

CITRON, Marcia J. Gender and the Musical Canon. University of Illinois Press, 2000.

GREEN, Lucy. Música, género y educación. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

KOSKOFF, Ellen. A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender. Chicago: University of Illinois Press, 2014.

MARANA, Martina M. Sacundim: o scat singing de Filó Machado na interpretação de Take Five. Dissertação de Mestrado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual de Campinas, 2017.

MARKENDORF, Marcio. De star à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo. Revista Estudos Feministas, v. 18, n. 2, maio a agosto, 2010. p. 339-337.

OLIVEIRA, Paula Agrello Nunes. Cover: performance e identidade na música popular de Brasília. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, 2011.

PAES, José Eduardo Tomé. Processos Mentais Subjacentes à Improvisação Idiomática. Dissertação de Mestrado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, 2014.

SOUZA, Pedro de. A mínima voz: modos de subjetivação do feminino na canção. Revista Línguas & Letras, v. 16, n. 34, 2015. p. 193-209.

TRAJANO, Wilson Filho. O Sentido dos Sons: Uma Etnografia dos Atos de Música. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2004.

Da vida profissional ao mestrado

Das atuações que tive ao longo de minha carreira de musicista, a que mais se consolidou foi a atividade como professora de piano. Ao longo do curso de bacharelado comecei a dar as primeiras aulas e, após concluir um curso posterior de complementação pedagógica, estava apta a atuar como professora concursada na EMB - Escola de Música de Brasília. E assim como minha graduação foi marcada por um desejo primordial de atuar como concertista (por isso a formação inicial como bacharel), na Escola de Música não foi diferente: entrei inicialmente como pianista correpetidora e, posteriormente, fui dividindo a carga horária entre correpetição e aulas de piano, o que hoje acabou por se tornar minha principal atuação. O mesmo paralelo pode se aplicar à experiência com o mestrado: o desejo inicial de incrementar a performance ao piano guiou-me na escolha da linha de pesquisa que leva o mesmo nome. Ou seja, nas três situações descritas a experiência direta com o instrumento sempre foi o primeiro norteador, e as atividades relacionadas à docência e pesquisa vieram em seguida, como consequência natural.

Traço esses paralelos para ilustrar a ordem em que as coisas costumam funcionar no meu caso: primeiro o contato, a prática. Depois a reflexão, a pesquisa e a transmissão daquele conhecimento. O empirismo foi um modelo nesse sentido, mesmo sem ser uma escolha consciente.

A Dissertação

Chegamos ao tema da dissertação, meu orientador e eu, depois de um caminho tortuoso, mas que acabou por fim se desenhando, mais uma vez, através da prática. A partir da principal obra que trabalhamos para o recital do mestrado, a Sonata op. 35 n. 2 de Frederic Chopin, vieram as ideias que julgamos as mais pertinentes para desenvolvermos na dissertação. A questão principal do trabalho trata sobre como preparar e interpretar a peça, a partir de paralelos com a polifonia encontrada na obra de Bach e também com aspectos do Bel Canto de Bellini, identificados como possível influência na obra de Chopin. A reflexão sobre esses pontos gerou uma análise técnico-interpretativa da peça, que por sua vez acabou gerando uma retroalimentação entre a experiência performática e o processo de pesquisa. Em seguida cito um trecho do livro *A Geração Romântica*, de Charles Rosen, que sintetiza parte do que foi defendido na dissertação:

A sonoridade básica pode não se alterar demasiadamente em Bach, mas temos a exata noção das delicadas mudanças de harmonia e cor, já que nossa atenção é constantemente desviada para diferentes detalhes de uma voz seguindo-se à outra. É impossível fugir dessa característica do estilo de Bach em qualquer instrumento de teclado, mas ela é trazida à tona de modo mais evidente pelo piano, o que teve uma influência profunda para o compositor romântico, Chopin em particular. (ROSEN, 2000, p. 483).

Do mestrado à vida profissional

Com o retorno às atividades docentes após o mestrado, o reflexo das experiências vividas nesse período se mostrou no ministrar das aulas: o impacto imediato parte da própria visão que desenvolvi ao identificar texturas polifônicas dentro de uma obra romântica. A partir desta ótica, passei a observar que muitas obras trabalhadas junto aos alunos revelavam sua estrutura mais claramente: identificando a existência de camadas horizontais distintas (herança polifônica) na estrutura de determinadas peças, seguia-se a aplicação consequente das próprias técnicas também desenvolvidas durante a dissertação para ressaltar as estratificações. Ou seja, o desenvolvimento das técnicas interpretativas que foram esquematizadas na dissertação acabou por revelar uma aplicabilidade possível. A intenção é auxiliar os alunos de piano a primeiramente perceberem a ocorrência deste aspecto composicional que é a polifonia. Em seguida, instrumentalizá-los a fim de transpor as dificuldades técnicas que tal aspecto impõe. Aplicar esse processo o quanto antes já pode ser, acredito eu, um potencial facilitador que o trabalho desenvolvido no mestrado veio proporcionar.

Há também outra herança muito positiva de uma prática vivenciada no PPGMUS: o Laboratório de Performance. Esta foi uma atividade coletiva relacionada à disciplina de Práticas Musicais que cursei com meu orientador. Providencialmente, também foi criada na EMB uma disciplina com o mesmo nome (Laboratório de Performance). Na EMB fui convidada a ministrar a disciplina no turno vespertino e lá replico a prática que consiste na performance semanal do repertório estudado pelos alunos do grupo. Os mesmos relatam se sentirem animados com a experiência, uma vez que podem lidar melhor com a questão da exposição no palco. Aliada à prática, ainda na mesma disciplina, há o estímulo à pesquisa sobre as obras apresentadas no semestre, favorecendo assim uma rica troca de ideias entre os participantes. Também ao mestrado devo esse hábito e fico feliz em compartilhar com os estudantes da Escola de Música de Brasília.

Considerações finais

Concluo, portanto, que extraí de minha experiência com o mestrado mais do que supunha antes da avaliação retrospectiva envolvida na elaboração do texto. Desse período imersivo, o que herdamos de mais importante? Muitas coisas, mas principalmente o despertar do pensamento crítico e o desenvolvimento do hábito de pesquisa sobre múltiplos aspectos envolvidos na prática musical cotidiana: dados bibliográficos, contextualização histórica, tratados musicais e referências em áreas diversas dos estudos em humanidade. Um mundo que se abre e que podemos apresentar aos nossos alunos, aprendendo sempre durante o processo.

Referências

DAHER, Diana. Polifonia em F. Chopin: Análises e procedimentos de estudo para a interpretação da sonata n. 2 opus 35. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Brasília. Brasília, 2018.

ROSEN, Charles. A Geração Romântica. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2000.

A construção da expressividade musical por crianças tocando suas próprias composições

Juliana Souza Lima Verde

A expressividade musical é uma temática que ganhou destaque no campo da Performance, Psicologia da Música e Educação Musical. Foi possível verificar que durante muitos anos ela foi considerada como conhecimento tácito e objeto de estudo de muitas discussões nas pesquisas, porém, sem um consenso a respeito de um conceito.

O interesse em pesquisar essa temática surgiu nos primeiros meses cursando o Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília – UnB, por meio das observações das aulas em grupo do projeto de extensão Música para Crianças MPC/UnB. O tema expressividade musical tornou-se o objeto de pesquisa para a realização da dissertação com o intuito de conhecer como a expressividade musical pode ser construída na formação musical no violino por crianças por meio da performance e composição. Para este texto será apresentada a modalidade das composições.

Assim, o objetivo principal deste resumo é apresentar os resultados da pesquisa de dissertação realizada com alunos de violino na compreensão dos elementos expressivos e nas suas decisões expressivas em situação de performance de peças autorais no contexto do projeto Música para Crianças da Universidade de Brasília. Este artigo fundamentou-se em Keith Swanwick (2003) e França (2000), os quais apresentam o conceito de decisões expressivas relacionadas às escolhas de andamento, dinâmicas, articulações, timbres, sonoridade entre outros elementos expressivos que podem ser manipulados. A metodologia consistiu em entrevistas individuais com alunos e pais por meio de uma análise de vídeos dos recitais de formatura. Além disso, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os professores do projeto de extensão Música para Criança (FREIRE, 2010; MANZINI, 2003; GIL, 2002). O procedimento escolhido para a análise das informações foi uma análise narrativa de pequenas histórias (YOKOY DE SOUZA et al., 2008).

Os resultados indicaram que as decisões expressivas dos alunos foram diferentes na performance e composição, pois eles demonstraram atenção nos elementos técnicos do violino como, por exemplo: controle de arco, afinação e vibrato na performance, porém na composição os elementos da técnica do instrumento não foram uma preocupação. Além disso, pais e professores demonstraram-se agentes da construção da expressividade musical por meio das histórias, imagens e discussões verbais com os alunos. As decisões expressivas dos alunos foram destacadas principalmente na composição musical, pois esta oportunizou momentos em que eles tiveram autonomia para demonstrar autoconfiança com relação às suas habilidades expressivas por meio da consciência dos elementos expressivos.

No recital de formatura de cada livro da metodologia Suzuki, a apresentação das composições acontece após a performance das peças daquele repertório estabelecido. Na ocasião da formatura é possível perceber a expectativa dos pais e professores em ouvir as composições, pois é um momento significativo para os alunos poderem tocar as suas próprias músicas. Keith Swanwick (1994) destaca a importância da experiência da composição musical na aprendizagem e avalia que “ao compor, é provável que façamos julgamentos musicais numa gama mais vasta” (p. 85). Ao desenvolverem as suas próprias peças autorais, os alunos realizam várias decisões, como tema da peça, sonoridade, timbre, altura, dinâmicas, frases entre outros. A entrevista com as crianças teve uma parte de descrição da peça pela criança e a segunda parte da entrevista constituiu em assistir à gravação em vídeo da peça autoral. Além disso, nesse processo encontram-se os pais e professores que participaram desses momentos ajudando os alunos a criarem as suas peças autorais. O parâmetro da Teoria Espiral de Swanwick (1994, 2016) foi utilizado para análise das informações construídas a partir dos relatos dos alunos.

Nas peças autorais, as decisões expressivas foram dinâmica e altura. A forma musical foi uma influência do professor de violino ao abordar e destacar para os alunos os gestos musicais que os alunos criavam. Os resultados mostram que as decisões de performance foram relacionadas à dinâmica, altura, tonalidade, agógica, pizzicato, ligadura, trinado, cordas duplas, surdina. Ou seja, nas composições, os alunos deram importância aos elementos expressivos que eles possuem habilidade de tocar, de maneira consistente, nas suas peças. Sobre esse aspecto, foi possível

concluir que na composição musical os alunos conseguiram alcançar maiores níveis de compreensão musical, pois a técnica não foi uma barreira para eles tocarem e manifestarem a expressividade musical. Eles demonstraram o que queriam expressar nas suas peças e todos afirmaram que tocar a composição foi acessível e fácil, já que eles sabiam o que iria acontecer nas suas histórias musicais e o significado de cada nota da sua composição.

Foi possível observar que a compreensão de expressividade musical dos alunos está carregada de subjetividade, relacionada ao comunicar os seus próprios sentimentos e emoções; porém, para outros alunos, ela foi associada ao movimento corporal, à expressão facial e agógica. Para os pais, a expressividade musical foi de acordo com o olhar deles para seus filhos. Alguns destacaram o movimento corporal como um elemento importante; para outros, foi a emoção ou os elementos expressivos relacionados à personalidade de cada criança que são projetados nos recitais. Além disso, foi possível identificar estratégias de ensino da expressividade, como histórias, imagens, instrução verbal relacionada às frases musicais, dinâmicas e o modelo aural. Esses resultados foram observados nas entrevistas com os alunos, uma vez que eles expressaram decisões expressivas quanto aos elementos expressivos e relataram as suas próprias críticas ao assistirem às suas performances. Ademais, os professores abordaram a postura e a qualidade sonora na iniciação do violino como elementos importantes para a expressividade musical dos alunos. Os resultados demonstraram que a expressividade musical está sendo construída a cada etapa do recital de formatura, pois essas são experiências significativas para que os alunos construam a expressividade musical por meio de suas decisões expressivas e influências de pais e professores.

As experiências geradas na pós-graduação em Música na UnB foram oportunidades para conhecer o Método Suzuki por meio do projeto Música para Crianças, esclarecer minha compreensão sobre expressividade musical para cultivar esse tema em minhas aulas e na minha própria prática do violino. Durante e após o mestrado essas vivências me proporcionaram apresentar recortes da minha pesquisa em congressos.

Depois do mestrado, eu tinha um anseio de compartilhar as minhas experiências na Universidade de Brasília com a minha cidade natal, Manaus. Assim, surgiu o evento I Encontro Suzuki Amazonas, um projeto de intercâmbio musical e cultural para alunos das cidades de Manaus e Brasília. A iniciativa foi organizada pelo Centro Suzuki Amazonas, Centro Suzuki de Brasília e o projeto Música para Crianças MPC/UnB com o apoio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas, Universidade do Estado do Amazonas, Centro de Artes da UFAM e Associação Musical Suzuki do Brasil (AMSBrasil).

O evento músico pedagógico promoveu Workshops para pais e professores, Masterclasses e concertos para alunos de violino, viola, violoncelo e violão. Além disso, foi possível realizar uma palestra sobre a dissertação “A Construção da Expressividade Musical por crianças na aprendizagem do violino” para professores no Liceu de Artes e Ofício Cláudio Santoro em Manaus. A abertura do evento foi realizada pela Orquestra Juvenil da Universidade de Brasília no Teatro Amazonas com a participação de alunos de violino e violão de Manaus. O encontro promoveu a educação musical

oportunizando uma integração musical e cultural dos alunos das cidades de Manaus e Brasília, criando memórias significativas para todos os participantes do evento, vivências que ainda geram frutos.

Referências

FRANÇA, C. C. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. *Per Musi*, v. 1, p. 52–62, 2000. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_05.pdf>. Acesso em 03 ago. 2016.

FREIRE, Vanda B. (org). Horizontes da pesquisa em música. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

GIL, Antonio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. 4ª ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002.

MANZINI, E.J. Considerações sobre a elaboração de roteiro para entrevista semiestruturada. In: MARQUEZINE, M. C.; ALMEIDA, M. A.; OMOTE, S. (Orgs.) Colóquios sobre pesquisa em Educação Especial. Londrina: Eduel, 2003. p. 11-25.

SWANWICK, K. A Developing Discourse in Music Education: The selected works of Keith Swanwick. New York: Routledge, 2016.

SWANWICK, K. Ensinando música musicalmente. Trad. de Alda de Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, K. Musical Knowledge: Intuition, analysis and music education. London, US: Routledge, 1994.

YOKOY DE SOUZA, T.; BRANCO, A. M. C. U. A.; OLIVEIRA, M. C. S. L. Pesquisa qualitativa e desenvolvimento humano: aspectos históricos e tendências atuais. *Fractal, Rev. Psicol.* v. 20, n. 2, p. 357-376, 2008.

A música na educação básica: contribuições teóricas no campo do currículo

Ibsen Perucci de Sena

Atualmente, a reforma do Ensino Médio e a implementação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) moldam um momento expressivo de transformações na política educacional brasileira. Assim, configura-se um terreno propício para a realização de pesquisas educacionais e para revisitar trabalhos que tenham buscado compreender a relação entre currículo e ensino nas diversas áreas, entre elas, a música.

O presente resumo apresenta contribuições teóricas e reflexões emergentes de uma pesquisa concluída ⁷ no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília (PPGMUS/UnB) cujo trabalho de investigação enfocou a organização do conteúdo de música no componente curricular Arte, ofertado no ensino regular da Educação Básica, sob a condução professores com formação em nível superior na área de música e atuantes em escolas públicas do Distrito Federal.

Entre os resultados encontrados na pesquisa destacaram-se: 1) a estratégia comum docente em utilizar um eixo geral de conhecimentos para o trabalho com as turmas (propriedades do som, materiais sonoros, instrumentos musicais, gêneros e estilos musicais, estruturação musical) e: 2) a influência de dias/semanas temáticas na organização das aulas de música (exemplos de temas: diversidade, meio ambiente, inclusão, mundo do trabalho).

A investigação revelou, ainda, a concepção docente sobre a defasagem dos alunos quanto ao estudo sistematizado na área de música, bem como a necessidade de lidar com um campo de forças configurado pelas disputas próprias do currículo (transversalidade, interdisciplinaridade). Tais constatações permanecem resvalando em uma questão estrutural para a Educação Musical e para a formação de professores na área, qual seja: compreender o ensino curricular de música na Educação Básica.

É importante observar que a música, uma vez sistematizada no currículo escolar, oferece condições para compreendermos o que está naturalizado nas propostas de ensino, o sujeito que se pretende formar e as tensões culturais que permeiam o processo de escolarização de modo mais amplo.

O rico acervo bibliográfico no campo do Currículo (aqui referido como terreno especializado do conhecimento) oferece sustentação teórica para essas discussões, por exemplo: a escola como espaço de educação formal e transmissão do saber elaborado (SAVIANI, 2011), o currículo e o conhecimento poderoso (YOUNG, 2011), as pedagogias visíveis e invisíveis (BERNSTEIN, 1996), o sistema curricular (SACRISTÁN, 1998), a globalização e a interdisciplinaridade (SANTOMÉ, 1998).

7 A Organização do Conteúdo de Música no Componente Curricular Arte: dois estudos de caso com professores da rede pública de educação Básica do DF (SENA, 2016).

Saviani (2011) utiliza o termo clássico para se referir ao conhecimento que resistiu ao tempo, sendo sua validade algo que extrapola o momento em que foi proposto, dispendo que no currículo é necessário evitar a substituição daquilo que é principal por aquilo que é secundário. Young (2016) discute a diferença entre o conhecimento cotidiano e o conhecimento escolar (aquilo que faz parte da realidade individual ou é externo aos alunos). Em síntese, ambos refletem a escola como local do conhecimento sistematizado (advindo das suas formas mais desenvolvidas na universidade), sendo a apreensão destes conhecimentos uma estratégia capaz de transformar as realidades individuais.

Conforme Sacristán (1998), embora nos sistemas de ensino consolidados existam orientações (currículo prescrito) com vistas ao delineamento do trabalho escolar, há também um currículo que é modelado pelos professores, sobretudo, quanto aos critérios para a seleção de conteúdos e organização dos conhecimentos. Bernstein (1996) observa que o trabalho com conteúdos tende a representar uma pedagogia visível enquanto o formato por competências, por exemplo, tende para as pedagogias invisíveis. Mais especificamente, as diferenças são dimensionadas pelo autor quando o professor deixa clara a seleção dos conhecimentos (visível) ou, pelo contrário, quando o aluno assume o protagonismo e o ritmo das aulas alcançando saberes em consonância com o desenvolvimento individual. Esse último formato acaba tornando invisível a maneira como o professor negocia e/ou avalia os conhecimentos.

Santomé (1998), por sua vez, conceitua os diferentes níveis de coordenação entre disciplinas (multidisciplinar, pluridisciplinar, disciplinaridade cruzada, interdisciplinaridade, transdisciplinaridade). O autor apresenta uma incursão histórica buscando identificar os determinantes que levaram a educação e o currículo ao campo de fragmentação de conhecimentos na escola.

Observa-se, portanto, que há um campo já bastante desenvolvido com referenciais que permitem um diálogo de cunho educacional e curricular no qual podem ser dimensionadas diferentes áreas, entre elas, a Educação Musical. Assim, elencam-se algumas categorias encontradas que podem servir de sustentação para discussões que tenham por objetivo dialogar com a Educação Musical e Currículo.

Quadro 01 – Literatura Especializada: lentes de análise

Autores	Categorias	Origem
Demerval Saviani	Educação Formal; Saber Elaborado; Conhecimento Clássico; Humanização pelo Conhecimento; Concepção Histórico Crítica.	Brasil
Michael Young	Conhecimento Poderoso; Conhecimento Escolar; Conhecimento Cotidiano; Currículo Engajado.	Inglaterra
José Gimeno Sacristán	Sistema curricular; Interpretações do currículo: prescrito, apresentado, modelado, em ação, realizado, avaliado.	Espanha
Jurjo Torres Santomé	Globalização; Interdisciplinaridade; Currículo Integrado;	Espanha
Basil Bernstein	Pedagogias Visíveis; Pedagogias Invisíveis; Classificação (poder); Enquadramento (controle); Código Elaborado; Código Restrito.	Inglaterra

Fonte: Saviani (2011), Young (2011), Sacristán (1998), Santomé (1998), Bernstein (1996).

Observa-se que o campo de pesquisa ora tratado (Ensino Regular, Educação Básica) representa área de impacto direto tanto para os trabalhos de licenciatura quanto para as pesquisas *stricto sensu* desenvolvidas na universidade. Nessa direção, espera-se que as contribuições teóricas aqui apresentadas sirvam como ponto de partida (mola propulsora) para estudos sobre o ensino de música na Educação Básica.

Referências

BERNSTEIN, Basil. A estruturação do discurso pedagógico: classe, códigos e controle. Volume IV. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Luís Fernando Gonçalves Pereira. Vozes: Petrópolis, 1996.

SACRISTÁN, José Gimeno. O currículo: uma reflexão sobre a prática. Tradução de Ernani F. da Fonseca Rosa. 3. ed. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

SANTOMÉ, Jurjo Torres. Globalização e interdisciplinaridade: o currículo integrado. (Trad.). Cláudia Schilling. Porto Alegre: Artmed, 1998.

SAVIANI, Dermeval. Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações. 11. ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2011.

SENA, Ibsen Perucci de. A organização do conteúdo de música no componente curricular Arte: dois estudos de caso com professores da rede pública de Educação Básica do DF. Dissertação (Mestrado em Música)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

YOUNG, MICHAEL F. D. O futuro da educação em uma sociedade do conhecimento: o argumento radical em defesa de um currículo centrado em disciplinas. Revista Brasileira de Educação, v. 16, n. 48, p. 609-623, 2011.



Comunicações

Sala 3

Moderador:

Prof. Dr. Flávio Pereira

Mestres e discípulos: travessias entre a tradição oral e a academia

Daniel Martins Pitanga

Setembro-outubro de 2021. Seguimos vivendo, testando, aprimorando, ajustando, sobrevivendo, morrendo e perseguindo uma realidade e um tempo inconstantes, que persistem em nos desafiar e nos provocar soluções para uma situação que parece não mais retornar ao seu estado de antes, tida como normal.

Elaborar uma reflexão em forma de texto para um fórum de egressos é, de certa forma, uma retomada, ou, fazendo um contraponto com o próprio termo, um (r) egresso. Colocar em perspectiva a pesquisa desenvolvida e defendida há apenas alguns meses, me faz pensar e reafirmar que o sentido de perigo, contigo na ideia de experiência, é o que nos aproxima e nos mantém vivos, buscando e construindo em nossas travessias, cruzamentos que nos encaminhem para tempos melhores e portos mais seguros, mesmo que estes ainda sejam pouco concretos.

A recente travessia pelo mestrado proporcionou-me grandes mudanças no campo profissional e pessoal. Alcançar o título de mestre representa, no meu caso particular, como educador musical e interessado pela cultura popular de tradição oral, um retorno ao estado de discípulo, ora de mim mesmo, ora de meus alunos.

Assumir o duplo papel de mestre e discípulo é o que mais me aproxima de minha busca como pesquisador e educador. É ter a certeza de que nos formamos e nos constituímos humanamente com e entre nossos pares. Disso, a tradição oral é exemplo maior e, atravessando e atravessado pela academia, posso experimentar e constatar que, embora simbolizem estruturas sociais distintas, a tradição e a academia não se antagonizam ou se anulam.

A reflexão que gostaria de compartilhar com leitores e participantes desse primeiro e importante fórum, se baseia em experiências profissionais como professor da educação musical, tendo como base minha pesquisa de mestrado (PITANGA, 2021).

Atuar como professores em aulas remotas no contexto pandêmico é um desafio que nos instiga questionamentos sobre nossos pressupostos, metodologias e objetivos como educadores. Prescindir da interação e convívio social, neste sentido, é também nos remeter ao que nos é essencial, aquilo que não podemos abrir mão, pois já não temos tanta certeza de que estamos por inteiro nas telas e áudios compartilhados.

Se não nos ouvimos e vemos tão bem hoje, sobre o que devem tratar nossas aulas de música?

Tornarmo-nos músicos e educadores musicais em um momento de lutos e ausências é também um (r)egresso ao que a música tem de mais essencial, o encontro. É compartilhar músicas, experiências e histórias de vida.

Talvez, pelas incertezas sobre os destinos de nossas travessias, neste momento, seja mais difícil responder à questão levantada. O que não nos impede de seguir testando, aprimorando, experimentando possíveis respostas. Neste contexto, a partir da pesquisa desenvolvida, surge como proposta o trabalho com as narrativas de histórias de vida.

A possibilidade de revisitar a ideia de “dar voz ao aluno” me parece uma proposta coerente. Não no sentido de negar e tentar reinventar métodos e propostas didáticas para a aula de música, mas simplesmente a tentativa de incorporar, de forma adequada, o que temos de mais insubstituível, nossas presenças e identidades.

Nossas músicas, memórias, corpos, gestos e sons, hoje, dentro e fora das telas são, provavelmente, nossos pilares de sustentação em um mundo de incertezas. Apostar, pois se trata mesmo de uma escolha não garantida, em nossas histórias e identidades talvez seja um caminho para apaziguar nossas inseguranças, ansiedades e tristezas, caminhando para a superação das câmeras desativadas, das escutas e leituras desatentas na construção de um norte para os reencontros, (r)egressos.

Nossas músicas têm um papel importante a cumprir nesse sentido e cabe a todos nós, mestres e discípulos, agora destituídos de hierarquias por pura necessidade, reconstruirmos um caminho para um futuro que não prevíamos e ainda desconhecemos. Memórias de passados distantes e recentes nos resgatarão perspectivas para um próximo futuro.

Referências

PITANGA, Daniel Martins. Candeeiro Musical: três histórias de vida em formação com a música e a construção de memórias na cultura popular. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) UnB, Brasília.

A musicobiografização na perspectiva de três professores de música: reflexões sobre os impactos formativos da pesquisa concluída

Haniel Henrique Vieira de Queiroz

Este trabalho consiste em um recorte de uma pesquisa concluída de mestrado que teve como objeto de estudo os processos de musicobiografização de três professores de música a partir de suas pesquisas realizadas no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília – PPGMUS – UnB. Tomei como objetivo deste trabalho compreender como a pesquisa concluída impactou na minha formação como professor de música. Para chegar a tal compreensão, parto de uma síntese da pesquisa para, em seguida, refletir sobre os processos formativos da minha vida profissional como professor de música advindos da pesquisa.

Considero relevante destacar, em primeiro lugar, que escolhi trabalhar com professores de música que produziram pesquisas com abordagem (auto)biográfica e que levam para seus contextos profissionais saberes adquiridos com suas pesquisas. Assim, esses profissionais, egressos do PPGMUS – UnB, buscam desenvolver uma docência em música permeada por elementos da musicobiografização.

Uma vez que a construção do conceito de musicobiografização tem por intuito “fazer aproximações no diálogo entre o campo da pesquisa (auto)biográfica com o campo da Educação Musical” (ABREU; PEREIRA, 2018, p. 10), a pesquisa colocou em discussão como os três professores compreendem esse conceito em suas práticas docentes.

Ultimamente, o Grupo de Pesquisa do qual sou membro tem feito um exercício epistemo-empírico no qual a música como linguagem e expressão do humano é o mote para pensar o sujeito e sua inscrição (auto)biográfica no mundo. O termo musico-bio-grafi-zação tem em sua semântica noções fundadas na escrita da vida do sujeito que se forma com a música. Esses estudos continuam avançando teórico e metodologicamente. Em um ensaio teórico Abreu (2021, p. 5) compreende “que a musicobiografização é uma experiência auto medial que abre um espaço de criação em que se encontram o movimento de uma busca exercida sobre o material e sobre o fazer musical daquele que faz e narra como fez.” Nesse sentido, “narrar-se com música é preciso! E fazer desse médium uma escuta de si, ainda mais.” (ABREU, 2021, p. 9).

O referencial teórico da pesquisa esteve centrado na teoria da tríplice mimese de Paul Ricoeur (1994) – prefiguração, configuração e refiguração – no tempo e narrativa, também utilizada no processo de análise da pesquisa. Como metodologia, foram utilizados os materiais biográficos apresentados por Ferrarotti (2010) de forma que o material primário consiste na palavra do sujeito. Assim, foram realizados encontros onde os coparticipantes compartilharam relatos que me ajudaram a compreender melhor a formação deles como docentes de música pertencentes ao movimento (auto) biográfico. Os materiais secundários, compostos pelos documentos e pelos relatórios de práticas docentes desses professores, foram recursos complementares para que eu conhecesse o mundo dos coparticipantes, em especial suas pesquisas e suas formas de lecionar.

Neste trabalho, as dimensões da musicobiografização, à luz da tríplice mimese (RICOEUR, 1994), abriram horizontes para acompanhar os três profissionais na forma como eles prefiguram suas experiências formativas com suas pesquisas, configurando-as em suas práticas docentes e refigurando pela reflexividade narrativa. Esses elementos da estrutura narrativa, na perspectiva da tríplice mimese, adensados com a linguagem musical se combinam para entendermos que a música está contextualizada no mundo da vida, carregada de possibilidades de significações, tendo assim, um potencial formativo.

Compreendo, então, que os três coparticipantes da pesquisa engendram uma vida-formação refigurada. Assim, a reflexividade narrativa é constitutiva de uma força potencial geradora de impactos nas práticas músico-educativas desses profissionais. Isso acontece quando mostram o aprofundamento de suas elucubrações vendo com elas os resultados da práxis. Nessa perspectiva, a intriga é mediadora por ter seus

caracteres temporais próprios. É a intriga, configurada em narrativa oral, escrita ou musical que faz da ligação entres as dimensões temporais o papel importante para o sentido da narrativa.

As experiências do mestrado foram permeadas pelas reflexões e descobertas, junto ao grupo de pesquisa em que esses professores participam. Esse conjunto de ações formativas geraram conhecimentos que, hoje, são figurados em suas práticas profissionais. Assim, como construto resultante da pesquisa, trago o entendimento de que as dimensões musicobiográficas, advindas das narrativas (auto)biográficas geraram uma análise que se configurou mediante a cooperação mútua dos três coparticipantes nas ações músico-educativas com os efeitos da formação com a pesquisa.

Pesquisar profissionais que levam suas pesquisas para suas práticas me levou a conhecer melhor a perspectiva musicobiográfica e me fez refletir sobre minha trajetória como músico e professor de música. Nessa jornada, experiências formativas, como aquelas adquiridas no curso técnico e nos cursos de graduação em música, bacharelado e licenciatura, se tornaram constitutivas com diferentes visões e abordagens advindas dos professores com os quais estudei. Assim, fui construindo a minha forma de ensinar e aprender música. Mas ainda faltava um elo nesse processo formativo com a música, qual seja: saber fazer pesquisa em música.

Assim, decidi cursar o mestrado com o intuito de aprender a pesquisar, mas os aprendizados adquiridos foram bem mais amplos. Ao término da pesquisa posso dizer que me identifico com os três professores quando mostram em suas narrativas que o mestrado ampliou a forma como enxergam diversos aspectos envolvendo a Educação Musical e que isso é revelado em suas ações como decentes em música. Consigo visualizar os primeiros impactos formativos da minha pesquisa pelo fato de que, logo depois de concluí-la, assumi o cargo de professor substituto no Departamento de Música da Universidade na qual me formei. Logo, tenho me debruçado com os estudantes de licenciatura em música sobre as práticas musicobiográficas que chamei na minha pesquisa de práticas músico-educativas. Tais práticas são construídas com narrativas, memoriais formativos e demais dispositivos que levam os estudantes a compreenderem-se diante da música praticada e refletida nos modos de ser e agir com a música que fazem e ensinam.

Foi, então, no percurso formativo com esta pesquisa, que pude ampliar horizontes para os diferentes processos de formação em música. Portanto, refletir sob essa perspectiva é trazer para o centro a vida-formação que só o tempo e a narrativa são capazes de fazer emergir as dimensões da musicobiografização.

Referências

ABREU, Delmary Vasconcelos.; PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Tradições seletivas e inventadas em educação musical: reflexões a partir das pesquisas desenvolvidas na Unb. In: SILVA, Fabiany de Cassia Tavares; CARVALHO, Carlos Henrique (Orgs.). Escrita da pesquisa em educação no centro-oeste. 1ed. Campo Grande: Editora Oeste, 2018, v.3, p. 37-64.

ABREU, Delmary Vasconcelos. Um ensaio sobre a musicobiografização como uma vertente para a pesquisa (auto)biográfica em Educação Musical. Artigo submetido para a Revista da ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical. 2021.

FERRAROTTI, F. Sobre a autonomia do método biográfico. In: NÓVOA, Antônio; FINGER, Matthias (Orgs.). O método (auto) biográfico e formação. Natal: EDUFRRN, 2010.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994 (1983).

A repercussão gerada pela experiência na pós-graduação em música na Universidade de Brasília

Ely Janoville Santana Sobral

O estudo em geral, a busca da verdade e da beleza são domínios em que nos é consentido sermos crianças por toda a vida. (Albert Einstein)

Fazer um doutorado, um mestrado ou uma pós-graduação já é algo desafiador por si só, como uma experiência totalmente construtiva e imersiva na vida acadêmica especializada. De maneira realista, é o momento de trazer à tona uma pesquisa aprofundada e que busca acrescentar para a vida da universidade e dos pesquisadores/estudantes/professores e afins. Uma frase dita em aula pelo Prof. Ricardo Freire ilustra bem essa contribuição esperada de uma pesquisa realizada dentro do espaço acadêmico: “A sua pesquisa é como um grão de areia que cai na imensidão de um deserto”.

Realizar uma pós-graduação na Universidade de Brasília foi extremamente importante para a minha formação e amadurecimento como músico e sobretudo como compositor. Foi um momento em que tive a oportunidade de ter foco nos meus estudos composicionais aplicados para o violão e nos meus métodos de escrita e pesquisa, amparado pelo meu orientador e amparado como bolsista. Foi uma atividade totalmente inspiradora na minha vida e lapidadora da minha atividade como pesquisador da área de música.

O mestrado “Música em contexto” do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília abarca várias áreas da pesquisa em música. No início, algumas das matérias obrigatórias para todas as áreas, em específico a matéria de Metodologia com o Prof. Paulo Marins, proporcionaram aos alunos uma convivência cooperativa, uma habilidade necessária para que o pesquisador saiba apresentar seu trabalho para as pessoas mais diversas com conhecimentos igualmente diversos. Isso faz com que a pesquisa/trabalho seja mais clara, eficaz e compreensível, fatores determinantes para qualificação e defesa de qualquer dissertação bem estruturada. Além disso, somado aos debates realizados em sala, as aulas nos deixam preparados para um tipo de apresentação que é recorrente em encontros, seminários, festivais e demais eventos acadêmicos. Ainda sobre as aulas de metodologia vistas durante o mestrado, com elas aprendi a usar as ferramentas de busca em bases com efetividade, e de fato saber como enquadrar/contextualizar a pesquisa dentro das perspectivas formais do entendimento sobre formatação e apresentação de trabalhos acadêmicos.

Durante o período no mestrado pude escrever e defender 3 artigos diferentes, para apresentar em encontros de Universidades distintas (um na área de etnomusicologia e outros dois na área de composição), fato interessante por conta das aulas e encontros para orientação serem bem completos acerca da estruturação e aproveitamento da dissertação e dos artigos possíveis de serem produzidos a partir da mesma.

A importância da pesquisa na área de pós-graduação em música no Brasil é imensa. Especificamente para a área de composição para violão e dos métodos acerca dessa prática, estas temáticas ainda são pouquíssimo abordadas dentro de um contexto acadêmico e menos ainda sob uma perspectiva analítica/funcional. Ter o apoio do Prof. Flávio como orientador, coautor (no caso dos artigos), e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília como base foi vital para que essa pesquisa fosse respaldada e aceita em outras chamadas para publicação em Universidades diferentes, tendo sido publicada também por veículos de informação digital sobre a pesquisa do violão no Brasil (por exemplo: Acervo Digital do Violão Brasileiro) e acabou por gerar parte de um CD de músicas autorais para violão solo.

A orientação do Prof. Flávio Pereira foi de inestimável importância durante todo o momento do mestrado (até pelo fato de ter me incentivado a entrar no mestrado com um olhar criativo e composicional), ajudando-me desde a escolha das peças analisadas até com o título da dissertação e correção das peças compostas. A presença de um orientador que saiba de fato conduzir o estudante por um caminho de pesquisa, descobertas, erros e acertos é de extrema importância. Além de ser necessário como um guia, o orientador se posiciona como um ouvinte e avaliador do resultado sonoro buscado para esse tipo de criação composicional que perpassa por eixos de análise, escritura, composição e interpretação das obras.

Recentemente, fui aprovado para o programa de doutoramento em composição musical da Universidade de Lisboa com uma pesquisa que é uma continuação e amplificação do que foi o projeto defendido no Programa de Pós-Graduação em Música da UnB. A ideia de amplificação do tema do mestrado para fazer um doutorado em composição musical, mas a partir de uma abordagem camerística, foi algo discutido em orientação com o Prof. Flávio como planos futuros possíveis e foi ressaltado pelo Prof. André Siqueira (UEL - membro externo da banca) e pelo Prof. Sérgio Nogueira durante a defesa do mestrado como uma maneira de manter a linha estética e composicional da minha pesquisa. A noção de continuidade da pesquisa nesse caso foi muito importante para que o pré-projeto fosse aprovado e bem avaliado pelos professores da Universidade de Lisboa.

É imprescindível que o Programa se perpetue e possa ajudar, orientar e apoiar jovens que, assim como eu, buscam investigar a dinâmica das práticas composicionais – no meu caso, aplicadas ao violão - realizadas dentro do contexto acadêmico brasileiro, para que, cada vez mais, possamos construir referências nacionais na área da música.

Os impactos gerados pela experiência na pós-graduação em Música na UnB

Pedro Ribeiro Cardoso

Durante os anos 2017 e 2019 tive a oportunidade de participar do Programa de Pós-Graduação em Música – Música em Contexto da Universidade de Brasília, no qual desenvolvi meu projeto de mestrado, intitulado “Suite de Clavecin de Alex. Voormolen: contextualização, análise e adaptação para cravo de cópia histórica”. Este foi um projeto que se revelou, no decorrer do tempo, ganhar um significado ou uma importância muito além daquela anteriormente imaginada, uma vez que os impactos gerados por essa experiência na pós-graduação não se limitaram ao impacto da publicação da dissertação em si, mas a um conjunto de conhecimentos, experiências e entendimentos advindos da ampla pesquisa realizada, o que só foi possível, na profundidade e intensidade ao qual se deram, devo pontuar, graças à bolsa concedida. Foi a bolsa que permitiu que eu me dedicasse integralmente a este projeto

Com o intuito de racionalizar e sintetizar um pouco daquilo que foi positivo desta experiência, sinto-me no dever de indicar pelo menos quatro áreas da minha vida que foram direta e perceptivelmente impactadas: a do acadêmico/pesquisador; a do professor de música/cravo; a do compositor de música, especialmente para cravo; a do intérprete/instrumentista cravista.

Desenvolver este projeto junto ao PPGMUS foi essencial para eu acreditar no meu potencial acadêmico. Graças a essa experiência, cultivo a vontade de continuar a escrever artigos e a participar de eventos acadêmicos ou com que envolvam temáticas relacionadas à minha dissertação de mestrado. Devo pontuar que o professor Flávio Santos Pereira foi fundamental neste processo, tanto para me incentivar a entrar no mestrado – uma vez que se não fosse pelas conversas e pelo seu entusiasmo muito provavelmente eu não teria optado pelo o mestrado naquele momento – quanto para concluir o projeto e continuar a sonhar com outras aspirações acadêmicas. Este projeto revelou para mim mesmo algumas capacidades e competências que eu mesmo não conhecia. Neste sentido, sinto-me muito mais seguro para pleitear uma vaga para um doutorado, ou pleitear outras vagas em áreas que de alguma forma foram objetos do meu estudo durante este período.

Enquanto professor de cravo, um instrumento um tanto quanto peculiar e pouco conhecido, o processo de escrever essa dissertação me possibilitou conhecer e ler diversas fontes primárias e secundárias, o que, em diversos níveis, me tornou um professor de instrumento muito mais preparado e literato. Sendo assim, esse referencial teórico se mostrou fundamental para complementar e embasar a minha prática enquanto instrumentista e professor de cravo. Fora isso, este projeto de mestrado também me ajudou a conquistar um pouco mais de credibilidade e visibilidade enquanto professor, o que vejo como um impacto muito positivo para o reconhecimento do meu trabalho enquanto professor.

Enquanto compositor, a leitura de diversos tipos de publicações acadêmicas que elaboram sobre a escrita idiomática cravística, assim como a escrita moderna e contemporânea para cravo, se revelaram um diferencial na minha abordagem composicional pós mestrado. Outro aspecto que se demonstrou relevante foi a análise minuciosa da Suite de Clavecin, que composicionalmente me trouxe muitas ideias não apenas harmônicas, mas também formais e conceituais. A leitura do referencial teórico da dissertação também me possibilitou entender e imaginar materiais composicionais de diversas linguagens estéticas, não apenas aquelas relacionadas à linguagem neoclássica da Suite de Clavecin de Alex. Voormolen. Creio que um reflexo dessa experiência se reflita no trabalho interpretativo feito em parceria com o compositor Kino Lopes, em sua Obra para Cravo, estreada na Semana Universitária da UnB, de 2021, sob orientação da professora Tatiana Catanzarro.

Já enquanto instrumentista e intérprete, a pesquisa sobre cravo e interpretação, assim como a subsequente experimentação ao instrumento também se mostraram particularmente importantes. Essa investigação acabou me inspirando interpretativamente não apenas nas adaptações e transcrições para cravo, mas também me trouxe à tona uma série de possibilidades interpretativas que definitivamente contribuíram para a forma como interpreto e componho as minhas próprias peças e até mesmo como encaro e interpreto tipicamente interpretadas do repertório para cravo dos séculos XVII e XVIII.

Assim como espero ter demonstrado neste breve texto, julgo a minha participação no programa de Pós-Graduação em Música na Universidade de Brasília como particularmente relevante e pertinente para a minha carreira enquanto músico, cravista, professor e compositor. No meu atual entendimento, os impactos positivos

dessa experiência no mestrado são muito maiores e mais benéficos do que aqueles que eu sequer poderia imaginar antes de entrar no programa. A movimentação que poderia simplesmente culminar e se encerrar na publicação da dissertação, artigo e projeto artístico – realizações concretizadas à época –, acabaram se desdobrando no início de muitos outros projetos e empreitadas relacionadas ou que tangenciam o tema da minha dissertação de mestrado, algumas até de relevância nacional, como a minha participação na série de palestras “Cravistas em quarentena”, organizado pela professora goiana Beatriz Pavan, quanto, por exemplo, na live “Conversa ao piano”, organizado pela professora gaúcha Márcia Ferreira. Em ambas as lives mencionadas, fui convidado justamente para apresentar e divulgar o tema de pesquisa do meu mestrado. Com todos esses impactos positivos, atualmente, após essa experiência que se desdobrou de forma tão vasta e diversa, habita em mim uma grande vontade de dar continuidade aos meus estudos acadêmicos e, seguindo a linha de pesquisa que iniciei no meu projeto de mestrado, prosseguir para o Doutorado, programa este que espero um dia ser ofertado no Departamento de Música da Universidade de Brasília.

Comunicações

Sala 4

Moderador:

Prof. Dr. Sérgio Nogueira

Produção audiovisual de um grupo vocal do Rio Grande do Sul em tempos de distanciamento social: a contribuição das crenças de autoeficácia

Tiago Hoerlle

A prática coral tem em seu fundamento a vivência social, a performance e a educação musical, além de campos que considero complementares – psicologia de grupos, produção cultural, artes em geral. Tais conhecimentos deveriam compor a formação do regente coral, para além da formação acadêmica específica.

Durante o curso de mestrado tive a feliz oportunidade de poder aprofundar meus conhecimentos em performance e muitos outros, e pude pesquisar, questionar e dialogar sob uma visão macro e microscópica os inúmeros processos envolvidos em uma realização musical. Minha satisfação foi ainda maior quando vislumbrei a possibilidade de aplicar esses conhecimentos em um coro, que durante muitos anos foi meu principal campo de atuação.

Em minhas conversas pelos corredores com os professores, foi-me dada a sugestão do tema da autoeficácia, que de imediato despertou meu interesse. A autoeficácia (BANDURA, 1997) – ou Crenças de Autoeficácia – faz parte da Teoria Social Cognitiva de Albert Bandura e é uma estrutura teórica psicológica e social (BANDURA, 2009; BANDURA; AZZI; POLYDORO, 2009), sendo aplicada em diversas áreas do conhecimento e tem consistentemente embasado vários trabalhos acadêmicos em Música (GARCIA, 2017; GRINGS, 2020; NEVES, 2007).

Decidi por esse tema para a dissertação, propondo estudar e aplicar os conceitos da Autoeficácia no grupo coral em que eu estava trabalhando, o Grupo VocaLuz, do Instituto Federal de Goiás – campus Luziânia. Os resultados obtidos com a aplicação de algumas técnicas foram muito positivos, mesmo que realizados em um período relativamente curto.

O clipe musical VocalnaNuvem, ao qual este resumo se refere⁸, foi produzido em 2020 por mim e pelo grupo vocal VocaSapiens, da cidade de Canoas – RS, durante a pandemia de COVID-19. Em decorrência das regras sanitárias de distanciamento social, muitas mudanças e adaptações foram necessárias, alterando drasticamente a rotina de ensaios e apresentações do grupo. Os desafios, no entanto, revelaram-se bem mais profundos que somente um conjunto de adequações.

Pode-se dizer que o momento (que persiste até hoje) agiu como um verdadeiro agente catalisador de inseguranças, questionamentos e reflexões acerca do verdadeiro propósito, capacidade e mesmo identidade do grupo. Considerando que performance não é somente o momento apresentacional de um coro (FIGUEIREDO, 2017), vários aspectos sociais, psicológicos e logísticos tiveram quem ser abordados antes de qualquer ação musical.

Foi então que novamente a aplicação dos conceitos da Teoria da Autoeficácia contribuiu para uma retomada de consciência do grupo e o restabelecimento de

8 Vídeio disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=npjYZFM-ill>

seus novos objetivos. Os conceitos de Motivação, Modelação, Experiência Vicária, Autorregulação e Resiliência foram fundamentais para vencer os sentimentos de angústia, insegurança, desorientação dominantes.

Ao mudar a percepção da situação e buscar alternativas viáveis, decidiu-se não somente continuar as atividades remotamente. Foi desenvolvido um recurso de aprendizado para outros coros que se encontrassem na mesma situação.

Tenho certeza de que as vivências e conhecimentos que tive no curso de mestrado foram importantíssimos para meu aprimoramento pessoal e profissional e muitos desdobramentos ainda ocorrerão em minha performance artística e prática docente.

Referências

BANDURA, Albert. Self-efficacy: The exercise of control. Macmillan, 1997.

BANDURA, Albert. O exercício da agência humana pela eficácia coletiva. In: BANDURA, Albert; AZZI, Roberta Gurgel; POLYDORO, Soely Aparecida Jorge (Orgs.), Teoria Social Cognitiva: conceitos básicos. Artmed Editora, 2009. p. 115 – 122.

BANDURA, Albert; AZZI, Roberta Gurgel; POLYDORO, Soely Aparecida Jorge. Teoria Social Cognitiva: Conceitos Básicos. Artmed Editora, 2009.

FIGUEIREDO, Hellem Pimentel Santos. A concepção do é e enquanto performance a partir da etnografia da performance musical de um coral institucional. In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, 2017. Anais... Campinas: ANPPOM, 2017. p. 1-8.

GARCIA, Fernanda Krüger. O perfil do professor de música do ensino médio e suas crenças de autoeficácia. Dissertação de Mestrado. UFRGS, 2017.

GRINGS, Bernardo. Crenças de autoeficácia de regentes em grupos musicais escolares. Tese de Doutorado. UFRGS, 2020.

NEVES, Gina Samoa. O perfil e as crenças de autoeficácia de professores de música dos anos finais do ensino fundamental. Dissertação de Mestrado. UFRGS, 2017.

Cowgays do asfalto: uma autoetnografia de um músico-empresário de música sertaneja LGBT+

Caio Mourão

Meu objetivo é mostrar, por meio de um vídeo clipe (GIL PINHEIRO E CERRADO, 2018), o trabalho da dupla Gil Pinheiro e Cerrado (GC), autointitulada como a primeira “dupla sertaneja LGBT+”. Composta por um homem gay e uma mulher lésbica, inicialmente a dupla assumia uma postura heteronormativa em suas performances em shows, interpretando de forma tradicional canções com textos patriarcais, na tentativa de atrair o público heterossexual. Nessas situações, o cantor representava o papel tradicional do “machão” que se relaciona sexualmente com várias mulheres, sem vínculos de afeto, carinho ou amizade; e a cantora, seguindo o padrão dos textos das canções, adotava uma postura ora de submissão, assumindo a figura da “santa” que tudo suporta, ora de violência, personificando a imagem da mulher vingativa, que trai ou agride o marido, motivada pelo comportamento infiel do homem. Enquanto sócio fundador, diretor musical e contrabaixista, eu sentia o sofrimento que essa interpretação lhes causava, e o esforço que faziam para manterem esses papéis. Mesmo sendo ator amador, o cantor, sem perceber, adotava comportamentos “afeminados” em situações fora do palco, como em entrevistas, recebendo fãs no camarim, ou pela forma que colocava conteúdos nas redes sociais da dupla. Da mesma forma, a cantora apresentava dificuldades em interpretar a mulher traída que sofre, ou se vingava, contrariando seus sentimentos e crenças pessoais. Observando o esforço que faziam, e sua insatisfação por não lograrem êxito, sugeri que assumissem suas reais orientações sexuais profissionalmente, e que “saíssem do armário”, mesmo que isso representasse a ruptura com uma parcela significativa de clientes, o que infelizmente acabou acontecendo, resultando inclusive no fim da dupla. Por trabalhar também na área comercial, várias vezes presenciei o desinteresse de clientes unicamente pelo fato desses artistas não serem héteros. Muitos diziam adorar o trabalho, não se afirmando preconceituosos, mas receavam que sua clientela não gostasse de artistas “desse tipo”.

Minha dissertação de mestrado se propôs a esclarecer como dois guitarristas de Brasília se tornaram empresários da música, um da área de bandas de baile, e o outro de escolas de música alternativas, e como suas escolhas e competências (conhecimentos, habilidades e atitudes) influenciaram no sucesso de suas empresas. O link dessa dissertação com o trabalho da GC está no fato de: 1) Ser eu o sócio fundador, o diretor musical e o contrabaixista da dupla, ou seja, um “músico-empresário”, assim como os meus dois objetos de estudo da dissertação; 2) O crescimento da dupla se deu principalmente por causa dos meus conhecimentos musicais, mais do que administrativos, exatamente como aconteceu na minha dissertação; 3) A sobrecarga emocional, motivada pelo excesso de preconceito de muitos contratantes, gerou uma forte apatia na dupla, o que acarretou na diminuição gradual dos shows, até culminar no fim do trabalho.

A “música sertaneja LGBT+” da GC me permitiu conhecer a banda de “fado LGBT+” Fado Bicha (FB), o que oportunizou a minha mudança para Lisboa, para eu realizar um estudo sobre o “fado LGBT+” do FB em um doutorado na Universidade Nova de Lisboa (UNL).

Referência

GIL PINHEIRO E CERRADO. Escondo o sol de manhãzinha, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/AvGHbE7ovtM>. Acessado em: 19 set. 2021.

Cantique de Jean Racine do compositor Gabriel Fauré - Apresentação coral em mosaico com o Coral Supremo Encanto e músicos convidados

Eldom Soares dos Santos

Na dissertação “A Aprendizagem Musical e o Uso das Tic em uma Comunidade de Prática: Uma Pesquisa-ação no Coral Ad Infinitum”, defendida em julho de 2019, foram apresentadas algumas ações desenvolvidas junto ao Coral Ad Infinitum e que demonstravam as possibilidades da utilização das tecnologias de informação e comunicação no canto coral. Uma das ações apresentadas foi o ensaio através da plataforma de webconferência “ZOOM”. Na época o autor escreveu:

O Zoom apresentou muito atraso na relação emissor/receptor e a qualidade do áudio não era muito boa, mas cremos que, resolvidos estes problemas, esta será uma ótima opção para possibilitar a participação remota síncrona de coralistas que estejam viajando, por exemplo, ou adoentados sem poder sair de casa. (SANTOS, 2019, p. 91).

À época não se imaginava que em menos de um ano as atividades presenciais de ensaio corais, assim como tantas outras atividades coletivas, seriam suspensas em razão de decretos governamentais que visavam a contenção da disseminação do vírus SARS-COV2 que vem, infelizmente, desde então, causando milhões de mortes em todo o mundo. Por esta razão, a partir de março de 2020, em diversos locais do mundo os corais passaram a utilizar o ZOOM como solução para que as suas atividades não fossem interrompidas.

O Coral Supremo Encanto, formado por servidores do Supremo Tribunal Federal e pessoas da comunidade, foi um dos muitos corais que passaram a fazer seus ensaios pela plataforma ZOOM. Para que os ensaios não ficassem sem uma consequente performance musical o maestro do coral também propôs a realização de apresentações das músicas através de vídeos com gravações realizadas individualmente por cada coralista e editadas em um único vídeo. Estes vídeos no Brasil ficaram conhecidos como “Coral em Mosaico” ou “Coral Virtual”.

Apesar da pesquisa não se ater à criação de corais virtuais, todas as questões abordadas na proposta do uso das TICs na prática coral foram fundamentais para que o Coral Supremo Encanto não interrompesse em nenhum momento as suas atividades em razão das muitas restrições impostas pela pandemia do Covid-19.

Não só o Supremo Encanto foi beneficiado pelas ações da pesquisa. Em 19 de Março de 2019 ao responder uma pergunta realizada pelo maestro Felipe Ayala no grupo de WhatsApp dos regentes de Brasília, o autor sugeriu a todos a utilização do ZOOM e propôs algo que acabou se tornando uma série de encontros nos quais as propostas para os ensaios virtuais foram debatidas e implementadas de acordo com as características de cada grupo e com as possibilidades de cada regente.

O Coral Supremo Encanto lançou seu primeiro vídeo de Coral em Mosaico em 21 de abril de 2020. Trazemos aqui o último vídeo produzido por este grupo com a música “Cantique de Jean Racine” do compositor Gabriel Fauré. Cada coralista e músico gravou a sua parte em casa com um smartphone e os vídeos foram editados pelo maestro e autor da pesquisa.

Referências

SANTOS, Eldom Soares dos. A aprendizagem musical e o uso das TIC em uma comunidade de prática: uma pesquisa-ação no coral Ad Infinitum. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

Experiências e Aprendizagens do Choro: articulação entre espaços de formação universitária e trabalho com música

Pablo Garcia da Costa

Essa pesquisa tem como pretensão fazer uma representação etnográfica das práticas e das formações em música, em especial Choro na cidade de Fortaleza. Escolas superiores de música, projetos de extensão e espaços de apresentação musical são observados como lugares de articulação entre aprendizado e trabalho. O lugar que o músico ocupa, também como ouvinte, condiciona sua audição. A partir dessa observação pretende-se, como objetivo, entender como a posição do músico gera um discurso que desloca o foco de análise do produto musical para as interações sociais, construindo novos significados sobre como o estudante de música que também é músico

profissional questiona e cria em paralelo ao currículo universitário, na extensão e na atividade profissional uma alternativa de construção de saberes paralela às estruturas pré-estabelecidas desses contextos. O conceito de ponto de escuta e contexto de anéis concêntricos corroboram com a noção de condição e lugar que o músico ocupa e como esses lugares têm caminhos que se conectam e se relacionam.

Mais especificamente na cidade de Fortaleza - CE, embora se observe fenômeno semelhante em escala nacional, a realização de eventos constantes em que se toca Choro profissionalmente fez surgir o interesse pela formação musical no gênero. Desde bares, anfiteatros e festivais de música, muitos desses espaços se tornaram lugar de transmissão de conhecimento a partir do encontro, por meio da roda de Choro, de oficinas e de espetáculos em que se tocam música instrumental, abrangendo como ritmos e estilos o Samba, o Baião, o Frevo, o Maxixe a Valsa, a Polca e mesmo o Jazz. Essa presença de muitos elementos referenciais é entendida nesta pesquisa como Choro, mas nesse caso um gênero guarda-chuva que em muitos casos é também definida como música instrumental brasileira.

Muitos desses sujeitos, alguns profissionais que trabalham com música, escolheram como opção de formação a universidade, e terminam por despertar o interesse dentro desse contexto, questionando as práticas tradicionais euro-centradas de sistematização e instigando para a criação de núcleos de estudo e prática adjacentes ao fluxo curricular tradicional.

A partir deste projeto pretendemos abordar este fenômeno numa análise que integra alguns níveis: o primeiro, de cunho etnomusicológico, o segundo técnico-criativo, e o terceiro, de educação musical. Estes níveis se relacionam na medida em que se desenvolve a pesquisa, de maneira a estabelecer uma produção no campo de pesquisa da Etnomusicologia com associações e diálogos com outras áreas, revelando temas emergentes e propondo uma narrativa a partir da prática auto etnográfica e pesquisa artística.

Observa-se um processo duplo de formação e prática, aprendizado e trabalho, em que escolas superiores de música e espaços de apresentação musical podem estar associados com as experiências profissionais e formadoras de quem faz música na cidade a partir de suas escolhas, trajetórias e perspectivas.

Essas trajetórias desenham um ambiente que nos faz pensar a cidade como um contexto etnográfico (TURINO, 1999) e, a partir dessa observação, emerge a hipótese de que há um equilíbrio, ou pelo menos há o desejo de equilibrar a representação de prática e estrutura dos ambientes que os músicos frequentam, criando uma relação dialética entre formação musical e trabalho com música.

Travassos (2005), segundo o conceito de ponto de escuta, nos dá suporte para pensarmos sobre o espaço democrático da universidade e troca de saberes musicais, levando-nos a refletir sobre a música popular brasileira no meio acadêmico, mas também em lugares como o bar, a roda, a festa, todos localizados em uma mesma cidade. A partir da identificação desses lugares, nos interessa investigar e compreender como essas informações musicais, teóricas e performáticas são vistas por seus executantes e como associam e negociam esses conteúdos da prática musical com os conteúdos e objetivos curriculares de um curso superior de música. Contudo, a posição do músico,

que também é ouvinte, condiciona sua audição, gerando um discurso.

A partir dessa noção de pontos de escuta, está definida neste projeto a cidade de Fortaleza como um contexto denominado Cidade do Choro e as várias formas de interagir, fazer e aprender música.

1º ponto de escuta – Atividade de extensão que se configura como prática musical dentro da universidade, especificamente projeto de iniciação artística, experiência de articulação entre trabalho e a formação musical.

O ponto de partida epicentro de uma dinâmica entre prática musical e pesquisa se dá quando o fazer musical vai ensaiar situações de trabalho, da vida artística. Mas também se processa como ambiente de pesquisa musical a partir de necessidades específicas do cotidiano de um grupo formado para esse fim. Por isso escolhemos um grupo de Choro específico, formado a partir de um projeto de extensão.⁹

2º ponto de escuta – A cidade de Fortaleza, representada por bares e casas noturnas, em que atuam músicos profissionais. No contexto da graduação percebemos esse músico como um veterano, aquele que não vem de uma formação adquirida pela atividade técnico-científica, mas busca no curso superior habilitação para novas possibilidades profissionais. Um perfil duplo, veterano de prática musical e novato do fazer pesquisa semelhante àquele observado por Salgado (2014) sobre músicos candidatos a processos de seleção na pós-graduação.

3º ponto de escuta – a formação musical proporcionada por curso superior de música, especificamente a graduação, sua estrutura curricular e o quanto os conteúdos dessa estrutura são aceitos e/ou questionados por músicos experientes que decidem, ao ingressar na faculdade, buscar novos caminhos de atuação profissional.

Partindo dessa configuração de três pontos de escuta, consideraremos os lugares de formação e trabalho como três anéis concêntricos “com vias que cruzam e conectam estes anéis”, tomando como referência Turino (1999, p. 15), observando como músicos, a partir de suas experiências, se articulam e quais estratégias e táticas se utilizam nesse fluxo de adaptação e troca de saberes.

Referências

SALGADO, José Alberto. Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música. *El oído pensante*, v. 2, n. 2, p. 1-18, 2014.

TRAVASSOS, E. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: ULHÔA, M.

9 O Grupo de Choro da Universidade Estadual do Ceará será tomado como referência para observar uma dinâmica em que seus integrantes se relacionam com a cidade de Fortaleza e seus espaços de atuação profissional, como se relacionam entre si enquanto atividade de iniciação artística e como se relacionam como a proposta curricular do curso de música ao qual fazem parte como estudantes.

(Org.), *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 94-111.

TURINO, Thomas. *Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical*. *Horiz. antropol.*, v. 5, n. 11, p. 13-28, 1999.

Penumbra

Pablo Garcia da Costa

Com sete anos de pesquisa e atuação artística na cidade de Fortaleza e dialogando com outros espaços de fomento à cultura, ainda verificamos carência de trabalhos artísticos fundamentados e amparados pela academia, voltados para a formação de grupos de choro no estado do Ceará, principalmente na cidade de Fortaleza, aliada à formação constante desses grupos em sala de aula nas disciplinas de Prática Instrumental, Música Brasileira e Etnomusicologia do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará, demandam a criação de um grupo de instrumentistas que possam representar o fazer musical da UECE nos mais diversos espaços públicos da comunidade

O trabalho de produção artística do grupo Choro Grande Banda, amparado pelo projeto Grupo de Choro da UECE não se limitou à pesquisa de repertório e apresentações musicais, estendendo suas atividades por meio de oficinas de criação musical e apresentações didáticas em entidades que promovam projetos de ação social e formação, bem como circuito de apresentações musicais para formação de plateia e disseminação da cultura de música popular instrumental brasileira, desenvolvendo uma relação dialógica com a sociedade.

Esse conjunto de atividades revela como a articulação ensino/pesquisa em função das demandas sociais, nos dá resultados e material para manutenção de um núcleo de pesquisa de história da música instrumental brasileira no âmbito acadêmico, dialogando entre os universos de produção musical popular e erudita, e possibilidades profissionais a partir da construção de uma trajetória de formação teórica e prática, junto ao mercado de produção musical do Estado. Assim percebemos contínua produção de trabalhos acadêmicos alinhados com a linha de pesquisa sobre produção de trajetória artística.

Numa perspectiva geral, o trabalho de pesquisa e produção artística tem por objetivo divulgar a arte composicional e interpretativa do Choro em toda a comunidade acadêmica e mostrar o trabalho artístico/cultural desenvolvido no Curso de Música da UECE, somado às outras práticas de conjunto e formação instrumental dos grupos artísticos do Estado.

Elizabeth Travassos (2005) faz reflexão sobre música popular, como interesse especial de pesquisadores da academia, refletindo e produzindo conhecimento científico. Desse contexto de aproveitamento e espaço para reconhecer saberes musicais diversos, com foco para música popular, percebemos uma realidade transformadora no cotidiano de alunos da Universidade Estadual do Ceará – UECE, em especial, no Curso de Música, grupos de alunos tocam e trazem como conhecimento prévio aquelas músicas que lhes são significativas, aprendidas ao longo de suas vidas fora da universidade.

Penumbra ¹⁰ foi arranjada pelo coordenador do grupo, a primeira música trabalhada pelo Choro Grande Banda, dando início às atividades de 2019, com foco especialmente sobre a obra de K-ximbinho. A música também foi gravada pelo compositor em 1958 e 1981. Descrever diferenças específicas em cada gravação, revela como elemento extramusical que as escolhas de K-ximbinho estavam orientadas segundo noções de organização de conteúdos que o compositor considerava como inovadores e tradicionais; um grupo de 1958 seria o moderno, o grupo de 1981 com regional de choro, seria o tradicional.

Referências

TRAVASSOS, E. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: ULHÔA, M. (Org.), Música popular na América Latina: pontos de escuta. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 94-111.

Apresentação artística disponível em <https://youtu.be/wsbAAVUJEjY>

¹⁰ Penumbra – Choro Grande Banda – Disponível em <https://youtu.be/wsbAAVUJEjY>, acesso em 18 de dezembro de 2020.

A Folia do Divino em Planaltina e sua música Givas Demore

Beatriz Magalhães Castro

Introdução

Esse resumo decorre da pesquisa de mestrado realizada na Folia da roça de Planaltina (DF), no ano de 2018. Na pesquisa de mestrado realizada na Universidade de Brasília foi estudado o tema “A Sonoridade da Folia do Divino em Planaltina (DF): a Música no Contexto da Folia da Roça”. Os dados advindos da pesquisa nos mostram a realidade cultural, os aspectos musicais e a ocorrência do rito da Folia da Roça de Planaltina (DF). O mestrado permitiu contribuir com a produção acadêmica voltada às manifestações tradicionais de Brasília e região. Além do mais, agrega à academia uma documentação relativa à musicalidade da festa e cultura dessa comunidade, catalogando suas características rituais e musicais por meio da produção bibliográfica.

A festa do Divino é uma manifestação cultural com temática religiosa que congrega participantes com objetivo de celebrar a terceira pessoa da trindade, o “Divino como amigo dos pobres e consolador” (ABREU, 1999, p. 47). A Folia do Divino da Roça de Planaltina – DF (FDRP) ocorre por meio de seu musicar¹¹, ou seja, por meio de sua música. Segundo Small (1998, p. 13), o musicar “estabelece no lugar onde ele está acontecendo um conjunto de relacionamentos, e são nesses relacionamentos que contém o significado do ato”. Silva (2020, p. 19) afirma que a FDRP “se organiza em torno de um ritual que contempla devoção ao Divino, orações, cantorias, esmolos, cavalgadas e pousos”.

A FDRP abrange diversas unidades rituais e pessoas com o objetivo de celebrar o Divino. Sua constituição ritual acontece por meio do cantório¹². As unidades rituais são: Alvorada, Pedido de Agasalho, Saudação do Altar, Saudação do Cruzeiro, Ladainha de Nossa Senhora, Cantório de Promessa, Entrega do Troféu, Bendito de Mesa e Despedida. Estes ritos acontecem por meio do musicar, do cantório.

O estudo da FDRP se faz necessário dada a importância que a festa ganhou ao longo dos anos. Em 2013, ela foi elevada a patrimônio cultural imaterial do Distrito Federal pelo decreto nº 34.370/2013 ganhando o título de “legítima referência cultural do Distrito Federal” (DECRETO nº 34.370, 2013, p. 1).

O objetivo deste estudo é abordar o cantório da FDRP, analisando quais as suas características e como ele integra a unidade ritual. Através da compressão de aspectos que envolvem o cantório chegamos aos aspectos musicais e ao contexto básico que envolve a FDRP. Ele surge do mestrado em música na UnB.

11 O termo musicar, segundo Small (1998, p. 9), “abrange toda a participação em uma performance musical, seja ela ativa ou passiva, gostemos ou não. “Qualquer caminho para uma performance musical, incluindo uma performance gravada [...] é musicar”.

12 É um termo que se refere ao canto entoado nos momentos rituais.

Metodologia

O presente estudo consiste em uma pesquisa bibliográfica e etnográfica¹³ com vistas a entender o cantório e suas características. Esta pesquisa é descritiva, pois visa, conforme Prodanov e Freitas (2013, p. 52), observar, registrar, analisar, classificar e interpretar os dados, “sem que o pesquisador interfira sobre eles”. Ela foi auxiliada pela pesquisa de campo. Sua abordagem é qualitativa, pois visa interpretar os dados fornecidos pela etnografia para chegar aos resultados. Os instrumentos de coleta de dados foram o método etnográfico, observação participante, entrevista e a transcrição. A coleta de dados ocorreu durante 12 meses. A coleta foi realizada nas novenas que antecedem a festa e também durante (e posteriormente) a ocorrência da FDRP (que dura cerca de 7 dias). Utilizou-se - além do caderno de campo - um gravador digital para registrar o musicar da FDRP e realizar as entrevistas.

Resultado e discussão

Silva (2020, p. 98) afirma que “o termo que melhor define a estrutura dos acontecimentos durante o percurso da FRP é ritual”. Tambiah (1985) afirma que os rituais envolvem uma sequência organizada de atos, gestos, palavras, símbolos caracterizados “em diferentes graus por formalidade (convencionalidade), estereótipos (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição)” (Ibid., p. 128).

Conforme Silva (2020), podemos classificar o ritual musical em alvorada, pousos e desalvorada. A alvorada acontece em uma fazenda previamente escolhida. Sua função é iniciar a folia. Nela, os instrumentos, personagens e a bandeira do Divino são alvorados, ou seja, ganham legitimidade para participar do rito. Os pousos são as paradas nas fazendas previamente escolhidas. São cinco pousos ao todo. Neles, o ritual ocorre de forma semelhante. A desalvorada é o ritual de finalização da festa. Nela, os instrumentos, personagens e a bandeira “perdem seus poderes”. É neste momento que se empossa o novo alferes da bandeira (SILVA, 2020).

Com base no estudo etnográfico constatou-se que em cada pouso temos uma ritualização através do cantório, onde se revela o musicar da folia. O cantório é cantado pelos guias de folias e seu ajudante, contra guia de folia e seu ajudante. Um de frente para o outro (em frente ao altar) entoa – em terças paralelas - o canto que é realizado em forma de diálogo. O guia emite os versos e o contra guia (e seu ajudante) o repetem.

Segundo aponta Silva (2020), no cantório predominam redondilhas maiores, rimas, improvisos e extensão vocal dentro de uma oitava. Os cantórios são realizados na tonalidade de Sol Maior. Na figura abaixo temos o trecho do cantório de alvorada:

13 Os dados aqui analisados decorrem de uma pesquisa de mestrado realizado no ano de 2018.



Figura1: cantorio de alvorada. Fonte: (SILVA, 2020, p. 147)

A estrutura harmônica envolve relação tônica, subdominante, superdominante e dominante. A melodia vocal, bem como o ritmo do cantorio, é o que dá subsídio aos demais instrumentos. Tais instrumentos – percussivos ou harmônicos - atuam espelhando o ritmo (e melodia) da voz (com pequenas variações).



Figura 2: violão na alvorada. Fonte: (SILVA, 2020, p. 133)

As letras na FDRP são inspiradas no contexto celebrativo e na tradição bíblica. O cantorio narra, faz pedidos, agradecimentos, exalta a Trindade e emite comandos. Ele tem função de oração, conforme contatado por Silva (2020).

O cantorio integra as unidades rituais sendo parte obrigatória do rito, ou seja, cada momento é realizado por meio do cantorio. O cantorio é parte fundamental do musicar da FDRP.

Considerações finais

A FDRP é palco para uma grande ritualização perpetrada pelo musicar. O cantorio integra o musicar da FDRP e tem como função compor os momentos rituais. Esses momentos rituais acontecem tendo por base uma grande teia cíclica que se repete em todos os pousos. O cantorio - com seu acompanhamento harmônico e percussivo - é o elemento que dá sentido ao contexto celebrativo. Sem ele não há que se falar em ritual.

Referências

ABREU, Martha. O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Editora Nova Fronteira: São Paulo; FAPESP: 1999.

BRASIL. Decreto Nº 34.370, de 17 de maio de 2013. Dispõe sobre a “FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO DE PLANALTINA” no Livro das Celebrações como patrimônio cultural imaterial do Distrito Federal e dá outras providências. Brasília, 17 de maio de 2013.

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

SILVA, Givael Lima da. A sonoridade da Folia do Divino em Planaltina-DF: a música no contexto da folia da roça. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

SMALL, Christopher. Musicking: the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

TAMBIAH, Stanley. Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

Comunicações

Sala 5

Moderador:

Prof. Dr. Sérgio Figueiredo

O ensino do contrabaixo elétrico por meio de aulas centradas no aluno: uma análise com alunos do Curso de Licenciatura em Música da UnB

Jhonata Pereira Medeiros

As reflexões a seguir têm por objetivo trazer um extrato da nossa experiência após a conclusão do mestrado em música no ano de 2020. O tema abordado em meu estudo tratado ensino do contrabaixo elétrico por meio de aulas centradas no aluno com experiências realizadas durante os semestres de estágios da docência na turma de contrabaixo elétrico. Após a conclusão da pesquisa comecei a questionar a aplicação de um ensino centrado no aluno fora do ambiente acadêmico. A experiência se deu com uma aluna de contrabaixo onde foi possível traçar dois parâmetros nas aulas.

O primeiro parâmetro foi na direção dos interesses dela para desenvolver sua performance instrumental. No segundo momento mediamos as aulas pelo método que construímos com tema: Guia prático para iniciação à música popular brasileira. A partir desses dois parâmetros construímos nossa reflexão que veremos a seguir.

Esse resumo se apresenta em dois momentos possibilitando ao leitor uma visão ampla sobre esse pequeno extrato das minhas reflexões após a conclusão do mestrado. O primeiro ponto trata sobre o experimento da minha pesquisa com uma aluna de contrabaixo elétrico e seus desdobramentos. No segundo ponto, levantamos os resultados desse experimento e os redirecionamentos das aulas lecionadas a essa aluna.

O fato de ter escolhido a aluna como exemplo se deu para delimitar o objetivo deste resumo. Posso também afirmar que tivemos aplicações de um ensino centrado no aluno em nosso projeto social aplicado à música cristã. Nele foi possível refletir e levantar várias reflexões pós formação que trataremos em momento mais oportuno. Ao retornar às aulas lecionadas a minha aluna destacamos que, inicialmente, essas aulas foram centradas na aluna na tentativa de colocá-la como protagonista de sua evolução musical no instrumento.

Relendo e justificando sob a ótica do referencial teórico da minha dissertação percebi, no ensino do contrabaixo elétrico centrado no aluno, algumas peculiaridades que me fizeram retomar a teoria de Carl Rogers, Abordagem Centrada na Pessoa - ACP, em conexão com dois aspectos defendidos por ele conforme o livro Liberdade para aprender capítulo VII, páginas 159 a 167. Aprendizagem e Facilitação na visão de Carl Rogers, além de direcionar meu estudo e servir como referencial bibliográfico, também me ajudaram a montar o planejamento de aula para a aluna citada.

A seguir apresento um pequeno recorte das definições de cada ação defendida por Rogers, aprendizagem e facilitação. “Os seres humanos têm a potencialidade natural para aprender. O facilitador ajuda a trazer à tona e a elucidar tanto os propósitos individuais, na classe e os propósitos gerais do grupo” (ROGERS, 1972).

Aprendizagem

1. Seres humanos têm a potencialidade natural para aprender.
2. Aprendizagem significativa ocorre quando a matéria de ensino é percebida pelo aluno como relevante para seus próprios objetivos.

Facilitação

1. O facilitador tem muita a ver com o estabelecimento da disposição inicial ou o clima do grupo ou da experiência em aula.
2. O facilitador ajuda a trazer à tona e a elucidar tanto os propósitos individuais, na classe, quanto os mais gerais do grupo.
3. Conta com o desejo do aluno de realizar os propósitos que têm sentido, para cada um, como força de motivação subjacente à aprendizagem significativa.

Com essa teoria e a partir de minhas experiências como pesquisador percebi que a construção de um ensino de contrabaixo centrado no aluno requer reflexões e adaptações constantes tendo como prioridade o aprendizado do aluno. Para minha surpresa, a experiência com a aluna de contrabaixo confirmou pontos de conclusão da minha própria dissertação, onde, nos primeiros levantamentos de meu estudo, se entendia que era possível um ensino de contrabaixo apenas na perspectiva do aluno, no seu interesse. Ao passo que desenvolvia minha pesquisa percebi que os olhares sobre uma aula centrada no aluno não se completavam; percebi que algo deveria ser feito e o desdobramento de meu estudo me levou a refletir sobre uma aula personalizada ao aluno com apoio a um planejamento chegando a concluir minha dissertação em um ponto de reflexão onde concordava com a possibilidade de um ensino centrado no aluno, personalizado nele, mas balizado por um planejamento prévio. Que planejamento era esse? Não havia pensado naquele momento e isso só se fez presente nas aulas com a aluna citada.

Durante o tempo de aula a aluna passei a questionar o porquê não estava conseguindo envolver a aluna e dar a ela o suporte necessário. Pensei! Falta de experiência, não era; falta de planejamento, também não! Estava debruçado em um estudo recém trabalhado. Daí passei a refletir durante uma viagem e fiz uma atualização em meus planejamentos, atualização essa que se conectava com o planejamento e método do nosso projeto social de teoria e prática musical aplicada à música cristã.

Passei a observar que o planejamento, roteiro, metas, exercícios, foram o divisor e me vi relendo os dois aspectos da teoria de Carl Rogers sobre a aprendizagem e facilitação detalhadas anteriormente. Quando apresentei a metodologia atualizada à aluna ela me informou que era aquilo que estava buscando e que através do método ela poderia visualizar detalhes de sua evolução. A partir da reorganização do planejamento das aulas comecei a observar que é possível construir um diálogo entre planejamento, método e aluno sem desconsiderar os desafios pontuais de cada momento de aula. Os resultados que temos visualizado têm norteado nossa maneira de planejar as aulas. Cada momento tem sido singular onde vejo na aluna um entusiasmo com a aula, mas,

ao mesmo tempo, a necessidade da figura do professor facilitador e mediador entre aquilo que ela busca musicalmente e os resultados recorrentes em cada aula.

As reflexões musicais sempre estão sendo alvo de minha atuação como músico performer e educador. Ser um mestre em música, na área da educação musical, me possibilitou, além de refletir em tudo que faço, observar melhor as coisas. Nesse contexto digo que minha atuação, no cenário musical, passou de apenas ser um instrumentista a refletir sobre a importância mútua de fazer música e receber música; do ensinar e aprender música. Nisso me torno um músico e pessoa cada vez mais reflexiva sobre minha missão artística nesse universo.

Referências

ROGERS, C. R. Liberdade para aprender. Trad. de Edgard de Godói da Mata Machado e Márcio Paulo de Andrade. Belo Horizonte: Interlivros, 1972.

Interações musicais mediadas por webconferência: relato de experiência e reflexões

Vanessa de Souza Jardim

Interações musicais mediadas por webconferência foi um tema discorrido na dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília (UnB) e tornou-se uma temática bastante relevante quando se trata de reflexões relacionadas ao ensino e aprendizagem em cenário de pandemia por coronavírus (COVID-19), principalmente, por representar as interações síncronas (em tempo real) mediadas por tecnologia e, conforme destaca Moran (2002), configura-se como uma nova forma de presencialidade.

As interações aqui mencionadas fundamentam-se na abordagem sistêmico-relacional da interação mediada por computador sob a ótica de Alex Primo (2003; 2008) que propõe a interação mútua (o que se passa entre os interagentes); a interação reativa (o que se passa entre o interagente humano e o computador e entre duas ou mais máquinas); e a multi-interação (que ocorre de forma simultânea). Quando se trata, especificamente, de interações musicais, aqui se refere, particularmente, às atividades que envolvem teoria e práticas musicais.

Referente ao termo webconferência, é importante destacar que este fundamenta-se nas proposições de Souza e Pimenta (2014), considerando as características a partir do Quadro 01 a seguir:

Quadro 01: Características da videoconferência e webconferência

Videoconferência	Webconferência
Utiliza sistema privado de telefonia.	Utiliza a rede mundial de computadores.
Utiliza hardware dedicado.	Utiliza computadores comuns com periféricos.
Utiliza software privado.	Utiliza software livre ou privado.
Possui alta qualidade de imagem e som de acordo com a qualidade do sistema de telefonia.	Possui qualidade de imagem e som de acordo com a qualidade da banda larga.
Exige estruturas especializadas para captação de áudio/som e iluminação.	Não exige estruturas especializadas.
Exige apoio técnico para configuração.	Não exige apoio técnico para configuração.
Possui alto custo de implementação.	Possui baixo custo de implementação.
Permite a utilização em operações complexas, como telemedicina.	Não permite utilização em operações complexas.
Permite interoperabilidade entre modelos e fabricantes diferentes.	Não permite conexão entre sistemas diferentes.

Fonte: Quadro comparativo elaborado por Souza e Pimenta (2014, p. 374).

Interagir musicalmente via webconferência não é uma simples tarefa de transpor aulas presenciais para o ambiente virtual, mas exige a utilização de tecnologias digitais de forma consciente buscando evidenciar um processo de ensino e aprendizagem significativo, acolhedor e efetivo. Sendo assim, o objetivo deste texto busca relatar e refletir sobre uma breve experiência de webconferência, realizada na disciplina Prática Musicais da Cultura 1 (PMC1) no curso de Licenciatura em Música a distância da UnB.

Para clarificar, a disciplina PMC1 se refere ao segundo semestre do ano de 2020, mas devido às alterações de calendário decorrentes da pandemia por coronavírus (COVID-19) foi ofertada no primeiro semestre do ano de 2021 a partir do dia 01 de fevereiro, sendo uma disciplina de 4 (quatro) créditos com carga horária de 60 horas e duração de 16 (dezesesseis) semanas. A ementa da disciplina explicita conteúdos, tais como: discussão sobre conceitos e definições de música; reflexão sobre as influências de diferentes grupos étnicos nas práticas musicais tradicionais brasileiras; relação entre música e meio ambiente; investigação a respeito da diversidade dos contextos e práticas sociais da música, com ênfase nas manifestações musicais da cultura do aluno; e, identificação das práticas musicais da cultura popular características de cada uma das regiões do Brasil.

Para complementar, é importante ressaltar que a professora que atuou na disciplina é fruto de curso de licenciatura em música ofertado na modalidade a distância, atua na tutoria (à distância) da UnB desde o ano de 2013, já atuou como professora

formadora e revisora tanto na licenciatura como na especialização “Práticas Musicais em Contextos Educacionais” ofertadas pela UnB, e também, como estagiária de docência durante o período que cursou mestrado.

Quanto à webconferência, no guia da disciplina estava previsto ocorrer duas webconferências. Este texto traz relato e reflexões apenas da primeira webconferência realizada em 23 de março de 2021 via BigBlueButton (BBB), discorrendo sobre os seguintes conteúdos: O que é música? O que é cultura? Etnocentrismo e relativismo cultural; Gêneros e estilos musicais; Diversidade cultural; e, Diversidade entre gêneros musicais. Esta webconferência foi dividida em 3 (três) momentos: exposição dos conteúdos, interação entre docentes e discentes e, recados finais. Teve duração de exatamente uma hora. Após a webconferência, foi disponibilizado aos discentes um questionário com apenas uma questão aberta (Comente tudo sobre a webconferência: conteúdo trabalhado, interação, atuação dos docentes e discentes). Este questionário teve pontuação extra justamente para incentivar os discentes participarem e os que não participaram de forma síncrona, ter acesso à gravação posteriormente de forma assíncrona e a possibilidade de pontuação extra se respondessem ao questionário. As respostas dos discentes trazem aspectos importantes para reflexões ao realizar uma webconferência para abordar conteúdos musicais, são eles: o conteúdo abordado; a forma de exposição de conteúdos no PowerPoint; a interação entre docentes e discentes; e, o tempo de duração.

De uma forma geral, quanto aos conteúdos abordados, os discentes explicitaram a importância de ser claro, objetivo e sucinto, de modo que evidencie e provoque reflexões mediante às especificidades e conteúdos abordados na determinada disciplina.

Outro aspecto destacado, se refere à forma de exposição dos conteúdos do PowerPoint. Os discentes salientaram a importância de ser atrativo, com menos texto e mais imagens, utilizando charges, conforme disponibilizado na referida webconferência, pois faz com que o conteúdo explícito não seja apreciado de forma maçante, aliás, até enfatizaram que a postura do docente na elaboração e apresentação dos conteúdos do PowerPoint pode corroborar para os discentes do curso ao abordar os conteúdos musicais com seus alunos e/ou futuros alunos.

A interação entre docentes e discentes, foi um ponto bastante relevante, pois os discentes revelam que participar apenas por chat (mensagem de texto) durante a webconferência não parece tão produtivo quanto àquelas que dialogam por meio de áudio e vídeo utilizando recursos como BigBlueButton, Microsoft Teams e Google Meet. Percebe-se uma preferência por aplicativos que possam proporcionar um momento interativo mais acolhedor, buscando uma multi-interação (PRIMO, 2003; 2008) no intuito de evidenciar uma presencialidade efetiva, mesmo que virtual.

O tempo de duração foi outro aspecto elogiado pelos alunos, pois ao realizar uma webconferência as estratégias devem ser diferentes das utilizadas em sala de aula presencial, afinal, em uma sala de aula presencial, muitas vezes, o tempo pode até tornar-se curto dependendo das estratégias e metodologias que o docente utiliza para interagir, seja realizando trabalho em grupo, em dupla, individual ou sala de aula invertida. Já na sala de aula virtual síncrona, o conteúdo a ser explorado precisa

abranger a coletividade com reflexos na individualidade, portanto, a webconferência exige uma forma diferenciada na atuação do docente, de modo que a explanação seja eficiente e suficiente para provocar e produzir novos conhecimentos em curto tempo.

Conclui-se que embora a presencialidade virtual no processo de ensino e aprendizagem musical por meio da webconferência se aproxime de um contexto de sala de aula presencial, não deve ser vista da mesma forma; pressupõe-se que ambas se complementem, porém, a interação via webconferência tem suas peculiaridades e limitações, o que não impede que a aula de música seja eficiente, mas implica em práticas e estratégias diferenciadas de ensinar e aprender música e que precisam ser utilizadas de forma consciente e eficaz.

Referências

MORAN, José. O que é educação a distância. In: Novos caminhos do ensino a distância, no informe CEAD - Centro de Educação a Distância, 1994, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: SENAI, 1994, atualizado em 2002. p. 1-3. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/moran/wp-content/uploads/2013/12/dist.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2021.

PRIMO, Alex Fernando Teixeira. Interação mediada por computador: a comunicação e a educação a distância segundo uma perspectiva sistêmico-relacional. Tese de doutorado em Informática da Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003.

PRIMO, Alex. Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cognição. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SOUZA, Cristina; PIMENTA, Durcelina. Videoconferência e webconferência na EaD, análise dos usos e perspectivas de aplicação. In: Congresso Brasileiro de Ensino Superior a Distância, 11., 2014, Florianópolis. Anais... Florianópolis: UNIREDE, 2014. p. 367-381. Disponível em: <<http://esud2014.nute.ufsc.br/anais-esud2014/files/pdf/126390.pdf>>. Acesso em 12 set. 2021.

Construção de laços pelas experiências com as escolas parque de Brasília: a história de vida de duas professoras de música

Arthur de Souza Figueirôa

O presente texto é um recorte de uma pesquisa de mestrado que teve como tema as Histórias de Vida de professores de música das Escolas Parque de Brasília/DF. O interesse pelo tema, surgiu com minhas interações no espaço escolar durante a graduação.

A construção da problemática diz respeito à discussão com trabalhos da área de Educação Musical, na perspectiva das Histórias de Vida, narrativas e memórias de professores. A partir disso configuraram-se as questões e objetivos da pesquisa, quais sejam: compreender, na História de Vida de professores de música, como constroem laços com escola de educação básica; cujos desdobramentos são evidenciar como as experiências dessas professoras contribuem na formação desses laços, e entender nas narrativas (auto)biográficas como essas professoras se tornam sujeitos da experiência.

Os conceitos operativos da pesquisa são norteados pelos pressupostos teóricos advindos das ideias de Abrahão (2007) sobre Histórias de Vida de Professores; Josso (2006; 2007) sobre as dimensões de ser-no-mundo e a constituição dos laços; e Passeggi (2016) e Contreras (2016) sobre as dimensões do sujeito da experiência. A abordagem teórico-metodológica é a Pesquisa (Auto)Biográfica, e a fonte utilizada é a entrevista narrativa (auto)biográfica (Souza, 2016).

As colaboradoras da pesquisa são duas professoras das Escolas Parque de Brasília que possuem mais de vinte anos de experiência de docência de música. Para o processo de análise foram apreendidos os materiais biográficos das Histórias de Vida dessas professoras, cujos escritos foram devolvidos para elas separadamente, e as interpretações de suas narrativas foram ressignificadas por elas em uma segunda narrativa, se configurando um processo de análise narrativa.

Os resultados apontam que a construção dos laços foi dada pelas professoras em suas narrativas e, com tais narrativas, é possível dizer que as professoras assumem a autoria do seu texto, de uma história que passa a existir pelos registros que fazem de si, quais sejam: pela formação com a música; pela História de Vida implicada com o contexto escolar; pelas práticas musicais de vida. Acredito que é a partir do movimento (auto)biográfico que o sujeito constrói e reconstrói novos sentidos para si mesmo. E é essa a figura de ligação das dimensões do Ser professor de música. Assim, a história de vida de professores é aprofundada por eles mesmos com o que emerge da sua relação com a escola, sendo essas ligações produzidas um dispositivo formativo para o sujeito – o laço.

Com a pesquisa de mestrado, que a este ensejo apresento, passo a refletir sobre os impactos dos desdobramentos que se desvelaram como um divisor de águas em minha vida como pesquisador em formação. Tais desdobramentos se

concretizaram em atuações como tutor e orientador do curso de Especialização em Música da UAB-UnB cuja participação teve para mim grande importância. Tal processo formativo tem se constituído como uma (re)construção de sentidos, entendendo que o movimento (auto)biográfico impulsiona o sujeito a um olhar para si e para o outro, quando decidimos narrá-lo a alguém, ressignificando o presente. A compreensão desse sujeito da experiência que a constrói nas relações com os acontecimentos das situações de ensino, cria laços a partir desse movimento que o faz refletir sobre sua própria formação, trazendo compreensões de si mesmo. Esse movimento (auto)biográfico valoriza esse vivido, uma vez que toma como objeto formativo as memórias para conectá-las com o que está no presente e projetar-se no futuro com uma nova perspectiva, ou seja, o movimento (auto)biográfico é contextualizado no presente, gerando novos sentidos da experiência.

Acredito que as minhas interações ao longo de minha atuação como tutor e professor orientador revelam uma constituição do sujeito (auto)biográfico, qual seja, um sujeito capaz de ampliar a compreensão que tem de si mesmo, ao passo que vai criando laços da experiência com sua própria História de Vida.

Parto desse contexto para compreender meus processos formativos a fim de perceber as singularidades dos laços que são construídos pelo professor de música e o contexto, a partir do movimento (auto)biográfico do sujeito. Acredito que é a partir desse movimento de ir e vir em si mesmo que o sujeito constrói e reconstrói novos sentidos para si. E isso não tem um fim no sujeito que se biografiza, mas os seus efeitos são percebidos em suas próprias práticas musicais de vida.

Referências

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Profissionalização docente e identidade – a invenção de si. Revista Educação. Porto Alegre, RS, ano XXX, nº especial, p. 163-185, out. 2007.

CONTRERAS, José Domingo. Relatos de experiência, en busca de ún saber pedagógico. Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica, v. 01, n. 01, p. 14-30, jan./abr. 2016.

JOSSO, Marie-Christine. As figuras de ligação nos relatos de formação: ligações formadoras, deformadoras e transformadoras. Revista Educação e Pesquisa, v. 32, n. 2, p. 373-383, maio./ago. 2006.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. Revista Educação. Porto Alegre, ano XXX, nº 3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Narrativas da experiência na Pesquisa-formação: do sujeito epistêmico ao sujeito biográfico. Revista Roteiro. Joaçaba, v. 41, n. 01, p. 67-86, jan./abr. 2016.

SOUZA, Elizeu Clementino de. Biografar-se e empoderar-se: entrevista autobiográfico-narrativa e percursos de formação da professora Dilza Atta. In: ABRAHÃO, M. H.M.B. (Org.), Destacados educadores brasileiros suas histórias, nossa história. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016, p. 65-95.

O Currículo dos cursos de Licenciatura em Música: reflexões a partir de uma revisão de literatura

Ana Paula Amaral

O presente texto apresenta reflexões sobre o currículo da Licenciatura em Música a partir dos resultados iniciais de uma revisão de literatura que busca verificar como a docência em música, na perspectiva da profissão, tem sido pensada/discutida nestes documentos. O interesse em investigar sobre os currículos das licenciaturas em música partiu da proposta de dissertação de mestrado produzida no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília - UnB, que versou sobre o processo inicial de implementação do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Amapá - UEAP.

Neste estudo, buscou-se, como objetivo geral, mapear as influências do habitus conservatorial no processo de implementação desta licenciatura utilizando os conceitos de Habitus (BOURDIEU, 1983a, 1983b) e Habitus Conservatorial (PEREIRA, 2012) como ferramentas analíticas, e dentre os objetivos específicos buscou-se desvelar quais concepções curriculares nortearam a elaboração deste projeto, bem como outras estratégias de implementação desta licenciatura. Para o estudo do currículo desta Licenciatura utilizou-se das áreas de comparação elencadas por Pereira (2012) para realizar a análise de 4 (quatro) documentos curriculares; estas áreas de comparação foram utilizadas no estudo como categorias de análise, a saber: conhecimento oficial, seleção e distribuição do conhecimento e profissionalização dos conteúdos, tornando este autor referencial metodológico, por oferecer ferramentas para análise.

Como resultado destas análises, o currículo demonstrou a reprodução das disciplinas historicamente estudadas no conservatório, confirmando a hipótese inicial para o estudo: de que o habitus conservatorial está presente no campo universitário, atualizando-se no subcampo da Licenciatura em Música e que este habitus influenciou o processo de implementação da Licenciatura em Música da UEAP. Houve tentativas de rompimento com a tradição conservatorial, por meio da atenção dada à música popular, música folclórica e à educação básica. Contudo, a presença da tradição é muito intensa na estrutura do currículo desta licenciatura, o que acabou refletindo no perfil do professor, nos temas das provas, bibliografia e prova prática no edital do concurso, produzindo uma estrutura semelhante à dos conservatórios.

Neste sentido, a revisão de literatura em andamento, desenvolvida para a escrita de tese no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio Grande do Sul - UFRGS, tem como objetivo levantar textos que tratem especificamente de estudos de programas curriculares de cursos de licenciatura em música da literatura nacional e internacional, objetivando conhecer o que se tem tratado sobre estes currículos, em um primeiro momento. Na primeira etapa, a busca foi feita na Revista da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM, onde foram selecionados textos que traziam nos títulos, resumos ou nas palavras-chaves, as palavras Licenciatura em Música, Formação Superior em Música, Disciplina do Currículo Superior de Música, Educação Superior em Música, Educação Musical e Currículo e Análise de Projetos Pedagógicos em Música. Após a seleção de 49 (quarenta e nove) textos, estes foram lidos, para se verificar quais se tratavam sobre estudos de programas curriculares de Licenciaturas em Música.

Dos resultados, percebe-se que apenas 6 (seis) textos publicados no período de 2002 a 2020 na Revista da ABEM, especificamente trazem análises de programas curriculares de cursos de licenciaturas, destacando-se as reflexões feitas por (BARBEITAS, 2002; QUEIROZ e MARINHO, 2005; PENNA, 2007; MATEIRO, 2009; PEREIRA, 2014 e; QUEIROZ, 2017), os quais passou-se à análise para se conhecer o que se tem tratado nestes textos e como tem se delineado, em documentos curriculares, a profissão professor de música.

Os autores, no geral, apresentam uma descrição da organização dos documentos quanto a: objetivo dos cursos; formas de ingresso; perfil profissional almejado, por meio de cada habilitação proposta; competências e habilidades; campos de atuação; organização dos núcleos formativos: formação específico musical, formação pedagógico musical e formação pedagógica geral; estágios, práticas pedagógicas; a pesquisa e a extensão e ainda sobre a avaliação do curso. (BARBEITAS, 2002; QUEIROZ, MARINHO, 2005; PENNA, 2007; MATEIRO, 2009).

Por meio das análises dos textos e a partir do objetivo estabelecido no estudo, é possível inferir, embora os autores não estejam especificamente tratando desta perspectiva, que a profissão professor de música tem sido pensada/discutida na perspectiva de preparar este profissional para “um universo abrangente de atuação” (QUEIROZ; MARINHO, 2005, p. 86), percebível por meio da definição do objetivos dos cursos: “formar professores de música para atuar em escolas de educação básica, escolas específicas de música, mas também em outros espaços que envolvem atividades de ensino e aprendizagem da música” (QUEIROZ, MARINHO, 2005; PENNA, 2007; MATEIRO, 2009; QUEIROZ, 2017).

O perfil profissional delineado, primordialmente, é para a docência em música nos espaços como: educação básica, escolas de música, conservatórios e outros espaços, entretanto, outros perfis são indicados, de maneira que o profissional desenvolva “atividades mais amplas no campo da música” (QUEIROZ; MARINHO, 2005, p. 87), como músico, agente/animador cultural (QUEIROZ; MARINHO, 2005), regentes corais, regentes de pequenas orquestras, bandas ou qualquer outro tipo de conjunto musical (MATEIRO, 2009).

Considerando objetivo de verificar como docência em música, na perspectiva da profissão, tem sido pensada, se torna importante compreender sobre o termo. A palavra profissão deriva do latim “*professio, onis*” e tem como sentido a ação de professar, de ensinar. O dicionário Houaiss¹⁴ apresenta pelo menos quatro definições da palavra profissão, sendo o “ofício especializado que legitima alguém a fazer alguma coisa, pode ser, ou não, o meio de vida dessa pessoa” a que mais se adequa à discussão proposta. Neste sentido, a discussão perpassa também pelo conceito de profissionalização que segundo Ramalho, Nuñez e Gauthier (2004), tem dois aspectos que a constituem: um interno, denominado profissionalidade, e outro externo, o profissionalismo. A profissionalidade está ligada aos componentes dos processos de apropriação da base de conhecimento da docência como profissão tais como saberes, competências, pesquisa, reflexão, crítica epistemológica, aperfeiçoamento, capacitação, inovação, criatividade, entre outras. (NÚÑEZ; RAMALHO; GAUTHIER, 2008, p. 4). Profissionalismo diz respeito à expressão da dimensão ética dos valores e normas disseminados nas relações dentro do grupo profissional e com outros grupos.

Na perspectiva da profissionalidade, pode-se inferir que a ênfase da formação reside no conhecimento específico, seguido do conhecimento pedagógico musical e pedagógico geral. Os estágios supervisionados e práticas de ensino, ocupam espaço nas propostas considerando as orientações das Diretrizes curriculares para formação de professores da educação básica, sendo este um momento crucial para o exercício da profissão, sendo este exercício “condição para consolidar o processo de tornar-se professor” (PENNA, 2007, p. 53).

Dentre os conhecimentos e saberes contemplados, há uma naturalização do estudo da música erudita e exclusão de outras músicas (MATEIRO, 2009; PEREIRA, 2014; QUEIROZ, 2017), o que denota uma mesma concepção do que seja “conhecimento específico” musical, orientada pela distribuição do conhecimento musical em disciplinas, realizada historicamente pelos conservatórios e mantida até hoje nos cursos superiores de música. (PEREIRA, 2014, p. 94), “apontando mais para semelhanças que para diferenças na concepção da formação docente em educação musical”, “o que indica que os documentos orientam a formação de um único modelo profissional (MATEIRO, 2009, p. 64).

Assim, os primeiros resultados mostram que os textos não tratam especificamente sobre como a docência em música é pensada na perspectiva da profissão, mas mostram como tem se estruturado estes documentos e qual tem sido a base de conhecimento para o exercício da docência em música e o perfil profissional que se

14 <https://www.dicio.com.br/houaiss/> Acesso em 19 de outubro de 2021.

tem almejado por meio desta formação. Os resultados são ainda ínfimos considerando se tratar da busca em apenas uma base de dados (Revista da ABEM), com estudos de investigadores da área da Educação Musical. Espera-se seguir no aprofundamento da questão por meio da continuidade da revisão de literatura e assim trazer contribuições para se pensar a profissão professor de música a partir das construções curriculares dos cursos de Licenciaturas em Música.

Referências

BARBEITAS, Flavio Terrigno. Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. Revista da ABEM, n. 7, 2002.

BOURDIEU, Pierre. (Org. ORTIZ, Ricardo). Sociologia. Editora Ática: São Paulo, 1983a.

BOURDIEU, Pierre. Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983b.

RAMALHO, Betania L.; NUÑEZ, Isauro B.; GAUTHIER, Clermont. Formar o professor, profissionalizar o ensino: perspectivas e desafios. 2a edição. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MATEIRO, T. Uma análise de projetos pedagógicos de licenciatura em música. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 22, p. 57-66, set. 2009.

PENNA, Maura. Não basta tocar? Discutindo a formação do educador musical. Revista da ABEM, João Pessoa, v. 16, 57-66, mar. 2007.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. O Ensino Superior e as Licenciaturas em Música (Pós Diretrizes Curriculares Nacionais 2004): um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, 2013.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em Música e Habitus Conservatorial: analisando o currículo. Revista da Abem, Londrina, v. 22, n. 32, p. 90-103, jan. jun 2014.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Novas perspectivas para a formação de professores de música: reflexões acerca do Projeto Político Pedagógico da Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba. Revista da Abem, n. 13, p. 83-92, 2005.

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

Pesquisa e performance de Minyō: música folclórica japonesa e prática instrumental

Renan Ventura Pereira

De 2017 a 2019 realizei no PPGMUS-UnB¹⁵ uma pesquisa sobre o contexto da trilha sonora no cinema japonês, tendo como foco o hibridismo entre a música tradicional japonesa (Hōgaku) e a música em estilo ocidental (Yōgaku) (PEREIRA, 2019). Na pesquisa também desenvolvi uma análise de significação musical na trilha sonora do filme Princesa Mononoke¹⁶ (1997), aplicando métodos da hermenêutica musical (KRAMER, 1990). A análise buscou dialogar com o contexto cultural japonês, traçando possíveis relações simbólicas entre os elementos musicais com a narrativa do filme.

Em 2017, iniciei a prática de instrumentos tradicionais japoneses através do grupo brasileiro Hikaridaiko, onde comecei a tocar Taiko¹⁷ e flauta Shinobue¹⁸. No ano de 2019 iniciei o estudo da flauta Shakuhachi¹⁹ como autodidata e em 2020 a prática do Shamisen²⁰ em conjunto com o estudo de Minyō²¹ através do apoio do Grupo Min de São Paulo e da Família Kaito de Taubaté.

15 Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília.

16 Filme de Hayao Miyazaki com trilha sonora escrita por Joe Hisaishi.

17 Taiko é o nome genérico dado para instrumentos de percussão japoneses onde os dois lados são revestidos por uma membrana de couro.

18 Flauta Shinobue - flauta transversal de sete furos japonesa feita de bambu que também é chamada popularmente como Fue.

19 Shakuhachi - flauta vertical de cinco furos japonesa feita de bambu.

20 Shamisen - instrumento japonês de três cordas cujo corpo é revestido com couro, semelhante a um banjo.

21 Minyō - música/canção folclórica japonesa.

Neste texto, irei abordar a prática musical voltada ao Minyō, tendo como base a experiência pessoal e os ensinamentos passados pelo grupo de estudos organizados pelo senhor Tsukasa Kaito, que se dedica a explicar sobre técnica instrumental no Minyō, a função de cada instrumento na performance e o contexto de cada canção estudada.

Minyō (民謡) pode ser traduzido como “música popular” ou “canção folclórica”, e compreende as canções regionais cantadas pela classe trabalhadora do Japão, como pescadores, mineiros, criadores de animais, entre outros. Cada região do Japão tem seu conjunto de canções, que representa suas particularidades regionais, culturais e linguísticas.

Em relação aos seus aspectos musicais, Kishibe (1982, p. 21- 26) explica que de maneira geral a melodia é prioridade na música tradicional japonesa. Assim, a base para a composição do Minyō está na construção melódica e a textura monofônica é predominante, pois como em todo gênero de música vocal “o instrumento que acompanha toca praticamente a mesma melodia vocal.” Kishibe relata ainda um fenômeno próprio do Minyō, onde o instrumento que acompanha a melodia vocal executa a mesma melodia com a metade ou um quarto de pulso de diferença. Quanto à construção rítmica, a maior parte do repertório possui pulso e métrica regulares, mas em parte desse repertório temos músicas de pulso e métrica livre ou sem pulso e sem métrica. Por fim, um dos aspectos mais importantes do Minyō está na valorização o ao canto, pois como explica Rafael Fuchigami (2014):

O personagem principal de um grupo de Minyō é o cantor, sendo que os demais instrumentos cumprem o papel de bansō (acompanhamento). Entre eles, estão o shamisen, o taiko, o fue e o shakuhachi. Além da voz do cantor principal, há o hayashi, feito por outro(s) cantor(es) como uma curta intervenção na melodia principal, em alguns momentos específicos da música. (FUCHIGAMI, 2014, p. 53).*

Em relação às práticas instrumentais no Minyō, um dos principais objetivos do instrumentista é fornecer apoio ao canto, sendo parte das suas habilidades (1) identificar o tom do cantor e transpor a melodia mudando a afinação do instrumento²²; (2) Executar ornamentações na melodia de acordo com os ornamentos do canto (Kobushi); (3) Interpretar a melodia de acordo com o sentido da letra e o sentimento que a canção carrega. Um outro ponto levantado pelo autor, é que cada instrumento tem sua função dentro do grupo de Minyō, sendo geralmente realizado como no quadro abaixo:

22 No caso do shamisen é afinando as cordas no tom desejado e o dedilhado continua o mesmo. Já para flautas, para manter o mesmo dedilhado é trocar o instrumento para um que tenha a afinação desejada.

Quadro 1 — Os instrumentos e suas funções

-
- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none">● Shamisen<ul style="list-style-type: none">○ Apoio rítmico e melódico.○ Marcar pulso constante para cantor○ Instrumentista faz vocalizações (kiai) de marcação na música● Taiko<ul style="list-style-type: none">○ Apoio rítmico○ Marcar separação de partes da música (junto com Hayashi) | <ul style="list-style-type: none">● Shakuhachi<ul style="list-style-type: none">○ Suporte melódico○ Apoio na ornamentação e no fraseado da melodia.○ Suporte no tom emocional e na coloração da canção● Shinobue<ul style="list-style-type: none">○ Dobrar melodia no registro agudo○ Ornamentação extra para melodia○ Dialogar com frases do Shakuhachi, Shamisen e canto○ Adicionar textura ao conjunto |
|---|---|
-

Fonte: Elaborado pelo autor, 2021

Dessa forma, em um o grupo de Minyō é buscado a harmonia entre os diferentes timbres e uma textura homogênea entre os instrumentos e o canto. É um tipo de música cuja sonoridade coletiva vale muito mais que a individual, sendo a parte instrumental um diálogo direto com a melodia do canto e com a intenção sentimental descrita na letra.

No trabalho apresentado como comunicação oral, foi executado um vídeo²³ com uma seleção de quatro músicas²⁴ performadas em 2020 para o projeto “Sarau de Minyō OIYASAE”²⁵, uma iniciativa realizada pelo Grupo Min com objetivo de reunir todos os praticantes de Minyō do Brasil. Nas quatro músicas apresentadas, temos apenas a parte instrumental das canções, sendo essas performances um estudo de como executar o acompanhamento instrumental para o cantor.

Referências

FUCHIGAMI, Rafael Hirochi. Aspectos culturais e musicológicos do shakuhachi no Brasil. Dissertação (mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285218>>. Acesso em: 30 ago. 2021.

23 Link para o vídeo no Youtube: <https://youtu.be/gEhSqBr18EM>

24 Hanagasa Ondo, Tankō Bushi, Kokiriko Bushi e Soran Bushi. Canções muito populares dentro do repertório do Minyō, sendo frequentemente tocadas nos festivais japoneses dentro e fora do Japão.

25 OIYASAE (オイヤサエ), é uma expressão japonesa, retirada da canção Dounan Kudoki Bushi que significa “Com licença” ou no dito popular “Ô de casa”. O intuito do projeto é promover o Minyō para o público geral, através de apresentações onlines e eventos que buscam reunir os praticantes da música folclórica japonesa no Brasil.

KISHIBE, Shigeo. Traditional music of Japan. 2. ed. Tokyo: Japan Foundation, 1982.

KRAMER, Lawrence. Music as cultural practice: 1800-1900. California: University of California Press, 1990.

PEREIRA, Renan Ventura. Hôgaku e yôgaku no cinema japonês: A música de Joe Hisaishi no filme Mononoke Hime. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

Apresentação artística disponível em <https://youtu.be/gEhSqBr18EM>

Pesquisar Criatividade no PPGMUS-UnB: Impactos

Edgard Felipe Alves dos Santos

O impacto que minha experiência enquanto mestrando no Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da Universidade de Brasília exerceu em mim é de diversas naturezas e dimensões, à primeira vista simbióticas, integradas e indissociáveis. As dimensões que elucidam ao leitor a relevância desta experiência são basicamente seis: profissional, científico, intelectual, ideológico, filosófico e criativo. Apresentarei uma breve síntese dos frutos que julgo mais valiosos que colhi, buscando apontar para cada uma destas dimensões ao longo da exposição.

Profissionalmente, a experiência da pesquisa me introduziu de fato ao que é o mundo, o mercado e a indústria da ciência institucionalizada e validada por pares. É um mundo fabuloso, estruturado e selvagem. Hoje tenho uma perspectiva mais clara de que rumos tomar ou não tomar para ser mais bem-sucedido profissionalmente e ao mesmo tempo preservar o nível de autonomia e liberdade que aprecio (e sem o qual não me movo). Ficou claro para mim o quanto a necessidade de validar e aprovar um trabalho para fins de ascensão ou financiamento exige uma certa cedência de convicções científicas o que acaba por me apontar a ciência não institucional ainda que validada informalmente pelos pares (ou parte deles) como a alternativa mais atrativa em termos de percurso profissional.

A pesquisa também me tornou patente a facilidade que tenho para o planejamento e implementação da escrita verbal – o que desde então me ajuda a colher frutos. A pesquisa me levou a situações surpreendentes. Estas situações variavam em natureza, podendo ser a descoberta de outras pesquisas de pesquisadores de outras áreas do conhecimento, a reflexão sobre epistemologia musical, o embate ideológico, a busca pelo que é relevante na pesquisa em música perante os problemas mais salientes do meu contexto enquanto pessoa na Terra. De particular interesse foi o quanto questões pessoais, políticas, de personalidade – ou então mesmo a necessidade biológica de fazer algo de tal maneira (ainda que este fazer algo tenha implicações extra biológicas) – influenciaram na pesquisa: tanto no meu âmbito particular de pesquisador quanto do âmbito dos meus pares (orientadores, professores, colegas de curso).

Hoje é impensável para mim desconsiderar a inevitável necessidade de uma ótica transdisciplinar para entender os mais diversos contextos da vida e me expressar de uma maneira cujo embasamento me seja satisfatório. Minhas exigências mudaram muito em relação sobre o que vale a pena discutir e o que não vale, apesar de um prazer em qualquer tipo de discussão permaneceu ou se acentuou. É muito preciosa para mim a capacidade (apontada e vislumbrada durante a pesquisa, desenvolvida constante e cotidianamente depois) de utilizar uma teia de perspectivas de conhecimento e referenciais teóricos para melhor acomodar os critérios que tanto norteiam a forja de ferramentas para ver o mundo quanto também a abrangência com a qual avaliamos e julgamos.

Gosto do abstrato, do teórico, do abrangente, do holístico, do sutil. Meu trabalho de investigação foi eminentemente teórico. A intensa pesquisa foi materializada em uma dissertação longa e que passa por três ou quatro grandes disciplinas. O que começou com um problema simples e milenar (o que é bom em música?) me apontou aos poucos para qual seria o melhor conceito sobre o qual me debruçar para explorar esta questão: a criatividade.

A pesquisa me ajudou a entender a importância que a criatividade teve em minha vida para eu ser quem sou, o quanto criar me ajudou a crescer psicológica e socialmente, e o quanto a criatividade é algo necessário, precioso e delicado – presente em todos os seres humanos. A criatividade está relacionada fortemente com o instinto biológico de sobrevivência. Ela se manifesta desde em uma tomada de decisão que pode mudar a vida de muitas pessoas até a uma improvisação de uma melodia em sua mente.

Me parece que hoje – onde mais e mais pessoas estão conectadas voluntariamente a tecnologias viciantes que captam dados acerca de seus comportamentos para regurgitarem em conteúdos ditos ‘relevantes’, que na verdade vão apenas garantir que o usuário use mais e assim eleve o valor da plataforma em questão perante seus verdadeiros clientes (as empresas) – a criatividade (ou a falta dela) se faz mais e mais patente. O ócio criativo está cada vez mais escasso, uma vez que nossas mentes ficam ocupadas com outras coisas, afinal estamos inseridos fortemente no que até então é uma plateau elevadíssimo da chamada economia da atenção: atenção esta tão cara para criar.

A criatividade é essencial para o ser humano construir sua individualidade e resistir mais facilmente a tudo que seja passível de um efeito manada. A criatividade também é necessária para reenquadrar mentalmente narrativas e contextos para se beneficiar mais deles. É necessária para se defender da influência por vezes daninhas de opiniões alheias acerca de suas decisões, o que lhe ajuda a alcançar objetivos.

Novamente no contexto da economia da atenção, da era selfie – a criatividade é inibida por alguns fatores como por exemplo a antecipação de feedbacks negativos e a busca por recompensas externas. Ora, antecipar feedbacks e buscar recompensas externas (ao invés de internas) são dois fatores de extrema dificuldade ao flow criativo.

Não deixemos de relacionar criar e estar neste flow com o bem-estar e o prazer. Em outra oportunidade acadêmica ressaltar como a presença dos (ou a falta de) hormônios do prazer (dopamina, serotonina, oxitocina) estão relacionados com a criatividade – apontando inclusive para maneiras inovadoras (não somente a valiosa perspectiva da arte-terapia, mas uma perspectiva mais abrangente que engloba o contexto onde o ser biológico interage, cria, é feliz e é triste) de enxergar a criatividade como uma ferramenta terapêutica.

Eu sou um advogado da criatividade. Eu acho que criatividade salva – em muitos níveis. Existem várias forças atualmente que inibem nossa criatividade, mas a pesquisa me ajudou a ver como potenciá-la em mim e (tentativamente) nos outros à minha volta. No fim, penso que os três maiores presentes da pesquisa são ter uma visão mais ampla acerca da criatividade, entender de maneira estruturada minha experiência com a criação ao longo da minha vida e ser capaz de enxergar como a criatividade ou a falta dela pode melhorar ou piorar a vida das pessoas.

Currículo dos(as) autores/as

Ordem Alfabética (Nome)

Ana Paula Silva da Silva Amaral

Macapá, Amapá, Brasil

ana.amaral@ueap.edu.br

paulasib31@outlook.com

Educadora Musical, Pesquisadora e Musicista. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Mestra em Música - Universidade de Brasília - UnB (2017). É Licenciada em Música pela Universidade do Estado do Pará - UEPA (2009), licenciada em Pedagogia pelo Centro Universitário Internacional - UNINTER (2019), Especialista em Metodologia para o Ensino de Arte - UNINTER (2011), Especialista em Educação Musical - UCAM PROMINAS (2013). É professora Assistente na área de Educação Musical na Universidade do Estado do Amapá (UEAP). Atuou como coordenadora do curso de Licenciatura em Música da UEAP (2017-2019). Professora de Clarinete e Teoria Musical no Centro de Educação Profissional de Música Walkiria Lima – SEED/AP (2013-2014), Professora de Arte/Música em Belém e Santo Antônio do Tauá - Pará (2012-2013). Têm experiência na área de Educação Musical, Arte/Música, formação de Banda de Música e Canto Coral.

Arthur de Souza Figueirôa

Brasília, Distrito Federal, Brasil

arthur_figueiroa@hotmail.com

Possui Mestrado em Música pela Universidade de Brasília (2017) e graduação em Música pela Universidade de Brasília (2014). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Instrumentação Musical, atuando profissionalmente como músico instrumentista da Orquestra Sinfônica da Força Aérea Brasileira. Participou como tutor e professor orientador do curso de Especialização em Música pela UAB-UnB (2017 – 2018).

Beatriz Magalhães Castro

Brasília, Distrito Federal, Brasil

Professora Associada da Universidade de Brasília, obteve o Premier Prix na Classe de Flauta - Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, e graduação nas Classes de História da Música e Análise naquele conservatório (1985), Mestrado em Música e doutorado em Música na Juilliard School of Music (1992). Realizou estudos de pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa (2002-2008). Atualmente é professor associado III da Universidade de Brasília, foi Editora da Revista “Música em Contexto” (2007-2017) e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da UnB (2004-2007; 2014-2017). É Presidente da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), Coordenadora do Comitê RILM-Brasil e membro do Comitê RISM-Brasil e Vice-Presidente da IAML-Brasil-Seção brasileira da Associação Internacional de Bibliotecas de Música, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML/AIBM). É membro da Commission Mixte do RISM (Frankfurt) como representante da IAML/AIBM internacional.

Caio Mourão

Brasília, Distrito Federal, Brasil

caiomourao@fcs.unl.pt

caiomourao@gmail.com

Concluiu o mestrado Universitário pelo Programa de pós-graduação em música em 2015/10/13 pela Universidade de Brasília e Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Música em 2012/07/05 pela Universidade de Brasília. Frequenta o Doutorado em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa desde 2019/09/01. Atualmente é professor do CEP Escola de Música de Brasília e bolsista do Inet-md. Atua na(s) área(s) de Humanidades com ênfase em etnomusicologia; antropologia da música; ensino da música, com ênfase na música de câmara popular, guitarra elétrica, arranjo e produção musical; além de ser multi-instrumentista, arranjador e produtor musical.

Daniel Martins Pitanga

Brasília, Distrito Federal, Brasil

Daniel.m.pitanga@gmail.com

Possui mestrado em Música na linha de pesquisa: processos de formação em música pela Universidade de Brasília (2021). Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade de Brasília (2008). É formado no Curso Técnico em Arranjo Instrumental/Vocal pelo Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília (2013), onde já atuou como professor de violão popular e de disciplinas teóricas. É integrante do grupo Os Buriti - Teatro de Dança no qual desempenha as funções de músico e compositor, além de coordenar e ministrar as oficinas de música do projeto Caravana Buriti - Arte Educação na Estrada. Tem experiência no campo das artes, com ênfase em Educação Musical, Arranjo Musical e Produção Fonográfica. É idealizador do grupo de estudos e podcast Candeeiro Musical, onde desenvolve pesquisas e a troca de experiências de vida em formação com a música a partir do universo da música e da cultura popular brasileira.

Diana Daher Lopes da Costa

Brasília, Distrito Federal, Brasil

Dianadaher21@yahoo.com.br

Natural de Brasília, iniciou seus estudos de piano em 1993 com a mãe, Sandra Daher. Bacharel em piano pela Universidade de Brasília em 2004, adquiriu o título de mestrado em música pela mesma instituição em 2018. Estudou com os pianistas Yeldes Machado, Joel Bello Soares, Maria de Los Angeles Iglesias, Ney Salgado, Alla Dadaian e Daniel Tarquínio. Em sua trajetória, vem atuando como solista, camerista, correpetidora, professora de piano e música de câmara. Conquistou dois primeiros prêmios nacionais em Montes Claros (MG, 1994) e Piracicaba (SP, 1996). Foi solista junto à OSTNCS (DF, 1997) além de ter atuado em diversos corais, corpos sinfônicos, óperas, gravações de trilhas sonoras e projetos sócio-educativos. Realizou recentemente tournée pelas cidades de Lisboa, Barcelona, Madrid e Paris apresentando recital solo com sonatas barrocas e peças brasileiras, além de gravar dois recitais para o canal virtual da EMB durante o período de atividades remotas.

Edgard Felipe Alves dos Santos

Lisboa, Portugal

edgardfelipealves@gmail.com

Edgard Felipe Alves dos Santos concluiu o Bacharelado em Música - Composição Musical em 2013 e o mestrado Música em Contexto em 2018, ambos pela Universidade de Brasília, no Brasil. Atua profissionalmente como compositor, instrumentista (trompete, trombone, flauta, piano, guitarra, contrabaixo), improvisador, produtor e professor. Atualmente é doutorando em Ciências Musicais (Etnomusicologia) na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Desde o mestrado investiga fatores socioculturais que fomentam ou inibem a criatividade musical, com maior interesse em abordar a improvisação, a composição e a pedagogia musical em suas interações. Tem experiência em gravação, edição e mixagem, edição audiovisual, produção de eventos, construção de websites e marketing digital.

Eldom Soares dos Santos

Brasília, Distrito Federal, Brasil

maestroeldom@gmail.com

Eldom Soares é mestre em Educação Musical, bacharel em Regência e em Flauta transversal pela Universidade de Brasília – UnB e Licenciado em Educação Artística com habilitação em Música pela mesma universidade. Também é pós-graduado em Gestão Pública pela Faculdade FORTIUM-DF. Atualmente é professor de flauta transversal no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília e regente dos corais: Supremo Encanto, Coral Adventista de Brasília e Ad Infinitum. Regeu a estreia em Brasília da “Misa a Buenos Aires – Misatango” do compositor argentino Martin Palmeri e a estreia em Brasília da “Mass of The Children” do compositor John Rutter com o Coral Adventista de Brasília, Coral Ad Infinitum, Coral Cantus Firmus Infante Juvenil e a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional. Regeu a obra “Messiah” de Handel com o Coral Adventista e OSTNCS.

Ely Janoville Santana Sobral

Brasília, Distrito Federal, Brasil

elyjanoville93@gmail.com

Ely Janoville Santana Sobral estudou na Escola de Música de Brasília (EMB) - Violino, Piano, Bateria e Violão. Realizou estudos particulares com Vinicius Vianna e foi aluno da Escola do Clube do Choro de Brasília. Paralelamente, aprendeu de forma autodidata a tocar o Pífano, o Cavaquinho, a Viola Caipira e a Flauta Transversal. Aos dezoito anos, ingressou no curso Bacharelado em Violão Clássico na Universidade de Brasília. Atualmente, é formado pela Universidade de Brasília em Violão Erudito (sob orientação do violonista e Professor Eustáquio Grilo. Fez mestrado em composição para violão com o Professor Flavio Santos Pereira e atuou como pesquisador/bolsista na mesma instituição pelo projeto "Identidades Sonoras: Repentistas do DF". Reside em Brasília compondo, tocando e acompanhando variados projetos de música erudita e de música popular, no teatro e cinema. Atualmente está produzindo seu novo álbum solo VISLUMBRE para violão solo e outras formações.

Givas Demore

Brasília, Distrito Federal, Brasil

givas.demoremusic@gmail.com

Possui diploma de canto popular pela Escola de música de Brasília (2014), possui licenciatura em música e especialização em educação musical pelo centro universitário Claretiano – SP (2017). É mestre em Música pela Universidade de Brasília (2020). Atualmente atua como professor de música, canto e violão no setor privado. Tem experiência na área de Música (com ênfase em musicologia e etnomusicologia), atuando principalmente nos seguintes temas: música popular, cristã e cultura popular.

Haniel Henrique Vieira de Queiroz

Brasília, Distrito Federal, Brasil

hanielhenrique@hotmail.com

Mestre em Música pela Universidade de Brasília com ênfase em Educação Música. Possui Bacharelado em trompete pela Universidade de Brasília e Licenciatura em música pelo Centro Universitário Claretiano. Atualmente é professor substituto no Departamento de Música da Universidade de Brasília na área de Educação Musical. Atuou como sargento músico na Banda Marcial do Exército Brasileiro e tem atuado como trompetista em diversos trabalhos com orquestras, música de câmara, bandas sinfônicas e big bands.

Ibsen Perucci de Sena

Brasil, Distrito Federal, Brasília

Ibsenperucci@gmail.com

Licenciado e Mestre na área de Música pela Universidade de Brasília (UnB). Doutorando em Educação pela mesma universidade. Professor no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB). Estuda a organização do conhecimento nos currículos escolares com foco na área de música e no terreno teórico prático da integração curricular.

Jhonata Pereira Medeiros

Brasília, Distrito Federal, Brasil

jhoninhabass@gmail.com

Contrabaixista, natural do Rio de Janeiro, iniciou seus estudos musicais aos onze anos de idade quando começou a integrar em grupos musicais e realizar apresentações. Seu talento nato, dedicação, estudos e rápido desenvolvimento musical, em pouco tempo, o levaram a gravar com bandas e acompanhar artistas no segmento gospel. Continuou sua trajetória artística colaborando com diversas formações e cumprindo intensa agenda de apresentações. Tornou-se um músico versátil, competente e requisitado para diferentes gêneros musicais. Na Universidade

de Brasília graduou - se em música na área de educação musical e concluiu o mestrado sobre o ensino do contrabaixo elétrico. Atualmente Jhoninha Medeiros dirige o projeto musical intitulado; Teoria e prática musical aplicada ao contexto; Participa dos seguintes projetos instrumentais: Brass Band, Bradixie band; Memorial jazz trio; Armazém do Groove; Rogério Midlej Jazz quinteto e trabalha na produção e divulgação de sua carreira artística.

Josué Berto dos Santos Júnior

Brasília/Distrito Federal/Brasil

josueberto@gmail.com

Possui graduação em Licenciatura em educação artística/ Música pela Universidade de Brasília (2008) e mestrado em Música pela Universidade de Brasília (2017). Atualmente é 1º sargento músico na Força Aérea Brasileira. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Licenciatura e especialização em música na Universidade de Brasília, atuando principalmente nos seguintes temas: música, educação a distância, clarineta, tecnologias da informação e comunicação e licenciatura em música.

Juliana Souza Lima Verde

Manaus, Amazonas, Brasil

limaverdeju@gmail.com

Mestra em Música - Educação Musical pela Universidade de Brasília – UnB. Graduada pela Universidade Estadual do Amazonas — UEA, Bacharel com habilitação em violino. Integrou em orquestras de Manaus, gravou cds Drama e o Ópera do Brasil Colonial amparados pela FAPEAM. Lecionou como professora de violino no projeto Musicando — UEA, Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas— CAUA/UFAM e no projeto Música para Crianças MPC/UnB. Participou de congressos acadêmicos apresentando artigos sobre sua pesquisa de mestrado. Em 2018 foi idealizadora e coordenadora geral do I Encontro Suzuki Amazonas e do projeto “Vamos tocar? Curso de férias para violinistas”, contemplado pelo “Programa Cultura Criativa - 2020/Lei Aldir Blanc - Prêmio Feliciano Lana” do Governo do Estado do Amazonas. Em março de 2020, retorna à Manaus, devido a pandemia por coronavírus, lecionando de forma remota no Centro Suzuki de Brasília. Em 2021 começou lecionar no curso de violino do Centro Suzuki Amazonas.

Karina Firmino Vieira

Belém, Pará, Brasil

karinamusics@gmail.com

Mestra em música com ênfase na linha de educação musical – UnB; licenciada em música- UEPA; técnico em música - flauta transversal - Instituto Carlos Gomes-PA, iniciação musical em projetos sociais. Tem experiência como professora em projetos sociais, escolas de ensino básico e regular, públicas e privadas, como JK e SESI em Brasília, institutos e conservatório de música e Universidade do Estado do Pará. Atuou como flautista e coralista em apresentações musicais em teatros, casas de espetáculo, auditórios e etc. Atualmente cursa Direito e é docente na Universidade de Brasília.

Maria Clara Mesquita

Uberlândia, Minas Gerais, Brasil

clara_demelo@hotmail.com

Mestra em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília (UnB) e Graduada em Licenciatura em Música – Habilitação em Violino – pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Participou de festivais de música como 35º Festival Internacional Suzuki de Música (Lima – Perú) e Festival de Cordas Nathan Schwartzman (Uberlândia/MG), sendo monitora nos anos de 2013 e 2014. Participou como professora do Dia do Violino, em São Leopoldo/RS. Foi professora de violino em projetos sociais em Bento Gonçalves/RS e em Catalão/GO e na Rede de Orquestras Jovens de Goiás – Orquestra Jovem de Catalão. Em 2019, atuou como monitora de violino da Orquestra Juvenil da UnB. Atualmente se dedica ao repertório solista, sob as orientações da Profª Drª Cristiane de León, e à pesquisa na área de pedagogia do violino, produzindo artigos na área de ensino e aprendizagem desse instrumento.

Myrlla Muniz

Brasília, Distrito Federal, Brasil

myrllamuniz@yahoo.com

Myrlla Muniz Rebouças, cearense de Fortaleza, mestra em musicologia pela Universidade de Brasília, professora fundadora do Curso Superior de Canto Popular da Escola de Música de Brasília, desde 1995. Cantora, atualmente com seis cds gravados e três dvds. Atriz principal premiada no longa-metragem “Cine-tapuia” de Rosemberg Cariry. Contemplada com vários prêmios, diversos shows pela cidade e pelo exterior, ao lado de grandes artistas consagrados, representou o Brasil em 2009 em Gênova, no festival do Mediterrâneo com o Espetáculo “Notícias do Brasil”, com apoio do Ministério da Cultura e do FAC. Desenvolve trabalho de pesquisa sobre Patativa do Assaré e Garcia Lorca, dois artistas entre a música e a poesia, com vistas a um doutoramento.

Pablo Garcia da Costa

Eusébio, Ceará, Brasil

pablo.garcia@uece.br

Professor Assistente de teoria e história da música, violão, métodos de pesquisa, etnomusicologia e prática de conjunto no Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará. Mestre em música pelo programa de pós-graduação Música em Contexto na Universidade de Brasília, defendendo dissertação sobre processos de mistura entre gêneros musicais na obra de K-ximbinho (2009). Bacharel em Música pela Universidade Estadual do Ceará (2002). Coordenador do Grupo de Choro da UECE pelo programa de bolsas de iniciação artística ligada à PROEX. Integra o Grupo de Pesquisa em Música, Cultura e Educação Musical da Universidade Estadual do Ceará, nas linhas Etnomusicologia e Antropologia da Música e Educação musical e formação docente na Licenciatura em Música, certificados pelo CNPQ. Foi Coordenador do curso técnico Mediotec/Pronatec de Instrumento Musical pela Fundação Universidade Estadual do Ceará, entre 2017 e 2018. Como músico atua como bandolinista, violonista, percussionista, arranjador e compositor.

Paula Agrello Nunes Oliveira

Lisboa, Portugal

paula.nunes@hotmail.com

Doutoranda em Ciências Musicais com especialização em Etnomusicologia e estudos de Gênero e Sexualidade pelo Instituto de Etnomusicologia - centro de estudos em música e dança da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade de Brasília com a dissertação Cover: performance e identidade na música popular de Brasília. Especialista em Gestão Cultural pela Universidade de Brasília/Mec. Graduada em Educação Artística com habilitação em Música pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Professora de Canto Popular, Performance e História da Música Popular Brasileira na Escola de Música de Brasília. Cantora e compositora com várias apresentações e dois álbuns gravados: Paula Nunes (2008) e Sede do Mundo (2011).

Pedro Ribeiro Cardoso

Brasília, Distrito Federal, Brasil

pedroribeiroc@gmail.com

Mestre em criação e interpretação musical pelo PPG/MUS - UnB (2019), possui bacharelado em Composição pela Universidade de Brasília (2015), curso técnico em cravo pelo CEP/EMB (2016) e Complementação Pedagógica pela Universidade Católica de Brasília (2018). Atua regularmente enquanto cravista e correpetidor em diversos grupos de música de câmara voltados para a performance de música dos séculos XVII e XVIII

Renan Ventura Pereira

Brasília, Distrito Federal, Brasil

rventura.unb@gmail.com

Bacharel em Composição Musical pela Universidade de Brasília e mestre em musicologia pela mesma instituição. Realiza trabalhos nas áreas de trilha sonora, design de som, direção de áudio e produção musical para filmes e jogos eletrônicos. Atuou como Sonoplasta no laboratório de rádio da Universidade Católica de Brasília e foi professor voluntário na Universidade de Brasília, onde ministrou a disciplina “Trilha Sonora para Jogos” para os alunos da graduação. Tem como objetos de pesquisa a atuação da música nas mídias como o cinema, a TV e os jogos eletrônicos, tendo como foco o contexto da música no cinema japonês. Além disso, desenvolve pesquisas sobre a cultura musical dos países asiáticos, com foco na música do Japão, abrangendo tanto os gêneros clássicos e populares da música tradicional, quanto as diferentes manifestações da música asiática contemporânea, resultantes da globalização e da ocidentalização vivida pelos países da Ásia.

Ricardo Dourado Freire

Brasília, Distrito Federal, Brasil

freireri@unb.br / freireri@gmail.com

Professor Associado da Universidade de Brasília (UnB) nas áreas de Clarineta e Teoria Musical desde 1995. Realizou Doutorado (2000) e Mestrado em Clarineta (1994) pela Michigan State University e Bacharelado em Clarineta (1991) e Licenciatura em Música (1992), pela UnB. Exerceu também a função de presidente da Associação Brasileira de Clarinetistas e participa do corpo editorial da revista The Clarinet, escrevendo, desde 2010, a coluna “News from Latin America”. Participa ativamente em eventos internacionais de Clarinetistas tendo se apresentado em Portugal, EUA, Itália, Suécia, França, Noruega, Bulgária, Rússia, Venezuela, Colômbia, Peru e Brasil. Além da carreira de clarinetistas, coordena o projeto de extensão Música para Crianças que oferece aulas de musicalização e iniciação instrumental para crianças de 6 meses a 9 anos. Desenvolveu especial interesse pela área de cognição musical, tendo publicado diversos artigos nas temáticas de processos perceptivos e performance musical.

Sara Paraguassú Santos do Vale

Brasília, Distrito Federal, Brasil

ssaradovale@gmail.com

Sara Paraguassú Santos do Vale é doutoranda em Educação na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Possui mestrado em Música pela Universidade de Brasília (UnB) e especialização em Arte, Educação e Tecnologias contemporâneas. É licenciada em Pedagogia e Música e é professora formadora no Centro de Vivências Lúdicas – Oficina Pedagógica, da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. Em 2018 foi Redatora de Arte (música) do Currículo em Movimento do DF. Conforme consta no relatório do PPGMUS da UnB publicado na Plataforma Sucupira, minha dissertação está entre as quatro destacadas no quadriênio 2017-2020 e o meu artigo ficou entre as 10 produções mais relevantes do mesmo ciclo avaliativo do programa.

Tiago Hoerlle

Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

tiago.o.maestro@gmail.com

Tiago Hoerlle é Mestre em Música pela UnB, Formado em Música pela UFRGS e Ciências da Computação pela ULBRA/Canoas. Atualmente é docente de Música e regente do coro no Colégio Militar de Porto Alegre. Também atua como regente e diretor artístico voluntário do Grupo VocaSapiens de Canoas. Atua ativamente no ensino e performance de música, especialmente a vocal e coral.

Vanessa de Souza Jardim

Barretos, São Paulo, Brasil

nessa.jd@hotmail.com; vansjardim@gmail.com

Mestra em Música (UnB/2017). Especialista em Educação Especial (FISO/2012) e Psicopedagogia Institucional (ISEB/2008). Graduada em Educação Musical (UFSCar/2012) e Pedagogia (FISO/2004). Formada no Magistério (CEFAM/2000) e Técnico Instrumento Musical Piano (2002). Lecionou música nas escolas municipais de Barretos-SP, Instituto Federal e Projeto Social Amor-Exigente (2006 a 2014). Desde agosto/2009 é funcionária efetiva da Secretaria Municipal de Educação (SME) de Barretos-SP no cargo/função de Educador de Educação Infantil. De junho/2019 a maio/2021 exerceu a função de diretora de escola em CEMEI (Centro Municipal de Educação Infantil) e, atualmente, desempenha a função de vice-diretora em outro CEMEI. Na UnB, de 2013 a 2017, trabalhou na tutoria do curso de Licenciatura em Música a distância e em disciplinas como professora revisora/formadora ou estágio da docência. De agosto/2017 a março/2019, atuou na Especialização “Práticas Musicais em Contextos Educacionais” e, a partir de março/2020, reiniciou tutoria no curso de Licenciatura em Música a distância.



UnB | PPGMUS

Programa de Pós Graduação em Música

www.ppgmus.unb.br