

Cadernos de Resumo II SIMUPE

Segunda-Feira, dia 02 de abril de 2018

09h

Mesa de Abertura: Palestra com membros da OSN e do Centro de Artes da UFF, considerações sobre concerto didático e a pesquisa em música realizada por Orquestra Sinfônica.

10h30

Mesa: A construção da Educação Musical: abordagens e expectativas de ensino

A musicalidade abrangente

Vera Maria de Castro Barreto Kingkade (vkingkade@mac.com)

Esta pesquisa tem por finalidade propor uma matriz curricular expansiva para o programa de música do Colégio Colabore. O estudo de caso se desenvolve através de um mapeamento do ensino da música, questionários aos professores, pais e estudantes desta entidade, bem como excertos de matrizes curriculares disponíveis na internet. O texto fundamenta-se em conceitos e definições de autores diversos quanto à palavra currículo e suas possibilidades, ao mesmo tempo que envolve referenciais teóricos da Musicalidade Abrangente, que desta vez se une a princípios cristãos e responsabilidade ética. Ao abarcar as dimensões do conhecimento e dos processos musicais, procura-se identificar mecanismos que possibilitem organizar e estruturar esta matriz curricular e planos de aula. Como resultante oferece a criação de uma Taxonomia à Musicalidade Abrangente.

A ampliação dos estudos da Abordagem Orff como processo de ensino-aprendizagem

Luiz Felipe Oliveira Gomes (luizfelipeoliveirarj@gmail.com)

Músicos e professores de Música não deixam de notar que há uma lacuna na Educação Musical no que diz respeito à prática musical em conjunto. E quando há Prática em Conjunto e/ou Música de Câmara, em geral, não há processo de ensino-aprendizagem claro, ou mesmo explicação e exemplificação dos métodos e procedimentos adotados. O presente artigo trata

das disciplinas Música de Câmara e/ou Prática em Conjunto como processo de ensino-aprendizagem.

As disciplinas Música de Câmara e Prática em Conjunto estão presentes em todos os cursos de licenciatura e bacharelado em música, estão presentes também em todos os cursos técnicos, escolas, projetos musicais, conservatórios, universidades, dentre outros. Porém, as metodologias aplicadas não são sistematizadas e, por vezes, são confundidas com um ensaio. Por isso, este artigo pretende, ainda, sugerir e apontar a Orff-Schulwer², ou Abordagem Orff, como processo das disciplinas.

Durante os dois semestres do ano de 2016, ministramos a disciplina de Prática em Conjunto no Centro de Formação Artística, que deu origem a “Onda de Sopro Big Band”, que hoje funciona de forma independente do Centro e de maneira voluntária, com o propósito de estudar o instrumento e o repertório adotado. A Onda de Sopro surgiu da necessidade de reunir os estudantes de música do curso básico e técnico do Centro de Formação Artística de Rio das Ostras - RJ (escola de formação em arte que agrega as habilitações de Música, Dança e Teatro), para um desafio musical dentro da disciplina de Prática em Conjunto. A “Big Band” é formada por vinte e cinco integrantes. O repertório escolhido tem confessa influência da música instrumental brasileira e dos standard do Jazz.

Através da exploração e estudo da Onda de Sopro, podemos criar um ambiente de laboratório para aplicar e apontar a Abordagem Orff. Explorar a criação e improvisação dos estudantes, e fomentar a autonomia deles em sala de aula com a escolha de repertório, composição de músicas e arranjos. Assim, o estudo de caso é um norte para os docentes que, futuramente, se interessarem por aplicar a Abordagem em sua experiência educativa, fazendo uma relação dialógica com o educador Paulo Freire.

O resultado do artigo é a ampliação dos estudos da Abordagem Orff como processo de ensino-aprendizagem para as disciplinas de Música de Câmara e Prática em Conjunto e atende ao Educador Musical, oferecendo ferramenta para sua prática.

As várias abordagens que envolvem o conceito de recreação musical

André Ricardo Amaral (cordasemusculos@gmail.com)

O presente trabalho pretende refletir sobre as várias abordagens que envolvem o conceito de recreação musical, por meio de uma análise comparativa de obras didáticas que discutem a utilização dessa estratégia pedagógica no âmbito da educação musical. As obras analisadas serão as seguintes: *O Guia para o professor de recreação e iniciação musical*, de Liddy Chiaffarelli Mignone, *Sons e Pulso - formação inicial em música e educação*, de Luciana Requião, *Hoje tem Aula de Música?*, de Cecília Cavalieri França e *O livro de brincadeiras*

musicais, da Palavra Cantada – Volume 1.

O estudo terá como principais objetivos mostrar as diferenças de cada abordagem, analisar seus pontos positivos e negativos, contribuir com reflexões e sugestões que possam auxiliar na produção de novas obras e materiais pedagógicos que abordam a recreação no ensino da música, e avaliar a aplicabilidade e a contribuição da iniciação musical para a formação de um instrumentista e para sua prática orquestral. Na primeira parte da exposição será feito um breve relato da recreação na educação musical tendo como elemento balizador as leis e documentos oficiais referentes ao ensino fundamental. Em seguida, o conceito de recreação musical e os vários contextos em que pode ser aplicado será discutido por meio de um viés crítico. Em um terceiro momento, serão abordados e comparados inúmeros aspectos das obras didáticas escolhidas. Apesar de numerosas obras didáticas abordarem direta ou indiretamente a recreação musical, como: Encantando com a Música V.1 e V.2 de Acácia Maria Picoli (2010), Lengala Lenga de Viviane Beineke (2006), entre outras, não encontramos muitos estudos comparativos sobre o tema. As leis e os documentos oficiais relacionados ao ensino fundamental tampouco trazem discussões mais aprofundadas sobre o uso inovador dessa ferramenta.

Utilizamos como estratégia desconstruir a ideia usual de recreação musical, seja aquela que preconiza algum ritual metodológico, seja aquela que prioriza a improvisação e o jogo lúdico e criativo, para pensá-la em suas múltiplas funcionalidades, caracterizando seus diferentes modos de experimentação e os variados resultados que pode produzir quando aplicada a grupos distintos de alunos. O estudo permitiu concluir que as quatro obras ou livros didáticos estudados na análise apresentam diferentes visões quanto ao uso dessa ferramenta. Este artigo é fruto das pesquisas referentes ao projeto em andamento no Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

12h

Recital Conferência

Recital-conferência: Obras para piano de Alexandre Schubert: aspectos composicionais e didáticos

Alexandre Schubert (alexschubert@globo.com)

Ainda é pouco difundida no Brasil a preocupação de compositores escreverem obras tendo em vista a exploração de aspectos didáticos dos instrumentos. É comum a escrita para os

instrumentos apresentarem dificuldades técnicas quase que intransponíveis, seja relacionada com a linguagem em si, seja relacionada com a utilização de técnicas expandidas, visando um aumento expressivo nas suas diversas possibilidades tímbricas.

O objetivo do recital-conferência é apresentar obras para piano de autoria de Alexandre Schubert, interpretadas pelo pianista Thalyson Rodrigues, que desenvolve pesquisa sobre a integral das obras para piano desse autor no Mestrado Profissional em Música – PROMUS, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, sendo orientado pela professora doutora Miriam Grosman, visando sua gravação e a realização de estudo sobre aspectos técnico-interpretativos para fins didáticos, contribuindo, dessa forma, para a divulgação desse repertório entre professores e intérpretes.

Na conferência será abordado o processo composicional de “Nas estrelas”, composta em 2017 especialmente para o 25º Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto, em Ituiutaba, Minas Gerais. A peça precisava ter uma série de limitações técnicas, tendo em vista o nível exigido para os candidatos do concurso ser iniciante. Além disso, foram observadas questões relacionadas com fraseado, articulações, e equilíbrio entre a escrita para a mão direita e a esquerda, aliado a um desejo estético que estimulasse o estudo realizado por pianistas principiantes de uma obra contemporânea de linguagem neo-tonal.

Serão apresentadas as classificações e as justificativas dos níveis de dificuldade técnica da obra para piano solo e piano a quatro mãos de Alexandre Schubert, tendo em vista um ordenamento de acordo com esses níveis, necessários para o edital do 25º Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto, e a publicação futura desse material com fins pedagógicos, objetivando sua ampla divulgação nos diversos cursos de piano existentes no país.

Como referencial teórico para essa classificação, bem como para questões relacionadas com interpretação, foram utilizados os estudos de FONTAINHA (1956) e GIESEKING (1980) relacionados com conceitos técnico-musicais para o mapeamento das principais questões didático-pedagógicas, tais como: o ensino do piano e os principais problemas técnicos e estéticos; como organizar o estudo do instrumento tendo como objetivo uma interpretação natural e, ao mesmo tempo, fiel à escrita do compositor. Para isso, serão abordados os conceitos de ritmo, sonoridade, toques pianísticos, estudo mental e memorização, podendo gerar possibilidades de uma interpretação consciente, tendo como referência o texto musical.

Serão executadas as seguintes obras:

Nas estrelas (2017) – estreia mundial – 2’ – Nível Iniciante

Fuga (1991) – estreia mundial – 1’25” - Nível Iniciante

Miniatura (2011) – 2’25” - Nível Intermediário

Mensagem (2003) – 5’40” – Nível Avançado

Terça-feira, dia 03 de abril

09h

Mesa: O território da arte, notas musicais entre fronteiras

O Violino Popular na Música Urbana Carioca do Final do Século 19: a Academia e a Rua

Tina Werneck (tinawerneck@gmail.com)

Entre fins do século 19 e início do século 20, embora a presença do violino na música brasileira estivesse bastante identificada como um elemento fundamental na hegemônica execução do repertório de concerto, uma documentação aponta sua difusão pelas diversas classes sociais e a serviço de diferentes repertórios. Estes documentos atestam a presença do instrumento em festas populares, rodas de choro, cafés dançantes, choperias, teatros e nas primeiras gravações de grupos instrumentais pela Odeon no Brasil.

A proposta deste trabalho é verificar, através do conceito de circularidade cultural de Carlo Ginzburg (2013), com aporte teórico de estudos de Pedro Aragão (2011), Samuel Araújo (2010), Antônio J. Augusto (2008), Nikolau Sevcenko (2000), José Miguel Wisnik (2003) entre outros, e com a metodologia de pesquisa exploratória, descritiva e qualitativa, como se deu o intercâmbio do violino nos diversos aspectos das culturas musicais deste período, focando o nosso olhar no ensino do instrumento e em sua implicação tanto amadora como profissional.

A possibilidade de um feliz casamento entre o violino e o Choro é justificada e consolidada pelos registros do livro do Animal, onde estão nominados e descritos sete violinistas chorões, e nos fonogramas da Discografia Brasileira referentes às primeiras gravações da Odeon, onde encontramos cinco grupos de choro que têm como instrumento solista o violino.

Para a validação da representação de um violino popular brasileiro, não excluiremos os diferentes universos culturais – o da elite e o do povo – dos quais o violino fez parte, mas temos como objetivo superar esta velha dicotomia, proporcionando uma visão mais dinâmica e entrelaçada, que se enriquece ao longo do tempo na construção história da música no Brasil.

A formação do músico de concerto: discussão sobre uma provável ruptura de conceitos didáticos

Daniel Martins (mozartdanielmarcos@gmail.com)

Esse artigo procura tecer críticas ao formato de ensino da música de orquestra no Brasil. Os estudos com base numa concepção mecanicista, tradicional e ortodoxa demonstram que os músicos são instruídos a serem verdadeiras “máquinas de tocar”, com pouca sensibilidade para o fazer musical. Além disso, esse tipo de metodologia implica na construção do comportamento do músico de orquestra: um músico doutrinado e de pouca crítica ao meio extremamente competitivo em que vive. Esse texto busca o debate sobre a formação desses músicos, que concepções poderiam ser observadas e repensadas em nossas academias, partindo do pressuposto que a metodologia tradicional cria relações de poder doutrinárias que atravessam a formação do músico desde os primeiros dias de estudo.

É necessário compreender os conflitos e hierarquias dentro da orquestra e quais as principais críticas tecidas por Bernard Lehmann, assim como os rituais que se solidificaram nas práticas controladas. Dessa forma, compreenderemos também o valor das trocas simbólicas, através dos estudos de Pierre Bourdieu, e como os músicos adquirem um determinado capital cultural em seus estudos. Por fim, a reflexão sobre as instituições de ensino que assumem a posição de doutrinadoras, que terá como apoio os estudos de Michel Foucault.

Essa pesquisa parte de algumas etapas observatórias: experiência pessoal do que observei na vida (dos 18 até meus 35 anos de idade) como aluno e professor de música, o contato com os estudantes e músicos de orquestra e a observação participante de músicos em um protesto de rua, em alguns atos-concertos realizados em 2016. Essa última parte foi essencial para evidenciar quais “amarras” foram desfeitas do antigo sistema. Alguns músicos desabafaram, estranharam, se sentiram mais ou menos confortáveis no novo espaço. Essa diferença foi observada e rendeu algumas reflexões importantes quanto ao corpo doutrinado posto em “liberdade” longe das salas de concerto. O resultado final é essa reflexão acerca do ensino de música e que tipo de indivíduo eles formam.

Desvelar para a liberdade musical: reflexões sobre des-envolvimento da musicalidade e a prática docente

Talita Araujo Rodrigues (lita.musica@gmail.com)

A música e a arte inquietam, deve ser por isso que não houve outra escolha senão caminhar pela vida por essas realidades. Ao procurar a educação formal nas escolas especializadas no ensino música, essa inquietude brilhante me foi apresentada ora como mito vigoroso, regente e indispensável, ora como algo indiferente, por vezes indesejável ou moldável para cá ou para lá, mas sempre presente.

Essa dimensão contempla toda e qualquer performance, das salas de concerto às salas de aula. Existe uma poética regente em seus discursos, uma energia catatônica e pulsante que

faz uso de todos os recursos técnicos disponíveis a fim de parar o tempo, de se fazer ouvir, ser e pensar. Essa proposta de ser/tempo, nada mais é que o próprio do sujeito transbordando em reação a um impulso suscitado na presença: o professor é provocado por sua disciplina e pelo desejo de que outros também possam entender o que lhe enche os olhos; e o músico/artista reage à sua própria inquietação existencial, inexprimível em palavras; ela transborda pelos passos do bailarino, pela fala da personagem ou pelos sons do(s) instrumento(s). Toda essa reação é potencializada na presença. Porém, se ao invés de responder à energia pulsante do próprio o foco for responder às expectativas da tradição instrumental e da técnica, retiramos a poesia das palavras e a música do som perfeitamente afinado, no tempo, na dinâmica, etc.

Nós, professores de “teoria musical” e de instrumento, sempre comentamos como devíamos ser como os “grandes intérpretes” e executar todos os exercícios e construir todos os fraseados com musicalidade, mesmo sem saber os significados atribuídos a essa palavra. Afinal de contas, o que é musicalidade? Seria o entendimento histórico-etimológico do termo o suficiente para pautar um conceito tão presente em nossas práticas pedagógicas desde a Musicalização Infantil, passando pelo Ensino Regular até a Graduação em Música?

Através da pesquisa surgiu a esperança de compreender e alcançar o mistério que é a performance musical livre, vigorosa, intensa, real, entre tantas outras palavras que, em vão, buscam dar conta do fenômeno que é tocar/ouvir música. Devido à natureza dessa pesquisa, o caminho escolhido para essa inquietude que me grita não seria outro que não o da hermenêutico-poética, já que estou não estou falando de um objeto estático, mas sim de arte, da obra de arte, do real, do vigor, do vigente que se apresenta (HEIDEGGER, 2012).

Esse estudo (que está em andamento) busca dialogar com teóricos da música, cognição e psicologia da música, educação musical e da poética para observar humildemente de que outras maneiras a musicalidade se dá e como podemos orientar nossos alunos a encontrar seus caminhos para uma performance vigorosa e realizadora. Neste primeiro momento, o termo “musicalidade” será revisado sob um aspecto acadêmico científico dos últimos anos.

10h30

Mesa: A singularidade do artista, práticas docentes: o que ensinamos ao lecionarmos música?

A construção do gesto: aproximações entre corporeidade, performance musical e sentido

Isadora Scheer Casari (isadoracherr@hotmail.com)

Com o avanço das pesquisas em cognição não é mais possível desprezar o papel da corporeidade em nossos processos de construção de conhecimento. Com base nessa afirmativa, nosso objetivo é discutir a formação do gesto na performance musical e, para tanto, recorreremos a uma perspectiva epistemológica que considera o corpo como campo experiencial e agente cognitivo. No paradigma da cognição incorporada, o corpo é o vetor semântico a partir do qual nossa relação com o mundo é construída. Compreender que a experiência corpórea é a gênese da consciência e de nossos processos cognitivos (SHEETS-JONHSTONE, 2011) nos permite valorizar a atuação do corpo em muitas das formas pelas quais ordenamos acontecimentos e experiências, assim como integramos novos conhecimentos em redes significantes previamente estabelecidas. Trazer a corporeidade para os debates em música não significa dizer que a performance é simplesmente a coordenação fina de complexos movimentos corporais independentes de um sentido, mas compreender as inter-relações que emergem quando reconhecemos o corpo como agente cognitivo. Nossa experiência não é apenas a manipulação abstrata de símbolos, mas a incorporação de ações vividas em contextos concretos (LAKOFF; JOHNSON, 1999) e que, por meio de processos de metaforização, projetamos em contextos abstratos, como na construção dos sentidos em música. A experiência da vitalidade é inerente ao movimento, seja ele concreto ou metafórico, e configura a forma pela qual experimentamos, enquanto espectadores ou produtores, eventos dinâmicos. Formas de vitalidade (STERN, 2010) são assim forças dinâmicas que configuram certa trajetória em um determinado intervalo temporal. Nosso senso de vitalidade está relacionado à percepção e à realização do movimento que tem como seus desdobramentos espaço, tempo, força e direcionalidade/intencionalidade. Reconhecer a forma de vitalidade de uma ação permite-nos comunicar a experiência do movimento. Quando um professor usa, por exemplo, a imagem de uma bola que sofre a resistência da água para se referir ao gesto do arco, ele está sugerindo certa vitalidade a esse gesto. Quando essa imagem ajuda o aluno a compreender o gesto do arco (domínio alvo), a imagem cumpre o papel de domínio fonte e o aluno realiza uma inferência metafórica. Isso porque no momento da execução o instrumentista mobiliza de forma integrada sua imaginação, sua memória auditiva, cinestésica e visual (HOLMES, 2005), sua propriocepção, a percepção das qualidades presentes no movimento — como tensão, amplitude, direção e linearidade (SHEETS-JONHSTONE, 2011) — assim como as formas de vitalidade (STERN, 2010) que deve impingir a um gesto para atingir determinado resultado. Acreditamos que todos esses fatores integram

de maneira inextricável o corpo e os sentidos expressos nos sons. Consideramos, por fim, que uma perspectiva teórica que reconheça o papel da corporeidade na cognição musical tem muito a contribuir para pesquisas na área da performance e seu ensino.

Cinema, Educação e Música: práticas pedagógicas presentes nos filmes Mudança de Hábito 1 e 2 que norteiam a prática e ação docente

Tiago da Silva Almeida (contato.tiagoalmeida@gmail.com)

Esta pesquisa tem como objetivo geral o envolvimento do contexto escolar com o cinema e suas produções, chamadas Mudança de Hábito 1 e 2, filmes produzidos nos anos de 1992 e 1993, a fim de elencar a importância das produções no contexto da formação docente, juntamente com a prática da musicalização no âmbito educacional, com o objetivo de conquista, reabilitação e desenvolvimento dos educandos. No filme 1 é bem relevante compreender que a protagonista utiliza de planejamento, ensaio e também de participação conjunta para que o progresso chegue naquela instituição e a mesma não feche as portas. No filme 2, ela já está com fama e é chamada para ser professora de música em uma escola periférica em São Francisco (EUA), tendo que trabalhar com desigualdades, preconceito e falta de preparo da equipe pedagógica e administrativa. Em ambos os filmes são trabalhados a equidade, olhar crítico e também participação da comunidade; assim, essas ações pedagógicas estão presentes nos Parâmetros Curriculares Nacionais, como os Temas Transversais: ética, saúde, meio ambiente, orientação sexual e pluralidade cultural, além da própria Lei de Diretrizes e Bases da Educação e de Portarias que auxiliam na construção do Projeto Pedagógico Escolar e fomentam melhores planos de aula. A metodologia baseia-se num estudo qualitativo, bibliográfico e documental, além de revisão de literatura, envolvendo a contextualização do cinema, dos filmes elencados, da musicalização voltada à Educação e da própria questão de ensino-aprendizagem e práticas pedagógicas prescritivas em documentos normativos e extracurriculares que possam abordar a temática, e apresentar possíveis soluções e engajamento no cotidiano do professor. Como possíveis expectativas de resultados estão a abordagem e importância das produções cinematográficas musicais e suas influências no cotidiano do professor e estudante.

A Música de Câmara: ferramentas para a educação musical inclusiva

Sônia Katz (sonia.katzfeldstein@gmail.com)

A pesquisa buscou construir metodologias e organizar questões a respeito de quais modos a música de câmara pode ser utilizada para a educação inclusiva, procurando uma eficiência no seu desenvolvimento para atividades recreativas na educação musical, apontando como sua

integração pode beneficiar os discentes e a sociedade, tendo como objetivo mostrar ferramentas que possam contribuir no processo da educação musical e na formação de hábitos, respeito, criatividade, organização e atitudes na vida.

Sua integração e ação podem colaborar no desenvolvimento da criança, induzindo e levando mais tarde a uma forma de interação com os demais eixos de trabalho.

Entender a música de câmara e seus benefícios na educação musical e sua contribuição na educação são os objetivos fundamentais deste estudo.

12h

Recital-Conferência

Apresentação artística do Tríptico latino-americano, criação do compositor-contrabaixista argentino Salvador Amato (Mendoza, 1928 - Mendoza, 1994)

Rodrigo Guillermo Olivárez Olivares (olivarezrodrigo@yahoo.com)

As obras, originalmente escritas para contrabaixo e piano, foram utilizadas para o ensino do contrabaixo na Universidad Nacional de Cuyo (1959-1993), usando elementos das tradições populares argentinas. Do estudo musicológico, foram encontrados: (1) ritmos característicos de gêneros populares (habanera cubana, milonga, huayno, tropilla e malambo); (2) práticas de performance transmitidas através da tradição oral, inexistentes nos manuscritos, mas reveladas em entrevistas dos ex-alunos do compositor; e (3) escrita idiomática de influência pedagógica para o contrabaixo, como: elementos de percussão, técnicas ampliadas e elementos de voz no instrumentista. Os resultados encontrados motivaram os instrumentistas a adaptar essas obras para contrabaixo e violão, com base na rica tradição de expoentes do violão popular. Utilizando o conceito de “imagens sonoras”, as obras de Salvador Amato passaram por “um processo de seleção individual e recontextualização do objeto musical”, incluindo diferentes técnicas populares do folclore argentino que apresentam esses gêneros. Esta apresentação artística realizada pelo DuoContra (Rodrigo Olivárez e Marcos Matturro) será com as obras que foram arranjadas e que integram o Tríptico: Habanera (1973), Malambo (1978) e Carnavalito (1985), buscando preservar o espírito nacionalista do compositor, para a realização dessas obras em salas de concertos.

09h

Mesa - O contrabaixo: circularidade entre performance e ensino

O violone vienense e os contrabaixistas brasileiros

Ricardo Bessa (ribmf@hotmail.com)

O presente artigo visa dar publicidade à parte dos resultados de pesquisa desenvolvidos durante o mestrado em Música – Práticas Interpretativas, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e concluído no ano de 2016. Essa pesquisa visou responder uma série de questões específicas sobre a Prática da Performance Historicamente Informada/Inspirada (PHI) e a relação dos músicos contrabaixistas com esse movimento no Brasil. Ao longo de sua formação, os contrabaixistas executam uma série de peças do Período Clássico originalmente compostas para o Violone Vienense, instrumento de 16 pés derivado da família das Violas da Gamba. Apesar de similar ao contrabaixo, esses dois instrumentos possuem características próprias, sendo a principal diferença entre eles a afinação. Com o crescimento da PHI ao longo do século XX e a sua assimilação por contrabaixistas em todo o mundo, o uso de violones vienenses (ou somente de sua afinação) para execução de peças compostas para esse instrumento passa a se intensificar após 1992 (ano de lançamento do primeiro CD por Radoslav Sasina) e chegando ao total de 16 CDs até o ano de 2012 (PECEVSKI, 2009). Nesse sentido, discute-se uma abordagem PHI para o contrabaixo com a utilização da afinação clássica-vienense para repertório específico do período. Para avaliar o conhecimento dos contrabaixistas que atuam no Brasil sobre a PHI, sobretudo sobre essa importante afinação histórica, foi elaborado um questionário em página de googledocs que esteve disponível para ser respondido do dia 19 de outubro de 2014 até o dia 06 de julho de 2015. O questionário foi respondido por 92 contrabaixistas de diversos Estados, tendo uma maior concentração de entrevistados nos Estados de Minas Gerais (14 entrevistados), São Paulo (15 entrevistados), Rio de Janeiro (16 entrevistados) e Rio Grande do Sul (21 entrevistados). Para responder ao questionário não houve qualquer tipo de restrição de idade ou formação, abarcando estudantes e profissionais de diversas áreas da música. O recorte utilizado neste artigo diz respeito especificamente ao contrabaixo vienense. O interesse do pesquisador era saber se os contrabaixistas entrevistados conheciam essa afinação, como conheciam, se em sua atividade prática como músicos já haviam tocado em violones ou em contrabaixos com essa afinação e se acreditam que diferentes afinações podem alterar musicalmente o resultado pretendido.

Apesar de parte dos contrabaixistas conhecer a afinação e as suas vantagens para execução de repertório próprio para o instrumento, a pesquisa demonstrou que o conhecimento, quando há, é meramente teórico, não contempla a prática. Em sua grande maioria, o contato foi como espectador e por meio de gravações. Os poucos contrabaixistas que mencionaram ter tocado com essa afinação o fizeram por experimentação e curiosidade. O estudo de diferentes afinações, em especial a vienense, não faz parte da formação destes contrabaixistas.

Tradição ou inovação? O uso de novas tecnologias no ensino do contrabaixo

Voila de Carla Moreira Marques (pesquisador convidado) (contato@voilamarques.com)

Esse artigo apresenta parte de uma pesquisa desenvolvida quando era professora de contrabaixo da Escola de Música Villa-Lobos e criei um blog de contrabaixo.

O objetivo deste artigo é analisar o uso das ferramentas no ensino do contrabaixo à distância, e mostrar a relação entre a utilização dessas ferramentas e o ensino-aprendizagem do contrabaixo e a sua viabilidade.

É possível lecionar contrabaixo no ciberespaço?

O referencial teórico da pesquisa está embasado em Daniel Gohn, autor que discute o ensino da música à distância e, por se tratar de um trabalho que, pela sua singularidade, ainda carece de referências práticas, ele também teve como base Marie-Christine Josso, em *Experiências de Vida e Formação* (2010), para quem a vivência atinge o *status* de experiência, a partir do trabalho reflexivo sobre o que se passou e sobre o que foi observado e sentido, para que o “olhar para si e refletir sobre si” chegue ao outro, na busca da arte de viver em ligação e partilha.

As principais ferramentas analisadas foram os textos didáticos do Blog da Voila Marques e os vídeos didáticos de seu canal na plataforma Youtube, por sua relevância no ensino do contrabaixo à distância, e foi abordada a realização de técnicas básicas da mão esquerda.

A metodologia de pesquisa utilizada foi um questionário, onde foram avaliadas as impressões e os resultados obtidos pelos contrabaixistas que fazem uso do blog e do canal.

Espera-se que os dados obtidos na pesquisa contribuam para a reflexão e para a divulgação do ensino do contrabaixo à distância, como alternativa ao seu ensino tradicional ou como complementação do mesmo.

10h30

Mesa/Recital Conferência: A análise musical como proposta de pesquisa para auxílio na interpretação.

Rubem Schuenck (pesquisador convidado) (rubem_schuenck@yahoo.com.br)

Três obras de câmara de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) analisadas sob o ponto de vista da parte da flauta, à luz dos manuscritos do Museu Villa-Lobos: Choros No 2 (1924), Quinteto em Forma de Choros (1928), e Bachianas Brasileiras No 6 (1938).

O presente trabalho traz um estudo de três obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959): o Choros No 2 (1924) para flauta e clarineta, Quinteto em Forma de Choros (1928), e Bachianas Brasileiras No 6 (1938) para flauta e fagote. A partir dos manuscritos e da parte da flauta, nos aprofundamos na sua escrita para este instrumento e também na influência que a música popular urbana tem na composição dessas obras. Visamos fornecer subsídios técnicos e interpretativos que possam auxiliar na interpretação e análise das obras.

Lúdicas: um olhar sobre Guerra-Peixe

Victor Hugo Rosa (seuamigovictorhugo@gmail.com)

A presente proposta busca criar um mini-documentário sobre a obra “Lúdicas”, de César Guerra-Peixe, para violão solo e quinteto de cordas, e salientar um pouco mais sobre a vida do compositor através de relatos de músicos que tiveram convívio e contato direto, incluindo o violonista ao qual a peça foi dedicada, explorando todo potencial e perspectiva da obra minimalista de altíssimo cunho nacionalista. O objetivo é criar mais memória e conhecimento sobre o compositor, além de valorizar uma composição tão importante e muito pouco tocada nas salas de concerto no cenário atual. Para a construção do mini-documentário serão filmadas entrevistas com os músicos que interpretarão a obra, além dos músicos convidados, tendo ao fim a apresentação da obra na íntegra. O projeto irá dispor das entrevistas, ensaios e a apresentação da obra como metodologia para sua construção. Até o momento, o projeto apenas realizou leituras individuais sobre as partituras por parte dos músicos intérpretes, analisando, assim, o arranjo orquestral.

Tríptico para viola solo de Marco Padilha: reflexões sobre uma performance

Jessé Máximo Pereira (jmpviola@yahoo.com.br)

Este trabalho apresenta uma proposta de execução da peça Tríptico para viola solo, do

compositor Marco Padilha. Composta em 1981 e dedicada ao violista e então professor da Unicamp Gualberto Estades Basavilbaso, a obra exerce um papel importante no desenvolvimento do repertório violístico brasileiro. Sucedido a partir da segunda metade do século XX, esse crescimento dependeu de uma série de fatores, como o surgimento de bons instrumentistas e a busca por novas possibilidades sonoras. Músicos radicados no Brasil, por exemplo, Perez Dworecki, George Kiszely e Juan Sarudiansky, estimularam os compositores brasileiros a compor novas obras e contribuíram de forma significativa na formação de novos violistas. O ambiente acadêmico também foi um fator determinante para essa expansão. O pesquisador André Nobre Mendes presume que “a criação de concurso para jovens instrumentistas e a produção dentro do âmbito universitário” explicam o aumento de peças escritas para viola. Um levantamento apresentado em seu estudo revela que das dez obras para viola solo compostas na década de 1980, oito foram escritas por compositores que são ou foram professores universitários. Houve, no entanto, uma diminuição da produção nos anos subsequentes. Qual a razão desse cenário? Recitais de viola são raros e a inclusão de peças solo neles, mais ainda. Isto desestimula novas criações e contribui para que as obras já existentes incorram no esquecimento. A pesquisa realizada pelo autor deste trabalho no curso de doutorado da Universidade Estadual de Campinas busca resgatar uma parte desse olvidado repertório, especificamente obras do compositor campineiro Marco Padilha. Outros objetivos do estudo são preservar e propagar a música brasileira para viola por meio de edições digitadas dos manuscritos e performances públicas. Como resultado parcial dessa pesquisa em práticas interpretativas, foi realizado um recital no final de 2017 denominado “Recital de Música Brasileira para Viola do Século XX”, que incluía composições de Cláudio Santoro, Brenno Blauth, além do Tríptico de Padilha. Nesse recital-conferência, apresentarei os principais processos composicionais utilizados por Padilha, que são fundamentais para a construção de uma performance e para a compreensão da capacidade da obra também como uma ferramenta didática. Outrossim, este trabalho contribuirá para o resgate e propagação de uma obra que nunca foi executada no Rio de Janeiro, tendo, portanto, certo ineditismo para o público fluminense.

Oficinas

14h00

Orquestra de Garrafas

Prof. Dr. Rodrigo Serapião Batalha (pesquisador convidado)(rodrigobatalha@uol.com.br)

A oficina envolve a prática musical com instrumentos musicais alternativos (garrafas), com ênfase em jogos musicais de escuta e de criação musical. O uso musical desses materiais é notório em trabalhos de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, além de nomes como Herbie Hancock e também Erik Satie. Garrafas podem ser transformadas em aerofones (sopro) e idiofones (percussão). Tanto no sopro quanto na percussão, as práticas vão demandar uma forte capacidade de orientação rítmica, realizadas sem o uso de notação musical. Como instrumento de sopro, especificamente, é possível trabalhar com melodia, harmonia e contraponto em tessitura equivalente à de um coral adulto misto. A principal fundamentação teórica da oficina está no trabalho de pesquisa do proponente (BATALHA, 2011), que resultou em sua dissertação de mestrado. Idealizada e iniciada no ano de 2004, a proposta de realização da Orquestra de Garrafas foi premiada em 2009 pelo Ministério da Educação (MEC), pelo Ministério da Cultura (MinC) e pela Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI), através de convocatória nacional de trabalhos em Arte/Educação, Cultura e Cidadania.

15h30

Performance em jogo

Isadora Scheer Casari (isadoracherr@hotmail.com)

A dinâmica grupal possibilita um campo de contingência, de troca, de aprendizagem e de identificação e conscientização de processos subjetivos a partir da experiência trazida pelo outro. Por meio da realização de jogos coletivos e de duplas, o participante da oficina experimentará o “ser performer” a partir de uma outra perspectiva que não a musical. O objetivo é convidar o participante a vivenciar e a refletir em grupo sobre a manutenção de uma presença ativa, concentrada e de troca com os cojogadores e com o espectador. A ideia é que, frente a uma situação nova de performance, o músico participante possa voltar sua percepção para seu próprio corpo, para seus pensamentos, emoções e ansiedades que surjam no decorrer das atividades e, com isso, contribuir para os processos de tomada de consciência na performance musical. A oficina vai explorar, sobretudo, jogos de espelho, de atenção e de escuta muito difundidos em práticas teatrais. Ao final das atividades, realizaremos uma síntese coletiva da oficina com o objetivo de compartilhar estratégias e saberes relativos à

manutenção da atenção em relação a si mesmo e ao outro durante a performance.

Público alvo: músicos interessados em debater, refletir e compartilhar sobre seus próprios processos de aprendizagem e de criação na performance.

Tempo estimado: 2hs

Número de participantes: entre 20 e 30

Quinta-feira, dia 05 de abril

09h

Mesa redonda: Representatividade e música de concerto, uma articulação possível?

Observando as transformações da música sinfônica através do paradigma educativo: o concerto didático entre a formação de plateia e o nicho dos espetáculos infanto-juvenis

Priscila Alencastre (pesquisador convidado) (palencastre.vio.pro@gmail.com)

A música sinfônica carioca atravessa profundas transformações na contemporaneidade.

A presente comunicação é produto de uma investigação etnográfica (realizada ao longo da temporada de concertos sinfônicos do ano de 2016) que se voltou à observação e à análise de tais metamorfoses, as quais serão abordadas por esta pesquisadora em estreita relação com a intensificação do atual processo de transição ao modo de regulação estatal pós-fordista.

No intuito de situar a realidade contemporânea destas transformações a partir do contexto específico desta tradição musical, buscou-se resgatar a questão da autonomia da arte na sociedade burguesa, a fim de localizar os seus visíveis processos de desintegração no quadro do seu desenvolvimento histórico particular. Nesta interface entre a reflexão teórica sobre o problema da autonomia da arte e a observação etnográfica em um momento onde as instituições sinfônicas se fragilizam e se moldam diante dos imperativos mercantis impostos pelas políticas de gestão cultural próprias da regulação estatal de tipo pós-fordista, observamos tanto a quebra das ilusões sobre o fazer artístico quanto o despertar forçado para uma vacilante consciência de classe em função da necessidade objetiva da inserção dos músicos sinfônicos nas lutas sociais que os interpelam.

Neste sentido, tomaremos os concertos didáticos como caso paradigmático para analisar a forma como se expressam as contradições inerentes a este processo, através das diversas

formas como as instituições sinfônicas e os seus músicos têm se relacionado e se adaptado aos imperativos contemporâneos.

Repertório de Música Concerto: Para quem? Por quê? Onde?

Leonardo Moraes Batista (pesquisador convidado) (leonardomoraesbatista@gmail.com)

A provocação a que chamo atenção nesse texto vai ao encontro de discutirmos sobre repertório. Há de se considerar, previamente, que temos foco no processo de ensino-aprendizagem musical enquanto formação de plateia, se assim podemos chamar, tecendo debate sobre a contribuição ou não-contribuição do repertório da Música de Concerto na contemporaneidade. Partindo da ideia de que nos dias atuais o fazer pedagógico tem se reinventado, com vias de garantia de um processo democrático, emancipatório e descolonizado, delineado pela prática da Modernidade, sobre aspectos que envolvem a discussão sobre capitalismo, colonialismo e racismo, há uma demandante e urgente necessidade de reinvenções também nos campos artístico e pedagógico, que gere a garantia de visibilidade e a execução de repertórios outros, em par de igualdade com repertórios praticados nos universos das orquestras de música de concerto. Assim, proponho algumas questões para nossa conversa: até que ponto promoveremos abissalidades entre os repertórios musicais praticados nos espaços artísticos e pedagógicos? Até que ponto a não inserção de repertório diversificado pode promover genocídios culturais? Quais são as conexões urgentes e emergentes na contemporaneidade que o repertório pode relacionar na escolha das músicas? Nessa perspectiva, destaca-se a busca por um processo com amplitude na escolha de repertórios, no qual a democratização do acesso à cultura e/ou promoção da diferença seja o alicerce para o lugar que a estética em diálogo com a ética pode ter na vida humana. Para embasar esse debate, utilizaremos pressupostos políticos-epistemológicos-teóricos que estão pairados sobre o debate da descolonização e da emancipação. Assim, Santos (2010); Queiroz (2017); Ribeiro (2017) estarão convidados para conversar sobre as provocações e interações que podemos desenvolver na conversa que a humanidade nos grita.

Referências:

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. In: *InterMeio: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, MS*, v. 23, n. 45, p. 99-124, jan./jun. 2017.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* – Belo Horizonte: Letramento: justificando, 2017. (Feminismo Plurais).

SANTOS, Boaventura Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma

ecologia dos saberes. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 31-83.

Música de concerto e feminismo

Antonilde Rosa (pesquisador convidado) (nildeantoniufrjmestrado@gmail.com)

O debate que incita reflexões sobre a epistemologia e a produção de conhecimento das teorias feministas vem, a cada dia, se intensificando, ganhando corpo, e seu devido lugar nos espaços oficiais de produção de conhecimento. A invisibilidade que gera a inexpressiva atuação das mulheres em alguns naipes instrumentais nos grandes grupos tradicionais da música de concerto é fruto da estrutura patriarcal que atravessa todas as esferas da sociedade e as tramas de relações sociais, na música e nas vivências cotidianas também. As experiências das mulheres no campo da música de concerto são marcadas por diversas formas de opressões, e desigualdades de gênero e raciais, quando direcionamos o olhar para as mulheres negras. Desqualificações, silenciamentos sobre as produções de mulheres no contexto musical, apesar da repercussão e amplitude alcançada no momento, ainda assim, é algo naturalizado e reproduzido pela ala conservadora e tradicional do campo, que perpassa tanto os e as artistas quanto as audiências. Isso implica dizer que, fazem-se necessários debates e ações que visam desnaturalizar essas concepções do machismo estrutural, porque nessa sociedade atual, em que se almejam relações sem hierarquias de opressões, não há mais terreno para a perpetuação desse modelo de práticas ultrapassadas. Sendo assim, visibilizar e refletir sobre essa estrutura é muito importante na atual conjuntura para pensarmos e propormos um modelo de vida que seja satisfatório para todas as pessoas. Para embasar esse debate, utilizaremos pressupostos políticos-epistemológicos-teóricos que pautam agendas emancipatórias das mulheres na música de concerto. As principais referências para essa reflexão são: Nogueira; Fonseca (2013), Rosa (s/d), Costal; Rosa (2017) e Barreto; Rosa (2015).

Referências:

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos Fonseca. *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

ROSA, Laila. *E se "humano" fosse no feminino?: contribuições das epistemologias feministas para pensar sobre músicas no plural*. s/d. Salvador – BA.

COSTAL, Alexandra Martins; ROSA, Laila Andresa Cavalcante. Entre músicas e musicistas: a revolução virá pelo ventre. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X.

BARRETO, Carol Barreto; ROSA, Laila Rosa. Deslo(u)çadas, transitórias e provocativas: troca de

saberes e experimentos artísticos em moda e música no contexto pós-colonial. *IV Seminário Enlaçando Sexualidades – Moralidades, Famílias e Fecundidade*. UNEB, 2015.

10h30

Mesa: formação e inclusão: perspectivas sobre um fazer música para a diversidade

Palavras e sons: o autista, a inclusão e a música de concerto

Profª Drª Márcia Maria da Silva Cirigliano (pesquisador convidado)
(marciasilva105@gmail.com)

O autismo, descrito pelo discurso médico-psiquiátrico dominante, propõe-nos confrontar-se a nuances de um espectro. Neste, desde os tipos como “incapazes de verbalizar” até os nomeados como “funcionais”, que tocam instrumentos musicais e cantam com afinação impecável, há uma gama de singularidades a considerar. A música nada pede ao sujeito, apenas é por ele escutada. Entretanto, a música também escuta esse mesmo sujeito. Em sua expressão lírica e orquestral, por exemplo, busca o autista onde ele estiver: isolado, agitado ou simplesmente esboçando um modo de se expressar, desde que não sofra qualquer demanda do Outro.

Este trabalho resgata a memória de um concerto apresentado em 19 de setembro de 2014, na sede da UNESCO, em Paris, França. Trata-se de parte da tese de doutorado que discute as respostas musicais de crianças e adolescentes autistas, que fazem vacilar algumas afirmações contidas nos discursos de quem fala sobre eles, sejam profissionais ou familiares. Dando prosseguimento a essas reflexões, pretende-se discutir como os movimentos de inclusão vigentes podem contemplar o autista e favorecer sua musicalidade, convidando-o a integrar performances musicais nos diversos segmentos, à semelhança do evento *Paroles de Paix*, acima mencionado, e outros possíveis de execução em âmbito nacional.

O trabalho com música e a educação universitária

Prof. Dr. José Alberto Salgado (pesquisador convidado)
(zeal.musica@gmail.com)

Notas para analisar as relações entre práticas de educação musical e processos de profissionalização, observadas durante os estudos de Música na universidade. As atividades de pesquisa, abrangendo graduação e pós-graduação, são de especial interesse para a tematização de condições contemporâneas na vida social e de noções de autonomia e responsabilidade no trabalho musical.

09h

Mesa: O tempo musical e o tempo social: diálogos para pensar a transmissão da arte no contemporâneo

Reflexão crítica acerca da recepção e assimilação do Método Gazzi de Sá

Luiz Carlos Franco Peçanha (luizcarlospecanha@gmail.com)

O tema “processos de musicalização” pode vir, para alguns, acompanhado de equivocadas percepções e julgamentos que, como sabemos, não correspondem à realidade. Qualquer proposta alternativa de ensino de música visa, essencialmente, introduzir o estudante, sobretudo o iniciante, ao conhecimento formal e estabelecido, isto é, à teoria musical tradicional. Assim, de uma forma diferente, lúdica e simples, o aluno passa por um processo de preparação que o dará condições de alcançar voos mais altos e, enfim, ter total familiaridade com os mais diversos elementos da teoria musical tradicional. É esse o objetivo de qualquer metodologia alternativa de ensino de música.

O método de musicalização elaborado por Gazzi Galvão de Sá (1901-1981) não foge à regra. Sua proposta tem como objetivo, da mesma forma que os demais, possibilitar ao estudante de música um contato inicial simples, direto e, naturalmente, consistente e bem estruturado.

Diante do exposto, o presente artigo tem como foco central promover uma reflexão crítica acerca da recepção e assimilação do Método Gazzi de Sá em três estabelecimentos de ensino e realidades socioeconômicas distintas. Para tal empreitada, proponho aqui uma investigação a partir de minha própria experiência na área como educador musical do Centro Educacional de Niterói (CEN); do Centro de Estudo e Iniciação Musical da Universidade Federal Fluminense (CEIM-UFF) e, por fim, da Escola Municipal José de Anchieta (EMJA).

Pretende-se, aqui, desse modo, com base nas observações feitas nas três escolas acima citadas, demonstrar que, independente da realidade das escolas e de seu público, do nível de conhecimento dos alunos e da estrutura pedagógica oferecida, o método Gazzi de Sá pode ser uma importante ferramenta em todo o processo de aquisição do conhecimento.

O sentido que orienta e toca o ser, a presença do poético e os ecos do ponto de conexão do intérprete e da obra

Paraguassú Tavares Pereira Abrahão (pabrahao@gmx.net)

O mundo contemporâneo tem apresentado, cada vez mais, a hegemonia da ciência e da tecnologia no meio acadêmico, impondo, deste modo, a orientação científica em todas as áreas de atuação intelectual e profissional. Observa-se que nem mesmo as artes têm conseguido resistir a este polo de atração. No meio acadêmico musical esta tendência se faz visível nas ementas de disciplinas, não eximindo nem mesmo a formação de músicos intérpretes desta carga de racionalização do saber. Este esboço de projeto acaba por moldar conteúdos acadêmicos interferindo substancialmente em uma mudança de orientação nos cursos de práticas interpretativas. Tal encaço visa buscar a identificação e determinação dos processos de produção artística, procurando, desta maneira, construir um conhecimento que possa garantir o controle tanto do processo esquematizado quanto da meta estabelecida do produto artístico almejado. Este apelo ao conhecimento científico visa alcançar um patamar de exatidão, com o qual se possa equiparar ou adaptar a produção musical ao nível da produção científica e técnica do mundo atual. Deste modo, música e interpretação musical, como resultado de uma arquitetura de conhecimento comprovados cientificamente, tornam-se também, oportunamente, aptas a disputar e conquistar a respeitabilidade junto aos órgãos de financiamento e fomento à pesquisa – os quais determinam o padrão (científico) da produtividade intelectual. Oriunda desta problematização se encontra aqui a questão a ser pensada: ao se substituir o artístico por um produto de conhecimento (científico), não passam, a música e a interpretação musical, a serem avaliadas dentro dos critérios traçados pelos métodos, os quais procuram definir e limitar o que é o verdadeiro e falso? Será a arte, fonte de interpretação, passível a se moldar a uma verdade de concordâncias de uma determinada experiência? O que se observa desta tendência é um desdobramento que tem levado à desertificação da arte na qual surge um grito de socorro, pois o sentido artístico se encobre e tende a se restringir à busca da capacitação de procedimentos técnicos. Ao se constatar esta conjectura, compreende-se que se atravessa atualmente um momento de crise artístico-poética. Portanto, aqui procura-se entender a proveniência de tal tendência para procurar vislumbrar um caminho que revele o sentido da arte, que ao se refugiar possa ainda subsistir ao aparato da padronização do certo e do belo, imposto por uma cultura da racionalidade. O método de análise deste problema apresentado será constituído a partir de um diálogo com a fenomenologia ontológica do Ser de Martin Heidegger, procurando compreender a questão da técnica do mundo moderno desde uma análise fenomenológica hermenêutica-poética, na qual será levada em consideração a conjuntura mundana que encobre o que é mais próprio da arte: o afeto. Propõe-se uma análise de interpretação de mundo, para possibilitar o desdobramento da escuta do não dito que diz o sentido que orienta e toca o ser, deixando que a presença do poético revele os ecos do ponto de conexão do intérprete e da obra,

transformando-os em uma unidade na qual o sentido dos mistérios surgidos do silêncio repercute, deixando ressoar a arte na escuta.

A música da juventude, o perfil dos maestros e professores de projetos sócio-musicais brasileiros

Luis Maurício de Souza Carneiro (lm.carneiromaestro@gmail.com)

O assunto relacionado aos projetos sociais tem se tornado, cada vez mais, importante na sociedade musical brasileira. Em 2012, a jornalista Heloisa Fischer elaborou o primeiro registro dessas atividades, intitulado “Dossiê Cidadania Sinfônica”, registrando um panorama dos projetos sócio-musicais brasileiros com informações colhidas através de entrevistas. O documento foi muito abrangente e abordou desde os assuntos práticos até os depoimentos de professores e alunos a respeito dos valores e aprendizado, totalizando 92 verbetes de projetos em ação àquele tempo. Recentemente, a Baluarte e a Brasil de Tuhu divulgaram seu mapeamento dos projetos sociais que trabalham com educação musical; esta iniciativa não está diretamente relacionada aos projetos desenvolvidos sob a ótica da formação orquestral, e registrou um total de 240 iniciativas.

As discussões concernentes aos aspectos sociais são profundas e levantam os benefícios que a atividade musical coletiva é capaz de produzir. Estudos de caso apontam em direção ao desenvolvimento da coletividade, disciplina e igualdade social, delineando um cenário no qual a orquestra e todas as suas particularidades alavancam o desenvolvimento e reforçam as relações interpessoais.

Depois de, aproximadamente, 25 anos dos registros dessas atividades no Brasil e com representativos trabalhos já desenvolvidos, discussões e análises relacionadas às exigências requeridas aos profissionais atuantes nesse meio ainda encontram-se escassas. Os paradigmas relacionados a projetos sociais se diferem da educação tutorial dos conservatórios em inúmeros aspectos e abrem uma possibilidade mais democrática de consumo da música de concerto por camadas sociais menos elitizadas.

A presente pesquisa, direcionada a maestros e professores de projetos, busca registrar a atuação desses personagens sob uma ótica artística e pedagógica, ressaltando aspectos nos âmbitos da motivação, administração, liderança e estratégias de trabalho. Como resultados parciais, elencamos algumas conclusões: 1. O tema do “Ensino coletivo”, importante na construção deste paradigma, ainda não está totalmente conceituado, tendendo muito mais para o modelo conservatorial; 2. Muitos profissionais já se assumem em um papel educacional frente ao grupo, buscando alcançar níveis artísticos consideráveis através de estratégias diversificadas; 3. Alguns dos projetos mais conhecidos formatam suas orquestras a partir de

seleções públicas, o que significa que os alunos não foram criados dentro das atividades educacionais de seus núcleos acadêmicos; 4. Alguns projetos utilizam sistema de monitoria, perpetuando, consolidando seus modelos.

10h30 - Orquestra da Grotta

Marcio Selles (marcioselles@gmail.com)

Lenora Mendes (UFF), Marcio Selles (UFF), Adriana Miana (Unirio) e Gustavo Jimenez (UFRJ)
Alexandra Seabra, Katunga Vidal e Raquel Terra – integrantes da Orquestra de Cordas da Grotta.

A música como desenvolvimento pessoal, interpessoal, econômico e político - a experiência da Orquestra da Grotta.

Discussão a partir da dissertação de mestrado de Anne Durston “A arte do desenvolvimento” e o impacto no ensino de música na comunidade da Grotta e em outras comunidades.

Participação: Alexandra Seabra, Katunga Vidal, Lenora Mendes, Marcio Selles e Raquel Terra – integrantes da Orquestra de Cordas da Grotta – e uma breve apresentação da Orquestra no final da mesa.

12h

Apresentação Artística: Orquestra da Grotta

Sábado, Dia 07

09h

Oficina

Os implantados cocleares estão chegando: reflexos na educação acústica, musical e instrumental

Leonardo Fuks, Escola de Música da UFRJ (pesquisador convidado)
(fuks.leonardo@gmail.com)

Seguindo uma tendência internacional, os protocolos e legislação brasileiros sobre surdez profunda congênita em crianças – sobretudo a partir de 1999 – passaram a dar especial atenção e cobertura de serviços médicos, em particular pelo SUS, incluindo a cirurgia de

implante coclear e todo o tratamento e procedimentos de adaptação necessários. Desta forma, pode-se deduzir que um grupo considerável de jovens com implante coclear e idades a partir de 17 anos comece a ingressar em instituições de ensino superior no ano de 2018. Considerando-se que um indivíduo de cóclea implantada tenha amplas condições de desenvolvimento musical e mesmo de realizar um curso superior nesta área, devemos esperar que as instituições universitárias estejam preparadas para esta nova e desafiadora realidade. Este fato levanta questões relevantes, a serem trabalhadas de forma específica com estes estudantes, sobre aspectos conceituais acerca da natureza do som, da constituição física dos instrumentos, da percepção de sons naturais, musicais e daqueles mediados por processamento digital e da própria prática musical nestas condições. Por outro lado, esta condição especial abre oportunidades de trocas de experiências e conhecimentos entre indivíduos, seus docentes e colegas nas instituições de ensino musical, enriquecendo inquestionavelmente a educação em música. Nesta oficina, pretendemos apresentar e discutir algumas estratégias para a construção e uso de instrumentos e dispositivos que auxiliem neste processo pedagógico e dialógico.

10h15

Mesa: Contribuições analíticas, competências artísticas como invenção de uma brasilidade

O significado histórico e social de competições entre grupos voluntários de diversos gêneros musicais

Sergio Naidin (snaidin@hotmail.com)

Esta comunicação é resultado das pesquisas bibliográficas e de campo, esta ainda em estágio inicial, para o curso de doutorado em Etnomusicologia na UNICAMP, sobre o julgamento da performance, ou da atuação, das baterias durante os desfiles de carnaval das escolas de samba do grupo especial da cidade do Rio de Janeiro. A proposta é iluminar certas questões referentes às diversas tensões e conflitos que surgem em torno da performance musical e do comportamento dos diversos agentes sociais envolvidos em contextos de competições. Para isso, procurei utilizar como referencial teórico-metodológico o campo da etnomusicologia, que trata da relação mútua entre estruturas sonoras, música e comportamento, e a formação de estruturas sociais. A partir desta linha de pesquisa propõe-se refletir sobre os efeitos da competição de performance nos objetivos, ideologias, modos de produção e recepção da performance, aqui representados pelos conceitos de performance de apresentação e

performance de participação desenvolvidos pelo etnomusicólogo Thomas Turino.

A metodologia também se apoia numa bibliografia sobre o significado histórico e social de competições entre grupos voluntários de diversos gêneros musicais, além de uma literatura específica sobre o processo de institucionalização dos concursos carnavalescos das escolas de samba.

Uma das questões mais amplamente abordadas pelos autores consultados, e que também norteia a presente pesquisa, é: “Por que os grupos competem?” Segue-se uma série de desdobramentos, do mais geral, filosófico, ao específico, etnomusicológico, já que competições são constituídas dentro de estruturas particulares de cada cultura, que definem os valores e a natureza da competição.

Minha percepção, até o presente estágio da pesquisa, é de que as baterias, como elemento artístico de forte representação da “tradição” das escolas de samba, se colocam numa posição de coexistência entre o caráter social de participação e o caráter de apresentação, frente às demandas da competição carnavalesca.

Competições, diferentemente de rivalidade, são modos de interação social que aproximam os concorrentes que, segundo o sociólogo Georg Simmel (1903), através de uma motivação subjetiva, realizam valores sociais objetivos exteriores, trazendo ganhos de conhecimento, mesmo para o perdedor.

O contraponto no violão: o idiomatismo na obra de Marcos Alan

Profª Dra. Maria das Graças dos Reis José (graca.alan@terra.com.br)

Marcos Alan deu uma real contribuição ao repertório para violão, que merece ser revelado às novas gerações de violonistas. E é isto que este trabalho pretende fazer, contribuindo para a escrita da história do violão no Brasil. Em Musicologia, Joseph Kerman (1987), depois de fazer uma revisão crítica e histórica da Musicologia enquanto campo de pesquisa e do caráter positivista que a marcou até os anos 1950 (Estados Unidos e Inglaterra), vislumbrava novas tendências para o campo: “O interesse intelectual que a musicologia pode despertar hoje resulta de numerosas linhas de reação ao positivismo e das tentativas, associadas ou não a elas, de desenvolvimento de uma nova musicologia”. A segunda tendência mencionada por Kerman reúne uma enorme quantidade de abordagens, entre as quais, a de inclinação semiológica. A abordagem composicional para violão de Marcos Alan seguia o paradigma da escrita contrapontística baseada na utilização de uma postura polifônica que não era usual nas obras brasileiras para violão na época. Alan utilizava uma textura polifônica, em contrapartida à textura homofônica de grande parte do repertório brasileiro para violão, que tinha suas bases na homofonia – padrão de melodia acompanhada. Esta abordagem

homofônica estava presente, por exemplo, na obra mais emblemática para o violão no Brasil, a de Heitor Villa-Lobos, que sem dúvida é um importante paradigma na escola de violão brasileira. Em função disso, a abordagem interpretativa de suas obras para violão é complexa, embora possa ser uma real contribuição para o ensino-aprendizagem do violão. Nas obras para violão de Marcos Alan observamos: Pensamento Contrapontístico (1), Manipulação do Ritmo (2), Indicações de Agógica (3), de Dinâmica (4), de Timbres (5) e Alturas (6). Por isso, acreditamos que essas obras são uma contribuição para o ensino-aprendizagem do violão, podendo ser tratados como agentes facilitadores da técnica violonística. A análise de todos esses aspectos pode oferecer o necessário apoio para a leitura e interpretação da obra do compositor e de outras obras contrapontísticas. Pontuando e reunindo essas informações musicológicas, constantes no nível imanente, a abordagem referente à execução e interpretação da mesma viabilizará ao intérprete maiores possibilidades de executar um novo repertório, com a vantagem de se estar manuseando um material originalmente escrito para o instrumento. Observamos que algumas obras de Bach transcritas para o violão fazem parte da formação do violonista e, mais ainda, que pela necessidade do estudo de um repertório polifônico para o instrumento, este repertório vem sendo utilizado para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da técnica do aluno de violão a partir do primeiro período do curso de Bacharelado em Violão da Escola de Música da UFRJ. Desta forma, a obra de Marcos Alan não deve ser desprezada por ser uma real contribuição ao repertório e ao ensino do violão no Brasil.

11h15

Palestra: Como será o amanhã? Música e políticas territoriais compensatórias

Sinesio Jefferson Andrade Silva (sinesiop10@yahoo.com.br)/

Alexandre Dias da Silva (alexandredias.contatos@gmail.com)

(pesquisadores convidados)

A utilização da cultura como recurso à justiça social difundiu-se pelo mundo nas últimas décadas e, no Rio de Janeiro, dos anos 1990 para cá, ganhou apelo significativo frente à consolidação das noções de Cidade Partida e de Guerra do Rio. Frente esses dois combos discursivos, iniciativas educacionais, culturais e filantrópicas multiplicaram-se nas favelas do Rio e do Grande Rio, como sintomas daquilo que a etnomusicóloga Ana Ochoa, em seu livro *Entre los derechos e los deseos*, identificou para o caso colombiano: no mundo contemporâneo, manifestações culturais ganham maior ou menor inteligibilidade e prestígio

na medida em que servem “[...] para consolidar comunidad, restaurar el tejido social, transformar las historias de exclusión en historias de reconocimiento cultural”. (OCHOA, 2003, p. 17).

Nesse movimento, impressiona como, a despeito de variações, espera-se que atividades culturais e artísticas ofereçam respostas para problemas antes enquadrados exclusivamente como de ordem política, jurídica ou econômica. Assim, pensar o problema da cultura como recurso à justiça social é, por um lado, tentar captar os meios que a tornam utensílio terapêutico das disfunções sociais e, por outro, como, por meio de inúmeras práticas, tal qual nos ensinou George Yudice no livro *A conveniência da Cultura*, “os artistas estão sendo levados a gerenciar o social”. (YÚDICE, 2004, p. 29).

Em termos de políticas públicas, experiências internacionais definidas a partir da cartografia do cuidado especial formam um campo de referência à multiplicação de programas públicos e privados no Brasil. Esse é o caso do Programa Escolas do Amanhã e das Fábricas de Escolas do Amanhã, que tem entre seus objetivos oferecer educação singular e compensatória em unidades escolares situadas em regiões de baixo IDH na cidade do Rio de Janeiro. Em outras palavras, ser a educação integral direcionada às favelas. Pesquisas etnográficas conduzidas pelos autores nos bairros Maré e Senador Camará, entre 2012 e 2016, notaram como diferentes práticas musicais – incluindo a tradição de concerto – foram acionadas para complementar o horário escolar e, em certos momentos, acabaram desenvolvendo um caráter concorrencial e pouco interativo com a escola.

Frente a esse quadro e contando com a experiência docente dos autores na rede pública municipal do Rio de Janeiro, procura-se rascunhar respostas à seguinte pergunta: qual é o futuro da música na educação integral carioca?

Especula-se que a música está, em sua versão escolar e também extraescolar, tornando-se uma “arma nas mãos dos homens de bem na Guerra do Rio” ou, para utilizar expressão menos pejorativa e bélica, um instrumento meramente assistencial, aderindo a argumentos do tipo “importante é tirar os jovens das ruas”, o que lhe confere rótulo puramente recreativo, abdicando, portanto, de se afirmar como item essencial ao alcance de habilidades socioemocionais na formação dos jovens, seja dentro, seja fora da escola.

12h - Recital de encerramento

Flauta: Geisa Felipe

Harpa: Vanja Ferreira

(o repertório será informado no ato da apresentação pelos intérpretes).