

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL**

**NOVAS FONTES SONORAS DO GRUPO UAKTI E SUA UTILIZAÇÃO NO ENSINO
DE MÚSICA EM ESCOLAS PÚBLICA REGULARES GRAU DO ENSINO BÁSICO**

WILSON SIMONAL DE SOUZA

RIO DE JANEIRO, 2006

**NOVAS FONTES SONORAS DO GRUPO UAKTI E SUA UTILIZAÇÃO NO ENSINO
DE MÚSICA EM ESCOLAS PÚBLICA REGULARES GRAU DO ENSINO BÁSICO**

por

WILSON SIMONAL DE SOUZA

Monografia apresentada ao Centro de Letras e Artes do Instituto Villa-Lobos do Departamento de Educação Musical da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Músico, sob a orientação da Professora Doutora Mônica Duarte.

Rio de Janeiro, 2006

SOUZA, Wilson Simonal de. *Novas fontes sonoras do grupo uakti e sua utilização no ensino de música em escolas pública regulares grau do ensino básico*. 2006. Monografia (Graduação em Música) - Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Departamento de Educação Musical, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

O tema da presente monografia “Novas fontes sonoras do grupo UAKTI e sua utilização no ensino de música em escolas pública regulares grau do ensino básico” tem por objetivo testar o potencial didático da música e da técnica do grupo UAKTI no ensino regular de música, despertar o interesse pelas produções musicais brasileira e contemporânea, pelas possibilidades rítmicas intrínsecas nas músicas nacionais normalmente desapercibidas, divulgar novas fontes sonoras e por fim associar a música e a criação musical ao ritmo corporal coordenado. Através desta utilização de novas fontes sonoras é possível despertar o interesse pela música e superar a dicotomia entre o processo de aprendizagem e o corpo em alunos de música na escola de primeiro grau do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Música, ensino - Grupo UAKTI - Fontes sonoras.

SOUZA, Wilson Simonal de. *News fountains sleep of the bunch UAKTI & she sweats utilization into the I school of music em schools public constant degree of the I school basic*. 2006. Monografia (Graduação em Música) - Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Departamento de Educação Musical, Universidade do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The theme from present monograph “News fountains sleep of the bunch UAKTI & she sweats utilization into the I school of music im schools public constant degree of the I school basic” **have** for objective test the potential didactic from music & from technique of the bunch UAKTI into the I school constant of music , awakening the interest by productions musical Brazilian & contemporary , by possibilities rhythmic intrinsic on the music national normally **unprepared**, disclose new fountains sleep & lastly associate with the music & the creation musical the rhythm body coordinated. Across from this utilization of new fountains sleep it is possible awakening the interest by music & overcome the dicotomia among the suit of apprenticeship & the body im followers of music at school of first degree of the Rio de Janeiro.

Keywords: Music, education - Bunch UAKTI - Fountains sleep.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1 – GRUPO UAKTI E A MUSICALIZAÇÃO	11
CAPÍTULO 2 - RELATÓRIO DA ANÁLISE DOS DADOS	19
2.1 Análise dos Dados	20
2.2 Cronograma	21
COSIDERAÇÕES FINAIS	23
REFERÊNCIAS	25
ANEXOS	27
Anexo 1 - Entrevista: Grupo UAKTI	28
Anexo 2 – Partituras	32
Anexo 3 – CD (Entrevista do Grupo UAKTI.....	36

INTRODUÇÃO

Tem-se observado e constatado através dos tempos, que o meio onde vive o ser humano tem sido preenchido cada vez mais por elementos sonoros; quer sejam músicas, jingles, ruídos, bipes, toques, ruídos. A evolução tecnológica do ser humano via descoberta e aplicações da eletricidade, rádio, ondas eletromagnéticas, tem trazido consigo muitos elementos sonoros. Elementos estes tiveram um ritmo freneticamente orquestrado pela introdução em larga escala das máquinas na revolução industrial e tecnológica.

Segundo Schafer (1991) em seu discurso “*O rinoceronte na sala-de-aula*” temos cada vez mais acrescentado ruídos, que tem nos atrapalhado a perceber o silêncio, que também é um som. Faz parte destes elementos. O silêncio tem perdido cada vez mais espaço, tornando-se raro. Segundo ele, dever-se-ia fazer um processo de filtragem sonora; isolar determinados sons. Catalogá-los; criar um banco de dados do som; um museu do som, onde este pudesse ser estudados com os recentes, os comparados e os usados.

Temos sons em tudo: bips de alerta nos computadores, toques polifônicos em telefones celulares, campainhas de elevadores, rádios, nas estações de trens, metrô, ônibus, etc. Desenvolveram-se formas de compactação que visam armazenar muito mais elementos sonoros, como o MP3.

Desafinado ou não, somos desafiados quer ativa ou passivamente, a ouvir, cantar e nos movimentarmos com um certo ritmo tímido ou não, da cabeça, ombros, mãos, corpo e pés.

Segundo Dalcroze (2000) música esta relacionada ao movimento corporal.

A rítmica de Dalcroze, denominada eurritmia, entronizou o corpo como catalizador do ritmo e de todos os fenômenos musicais. A tônica era dizer *eu sinto* em lugar de *eu sei*. Dalcroze trouxe uma contribuição inestimável ao ensino da música, até então

puramente teórico, livresco e fatidioso, totalmente desvinculado da vivência e da prática.(PAZ, 2000; p. 10)¹.

A Partir desta afirmação, definimos os objetivos da investigação: a) É possível associar a música ouvida aos movimentos coordenados rítmicos sincronizados? Villa-Lobos sugere propostas: E quanto ao interesse de se formar ou não um músico, um público; existe?

Os conservatórios educam artistas ou fabricam músicos técnicos-literatos ou amadores, que todos os anos egressam de seus cursos para enfrentarem.

Não há qualquer comprometimento da música ouvida, o ruído e o ritmo, com o mais simples movimento de resposta do corpo. Não existe uma coordenação rítmica de resposta sincronizada à proposta sonora musical ou rítmica sob estas circunstâncias.

Porque isto ocorre com frequência? O que leva a esta ocorrência? Como isto ocorre? Onde inicia esta falha de sincronia? Onde podemos detectar o esta dissociação e corrigi-la? E quando começa a ocorrer?

As respostas a estas questões podem ser observadas num espaço privilegiado de expressão da mídia, das igrejas ou do convívio familiar, a escola. Estas representam um termômetro daquilo que é vivenciado, sejam estas expressões músicas, ritmos, os novos sons ou tendências.

Neste projeto, apresento uma proposta de pesquisa que integre esta dicotomia entre o processo de aprendizagem e o corpo. Uma vez que com o corpo passamos a ficar mais integrados e a vivenciar de forma lúdica o aprendizado, através de formas mais essenciais e primitivas como: tato, indução, ouvir-reproduzir, improvisação, opinião crítica sobre os sons e silêncios ouvidos e reproduzidos, o som criado e o a técnica utilizada.

Teóricos como Dalcrozze (2000), Orff (1995), Sá (2000) e Schafer (1991) em seus trabalhos músico-educativos, baseiam-se no uso conjunto de palavra-som e movimento

¹ PAZ, Ermelinda Azevedo. **Pedagogia musical brasileira no século xx: metodologias e tendências**. Brasília: MusiMed, 2000. 292 p.

seguindo sistemas pedagógicos ativos de interpretação, improvisação e criação. Exercitando, assim, as artes audíveis, plásticas e dinâmicas de forma global. Configuram-se uma estratégia para experimentar outras possibilidades, de modo que professores alunos se afirmem na expressão musical, improvisando acompanhamentos e formando grupos musicais com vocação investigadora.

O uso em sala de aula de materiais fonográficos e formais conforme adotado pelo grupo musical Uakti (2004), oriundo de Minas Gerais, atualmente em voga na mídia, congrega muitos elementos sonoros e rítmicos criativos pela inventividade, associação, criação, mutação, deformação e reciclagem de elementos já existentes, pela apropriação destes materiais sonoros pelo corpo e pelo movimento. Além disso, o grupo realiza a apropriação de uma nova linguagem musical alternativa, através do uso de elementos utilizados em disciplinas tais como as figuras geométricas da matemática, as fórmulas química, combinações do I Ching, musicou as bacias hidrográfica do Rio Amazonas e seus afluentes.

Tive a oportunidade de acompanhar o grupo instrumental Uakti em sua apresentação no Museu Guggenheim de Nova York, durante a grande mostra de arte brasileira intitulada "Brasil Corpo e Alma".

A chegada ao aeroporto de Nova York, depois de duas tragédias que abalaram aquela cidade e de certo modo afetaram também o mundo inteiro, constituía para mim motivo de apreensão. Mas, logo de entrada, uma grande faixa saudava os visitantes: "Welcome to New York".

Tudo vai dar certo, pensei. Viemos numa missão cultural e portanto numa missão de paz. O grupo Uakti já se apresentou várias vezes nos Estados Unidos e a descida de tantas caixas não era novidade para os guardas do aeroporto.

Enquanto a bagagem descia e era colocada nos carrinhos, procurei me aproximar de um funcionário do aeroporto com aparência de indiano à entrada do corredor. Expliquei que era artista e no momento viera do Brasil para assistir ao concerto do Uakti, um grupo instrumental que produz seus próprios instrumentos e cria a música a partir da experimentação do som destes instrumentos.

Logo de início, suas palavras me tranquilizaram. "A arte, me disse ele, é a forma do ser humano contatar o invisível, o que existe e sempre existiu por detrás de todas as coisas, e que é, de certo modo, uma forma de se realizar a espiritualidade sem precisar ir à Igreja". Agradei e o cumprimentei por sua mensagem de paz, em um clima de guerra. Ali estava um ser altamente espiritualista.

À caminho do hotel, refletia sobre aquelas palavras abençoadas, que coincidiam exatamente com a minha visão da arte: "superar o ego individual com seus conflitos, alcançar a essência e tornar visível o invisível".

Para chegarmos ao Museu Guggenheim andávamos por dentro do Central Park, em uma caminhada de vinte minutos sob o colorido quente das árvores do outono.

A grande exposição de arte brasileira "Brasil Corpo e Alma", que está sendo apresentada no Guggenheim, alcançou o maior sucesso na cidade de Nova York, sendo considerada por muitos, a exposição do ano, levando ao hemisfério norte, a grande mensagem do sul. O Museu foi especialmente preparado para receber a exposição, com as paredes pintadas de preto e os refletores sobre os quadros, de modo a destacá-los.

Sob a curadoria de Edward Sullivan (2001), estudioso da arte nas Américas, uma síntese da produção artística do Brasil pode ser contemplada, desde a arte indígena até à arte contemporânea. No texto de apresentação da mostra ele enfatiza que "O Brasil é uma nação caracterizada por sua diversidade e a exposição apresenta uma ampla definição da cultura artística do país, com ênfase na cultura religiosa: a arte secular, a arte dos povos indígenas, a contribuição afro-brasileira e também da arte moderna e contemporânea".

Toda a espiral do Museu Guggenheim era um percurso pelos caminhos do Brasil, trazendo memórias de seus primeiros habitantes, cocares de índios, flechas, tambores. Ela nos mostrava em seu conjunto a sabedoria de um povo que soube assimilar diversas culturas e conviver pacificamente com diferentes raças e religiões, oferecendo um grande exemplo para o mundo atual. No andar térreo, o barroco se impunha na majestade de um imenso altar vindo do convento dos beneditinos em Olinda, seguido das imagens dos santos e da presença do maior escultor brasileiro do século XVIII: Antônio Francisco Lisboa, o "Aleijadinho".

Ali estavam também os oratórios e ex-votos, as esculturas populares de GTO e Maurino, e a arte anônima elaborada a partir do sentimento religioso da população que sempre aflorou na cultura brasileira. Procissões nas cidades históricas de Minas e jogos de capoeira nas ruas da Bahia acompanhavam um documentário sobre o Brasil em vídeos projetados nas paredes.

O modernismo ali estava representado principalmente por Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, a mais celebrada artista da fase heróica deste movimento. Na década de 30, Cândido Portinari e Di Cavalcanti se destacam por suas reivindicações sociais, já que, os anos 30 foram marcados pela situação política repressiva no Brasil, quando Getúlio Vargas tomou o poder instalando o Estado Novo.

Nesta exposição foram vistos também os aspectos líricos da pintura brasileira. O quadro "As Gêmeas", de Guignard, foi colocado em destaque no segundo piso, logo à frente do elevador, trazendo para o ambiente uma vibração do sonho e da poesia. Em seguida, Maria Martins mostra-nos o despertar do inconsciente através de suas esculturas surrealistas.

Grandes mudanças caracterizaram a arte brasileira na segunda metade do século XX. De acordo com minhas reflexões publicadas no livro "Vivência e Arte" (1968): "em 1951, com a primeira Bienal de São Paulo, abriu-se um novo ciclo nas artes plásticas do país. Foi um ponto de partida para uma completa revisão das idéias ainda persistentes de regionalismo ou nacionalismo".

A exposição destaca essa quebra de condicionamentos com o advento da arte concreta em 1950, inspirada nas idéias do grande escultor suíço Max Bill. Segundo Edward Sullivan (2001): "No fim de 1950, a rigidez geométrica e a exatidão intelectualizada, característica da arte concreta, abriu caminho para uma nova fase da arte moderna no Brasil. A arte neo-concreta, praticada por Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lígia Pape, argumentou a importância de um maior dinamismo e interatividade física entre os trabalhos de arte e a audiência. Suas peças tomaram a forma de roupas e objetos que poderiam ser experimentados pelo povo." As propostas de Lygia Clark, em seus últimos anos de vida, estão fortemente ligadas à libertação dos fantasmas do corpo. Ela abandonou o mercado de arte para se dedicar a um trabalho sensorial ligado à psicanálise, onde o processo de transformação da pessoa torna-se mais importante do que o produto.

Também, focalizando os aspectos terapêuticos da arte, destaca-se a presença de Arthur Bispo do Rosário, causando admiração por sua contemporaneidade. O artista, inclausurado dentro de um hospício, refugiou-se no seu mundo imaginário, sem compromisso com críticas, exposições e reconhecimento público.

A arte contemporânea selecionada para esta exposição está fortemente representada com uma grande instalação dramática de Tunga e um mural em preto e branco, projetando sombras nas paredes, de Regina Silveira.

Documentários, cinema e televisão descreviam a variedade e a importância do cinema brasileiro e das telenovelas no cenário internacional. Todos os programas foram exibidos no Peter B. Lewis Theater of the Sackler Center for Arts Education. O mês de outubro foi dedicado ao cinema brasileiro.

O Museu Guggenheim programou também o contato do público novaiorquino com a música brasileira, em apresentações didáticas, com um workshop pela manhã e um show à noite para o público em geral.

Assistimos à apresentação do grupo instrumental Uakti nos dias 19 e 20 de novembro (2001). À noite, com a casa repleta e a platéia emocionada, sentimos o impacto de uma transformação de energias para um estado coletivo de harmonização. Pessoas de todas as idades aplaudiam de pé e embarcavam nos acordes de "Águas do Amazonas". O ritmo de percussão retirado de tablas indianas, tambores africanos e chocalhos indígenas levava o espectador a uma comunhão com os diversos povos da terra. O som da flauta nos conduzia aos sons da floresta, ao gorgueio de pássaros e ao murmúrio dos ventos.

"Águas do Amazonas" trouxe à comunidade de Nova York, recentemente abalada pelo sofrimento e o medo, uma mensagem de amor recriada em arte. O conjunto brasileiro, com seus tambores e flautas, parecia advertir que a verdadeira paz está dentro de cada um de nós, em nossa própria essência. A música do terceiro milênio é, de certo modo, uma mediadora de conflitos, um convite à superação da violência. No intervalo, uma repórter entrevistava os músicos, perguntando pela origem do grupo e seus objetivos. "Marco Antônio cria o ritmo a partir de conceitos da matemática e da física" nos dizia Artur, o flautista.

Pela manhã, os workshops eram destinados aos jovens dos colégios, trazendo crianças e adolescentes a participarem do programa. A interatividade com o público jovem permitia indagações curiosas sobre a fabricação de instrumentos e a possibilidade de se tirar música dos objetos mais simples do cotidiano: tampas de panela, tubos de p.v.c., etc. Perguntavam sobre o significado da palavra Uakti, e a estória do índio brasileiro foi comentada entre os jovens americanos.

A lenda se refere a um jovem índio chamado Uakti que encantava as mulheres da tribo com sua música. Uakti foi morto pelos homens enciumados e no lugar onde foi enterrado cresceu uma árvore, onde, mais tarde, surgiu um som instrumental que continuava a encantar as mulheres da tribo.

O grupo Uakti tem se dedicado ultimamente a levar sua experiência a vários grupos de crianças carentes do Brasil, de Fortaleza ao Triângulo Mineiro, proporcionando a inclusão dessas crianças em atividades que despertam sua realização pessoal.

Lembrei-me então das palavras do funcionário do aeroporto. "A missão da arte é tocar a essência do ser humano, além do tempo e do espaço". Esta foi a grande mensagem que recebi da visita à exposição brasileira em Nova York. (ANDRÉS, 2001).²

Uakti era um Ser enorme que vivia próximo à aldeia dos índios Tucanos, às margens do Rio Negro, na Amazônia. Tinha o corpo aberto em buracos. Quando corria pela floresta, o vento, passando através do seu corpo, produzia sons belíssimos, incomuns, envolventes. As índias encantaram-se por esses sons. Os homens, enciumados, caçaram e mataram Uakti. No local onde foi enterrado nasceram três palmeiras, cujos troncos os índios usam para fabricar instrumentos musicais que, quando tocados, evocam os sons de Uakti correndo livre pela floresta.

O primeiro contato de Marco Antônio Guimarães, músico que trabalhou com o pesquisador suíço Walter Smetak na Bahia, com o nome Uakti foi durante o período em que estava compondo uma peça para o Festival de Ouro Preto, baseada em lendas indígenas. Uakti, depois, tornou-se o nome do grupo que Marco Antônio montou em Belo Horizonte e que hoje é reconhecido no Brasil e no exterior como um dos principais e mais originais trabalhos de percussão.

² ANDRÉS, Maria Helena. *Impressões de uma exposição: Brasil corpo e alma*. Disponível em: <<http://www.comartevirtual.com.br/reflex03.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2005.

Hoje em dia, o Uakti sobe aos palcos com Artur Andrés Ribeiro, Décio de Souza Ramos e Paulo Sérgio dos Santos. Marco Antônio Guimarães dedica-se à construção dos instrumentos que os músicos utilizam. E tudo o que produz som é matéria-prima para ele. Estão incluídos aí tubos de PVC, vidros, metais, pedras, borracha, cabaça, água, entre outros materiais.

Recém chegado de atividades em Nova York, o Uakti desembarca em São Paulo, nos dias 15 e 16 de dezembro, para espetáculos no Teatro Municipal. Os mineiros são os convidados da prolífera Orquestra Experimental de Repertório, com o maestro Jamil Maluf à frente. Esta será a primeira vez em que o Uakti toca ao lado de uma sinfônica.

Os concertos fazem parte da série "Outros Sons", que promove o encontro da Orquestra com nomes importantes da música popular brasileira. "A série acontece anualmente há quase 20 anos".

A segunda parte do espetáculo trará o Uakti. Serão 45 minutos de músicas do grupo, arranjadas pelo jovem e talentoso André Mehmari, vencedor do Concurso Sinfonia para Mário Covas. No repertório estão *Trilobita*, *Mapa*, *Raça*, *O Segredo das 17 Nozes*, *Krishna*, *Parque das Emas*, *Alintak* e *Montanha*.

Tendo em seu extenso grupo de admiradores artistas como Philip Glass, um dos mais importantes compositores contemporâneos, Paul Simon e Milton Nascimento, o Uakti fecha com chave-de-ouro essa temporada 2001, recheada de trabalhos importantes para balé e cinema. E, ao lado da Orquestra Experimental de Repertório, deve fazer um dos mais marcantes concertos da série do Municipal paulistano. (SYDOW, 2002)³

Encravado em Belo Horizonte, o Grupo Corpo traz na sua história o melhor exemplo das duas tendências que dominam a dança brasileira. Fundado em 1975, dedicou os seus primeiros dez anos a tratar a dança brasileira como resultado de temática com músicas locais. Nesse eixo, produziu *Maria, Maria* (1976), um megassucesso de tal ordem que firmou o recorde de continuidade de apresentações para uma obra de dança no Brasil, e *O Último Trem* (1980), ambos sobre questões da cultura mineira, coreografadas por Oscar Araiz e com trilha sonora composta pela dupla Milton Nascimento/Fernando Brandt.

Em 1985, Rodrigo Pederneiras, um dos irmãos fundadores da companhia, criou *Prelúdios*, usando os *Prelúdios* de Chopin. A partir daí, inaugurou uma fase totalmente distinta para o Grupo Corpo, onde se firmou como coreógrafo-residente. E, desde então, vem realizando experimentos de hibridação onde a técnica do balé clássico vai se contaminando de trejeitos populares. O Brasil deixa de ser assunto para começar a se tornar uma gramática.

Com *Missa do Orfanato* (1989, música de Mozart) foi o gestual da cultura pop que se integrou. Em *21* (1992, música de Marco Antônio Guimarães/Uakti), *Nazareth* (1993, música de José Miguel Wisnik) e *Sete ou Oito Peças para um Ballet* (1994, música de Philip Glass/Uakti), foram traços mais amplos da motricidade, que é peculiar ao corpo do brasileiro, que contaminaram o balé.

Na trajetória do Grupo Corpo se integram as duas visões que a dança brasileira pratica sobre si mesma. Mas ao invés de realizar uma síntese, a companhia inaugurou um percurso. (KATZ, 2002)⁴

³ SYDOW, Evanize. *UAKITI*: definição. Disponível em: <<http://paginadamusica.com.br>>. Acesso em: 27 jul. 2005.

⁴ KATZ, Helena. *Grupo corpo*. Disponível em: <<http://www.mre.gov.br>>. Acesso em: 08 jul. 2005.

CAPÍTULO 1 – GRUPO UAKTI E A MUSICALIZAÇÃO

Os conservatórios educam artistas ou fabricam músicos técnicos-letrados ou amadores, que todos os anos egressam de seus cursos para enfrentarem o terrível problema da subsistência, porque o público da atualidade, desviado, na sua maioria, das manifestações artísticas e, principalmente, no que se refere à música, não tem interesse em ouvi-las (...) (VILLA-LOBOS, 1972)

É indispensável orientar e adaptar, nesse sentido, a juventude dos nossos dias, e começarmos este trabalho (de educar musicalmente) muito cedo com as gerações mais novas, sobretudo, as crianças de cinco a quatorze anos. Seu fim não é o de criar artistas, nem teóricos de música, senão cultivar o gesto pela mesma e ensinar a ouvir. Todo mundo tem capacidade para receber ensinamentos, pois sendo capaz de emitir esses sons para falar, pode emití-los também para cantar; assim como tem ouvidos para escutar palavras e sons, também os terão para a música. Tudo é uma questão de educação e métodos.

Villa-Lobos (1972), ainda refere-se aos primeiros ensinamentos que a criança deve adquirir, como sendo o mais importante a consciência do ritmo. Ele sugere que as lições devam ser realizadas sem a intervenção de som algum senão o uso de golpes marcados e ajustados a um determinado ritmo pelo metrônomo. Primeiramente utilizando apenas uma única batida, extraída do funcionamento natural, como sendo um pulso biológico. A seguir deve-se subdividi-la em dois golpes, sendo apenas mais tarde em quatro tempos.

Villa-Lobos conclui que, após transcorridos alguns meses desta aprendizagem, os alunos serão capazes de reproduzir simultaneamente ritmos distintos.

Já Gazzi de Sá, embora tivesse contato com o mundo europeu, desconhecia o Método Kodály e foi por durante algum tempo o único no Brasil a adotar o sistema relativo. Grazzi de

Sá, quando se comparado com Kodály, observa-se que ambos encontraram as mesmas respostas para os mesmos problemas quanto a abordagem do ritmo e do som, onde todo o trabalho é executado sem o uso [supermétodo], de compasso, clave e armadura.

Ian Guest (1987) que no Método Kodály, não é de importância que o *la* tenha 440 ciclos, e sim que ele é o VI grau de escala maior. Os intervalos devem ser sentidos em função da tonalidade e a leitura é executada, observando-se a curvatura da melodia. A música não é feita de notas e, sim de sons, formando intervalos. Trata-se de uma técnica de solfejo relativo utiliza-se das normas das notas, em lugar dos números.

Ian Guest afirma [diz] que Kodály não é um método puramente vocal, mas inclui também uma parte lúdica, tais como brincadeiras com música, instrumentos de percussão, flauta doce.

“É um processo muito natural e, através da vivência musical, a criança é levada a falar o idioma da música, o musiques”. (GUEST, 1987)⁵

Em outra corrente de pensamento, Sá Pereira (1937) ressalta a necessidade do professor de Iniciação Musical ser mais preparado, com sólidos conhecimentos de Psicologia e Pedagogia geral e musical.

“O ensino antigo desconhecia a criança. Preocupado unicamente com o programa, a matéria a ser ensinada, tinha assim uma orientação intelectualista”. (PEREIRA, 1937, p. 28)⁶

Sá Pereira (1937) assim resumiu os erros da antiga pedagogia:

- 1) “Desconhecimento da criança”;
- 2) “Isolamento diante da vida”, através da memorização passiva, exaustiva, sem

conhecimento da utilidade.

⁵ Depoimento de Ian Guest em 8 de maio de 1987. George Geszti (falecido), concertista e professor de piano, húngaro, que, no Brasil, contribuiu muito para a divulgação do método Kodály e do Mikrokosmos de Bela Bartók, juntamente com seu filho Ian Guest (Janos Geszti), radicado no Brasil durante cerca de 36 anos. Ian Guest teve grande parte de sua formação na Hungria. No Brasil, formou-se em Composição e Regência pela Escola de Música da UFRJ e nos EUA, na Berklee de Boston. Na ocasião do depoimento era Diretor do Cigam, única escola, no Rio de Janeiro, especializada na musicalização através do método Kodály.

⁶ PEREIRA, Antonio de Sá. **Psicotécnica do ensino elementar na música**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1937. p. 28.

3) “Falta de motivação intrínseca” para com as atividades abstratas.

4) “Desconhecimento das reações emocionais que acompanham a aprendizagem” – importa que o aluno aprenda, não importando se havia ou não, interesse.

Quanto a concepção do ritmo, Sá Pereira utiliza-se de todas as inovações pedagógicas de Daleroze⁷ no campo da rítmica, baseado sua psicotécnica no pensamento que canalizou e sintetizou este método.

Ada melhor se poderá fazer do que adotar, de ponta a ponta, o método criado pelo famoso reformador do ensino da música Jacques Dalcroze.

“Já que música é movimento, a criança a sentirá e a compreenderá melhor se tomar parte ativa nesse movimento.”⁸

Por esta razão, partindo desde as primeiras lições, o aluno é levado a vivenciar corporalmente os fenômenos rítmicos musicais. O processo de aprendizagem será ativo e intuitivo. O valor de referência tomado como unidade é a semínima, que corresponde ao passo de marcha.

Segundo Dalcroze o ritmo é o elemento musical que mais afeta a sensibilidade infantil. Ele parte do princípio de que qualquer fenômeno musical de caráter rítmico – tais como pulso, acerto, valores positivos e negativos, altura do som, enfim todos os elementos componentes da música, são objetos de uma representação que se dá através de movimentos corporais. Esta absorção, assimilação e reprodução dos componentes musicais pelo corpo, através da prática de movimentos, revestida de grande prazer, concentração, criatividade, além de permitir vivenciar, sentir a música propriamente dita.

Ermelinda Paz (2000), enumera as várias possibilidades da aplicação deste método.

a) a coordenação física da musculatura pode ser transferida para as atividades relacionadas;

⁷ Ibidem, p. 148.

⁸ Ibidem, p. 153.

b) amplos movimentos musculares são mais significativos com uma corporificação de esquemas musicais específicos do que movimentos estreitos ou meros conceitos intelectuais;

c) o ritmo do corpo ajuda a liberar certas tensões emocionais e, conseqüentemente, incentiva a integração do caráter do executante.

d) movimentos rítmicos do corpo, em companhia de outras pessoas, tendem a promover a sociabilidade;

e) a euritmia pode ser uma agradável experiência que desencadeará o desejo para outras atividades musicais.

O objetivo geral do método Dalcroze, visa à realização expressiva do ritmo e a capacidade de vivenciar o ritmo através do movimento corporal.

O Grupo Uakti (2004) se utiliza do movimento corporal à princípio apenas para uma performance no palco.

Segundo Peixoto & Jardim (1980) em Carl Orff, a busca do simples é essencial. Deve-se utilizar a música de pequenas formas, em série, sendo este o material básico para a Educação Musical. A música deve ser abordada sob dois prismas: ritmo e linguagem. Estudar música é co-participar do processo musical, não com atitude de ouvinte-passivo apenas, mas como ser criativo. Ficando a cargo do professor de música proporcionar ao aluno a experimentação e a elaboração.

Orff não pretende uma limitação do campo em educação musical, em que apenas os bem dotados atuem. Segundo ele existem raríssimas crianças não musicais e todos, menos os mais dotados, devem ser englobados pelo processo educativo.

A experiências da primeira infância são as mais significativas e profundas; logo ele sugere que o trabalho de educação musical deve, portanto, ser iniciado nesta fase.

Segundo Piaget (1975), o desenvolvimento mental da criança não evolui constantemente, mas sim de forma descontínua.

“A fantasia e a capacidade criativa da criança devem ser exploradas. A aprendizagem por ensaio e por erro propicia as melhores condições efetivas de apreensão pela criança do fato musical”. (PEIXOTO; JARDIM, 1980).

Shafer (1991) afirma ao dizer para seus alunos que seus erros são mais importantes que os seus sucessos, pois um erro provoca, incita mais pensamentos e autocrítica, Não existe nada mais enfadonho do que uma vida de sucessos.

Shafer (1991) afirma que para uma criança de cinco anos, arte é vida e vida é arte. Para uma de seis, vida é vida e arte é arte.

Estudo das fases segundo Piaget⁹:

Desenvolvimento descontínuo

O desenvolvimento mental da criança, segundo Piaget, não evolui constantemente, mas sim de forma descontínua, de uma fase para outra. O importante, é que cada fase seja estruturada sobre a anterior. Nenhuma pode ser saltada.

Quatro fases

O desenvolvimento da inteligência, segundo Piaget, evolui desde o nascimento até a idade adulta em quatro fases maiores que, por sua vez, podem ser subdivididas em várias fases:

- a fase da inteligência sensório-motora; do nascimento até o 18º mês.
- a fase da inteligência pré-operacional; do 18º mês até ao 7º ano de vida.
- a fase do pensamento concreto; do 7º até ao 12º ano de vida.
- a fase do pensamento formal; a partir do 12º ano de vida.

Fase da inteligência pré-operacional

Pensamento Simbólico

Para o educador tem grande significado a segunda grande fase, a fase da inteligência pré-operacional. O pensamento, nessa fase, é fortemente determinado pelo concreto e aparente. Ao mesmo tempo, no entanto, desenvolve-se uma função muito importante: o pensamento simbólico, no qual os objetivos não são mais experimentados e tratados como o que são, recebendo um significado de sentido figurado. O comportamento de brincar da criança é uma expressão direta dessa fase do desenvolvimento mental. É atribuído um determinado significado aos objetos. Um bloco de madeira vira carro ou casa, vira bloco de construção ou objeto para jogar, de acordo com a intenção global ou a disposição da criança. O caráter simbólico, porém, também pode ser rapidamente perdido. O bloco de madeira, que há pouco foi boneca, no próximo instante pode ser usado como ferramenta.

⁹ PIAGET, Jean. **A formação do símbolo na criança**. Imagem, jogo e sonho. Imagem e representação. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

Pré-treinamento para a formação conceitual

A mudança constante dos significados e atribuições de sentido é o pré-treinamento da verdadeira formação conceitual. A formação de conceito permanece ainda por longo tempo presa ao diretamente observável. A criança, nessa fase de desenvolvimento mental, ainda não está em condição de generalizar e formar conceitos superiores.

Método Orff:

O método *Orff* não é um método. Orff sempre fez questão de não metodizar, de não estruturar nada. Ele sempre foi o resultado das transmissões radiofônicas, inclusive o material não está organizado progressivamente. Como o próprio nome indica, trata-se de uma obra escolar para as escolas de Orff. A literatura existente é esparsa e nada sistemática. Os pontos principais da filosofia orffiana são: 1) reconhecimento da música ligada a outras atividades elementares (movimento e linguagem); 2) o instrumental específico, que tem a ver com as pretensões da abordagem, da filosofia; 3) jogos improvisatórios de eco, de perguntas e respostas, as pentatônicas e a utilização de modos, caracterizando as atividades; 4) a não-pretensão da formação de músicos, o não-ensino de música e, sim, a vivência musical, a ponto de se prescindir de qualquer documento grafado.¹⁰

A prática de conjunto do método Orff foi uma resultante inesperada e não um objetivo em si. Através de formas simples, como rondós, tornou-se possível a prática de conjuntos, porém, inicialmente, com a finalidade de produzir música para acompanhamento da dança. A valorização e utilização do folclore local, especialmente o infantil (provérbios, parlendas, refrões, adivinhações), é um pressuposto de Orff. O uso da pentatônica a partir dos chamados com a 3ª menor tem sido muito explorado, inclusive prosodicamente. Tal uso vem encontrando respaldo em muitos métodos, especialmente os que têm por base a improvisação: a ausência de semitons e, conseqüentemente, do trítone, facilita muito o desenvolvimento da mesma.

Orff não escreveu livro algum para o professor, os seguidores dele é que o fizeram. Sua tônica era de que nada substitui a experiência e a prática. A edição espanhola é uma adaptação do material suplementar. É um método incompleto; ele não subsidia todas as etapas. Grafia e escrita, por exemplo, se trabalhava, no instituto Orff [Institut für Elementare Musik und Bewegung Erziehung], em cima do método Kodály. O aluno aprende no momento da aula e não tem nenhum livro para casa.¹¹

O professor Helder Parente nos fala como vem desenvolvendo o método Orff no seu trabalho:

No Brasil, trabalho um Orff despojado, pobre, por falta de espaço físico e de instrumental específico. Às vezes, combino, por exemplo, Gazzi de Sá com Orff.

Na verdade, trabalho mais a parte do movimento (relação ritmo-corpo) com noções de espaço, controle do corpo, coordenação, o corpo como instrumento de percussão, o corpo com ou sem deslocamento e as danças propriamente ditas. Na UNI-RIO, esporadicamente, emprego Orff. Quando tenho turmas novas, com o fim de melhor conhecer as pessoas, suas dificuldades, faço algum exercício. Quando abordo os modos ou compassos alternados, realizo alguma coisa menos formal.

¹⁰ Depoimento do Professor Helder Parente em 29 de abril de 1987. Em 1966 recém formado em Sociologia e Política, frequentou o Curso de Férias da Pró-Arte, em Teresópolis, que contava, nesse ano, com a participação de dois professores do Instituto Orff. Pelo seu desempenho no curso como aluno, obteve uma bolsa de estudos. Permaneceu no Instituto Orff por quatro anos, sendo que dois como professor. Retornou ao Brasil, em 1971, e começou as classes na Pró-Arte. É o formador da maior parte dos professores que hoje desenvolve esse método. Atua em diversos cursos de férias e reciclagem para professores e educadores por todo o Brasil e, também, nos EUA. Integrou o Conjunto de Música antiga da Rádio MEC, tendo atuado, ainda, como professor, no Curso de Musicoterapia do Conservatório Brasileiro de Música, além da Pró-Arte do Rio de Janeiro e, também, nos USA.

¹¹ Ibidem.

Creio que os métodos mais usados no mundo, atualmente, sejam o Suzuki, para a iniciação instrumental, o Orff, para a música mais genericamente, e o Kodály, para o canto, o solfejo.

Resumindo, podemos dizer que o Método Orff nos legou três importantes caminhos. O primeiro, refere-se à descoberta do ritmo da palavra em todo o seu potencial; o segundo, diz respeito ao ritmo no corpo, mas transformando o corpo num instrumento de percussão – utilização de pés, joelhos, palmas e estalos, nas mais diversas combinações tímbricas – e, por último, o uso do instrumental específico, por ele criado com fins pedagógicos. Esse último, quase sempre relegado ao esquecimento, seguramente por razões de ordem econômica, visto tratar-se de excelente e adequado instrumental em todos os aspectos. Somamos a estes três pilares, a valorização e o resgate do folclore, presente em todos os momentos, além da ênfase nos exercícios de criação e improvisação.

O rinoceronte na sala de aula¹²

1. O primeiro passo prático, em qualquer reforma educacional, é dar o primeiro passo prático.
2. Na educação, fracassos são mais importantes que sucessos. Nada é mais triste que uma história de sucessos.
3. Ensinar no limite do risco.
4. Não há mais professores. Apenas uma comunidade de aprendizes.
5. Não planeje uma filosofia de educação para os outros. Planeje uma para você mesmo. Alguns outros podem desejar compartilhá-la com você.
6. Para uma criança de cinco anos, arte é vida e vida é arte. Para uma de seis, vida é vida e arte é arte. O primeiro ano escolar é um divisor de águas na história da criança: um trauma.
7. A proposta antiga: o professor tem a informação; o aluno tem a cabeça vazia. Objetivo do professor: empurrar a informação para dentro da cabeça vazia do aluno. Observações: no início, o professor é um bobo; no final, o aluno também.
8. Ao contrário, uma aula deve ser uma hora de mil descobertas. Para que isso aconteça, professor e aluno devem em primeiro lugar descobrir-se um ao outro.
9. Por que são os professores os únicos que não se matriculam nos seus próprios cursos?
10. Ensinar sempre provisoriamente: Deus sabe com certeza.

Uma sociedade totalmente criativa seria uma sociedade anárquica. A possibilidade de todas as sociedades se tornarem auto-realizadas permanece, entretanto, pequena, devido ao temor persistente a ações originais de qualquer espécie. É mais fácil permanecer Mr. Smith do que se tornar Beethoven.

São dignas de nota outras abordagens relativas ao assunto, relacionando-se com modelos sociais igualmente provocativos. Por exemplo, a orquestra ou banda, em que um homem atormenta sessenta ou cem outros, é, na melhor das hipóteses, aristocrática e, na maior parte das vezes, ditatorial. Ou, o que dizer do coro no qual uma coleção heterogênea de vozes é mantida junta, de tal modo que a nenhuma voz é permitido que se coloque acima da mistura homogênea do grupo? O canto coral é o mais perfeito exemplo de comunismo, jamais conquistado pelo homem.

A aula de música é sempre uma sociedade em microcosmo, e cada tipo de organização social deve equilibrar as outras. Nela deve haver um lugar, no currículo, para a expressão individual; porém currículos organizados previamente não concedem oportunidade para isso, pelo fato de seu objetivo ser o treinamento de virtuosos, e, nesse caso, geralmente falha.

O principal objetivo de meu trabalho tem sido o fazer musical criativo, e embora seja distinto das principais vertentes da educação, concentradas sobretudo no aperfeiçoamento das habilidades de execução de jovens músicos, nenhuma dessas atividades pode ser considerada substituta da outra. O problema com a especialização da velocidade digital em um instrumento é que a mente tende a ficar fora do processo. Tem sido desapontador observar grande número de jovens

¹² SCHAFER, R. Murray. O rinoceronte na sala de aula. In: _____. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Unesp Fundação, 1991. p. 277-283.

empenhados em fazer impossíveis tentativas de movimentar suas mãos mais rapidamente que Horowitz. (Houve mesmo um tempo na história recente em que o paradigma da virtuosidade afetou a apreciação da música, e supunha-se que era preciso um doutorado até para aprender a ouvir!).

A síndrome do gênio na educação musical leva frequentemente a um enfraquecimento da confiança para as mais modestas aquisições. Talvez alguns dos mais excelentes recursos musicais possam ser resultado da limitação da inteligência humana e não da inspiração. Por exemplo, aceita-se geralmente que o *organum* medieval (cantando em quartas e quintas paralelas) tenha surgido quando alguns membros do grupo de cantores enganaram-se quanto à altura das notas do cantochão. Da mesma forma, é senso comum que o *cânone* nasceu quando algumas vozes se atrasaram, ficando atrás das vozes principais. Se isso for verdade, poderíamos concluir que o *organum* foi a invenção dos desafinados enquanto o *cânone* foi a dos lerdos.

Estou simplesmente tentando enfatizar que a educação musical, quando se ajustou pela média da inteligência humana, pode ter tido suas próprias recompensas; e com certeza estaria melhor em lugares como escolas, onde se congregam seres humanos médios.

Não há mais professores; apenas uma comunidade de aprendizes. Isso é um exagero a fim de induzir à noção de que o professor precisa continuar a aprender e crescer com os alunos. Naturalmente o professor é diferente, mais velho, mais experiente, mais calcificado. É o rinoceronte na sala de aula, mas isso não significa que ele deva ser coberto com couraça blindada. O professor precisa permanecer uma criança (grande), e sensível, vulnerável e aberto a mudanças.

A melhor coisa que qualquer professor pode fazer é colocar na cabeça dos alunos a cetilha de um tema que faça crescer, mesmo que esse crescimento tome formas imprevisíveis. Tenho tentado fazer com que a descoberta entusiástica da música preceda a habilidade de tocar um instrumento ou de ler notas, sabendo que o tempo adequado para introduzir essas habilidades é aquele em que as crianças pedem por elas. muito frequentemente, ensinar é responder a questões que ninguém faz.

Erros foram cometidos. Com frequência errei e admiti ser observado errando em público. É claro que não procurei por isso, mas é da natureza do trabalho experimental haver erros algumas vezes, pois, quando uma experiência é bem-sucedida, ela deixa de ser experiência. Se o objetivo da arte é crescer, precisamos viver perigosamente; essa é a razão por que digo a meus alunos que os seus erros são mais úteis que os seus sucessos, pois um erro provoca mais pensamentos e autocrítica. Uma pessoa bem-sucedida, em qualquer campo, é muitas vezes alguém que parou de crescer.

Às vezes não sabemos o que é um fracasso e o que é um sucesso. O que um professor acha que foi um fracasso, pode ser considerado um sucesso por um aluno, embora o professor possa não saber disso até meses ou anos mais tarde. (SCHAFER, 1991, p. 277-283).

CAPÍTULO 2 - RELATÓRIO DA ANÁLISE DOS DADOS

Após a análise das respostas às perguntas formuladas ao Grupo Uakti, que concederam a entrevista, e responderam ao questionário, tentamos traçar um perfil das suas práticas confrontando-as com o referencial teórico explorando na introdução e capítulo anterior.

Na verdade buscamos nessa pesquisa a viabilidade de aplicação do material fonográfico do Grupo Uakti para crianças do ensino regular.

Observamos nas respostas das perguntas e no painel IVL 2002, aproximação com as questões.

Deparamo-nos com um material bastante significativo, que nos apontou uma série de questões que passavam a ser motivo de reflexões no campo específico da música.

Goldenberg, (1997)¹³ coloca vantagens e desvantagens das entrevistas.

As vantagens das entrevistas, entre outras, são que as pessoas entrevistadas se expressam melhor na fala do que na escrita, predominando um clima de maior profundidade e uma relação de amizade que propicia novos dados. Já as desvantagens recaem no fato do entrevistado sentir-se afetado pelo entrevistador e, então, ocorrer perda da objetividade e dificuldade posterior de se comparar às respostas.

¹³ GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Record, 1997.

2.1 Análise dos Dados

O grupo em estudo será uma turma de segundo ciclo (terceira série do primeiro grau) de uma escola pública do município do Rio de Janeiro. Esta será dividida em dois grupo compostos de até 20 alunos de ambos os sexos, entre 7 e 9 anos.

Ao longo do período letivo, no cômputo da disciplina de música será aplicado o método ao longo de 15 aulas.

A metodologia a ser adotada compreende uma série de atividades com complexificação crescente no intuito de atingir os objetivos propostos. Assim, ao longo de 15 aulas serão realizadas as seguintes atividades:

1. Realizar oficinas para fins de apresentação e apropriação individual de instrumentos de percussão tradicional e não tradicional;
2. Realizar exercícios de pulso rítmico com movimentos corporais associados à fala prosódica com elementos do dia-a-dia e parlendas;
3. Exercitar cânone para fins de percepção de altura musical com objetivo de desenvolver percepção harmônica;
4. Apresentar músicas populares consagradas executadas por crianças e pelo Grupo Uakti;
5. Formar coral para fins de reprodução da música apresentada;
6. Apresentar movimentos de membros superiores e inferiores para associá-los aos ritmos intrínsecos individuais;
7. Destacar a parte da música com compassos mistos alternados e sugerir individualmente reproduções destes compassos;
8. Reprodução corporal e vocal dos sons dos instrumentos apresentados;

9. Realizar dinâmicas de canto-coral associando a utilização de instrumentos a movimentos corporais coordenados e improvisados, respeitando-se as alternâncias de compassos;

10. Montar uma apresentação pública a fim de demonstrar o potencial de produção de fontes sonoras e a integração entre os membros do grupo;

11. Avaliar o potencial de novas fontes com os participantes do grupo, a partir da experiência vivenciada;

12. Entrevistar o grupo Uakti com a finalidade de conhecer suas experiências de aplicação metodológica.

A avaliação desta análise de dados vai se dar pela incorporação de novas técnicas e a adoção de maior versatilidade na escuta e reprodução de músicas. Para tanto será apresentada uma outra música popular, executada pelo Grupo Uakti, e será observado o interesse despertado pela mesma nos alunos e a adoção de novos instrumentos e posturas para o acompanhamento desta. A mudança comportamental em mais de 50% dos componentes do grupo, será entendido como sucesso do método e corroboração da hipótese.

2.2 Cronograma

Atividade	Mês 1 Semana		Mês 2 Semana		Mês 3 Semana		Mês 4 Semana	
	1 e 2	3 e 4	1 e 2	3 e 4	1 e 2	3 e 4	1 e 2	3 e 4
1. Revisão Bibliográfica	X	X	X					
2. Realizar oficinas para fins de apresentação e apropriação individual de instrumentos de percussão tradicional e não tradicional;	X							

3. Exercitar cânone para fins de percepção de altura musical com objetivo de desenvolver percepção harmônica;			X					
4. Apresentar músicas populares consagradas executadas por crianças e pelo Grupo Uakti;				X				X
5. Formar coral para fins de reprodução da música apresentada;				X	X			
6. Apresentar movimentos de membros superiores e inferiores para associá-los aos ritmos intrínsecos individuais;					X	X		
7. Destacar a parte da música com compassos mistos alternados e sugerir individualmente reproduções destes compassos;					X	X		
8. Reprodução corporal e vocal dos sons dos instrumentos apresentados;				X				
9. Realizar dinâmicas de canto-coral associando a utilização de instrumentos a movimentos corporais coordenados e improvisados, respeitando-se as alternâncias de compassos;					X	X	X	
10. Montar uma apresentação pública a fim de demonstrar o potencial de produção de fontes sonoras e a integração entre os membros do grupo;							X	
11. Avaliar o potencial de novas fontes com os participantes do grupo, a partir da experiência vivenciada.								X
12. Entrevistar o grupo Uakti com a finalidade de conhecer suas experiências de aplicação metodológica.				X				X

COSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrarmos este trabalho, chegamos a conclusão de que é possível a aplicabilidade do material fonográfico do grupo Uakti, que despertou bastante interesse nas crianças que dele se utilizaram, Ressaltamos o curto espaço de tempo para a realização da aplicação e dos resultados.

A técnica foi aplicada com sucesso e obtivemos resultados de execução das músicas: “cravo e canela” e “tá caindo fulo”, onde as crianças se utilizaram de várias metodologias apresentadas [Orff, Gazzi de Sá] para executarem, cantaram estas peças.

A aplicação mostrou-se viável.

Conforme já foi mencionado, existe disponibilidade de uma literatura muito significativa que permite um aprofundamento em diversos processos de musicalização tanto da primeira quanto da segunda metade do século è preciso um esforço conjunto de vários segmentos, para que este material possa ser utilizado dentro do ensino regular de música. Observamos que sem este esforço, principalmente por parte dos professores de música, torna-se difícil esta aplicabilidade e a mudança deste quadro.

Conclusão

Na introdução desta monografia, mencionamos uma tríade formada pelo Grupo Uakti, pelos novos sons e pela sua utilização na musicalização na Escola. Estabelecemos os

paralelos entre o construtivismo e os processos contemporâneos de uma paisagem sonora musical, tentando encontrar pontos de fusão, como a leitura e escuta do mundo. Este conjunto pode ser aberta a novas fusões, possibilitando novas reflexões sobre o tema.

REFERÊNCIAS

ANDRÉS, Maria Helena. **Impressões de uma exposição**: Brasil corpo e alma. Disponível em: <<http://www.comartevirtual.com.br/reflex03.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2005.

CALDWELL, J. Timothy. **Expressive singing**: Dalcroze eurhythmics for voice. S.l.: Prentice Hall, s.d. (Texto do livro disponível no website do autor, em set./ de 2000)

_____. **Metodologia Dalcroze**. Disponível em: <<http://www.jtimothycaldwell.net>>. Acesso em: 13 set. 2005.

CARL Orff. Disponível em: <<http://www.aosa.org/whatis.html>>. Acesso em: ago. 2005.

EDUCADORES canadenses que utilizam a metodologia Orff. Disponível em: <<http://www.orffcanada.ca/>>. Acesso em: 12 ago. de 2005.

FIGUEIREDO, S. L.; SCHMIDT, L. M. Discutindo o talento musical. In: **Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais**. 2005. Curitiba, UFPR; Brasil; 2005. p. 385-392.

FREIRE,VLB. **Música e Sociedade**: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música. Rio de Janeiro;1992. [Tese de Doutorado-Faculdade de Educação da UFRJ].

GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Record, 1997.

KATZ, Helena. **Grupo corpo**. Disponível em: <<http://www.mre.gov.br>>. Acesso em: 08 jul. 2005.

ORGANIZATION OF AMERICAN KODÁLLY EDUCATORS. Disponível em: <<http://www.oake.org/>>. Acesso em: 14 ago. 2005.

PAZ, Ermelinda Azevedo. **Pedagogia musical brasileira no século xx**: metodologias e tendências. Brasília: MusiMed, 2000. 292 p.

PEDERIVA, P. O papel do corpo no desenvolvimento cognitivo musical. In: **Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais**. 2005. Curitiba, UFPR, Brasil, 2005. p. 172-178.

PEIXOTO, Valéria Peixoto; JARDIM, Antonio. **MEC - Textos de apoio**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

PENNA, Maura. Revendo Orff: por uma reapropriação de suas contribuições. In: PIMENTEL, Lucia (Org.). **Som, gesto, forma, cor: dimensões da arte e seu ensino**. Belo Horizonte: Com Arte, 1995. p. 80-109

PIAGET, Jean. **A formação do símbolo na criança**. Imagem, jogo e sonho. Imagem e representação. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

RIBEIRO, Artur Andrés. **UAKTI**: um estudo sobre a construção de novos instrumentos acústicos. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SCHAFFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Unesp Fundação, 1991.

_____. O rinoceronte na sala de aula. In: SCHAFFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Unesp Fundação, 1991. p. 277-283.

SYDOW, Evanize. **UAKITI**: definição. Disponível em: <<http://paginadamusica.com.br>>. Acesso em: 27 jul. 2005.

WARNER, Brigitte. **Orff-Schulwerk**: Applications for the Classroom. S.l.: Prentice-Hall, 1991.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WROBEL, Vera Bloch. **A educação musical na educação infantil sob uma abordagem construtivista**. Rio de Janeiro: CBM, 1999. (Dissertação (Mestrado) Educação Musical, Conservatório Brasileiro de Música, 1999.

Lista de Sites consultados:

<http://www.comartevirtual.com.br/outros/sinopse91.htm>. Acesso em: 11 ago. 2005.

<http://www.usuarios.uninet.com.br/~ermepaz/linhas.htm>. Acesso em: 11 ago. 2005.

ANEXOS

Anexo 1 - Entrevista: Grupo UAKTI

Entrevista de Wilson simonal, concedida por Paulo Sérgio dos Santos (músico e integrante do “GRUPO UAKTI”), no dia 11 de maio de 2005, na SCM (Sala Cecília Meireles), no Rio de Janeiro, durante a passagem de som antes do segundo dia de Show.

1) Qual é o seu nome?

R: Meu nome é Paulo Sérgio dos Santos.

I: Você sendo integrante do Grupo Uakti, tenho umas perguntas a fazer; a primeira pergunta é:

2) Quais são os planos que regem o trabalho do Grupo de vocês? No caso do Grupo Uakti?

PSS: Bom, o que rege o trabalho do Grupo são os instrumentos que foram criados pelo Marco Antônio Guimarães (integrante do Grupo). A gente começou por causa desses instrumentos. A gente se conheceu na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Nós quatro tocamos na Orquestra durante muitos anos. Cada um no seu instrumento, né. E então é isto. O Uakti foi feito basicamente em torno dos instrumentos que o Marco Antônio criou. Os instrumentos feitos à mão, com criação própria, então foi tudo em cima deles. O Uakti vive em função desses instrumentos novos que o Marco criou.

I: Isto até me lembra uma fase em que eu estive em Minas também, né. Que eu cheguei a pegar você tocando na Orquestra, na Sinfônica, né; o Marco também, eu cheguei a vê-lo dando aulas na Universidade; então vocês têm uma carmação clássica, e partiram para a parte da oficina, né.

3) O que vocês tiveram que tipo assim, na construção dos instrumentos criar uma nova técnica para cada instrumento, porque cada instrumento é uma particularidade. Então, tem (existe) uma técnica para cada instrumento?

PSS: Isso é uma coisa que a gente desenvolveu mesmo, pra cada um, uma técnica, uma forma de trabalhar, né. Cada um tem uma forma...[interrupção]

Mas a gente criou. A técnica foi mais uma coisa nossa de instrumentista; cada um criando dentro do instrumento. Quando o Marco inventava cada instrumento, a gente foi dimensionando a técnica, trabalhando e estudando. É claro que as Marimbas já existem técnicas de baquetas, pra você tocar marimbas, os tambores, e tal. Mas os “pans” têm muitas diferenças, por causa das baquetas de borrachas que são largas, né. Você tem que desenvolver

uma técnica pra tocar... o mesmo tubo, né, é muito rápido; então você tem que desenvolver a rapidez, técnica e formas de tocar o instrumento.

I: E a forma até do cara tocar a marimba utilizando a mão como uma outra alternativa também, na produção (produzindo) de uma nova sonoridade; também.

4) Isto daí também poderia dizer-se também que, no caso você é percussionista mesmo, né. Você teve que pegar na percussão; no caso do Arthur, ele que flautista teve...

PSS: Isto, ele teve que ir pra percussão um pouco, claro ele teve que buscar na percussão. Mas no Uakti tem muito dessa coisa, cada um; o Décio, que é percussionista, ele toca também instrumentos de sopros. Eu toco instrumento de cordas. Eu gosto muito de instrumentos de cordas.

PSS: ...então cada um teve que na verdade, meio que buscar uma alternativa dentro do próprio grupo; do próprio trabalho de cada um, né; dentro da especialidade de cada um; teve que buscar uma forma de tocar outros instrumentos, no caso, cada um ou é cordas ou é percussão, ou é sopros, né; pra enriquecer a forma de tocar, e o público, né.

R2: Também é uma coisa pra performance mesmo, um show.

5) Eu gostaria de saber também se os princípios da música do Uakti, se ele pode ser aplicado à Educação Musical ?

PSS : Olha, já existe um trabalho muito grande em cima disto. Há muitos anos a gente já faz Workshops aí no mundo todo. A gente já fez nos Estados Unidos, em toda a Europa. Em todo lugar que a gente vai, a gente, nós fazemos muitos Workshops e oficinas, né, tanto da técnica dos instrumentos , quanto das outras formas de leitura musical, que a gente usa muito, como o “ I CHING ” , que é um CD nosso, o “21” que é um CD em cima de figuras geométricas que o “ GRUPO CORPO ” dançou .Então a gente tem muito este trabalho. Cada dia mais a gente está assim.

A nossa idéia agora é: manter uma escola lá em Minas, em Belo Horizonte,,para que a gente possa receber pessoas, porque nós temos muito,muitos alunos no Brasil inteiro, que como você ,fazem pesquisas, e procuram e se interessam pelo trabalho do UAKTI. Então, a idéia é fazer um Centro. A gente já está com toda esta projeção na verdade para poder fazer isto. Para poder ter uma escola, um Centro Educacional do UAKTI , para poder passar mais o nosso trabalho.

6) Em qual situação poderia ser aplicada esta parte da Educação ?

PSS : Olha, a gente aplica em todos os sentidos da música;vai da criatividade À leitura, À técnica, à percepção musical ; em tudo você pode usar ;é uma coisa muito vasta. O negócio do Uakti é muito grande. Devido a gente também ter essa vivencia de Orquestra , pois todos vieram de uma formação clássica da música, a gente tem uma estrutura muito forte de ensino de técnica .Logo de todas as formas a gente pode se utilizar do que a gente faz.

7) E com relação à música e movimento? O Uakti tem esta coisa da música e movimento?da performance musical? se a música tem essa relação com o movimento?

PSS: A gente não faz um trabalho específico no corpo. Quando nós trabalhamos a performance do grupo, nos preocupamos com o andamento dentro do palco. Nós também nos preocupamos com o desenvolvimento, para que tenha uma certa harmonia. A gente sempre se preocupa com a harmonia do corpo, do palco, dos instrumentos. Nós sempre nos preocupamos. Para fazer música para Balé, que nós fazemos muito; para o “GRUPO CORPO”, e para alguns outros grupos por aí. Então nós temos muito esta preocupação , sim.

8) Em 2002, quando eu participei de um Workshop de vocês, tinha um projeto com umas crianças, havia até um CD¹⁴;como é que ficou este trabalho que voce estava desenvolvendo ? Vocês chegaram a desenvolver aqui também no Rio com as crianças da “Maré”; como foi que ficou ?

PSS: Fizemos com a “Maré”¹⁵ .”Dança das Marés”. A gente fez turnê,uma temporada de dois meses aqui e em São Paulo. Muito legal!Criança é uma coisa que a gente sempre trabalhou. Nós sempre tivemos uma preocupação muito grande de trabalhar com criança ; de ensinar a técnica, de ensinar a música . Nós sempre tivemos esta preocupação, e sempre trabalhamos bastante para fazer isto .

9) Com relação a novos sons,tem a “Valsinha de Vila”¹⁶, que lembra uma coisa do séc.XVIII , trazida com uma nova roupagem . Como você poderia trazer isto para os nossos dias?

PSS: É, a gente acha que a música não tem limites. Você pode estar fazendo uma valsa; a valsa é uma coisa que muito tem a ver com o Brasil. O Brasil abraçou muito a coisa da valsa; havia uma fase em que todo mundo fazia valsa : Chico Buarque fez uma valsa;Tom Jobim fez valsa. Todo mundo compôs uma valsa. Então é meio por aí. A valsa é incorporada à música brasileira,mais popular do que música erudita mesmo. Ela veio da música erudita da Europa, e o Brasil conseguiu botar ela no popular. Então é por aí. È poder também estar mesclando, sem limites.

10) E no caso da linguagem escrita musical? no caso da composição “I CHING “ , que foi feita com uma toalha bordada , o “21” ; você sugere uma outra linguagem ; Fica sempre à vontade ?como fica ?

PSS: Nós temos nossas formas. O Uakti trabalha com uma forma; nós temos uma forma de trabalho, coisas que a gente trabalha dentro do Uakti. Então, já existe dentro do trabalho do Uakti esta preocupação, que é a Didática do Uakti, novas formas de leitura, formas de linguagem da música .Nós já trabalhamos com isto há muito tempo.

¹⁴ CD Uakti e Tabinha-“Mulungu do Cerrado”.

¹⁵ “Marés”: se refere às crianças da favela da Maré, RJ, as quais, o grupo desenvolveu projeto de Musicalização.

¹⁶ “Valsinha de Vila”: do último CD “OIAPOK XUT”.

Comentário: Então, segundo o Arthur, o trabalho de vocês fica uma coisa assim: é fácil, depois que se consegue, né?

PSS : É : simples, depois que está pronto.

11) E sobre o Philip Glass¹⁷? O Uakti tem alguma coisa com Ele? alguma coisa que tenha rendido ?

PSS: É, render ta rendendo, né? nó faremos turnê com Ele agora em junho;A gente fez na Grécia a abertura das Olimpíadas com Ele, com o grupo dele ; a gente faz turnê com ele em junho, e em outubro, nós iremos para a Austrália com ele. Ele é um cara que gosta muito do Uakti ,gosta muito da música do grupo,e investe bastante em nós, porque , na verdade , nós somos contratados pelo selo dele, que é a “POINT MUSIC “.E nós somos super próximos.È um trabalho muito forte;é um disco que vendeu muito no mundo todo; foi o “Águas da Amazônia “ , que são músicas que ele compôs para o grupo. È uma coisa que andou muito, deu muita saída. Nós estamos muito felizes com ele. A gente gosta muito.

12) E na construção daquele trabalho que vocês fizeram com as crianças, utilizando canos (de PVC) ?

PSS: È, eles tocaram os canos afinados, né? aquilo é um trabalho do Marcos, de afinação, e de música com baquetas .È como se o tubo já fosse uma baqueta que já produz som. Aí você pode criar harmonias complexas ,e torna-se muito fácil .Você bate, e tocou; não é uma coisa que exige estudo, técnica. Aí, você jogando com as figuras geométricas , a música já sai na hora; todo mundo tocando junto, com harmonias diferentes; aí já vai um trabalho de percepção, de melodias, ritmos e harmonia.

13) Poderia dizer também ,na parte da linguagem musical, que vocês tem uma outra linguagem musical alternativa para o discurso musical, sem a partitura; uma nova forma para poder também se aproximar , para que se toque uma coisa mais simples, né? as figuras geométricas,você trazer para a música; este sistema vocês adotaram também, não é ?

PSS : Justamente,né? coisas que são muito simples,figura geométrica é uma coisa básica : Um quadrado é um quadrado! um triângulo é um triângulo! não tem para onde correr! Então, é por aí. Muita simplicidade. A gente sempre busca alguma coisa com a simplicidade dentro da música.

Agradecimentos: Está bem!Então, Muito Obrigado !

PSS: Falou! Obrigado à você !

F I M

¹⁷ Philip Glass: compositor dos EUA de música minimalista e produtor musical.

Anexo 2 - Partituras

MIRKO, R. KUJAVIĆ

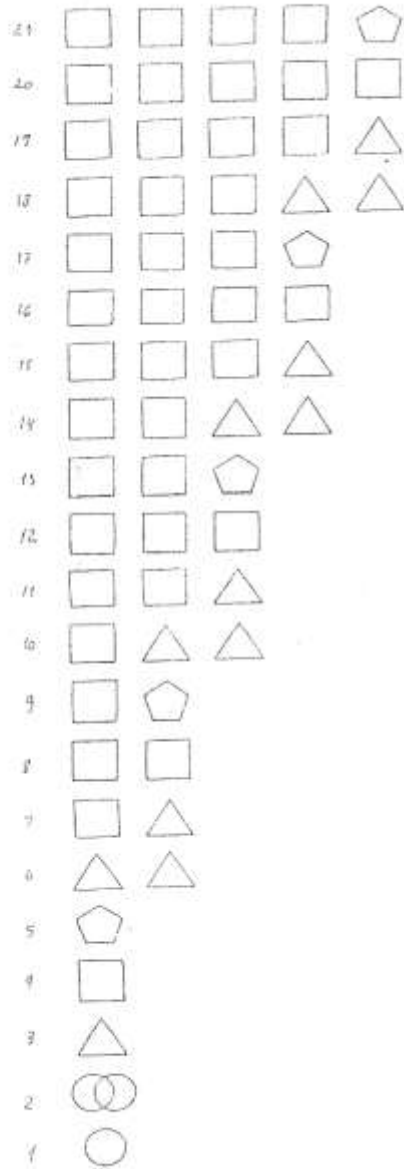
11

The musical score consists of several lines of rhythmic notation. The notation uses triangles, squares, and diamonds, some of which are grouped with brackets and have numerical values above them. Performance markings include *p* (piano), *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *rit.* (ritardando). The score is enclosed in large square brackets at the beginning and end, with a double bar line and repeat sign at the start. The final measure is marked with *25mf* and *D.C.* (Da Capo).

Partitura 1

21

MARCO A. GUIMARÃES



Partitura 2

69 11/11/1968
I CHING

- Marco Antonio Guisasa

2

100, 1000

100	☰☰	☰☷	☰☶	☰☱	☰☵	☰☴	☰☲
1000	☷☰	☷☷	☷☶	☷☱	☷☵	☷☴	☷☲
10000	☶☰	☶☷	☶☶	☶☱	☶☵	☶☴	☶☲
	☱☰	☱☷	☱☶	☱☱	☱☵	☱☴	☱☲
	☵☰	☵☷	☵☶	☵☱	☵☵	☵☴	☵☲
	☴☰	☴☷	☴☶	☴☱	☴☵	☴☴	☴☲
	☲☰	☲☷	☲☶	☲☱	☲☵	☲☴	☲☲
	☱☷	☱☶	☱☱	☱☵	☱☴	☱☲	☱☰
	☵☷	☵☶	☵☱	☵☵	☵☴	☵☲	☵☰
	☴☷	☴☶	☴☱	☴☵	☴☴	☴☲	☴☰

Partitura 3

Ritmos sôbre acompanhamentos em ostinato

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The piano accompaniment features a constant rhythmic ostinato pattern. The systems are numbered 1, 2, and 3.

System 1:
 1. Palmas
 Palmas
 Bater de pés

System 2:
 2. Palmas
 Estalos com os dedos
 Palmas
 Palmadas nos joelhos
 Bater de pés

System 3:
 3. Palmas
 Estalos com os dedos
 Palmas
 Palmadas nos joelhos
 Bater de pés

Additional markings include a 'ff' dynamic marking and a 'rit.' (ritardando) marking in the piano accompaniment of the third system.

Partitura 4

Anexo 3 – CD (Entrevista do Grupo UAKTI