

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO - UNI RIO

**A MÚSICA COMERCIAL COMO FATOR INIBIDOR
DA CRIATIVIDADE INFANTIL, PODENDO SER
APROVEITADA COMO INSTRUMENTO DE
MUSICALIZAÇÃO**

*Monografia da Disciplina Processos de Musicalização III - Profa
Regina Márcia S. Santos*

POR

Diva Maria M. N. Barbosa/ Gleicy de Souza Guimarães/

Natalia Decotelli S. Ballesteros

Junho de 1995

*Exercício elaborado
Vale incansável
Vale mais 8
25
31
[19]
In teressa
ao grupo?*

SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
2. A Música de Massa.....	3
2.1. A música Comercial.....	3
2.1.1. Características da Música Comercial.....	3
2.2. Os Jingles.....	5
2.2.1. Características dos Jingles.....	5
2.3. A Música de Massa Como Instrumento de Musicalização.....	6
2.4. A Música de Massa Como Instrumento Inibidor da Criação Infantil.....	7
3. O Professor de Música.....	10
3.1. A Formação do Professor.....	10
3.1.1. Questões Sobre o Ensino de Música No Brasil.....	11
3.1.2. Questões Sobre o Ensino de Música nas Faculdades Atualmente.....	15
4. Uma Proposta de Procedimentos na Musicalização Utilizando a Música de Massa.....	19
4.1. Procedimentos Na Experimentação de Parâmetros Sonoros Utilizando o Repertório Escolhido.....	21
4.2. Composição de Um Jingle Utilizando os Conceitos Musicais Trabalhados.....	25
5. Conclusão.....	27
Anexos.....	29
Bibliografia.....	30

INTRODUÇÃO

Este trabalho se destina a refletir sobre como a música denominada comercial e os jingles influenciam na musicalização infantil. Pretendemos, a partir desta reflexão, encontrar algumas soluções e sugestões que acreditamos serem possíveis de se utilizar aproveitando toda esta influência. Para isto, falaremos um pouco sobre o que entendemos por ser este tipo de música, refletiremos sobre o que tem acontecido com esta música e sobre a influência que ela tem exercido não só sobre crianças mas também sobre jovens e adultos. Entretanto, como nosso público-alvo são um grupo coral de 25 crianças na faixa etária de 7 a 11 anos (10 meninos e 15 meninas), que se encontra uma vez por semana, procuraremos focar as reações e os resultados desta influência neste grupo. Acreditamos que se deixarmos de lado esta influência, estaremos perdendo muito, pois tanto alunos quanto nós professores deixaremos de lucrar com isto. Assim sendo, pretendemos explorar o que poderia ser uma forma positiva de se utilizar toda esta informação na musicalização infantil.

Sentimos então a necessidade de, antes, focar questões da história da nossa musicalização, como ela foi concebida, para quem e de que maneira era transmitida e também sobre a formação do educador musical. Será que nós, profissionais da Educação Musical estamos preparados para lidar com toda esta realidade? Sabemos que as últimas gerações (inclusive a nossa) não são gerações que foram ensinadas a questionar e a utilizar o seu imaginário. Tudo já vem pronto e digerido. É só engolir! A televisão e os demais meios de comunicação imaginam por nós! Felizmente, de uns tempos para cá, educadores têm acordado para esta realidade e para a necessidade de se ensinar as gerações vindouras a pensarem e questionarem sobre tudo aquilo que já vem pronto. Mas, tomar uma constante atitude crítica diante das situações requer um certo estado de prontidão nos nossos dias uma vez que é difícil nos darmos conta quando estamos sendo levados com a multidão. Este é um

dos pontos que nos fala Leonardo Sá (1991) quando aborda seu conceito de “ensurdecimento da audição”. (p.139)

É por este motivo que escolhemos este tema. Porque de certa forma nós também sentimos esta influência e sabemos que às vezes é preciso até “lutar” para não nos deixarmos levar por aquilo que os meios de comunicação dizem ser a verdade. Queremos estabelecer um meio termo que permita às novas gerações caminhar “vacinadas” contra qualquer perigo de serem levadas com a multidão. Por isso, procuramos elaborar soluções simples mas que podem auxiliar o professor de música na sua missão de orientar as crianças a tomarem uma atitude crítica diante do mundo à sua volta. É o que nos fala Demerval Saviani (1993) quando aborda o seu conceito de educação como atividade mediadora no seio da prática social global(p.83). Ele pretende com isso que as crianças (e todo e qualquer educando), tenha consciência de sua realidade e, depois de passar por procedimentos do aprendizado seja capaz de estabelecer uma postura crítica em relação a sua realidade.

De certa forma é isto que pretendemos em nossa proposta de procedimentos para uma musicalização que não descarte toda a experiência que o aluno traz da vida cotidiana, onde se insere a música comercial. Não pretendemos firmar ou estabelecer nenhum método, nem ao menos criar nenhum procedimento inovador ou revolucionário. Apenas pretendemos tornar em atividade prática algo de que falamos muito na teoria e que passa muitas vezes despercebido pelos mais experientes educadores. Algo que chega até nós, que está saindo pelos poros dos educandos: sua vivência diária. Muitas vezes nos perdemos tentando definir métodos revolucionários para serem utilizados, tentando elaborar procedimentos, tentando nos fundamentar nas psicologias mais avançadas e não queremos de maneira alguma que o nosso planejamento vá por água abaixo. Ele precisa ser cumprido, pois sem dúvida trará ótimos resultados. É assim que deixamos passar a oportunidade de utilizar um material excelente: a vivência do educando.

2. A MÚSICA DE MASSA

Entendemos por música de massa aquela veiculada pelos meios de comunicação de massa com o objetivo de venda de discos ou de produtos, seja ela destinada ao público infantil, adulto ou jingles.

É a música que todos ouvem todos conhecem e se lembram mesmo que não queiram. Já lhe ocorreu de ficar constantemente se lembrando de uma música que não lhe diz nada, não gosta do seu intérprete e nem ao menos a ouve com frequência? Pois é ... é esta música que chamamos de música de massa. A música que é bombardeada através de todos os meios de comunicação sem discriminação de raça cor, credo, classe social ou até mesmo grau de instrução.

É conhecido que este tipo de música se divide em dois tipos: a música comercial e os jingles, sobre os quais falaremos a seguir.

2.1. A MÚSICA COMERCIAL

Esta música tem público e objetivos definidos e por isso, ela se difere de outras formas de música as quais possuem um público mais restrito. Ela vai apresentar características específicas:

2.1.1. CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA COMERCIAL

Essencialmente, a música comercial deve ser aquela que o povo deseja ouvir, ou seja, aquela que vai de encontro aos seus sentimentos.¹

¹ O compositor Paulo Massadas - que trabalha com música comercial e jingles (entrevista citada) nos fala que a preocupação maior não deve ser a sofisticação da elaboração, mas o fazer coisas verdadeiras, que tenham sentimento.

A letra de uma das músicas do compositor Milton Nascimento cita isto claramente: "... certas canções que ouço falam tão dentro de mim, que perguntar carece: Como não fui eu que fiz?...". Cremos não ter passado pela cabeça deste compositor relatar o que acontece quando o público ouve a música que deseja ouvir, mas aconteceu exatamente isto.

A música comercial raramente causará estranheza ou surpresa ao ouvinte porque possui estruturas rítmicas, melódicas, harmônicas e formais com as quais o ouvinte já está habituado. Eis a razão de nós, ouvintes mais "treinados" musicalmente, podermos prever o que vai acontecer na música, sem nem ao menos conhecê-la. Inconscientemente, o público também prevê o que vai acontecer e é este fato que causa a sua identidade com a música e lhe dá uma sensação de "conforto", de bem estar ao ouvi-la. É conhecido que isso se dá devido a uma redundância na audição, ou seja, de tanto ouvir, já se pode conhecer e prever o que vai acontecer. A respeito disto, nos fala Sá (1991), quando comenta seu conceito de "Pré-auditabilidade desejada":

Assim sendo, tanto no que se refere ao repertório, quanto ao que se refere às características da sua percepção, encontramos nos meios de comunicação esta tendência à pré-auditabilidade, esta tendência a apresentar imagens acústicas que, a rigor, somam pouquíssimas variantes, isto indo desde a tábica de sus eventos até a própria morfologia musical veiculada. Passamos boa parte de nosso tempo ouvindo cada vez menos num índice cada vez maior de repertório difundido, quer dizer, cada vez mais vivenciamos menos experiências reais e sempre mais, recebemos produtos menos diferenciados. Isto vai moldando a expectativa da massa consumidora no sentido de identificar-se em profundidade com um certo tipo de produção, /.../ A imaginação submerge também ela, no silêncio. (Sá, 1991 pp.133-134)

É sabido que o processo de produção musical de massa é um processo cíclico, no qual à medida que o público dá o retorno em termos de consumo, a produção musical lança mais "produtos", de acordo com a demanda. Este ciclo parece não ter começo nem fim, mas sabemos onde ele se inicia: na vontade dos produtores de discos, uma vez que apesar de,

aparentemente, partir do público o desejo e o poder de escolha do que quer ouvir, é a própria “indústria cultural” que dita o que o público deseja ao “vestir” o velho com uma nova roupagem e assim apresentá-lo como novo.²

2.2. OS JINGLES

Esta forma de música que teve sua origem na “Era do Rádio” (com os anúncios cantados), está bem presente no atual quadro da nossa música popular. Apesar de sua duração ser breve, ela atinge o público da mesma forma que a música comercial e exerce quase que a mesma influência, senão em alguns casos, maior ainda.

2.2.1. CARACTERÍSTICAS DOS JINGLES

O objetivo do jingle é mais explícito que o da música comercial. Apesar de ambos serem destinados ao consumo, o jingle se apresenta claramente como instrumento de venda, mesmo porque ele vem junto com o produto e o recurso da imagem (televisão).

A concepção dos jingles é que se torna um pouco mais complicada porque ele precisa em um espaço de tempo de mais ou menos 30 segundos, prender a atenção do ouvinte, transmitir a mensagem do produto, ser claro e objetivo de forma a se fazer lembrar a todo o instante. Para que isso ocorra, é preciso que estejam presentes nele elementos que o ouvinte se identifique com eles e memorize este jingle o mais rápido possível. Quanto mais rápido o

²“O público ouve sempre a mesma coisa, o mesmo discurso sonoro, com o mesmo timbre, a mesma direção, o mesmo significado, a mesma estrutura, as mesmas características. Mas o público é alertado, e outra vez alertado, de que é uma nova forma, um novo som, o som da nova estação, a nova proposta, a coisa nova. /.../ o público comanda mas não manda. Comandante comandado, o público abdica de sua condição social, dissipa-se na condição de massa, dilui as individualidades sob a condição de que todos, cada um, reconstruam o singular à semelhança desta imagem simulada: a de público.” (Sá, 1991 p.136)

A respeito disso também fala o compositor Paulo Massadas quando em sua entrevista nos diz que há uma “perseguição” aos compositores e intérpretes por parte da Imprensa o que causa o medo da “queda”. O correu também uma queda na qualidade da MPB, porque “se respeita a vontade do povo”.

ouvinte memorizar o jingle, mais rápido ele se lembrará dele e mais rápido comprará o produto anunciado.

Da mesma forma que na música comercial, o ritmo, a melodia, a harmonia e a forma serão simples de forma a não causar estranheza no ouvinte. A diferença é que tudo isto vai se realizar de maneira “compacta”.

2.3. A MÚSICA DE MASSA COMO INSTRUMENTO DE MUSICALIZAÇÃO

Como já foi citado anteriormente, o ouvinte leigo se identifica com a música de massa por causa de suas características de simples percepção. Isso ocorre porque de uma forma ou de outra, no decorrer de sua vida, ele ouviu esta música e vivenciou conceitos de forma, harmonia, pulso, fraseado, etc. Ele não sabe, conceitualmente, nem ao menos conscientemente o que ocorre, mas ele vai logo saber que “algo está errado” se tocarmos para ele uma música atonal ou politonal, sem uma forma rígida, etc. Isto ocorre devido à redundância da audição, sobre o que já falamos no tópico anterior. Este fato de reconhecer o que é diferente torna este ouvinte capaz de realizar suas próprias criações a partir do momento em que é conscientizado de todos os conceitos musicais apreendidos, mas até então desconhecidos.³

Este processo se dá desde os primeiros anos de vida, e uma criança aos 6 anos de idade já traz uma grande bagagem musical. Queremos justamente nos deter neste ponto. Como negar esta experiência anterior da criança? Como desprezar tal conhecimento, o qual pode ser uma grande alavanca no processo de musicalização infantil? Porque iniciar um

³“O importante é que o imaginário depende de imagens vivenciadas, e são as imagens sonoras experimentadas que constroem o imaginário musical que nossa imaginação percorre./.../ Cumpre observar o repertório sonoro veiculado e seu grau de informação ou de redundância com relação a outros repertórios anteriores, seja isto no concernente aos efeitos, chamadas, vinhetas, seja concernente à produção musical difundida.” (Sá, 1991 p.133)

processo de musicalização propondo algo que está totalmente desvinculado da realidade das crianças?

Se o professor souber aproveitar estes conhecimentos, ou mesmo se ele buscar estes conhecimentos, a partir do momento que estes aflorarem, sua missão será conectá-los e trazê-los à realidade teórica, uma vez que na prática já vem sendo experimentados.

2.4. A MÚSICA DE MASSA COMO ELEMENTO INIBIDOR DA CRIAÇÃO MUSICAL INFANTIL

Já citamos que podemos aproveitar toda a influência que a música de massa exerce sobre todo o público infantil e também citamos como ela pode ser aproveitada como instrumento de musicalização. Entretanto, não podemos fechar os nossos olhos para os problemas que a mesma traz a este público.

Uma pesquisa realizada nos Estados Unidos, provou que as crianças prestam muita atenção à publicidade e, em geral, demonstram lealdade ao produto veiculado, similar ao que sentem pelo programa e música de que gostam, ou foram ensinadas a gostar (Machado, 1990 p.26). Como ignorar esta realidade tão gritante? Como ignorar este poder que a mídia exerce sobre as pessoas, principalmente o público infantil?

Há dois anos atrás, quando uma das componentes deste grupo lecionava música para uma turma de 4a série (crianças entre 9 e 11 anos), foi proposta uma atividade que envolvia a criação musical (do tipo Oficina de Música). Nesta atividade, o estímulo inicial sugerido foi a palavra *tempo*. A primeira coisa que veio à mente das crianças foi o jingle da propaganda do Banco Bamerindus, então em cartaz (...”o tempo passa, o tempo voa, e a poupança Bamerindus continua numa boa...”). Além de não terem partido para algo realmente espontâneo e criativo, a reação foi geral e quase que imediata. Bastou uma criança iniciar as primeiras células da música e todas cantaram em coro.

Quando nos reportamos à sala de aula, observamos nitidamente que gênero de música os alunos preferem, que cantores e quais as músicas que gostam de ouvir, ou foram ensinados a ouvir. Propor algo diferente deste gosto implica em uma rejeição imediata por parte dos alunos: “É careta e cafona”. Forçar uma proposta nesta linha dificilmente terá o seu objetivo alcançado. Propor a análise de uma música de *Caubi Peixoto* com alunos que curtem Rap, Funk é totalmente ridículo.

O que queremos destacar da influência dos jingles da música comercial é como a música usada na maioria das vezes é vinculada ao visual⁴. Assim sendo, ouvir hoje em dia (no meio infantil), é sinônimo de acompanhar cada passo visualmente. Isto para a música traz um problema, pois o ouvir musical é interior, é ouvir e não ver. Colocar crianças sentadas em uma sala de aula para ouvir uma peça tocada no gravador será algo torturante, desinteressante e as crianças ficarão logo dispersas.

Quando se propõe uma criação este fato se torna mais acentuado. Criar algo totalmente novo parece impossível, pois coisas prontas já estão arraizadas em suas mentes. Queremos dizer com isso que se propusermos um trabalho de criação de uma música partindo de um tema qualquer, é quase óbvio termos como retorno dos alunos um jingle ou uma música que no máximo sofrerá uma alteração de letra ou de melodia.

Segundo Machado (1990), as técnicas de mídia são inúmeras para prender a atenção das pessoas, para passar sua idéia que em quase sua totalidade em fechamento de conceitos que serão úteis a elas, como em benefício para o seu desenvolvimento cultural (pp. 27-28).

E como são as aulas de música? Na maioria das vezes, no primário se limitam a brincadeiras, músicas cíveis ou músicas de condicionamento como: música para escovar os dentes, para tomar banho, etc. Propostas que não trazem benefício para o desenvolvimento

⁴ Não somente nas propagandas, mas também na veiculação de Vídeo Clipes. Hoje em dia, é possível listar um Vídeo Clipe para cada música que esteja entre as “10 mais” das paradas de sucesso.

cultural musical das crianças. Com adolescentes, geralmente, o que ocorre é uma aula teórica, sem muita vivência prática e muito menos ligada à realidade da criação.

A verdade é que nós Educadores, realmente, não podemos fechar os olhos para esta realidade e muito menos para a responsabilidade de modificar esse quadro. Se não soubermos aproveitar de maneira positiva esta matéria prima que as crianças trazem e despertá-las para uma realidade criadora, quanto mais elevada a série, mais difícil será o ouvir e o criar. Os alunos se limitarão apenas a plágios de coisas já existentes.⁵

⁵ Parece-nos incrível que algo de que nos fala Sá (1991) possa ocorrer já na infância: um grau de passividade tão grande que atinja o se imaginário. Cremos que a falta de programas educativos que realmente estimulem o imaginário infantil (à exceção de alguns raros, como o "Rá Tim Bum", que é transmitido pela TVE) esteja acarretando este fato. Isto sem mencionarmos que as crianças não assistem somente os programas destinados a elas mas também aqueles destinados ao público adulto.

3. O PROFESSOR DE MÚSICA

3.1. A FORMAÇÃO DO PROFESSOR

- *"Mas você tem coragem de dizer isso? Mentira está cheia de professores particulares, cheia de conservatórios, e tem o famoso Conservatório Nacional, sustentado pelo governo! Ora bolas! E você ainda quer mais?"*

- *Não quero mais, quero menos. Mas certo, mas bem. O que existe é quase tudo péssimo. O Conservatório Nacional não consegue melhorar por causa dos canastrões que tem lá dentro. Não há dúvida, que fizeram uma reforma publicada no Diário Oficial que em muitas partes era excelente, mas quase que ficou nessa publicação oficial. Os professores, grudados em seus lugares, convertidos a empregados públicos vitalícios, não tem o menor incentivo. E vão envelhecendo. Muitos deles até podem ter sido professores bons em moços mas os tempos mudaram e eles não mudaram com o tempo.*

São ruínas tombadas, em que ninguém pode mexer, protegidos por leis defeituosas, protegidos pelos amigos de mocidade, hoje bem colocados na sociedade, políticos, militares, milionários. Ficaram ruínas inatingíveis. E ensinam ruínas. Baluartes da sensibilidade musical. Alguns são anjos de inocência, satisfeitos com o lugarzinho que arranjaram para descansar na velhice. Nem sabem que a música existe e continua vivendo e evoluindo..."

(O Banquete, Mário de Andrade)

Para tecermos considerações a respeito da formação do professor de música, precisamos antes nos deter um pouco na história dessa Educação Musical e também na questão de como se dá a formação do professor de Educação Musical nos nossos dias, pelo menos em termos de Rio de Janeiro.

O que influencia muito a postura dos educadores hoje é sem dúvida a tradição, que está muito enraizada em nós, quer admitamos isto ou não. O professor de música algum dia

foi musicalizado e recebeu os conceitos musicais de alguma forma, boa ou não. No caso de ter sido uma musicalização “não muito recomendável”, nem que se faça uma verdadeira “lavagem cerebral”, estes conceitos já estarão impressos neste músico. Ele pode ao longo dos anos desenvolver-se e abrir seus horizontes, ampliando seu potencial crítico e criativo, mas a forma como os conceitos musicais lhe foram transmitidos, estará lá, presente.

Quando menos espera, o professor realiza algo que vai totalmente contra aquilo que acredita ser um bom procedimento para musicalização. Porque isto acontece? Pela tradição da nossa educação musical.

Este trabalho fala sobre a influência dos meios de comunicação no gosto, na apreciação musical, e sobretudo até na criação musical. Mas, reflitamos um pouco e questionemos: Será que esta influência é alguma novidade? Quando não havia meios de comunicação de massa, o que influenciava o gosto musical?⁶

Acreditamos que os meios de manipulação e de massificação somente foram substituídos. Cada época tem a sua “moda”. É isto que vai ter de ser aproveitado a cada período da história: a prática social. Analisemos então um pouco dessa história da musicalização no Brasil.

3.1.1. QUESTÕES SOBRE O ENSINO DE MÚSICA NO BRASIL

Desde os tempos do Brasil Colônia, que se tenta imprimir uma cultura musical no Brasil. Esta postura é louvável, levando-se em consideração as intenções de se musicalizar (pelo menos a elite) de uma país que começa a surgir.

⁶ É sabido que a “massa” enquanto povo manipulável sempre existiu. A história nos conta isto a partir das grandes guerras e revoluções causadas por um só homem (Hitler é um exemplo). Queremos com isso ressaltar que desde o começo da civilização o povo foi suscetível de dominação, bastando para isso apenas um líder. Atualmente, cremos que este líder sejam os meios de comunicação de massa.

Entretanto, podemos perceber que a música ensinada era a música europeia e até mesmo os compositores brasileiros que começam a surgir vão ser bastante europeus em suas composições. Neste período, os Jesuítas ensinavam os índios a cantar em Português ou Latim e a tocar instrumentos europeus.

Em termos de ensino de música oficializado, temos notícia de que o Padre José Maurício já mantinha em sua casa uma escola de música para preparar os cantores para as cerimônias religiosas da Catedral da Sé (Mariz, 1981, 1981 p.40). Conhecendo-se o estilo de música do Padre José Maurício (belíssimo, por sinal, mas altamente europeu), deduzimos que tipo de música a era por ele ensinado, além do que o material didático utilizado era certamente europeu (Almeida, 1958 p.59).

Depois da transformação em Império, somente professores particulares e “importados” se encarregavam de musicalizar a elite, até que Francisco Manuel da Silva criou o Conservatório do Rio de Janeiro, com o apoio do próprio D. Pedro II, em 1848 (Mariz, 1981, 1981 p.50). Esta Instituição é hoje a Escola de Música da UFRJ, da qual conhecemos a tradição do ensino, com exceção de alguns novos professores nas matérias ligadas à percepção musical.

É conhecido que em 1854, o ensino de música nas escolas brasileiras foi instituído através do Decreto no 331 de 17 de novembro de 1854. Este decreto previa que a prática musical se desenvolvesse em dois níveis: noções de música e exercícios de canto. Após a Proclamação da República, o Decreto Federal no 981 de 28 de novembro de 1890 faz referências ao ensino de Elementos de música e à exigência do Professor Especial de Música através de concurso Público (Fonterrada, 1991, p.14).

Nesta breve introdução podemos perceber que este ensino, com professores vindos de fora, e com toda a “importação” de culturas e valores ainda custaria a ser de caráter nacional, no que diz respeito à produção musical local. Quanto a isso, devemos levar em consideração que uma cultura colonizada, ainda com uma forte e presente dominação dos colonizadores

não levaria em consideração nada oriundo das “subclasses” (os colonizados, os escravos e os já mestiços). Somente perceberemos algo marcante em termos de música brasileira nas modinhas de Carlos Gomes (porque suas óperas são essencialmente italianas). Mesmo assim, a produção de caráter nacional ainda demoraria décadas para ser realizada e aceita.

No final do século XIX, a “onda do nacionalismo” também atinge o Brasil, mas com muita resistência, pois, como já dissemos, o que vinha do povo não era levado em consideração. Sendo assim, prevalecia a cultura européia. Somente na Semana de Arte Moderna em 1922 é que esse nacionalismo será lançado e aceito como símbolo de modernidade. Muitos compositores foram responsáveis pela culminância deste momento (Brasílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazaré, Francisco Braga, entre outros), mas, quando falamos em nacionalismo, não podemos deixar de pensar em Villa Lobos, o qual também relacionamos à história da Educação Musical (Mariz, 1981, 1981 pp.88-89). Villa Lobos vai ser aquele que utilizará os ritmos afro, temas indígenas, melodias do folclore português e brasileiro. Ele vai ser um músico polêmico, mas que à sua maneira trará grandes contribuições para o Brasil em termos musicais e da Educação Musical. Mesmo cheio de boas idéias e de uma brasilidade latente, Villa Lobos tenta implantar uma Educação musical única com a utilização de temas brasileiros, na intenção de unificar o canto nas escolas do Brasil (Mariz, 1981, 1981 pp. 123-124).

Não se questiona sua iniciativa, uma vez que dava atenção pela primeira vez àqueles que não tinham acesso às escolas de música e às crianças já no primeiro segmento do primeiro grau. Seu método priorizava a vivência dos conceitos musicais, mas o material já vinha pronto (apesar de ser feito com temas folclóricos; não fazia parte da realidade de toda e qualquer criança em todo o Brasil). Esta, a nosso ver, também foi uma falha na concepção da proposta de musicalização de Villa Lobos, uma vez que tenta unificar as diversas realidades do nosso país que é tão grande. Sabemos que esta proposta foi utilizada também com fins políticos de unificação do país, mas este ponto não faz parte de nossas considerações. O que queremos

enfocar é a história da nossa musicalização e as primeiras tentativas de se organizar um método que fosse divulgado por todo o Brasil, com o treinamento de professores inclusive.

Neste mesmo período, felizmente alguns músicos e educadores também estavam interessados em melhorar a Educação Musical no Brasil e imprimir uma característica que visasse o aproveitamento da prática social de cada localidade a ser musicalizada. Entre estes músicos estão Sá Pereira, Liddy Mignone, Gazzi de Sá, Koellreutter, e outros, que, mesmo sem muitas vezes serem conhecidos de todos os educadores, vão transformar os futuros músicos e educadores que passarão por suas mãos (Paz, 1993, pp. 14-15).

Merece nosso destaque no setor da Educação Musical Liddy Mignone, que na década de 50 começou a busca da criatividade no seu trabalho de Iniciação Musical, nos moldes do que se fazia na Escolinha de Arte do Brasil (Fucks, 1990, p.119 ; Paz, 1993, pp.45-46).

Na década de 60, várias mudanças socio-culturais e econômicas influenciaram no comportamento da sociedade e, conseqüentemente, na prática musical e na Educação Musical. Chegaria ao Brasil neste período, a “era do consumo” e os meios de comunicação de massa passariam agora a determinar o gosto da população. Na Educação Musical, ocorreu uma “importação” de procedimentos técnicos, sem uma transformação na sua estrutura (Fonterrada, 1991, pp 30-31).

Na Pedagogia contemporânea, vai ser enfocada a criatividade oriunda dos movimentos artísticos e literários até 1945, metodologias escolanovistas, movimento Arte-educação da era moderna.⁷ Neste mesmo período, na Universidade de Brasília (criada em 1961), iniciaram-se pesquisas na área de Educação através da Arte-Educação, o que foi interrompido pelo golpe militar de 1964. A situação causada pelo golpe militar ocasiona o surgimento da Bossa Nova (o samba da elite) e da Canção de Protesto, que foram formas de expressão encontradas em

⁷Fernandes (1993) compara o conceito de criatividade da era moderna (final do séc. XIX até a década de 50) com o conceito de criatividade da era pós-moderna (pós-guerra): ele diz que “a fase modernista concebia o criar no mundo dos sons e que a linguagem contemporânea busca criar o mundo dos sons. O ruído é adotado como som musical e os objetos sonoros mais variados fazem parte da execução musical.”

um momento de dificuldade de expressão. Com a repressão, surge o discurso por metáforas (Fernandes, 1993, pp.72-74).

Em fins dos anos 60, o governo oficializou os princípios da Arte-Educação de maneira deturpada. É neste momento que surgem as Oficinas: quando os compositores tentam aproximação da Educação Musical com a Música Contemporânea (Fernandes, 1993, p. 76).

O movimento de Oficinas foi sistematizado na UnB em 1968, sendo que a Oficina Básica de Música tinha a finalidade de inserir alunos sem prática musical no fazer musical e a Oficina de Música trabalhava com alunos com conhecimento e vivência musical. O que se buscava principalmente nas Oficinas de Música era o original, não a criatividade a partir do já existente, mas algo realmente novo. Original.

Todo este histórico não significa que a partir destes movimentos os Educadores passaram a conceber de maneira crítica e atuante a abordagem do educando. Tudo isto não significa que a Educação Musical mudou totalmente a partir daí, porque sabemos que até hoje há educadores que não se tocam deste pequeno detalhe que é adaptar todo e qualquer método, seja ele de vanguarda ou não à realidade do grupo em que trabalha. Mas temos tido acesso a todas estas sugestões e podido escolher dentre este leque de opções. A nós só resta trabalhar e não perder de vista este conceito importante.

3.1.2. QUESTÕES SOBRE O ENSINO NAS FACULDADES DE MÚSICA ATUALMENTE

Precisamos refletir sobre como tem sido o preparo dos profissionais nas faculdades de música. O que tem se oferecido a estes que ingressam nas faculdades na expectativa de prepararem-se para ensinar música?

As Universidades de música no Rio de Janeiro são poucas e, além disso, nem todas oferecem o curso de Licenciatura, sobretudo, um curso tal que focalize seus estudos na

vivência dos alunos com quem os professores lidarão. Atualmente no Rio de Janeiro, encontramos quatro Universidades que oferecem o ensino de Música a nível superior, sendo que duas são Públicas e duas Privadas. São elas Universidade Estácio de Sá, Conservatório Brasileiro de Música, UFRJ e UNI RIO.

A Universidade Estácio de Sá é a mais recente em termos de ensino de música e oferece atualmente não oferece o curso de Licenciatura, somente os cursos de Composição, Bacharelado em Instrumentos e Canto.⁸ Por ser a mais recente, aborda de maneira equilibrada a MPB e a música erudita. Isto ocorre apesar de ter absorvido o curso de graduação em música da Academia Lorenzo Fernandez (em 1985), que possui um enfoque tradicional em termos de instrumentos e linguagem musical (Vivone, 1993, p.101).

Após realizarmos visitas àquela Instituição, pudemos perceber que o tratamento destinado a este curso na própria Universidade é discriminatório e pejorativo, uma vez que desde as instalações até a infra-estrutura em termos de informática há um tratamento totalmente distintivo. Ao adentrarmos nas dependências desta Universidade, nos deparamos com as instalações dos vários cursos informatizados, exposições, cursos livres, etc. Em contrapartida, o curso de música é difícil de localizar, pois nem mesmo os alunos de outros cursos sabem informar direito onde ele fica. Depois de muito andar, conseguimos encontrar o prédio do curso de música, onde há salas nas quais são ministradas aulas de instrumentos e conjuntos instrumentais. Neste prédio, além das salas, há um corredor com um quadro de avisos no qual está afixada uma lista nominal dos estudantes do curso de música escrita à mão.

Creio que não é necessário descrever mais nada para percebermos o descaso evidente dado ao curso de música nesta Instituição. Mesmo com todos estes obstáculos pode-se observar que há uma atenção especial para aqueles que desejam se especializar e cursar o Bacharelado em instrumentos de música popular, como a bateria, a guitarra e o saxofone, o

⁸ Neste período (2o semestre de 1995), não será oferecido o curso de música em nenhum das modalidades, segundo informações obtidas na Secretaria daquela Instituição. Não nos foram revelados os motivos.

que não encontramos nas demais Instituições, que não oferecem o curso de Bacharelado nestes instrumentos. Tudo isto nos leva a concluir que este é um curso que ainda “engatinha” e, conseqüentemente, não satisfaz os anseios daqueles que pretendem ter um curso de música preparatório para o mercado de trabalho que possuímos à nossa frente.

O Conservatório Brasileiro de Música é uma Instituição antiga e estabelecida. Poderíamos dizer que ela se equivale à Escola de Música da UFRJ em termos de respeito e tradição, só que é uma Instituição privada e bem mais recente. Possui uma boa infra-estrutura e além de oferecer cursos a nível técnico, também oferece o curso de Bacharelado em vários instrumentos. Seu curso de Musicoterapia é considerado dos melhores do Brasil, além de possuir cursos de Mestrado em Música estabelecidos e procurados. Entretanto, podemos perceber que o curso de Licenciatura em Música oferecido por esta Instituição deixa um pouco a desejar. Prova disto é a atual decadência em que se encontra o curso: poucos alunos e uma determinada evasão. Acreditamos que isto se dá porque o curso atualmente, não tem correspondido às expectativas dos alunos e, é fato que em uma Instituição privada, se o curso não satisfaz, ou se exige que ele seja melhorado ou há a evasão, diferente das Instituições públicas, onde o aluno, a não ser através de manifestações públicas, não tem a quem reclamar.

Podemos observar, através de uma de suas grades curriculares, que seu currículo, em termos de carga horária, se equivale ao currículo que temos na UNI RIO, com exceção das matérias que enfocam a música popular brasileira, que não recebem tanta atenção no Conservatório. É possível pensar que se não houver uma reformulação do currículo deste curso, o mesmo está fadado a fechar suas portas, o que tornaria ainda mais difícil a vida dos que desejam ter uma formação na área da Educação Musical.

A UFRJ é a mais antiga Universidade de música no Rio de Janeiro, fundada na época de D. Pedro II, o enfoque de seu ensino é também erudito. Não encontramos no rol dos cursos oferecidos, instrumentos utilizados na Música Popular. O profissional formado por esta Instituição há de ser rígido na sua forma de abordar a música e, certamente, terá um pouco de

dificuldade em reconhecer a “prática social” que envolve seus alunos. Por incrível que pareça, o curso de Educação Artística não é totalmente ministrado nas dependências da Escola de Música da UFRJ. Somente são cursadas ali as disciplinas ligadas diretamente à área da Música. As disciplinas ligadas ao curso de Educação são cursadas juntamente com o curso de Educação da UFRJ, na ilha do Fundão. Uma coisa que entendemos que torna deficiente este curso é a ausência de enfoque na música popular. Assim sendo concluímos que o profissional que ali se forma terá uma visão limitada do ensino de música.⁹

A UNI RIO foi criada a partir do antigo Instituto Villa Lobos, que antes era denominado Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. No antigo Instituto Villa Lobos, no Flamengo, que era um centro de pesquisas nas áreas de MPB, música eletro acústica, rock e música erudita. Era um ponto da juventude, fechado pelo regime militar dos anos 60 e aberto mais tarde nos anos 70. É a que melhor prepara um profissional na área da Educação Musical, mostrando-lhe a realidade que enfrentaria ao sair da faculdade. É verdade que há muitos que ingressam nesta faculdade não o fazendo com a intenção de serem professores, e que pela falta de oportunidade de estudar o seu instrumento (geralmente popular) ou outro curso mais específico, “optam” pelo curso de Licenciatura. De certo modo, há uma vantagem nisto: é que o profissional instrumentista pode desempenhar sua aptidão com maior habilidade, uma vez que ele há de se preparar procurando informações no seu campo de atuação.

O que estamos querendo enfatizar é a questão de se estar ou não preparando profissionais dentro de uma realidade que o levará a preocupar-se com a vivência de seus alunos no momento em que ele for aplicar música; Como ele se aproveitará da prática social que envolve seus alunos. Para nós, a UNI RIO é a que mais se aproxima desta realidade.

⁹ Este profissional será alguém que precisará obter uma vivência extra-classe do que ocorre nos outros setores da música (o Popular por exemplo), para estar um pouco mais perto da prática social de seus alunos no seu futuro profissional. Não queremos dizer com isto que outras Universidades isentam seus alunos desta necessidade somente por abordarem variados enfoques musicais em seus cursos.

4. UMA PROPOSTA DE PROCEDIMENTOS NA MUSICALIZAÇÃO UTILIZANDO A MÚSICA DE MASSA

Não pretendemos aqui lançar nenhuma novidade em termos de procedimentos de musicalização. A nossa intenção deste capítulo é de apenas sugerir o que pode ser feito utilizando-se os recursos tão variados que são os jingles e a música comercial, pois fazem parte do cotidiano de nossas crianças. Sendo assim, uma proposta de musicalização que vise integrar a experiência com o repertório que está na prática musical diária (no nosso caso a música comercial e os jingles) deve considerar:

4.1. Procedimentos na sondagem do Público-Alvo

-Público-alvo: Grupo coral formado por 25 crianças (10 meninos e 15 meninas);

- Faixa etária: 7 a 11 anos;

- Freqüência dos encontros: 1 vez por semana;

-Duração: 1 hora (com 40 minutos separados para esta atividade);

-1o encontro:

- Conversar informalmente com as crianças, procurando detectar qual a sua preferência musical, quais os tipos de programa que assistem na TV, propagandas que mais gostam, etc. Se possível, já neste encontro, cantar com as crianças algumas das músicas citadas.

-2o encontro:

- Realizar uma sondagem de preferências musicais, da qual constem as seguintes perguntas:

Paralelo a este mapeamento, pedir que o grupo fosse exemplificando. Se não há a descrição do festival ocorrer el um grupo 2

1)Você assiste televisão?/ 2) Que propagandas que passam na TV que você mais gosta?/ 3)Quais as músicas de propaganda que você mais gosta?/ Cante e escreva um pedaço desta música./ 4)Você assiste novela?/ 5)Qual a música de novela que você mais gosta? Cante um pedaço desta música./ 6)Você gosta de ouvir rádio, disco ou fita?/ 7)Que música você mais gosta de ouvir? Porquê?/ 8)Você seria capaz de cantar esta música inteira?

De posse do resultado desta sondagem, selecionar as músicas e os jingles mais escolhidos pelas crianças.

OBS.: Nesta primeira fase do trabalho, utilizar apenas o jingle.

-3o encontro:

- De posse dos jingles mais escolhidos, selecionar com as crianças aquele que for o preferido. Seguem-se os procedimentos:

- Audição da gravação do jingle experimentando-o livremente;

- Experimentação do pulso, ritmo, alturas, timbre, intensidade presentes no jingle: a cada rodada, enfatizar um dos parâmetros sonoros;

OBS.: No nosso caso, a título de exemplificação, utilizaremos o jingle da propaganda da "Honda" sobre a utilização do capacete pelos motoqueiros, interpretado por *Carlinhos Brown*. Este jingle foi escolhido por nós por apresentar características que chamam à atenção de todos, pela sua riqueza rítmica e pela exploração dos timbres dos sons da motocicleta e das palavras.

"Luva, farol, capacete, rua! Ê rapaz! Use o capacete! Com ele se proteja de qualquer cacete. Use na cabeça! Use a cabeça! (Interlúdio rítmico)! Use a cabeça! Luva, Farol! Use o capápápápá! (Vamos, vamos)! Quem é vivo usa o capacete!"

4.1. Procedimentos na Experimentação de Parâmetros Sonoros Utilizando o Repertório Escolhido

- 4o encontro:

- Cantar com as crianças o jingle em círculo. Em seguida experimentar os parâmetros sonoros da seguinte forma:

- Cantar o jingle batendo o pulso com as mãos;

- Manter a marcação do pulso pelas crianças e, enquanto isso, apontar para uma delas para que inicie o jingle, cantando um membro de frase. Em seguida, a próxima criança da roda canta o membro seguinte e assim por diante. Ex.: “aluno 1” - “Luva, farol...”; “aluno 2” - ...”capacete, rua...”, etc.

- Cantar o jingle, com todas as crianças, intercalando o silêncio entre cada membro de frase, inciso, frase, etc. Ex.: “Luva, farol...” (...) “É rapaz...” etc.

- Marcar somente o pulso na duração de todo o jingle e recitar a letra;

- Recitar a letra e bater o ritmo do jingle com palmas;

- Bater o ritmo do jingle com palmas;

- Recitar o jingle marcando o pulso, com um andamento diferente a cada rodada;

- Bater o ritmo do jingle com palmas, intercalando diferentes andamentos a cada frase;

- Escolher algumas crianças para reger as variações de andamento, com as outras marcando o pulso e recitando o jingle;

- 5o encontro:

- Recapitular o que foi feito no encontro anterior em duas ou três rodadas;

- Cantar o jingle, marcando o pulso, com variação de intensidade, primeiramente alternando uma frase forte e outra fraca, um membro de frase forte outro fraco, etc.

- Recitar o jingle marcando o pulso, acentuando algumas palavras e falando outras bem suavemente;

- Cantar o jingle com variação de altura, utilizando o gestual para isto. Primeiramente, cantar todo o jingle em uma região, passando pelas três regiões (grave, médio e agudo);

- Cantar o jingle, alternando as regiões a cada membro de frase, inciso, etc. Escolher crianças para reger as variações de altura utilizando também o gestual;

- Recitar o jingle com variações de timbre. Para isto, sugerir "climas", temperamentos e situações. Ex.: recitar com voz de velhinho; recitar como se estivesse discutindo depois de um acidente de trânsito; recitar como se fosse um político em campanha eleitoral...etc.; Escolher crianças para reger suas variações de timbre.

- Cantar o jingle, combinando variações de andamento, variações de intensidade, variações de altura, variações de timbre, a cada frase realizando uma ou mais variações. Ex.: "...use na cabeça..." (rápido, na região grave e piano - indicar com o gestual e com a marcação do pulso) "...use a cabeça..." (devagar, na região aguda, com timbre de alguém irritado, forte), etc.

6o encontro:

- Recapitular o que foi feito no encontro anterior em duas ou três rodadas e em seguida, dividir as crianças em 3 grupos: Grupo 1: Ritmo e Andamento; Grupo 2: Timbre; Grupo 3: Altura;

- GRUPO 1 (Ritmo e Andamento): Descobrirá como foi realizado o ritmo do jingle, ou seja, onde caem os acentos nas palavras, onde coincidem os tempos fortes, etc. Também descobrirá se houve mudanças de andamento;

- GRUPO 2 (Timbre): Descobrirá que timbre de voz foi utilizado no jingle e que “clima” ele sugere. Em seguida, descobrirá se houve mudanças de timbre e experimentará outros timbres para ver se causa o mesmo efeito;

- GRUPO 3 (Altura): Descobrirá como foram utilizadas as diversas alturas utilizadas no jingle quais são as palavras que possuem as notas mais agudas e mais graves do jingle. Descobrirá também como foram trabalhadas as alturas dentro de cada palavra;

- Depois de 20 minutos de trabalho em grupo, apresentar as conclusões a que cada grupo chegou;

- 7o encontro:

- Após recapitular o que foi concluído na aula anterior, dividir a turma em três grupos para os mesmos temas, mesclando os componentes dos grupos entre si.

- GRUPO 1 (Ritmo e Andamento): Experimentará modificações no ritmo e no andamento do jingle (acentuando palavras diferentes das que são acentuadas, utilizando andamentos diferentes, etc.) e observará que mudanças ocasionam no jingle. O grupo gravará e grafará de maneira informal as variações que considerar interessantes;

- GRUPO 2 (Timbre): Experimentará modificações de timbre no jingle (propondo “climas” diferentes daquele que ocorre no jingle, timbre de voz diferente, cantor diferente, etc.), e observará que mudanças ocasionam no jingle. O grupo gravará e grafará as modificações que considerar interessante;

- GRUPO 3 (Altura): Experimentará modificações nas alturas no jingle (alterando os lugares onde as palavras são cantadas com notas mais graves ou agudas, etc.) e observará que alterações ocasionam estas mudanças.. o grupo gravará e grafará as alterações que considerar interessantes.

- Após 20 minutos de trabalho em grupo, apresentar as alterações realizadas;

- 8o encontro:

- Dividir as crianças em três grupos mesclados para que recordem as variações feitas no encontro anterior (através das gravações e das partituras);

- Após 15 minutos de trabalho em grupo, apresentar jingle original, alternando com a apresentação das variações realizadas por cada grupo;

- Promover análise comparativa entre o jingle original e as variações realizadas pelas crianças;

- 9o encontro:

- Propor 5 “climas” para a transformação do jingle (Ex.: alegria, tristeza, raiva, separação, verão, inverno, férias, etc.);

- Dividir as crianças em 5 grupos para utilizar todos os parâmetros sonoros trabalhados para modificar o jingle de acordo que ele assumo o clima sorteado por cada grupo;

- Escolher que ritmo, timbre, alturas andamento serão utilizados para se conseguir o clima proposto;

- Gravar e grafar as conclusões do grupo, sendo que da partitura não-convencional deverá constar também a letra;

10o encontro:

- Em grupos as crianças fecharão suas variações para a apresentação;

- Cada grupo apresentará sua modificação e as outras crianças acompanharão atentamente para analisar ao final da apresentação se transmitiu o clima sugerido;

- Analisar comparativamente cada modificação com o jingle;

11o encontro:

- Em círculo, realizar combinações de timbres, ritmos, alturas, sugerindo “climas” diversos, preparando a turma para a proposta de criação de um jingle;

- Ex.: “clima de férias”:

- Criar um ritmo que sugira este clima (cada criança na roda criará o seu quando for sua vez na rodada)

- Proceder da mesma maneira com o timbre, altura e andamento;

4.2. COMPOSIÇÃO DE UM JINGLE, UTILIZANDO OS CONCEITOS MUSICAIS TRABALHADOS

- OBJETIVOS:

- Comportamento: compor um jingle.

- Condição: dado um “clima” pretendido. Ex.: Propaganda de iogurte, biscoito, brinquedo, etc.

- Critério: Empregar elementos de caráter rítmico, inflexão sonora, timbre, intensidade, etc., os quais foram trabalhados ao longo dos encontros.

OBS.: Duração máxima do jingle de 30 segundos; destaque para o produto.

1. SITUAÇÃO ESTIMULADORA

- Apresentar produtos para o qual se comporá um jingle;

- Identificar com as crianças possibilidades de “climas” que este produto sugere;

- Experimentar os parâmetros sonoros a partir deste “clima” de tal maneira a atingir o receptor;(conforme foram experimentados os parâmetros sonoros no 11o encontro.

2. EXPERIMENTAÇÃO

- Dividir as crianças em 5 grupos e distribuir para cada um o slogan da campanha do produto;
- Determinar que tipo de “clima” deve haver no jingle e como serão utilizados os parâmetros sonoros;
- A partir do que forem experimentando, cada grupo gravará os resultados explorados;

3. TRABALHO CRIATIVO (SELEÇÃO, FORMA, CODIFICAÇÃO)

- Já na fase de seleção, cada grupo deverá continuar trabalhando na criação do jingle, separando e organizando as combinações que considerarem interessantes;
- Grafar os resultados encontrados de maneira informal;
- Gravar a versão definitiva do jingle criado;

4. APRESENTAÇÃO (EXECUÇÃO, TROCA)

- Cada grupo deverá apresentar seu jingle, juntamente com a partitura elaborada por ele;
- As crianças deverão dar sua opinião, analisando se o jingle atingiu seu objetivo, procurando identificar de que maneira os parâmetros sonoros foram utilizados;

5. REALIMENTAÇÃO

- Analisar comparativamente os jingles compostos e o jingle trabalhado pela turma;
- Analisar criticamente os jingles compostos e o jingle trabalhado pela turma.

5. CONCLUSÃO

Concluir neste trabalho que a proposta que apresentamos veio inovar todo o processo de musicalização seria uma inverdade, pois o que e nos propusemos a fazer foi simplesmente apontar um dos caminhos que um educador pode utilizar como ponte para mu ensino de música.

Sabemos que já existem muitas propostas feitas por pessoas de renome e, algumas delas, ainda no começo deste século que já estamos por encerrar. Esta não é a primeira nem mesmo será a última, diríamos, sugestão a aparecer, pois a cada dia a sociedade evolui e temos que modificar constantemente as táticas de como introduzir a música no meio infantil. Vivemos na era da informação, onde tudo muda com uma velocidade muito grande e se pararmos no tempo e no espaço, na verdade estaremos andando em marcha ré.

Os meios de comunicação possuem conhecimento profundo de recursos técnicos de se prender a atenção, de se firmar um conceito. Tudo é bem planejado e calculado para atingir os objetivos de venda. Não queremos aqui de maneira alguma desmerecer o conhecimento de profissionais que trabalham com a música através dos meios de comunicação de massa, pelo contrário, pois sabemos que são profissionais de alto valor e competência. Precisamos sim nos conscientizar que e dar aula é se aperfeiçoar, procurando melhores recursos e técnicas de como ser mais eficiente e eficaz. Este é um desafio infinito que cabe a nós alcançar.

Temos vários materiais à nossa disposição, materiais estes que pertencem à prática social das crianças (Saviani, 1993). O que fizemos foi apenas escolher um destes materiais e desenvolvermos uma proposta de musicalização (p. 83)

"Trata-se da conceituação de educação como "uma atividade mediadora no seio da prática social global" (Saviani, 1988a. 120).. Dai porque a prática social foi tomada como ponto de partida e ponto de chegada na caracterização dos momentos do método de ensino por mim preconizado."

Não é nossa intenção de maneira alguma afirmar que este deve ser o caminho a ser tomado e descartar outros caminhos e propostas. Não é nossa intenção nem ao menos dizer que tomaremos este caminho para o resto de nossas vidas profissionais. O que esperamos é que cada educador que tem em suas mãos a responsabilidade de orientar outras gerações que estão vindo, se conscientize de que existe um vasto material à nossa disposição. Basta que tenhamos a disposição para entrar neste mundo em que as crianças vivem.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Renato de. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 3a ed., RJ: F. Briguiet & Cia, 1958.

FERNANDES, José Nunes. *Análise das Oficinas de Música no Brasil Enquanto Metodologia de Educação Musical*. (Dissertação de Mestrado, Conservatório Brasileiro de Música). "Histórico das Oficinas de Música". RJ: 1993, pp. 55-99.

FONTEERRADA, Marisa T. de Oliveira. *"Educação Musical, Investigação em 4 Movimentos. Prelúdio, Coral, Fuga e Final"*. (Dissertação de Mestrado, pontifícia Universidade Católica - São Paulo). "Visão Diacrônica das Práticas Musicais no Brasil". SP: 1991, pp. 8-42.

FREIRE, Vanda L. B. *Música e Sociedade - uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. Tecnologia Educacional, Rio de Janeiro, v. 23 N. 116/117, Janeiro / Abril 1994, pp. 43-46.

FUCKS, Rosa. *Contemporaneidade Musical na Escola Normal: Coexistência de Vários Tempos*. (Dissertação de Mestrado, Conservatório Brasileiro de Música) "O Modernismo e suas Influências na Prática Musical da Escola Normal" e "Do Modernismo à Criatividade". RJ: 1990, pp. 76-139

LANZILOTTI, Vivone de Souza. *O Discurso Universitário e a Questão do Erudito/popular na Música*. (Dissertação de Mestrado, Conservatório Brasileiro de Música): "A Oposição erudito/popular e as escolas de ensino superior de música do Município do Rio de Janeiro". RJ: 1993, pp. 91-103.

MACHADO, Raul José Moraes. "Propaganda". In *Revista do Professor*, Janeiro / Março, 1990, pp. 25-30.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira, 1981.

MASSADAS, Paulo. Entrevista realizada com o compositor em novembro de 1994 em sua residência no Rio de Janeiro.

PAZ, Ermelinda A. *Um Estudo Sobre as Correntes Pedagógico-Musicais Brasileiras*. RJ: UFRJ, 1993.

SÁ, Leonardo. "O Sentido do Som". In: *Rede Imaginária. Televisão e Democracia*. SP: Cia das Letras. Secretaria Municipal de Cultura. 1991, pp. 120-138.

SANTOS, Regina M. S. *A Natureza da Aprendizagem Musical e suas Implicações Curriculares - análise comparativa de quatro métodos*. ABEM - Revista Fundamentos da Educação Musical, v.2, Porto Alegre: 1994, pp. 07-12.

SAVIANI, Demerval. "Escola e Democracia II: Para além da teoria da curvatura da vara". In _____ . *Escola e Democracia*. 27a ed., Campinas, São Paulo: Autores Associados, 1993, pp. 69-89.

TATIT, Luiz Augusto. "Elementos Para a Análise da Canção Popular". In: *Kater, Carlos. Cadernos de Estudo de Educação Musical*. São Pulo: Atravez, 1989, pp. 71-84.

~~VIVIANE~~

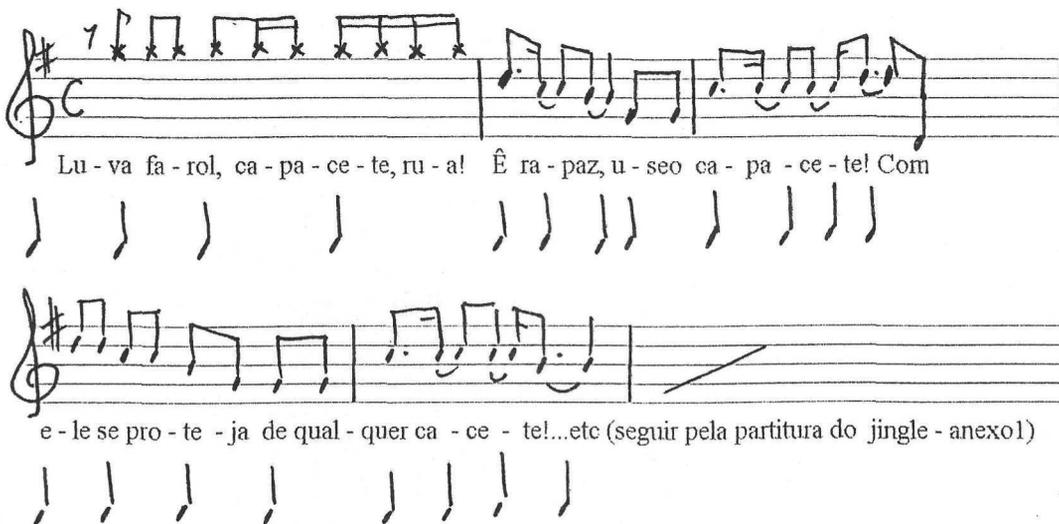
ERRATA

- Página 8, 5o parágrafo, 3a linha, onde se lê “civeis”, leia-se “cívicas”.
- Página 8, 4o parágrafo, 2a e 3a linhas, onde se lê “...em fechamento de conceitos que serão úteis a elas, com em beneficio...”, leia-se “não possui fechamento de conceitos que serão úteis a elas, como um beneficio...”.
- Página 25, ítem 4.2, 3a linha, onde se lê “...dado um clima pretendido. Ex.: Propaganda de iogurte, biscoito, brinquedo, etc.”, leia-se “...dado um clima pretendido (alegria, saúde..) e um produto a ser divulgado (iogurte, biscoito, brinquedo...)”.
- Aos exemplos dados nos seguintes encontros, acrescentar a sua grafia:

- 4o encontro:

- Cantar com as crianças o jingle em círculo. Em seguida experimentar os parâmetros sonoros da seguinte forma:

- Cantar o jingle batendo o pulso com as mãos;



The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and common time (C). The first staff contains the melody for the first line of the jingle, with a '7' above the first measure and asterisks marking specific notes. Below the staff is the corresponding pulse notation, consisting of vertical lines representing the rhythm. The second staff contains the melody for the second line of the jingle, ending with a double bar line and a diagonal slash. Below it is also the corresponding pulse notation.

Lu - va fa - rol, ca - pa - ce - te, ru - a! Ê ra - paz, u - seo ca - pa - ce - te! Com

pulso: | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

e - le se pro - te - ja de qual - quer ca - ce - tel...etc (seguir pela partitura do jingle - anexol)

pulso: | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

- Manter a marcação do pulso pelas crianças e, enquanto isso, apontar para uma delas para que inicie o jingle, cantando um membro de frase. Em seguida, a próxima criança da roda canta o membro seguinte e assim por diante. Ex.: “aluno 1” - “Luva, farol...”; “aluno 2” - ...”capacete, rua...”, etc.

Aluno 1:

Lu - va, fa - rol

pulso:

Aluno 2:

ca - pa - ce - te, ru - a! etc... (seguir pela partitura do jingle - anexo1)

pulso:

- Cantar o jingle, com todas as crianças, intercalando o silêncio entre cada membro de frase, inciso, frase, etc. Ex.: “Luva, farol...” (...) “Ê rapaz...” etc.

Lu - va fa - rol, Ê ra - paz, Com ...

pulso:

- Marcar somente o pulso na duração de todo o jingle e recitar a letra;

pulso:

Lu - va, fa - rol, ca - pa - ce - te, ru - a! Ê, ra - paz, u - seo ca - pa - ce - te...

- Recitar a letra e bater o ritmo do jingle com palmas;

Lu - va, fa - rol, ca - pa - ce - te, ru - a! Ê, ra - paz, u - seo ca - pa - ce - te...

- Bater o ritmo do jingle com palmas;

pulso:

- Recitar o jingle marcando o pulso, com um andamento diferente a cada rodada;

Ex.: 1a vez *Allegro*, 2a vez *Moderato*, etc.

- Bater o ritmo do jingle com palmas, intercalando diferentes andamentos a cada frase;

Moderato Allegro

pulso:

- Escolher algumas crianças para reger as variações de andamento, com as outras marcando o pulso e recitando o jingle;

- 5o encontro:

- Recapitular o que foi feito no encontro anterior em duas ou três rodadas;

- Cantar o jingle, marcando o pulso, com variação de intensidade, primeiramente alternando uma frase forte e outra fraca, um membro de frase forte outro fraco, etc.

Lu - va fa - rol, ca - pa - ce - te, ru - a! Ê ra - paz, u - seo ca - pa - ce - te! Com

- Recitar o jingle marcando o pulso, acentuando algumas palavras e falando outras bem suavemente;

pulso:

Lu - va, fa - rol, ca - pa - ce - te, ru - a! Ê ra - paz, u - seo ca - pa - ce - te com...

- Cantar o jingle com variação de altura, utilizando o gestual para isto. Primeiramente, cantar todo o jingle em uma região, passando pelas três regiões (grave, médio e agudo);

agudo:
médio:
grave:

...Ê ra - paz! U - seo ca - pa - ce - te! Com e - le se pro - te - ja de qual - quer ca - ce - te...

- Cantar o jingle, alternando as regiões a cada membro de frase, inciso, etc. Escolher crianças para reger as variações de altura utilizando também o gestual;

agudo:
médio:
grave:

...Ê ra - paz! U - seo ca - pa - ce - te! Com e - le se pro - te - ja de qual - quer ca - ce - te...

- Recitar o jingle com variações de timbre. Para isto, sugerir “climas”, temperamentos e situações. Ex.: recitar com voz de velhinho; recitar como se estivesse discutindo depois de um acidente de trânsito; recitar como se fosse um político em campanha eleitoral...etc.; Escolher crianças para reger suas variações de timbre.

- Cantar o jingle, combinando variações de andamento, variações de intensidade, variações de altura, variações de timbre, a cada frase realizando uma ou mais variações. Ex.: “...use na cabeça...” (rápido, na região grave e piano - indicar com o gestual e com a marcação do pulso) “...use a cabeça...” (devagar, na região aguda, com timbre de alguém irritado, forte), etc.

Allegro (irritado) *Lento (eufórico)*

Lu - va, fa - rol, ca - pa - ce - te, ru - a! Ê ra - paz, u - seo ca - pa - ce - te! Com

Moderato (preocupado)

E - le se pro - te - ja de qual - quer ca - ce - te! U - se na ca - be - çal...