

UNIRIO / LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA (MÚSICA)

CANTANDO PALAVRAS

CRISTINA SOARES DOS SANTOS

RIO DE JANEIRO

Julho de 1999

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)  
LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA (MÚSICA)

**CANTANDO PALAVRAS**

Monografia apresentada por Cristina  
Soares dos Santos como requisito  
parcial para conclusão do Curso de  
Licenciatura em Educação Artística  
– Habilitação em Música.

Orientador : Prof. José Nunes

Rio de Janeiro – Julho de 1999

## SUMÁRIO

	<b>Páginas</b>
Introdução.....	01
Justificativa.....	01
Objetivo.....	04
Capítulo I: As propostas de três métodos de educação musical no que se refere à rítmica:	
Orff, Dalcroze e Gazzi de Sá.....	05
1. Método Orff.....	05
2. Método Jaques-Dalcroze.....	08
3. Método Gazzi de Sá.....	10
Capítulo II: Método Rítmico.....	16
Conclusões.....	23
Referências Bibliográficas.....	26
Anexos.....	27

## Resumo

O objetivo desta pesquisa é elaborar, a partir das abordagens de Dalcroze, Orff e Gazzi de Sá, uma proposta de estudo do desenvolvimento rítmico. É destinado às pessoas que estejam a procura desse tipo de estudo, sejam elas professores ou não, de uma forma descontraída de se estudar e de ensinar ritmo.

No Capítulo I trata-se da abordagem de três métodos no que diz respeito a parte rítmica. O método de Carl Orff, músico e também educador musical, nascido na Alemanha (1895 – 1981), Carl Orff elaborou um trabalho em educação musical, onde uma das questões que também lhe preocupava era a criação musical (Piazza, 1979). Na educação musical formal, Orff resgata o prazer do jogo sonoro e expressivo da palavra. Tal qual Dalcroze, Orff dá ênfase ao movimento corporal como reação à excessiva teorização da música (Piazza, 1979). O método de Jaques Dalcroze, músico e pedagogo, tendo nascido na Suíça ( 1865 – 1950 ), elaborou uma proposta metodológica, a “Eurritmia” ou “Ginástica Rítmica”, assim denominada por ele. A idéia se desenvolveu a partir de experiências realizadas no Conservatório de Música de Genebra. Para Dalcroze a educação musical não tem utilidade alguma se não houver uma integração entre o corpo e a mente(Dalcroze, 1967). O método de Gazzi Galvão de Sá, músico e educador musical, nasceu em João Pessoa no ano de 1901. Sua obra foi considerada um trabalho de grande importância para a formação dos professores de Educação Musical. O método expõe toda uma experiência ao longo de sua carreira como educador. Na parte rítmica, Gazzi criou um novo método que envolve a silabação rítmica, que simplifica o aprendizado para o aluno (Sá, 1990).

No Capítulo II trata do processo de desenvolvimento de um método rítmico, que visa facilitar o aprendizado rítmico, e orientar o professor do aluno no desenvolvimento de uma composição para canto coral.

Será possível dentro deste processo, se apreender alguns conceitos musicais, como por exemplo: pulso, compasso, acentuação, síncope, etc. de uma prática e musical.

Utilizando-se de provérbios populares torna-se mais agradável o estudo rítmico, pois os provérbios por si só, nos sugerem inúmeras possibilidades rítmicas, trabalhando desta forma não só a imaginação, como também a criatividade do aluno.

## INTRODUÇÃO

Parto do princípio de que a curiosidade e a ousadia sejam os estímulos principais para qualquer tipo de atividade, seja ela artística ou não, que um indivíduo venha a desenvolver. É preciso ser curioso para se sentir motivado a analisar e também especular sobre: como, por quê?, para quê?, se fez isso ou aquilo; E ser ousado para se modificar ou recriar sobre o que já se foi criado, pois a criação por si só, não surge do nada, normalmente há referências e influências anteriores que até mesmo de uma forma inconsciente nos conduzem a uma nova idéia.

Tomando como base esta reflexão e que surgiu, a partir de uma peça para canto – coral, cujo o título é: “fuga proverbial”, composta em 1969, por um músico e também educador musical chamado Osvaldo Lacerda, a idéia de transformar a linguagem musical utilizada na peça, que é puramente rítmica, onde os participantes desenvolvessem exercícios rítmico com o objetivo de ao longo desta prática, que também compusessem uma nova peça rítmica para canto – coral.

A “fuga proverbial” é uma peça que se utiliza de um jogo que explora criativamente as possibilidades rítmicas as quais lhe sugerem o tema principal.

## JUSTIFICATIVA

Sendo o ritmo um elemento fundamental para a vida de qualquer indivíduo deste a sua gestação, pois tudo em nosso corpo funciona como a uma orquestra rítmica com seus

instrumentos bem elaborados, como por exemplo o coração e seu “tum, tum, tum” bem compassado, conduzindo todo o organismo a uma cadência rítmica perfeita.

Fica aqui uma indagação: será que o rítmico empregado nas escolas de músicas está satisfazendo as necessidades de aprendizado, e também solucionando as dificuldades dos alunos! Qual a metodologia que está sendo usada? Será que esta metodologia se adequa ao grupo ou ao aluno que ali está!? Pois é, o ensino rítmico é uma questão completa no ensino da música. Os métodos vão surgindo a fim de ampliar e facilitar este aprendizado. Temos por exemplo o método Orff que prioriza o uso das palavras como um instrumento para exercícios rítmicos. Temos também o método Dalcroze que trabalha o corpo rítmicamente, e, dentre outros, o método Gazzi de Sá que busca facilitar o aprendizado através da silabação rítmica. E as escolas de samba, o que fazem para formar ritimistas tão criativos e precioso na cadência do samba são capazes de deslocar os acentos com naturalidade sem perder o pulso, além de expressarem um gingado que é impossível de transcrever uma partitura. Isto comprovado até mesmo por Radames Gnattalli, que aborda o problema da grafia como sendo, em muitos casos, uma escrita aproximada da realidade musical, como por exemplo a chamada quiáltera brasileira. Segundo ele, na maior parte das vezes é indefinida: nem é sincopada, nem é quiáltera, são as duas coisas sem ser nenhuma e sua execução é aproximadamente uma mescla desses dois ritmos (Paz, 1995).

Com todos esses métodos e mais uma série de outros não mencionados aqui, a problemática do ensino/aprendizado rítmico ainda paira nas Instituições destinadas ao ensino da música.

Tendo como base as experiências vividas nas aulas de percepção musical, disciplina esta que integra o quadro curricular do curso de “Licenciatura em Educação Artística – Habilidade Específica Música”, da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO),

foram surgindo algumas análises críticas sobre o direcionamento das aulas no que diz respeito à prática rítmica.

Durante todo o curso de percepção musical, os métodos foram vários, porém, de fato nenhum deles foi aplicado com profundidade, pois, a cada semestre a metodologia se modificava. Será que o método não é o bastante aplicado para prosseguir até o término do curso?

Bem, com uma certa insatisfação da aplicabilidade do curso, que tem um período de duração de quatro semestres. Surgiu a idéia de se criar um "método", que fosse o mais prático possível no que diz respeito a execução propriamente dita, ou seja, aulas em que os alunos aprimorassem e adquirissem um conhecimento rítmico, dentro de uma prática, onde eles mesmos desenvolvessem, através da orientação do professor, exercícios que visassem criar frases rítmicas tomando como instrumento um provérbio popular, e que prosseguissem Com esta prática alcançando diferentes níveis até o término do curso.

Este interesse com relação ao desenvolvimento metodológico na parte rítmica, tem sido motivo de pesquisas por parte de alguns músicos e também de alguns educadores musicais brasileiros, como por exemplo Gazzi de Sá que publicou um livro "Musicalização", que se divide em duas partes: a melódica e a rítmica; ou Eduardo Gramani que também publicou um livro "Rítmica", totalmente dedicado ao desenvolvimento rítmico e dentre outros, Lucas Siavata que criou o "Método do Passo".

## OBJETIVOS

Este trabalho tem como objetivo:

(1) abordar três métodos, com a intenção de contextualizar a proposta, e também oferecer mais elementos referenciais aos interessados por este trabalho.

(2) elaborar uma proposta de desenvolvimento rítmico, destinado à pessoas que estejam a procura deste tipo de proposta, sendo elas professoras ou não, de uma forma descontraída de se estudar ou ensinar ritmo.

## CAPITULO I

### As propostas de três métodos de educação musical no que se refere à rítmica: Orff, Dalcroze e Gazzi de Sá

Neste capítulo serão citados três métodos. O método Orff, o método Dalcroze e o Método Gazzi de Sá, no que diz respeito a parte rítmica. Cada um traça uma linha de trabalho com características próprias, porém com uma certa facilidade, torna-se possível identificar uma analogia existente entre eles.

#### 1. Método Orff

Músico e também educador musical, nascido na Alemanha (1895 – 1981), Carl Orff elaborou um trabalho em educação musical, onde uma das questões que também lhe preocupava era a criação musical (Piazza, 1979).

Tal qual Dalcroze, Orff dá ênfase ao movimento corporal como reação à excessiva teorização da música (Piazza, 1979).

Orff, se preocupava com a preservação da criação nas crianças, que houvesse influências do mundo adulto. O ideal é que o professor conduza uma reflexão sobre o fazer, sem perder a atenção para a qualidade da elaboração coletiva, e tornar o aluno consciente de suas realizações musicais.

Orff, na educação musical formal, resgata o prazer do jogo sonoro e expressivo da palavra, trabalho baseado em fragmentos repetitivos de fácil memorização e domínio

motor, comum nas experiências infantis não formais, que envolvem a expressão verbal. Segundo pesquisas de "CHUKOVSKY", em diferentes culturas (Gardner, 1973), na aquisição da fala, a criança incorpora o jogo rítmico melódico, a cadência das construções verbais, a entoação do discurso, antes mesmo de dominar fonemas isolados ou frases com sentido. Ruth Weir (Gardner, 1973) verificou em estudos sistemáticos, que o monólogo da criança de dois anos e meio se caracteriza pela repetição de palavras como uma atividade exploratória prazerosa, bem como retorno constante à estrutura.

As experiências da primeira infância são as mais significativas e profundas, o trabalho de educação musical de ser iniciado, segundo Orff, nesta época. A fantasia e a capacidade criativa são abundantes devendo ser exploradas.

Para Orff os exercícios de prosódia são a base de qualquer educação musical, tanto rítmica quanto melódica. Palavras soltas, grupos de palavras reunidas segundo o som e o sentido, nomes, pregões e provérbios, devem ser escritos e trabalhados com a respectiva notação. Os exercícios de prosódia facilitam a aprendizagem dos ritmos binário e ternário, das anacrusis, das mudanças de compasso e etc.

Temos um exemplo a seguir, que consta de um provérbio que pode ser trabalhado ritmicamente de diversas maneiras:

**Exemplo 1 :**

The image shows two musical staves for a rhythmic exercise. The top staff is labeled 'Bater de Mãos' (Hand Clapping) and the bottom staff is labeled 'Bater de Pés' (Foot Clapping). Both staves use rhythmic notation with stems and flags to represent eighth notes. The lyrics 'CA-SA ROU BA DA TRAN-CAS A PON TA' are written below the notes. The exercise is divided into four measures. The first measure has a '7' above it, indicating a 7/8 time signature. The second measure has a '7' above it, indicating a 7/8 time signature. The third measure has a '7' above it, indicating a 7/8 time signature. The fourth measure has a '7' above it, indicating a 7/8 time signature. The lyrics are: CA-SA ROU BA DA TRAN-CAS A PON TA. The notation shows the rhythmic pattern for each syllable: CA (quarter), SA (quarter), ROU (quarter), BA (quarter), DA (quarter), TRAN (quarter), CAS (quarter), A (quarter), PON (quarter), TA (quarter).

## CAPITULO I

### **As propostas de três métodos de educação musical no que se refere à rítmica: Orff, Dalcroze e Gazzi de Sá**

Neste capítulo serão citados três métodos. O método Orff, o método Dalcroze e o Método Gazzi de Sá, no que diz respeito a parte rítmica. Cada um traça uma linha de trabalho com características próprias, porém com uma certa facilidade, torna-se possível identificar uma analogia existente entre eles.

#### **1. Método Orff**

Músico e também educador musical, nascido na Alemanha (1895 – 1981), Carl Orff elaborou um trabalho em educação musical, onde uma das questões que também lhe preocupava era a criação musical (Piazza, 1979).

Tal qual Dalcroze, Orff dá ênfase ao movimento corporal como reação à excessiva teorização da música (Piazza, 1979).

Orff, se preocupava com a preservação da criação nas crianças, que houvesse influências do mundo adulto. O ideal é que o professor conduza uma reflexão sobre o fazer, sem perder a atenção para a qualidade da elaboração coletiva, e tornar o aluno consciente de suas realizações musicais.

Orff, na educação musical formal, resgata o prazer do jogo sonoro e expressivo da palavra, trabalho baseado em fragmentos repetitivos de fácil memorização e domínio

motor, comum nas experiências infantis não formais, que envolvem a expressão verbal. Segundo pesquisas de "CHUKOVSKY", em diferentes culturas (Gardner, 1973), na aquisição da fala, a criança incorpora o jogo rítmico melódico, a cadência das construções verbais, a entoação do discurso, antes mesmo de dominar fonemas isolados ou frases com sentido. Ruth Weir (Gardner, 1973) verificou em estudos sistemáticos, que o monólogo da criança de dois anos e meio se caracteriza pela repetição de palavras como uma atividade exploratória prazerosa, bem como retorno constante à estrutura.

As experiências da primeira infância são as mais significativas e profundas, o trabalho de educação musical de ser iniciado, segundo Orff, nesta época. A fantasia e a capacidade criativa são abundantes devendo ser exploradas.

Para Orff os exercícios de prosódia são a base de qualquer educação musical, tanto rítmica quanto melódica. Palavras soltas, grupos de palavras reunidas segundo o som e o sentido, nomes, pregões e provérbios, devem ser escritos e trabalhados com a respectiva notação. Os exercícios de prosódia facilitam a aprendizagem dos ritmos binário e ternário, das anacrusis, das mudanças de compasso e etc.

Temos um exemplo a seguir, que consta de um provérbio que pode ser trabalhado ritmicamente de diversas maneiras:

**Exemplo 1 :**

Bater de

Mãos

Pés

CA - SA ROU BA DA TRAN - CAS PON

CA - SA ROU BA DA TRAN - CAS A PON TA

6 TA

Serão apresentados aqui alguns exercícios rítmicos propostos por Orff.

#### **Ritmo para Imitação**

Os exercícios de imitação, puramente rítmicos, devem iniciar-se simultaneamente com os exercícios de prosódia. Para enriquecer o colorido sonoro, as palmas podem ser executadas com a mão aberta ou a mão côncava. Durante todos estes exercícios a posição do corpo deve ser descontraindo, quer sentado, quer de pé.

#### **Ritmo para acompanhamento em ostinado**

Apresentamos alguns exemplos de ostinado, principiando pelo bater de palmas. Em seguida temos o bater de palmas. Em seguida temos o bater de palmas com o bater dos pés, seguem-se os exercícios de palmadas nos joelhos ou nas coxas, e finalmente os exercícios de estalos com os dedos.

O ostinado rítmico é da maior importância para todas as formas de improvisação.

#### **Ritmo para desenvolver e completar**

Este exercício, que deve ser praticado logo após as primeiras lições destina-se a desenvolver o sentido da forma. Os primeiros compassos são executados pelo professor ou pela classe e completados de improviso por um aluno de cada vez.

#### **Rondós Rítmicos**

A execução de Rondós, é também um exercício para desenvolver o sentido da forma e a faculdade de improvisação livre. O estríbilho A,, é executado por todos; as coplas B' e

B<sup>2</sup> são improvisadas por um aluno de cada vez. Estas partes intermediárias devem ter um final bem definido ou uma ligação adequada ao tema principal.

### **Canones Rítmicos**

Os canones rítmicos são um desenvolvimento de imitação. É importante não tomar logo conhecimento de toda a estrofe rítmica, mas escutá-la e reproduzi-la como um exercício de imitação, executado em canone. A fim de se poder distinguir as duas vozes, um grupo deve bater as palmas com a mão aberta enquanto o outro bate as palmas com a mão côncava.

### **2. Método Jaques Dalcroze**

Émile Jaques Dalcroze, músico e pedagogo, tendo nascido na Suíça (1865 – 1950), elaborou uma proposta metodológica, a “eurritmia” ou “ginástica Rítmica” assim denominada por ele. A idéia se desenvolveu a partir de experiências realizadas no Conservatório de Música de Genebra, diante da problemática das escolas de música, e também nas escolas primárias e secundárias, pois nas escolas de música, se enfatizava a leitura e a escrita, a análise e a classificação, os exercícios de harmonia, o que gerava uma prática mecânica, sem sensibilidade e imaginação auditiva. Nas escolas primárias a música não passava de um mero passatempo (Jaques Dalcroze, 1967).

Para Dalcroze a educação musical não tem utilidade alguma se não houver uma integração entre o corpo e a mente. É necessário se trabalhar uma linguagem viva, com manifestação de movimentos e emoções. O corpo é naturalmente um instrumento capaz de elaborar e manifestar sensações táteis e auditivas combinadas, antes de se classificar algo, é preciso que se tenha uma idéia do que classificar (J.Dalcroze – 1967). A classificação pura

e simplesmente baseadas em conceito pré – elaborados (a teoria musical, por exemplo), sem que se tenha uma vivência de manifestações vitais de pensamentos e emoções, cai numa prática comum sem profundidade musical, ou seja, não há uma busca de fato das emoções do subconsciente, apenas práticas imitativas, sem expressões originais.

Dalcroze propõe uma educação musical, baseada na audição (escrita consciente), pois lhe preocupa o processo de ensino sobre o “método”. Sendo o corpo capaz de sentir as vibrações sonoras, através da ativação do sistema nervoso, por que não, além do ouvido, usar todo o organismo na produção de efeitos necessários à evocação da consciência tátil-motora?

A euritmia proposta por Dalcroze (1967) na educação auditiva, se caracteriza pela:

- 1) Expressão e conscientização do ritmo natural de cada ser, antes da abordagem de ritmos externos.
- 2) Expressão da música corporalmente, segundo as reações de “espaço, tempo e peso” como uma “experiência individual” para deleite pessoal.
- 3) Criação de “imagens rítmicas definidas na mente”, como consequência da “automatização de ritmos naturais do corpo”.
- 4) “Representação corporal dos valores musicais”.
- 5) Capacidade “tanto de criar quanto de responder às criações de outros”.

Dalcroze valoriza a idéia de que a consciência do ritmo vem do aperfeiçoamento dos movimentos no tempo e no espaço, todo elemento musical pode ser realizado corporalmente. O ritmo é movimento, a consciência musical porém de experiências físicas realizadas sobre uma consciência rítmica.

A euritmia capacita alunos a poderem dizer: “eu sinto”, ao invés de dizer “eu sei”, que conseqüentemente cria neles o desejo de se expressarem. A euritmia, cria uma relação

de consciência, e não apenas de conhecimento na experiência musical. O corpo se transforma num instrumento de externalização espontânea de atitudes mentais, criando uma relação de “pensamento e emoção”.

Dalcroze faz uma comparação da euritmia com o ballet tradicional, que produz movimentos mecânicos, automatizados e imitativos. A euritmia amplia a consciência do movimento corporal, através da realização concreta “tátil – motora”, onde todos os músculos podem contribuir para atirar, classificar, moldar e aperfeiçoar a consciência rítmica.

A euritmia trabalha a integração “corpo – mente” nos seguintes exercícios propostos por Dalcroze (1967).

- O aumento da concentração.
- A prontidão para executar ordens que venham da mente.
- A reação imediata ante a um estímulo.
- A dissociação, coordenação e retenção dos movimentos.
- O auto – conhecimento e domínio das resistências e possibilidades corporais.
- A quantidade de passos na relação espaço x tempo.
- O equilíbrio entre as reações conscientes e automáticos.

### 3. Método Gazzi de Sá

Gazzi Galvão de Sá, músico e educador musical, nasceu em João Pessoa no ano de 1901. A publicação de sua obra didática foi patrocinada pelo “ Instituto Nacional de Música da FUNARTE”, em 1990 considerando que, seu trabalho é de grande importância para a formação dos professores de Educação Musical.

Gazzi de Sá, foi primeiro professor de piano a introduzir J. S. Bach no ensino de piano no Brasil. Logo que se divulgou a novidade, os velhos professores também adotaram a idéia.

O método Gazzi de Sá (musicalização), expõe toda uma experiência ao longo de sua carreira como educador, uma nova idéia metodológica no que diz respeito a musicalização rítmica e melódica. Na parte rítmica, Gazzi criou um novo método que envolve a silabação rítmica, que simplifica o aprendizado para o aluno (Sá, 1990).

Os sinais utilizados no ritmo são hastes, acrescidas de barras superiores para os múltiplos. Com esta apresentação há de início, economia de noções de compasso, clave e harmadura, implícitas na grafia e no material sonoro utilizados (canções tradicionais).

Os compassos "simples" e "composto" definidores da divisão binária dos tempos, respectivamente, são substituídos pelas expressões mais funcionais e condizentes com a formação mental do escolar, sistema métrico binário ( S.M.B.) e sistema métrico ternário (S.M.T.) indicados no início de cada melodia ou peça a ser lida.

Para a medida exata dos valores empregados, foi criada uma silabação específica que determina:

- a) A unidade de início da unidade
- b) A metade
- c) O terço
- d) O quarto
- e) O sexto.

A unidade de movimento na música é alguma coisa semelhante à regularidade do pulsar dos nossos corações.

Temos, pois, em tudo, a necessidade de tomar uma unidade como ponto de referência. Na música a unidade é a duração ou o valor de um gesto, seja pendular ou circular. As unidades de movimento se iniciam quando a mão se acha para dentro do corpo. A unidade será representada pela sílaba "tá".

Exemplo I:

Gestos				
Pendulares	tá	tá	tá	tá

Gestos	.	.	.	.
Circulares	tá	tá	tá	tá

Há sempre no homem a necessidade de atribuir diferenças, mesmo às coisas que se realizam identicamente, como o tique – taque de um relógio, as batidas de um metrônomo, etc. ; parecendo-nos de mais realce umas do que outras.

mesmo ocorre na linguagem falada. Há certas palavras formadas pela repetição de sílabas diferenciadas entre si por um acento como "papa, baba, vovô, bebê", etc.

A mudança do acento em certas palavras leva a um significado diferente, como em "baba e babá"; "papa e papá", etc.

Aplicando o resultado dessas observações no caso das unidades de movimento, podemos diferenciá-las com uma batida leve e outra fraca. A poesia que é a forma de linguagem mais estritamente ligada à música, possui esses dois aspectos na estrutura de seus versos.

#### A Divisão da Unidade ( Binária)

O gesto pendular determina uma "Divisão Binária" da unidade, isto é, divide a unidade em duas metades.

As divisões da unidade binária se escrevem com duas hastes ligadas na parte superior por uma linha horizontal chamada barra.

Exemplo 2:

Figura	
Silabação	tá ti
Duração	1/2 1/2

A “primeira metade”, que se inicia com o gesto para dentro do corpo, coincidindo com o início da unidade, recebe por este motivo, a sílaba “tá”, que representa tanto a unidade como a primeira parte. Na primeira metade a barra está à direita da haste.

Exemplo 3:

Figura	
Silabação	tá
Duração	1/2

A “segunda metade” no gesto pendular, se inicia para fora do corpo, recebendo neste momento a sílaba “ti”, que representa a segunda metade. A barra superior está à esquerda da haste na segunda metade.

Exemplo 4:

Figura	
Silabação	ti
Duração	1/2

#### **A Divisão da Unidade (Ternária)**

Utilizaremos o gesto circular para a “Divisão Ternária” da unidade. As divisões da unidade ternária se escrevem com três hastes ligadas na sua parte superior por uma barra.

Exemplo 5:

Figura	
Silabação	tá te te
Duração	$\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$

O “primeiro terço”, se inicia como na unidade ternária, com um gesta para dentro do corpo, recebe a sílaba “tá”. Escrevendo-se com uma barra superior à direita da haste.

Exemplo 6:

Figura	
Silabação	tá
Duração	$\frac{1}{3}$

O “segundo terço possui uma sílaba nova “te”, e constitui o 2º fragmento do gesto circular. Sua haste está no centro da barra

Exemplo 7:

Figura	
Silabação	te
Duração	$\frac{1}{3}$

O “terceiro terço” repete a sílaba do segundo terço, e completa o gesto circular. Escreve-se com a barra superior à esquerda da haste.

Exemplo 8:

Figura	
Silabação	te
Duração	$\frac{1}{3}$

No início da musicalização mediante este processo, já é possível a passagem para a grafia tradicional. O sentimento do compasso é despertado tanto pela disposição fraseológica de melodias e peças como, posteriormente, pela colocação dos graus tonais na harmonização, nos momentos téticos.

## CAPITULO II

### Método Rítmico

Este capítulo abordará todo o processo de desenvolvimento deste trabalho sendo dividido em etapas: a primeira citará alguns conceitos básicos para uma melhor apreensão de todo o processo. E a segunda etapa tratará do processo propriamente dito, ou seja, exporá passo a passo o caminho para a composição da peça em quatro vozes.

Segue-se as seguintes diretrizes:

- 1 - Público alvo - Adolescentes que já tenham algum conhecimento na leitura e escrita rítmica.
- 2 - A turma será composta por doze pessoas, se subdividirá em quatro grupos de três, determinando uma formação de coro.
- 3 - Para que o trabalho seja melhor direcionado, se faz necessário propor um tema integrado.

Exemplo: Mar

- 4 - Colocar a proposta inicial ao grupo, para que se tenha um melhor desenvolvimento durante todo o processo.

### 1ª Etapa:

- O professor conversará com a turma sobre as possibilidades de se poder jogar ritmicamente com as palavras, e também, sobre o quanto a sonoridade destas por si só, ganham vida e encantamento dentro deste jogo.

É importante que alguns conceitos rítmicos venham a ser definidos e exercitados durante este trabalho. Serão expostos a seguir alguns itens seguidos de exemplos, pois todos fazem parte do processo de desenvolvimento de uma composição musical propriamente dita.

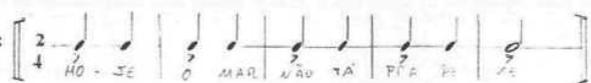
### Pulso:

- Primeiramente a turma escolherá um provérbio. E em seguida todos de pé em forma de círculo, começarão a movimentar-se dando alguns passos para frente, e outros para trás, como se fosse uma dança.
- Começarão a cantar o provérbio tendo a preocupação de se encaixar uma sílaba em cada passo, o que determinará que cada sílaba do provérbio estará encaixada dentro do pulso da música.

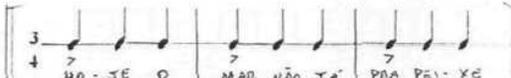
Exemplo 1: 

### Compasso:

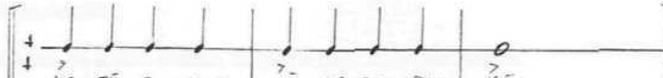
- Igualmente ao primeiro exercício, a turma fará a mesma movimentação. No momento em que o pé tocar o chão, a turma acentuará a sílaba que se encontra na cabeça do primeiro tempo. Caso a movimentação seja de dois em dois, teremos um compasso "binário".

Exemplo 2: 

... O u de três em três – Compasso "ternário"

Exemplo 3: 

... Ou de quatro em quatro – Compasso “quaternário”

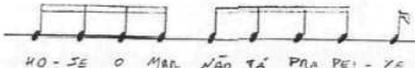
Exemplo 4: 

Percebe-se que com a acentuação explicitando melhor o compasso, fica mais claro o sentido musical.

#### Subdivisão Rítmica

- Compasso Simples

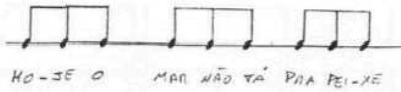
- É possível fazer com que a frase tenha um movimento mais rítmico mais acelerado. Para isto, basta que se pegue a unidade rítmica e se divida em quatro partes iguais, e em cada  $\frac{1}{4}$  de tempo se encaixe uma sílaba.

Exemplo 1: 

- Compasso Composto

- O procedimento será o mesmo que foi usado no compasso simples, mudando-se apenas a divisão de quatro para três partes iguais, e em cada  $\frac{1}{3}$  de tempo será encaixada uma sílaba.

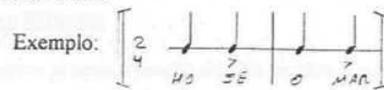
Exemplo 2 :



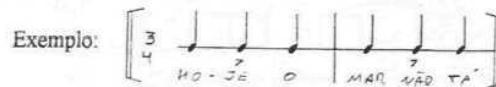
### Deslocamento do Acento

- O deslocamento do acento rítmico, tornará a frase mais interessante.
- A turma continuará mantendo o pulso, porém os acentos rítmicos, já não serão mais na cabeça do compasso, e sim nos outros tempos.

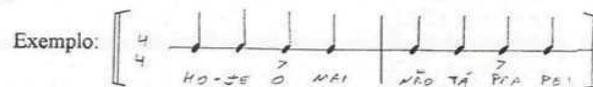
### Compasso Binário



### Compasso Ternário



### Compasso Quaternário



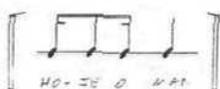
### Síncopa:

- A música pode ganhar outro sentido quando na parte rítmica se introduz algumas síncopes, o que sugere um novo "gingado", que na maior parte das vezes, torna a música mais interessante.

Exemplo: 

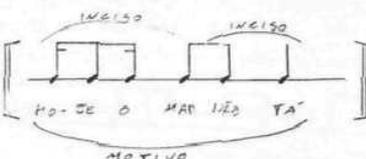
**Inciso:**

- O inciso será, digamos assim, pequenas células rítmicas, que surgirá com frequência por toda a música.

Exemplo: 

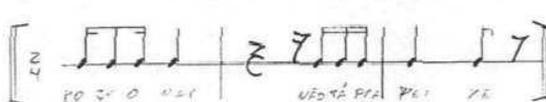
**Motivo Rítmico:**

- O motivo já seria a junção de dois incisos, e que também estará presente por toda a música.

Exemplo: 

**Pausa:**

- As pausas numa música funciona como uma fresta de uma janela, por onde se passa um pouco de ar e de claridade, ou seja, é necessário que haja em qualquer música, algumas pausas em determinados momentos para que se tenha um melhor sentido musical.

Exemplo: 

**Frase:**

- É importante que a frase conclua uma idéia, para que a partir de então, se possa desenvolver novas idéias.

Exemplo:

**Cânone:**

- O cânone neste trabalho será importante para que se dê mais movimento rítmico à música. Enquanto uma voz expõe a idéia, a outra, começará logo em seguida sugerindo uma intenção de eco, o que normalmente provoca um efeito agradável a música

Exemplo:

Depois deste processo desenvolvimento conceitual por ter sido exercitado e apreendido pela turma, inicia-se uma outra etapa.

Aproveitando-se de algumas idéias que surgiram durante a 1ª etapa, os grupos procurarão organiza-las, de maneira que o trabalho ganhe um sentido mais musical.

### 2ª Etapa:

- O professor proporá que a turma fique com os olhos fechados, e tome da memória uma palavra que lhe agrade sonoramente, sempre tendo a preocupação de não deixar que o tema se perca de vista. Cada um a seu tempo, falará uma palavra que será anotada pelo professor no quadro.
- Ainda um por vez, escolherá uma palavra das que foram anotadas no quadro, e dará uma acentuação silábica diferente da maneira usual. Sem perder o tempo, um a um, dará a seqüência ao exercício usando a mesma palavra.
- Os quatro grupos se juntarão, e criarão uma frase com algumas palavras já escolhidas, e se necessário, selecionarão outras, para que se tenha uma certa estrutura fraseológica.
- Cada grupo separadamente, fará uso das investigações realizadas nos exercícios anteriores, e também com base nos conceitos já apreendidos, construirão uma idéia musical a quatro vozes, e depois de ensaiadas, apresentarão aos companheiros da turma.

## CONCLUSÕES

A seguir será comentado os três métodos (Carl Orff, Gazzi de Sá, Jaques Dalcroze), procurando abordar principalmente algumas analogias existentes na proposta metodológica elaborada por cada um.

Orff, opta pelo trabalho baseado em fragmentos repetitivos de fácil memorização, e Gazzi de Sá, também adota em seu método (musicalização), algumas sílabas onde determinar “a unidade, a metade, o terço, o quarto e o sexto do tempo”. A sílaba “tá” por exemplo representa a unidade. A sílaba “ti” representa a metade do tempo.

Para Gazzi de Sá, a poesia é a forma da linguagem mais estreitamente ligada à música.

Orff cria situações de experiência sob forma de “rimas e lenga-lengas”, isto é, recitativos de onde são geradas as estruturas rítmicas e melódicas. Para Orff, qualquer ponto pode ser gerador da experiência musical, fonte inesgotável do trabalho rítmico e melódico, seja uma canção, um texto, uma ação, um elemento da natureza, um conto (Piazza, 1979; Sanuy e Sarmiento, 1969). Acima de tudo porém encontra-se a palavra (em rimas, provérbios, em versos, onomatopéias, etc.) como fonte geradora do trabalho rítmico – melódico da construção da forma.

Jaques Dalcroze enfatiza a representação corporal dos “valores musicais”, ele destaca, ao longo de sua obra, que todo o elemento musical pode ser realizado corporalmente, seja ele a altura (dinâmica muscular), o timbre (diversidade de formas corporais), a melodia (sucessão contínua de movimentos no tempo e espaço) etc. (Jaques Dalcroze, 1967).

Surgindo no auge do movimento Dalcroziano, Orff herda de Dalcroze a ênfase no movimento corporal como reação à excessiva teorização da música. Na "Günther Schuler", fundada por Orff em 1924 (Piazza, 1979) escola famosa pelas experiências em dança, música e ginástica, Orff desenvolve atividades com jovens.

Dalcroze, dentre suas conclusões sobre ritmo, estão as de que "ritmo é movimento" e "essencialmente físico". Sendo a consciência musical de resultado de "experiência física"; a consciência do ritmo vem do aperfeiçoamento dos movimentos no tempo e espaço (Jaques Dalcroze, 1967). Porém preocupa a Orff a não inclusão da criação da própria música que serve ao trabalho corporal e da sua execução em instrumental melódico, ambas pelo aluno. Orff, renova, então, o trabalho com os jovens, que passam a dançar o que compõem e tocam, ou a improvisar melodias e ritmos para movimentos que criam (Mark, 1978).

Já Gazzi de Sá, relaciona a unidade de tempo da música à regularidade do pulsar dos nossos corações. Segundo Gazzi, na música a unidade duração ou o valor de um gesto, será pendular ou circular, as unidades de movimento se iniciam quando a mão se acha para dentro do corpo, e em alguns exercícios, também são utilizados os pés na marcação do tempo, alternando por vezes com as mãos.

Jaques Dalcroze( 1967), destaca a relação de consciência – e não de conhecimento – na experiência musical, precedida da impressão a nível fisiológico (de nervos, glândulas), sensorial, exigindo-se mesmo o "refinamento dos sentidos".

Orff, em sua proposta, o professor deve conduzir o aluno a reflexão sobre o fazer, atentando para a qualidade da elaboração coletiva e tornando o aluno consciente de suas realizações musicais. Descrições sobre a mecânica do fazer são substituídas por realizações

seguidas, onde se ouve e se faz. Para Orff, música só existe quando é cantada, tocada ou dançada.

O provérbio popular “ hoje o mar não tá pra peixe”, foi utilizado como um instrumento musical no processo de desenvolvimento rítmico na elaboração deste trabalho. As possibilidades rítmicas que podem ser exploradas através dos provérbios populares são inúmeras. Osvaldo Lacerda demonstra estas possibilidades muito bem em sua composição para coro a quatro vozes “fuga proverbial”, pois a criatividade não tem limites em sua composição.

O estudo rítmico se torna mais fácil e claro, quando se está relacionando a um contexto musical, e os provérbios populares nos sugerem um ritmo naturalmente musical por conta de sua métrica.

Junto a este trabalho, seguirá em anexo como exemplo, o que seria uma parte de uma peça rítmica à quatro vozes de minha autoria, e mais a peça “fuga proverbial” de autoria de Osvaldo Lacerda, além de uma lista constando de alguns provérbios populares.

### Referências Bibliográficas

- Santos, Regina Márcia Simão. *Crítica Prazer e Criação. Anais do 4º Simpósio Paranaense de Ed. Musical.* Londrina, 1995.
- *Perata, Maurca. Reverendó Orff. Por uma Reapropriação de suas Contribuições.* Belo Horizonte, s.e., 1995.
- Peixoto, Valéria / Jardim, Antônio. *Ed. Musical* (texto de apoio) Ministério da Cultura. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1988.
- Compagnon, Germaine / Thomet, Maurice. *Educacion Del Sentido Rítmico.* Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1966
- Paz, A. Ermelinda. *A Didática Informal no Aprendizados dos Ritmos Populares das Escolas de Samba à Universidade. Raízes e Rumos.* Rio de Janeiro, 1995.
- Sá, Gazzi. *Musicalização.* Rio de Janeiro, Seminários de Música Pró-Arte / INM / FUNARTE, 1990.

ANEXOS

ANEXO 1

- 1) Definición de la actividad
- 2) Descripción de la actividad
- 3) Objetivos de la actividad
- 4) Materiales necesarios
- 5) Procedimiento de la actividad
- 6) Evaluación de la actividad
- 7) Conclusiones de la actividad
- 8) Anexos de la actividad
- 9) Bibliografía de la actividad
- 10) Referencias de la actividad
- 11) Fuentes de información de la actividad
- 12) Datos de la actividad
- 13) Resultados de la actividad
- 14) Comentarios de la actividad
- 15) Observaciones de la actividad
- 16) Recomendaciones de la actividad
- 17) Notas de la actividad
- 18) Datos de la actividad
- 19) Resultados de la actividad
- 20) Comentarios de la actividad
- 21) Observaciones de la actividad
- 22) Recomendaciones de la actividad
- 23) Notas de la actividad
- 24) Datos de la actividad
- 25) Resultados de la actividad
- 26) Comentarios de la actividad
- 27) Observaciones de la actividad
- 28) Recomendaciones de la actividad
- 29) Notas de la actividad
- 30) Datos de la actividad
- 31) Resultados de la actividad
- 32) Comentarios de la actividad
- 33) Observaciones de la actividad
- 34) Recomendaciones de la actividad
- 35) Notas de la actividad
- 36) Datos de la actividad
- 37) Resultados de la actividad
- 38) Comentarios de la actividad
- 39) Observaciones de la actividad
- 40) Recomendaciones de la actividad
- 41) Notas de la actividad
- 42) Datos de la actividad
- 43) Resultados de la actividad
- 44) Comentarios de la actividad
- 45) Observaciones de la actividad
- 46) Recomendaciones de la actividad
- 47) Notas de la actividad
- 48) Datos de la actividad
- 49) Resultados de la actividad
- 50) Comentarios de la actividad
- 51) Observaciones de la actividad
- 52) Recomendaciones de la actividad
- 53) Notas de la actividad
- 54) Datos de la actividad
- 55) Resultados de la actividad
- 56) Comentarios de la actividad
- 57) Observaciones de la actividad
- 58) Recomendaciones de la actividad
- 59) Notas de la actividad
- 60) Datos de la actividad
- 61) Resultados de la actividad
- 62) Comentarios de la actividad
- 63) Observaciones de la actividad
- 64) Recomendaciones de la actividad
- 65) Notas de la actividad
- 66) Datos de la actividad
- 67) Resultados de la actividad
- 68) Comentarios de la actividad
- 69) Observaciones de la actividad
- 70) Recomendaciones de la actividad
- 71) Notas de la actividad
- 72) Datos de la actividad
- 73) Resultados de la actividad
- 74) Comentarios de la actividad
- 75) Observaciones de la actividad
- 76) Recomendaciones de la actividad
- 77) Notas de la actividad
- 78) Datos de la actividad
- 79) Resultados de la actividad
- 80) Comentarios de la actividad
- 81) Observaciones de la actividad
- 82) Recomendaciones de la actividad
- 83) Notas de la actividad
- 84) Datos de la actividad
- 85) Resultados de la actividad
- 86) Comentarios de la actividad
- 87) Observaciones de la actividad
- 88) Recomendaciones de la actividad
- 89) Notas de la actividad
- 90) Datos de la actividad
- 91) Resultados de la actividad
- 92) Comentarios de la actividad
- 93) Observaciones de la actividad
- 94) Recomendaciones de la actividad
- 95) Notas de la actividad
- 96) Datos de la actividad
- 97) Resultados de la actividad
- 98) Comentarios de la actividad
- 99) Observaciones de la actividad
- 100) Recomendaciones de la actividad

### Relação de Provérbios Populares

- 1) Mais vale um passarinho na mão do que dois voando.
- 2) Água mole em pedra dura tanto bate até que fura.
- 3) Quem muito se abaixa a vergonha aparece.
- 4) Quem dá o que tem a pedir vem.
- 5) Diga-me com quem andas que te direi quem és.
- 6) Quem com porcos anda farelo come.
- 7) Quem com ferro fere, com ferro será ferido.
- 8) Devagar se vai ao longe.
- 9) Quem ama o feio bonito lhe parece.
- 10) Quem muito quer nada tem.
- 11) Quem quer faz quem não quer manda.
- 12) Pimenta nos olhos dos outros é refresco.
- 13) Deus ajuda a quem madruga.
- 14) Quando um não quer dois não brigam.
- 15) Panela velha é que faz comida boa.
- 16) Caldo de galinha e cautela não matam o doente.
- 17) Quem rir por último rir melhor.
- 18) Quem canta seus males espanta.
- 19) Há sempre um chinelo velho para um pé doente.
- 20) Onde come um, come dois.
- 21) O vício do cachimbo faz a boca torta.
- 22) O sol nasce para todos.
- 23) Muito riso é sinal de pouco tizo.



HOJE O MAR NÃO TÁ PRA PEIXE.

Handwritten musical notation for the first system of the song. It consists of four staves. The top staff is the vocal line in 2/4 time, with lyrics: HO-JE O MAR Ñ TÁ PRA PEI -- -- XE. The second staff is a vocal line with lyrics: NÃO TÁ NÃO. The third staff is a guitar accompaniment line with rhythmic patterns and lyrics: TATATA TATA TATATA TATA TATATA TATA TATATA TATA. The bottom staff is a bass line with lyrics: O MAR - O MAR - O.

Handwritten musical notation for the second system of the song. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: PEI -- -- XE PEI -- -- XE PEIX. The second staff is a vocal line with lyrics: NÃO TÁ NÃO. The third staff is a guitar accompaniment line with lyrics: NÃO TÁ NÃO NÃO TÁ TATATA HO-JE O MAR NÃO PRA. The bottom staff is a bass line with lyrics: O MAR - O MAR - O MAR.



HOJE O MAR NÃO TA' PRA PEIXE.

Handwritten musical notation for the first system. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "HO-JE O MAR N TA' PRA PEI - - - XE". The second staff contains rhythmic notation. The third staff is a rhythmic accompaniment with lyrics: "TA TATA TATA TA TATA TATA TA TA TA TA TA TA TA TA TA". The bottom staff is a bass line with lyrics: "O MAR - - - O MAR - - - O".

Handwritten musical notation for the second system. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "PEI - - - XE PEI - - - XE PEIX". The second staff contains rhythmic notation. The third staff is a rhythmic accompaniment with lyrics: "NÃO TA' NÃO TA TATA TA HO - JE O MAR NÃO PRA". The bottom staff is a bass line with lyrics: "O MAR - - - O MAR - - - O MAR".





19

S. pa . to e pa . ren . te só ser . ve pra su .  
*mf*

C. ca . sa da gen . te su . jar su .  
*mp*

T. só ser . ve pra su . jar só ser . ve pra su . jar só ser . ve  
*mp*

B. pra su . jar só ser . ve pra su . jar su . jar su . jar su .  
*mp*

20

S. jar a ca . sa da gen . te

C. jar su . jar

T. pra su . jar só ser . ve pra su . jar só ser . ve pa . to  
*f subito*

B. jar su . jar su . jar só ser . ve pra su . jar só ser . ve pra su .  
*p*

S. a ca . sa da gen . te  
*f*

C. jar só ser . ve pra su . jar só ser . ve pra su . jar só ser . ve pra su .  
*p*

T. a ca . sa ca . sa

B. jar só ser . ve pra su . jar só ser . ve pra su . jar só ser . ve pra su . jar  
*f*





40

jar su.jar su.jar

su.jar su.jar pa to e pa ren te

jar só ser.ve pra su.jar só ser.ve pra su.jar só ser.ve pra su.jar só ser.ve pra su.jar

pa to e pa ren te só

*mf*

*f, zangado*

45

só ser.ve pra su.jar su.jar

jar só ser.ve pra su.jar só ser.ve pra su.jar só ser.ve pra su.jar só ser.ve pra su.jar só ser.ve pra su.jar

ser.ve pra su.jar a ca sa da gen te

*f*

50

pa ren te só ser.ve pra su.jar pa ren te pa ren te

pa ren te só ser.ve pra su.jar

ser.ve pa ren te só ser.ve pra su.jar

pa ren te só ser.ve pra su.jar pa to pa to

*pp*

S  
pa.to pa.to

C  
- - - - - jar

T  
pa.to pa.to

B  
pa.to pa.to

55 S pa.to e pa.ren.te só ser.ve pra.su.jar a ca.sa da gen.te 60

C pa.to e pa.ren.te só ser.ve pra.su.jar a ca.sa da gente

T pa.to e pa.ren.te só ser.ve pra.su.jar a ca.sa da gen.te

B pa.to e pa.ren.te só ser.ve pra.su.jar a ca.sa da gente

S *ff* *lungado* *f* *lungado* *ff* só ser.ve pra.su.jar.

C *mf* *lungado* *mf* só ser.ve pra.su.jar. só ser.ve pra.su.jar.

T *ff* *lungado* *ff* só ser.ve pra.su.jar. só ser.ve pra.su.jar.

B *ff* *lungado* *ff* só ser.ve pra.su.jar. só ser.ve pra.su.jar.

*falando, ad libitum sempre p (resmungando)*

*cutar de repente*

*a tempo*

*65* *rall.* *a tempo brusco*

Em compasso 65 e 66, cada artista deverá, individualmente e falando o que lhe vier na cabeça no momento, improvisar as palavras do texto (sem ritmo pre-determinado). O efeito deverá ser o do barborinho de uma multidão resmungando. O repente poderá durar ambos os compassos por tempo mais ou menos longo, a seu critério.