

Vol. 1
2025

Anais do
**COLÓQUIO NACIONAL
DE PESQUISA EM
MÚSICA DE LONDRINA**



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

**Catlogação na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

A532 Anais do Colóquio Nacional de Pesquisa em Música de Londrina [recurso eletrônico] / Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Música e Teatro ; organização e diagramação: Caio Tikaraishi Pierangeli. – v. 1 (2025)– . – Londrina : UEL/Departamento de Música e Teatro, 2025–

Anual.

Este fascículo: v. 1 (2025).

Resumos expandidos dos trabalhos apresentados no Colóquio Nacional de Pesquisa em Música de Londrina (CONPEM).

Inclui bibliografia.

Disponível em: <https://anais.uel.br/portal/index.php/conpem/index>

ISSN: em processo de solicitação

1. Música – Pesquisa – Periódicos. 2. Música – Congressos – Periódicos.
I. Universidade Estadual de Londrina. Departamento de Música e Teatro.
II. Pierangeli, Caio Tikaraishi. III. Colóquio Nacional de Pesquisa em Música de Londrina (CONPEM).

CDU 78(05)



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

✉ coloquiomusicauel@gmail.com

📷 [@conpem_londrina](https://www.instagram.com/conpem_londrina)

Anais do
**COLÓQUIO NACIONAL
DE PESQUISA EM
MÚSICA DE LONDRINA**
Vol. 1
2025

EXPEDIENTE

REALIZAÇÃO	Grupo de Pesquisa CLIC, Departamento de Música e Teatro (MUT-UEL)
COORDENAÇÃO GERAL	Fábio Parra Furlanete e Daniel Gouvea Pizaia
COMISSÃO ORGANIZADORA	Alexandre Remuzzi Ficagna, Caio Tikaraishi Pierangeli, Daniel Gouvea Pizaia, Fábio Parra Furlanete, Leandro Augusto dos Reis e Ronaldo Aparecido de Matos
COMISSÃO CIENTÍFICA	Alexandre Remuzzi Ficagna, Caio Tikaraishi Pierangeli, Daniel Gouvea Pizaia, Fábio Parra Furlanete, Leandro Augusto dos Reis e Ronaldo Aparecido de Matos
ORGANIZAÇÃO E DIAGRAMAÇÃO DOS ANAIS	Caio Tikaraishi Pierangeli
PROJETO GRÁFICO	PFC 416 Ilustração e produção gráfica aplicada aos meios de comunicação. Coordenadora: Danielle De Marchi Tozatti Ilustradores: Maria Clara Favero Marcondes e Rafael Alves Ferreira
CAPA E ILUSTRAÇÃO	Maria Clara Favero Marcondes e Rafael Alves Ferreira
REVISÃO TEXTUAL	Os próprios autores
CATALOGAÇÃO NA FONTE	Biblioteca (UEL)
PERIODICIDADE	Anual
SUPORTE	Publicação on-line (PDF)
ISSN	Em processo de solicitação
DISPONÍVEL EM	https://anais.uel.br/portal/index.php/conpem/index
ENDEREÇO	Universidade Estadual de Londrina Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) Departamento de Música e Teatro Rodovia Celso Garcia Cid PR 445 Km 380 Campus Universitário Cx. Postal 10.011 CEP 86.057-970 Londrina - PR Fone: (43) 3371-4760 e-mail: coloquiomusicauel@gmail.com

PREFÁCIO

O professor pesquisador na licenciatura em música

Dr. Fábio Parra Furlanete

A emergência do debate sobre o professor pesquisador no cenário educacional brasileiro situa-se cronologicamente entre as décadas de 1980 e 1990, em um cenário de redemocratização que buscava a valorização profissional e a superação do sucateamento da categoria docente. Essa valorização se contrapunha ao modelo de escola herdado da máquina de exploração colonial, que buscava formar sujeitos técnicos para seu funcionamento e manutenção. O debate ganhou tração com a ideia de que o professor deveria atuar não apenas como executor, mas como produtor de conhecimentos sobre sua própria prática. A consolidação dessa temática no campo acadêmico foi impulsionada significativamente pelos Encontros Nacionais de Didática e Prática de Ensino (ENDIPEs) entre 1994 e 2000.

A fundamentação teórica desse debate frequentemente recorre ao materialismo histórico-dialético para sustentar a pesquisa-ação como um instrumento de crítica ao modelo tradicional de pesquisa acadêmica. A adoção dessa perspectiva teórica visa à transformação do professor em um sujeito que investiga e intervém na realidade escolar, buscando romper com sua subordinação a métodos prescritivos e promovendo a pesquisa como elemento indissociável da formação inicial e continuada.

A figura do professor pesquisador emergiu, portanto, como uma proposta de resistência e emancipação, alinhada à ideia de autonomia docente e à transformação do professor em produtor de conhecimentos. Entretanto, embora a pesquisa seja reconhecida hoje como um princípio formativo e educativo essencial para a autonomia e emancipação docente, sua implementação prática enfrenta barreiras estruturais severas. Os principais limites identificados incluem a escassez de tempo decorrente de cargas horárias exaustivas, a precarização das condições de trabalho, a falta de infraestrutura física e tecnológica nas escolas e a ausência de políticas públicas de apoio e financiamento.

Além disso, no plano epistemológico, o debate divide-se entre a defesa de uma pesquisa *stricto sensu*, pautada pelo rigor científico acadêmico, e a valorização de uma pesquisa da prática, focada na reflexão sobre o cotidiano escolar e na sistematização de saberes docentes. Um ponto de tensão central no debate acadêmico diz respeito à natureza da

PREFÁCIO

pesquisa realizada pelo professor. Existem duas correntes principais: a primeira defende que o professor deve realizar pesquisa com o mesmo rigor científico e metodológico exigido na academia. Argumenta-se que a “reflexão da prática” sem o devido suporte teórico e rigor pode resultar em um “praticismo alienado” ou em relatos meramente subjetivos sem poder de generalização. A segunda sustenta que a prática pedagógica engendra uma epistemologia própria. Nesta visão, a pesquisa docente é uma sistematização de saberes do cotidiano, um diálogo reflexivo que não precisa necessariamente seguir o modelo clássico da universidade para ser legítimo e produtor de novos conhecimentos. Esse cenário mostra que o conceito de professor pesquisador permanece como um projeto em disputa e em construção.

Frente a este cenário, gostaríamos de propor, por ocasião do 1º Colóquio de Pesquisa em Música de Londrina, um debate sobre o conceito e os possíveis papéis do professor do professor pesquisador, com foco em dois eixos principais: o da relação desse professor com a pesquisa e o de sua atuação no campo da música. Em primeiro lugar, a pesquisa docente é frequentemente apresentada como um caminho para a autonomia intelectual e a reconfiguração, a partir dessa autonomia, do trabalho pedagógico. Neste sentido, a discussão sobre os formatos que essa pesquisa pode tomar é menos importante do que o exercício da crítica como prática sistematizada de desafio de verdades naturalizadas. Assim, o professor pesquisador seria aquele que, em sua formação, teve a oportunidade de experimentar o processo de construção sistemática e rigorosa do conhecimento, tornando-se assim um agente social mais autônomo, capaz de atuar, e ensinar a atuar, nos termos do debate e da construção de argumentos.

Em segundo lugar, esse problema se reveste de mais uma camada de complexidade por conta de uma dupla herança recebida por esse professor no campo da música. Por um lado, temos o espírito de transgressão associado às artes na modernidade. Por outro lado, temos o tradicionalismo institucionalizado da cultura conservatorial. A universidade brasileira, ao tomar para si o papel de porto seguro para a prática e o ensino das artes, assume essa dupla herança em um todo contraditório que nos parece longe de estar resolvido. Trazer a pesquisa para um lugar de destaque na formação superior em música nos parece uma parte importante do esforço para superar esse tradicionalismo da direção da formação de profissionais mais conscientes de seu papel na sociedade como educadores, intelectuais e artistas.

SUMÁRIO

MESA-REDONDA · COMPOSIÇÃO

- **Aspectos das percepções instantânea, reflexiva e premonitória sob a perspectiva da notação da partitura virtual na música eletroacústica mista em tempo real** 10
Dr. Caio Tikaraishi Pierangeli (UEL)
- **Composição com guitarra preparada, sintetizadores modulares e figurações da escuta: um contrato-manifesto com a existência por gestos de resistências mínimas** 13
Dr. Fernando Kozu (UEL)
- **A relação figural do objeto técnico e o processo criativo como articulador de um pensamento artístico-tecnológico** 27
Dr. Ricardo Thomasi (UNESPAR)

MESA-REDONDA · EDUCAÇÃO MUSICAL

- **A formação do músico no ensino superior no Brasil frente às modificações do mundo do trabalho no contexto da 4ª Revolução Industrial** 31
Dra. Ana Carolina Nunes do Couto (UFPE)
- **Orquestra de Pandeiros: reflexões sobre os afetos no fazer musical com pessoas maduras** 34
Ma. Maria Carolina Thomé (PPGM, UNICAMP)

MESA-REDONDS · MUSICOLOGIA

- **Escuta: modelos e estratégias no discurso artístico e acadêmico** 38
Me. Daniel Gouvea Pizaia (UEL)
- **História da música no ensino superior: diálogos entre musicologia, história e educação musical** 41
Dr. Fernando de Oliveira Magre (FAMES)

SUMÁRIO

COMUNICAÇÕES

—	Educar é um ato de amor: uma pesquisa sistemática sobre educação musical no contexto das medidas socioeducativas	45
	Beatriz Dias da Silva; Ma. Adriana Akemi Kikuchi Calzavara	
—	Pesquisa historiográfica e musicológica das influências da etnia Creole nas gêneses e evolução do jazz como gênero musical	48
	Cecília de Souza Pereira Bandeira	
—	Arranjo didático para o ensino coletivo de flauta transversal: síntese músico-pedagógica a partir de um Choro	50
	Debora Victoria de Almeida Meira; Me. Ronaldo Aparecido de Matos	
—	A interação musical do Trio Curupira	53
	Diogo Freitas de Oliveira	
—	Concepções de criatividade e suas implicações na educação musical escolar: uma análise de literatura	56
	Igor Jacaranda da Silva; Dr. Leandro Augusto dos Reis	
—	Análise de peças para piano de compositoras brasileiras: Contrastes, de Marisa Rezende, e Tátil, de Valéria Bonafé	59
	Isabela Caroline D'Áquila Gonçalves; Dr. Alexandre Remuzzi Ficagna	
—	Educação musical e autismo: um estudo comparativo das bases teórico-práticas em contextos de ensino individual e coletivo	62
	João Vitor de Almeida Ferreira; Me. Ronaldo Aparecido de Matos	
—	Banda na escola: o que revelam os estudos publicados nos Anais e na Revista da Abem	65
	Marcos Henrique de Lima; Dr. Leandro Augusto dos Reis	
—	As contribuições da musicalização infantil na aprendizagem instrumental	68
	Mariana Matos Bastos; Dr. Jailton Paulo de Jesus Santana	
—	Contribuições do pensamento de Jacques Rancière para a educação musical: primeiras aproximações	71
	Mateus Pintari Gonçalves; Dr. Caio Tikaraishi Pierangeli	
—	Choro e seus movimentos	74
	Miriã Oliveira Krieger; Dr. Fabio Parra Furlanete	
—	Voz instrumental e habilidades musicais	77
	Ma. Natália Lacueva Lepri; Dr. José Roberto Imperatore Vianna	
—	O Moçambique em "Testamento": a influência do Congado na música de Milton Nascimento	80
	Pedro Bronzatti Siqueira	
—	Traços de colonialidade no ensino superior em música: provocações decoloniais acerca da aprendizagem de repertório musical	83
	Reinaldo Neves dos Santos; Dr. Leandro Augusto dos Reis	

MESA-REDONDA DE
COMPOSIÇÃO

MESA-REDONDA · COMPOSIÇÃO

Aspectos das percepções instantânea, reflexiva e premonitória sob a perspectiva da notação da partitura virtual na música eletroacústica mista em tempo real

Dr. Caio Tikaraishi Pierangeli

Universidade Estadual de Londrina (UEL) · caiopierangeli@uel.br

A presente proposta investiga como a escrita/partitura virtual¹ (Manoury, 2007; 2012; 2013), em contextos de música eletroacústica mista em tempo real, pode articular três regimes perceptivos — o instantâneo, o reflexivo e o premonitório — no processo composicional e performance. Partimos do deslocamento teórico que toma a escrita não como código secundário, mas como representação e como instância geradora de pensamento e descoberta (Zampranha, 2009). Nesse enquadramento, escrever passa a ser compor e modelar relações, em vez de apenas registrar uma obra já concebida.

No âmbito da música mista em tempo real, a noção de partitura virtual (Manoury, 2007; 2008b) reposiciona a escrita como dispositivo operativo que se relaciona com o(s) instrumentista(s), sistemas interativos e projeções sonoras no tempo². Tal partitura não se limita a instruções fixas: ela comporta valores fixos e variáveis, parametrizações e estados que evoluem dinamicamente, incidindo sobre timbre, tempo e gesto, tal como é ressaltado pelo autor:

Os compositores seriais do pós-guerra definiram o som por quatro critérios — sua altura, sua intensidade, seu timbre e sua duração. Hoje, um computador pode definir mais de sessenta parâmetros — suave ou ruidoso, harmônico ou desarmônico, brilhante ou fosco.... (Manoury, 2023, n.p., tradução própria).

Propomos, então, ler a prática da música mista em tempo real como um sistema de escrita expandida em que o performer negocia, em cena, três modos de perceber: (i) o instantâneo, ligado à reação corporal/técnica aos eventos e feedbacks do sistema; (ii) o reflexivo, centrado na escuta avaliativa que reconfigura procedimentos durante a performance; e (iii) o premonitório,

1. Conforme a definição de Manoury: "Partitura virtual é uma organização musical na qual conhecemos a natureza dos parâmetros que serão processados, mas nem sempre o valor exato que receberão no momento desejado. Alguns desses parâmetros serão fixos e não mudarão de uma apresentação para outra." (Manoury, 2007, n.p., tradução própria).

2. Considero aqui a prerrogativa de Di Scipio para a definição do termo tempo real: "Um sistema de música interativa [sistema interativo] é uma ferramenta computacional capaz de reagir em tempo real (ou seja, em um tempo menor necessário em que consigamos perceber dois eventos — comando e execução, causa e efeito — como subsequentes, independentemente da ordem dos milissegundos) sob os estímulos das mudanças de suas 'condições externas'." (Di Scipio, 2003, p. 269).

associado à antecipação modelada por regras e previsões inscritas na partitura virtual.

Para operacionalizar essa mediação, mobilizamos e adaptamos a *théorie de verrous* como metáfora de controle da interação, conforme destacado por Manoury:

A ideia de uma aproximação entre essas duas formas – a música instrumental e a música eletrônica –, encontra seu maior interesse na integração dos fenômenos de interpretação de uma partitura. É assim que consigo dar à música eletrônica a possibilidade de ser interpretada. A qualquer momento, no entanto, posso decidir que tal parâmetro será determinado previamente e não mais influenciado por eventos externos. Isso são como “verrous” que podemos abrir ou fechar. Quando tudo está aberto, estamos em um mundo próximo ao dos improvisadores; quando tudo está fechado, reencontramos as condições da velha fita magnética. De um extremo ao outro, navegamos entre rigor e liberdade, intuição e construção, mas é a dosagem sutil dos intercâmbios entre todas essas categorias que me parece a mais fecunda (Manoury, 2007, n.p., tradução própria).

No entanto, em vez de abordar o sistema como binarismos que “abre/fecha”, tal como o autor elabora em um primeiro momento, trabalhamos com pesos (*w*) que modulam a influência relativa de fluxos e parâmetros (por exemplo, frequência, amplitude, duração da nota, espectro/timbre, etc.) ao longo da execução. Com isso, a escrita incorpora graus de permeabilidade entre agentes (instrumentista, captação/transformação e difusão) e estados da peça, permitindo que a percepção premonitória seja incorporada na própria arquitetura da performance do sistema.

Sob essa perspectiva, metodologicamente, delineamos um estudo exploratório baseado em esboços de partitura virtual e patches interativos. Em cada estudo de caso, definimos conjuntos de *verrous* ponderados que regulam: (1) a prioridade espectral vs. dinâmica; (2) a densidade de eventos; e (3) as janelas de resposta do sistema. Pensando na premissa de relacionar elementos que, ao longo da performance e interação entre os agentes da música mista em tempo real, possam relacionar o instantâneo, o reflexivo e o premonitório, comentado anteriormente.

Assim, as sessões performativas foram analisadas segundo marcadores de decisão (pontos de virada), estabilidade de estados e coerência entre antecipações e resultados sonoros. Os achados indicam que: (a) tratar a escrita como representação processual amplia a latitude criativa sem perder inteligibilidade; (b) os pesos modulam de modo transparente a passagem do regime instantâneo ao reflexivo e a inscrição do premonitório, idealizado por Manoury (2023); e (c) a partitura virtual atua como co-performer, redistribuindo agência entre humano e máquina, onde:

[...] cada instância de premonição ou lembrança estará contida em um novo contexto.
[...] uma estrutura é muitas vezes lembrada, “filtrada” ou roubada de certas partes e

com transformações eletrônicas cada vez mais complexas, como uma imagem que se torna nebulosa em nossa mente (Manoury, 1984, p. 143, tradução própria).

Neste sentido, concluímos que uma notação de natureza contextual e relacional, mediada pela partitura virtual e pelo controle graduais (verrous ponderados) que o sistema interativo (patch), pode oferecer um caminho fértil para compatibilizar a escritura e o processo composicional, contribuindo para as possibilidades poéticas da música mista em tempo real. Como desdobramentos, propomos (i) formalizar tipologias de pesos e políticas de prioridade entre parâmetros, (ii) desenvolver convenções gráficas para anotar verrous e seus estados, e (iii) testar o modelo em repertórios distintos e com múltiplos instrumentistas, visando consolidar práticas compartilháveis entre composição, performance e sistema interativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DI SCIPIO, Agostino. 'Sound is the interface': from interactive to ecosystemic signal processing. *Organised Sound*, Cambridge, v. 8, n. 3, p. 269-277, 2003.

MANOURY, Philippe. *Considérations (toujours actuelles) sur l'état de la musique en temps réel*. 2007. Disponível em: <https://www.philippemanoury.com/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

MANOURY, Philippe. *Les partitions virtuelles*. 2008. Disponível em: <https://www.philippemanoury.com/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

MANOURY, Philippe. *Les procédés de composition utilisés dans « Tensio »*. 2012. Disponível em: <https://www.philippemanoury.com/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

MANOURY, Philippe. *À la conquête de l'espace acoustique*. 2023. Disponível em: <https://www.philippemanoury.com/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

MANOURY, Philippe. *La musique du temps réel*. Seminário, Collège de France, 2013. Disponível em: <https://www.philippemanoury.com/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

MANOURY, Philippe. *The arrow of time*. *Contemporary Music Review*, Londres, v. 1, n. 1, p. 131-145, 1984.

ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 1999.

MESA-REDONDA · COMPOSIÇÃO

Composição com guitarra preparada, sintetizadores modulares e figurações da escuta: um contrato-manifesto com a existência por gestos de resistências mínimas

Dr. Fernando Kozu

Universidade Estadual de Londrina (UEL) · kozu@uel.br

PREÂMBULO

Pelo presente instrumento particular, de natureza contratual e performática, o(a) signatário(a), doravante denominado(a) CONTRATANTE, assume consigo mesmo(a), com a guitarra preparada sobre a mesa, com os sintetizadores modulares, com os dispositivos eletrônicos, com os objetos do cotidiano e com a escuta em suas múltiplas figurações, um CONTRATO-MANIFESTO que versa sobre práticas de composição, improvisação, pesquisa artística e resistência mínima às forças do automatismo, da padronização estética e da aceleração produtivista. Reconhece-se a linguagem como operação paradoxal que instaura realidades e desclassifica pensamentos; por isso, adota-se o tom jurídico como forma de escrita, e a deriva poética como um desejo de escuta.

CLÁUSULA PRIMEIRA – DO OBJETO DO CONTRATO

Constitui objeto deste contrato:

- I – a prática de **compor com guitarra preparada**, desterritorializando seu estatuto de mercadoria, instrumento musical, ou máquina de virtuosismo;
- II – a manipulação de **sintetizadores modulares**, como fluxos interconectados de sinais, cabos, patches, ruídos, feedbacks, que escapam a qualquer ordem linear;
- III – a ativação de **figurações da escuta**, onde ouvir se torna pensar, e pensar se torna resistir.

CLÁUSULA SEGUNDA – DAS OBRIGAÇÕES DO CONTRATANTE

§1º. O(a) CONTRATANTE compromete-se a cultivar atenção plena e flutuante, escutando o insignificante, o ínfimo (*Infra-mince* Duchampiano) e o despercebido.

§2º. Assume-se como princípio inviolável o descontrolo criativo, no qual erros, acidentes e ruídos tornam-se material composicional.

§3º. A prática será conduzida como jogo e ritual, reconhecendo nos objetos (clips, moedas, molas, papéis) tanto ferramentas quanto símbolos.

§4º. O CONTRATANTE reafirma o compromisso com a prática da escuta profunda, conforme enunciada por Pauline Oliveros: *deep listening* como disciplina de atenção expandida ao ambiente, ao corpo e ao outro (OLIVEROS, 2005).

§5º. Reitera-se que “ouvir não é apenas captar sons, mas deixar-se atravessar por eles” (NANCY, 2007).

§6º. A escuta será sempre figurada, aberta, caleidoscópica, vaga-lume.

§7º. Inspira esta cláusula o ensinamento zen do mestre Dōgen (1200-1253): “Estudar o caminho é estudar a si mesmo; estudar a si mesmo é esquecer-se de si; esquecer-se de si é ser iluminado pelas dez mil coisas” (DŌGEN, 2013).

CLÁUSULA TERCEIRA – DA PESQUISA COMO FLUXO

§1º. Considera-se a pesquisa artística como **amálgama** entre processos sensíveis (práticos, estéticos, efêmeros) e processos inteligíveis (reflexivos, narrativos, conceituais).

§2º. Problemas emergem da própria prática numa relação crítica, reflexiva e experimental entre teoria e prática.

§3º. “As figuras do pesquisador e do artista se juntam no pesquisador artista, que atua como pesquisador sem deixar de lado sua atividade como artista” (BRAGAGNOLO, 2021, p. 3; cf. COESSENS, 2014, p. 2).

CLÁUSULA QUARTA – DA FIGURAÇÃO COMO ENTRELAÇAMENTO

§1º. As figurações da escuta resultam de deslocamentos contínuos: ora se fixam em objetos e coisas, ora se soltam nas relações entre eles.

§2º. Criam-se figurações como signos em aparição, formação ou mutação, que processam **arrombamentos** de sentidos, destituindo-os de suas propriedades naturais e convencionais.

§3º. Cada figuração é lampejo e sobrevivência, “vaga-lume”, sintoma de algo que insiste em permanecer (DIDI-HUBERMAN).

CLÁUSULA QUINTA – DA METODOLOGIA SONORA

§1º. A escrita aqui praticada é bricolagem entre **autoetnografia pós-moderna** e **metodologia sonora do som**. A pesquisa artística se mantém como campo híbrido, onde teoria e prática se contaminam mutuamente. A escrita é gesto que soa; o som é texto que se abre em fissuras. (VOEGELIN, 2021, p. 276).

§2º. Serão reconhecidos como válidos para produção de conhecimento artístico: narrativa autoetnográfica, escrita criativa, poema, texto polivocal, colagem/bricolagens, haicais, improvisos, performance cênica, relatos que alternam teoria e ficção, montagem de conversas (FORTIN; GROSSELIN, 2014, p. 13).

§3º. Cada anotação mínima, cada performance improvisada, cada feedback inesperado constitui forma legítima de pesquisa.

PARÁGRAFO ÚNICO – DA PESQUISA ARTÍSTICA.

A pesquisa artística é entendida como campo em que “os praticantes se engajam e participam ativamente de formações discursivas emanadas de sua prática concreta”, infundindo no processo uma intensidade estésica advinda de procedimentos que conhecem no fazer diário; “lateral às fronteiras disciplinares”, ela “potencializa múltiplas ontologias”, epistemologias inclusivas e modos variados de apresentação, insistindo em pensamento inacabado e fluidez entre teoria e prática, entre “abstrato e engajamento físico com coisas, materialidades e instituições” (ASSIS, 2018, p. 12-13).

CLÁUSULA SEXTA – DOS FUNDAMENTOS HISTÓRICOS

§1º. Este contrato reconhece como antecedentes necessários:

Matsuo Bashô, pela poética do instante irrepetível capturado no haikai, onde a simplicidade e a atenção às mínimas nuances e sutilezas de todas as coisas (*yūgen* - 幽玄) revelam o universo;
Luigi Russolo, pelo manifesto futurista *L'Arte dei Rumori* (1913), abrindo a escuta às máquinas e aos ruídos;

Marcel Duchamp, pela transfiguração do objeto banal em *ready-made*;

Fluxus, pela diluição entre arte e vida, instruções mínimas como partituras abertas;

John Cage, pela escuta do acaso e pela preparação do piano, matriz da guitarra preparada;

Keith Rowe, pela desconstrução anti-virtuosística da guitarra e pela ética da escuta coletiva na improvisação livre;

Pauline Oliveros, pela filosofia da *Deep Listening*, escuta profunda como prática de atenção radical ao ambiente e ao outro;

Oswald de Andrade, pela antropofagia, devoração crítica do cânone estrangeiro para a invenção de uma voz local e descolonizada;

Hélio Oiticica, pela criação de dispositivos sensoriais e participativos onde a vivência (*supra-sensorial*) supera a representação;

Lygia Clark, pela transformação da arte em relação corporal (o objeto relacional como propulsor de estados do corpo, a obra como experiência compartilhada);

Giuliano Obici, pela teorização da *gambiarra* como método de conhecimento, estética do desvio e resistência às lógicas do descarte e da eficiência.

§2º. Estas genealogias não são meras referências, mas **jurisprudências artísticas** que sustentam a legitimidade do presente contrato. Tais nomes não constituem autoridades a seguir, mas **figuras de diálogo**, sempre convocadas em improviso.

CLÁUSULA SÉTIMA – DOS OBJETOS TÉCNICOS

§1º. Em consonância com Gilbert Simondon e Milton Santos, os objetos técnicos não serão tratados como meros meios, mas como **figuras ontológicas** em devir.

§2º. A guitarra preparada e os sintetizadores modulares constituem ecossistemas: arranjos materiais e funcionais que ultrapassam o uso utilitário, configurando uma existência própria.

§3º. O(a) contratante reconhece ainda as **guitarras ecossistêmicas** (THOMASI & KOZU), nas quais a instrumentação deixa de ser mero suporte e se torna **ecossistema audível**, integrando espaço, performer e técnica numa rede viva.

CLÁUSULA OITAVA – DA GUITARRA PREPARADA COMO GAMBIARRA E ESCULTURA SONORA

§1º. A guitarra preparada é reconhecida não apenas como instrumento, mas como **escultura sonora** em devir: um arranjo material provisório onde clips, molas, borrachas e outros objetos banais reconfiguram sua ontologia, deslocando-a da função para a pura potencialidade acústica e gestual.

§2º. Esta prática alinha-se ao conceito de **gambiarra**, entendido como “saber-fazer que opera com restos, desvios e ajustes, contrapondo-se à lógica da eficiência e do descarte” (OBICI, 2019, p. 45). Cada preparação é uma solução única, improvisada e precária para um problema inexistente – o problema de criar.

§3º. A gambiarra, portanto, é elevada à categoria de princípio estético e ético: um método de resistência mínima que privilegia a criatividade sobre o consumo, a adaptação sobre a obsolescência programada e a poética do imperfeito sobre o mito da obra perfeita.

CLÁUSULA NONA – DA ESCUTA

§1º. O(a) contratante obriga-se a praticar a **Escuta Reduzida** (Pierre Schaeffer), atentando-se não à fonte ou à causa, mas ao fenômeno translúcido do sonoro, reconhecendo a **Tipomorfologia** como geradora de metáforas poéticas que figuram a escuta:

sons **impulsivos** como o estalo de uma fagulha que incendeia um rastro de pólvora;

sons **sustentados** como o lastro de uma frequência que persiste após a fonte se calar;

sons **granulares** como o farfalhar de uma fita magnética se desmanchando;

sons **massivos** como o silêncio abrupto que sucede um apagão.

§3º. Estas figurações são, portanto, processos de mediação poética e aberta, evitando qualquer clausura interpretativa.

CLÁUSULA DÉCIMA – DOS EXERCÍCIOS MÍNIMOS DE RESISTÊNCIA

I – esperar o silêncio se densificar antes de tocar;

II – escolher objetos sem nomear, permitindo ao acaso ditar;

III – tocar uma memória até que ela se desfaça em ruído;

IV – improvisar com o corpo inteiro;

V – transformar cores e texturas em timbres;

VI – insistir no mesmo som como resistência à aceleração;

VII – tocar em diálogo imaginário com outros, mesmo sozinho;

VIII – interpretar linhas, pontos e manchas como partituras gráficas.

CLÁUSULA DÉCIMA PRIMEIRA – DA TELA EM BRANCO E DA AUSÊNCIA DE EGO

§1º. **Suspender** o contato habitual (memória muscular) dispondo a guitarra **sobre a mesa** abre um **campo de escolhas** menos ligado ao instrumento e mais à **experimentação direta com o som** – uma espécie de “ausência de ego”.

§2º. Com objetos sobre as cordas, **ouve-se a interação** mais do que o “intérprete”: colocar **uma lata sobre as cordas amplificadas** permite **prever um campo** de possibilidade, mas **não** o som exato – o acaso **permanece** como fator (OLEWNICK, 2018, p. 118-119).

§3º. Trata-se de **não tocar a guitarra como se deveria**, de não pensar em “cultura-guitarra”, suspendendo **hegemonias** como gesto **ético** (descondicionamento) e **poético** (enfrentar o desconhecido).

§4º. O instrumento torna-se tela em branco, abismo de riscos e possibilidades.

PARÁGRAFO ÚNICO – OUVIR TEXTURAS AO VENTO: Exercitar uma **escuta textural** que **mergulha** e **flutua** com velocidades e intensidades variáveis; uma poética do vento como **ruído**

branco e rasgo de página, jogo de conexões entre palavras, sons e imagens; um **não-saber originário** que convoca **figurações** como **início** permanente – **re-começar** como método (BRASIL, 2009, p. 82).

CLÁUSULA DÉCIMA SEGUNDA – DA ORIGEM COMO DESAPARIÇÃO

§1º. Cada performance começa como um re-começar, como origem precária, turbilhão.

§2º. A origem é desapareição em curso e potência de devir, “a permanência surda e o acidente inesperado” (DIDI-HUBERMAN apud BRASIL, 2009, p. 82).

§3º. A figuração é lampejo, sintoma: retorna como resto, como anacronismo, como memória que insiste.

CLÁUSULA DÉCIMA TERCEIRA – DA IMPROVISACÃO COLETIVA

§1º. Fica reconhecido o **regime semi-aberto de livre improvisação coletiva** como horizonte prático: um espaço em que se entra e sai, onde não há grades fixas, mas passagens fluidas.

§2º. A guitarra preparada e os sintetizadores modulares são, neste regime, não apenas instrumentos, mas **convites ao encontro**.

§3º. Lembra-se a máxima de Keith Rowe: **ocupar o momento**.

§4º. Nesta cláusula não há mais sujeito singular.

§5º. Escrevemos no plural, ouvimos no plural.

§6º. A improvisação é um **corpo coletivo de vozes simultâneas**, ainda que só uma guitarra esteja presente. Somos muitos no gesto de um só: “EXÉRCITO DE UM”

§7º. Caracterizam **Improvisação Eletroacústica**, entre outros, segundo Wierenga (2016): ausência de repertório, inclusão de sons informais, camadas que diluem solista/grupo, instrumentos modificados e objetos cotidianos (*objet trouvé*), agência instrumental e modular, atenuação de controle técnico, anti-virtuosismo, busca de novas sonoridades, drones, feedbacks e silêncios, acusmática e desintegração causa-efeito, instrumentalidade como conexões entre agentes humanos e não-humanos e a situacionalidade das performances como processos contínuos.

CLÁUSULA DÉCIMA QUARTA – DA IMPROVISACÃO COMO EMERGÊNCIA

§1º. A improvisação eletroacústica é compreendida como **processo auto-organizativo**, onde micro-ações instrumentais produzem macro-formas texturais.

§2º. “Através da interação entre as ações instrumentais dos performers emerge o fluxo sonoro constituído por texturas sucessivas com graus diversificados de permanência, coerência e identidade” (COSTA, 2016, p. 222).

§3º. A emergência é a lógica dos ecossistemas audíveis (DI SCIPIO, 2003), onde timbres microscópicos constituem fluxos macroscópicos.

§4º. É linguagem difrativa: ouve diferenças sem fazê-las, inclui segredos sem divulgá-los.

CLÁUSULA DÉCIMA QUINTA – DO FEEDBACK COMO CAMPO MINADO

§1º. A guitarra preparada, acoplada a sistemas de feedback, constitui um **campo minado**: ambiente de latência sonora, onde qualquer toque, sopro ou gesto pode desencadear rajadas, explosões, estalos.

§2º. O espaço inteiro torna-se superfície sensível: cordas, captadores, excitadores, amplificadores são atravessados pelo corpo que vê, toca, ouve e sente em simultâneo.

§3º. Esse campo é regime semiaberto de improvisação: disposição para o inesperado, para a emergência de sons, conceitos, imagens e taticidades.

CLÁUSULA DÉCIMA SEXTA – DA MUTAÇÃO MÚTICA

§1º. Considerando a tese já defendida pelo contratante (KOZU, 2024), reconhece-se o conceito de **mutação mútica** como princípio vital: uma escrita e uma escuta que se transformam enquanto acontecem, nunca estabilizadas.

§2º. Cada execução é mutação: não se trata de repetir, mas de transformar-se com o som.

§3º. A mutação mútica não é apenas conceito, mas prática: escutar, escrever, improvisar em fluxo contínuo.

§4º. Escutar o vento, escrever “o som do vento”, improvisar como vento: ruído branco com oscilações, filtros e silvos sutis.

§5º. Para Bashô, a poesia é como o vento, invisível e movente, fugaz e errante, é a presença constante de uma ausência (assim como o tempo e o som): “Siga o que cria, seja companheiro das quatro estações. Nada que se vê não é uma flor, nada que se imagina não é a lua” (BASHÔ in KUKI, 2019, p.99).

§5º. É a paradoxal utopia de liberdade: escrita sonora sem palavras, momento anterior à nomeação das coisas.

É como se estivéssemos já no palco, entre cabos e objetos dispersos pelo chão. Os parafusos rodam, as moedas tilintam, o feedback começa a gritar. Não lemos mais, estamos

dentro do som. O público (se houver público) não sabe se assina ou se escuta. O contratante não sabe se toca ou se escreve. Tudo se confunde. Aqui, tudo é instável.

Palavras

e
s
c
o
r
r
e
m
pela página.

As margens invisíveis se dissolvem...

respirações,

..... hesitações.

Nada delimita o campo:

tudo é latência,

espera,

campo minado,

um suspiro que desencadeia estalos,

um sopro que **explode** em feedback.

Improvizamos com a página,

com as memórias,

com os fragmentos que insistem em retornar.

Ouvimos texturas ao vento,

ouvimos camadas de silêncio,

ouvimos a poeira se deslocar entre palavras.

Escutar é escrever é improvisar é escrever é escutar é....

Escrevemos sons como se fossem versos,

versos como se fossem cabos,

cabos como se fossem linhas.

E de repente, eu, contratante, escrevo diretamente a você, público/leitor.

— Você também sente que a consciência é apenas um ruído que se dobra sobre si?

— Que toda assinatura é precária?

— Que escutar é talvez o único ato que nos resta para resistir?

Se me escuta, saiba que eu também estou confuso.

Entre norma e delírio, entre cláusula e improviso,

eu já não sei se escrevo ou se sou escrito.

E nos perguntamos:

— De onde vem o som?

— Do objeto ou da memória?

— Do corpo ou do espaço?

— Do acaso ou da decisão?

As perguntas não pedem resposta.

Elas se espalham como drones,

longos, contínuos,
preenchendo o espaço até se tornarem presença.

Presença.

Antes de qualquer sentido,
antes de qualquer interpretação.
A coisa junto ao corpo.
O corpo junto à coisa.
O som junto à respiração.

Improvisar é dissolver o eu.
Somos muitos no gesto de um só.
A guitarra não é guitarra,
o sintetizador não é máquina,
a escrita não é palavra.
São figuras em mutação,
mutação mítica,
escuta que se refaz,
escuta que escorrega,
escuta que insiste.

O contrato abre-se em performance.
As palavras saltam como notas.
As linhas se arrastam como cabos de patch.
A tipografia é ruído,
o espaço é silêncio,
a pausa é presença.

Nada resta fixo.
Nem cláusula, nem regra, nem norma.
Apenas fluxo, apenas deriva.
Apenas escuta.

Onde? Como começar? Ou quando isso começou? (agora ouço alguns passarinhos e sirenes ao longe...). Posso me lembrar que ouvi certa pretensão de satisfazer um desejo ainda impensado, algo anterior a uma busca por encontrar um sentido específico de um signo (agora, esse rasgado de moto bem na minha janela), ou forças e faíscas que, de repente, saltam bem do fundo da alma e sinalizam coisas sem nenhum tipo de substância ou conteúdo; aparecem e somem imprevisivelmente, e deixam rastros de algo que poderia vir a ser ou acontecer. Desejo de permanecer nessas faíscas mais até do que descobrir exatamente a que elas buscam

significar: ruídos calados, *fuscum subnigrum*, pequenas percepções. E, nesse intervalo, quantas faíscas tiveram de nascer e morrer na efemeridade antes da primeira e insólita aparição do fogo, incrível e inacreditável inflamação, mesmo que por poucos milésimos de segundos? Deve ter sido um grande susto, um duplo susto, no sentido de interpelar o pensamento à questão *o que foi isso?* Ainda, a sensação chocante de vivenciar o corte e o vazio de uma extinção, quando esse fogo e essa paixão se apagam abruptamente (agora um vento forte derruba uma folha da mesa, e esses passarinhos que não param de tagarelar...). Permanecer entre esse desejo e a aparição do fogo é como estar em um não ser, um exercício de desclassificação sem possibilidade de nomear as coisas, sem julgamentos e sem divisões, uma estadia no refúgio de um esquecimento quase absoluto, uma vivência de uma não existência: uma *mutação mítica*.

Acendo um fósforo –

Antes e depois da chama

sirenes e pássaros

CLÁUSULA TRIGÉSIMA NONA – DA IMPERMANÊNCIA

§1º. Este contrato não possui prazo determinado.

§2º. Cada cláusula poderá ser suspensa pelo acaso, pelo gesto mínimo, pela falha ou pela vibração inesperada.

§3º. O cumprimento integral é impossível; mas sua tentativa contínua já constitui ato de compor, improvisar e resistir.

CLÁUSULA FINAL – DA ASSINATURA EXISTENCIAL

Assina o(a) CONTRATANTE:

um corpo vibrátil, atento e distraído, que encontra na guitarra preparada, nos sintetizadores modulares e nas figurações da escuta não apenas instrumentos ou dispositivos, mas um contrato manifesto, objeto técnico e performático com a própria existência, por gestos de resistências mínimas.

Londrina, 16 de Setembro de 2025.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Paulo de. *Logic of experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Ghent: Orpheus Institute, 2018.

BAILEY, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. London: The British Library, 1993.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Práticas de desclassificação na performance musical: perspectivas emancipatórias para a Pesquisa Artística. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.9, n.1, p.1-24, 2021.

BRASIL, André. Tela em branco: cinema da origem, origem do cinema. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 36(31): 2009, p. 79-93.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CARDEW, Cornelius. "Towards an Ethic of Improvisation". In: "Treatise Handbook", Edition Peters, 1971.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. *Art Research Journal, Brasil*: V.1/2, p.1-20, 2014.

COSTA, Rogério. *A improvisação livre: uma prática musical*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

----- . *Música Errante: o jogo da improvisação livre*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2016.
DI SCIPIO, Agostino. "Sound is the Interface: from Interactive to Ecosystemic Signal Processing." *Organised Sound*, v. 8, n. 3, p. 269-277, 2003.

DIDI-HUBERMAM, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). Caderno n. 47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

DOGEN. *The True Dharma Eye: Zen Master Dogen's Three Hundred Koans*. Translated by John Daido Loori and Kazuaki Tanahashi. Boston: Shambhala, 2005.

ELLIS, C.; ADAMS, T. E.; BOCHNER, A. P. Autoethnography: An Overview [40 paragraphs]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1), Art.10, 2011.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 7, fevereiro 2009, Editora: UFRGS, p. 85-95.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014. DOI: 10.36025/arj.v1i1.5256. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256> . Acesso em: 15/07/2025.

FRANCISCHINI, Natália Fontana. Modos de uso da guitarra elétrica em práticas musicais experimentais. Relatório final de pesquisa FAPESP – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2018. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/nucleos/nusom/sites/default/files/docs/ic_francischini_2018.pdf . Acesso em: 15/07/2025.

FRIEDMAN, Ken (org.). *The Fluxus Reader*. London: Academy Editions, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

----- O Campo Não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação. In: *Corpo e Forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. (João Cezar de Castro Rocha, Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

----- *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

KOZU, Fernando Hiroki. *Mutação mítica – ouvir texturas ao vento nas sendas do agora: as figurações da escuta no Haicai e suas ressonâncias na criação sonora*. 2024. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/89925> . Acesso em: 15/07/2025.

MARTINS, A. L. *A guitarra elétrica na música experimental: composição, improvisação e novas tecnologias*. Dissertação de Mestrado em Música – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13112015-094517/pt-br.php>. Acesso em: 15/07/2025.

NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). *Outra travessia*, Florianópolis, n. 15, p. 159-172, out. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159/25525> . Acesso em: 15/07/2025.

OLEWNICK, Brian. *Keith Rowe: the room extended*. Power House Books: Brooklyn, NY, 2018.

OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. New York, NY: Universe, Inc., 2005.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

STRATICO, Fernando A. *Objeto cênico e o sujeito – história, memória e inter-relações*. Londrina: Eduel, 2013. THOMASI, Ricardo. *Estudos Ecos e vislumbres de uma performance musical ecossistêmica*. Tese (Doutorado). USP, 2022.

THOMASI, Ricardo. *Estudos Ecos e vislumbres de uma performance musical ecossistêmica: uma investigação sobre estratégias de controle de estruturas emergentes em ecossistemas audíveis*. 170 f. Tese de Doutorado em Música. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

THOMASI, Ricardo; KOZU, Fernando. *Study for Ecosystemic Guitars: The electroacoustic improvisation in the sound emergence minefield*. The 21st Century Guitar: International Virtual Conference. Universidade NOVA de Lisboa, 2021. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/-009p19p4uc>

VOEGELIN, Salomé. "Sonic Methodologies of Sound." *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, 2021, 269-80.

WIERENGA, Stephen (Red). *Searching for Sounds: Instrumental Agency and Modularity in Electroacoustic Improvisation*. PhD Thesis, *CUNY Academic Works*, New York, 2016. Disponível em: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1278. Acesso em: 15/07/2025.

A relação figural do objeto técnico e o processo criativo como articulador de um pensamento artístico-tecnológico

Dr. Ricardo Thomasi

Programa de Pós-graduação em Música (UNESPAR) · ricardo.thomasi@unespar.edu.br

É urgente debater as relações entre ciências, tecnologias e sociedade diante das demandas contemporâneas. A pesquisa em música e, sobretudo, a pesquisa sobre a vivência artística com o sonoro – escutar, produzir, criar, modelar –, podem ser aliadas importantes para uma integração das tecnologias com as ciências humanas, mesmo que o vínculo entre música e ciências ainda pareça um terreno nebuloso ao artista e hostil à pesquisa científica. Sustentamos a pesquisa em música como um território próprio para se discutir as tecnologias como um pilar da cultura. A simples ideia de que conhecemos música através de instrumentos que produzem som e promovem o engajamento de uma escuta habitual em uma escuta técnica para com o sonoro, ilustra a base tecnológica que atravessa as práticas artísticas. Do ponto de vista metodológico, partimos de uma hipótese de processo de criação artística (e musical) que não é, pelo menos em princípio, meio nem fim. Mas, um articulador de métodos e objetos que reflete nas técnicas seu aspecto objetivo, e na performance criativa, ou melhor, nos desdobramentos decorrentes do uso das técnicas, o seu aspecto subjetivo. Algo como um modo artístico de sistematizar e problematizar objetos que são comuns a outras áreas de conhecimento – em nosso caso, a organização sistêmica, lógicas lineares e não-lineares, noções de controle e de automatismo. É justamente nessa articulação que o processo criativo se aproxima da atividade estética – e se distancia naturalmente de um cientificismo de “resultados”. Segundo Milton Santos,

Vivemos em um mundo exigente de um discurso, necessário à inteligência das coisas e das ações. É um discurso dos objetos, indispensável ao seu uso, e um discurso das ações, indispensável à sua legitimação. Mas ambos esses discursos são, frequentemente, tão artificiais como as coisas que explicam e tão enviesados como as ações que ensejam (Santos, 1994, p.19).

Dessa forma, o artista aparece como um mecanólogo, no sentido simondoneano: um homem que está entre as máquinas que funcionam com ele, consciente da natureza própria das

máquinas e de suas relações como interfaces de mundos, bem como dos valores presentes nas relações entre homem, máquina e mundo. Trata-se, antes de tudo, de um esforço crítico, artístico e científico em direção à integração das tecnologias em uma cultura geral que se inicia com “retirar o automatismo de nossas cabeças” (Santos, 2022, p. 14). Diferentemente do objeto estético, no qual parece haver um consenso de que é preciso conhecer para fruir – considerando, obviamente, os diferentes modos de se conhecer (cf. Ingold, 2015) –, “quando se trata do objeto técnico, agimos como se só precisássemos usar o objeto, como se não precisássemos conhecê-lo. Essa dimensão oculta (não pensada) do objeto técnico é a sua ontologia, o seu ser, o seu movimento interno, a direção do seu devir” (Santos, 2022, p. 6). Entendemos por objeto técnico a coisa feita para uma finalidade; um instrumento ou ferramenta que prolonga ações ou atividades de um corpo. Definem-se os modos de existência dos objetos técnicos a partir de seus usos, ou seja, das demandas e funções do objeto inserido num contexto social; a figura em um fundo que, não necessariamente é seu fundo original. Entramos, então, na dimensão de uma ontologia genética dos objetos técnicos (cf. Simondon, 2020) a partir de um esboço estrutural da tecnicidade que pressupõe a possibilidade de desprendê-la momentaneamente de um contexto de aplicação, evidenciando a disposição de um “arranjo material e organização funcional: uma forma de ser e uma de existir” (Santos, 1994, p. 60). Uma vez desprendidos, analisados em sua gênese, alcança-se uma diferenciação teórica entre o objeto técnico e as forças que sustentam seu modo de existência em uma dada realidade – forças coloniais, mercadológicas, ritualísticas. Como uma figura desprendida de um fundo e que se torna capaz de funcionar em qualquer fundo, o objeto técnico se torna portátil.

Nesse sentido, questionamos: como as relações entre objeto técnico e seus usos permeiam nossa atividade musical performática-criativa? Como tais relações têm moldado nosso entendimento sobre o sonoro, sobre o trabalho artístico, sobre o trabalho de pesquisa em artes? Vêm à tona problemáticas como a portabilidade da obra musical e do instrumento que precisa funcionar independentemente de um lugar privilegiado; a aplicabilidade de técnicas canônicas ou consagradas, mas que, contraditoriamente, pressupõe uma funcionalização do objeto que existe sem correlação com um mundo próprio: uma técnica que permite se pensar um som que seja sintético e uma performance que não dependa das condições do meio.

Para pensar essas problemáticas artisticamente, partimos de um objeto de estudo que extrapola os paradigmas de instrumento e a concepção cibernética de uso controlado de uma ferramenta, que chamamos de ecossistemas audíveis (DiScipio, 2003; Thomasi 2022). Inferimos através de uma pesquisa experimental, tal como em Rheinberger (2011), na perspectiva de um artista que conhece profundamente seus instrumentos e que transforma seu laboratório não em um sistema virtual de experimentos reducionista, mas num lugar privilegiado, de experiências concretas – e, até mesmo, sagrado e ritualístico. Uma figura que se complementa e se equilibra com relação a seu fundo: uma ciência em performance artística. O processo de criação e modelagem de um instrumento que é ontológica e geneticamente dependente

de sua organização espacial e constituição física, escancara suas mídias não como suporte de informação, mas como resistência própria que modela um fluxo de informação: um conhecer enquanto caminha. São guitarras elétricas preparadas (Thomasi; Kozu, 2023) e pianos acústicos (Thomasi; Schulz, 2025) que, integrados ao ecossistema, funcionalizam seu pensamento técnico em conjunção com o momento e o lugar, revelando por contraste o mito do automatismo presente na compreensão corriqueira do sonoro e da performance artística na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DI SCIPIO, Agostino. 'Sound is the interface': from interactive to ecosystemic signal processing. *Organised Sound*, v. 8, n. 3, p. 269-277, 2003.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

RHEINBERGER, HansJörg. Consistency from the perspective of an experimental systems approach to the sciences and their epistemic objects. *Manuscrito: Revista Internacional de Filosofia*, v. 34, n. 1, p. 307-321, 2011.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço e tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994

SANTOS, Laymert Garcia dos. Por uma sociologia não-autocrática das máquinas. *Ideias*, v. 13, 2022.
SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020

THOMASI, Ricardo. *Estudos Ecos e vislumbres de uma performance musical ecossistêmica*, 2022. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2022

THOMASI, Ricardo; KOZU, Fernando. *Guitarras Ecossistêmicas*. Instalação interativa apresentada no Simpósio Internacional de Música Nova (SiMN), Curitiba, 2023.

THOMASI, Ricardo; SCHULZ, Sabrina. *Cada Dia Importa 180525*, para piano e ecossistemas audíveis, performance gravada no Auditório Mário Schoemberger, Unespar-Curitiba I, em maio de 2025.

MESA-REDONDA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

A formação do músico no ensino superior no Brasil frente às modificações do mundo do trabalho no contexto da 4ª Revolução Industrial

Dra. Ana Carolina Nunes do Couto

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) · ana.carolina@ufpe.br

A formação do músico no ensino superior brasileiro encontra-se diante de um cenário de grandes transformações na organização do mundo do trabalho, decorrentes da chamada Quarta Revolução Industrial. Embora o ensino superior em música permaneça fortemente marcado por modelos tradicionais de matriz conservatorial, voltados essencialmente à formação do performer e do professor, o contexto contemporâneo exige competências cada vez mais amplas e interdisciplinares, para além daquelas desenvolvidas pelos cursos tradicionais de formação musical.

A Quarta Revolução Industrial (Schwab, 2016) caracteriza-se pela convergência entre tecnologias físicas, digitais e biológicas, expressa por avanços como carros autônomos, drones, impressão 3D, robôs inteligentes, internet das coisas, plataformas digitais e edição genética. Segundo Man e Man (2019), esse movimento se caracteriza pela intensificação das interações entre humanos e sistemas digitais, hiperconectividade e reorganização das formas de produção e circulação de conhecimento. No campo laboral, essas transformações redefinem o valor das habilidades humanas, uma vez que grande parte das tarefas repetitivas tende a ser substituída pela automação e pela inteligência artificial. Dentre as competências exigidas nesse novo cenário, destacam-se pensamento inovador e adaptativo, sense-making, competências sociais, competências transculturais, pensamento computacional, literacia dos novos media, colaboração virtual, transdisciplinaridade e gestão da carga cognitiva (Man; Man, 2019).

Diante desse quadro, a palestra problematiza a certa defasagem entre o que a universidade oferece e o que o mundo do trabalho demanda dos músicos profissionais. A hipótese apresentada sustenta que existe uma discrepância significativa entre a quantidade de pesquisas produzidas sobre formação do professor de música e aquelas dedicadas à formação do músico bacharel, incluindo não só a música erudita, como também a música popular. Para

testar essa hipótese, realizou-se um levantamento no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, utilizando descritores relacionados à formação no ensino superior tanto de professores quanto de músicos.

O levantamento evidenciou que a produção acadêmica é expressivamente maior no campo da formação docente do que no campo da formação do músico. Foram identificados 878 registros brutos relacionados à formação do professor e 319 relacionados à formação do músico. Após triagem e deduplicação, resultaram 208 títulos únicos voltados à formação docente, contra 64 títulos únicos relacionados à formação do músico. Esse desequilíbrio também é observado quando se analisa a evolução por décadas: desde os anos 1990, os estudos sobre formação docente crescem em ritmo acelerado, enquanto os estudos sobre bacharelado evoluem de maneira mais lenta e irregular.

Diante desse cenário, surgem problematizações relevantes: por que a formação do músico aparece menos investigada? A quem competiria construir essa agenda de pesquisa, aos próprios bacharéis em suas pesquisas no âmbito da pós-graduação, ou o campo da Educação Musical? Como compreender, de modo mais amplo, as trajetórias profissionais que vão além da docência e da performance em sala de concerto? E, sobretudo, de que maneira o conhecimento produzido na pós-graduação de fato chega aos espaços de tomada de decisão curricular nos cursos que formam especificamente os músicos?

Para aprofundar essa reflexão, a palestra apresentou resultados preliminares de uma pesquisa em andamento (UFPE, 2023–2026), financiada pelo CNPq¹, que busca identificar os conhecimentos e habilidades mobilizados por músicos em diferentes frentes de atuação na Região Metropolitana do Recife. O primeiro exemplo refere-se à profissão de produtor musical, a partir do estudo de quatro produtores pernambucanos. Os resultados mostram que esses profissionais acionam conhecimentos que combinam saberes musicais, culturais, artísticos, técnicos, sociais/comunicacionais e estratégicos/organizacionais. Além disso, mobilizam conhecimento tácito, mediação artística, negociação estética, domínio de tecnologias, resolução criativa de problemas e gestão de equipes e orçamentos. Tal complexidade contrasta com currículos que ainda priorizam a escrita musical formal e a técnica instrumental tradicional, indicando que a formação ofertada não abarca o conjunto de práticas que constitui o trabalho desses profissionais.

O segundo exemplo decorre de entrevista com Giordano Cabral, professor do Centro de Informática da UFPE e conselheiro do Porto Digital, um dos maiores parques tecnológicos do país, voltado à tecnologia da informação, economia criativa e inovação. A entrevista revela que, ao contrário do que se poderia supor, o Porto Digital não se apresenta como grande empregador

1. "Conhecimentos e habilidades do músico profissional atuante na Região Metropolitana do Recife". Edital nº 10/2023 – Universal, a quem agradecemos o apoio.

para músicos. Isso ocorre porque tarefas repetitivas ou padronizadas podem ser facilmente substituídas por sistemas de inteligência artificial. Assim, o diferencial humano, segundo Cabral, está em competências como criação, inovação, interpretação contextual, mediação entre saberes. Isso reforça que o universo profissional da música, cada vez mais atrelado ao mundo tecnológico, rompe fronteiras tradicionais entre áreas e exige uma formação que dialogue com esse cenário híbrido.

Em síntese, a palestra mostra que a formação superior em música no Brasil enfrenta uma crise de adequação frente às rápidas transformações do mundo do trabalho. A universidade, ainda fortemente orientada pela lógica conservatorial, precisa repensar de forma profunda os currículos, ampliando a atenção à diversidade de atuações profissionais existentes e desenvolvendo pesquisas capazes de compreender essas realidades contemporâneas de maneira situada e crítica. Sem essa renovação, corre-se o risco de perpetuar modelos formativos desconectados das práticas profissionais atuais, limitando a atuação dos egressos e reduzindo o papel social da universidade na formação do músico do século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MAN, Gabriela-Maria; MAN, Mihaela. Challenges in the Fourth Industrial Revolution. Land Forces Academy Review, v. 24, n. 4, 2019.

SCHWAB, Klaus. The Fourth Industrial Revolution. Geneva: World Economic Forum, 2016.

Orquestra de Pandeiros: reflexões sobre os afetos no fazer musical com pessoas maduras

Ma. Maria Carolina Thomé

Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM/UNICAMP)

Este trabalho apresenta reflexões decorrentes da pesquisa Orquestra de Pandeiros: afetividade e maturidade no fazer musical, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e apresentada no 1º Colóquio de Pesquisa em Música de Londrina (UEL), na mesa Educação Musical em Perspectiva: pesquisa e prática em diferentes contextos educacionais. A investigação insere-se no campo da Educação Musical e toma como foco práticas musicais coletivas voltadas a pessoas maduras, problematizando os modos de envolvimento musical, os processos de aprendizagem e os afetos que emergem nesse contexto.

O campo empírico da pesquisa foi a Orquestra de Pandeiros, desenvolvida junto ao Programa UNIVERSIDADE 50+, no segundo semestre de 2023. Foram realizados nesse período doze encontros presenciais, registrados em áudio e vídeo, os quais foram posteriormente transcritos manualmente e constituíram a principal base de dados da pesquisa. Nos anos seguintes, a prática teve continuidade em formato híbrido, com apoio de estudantes de graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.

O objetivo da pesquisa foi investigar como se dá o envolvimento musical de pessoas adultas e idosas, em uma prática coletiva instrumental, como se manifesta o (des)envolvimento musical ao longo do processo e quais afetos emergem e estruturam essa experiência. Partiu-se do pressuposto de que a educação musical na maturidade não pode ser compreendida apenas a partir de parâmetros técnicos ou desenvolvimentistas, mas deve considerar as condições históricas, sociais e afetivas que atravessam os sujeitos e suas relações com a música.

Do ponto de vista teórico-metodológico, a investigação fundamenta-se no materialismo histórico-dialético, em diálogo com a psicologia histórico-cultural, especialmente os estudos de Vigotski sobre aprendizagem, desenvolvimento e afetividade; com a pedagogia de Paulo Freire, no que diz respeito à educação como prática dialógica e ética; e com a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, que compreende os processos humanos como mediados

por signos e relações sociais. Essa articulação teórica sustenta a compreensão do ser humano como histórica e socialmente constituído e reforça a necessidade de coerência entre fundamentação teórica, prática pedagógica e análise dos dados.

A análise dos encontros da Orquestra de Pandeiros evidenciou a música como prática cultural e o pandeiro como signo musical, carregado de sentidos históricos, sociais e estéticos. Ao longo da prática, emergiram tensionamentos relacionados às expectativas dos participantes sobre aprender música na maturidade, frequentemente marcadas por discursos socialmente cristalizados, como a ideia de que é “tarde demais” para aprender ou de que determinadas práticas musicais exigiriam habilidades incompatíveis com a idade. Um dos relatos recorrentes, “eu achei que ia chegar e já aprender o samba, não é isso que a gente pensa, pandeiro?”, ilustra essas expectativas e revela os conflitos entre desejo, imaginário musical e processo efetivo de aprendizagem.

A pesquisa também discutiu a maturidade como condição não estática e não unívoca. Longe de um estado homogêneo, a velhice é compreendida como experiência atravessada pelo olhar do outro, pelas condições sociais e pela presença ou ausência de sonhos e projetos de vida. Nesse sentido, dialoga-se com a ideia de que a velhice é um sentimento, fortemente marcado por discursos etaristas que relegam a experiência musical na maturidade a um lugar secundário ou inferiorizado. No grupo pesquisado, observaram-se ainda especificidades importantes, como o enfrentamento ao envelhecimento inativo, a tensão entre o desejo de aprender e a internalização de discursos excludentes, especialmente entre as mulheres, e a expressiva ausência de homens na prática.

No que diz respeito aos processos de aprendizagem, a análise concentrou-se na noção de (des)envolvimento musical, entendida como um movimento dinâmico, marcado por avanços, resistências e reconfigurações. Episódios de envolvimento conjunto, como o trabalho com o pulso musical, revelaram a importância das estratégias pedagógicas baseadas em códigos compartilháveis, a exemplo das onomatopeias e do uso do termo “marcação”. Tais estratégias favoreceram a construção de sentidos comuns e possibilitaram a participação ativa dos integrantes, respeitando ritmos, histórias e modos singulares de aprender.

A afetividade mostrou-se um eixo estruturante de todo o processo educacional. Os afetos estiveram presentes tanto nos momentos de entusiasmo e pertencimento quanto nas resistências, inseguranças e dúvidas. A permanência dos participantes na prática musical relacionou-se diretamente à movimentação afetiva construída no coletivo, evidenciando que aprender música, nesse contexto, não se dissocia das relações, dos vínculos e do reconhecimento mútuo.

Como considerações finais, a pesquisa aponta para a necessidade de um reposicionamento ético da educação musical diante do envelhecimento, ampliando o entendimento sobre o que se considera saber musical e reconhecendo a maturidade e a velhice como tempos legítimos de desejo, criação e aprendizagem. A Orquestra de Pandeiros revelou-se não apenas como espaço de ensino musical, mas como território de construção de novos projetos de vida, de enfrentamento da solidão e de valorização do tempo presente. Assim, a educação musical, quando pensada a partir da afetividade e das condições concretas dos sujeitos, pode contribuir de forma significativa para a ampliação das experiências culturais e educativas na maturidade.

MESA-REDONDA DE
MUSICOLOGIA

Escuta: modelos e estratégias no discurso artístico e acadêmico

Me. Daniel Gouvea Pizaia

Universidade Estadual de Londrina (UEL) · danielgouveapizaia@gmail.com

Concentro minha fala nesta palestra nos resultados preliminares da pesquisa de doutorado em andamento focada em compreender as relações entre os papéis de artista e de ouvinte em formulações teóricas e artísticas centradas na escuta. Inicialmente, proponho uma categorização dos modelos e estratégias de investigação da prática auditiva que emergem no campo acadêmico, a partir do mapeamento de publicações que transitam entre os campos da musicologia e dos estudos do som. Entre tais trabalhos, destacamos as seguintes correntes: a) a crítica ao conceito de escuta estrutural difundida no discurso musicológico até o final do século XX (Subotnik, 1996; Szendy, 2008), b) as arqueologias e genealogias da escuta (Sterne, 2003; Bijsterveld; Thompson, 2002), c) as perspectivas antropológicas e sociológicas da escuta (Johnson, 1995) e, por fim, d) as discussões sobre auralidade desenvolvidas no contexto da América Latina (Ochoa Gautier, 2014; Cardoso, 2019; Bielleto-Bueno, 2021). Embora tal mapeamento não tenha o objetivo de esgotar a literatura a respeito do tema, propõe uma primeira síntese voltada às tendências metodológicas e analíticas observadas nas publicações recentes focadas na escuta.

A fim compreender a escuta e sua relação com o discurso artístico, partimos de uma análise crítica focada no modelo da paisagem sonora schafferiana (2011) e sua atualização nas composições de paisagem (soundscape composition) (Truax, 1984, 1996, 2002, Westerkamp, 1999, 2002) e nos passeios sonoros (soundwalk) (Westerkamp, 1974). Se nas primeiras articula-se um tratamento extensivo da escuta como ferramenta composicional, discutindo o desenvolvimento de uma linguagem eletroacústica focada em materiais de origem ambiental, nos últimos o foco é a sensibilização do ouvinte a partir de estratégias auditivas voltadas ao ambiente sonoro. Em ambos os casos, seguindo o discurso schafferiano, mantém-se a busca pela 'consciência auditiva': o ouvinte deve tomar consciência do ambiente acústico ao seu entorno e o artista assume o papel de estimular tal aprimoramento. Tais estratégias apontam assim uma relação específica entre os papéis musicais, bem como determinadas relações de poder a eles inerentes. Mapeamos então uma ampla crítica que investiga as concepções de escuta e as posições de sujeito manifestas no modelo conceitual schafferiano, focando

em suas problemáticas e limites (Ingold, 2007; Kelman, 2010; Arkete, 2014; Sterne, 2015). Já para investigarmos como operam as relações entre os papéis musicais em âmbito empírico, utilizamos dos procedimentos de controle do discurso e da noção de dispositivo (Foucault, 2014, Castro, 2009). Os passeios sonoros apontam uma ampla diferença entre as figuras do artista e do ouvinte associadas, respectivamente, à posição do guia e dos participantes: o guia não apenas indicará os meios de escuta a partir de um campo flexível de possibilidades auditivas, mas também irá propor eventuais formas de comportamento, questionamentos, rotas, diretrizes auditivas, entre outras estratégias de sensibilização. Já a discussão sobre a *soundscape composition*, ao formular a paisagem em termos de uma obra musical, aponta a escuta como um objeto resultante das idiossincrasias e intencionalidades composicionais, sugerindo um material sonoro ‘transparente’ a ser acesso por um ouvinte atento (Akiyama, 2010). A escuta é articulada como objeto resultante das escolhas e perspectivas técnicas e estéticas do artista frente ao seu entendimento do ambiente sonoro. Embora nem sempre o compositor seja um agente ou um habitante daquele território, é sua posição que o permite criá-lo e articulá-lo de determinada maneira para um grupo de ouvintes curiosos que possa vir a conhecê-lo. A discussão das composições de paisagem atualiza assim, em determinado campo de discurso, uma não permutabilidade entre a posição de compositor e a posição de ouvinte, apontando para a figura de um sujeito criativo que chama consistentemente a atenção para seu processo individual. Se os passeios sonoros podem ser entendidos como uma forma de dispositivo, operando a construção de uma experiência de escuta coletiva por meio dos códigos e dos processos de subjetivação, as composições de paisagem atualizam a escuta como objeto exclusivo ligado a um conjunto restrito de indivíduos. Esperamos que a metodologia aqui empregada nos possibilite compreendermos as efetivas relações de poder que operam no âmbito dos vínculos entre os papéis de artista e de ouvinte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKIYAMA, Mitchell. Transparent Listening: Soundscape Composition's Objects of Study. *Cultural Spaces, Ecology / Paysages, espaces culturels, écologie*, v. 35, n. 1, p. 54-62, 2010.

ARKETTE, Sophie. Sounds Like City. *Theory, Culture & Society*, v. 21, n. 1, p. 159-168, 2004.

BIELETTU-BUENO, Nathalia (org.). *Ciudades vibrantes: sonido y experiencia aural en América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2020.

BIJSTERVELD, Karin. *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Massachusetts Institute of Technology, 2008.

CARDOSO, Leonardo. *Sound-Politics in São Paulo*. Oxford University Press, 2019.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. 24^o Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2014 [1971].

INGOLD, Tim. Four objections to the concept of soundscape. In: INGOLD, Tim. Being Alive: Essays on movement, knowledge and description. Londres, Nova York: Routledge, 2011. p. 136-139.

JOHNSON, James H. Listening in Paris: a cultural history. Los Angeles: University of California Press, 1995.

KELMAN, Ari Y. Rethinking the Soundscape: a Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. Senses & Society, v. 5, n. 2, p. 212-234, 2010.

OCHOA GAUTIER, Ana Maria. Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia. Durham; London: Duke University Press, 2014.

SCHAFER, R. M. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench Fonterrada, 2^o Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011 [1977].

STERNE, Jonathan. The Audible Past: cultural origins of sound reproduction. Durham & London: Duke University Press, 2003.

----- The stereophonic space of soundscape. In: THÉBERGE, Paul et al. (Ed.). Living Stereo: Histories and cultures of multichannel sound. New York: Continuum, 2015, p. 65-83.

SUBOTNIK, Rose R. Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

SZENDY, Peter. Listen: a history of our ears. Nova Iorque: Fordham University Press, 2008.

THOMPSON, Emily. The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2002.

TRUAX, Barry. Acoustic Communication. New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984. 244p.

TRUAX, Barry. Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition. Contemporary Music Review, v. 15, n. 1-2, p. 49-65, 1996.

TRUAX, Barry. Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. Organised Sound, v. 7, n. 1, p. 5-13, 2002.

WESTERKAMP, Hildegard. Soundwalking. Sound Heritage, v. 3, n. 4, p. 18-27, 1974.

----- Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds. Soundscape Newsletter, p. 19-26, 1999.

----- Linking soundscape composition and acoustic ecology. Organised Sound, v. 7, n. 1, p. 51-56, 2002.

História da música no ensino superior: diálogos entre musicologia, história e educação musical

Dr. Fernando de Oliveira Magre

Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) · fernandomagre@gmail.com

Nesta palestra apresento as reflexões iniciais produzidas no projeto de pesquisa “Novas perspectivas para o ensino de história da música no ensino superior brasileiro”, desenvolvido na Faculdade de Música do Espírito Santo. Embora o projeto tenha sido formalizado em agosto de 2025, ele vem de um processo mais longo de elaboração, iniciado em 2022, quando assumi o conjunto de disciplinas de história da música na referida instituição. Desde então, algumas questões vêm norteando minha atividade docente, tais como: “qual o papel da aula de história da música na formação de músicos e/ou educadores musicais?”; “o que se deve ensinar nessa disciplina?”; “esta disciplina é significativa para os estudantes? Se não, como mudar isso?”; “como ensinar história da música?”. A partir da minha prática docente e de uma revisão da literatura, identifiquei problemas que podem ser categorizados em 3 âmbitos: 1) modelagem histórica, 2) conteúdo, e 3) metodologia.

O âmbito da modelagem histórica diz respeito à forma como a disciplina é dividida, sua periodização, bem como a orientação historiográfica utilizada. O primeiro problema nesse sentido está na imposição de uma totalização do título “história da música”, que, nas palavras de Paulo Castagna (2015, p. 149), obriga os docentes a “se esforçarem para abranger o maior número possível de fenômenos musicais, porém com poucas esperanças de resultados satisfatórios”.

Melanie Lowe (2015) compartilha da mesma posição, apontando que, por maior que seja a carga horária da disciplina de história da música, o tempo ainda é insuficiente para abordar todo o conteúdo esperado. Desse modo, a autora propõe uma reestruturação do currículo da disciplina em sua instituição (Universidade de Vanderbilt, EUA), na qual substitui a organização cronológica por uma distribuição temática que corta transversalmente os períodos e estilos musicais. A autora reforça que o objetivo da aula de história da música não deve ser levar todas as músicas “importantes” na aula, mas sim dar aos estudantes ferramentas para que eles consigam refletir posteriormente sobre as músicas que eles quiserem tocar, ouvir ou pensar sobre.

Ainda no âmbito da modelagem histórica, é frequente a ausência de reflexão sobre os processos de produção de temporalidade, assumindo-se o tempo como uma simples sequência de eventos. François Hartog (2023) propõe o conceito de “regime de historicidade” para referir-se à forma como cada sociedade se relaciona com o tempo, produzindo e articulando suas percepções de passado, presente e futuro. Em geral, a historiografia da música consolidou-se, desde o século XIX, com um regime de historicidade baseado em uma noção de progresso e evolução, no qual um estilo musical é sempre a forma evoluída do seu antecessor (até, pelo menos, o alvorecer do século XX). Esse regime de historicidade é definido por François Hartog como “futurista”, pois o presente é apenas um átimo entre um passado a ser superado e um futuro a ser alcançado. No entanto, Hartog aponta que o século XX assistiu a um processo de crise desse regime de historicidade e ao surgimento de um regime presentista, no qual o futuro não é mais algo a ser almejado, e o passado coexiste com o presente. As interpretações produzidas no âmbito da teoria e da filosofia da história, aqui apenas esboçadas, indicam que a temporalidade é socialmente construída e, como tal, deve também ser objeto de reflexão no momento do fazer histórico e, por sua vez, no momento da elaboração de um curso de história, o que me parece ser também urgente para o campo da história da música.

No âmbito do conteúdo, o problema verificado é a ênfase que se dá aos compositores e suas obras, em aulas que frequentemente se tornam memorização de aspectos da vida desses compositores e aspectos estilísticos de suas composições. Embora este conteúdo não seja em si um problema, sua ênfase ou exclusividade implica em uma falsa percepção da vida musical, que é formada por uma diversidade muito maior de agentes, tais como performers, editores, gravadoras, espaços de realização musical, patrocinadores, entre outros agentes que “musicam”, conforme elabora Christopher Small (1998), e que, portanto, também precisam ser considerados na produção de narrativa histórica. Este problema liga-se a outro que também é da ordem do conteúdo: os livros generalistas de história da música disponíveis em língua portuguesa (portanto, aqueles a que os alunos terão acesso), frequentemente reforçam tal ênfase na estrutura autor-obra. A profusão de artigos científicos na atualidade pode ser uma alternativa a essa literatura ultrapassada, contudo, há que se pensar o quanto tal linguagem é acessível aos estudantes da contemporaneidade.

Por fim, no âmbito da metodologia, observa-se que a aula expositiva em estilo de palestra é pouco estimulante aos estudantes. Paulo Freire propõe o conceito de “educação bancária” para referir-se a uma concepção de ensino em que o educador, detentor do conhecimento, deposita os conteúdos nos estudantes, enquanto estes, indivíduos sem conhecimento, são “meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem” conteúdos que, via de regra, “são retalhos da realidade desconectados da totalidade em que se engendram e em cuja visão ganhariam significação”; aos estudantes resta receber os depósitos, “guardá-los e arquivá-los” (FREIRE, 2013, p. 71-73). Em substituição a esta abordagem, há uma série de

caminhos possíveis. Um deles, proposto por Sara Haefeli (2023), consiste no ensino de história da música baseado em estudos de caso, apontando que os estudantes se envolvem de modo significativo com os temas, participam ativamente dos debates em sala de aula e, com isso, conseguem se apropriar dos conteúdos estudados.

Os três âmbitos acima descritos conformam o mesmo problema, e sua divisão tem intuito apenas analítico. A partir de sua identificação, me proponho a elaborar novas formas de ensino de história da música que sejam significativos aos alunos e que, de fato, tenham impacto na sua atuação profissional após a conclusão do ensino superior. Como um resultado preliminar, apresento, ao fim desta exposição, algumas atividades realizadas e seu impacto sobre os estudantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTAGNA, Paulo. Dificuldades, reflexões e possibilidades no ensino da história da música no Brasil do nosso tempo. *Arteriais*, ano 1, n.1, p.147-157, fev. 2015. ISSN: 2446-5356.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2013.

HAEFELI, Sara. *Teaching music history with cases: a teacher's guide*. New York/Oxon: Routledge, 2023.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. 1 ed. 5 reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, Editora PUC-Rio, 2006.

LOWE, Melanie. Rethinking the Undergraduate Music History Sequence in the Information Age. *Journal of Music History Pedagogy*, v. 5, n. 2, p. 65-71. ISSN 2155-1099X (online), 2015.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middleton: Wesleyan University Press, 1998.

COMUNICAÇÕES

Educar é um ato de amor: uma pesquisa sistemática sobre educação musical no contexto das medidas socioeducativas

Beatriz Dias da Silva; Ma. Adriana Akemi Kikuchi Calzavara

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

De acordo com o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), medidas socioeducativas referem-se a um conjunto de ações por parte do Estado e seus agentes para amparar crianças, adolescentes e jovens que cometeram atos infracionais, ou seja, crimes e contravenções penais. A ideia dessas medidas é a responsabilização desses menores por seus atos infracionais, fomentar alguns eixos da educação e cultura e estimular a reinserção de adolescentes e jovens no convívio social – para aqueles em privação total de liberdade. A lei 8.069, Art. 112º, de 13 de julho de 1990, determina uma categorização no âmbito do Sistema Socioeducativo, que se dividem em advertência; obrigação de reparar o dano; prestação de serviços à comunidade (PSC); liberdade assistida (LA); inserção em regime de semiliberdade; e internação em estabelecimento educacional (Brasil, 1990). Além disso, em 2012 foi inaugurada a lei 12594, que instaurou o SINASE (Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo), cuja função principal é regulamentar as medidas socioeducativas (Brasil, 2012). Atualmente o SINASE é responsável pelo levantamento de dados sobre o panorama das medidas socioeducativas, de modo a contribuir para a redemocratização desses ambientes tidos como punitivos.

Apesar disso, vale ressaltar que, ainda que sejam necessárias adequações para o amparo desses adolescentes e jovens e suas possíveis não reincidências, as políticas públicas pautadas para a orientação e prevenção criminal dos menores têm se tornado paulatinamente efetivas, com registros de queda no índice de menores em conflito com a lei (SINASE, 2024).

É importante salientar que o Sistema Socioeducativo não se trata apenas de suporte a níveis educacionais para promover a transformação social, mas também se relaciona com algumas esferas do poder público, como o CAPS (Centro de Atenção Psicossocial) e CRAS (Centro de Referência de Assistência Social). Além disso, existem programas e projetos sociais que são alinhados às políticas das medidas socioeducativas, como é o caso do Projeto Guri no Estado de São Paulo, que tem como objetivo a viabilização de acessos para o ensino musical.

Neste contexto, temos a questão norteadora desta pesquisa: quais concepções e práticas educativas emergem do discurso dos educadores musicais que atuam no contexto das medidas socioeducativas e como elas dialogam com uma visão sensibilizadora e transformadora de educação? Desse modo, o Objetivo Geral desta pesquisa é analisar os pareceres sobre práticas em educação musical no discurso dos educadores da área que atuam no contexto socioeducativo, mas dialogando com autores que abordam as relações de poder/saber que são continuamente perpetuadas nessas instituições do Sistema Socioeducativo. Para isso foi utilizada a ideia da educação dialógica proposta por Paulo Freire, especialmente em *Pedagogia do Oprimido* (Freire, 2022), além da obra *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão* (Foucault, 2014) a título de contextualização sobre o Sistema Socioeducativo, que, apesar de não ser um ambiente punitivo, possui afinidade com as instituições modernas de privação de liberdade.

Desse modo, esta pesquisa decorrente de um Trabalho de Conclusão de Curso de uma licenciatura em Música se trata de uma revisão de literatura com abordagem qualitativa. Para realizar o levantamento e seleção dos artigos analisados, optou-se pela revisão sistemática, método que segundo Costa et. al (2014, p.56) permite maximizar o potencial de uma busca, encontrando o maior número possível de resultados de maneira organizada. A busca foi realizada usando a plataforma Google Acadêmico como plataforma de pesquisa. Na eleição das palavras-chave para a busca, a aba de pesquisa avançada foi preenchida da seguinte maneira: com a frase exata “medidas socioeducativas”; com no mínimo uma das palavras “educação musical”, “aula de música”, “prática musical”; sem as palavras “psicopedagogia”; recorte temporal entre 2000 e 2025. Da busca emergiram 11 artigos, que foram selecionados a princípio pelos títulos e resumos, obedecendo aos seguintes critérios de inclusão: artigos, dissertações e teses publicados entre 2000 e 2025, em português, que abordam a educação musical em contextos socioeducativos brasileiros. Foram excluídos trabalhos repetidos, resenhas, documentos sem revisão acadêmica, textos que tratem de educação neste contexto, mas sem relação com práticas educativas musicais. Desses 11 artigos, apenas 6 apresentaram a educação musical estritamente com os menores em liberdade assistida ou regime de internação. Os demais se relacionam com o Sistema Socioeducativo no âmbito de acompanhamento com abertura à participação da comunidade fora desse Sistema. É importante salientar que todos eles dialogam com práticas musicais coletivas, colaborando para o senso de coletividade e possíveis aberturas para reinserção desses menores no convívio social.

O contexto geral dos cinco artigos sobre a educação musical para os menores em privação de liberdade no Sistema Socioeducativo aponta para uma relação dialógica e respeitosa nesses ambientes, baseadas no fortalecimento do senso de pertencimento e coletividade. Afora, os demais artigos também abordam essa perspectiva, mas abrangendo não somente os menores em privação de liberdade, como também aqueles em acompanhamento e em situação de vulnerabilidade que devem ser assistidos pelo Sistema Socioeducativo, como previsto pelo ECA.

Apesar desta pesquisa ainda estar em andamento, é possível esperar que, com ela, seja manifestado um novo olhar para com a população assistida pelo Sistema Socioeducativo, além de proporcionar uma perspectiva de educação musical que aja como potencializadora e dialógica. Afinal, segundo Freire (2022) educar é um ato de amor; e amor “[...] é um ato de coragem, nunca de medo, o amor é compromisso com os homens. Onde quer que estejam estes, oprimidos, o ato de amor está em comprometer-se com sua causa. A causa de sua libertação. Mas, este compromisso, porque é amoroso, é dialógico.” (Freire, 2022, p. 111)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 13 jul. 1990.

BRASIL. Lei nº 12.594, de 18 de janeiro de 2012. Institui o Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo (SINASE). Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 18 de jan. 2012.

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. Levantamento Nacional do SINASE - 2024. Brasília, DF: Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania; Universidade de Brasília, 2025. 156 p. Disponível em https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/crianca-e-adolescente/Levantamento_Nacional_SINASE_2024.pdf. Acesso em 21 fev. 2025.

COSTA, Angelo Brandelli; ZOLTOWSKI, Ana Paula Couto. Como escrever um artigo de revisão sistemática. In: KOLLER, Sílvia H. et al. Manual de Produção Científica. Porto Alegre: Penso, 2014. cap. 3. p. 55-70. Disponível em: https://www.biosanas.com.br/uploads/outros/artigos_cientificos/18/6505082c2a7c23986651c7b1f7a4a92e.pdf. Acesso em: 6 ago. 2025.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. 42. ed. [S.L.]: Editora Vozes, 2014. 296 p. Tradução de: Raquel Ramalhete.

FREIRE, Paulo. A dialogicidade: essência da educação como prática da liberdade. In: FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. 81. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022. Cap. 3. p. 107-166.

Pesquisa historiográfica e musicológica das influências da etnia Creole nas gêneses e evolução do jazz como gênero musical

Cecília de Souza Pereira Bandeira

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Esta pesquisa parte da necessidade de corrigir uma lacuna historiográfica central: o apagamento do protagonismo da etnia Creole na formação e desenvolvimento do jazz como gênero musical. Embora reconhecido como produto da diáspora africana, o jazz foi também profundamente moldado pelos músicos Creoles de Nova Orleans – grupo étnico híbrido que reunia domínio das práticas rítmicas africanas e da tradição erudita europeia (LOMAX, 2001, p. 144). Sua marginalização reflete dinâmicas de poder racial e interesses comerciais que privilegiaram versões simplificadas e distorcidas da história musical. O objetivo deste estudo foi reconstituir o papel determinante da cultura Creole no jazz, que reduzem sua contribuição a um sincretismo secundário. A metodologia baseou-se em análise crítica de cinco obras fundamentais, que abordam desde conexões trans-caribenhas até os aspectos de resistência cultural do gênero, como relatos históricos e estudos recentes sobre criouliização. Os resultados demonstraram como a indústria fonográfica norte-americana operou um processo de branqueamento do jazz, simplificando arranjos e estruturas, ao mesmo tempo em que se evidenciava o domínio técnico dos músicos Creoles (SCOTT, 2005, p. 189). As conclusões apontam que, embora a hipótese de uma responsabilidade exclusiva da etnia Creole não tenha se confirmado integralmente (AUSTERLITZ, 2005, p.18), ficou demonstrado que sua contribuição foi essencial e estruturante para a gênese do jazz (LOMAX, 2001, p. 144). Evidenciou-se ainda o apagamento sistemático de seu protagonismo, motivado por interesses raciais e comerciais que buscaram adequar a história do jazz a padrões eurocêntricos. Tais achados reforçam a urgência de revalorizar o legado cultural Creole, promovendo uma revisão das narrativas consagradas sobre as origens do jazz, através deste reconhecimento será possível compreender a natureza multicultural do gênero, catalisado pela comunidade Creole de Nova Orleans.

Palavras-chave: Jazz, etnia Creole, apagamento histórico, diáspora Africana, hibridismo cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LOMAX, Alan. ALABAMA BOUND - Can't Remember All Those Towns. Mister Jelly Roll: The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and "Inventor of Jazz". 2. ed. Can't Remember All Those Towns. Berkeley: University of California Press, 1950. p.144
https://pt.annas-archive.org/slow_download/847809d7cc1b20fb24d75ebfaed74fbe/0/0.
Acesso em: 10 abril. 2025.

SCOTT, Rebecca J. Degrees of Freedom: Louisiana and Cuba after Slavery. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. p.189
<https://pt.annas-archive.org/>
Acesso em: 14 setembro 2025.

AUSTERLITZ, Paul. CHAPTER 2 - Kente Cloth to Jazz. A Matrix of Sound. Jazz Consciousness."Jazz Consciousness: Music, Race, and Humanity." Jazz Consciousness: Music, Race, and Humanity. 2005. p.18. <<https://www.libgen.is/search>.

Arranjo didático para o ensino coletivo de flauta transversal: síntese músico-pedagógica a partir de um Choro

Debora Victoria de Almeida Meira; Me. Ronaldo Aparecido de Matos

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

O resumo aqui apresentado é fruto de um Trabalho de Conclusão de Curso em andamento, cujo objetivo central é elaborar e analisar teoricamente um arranjo didático que integre conhecimentos técnico-musicais e pedagógicos, tendo como referência uma peça do choro, a fim de demonstrar suas possibilidades formativas no contexto socioeducativo do ensino coletivo de flauta transversal.

A escolha desse repertório tem como objetivo exemplificar a possibilidade de criação de arranjos didáticos a partir de manifestações musicais populares brasileiras, valorizando sua diversidade e potencial formativo. No âmbito do ensino coletivo instrumental, o aprendizado ocorre a partir de uma perspectiva relacional, onde os participantes contribuem mutuamente para o desenvolvimento de habilidades técnico-musicais e sociais (Callegari, 2022). Outra característica importante no ensino em conjunto é a heterogeneidade presente entre os estudantes. Ainda que as atividades sejam planejadas com um objetivo comum ao grupo, cada aluno e aluna possui particularidades e necessidades de ensino, com ritmos e diferentes níveis de aprendizagem. Logo, as educadoras e educadores que atuam nesse contexto precisam escolher abordagens que dialoguem com as demandas do grupo inserido no ensino coletivo. Entre as estratégias que contribuem para esse formato de ensino, destaca-se o arranjo didático, concebido como um processo de construção de arranjos musicais com finalidade pedagógica (Silva, 2017). Estes, por sua vez, apresentam graus variados de complexidade estrutural, sonora e técnica, e incorporam conteúdos trabalhados em sala de aula, sintetizados em uma peça musical organizada em diferentes vozes ou linhas rítmico-melódicas, adaptadas às possibilidades performáticas do grupo (Silva, 2017). Com base nessa organização, é possível direcionar partes específicas a cada estudante, de modo que todos possam participar da prática coletiva de acordo com seu nível de desempenho técnico e com os objetivos pedagógicos definidos para cada etapa do processo de aprendizagem.

No entanto, o cumprimento desses princípios pedagógicos esbarra em limitações estruturais e culturais. No caso específico da flauta transversal, a presença dominante de abordagens baseadas em tradições eurocêntricas (Penna, 2018), centradas na prática orquestral, camerística e bandas marciais (Izaías, 2020) tem direcionado a escolha de repertórios e metodologias majoritariamente à performance em contextos formais e institucionalizados. Tais orientações, embora relevantes em determinados ambientes, nem sempre dialogam com os contextos socioeducativos em que muitos estudantes iniciam seu percurso musical, o que pode limitar o desenvolvimento de outras dimensões formativas. A educação musical, nesse sentido, também deve possibilitar o contato com diferentes culturas musicais, inclusive com a própria produção cultural dos estudantes, bem como o acesso a sonoridades, técnicas e estruturas ligadas ao repertório brasileiro (Izaías, 2020). Incorporar esses elementos ao ensino coletivo de flauta transversal é uma forma de valorizar a diversidade cultural presente nas salas de aula e ampliar as possibilidades de experiências musicais significativas, engajadas e contextualizadas (Izaías, 2020).

A metodologia adotada neste trabalho caracteriza-se como uma investigação de natureza qualitativa, organizada em dois eixos interdependentes. O primeiro consiste em uma pesquisa bibliográfica, voltada ao levantamento e à sistematização de princípios da educação musical, ensino coletivo de instrumentos e práticas pedagógicas vinculadas à música popular brasileira. Isso permitiu construir um quadro de referências capaz de fundamentar o desenvolvimento da proposta. Nesse processo, foram adotados critérios de seleção inspirados em Bardin (2011), como relevância, clareza e pertinência, de modo a orientar a escolha e o tratamento das fontes com maior consistência e objetividade. O segundo eixo compreende um estudo aplicado dos referenciais reunidos na etapa anterior, resultando na elaboração de um produto acadêmico: um modelo de arranjo didático para o ensino coletivo de flauta com base no choro. Esse arranjo constitui a síntese do percurso metodológico realizado, pois integra a sistematização conceitual e a análise documental em uma proposta concreta de caráter pedagógico-musical.

Até o presente momento, a pesquisa encontra-se na fase conclusiva do primeiro eixo metodológico, em que foram mapeados e delimitados os princípios norteadores que servirão de base teórico-prática para a elaboração do modelo de arranjo didático almejado. Esse referencial é composto por um conjunto de obras que dialogam entre si, ainda que partam de diferentes perspectivas: 1) Educação Musical e Transformação Social: Uma experiência com ensino coletivo de cordas, de Maria Flávia Cruvinel (2005); 2) Música brasileira no ensino coletivo de flauta transversal: Um olhar para os saberes dos alunos, de Milena Izaías (2020); 3) Metodologia do Arranjo didático: Um estudo teórico desenvolvido a partir de um método de ensino (2017), de Alex Araújo; 4) Estrutura do Choro, de Carlos Almada (2006) e Vocabulário do Choro (1999), de Mário Sève.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, Carlos. A Estrutura do Choro. 1. ed. Rio de Janeiro: Da Fonseca Comunicação, 2006.

BARDIN, Laurence. Análise do Conteúdo. 3a reimpressão 1. ed. São Paulo: Edições 70, 2016.

CALLEGARI, Paula Andrade. Prática instrumental na licenciatura em Música: reflexões e práticas no ensino coletivo da flauta doce. In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DA ABEM-EDUCAÇÃO EM REDES: DESAFIO E DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS, 13, 2022, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro, 2022.

CRUVINEL, Maria Flávia. Educação Musical e Transformação Social: uma experiência com ensino coletivo de cordas. 1. ed. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

IZAIAS, Milena Cristina. Música brasileira no ensino coletivo de flauta transversal: Um olhar para os saberes dos alunos. 2020. Tese (Pós- Graduação em Educação) – São Carlos, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), 2020.

PENNA, Maura. Música(s) e seu ensino. 2. ed. Porto Alegre: Sulinas, 2018.

SILVA, Alex Araújo da. METODOLOGIA DO ARRANJO DIDÁTICO: Um estudo teórico desenvolvido a partir de um método de ensino. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual de Feira de Santana, 2017.

A interação musical do Trio Curupira

Diogo Freitas de Oliveira

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Esta pesquisa¹ investigou os processos de interação musical no contexto do Trio Curupira, grupo brasileiro de música instrumental criado em 1996 e reconhecido pela fusão de ritmos tradicionais da música popular brasileira, como baião, samba, maracatu, frevo e forró, apoiada na improvisação. O estudo parte do pressuposto de que a interação, especialmente nas situações de improvisação, constitui um elemento estruturante da performance coletiva e um dos fatores decisivos para o resultado estético e expressivo. Tal interação não se limita a coordenar aspectos técnicos ou rítmicos, mas atua como mecanismo criativo de construção do discurso musical, permitindo a constante negociação de ideias entre os músicos.

O objetivo central foi compreender como os integrantes do trio constroem, negociam e transformam suas ações musicais durante a performance, tanto no plano individual quanto no coletivo. Buscou-se investigar de que modo o entendimento mútuo, o “vocabulário musical”² compartilhado e a capacidade de adaptação em tempo real sustentam a criação musical conjunta.

O trabalho articulou três campos teóricos principais. O primeiro, teoria da performance musical (Bailey, Berliner, Monson, Cook, Givan), ofereceu modelos e conceitos voltados à compreensão dos mecanismos de interação e improvisação no fazer musical coletivo. O segundo, ciências sociais (Bourdieu, Becker), forneceu ferramentas para interpretar como contextos culturais e relações sociais moldam comportamentos, modos de ação e práticas musicais e o terceiro, psicologia aplicada à música e criatividade musical (Ainsworth-Land, Pressing, John-Steiner), tratou dos processos cognitivos, perceptivos e colaborativos que influenciam a criação em tempo real, incluindo tomadas de decisões, percepção de modelos e elaboração de respostas instantâneas.

A abordagem metodológica integrou análise musical de trechos de performances do grupo, entrevistas semiestruturadas com dois integrantes (Cleber Almeida, bateria e André Marques, piano) e a comparação dos modelos teóricos selecionados, com o trabalho sendo

1. Pesquisa apresentada para obtenção do título de mestre pelo programa PMU - UEM, intitulada: “A interação musical do Trio Curupira”

2. Termo utilizado pelos integrantes do Trio Curupira durante as entrevistas.

organizado em três eixos analíticos. No primeiro, são apresentados e discutidos modelos de interação³: micro-interação, macro-interação e interação motivica (GIVAN, 2016) e modelos colaborativos⁴: colaboração distribuída, colaboração complementar, colaboração familiar e colaboração integrativa (STEINER, 2000). Também são explorados conceitos como percepção e manipulação de modelos musicais (PRESSING, 1984), troca de estímulos, complementaridade de ideias (BERLINER, 1994) e influência de fatores extramusicais (BOURDIEU, 1983), como a empatia e o alinhamento de objetivos, no fortalecimento da prática colaborativa. No segundo eixo, aprofunda-se a análise de performances do trio, observando como as relações musicais se estabelecem e se transformam ao longo da execução. Verifica-se que a improvisação coletiva frequentemente envolve alternância de papéis de liderança e acompanhamento, sobreposição de camadas rítmicas e melódicas, uso de polirritmias, variação de texturas e dinâmicas, além da replicação e complementação de motivos. No terceiro eixo foi investigado o tema Malandragem⁵, cuja análise permitiu visualizar, de forma prática, os conceitos discutidos. Identificam-se momentos de interação motivica, quando ideias rítmico-melódicas são imediatamente retomadas ou transformadas por outro músico, negociações harmônicas e rítmicas em tempo real e decisões que alteram a direção da performance, evidenciando a capacidade de adaptação e a fluidez comunicativa entre os integrantes.

Os dados obtidos revelaram a importância da base de conhecimentos adquirida ao longo das trajetórias individuais, essa base, compreendida pelos próprios músicos como uma “biblioteca” de informações musicais, sustenta a percepção e manipulação de elementos e modelos durante a execução. Os resultados indicaram que a interação no trio é marcada por um equilíbrio entre o pré-determinado e o não previsto. Há intencionalidade nas ações musicais, tanto nas respostas imediatas quanto nas propostas iniciais, sustentada por uma base sólida de conhecimentos técnicos, perceptivos e culturais compartilhados. A improvisação é tratada como elemento estruturante da estética do grupo, moldando arranjos, influenciando transições e promovendo a coautoria em tempo real. Os dados também indicaram a relevância da dimensão social, o relacionamento social saudável entre os integrantes fortalece a comunicação, amplia a confiança e facilita a tomada de decisões.

Conclui-se que a interação musical no Trio Curupira se dá por um equilíbrio constante entre estrutura e liberdade, preparo e improvisação, consequência de uma comunicação musical fluída entre as partes. A pesquisa pretende contribuir para o estudo em performance ao demonstrar que a interação é um mecanismo ativo de construção artística que envolve aspectos musicais, cognitivos e sociais.

Palavras-chave: Interação musical. Improvisação. Performance. Música Popular

3. Ver na dissertação “A Interação Musical do Trio Curupira” – disponível em: <https://pmu.uem.br/dissertacoes>

4. Ver na dissertação “A Interação Musical do Trio Curupira” – disponível em: <https://pmu.uem.br/dissertacoes>

5. Tema de Ary Barroso interpretado pelo trio no programa Instrumental Sesc em 2009 – Link para escuta: https://www.youtube.com/watch?v=O-XpOCH_zj0

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AINSWORTH-LAND, V. Imagery and Creativity as Integration Perspective. The Journal of Creative Behavior. (v. 16), (n. 1), p 5-28, 1982.

BAILEY, D. Improvisation: in nature and practice in music. Ashbourne, England: Da Capo Press, 1993.

BECKER, H. S. Interaction: Some Ideas. Grenoble: University Pierre-Mendes, 2012.

BERLINER, P. Thinking in Jazz. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BISHOP, L. Togetherness in Musical Interaction. Psychologic Music Collection. Routledge Open Research, 2024.

BORDIEU, P. Esboço de uma teoria na prática. São Paulo: Ática, 1983, p 46-81.

COOK, N. Making Music Together, or improvisation and its others. Londres: Jazz Research Journal, 2004, p 5-26.

GIVAN, B. Rethinking Interaction, in Jazz Improvisation. Music Theory Online. 2016. Disponível em <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.givan.php>. Acesso em 10/12/2024.

HEGGLY, A; KONVALINKA, I; KRINGLEBACK, M. L; VUUST, P. Musical interaction is influence by underlying predictive models and musical expertise. Scientific Reports. Nature Research. 2019. P. 0-13. Disponível em www.nature.com/scientificreports Acesso em 18/04/24.

JOHN-STEINER, V. Creative Collaboration. Nova York: Oxford University Press, 2000. P.198.

MONSON, I. "Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology." Critical Inquiry 20. 2 Ed. Universidade de Chicago, 1994, p. 283 - 313.

MINAYO, M. C. S. Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade, Rio de Janeiro, Ed Vozes, 1993.

Concepções de criatividade e suas implicações na educação musical escolar: uma análise de literatura

Igor Jacaranda da Silva; Dr. Leandro Augusto dos Reis

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

O ensino de música tem priorizado o desenvolvimento técnico, por meio do estudo de instrumentos, do canto, da teoria musical e da reprodução de repertórios. Embora esses aspectos sejam relevantes, observa-se que a criatividade tem sido frequentemente negligenciada. Ao longo do século XX predominou um ensino pautado na repetição de repertórios previamente definidos pelo professor ou em atividades teóricas tomadas como pré-requisito para a musicalização, o que acabou por delimitar as possibilidades criativas e empobrecer o desenvolvimento dos estudantes (Cuervo; Pedrini, 2010). Entre os conteúdos fundamentais para o ensino de música na escola, Queiroz (2011) destaca a apreciação, a execução e a criação, mostrando que a aprendizagem musical não se limita à reprodução, mas envolve também a criação e reflexão. Nesse sentido, Pelizzon e Beineke (2019) ressaltam que a criatividade deve permear o ensino e aprendizagem de música, pois sua expressão desde os primeiros anos auxilia os alunos a enfrentarem desafios e a resolver os problemas ao longo da vida. Esta pesquisa tem como objetivo investigar as concepções de criatividade na literatura musical e analisar suas possíveis implicações para o ensino e a aprendizagem de música no contexto escolar, selecionar e examinar produções acadêmicas nacionais que tratam da temática e relacionar as concepções teóricas de criatividade identificadas nas produções selecionadas.

Hargreaves (1986) propõe dois critérios para compreender criatividade: os centrados no produto; e os relacionados às características da pessoa. Nessa perspectiva, todos os indivíduos podem ser criativos em maior ou menor grau. O autor discute duas visões sobre o processo criativo frequentemente contrastadas. A primeira entende a criatividade como resultado de esforço cotidiano, persistência e trabalho comum e racional. A segunda, mais romântica, associa a criatividade a um impulso misterioso, inconsciente e irracional. Para Hargreaves (1986), essas abordagens não são excludentes, pois a criatividade envolve tanto dimensões racionais quanto intuitivas, variando de acordo com a singularidade de cada indivíduo. Além disso, outros estudos apontam para a importância dos fatores pessoais no processo criativo. MacKinnon (apud Hargreaves, 1986) enfatiza aspectos biográficos, temperamentais e motivacionais, enquanto pesquisas mencionadas por Hargreaves (1986) indicam características como

autoconfiança, domínio técnico e não conformismo como recorrentes em artistas criativos. Fernandes (2013) reforça essa perspectiva ao destacar o papel da personalidade, lembrando, com base em Lowenfeld (apud Fernandes, 2013), que grande parte dela se forma na infância. Na perspectiva piagetiana, a criatividade está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento cognitivo (Fernandes, 2013). Segundo Piaget (apud Fernandes, 2013), as possibilidades em termos de cognição correspondem à capacidade de inventar e criar, o que torna o estudo das possibilidades fundamental para a Epistemologia Genética. Assim, a criatividade não é entendida como algo externo ou eventual, mas como parte constitutiva da construção do conhecimento. As abordagens psicanalíticas compreendem a criatividade como um movimento que requer equilíbrio entre espontaneidade e reflexão. Kris e Kubie (apud Alencar, 1986) descrevem esse modelo em duas fases. A primeira, denominada inspiração, caracterizada pelo fluxo livre de ideias sem o controle do raciocínio lógico. E a segunda, chamada elaboração, marcada pela avaliação lógica e crítica das ideias. Freud (apud Hargreaves, 1986) distingue entre processos de pensamento primário, difusos e irracionais, e processos secundários, racionais e regulados.

Em ambos os casos, a criatividade resulta da articulação entre liberdade intuitiva e organização reflexiva. Na perspectiva humanista, Maslow (apud Alencar, 1986) propõe três formas de criatividade: a primária, ligada à inspiração espontânea; a secundária, associada ao trabalho disciplinado, sistemático e sustentado por acúmulo de conhecimento; e a integrativa, que resulta da combinação dessas duas dimensões. Nessa mesma linha, Rollo May (apud Alencar, 1986) ressalta que a criatividade depende tanto do impulso interno quanto das condições sociais que favorecem a liberdade de ação. Já Carl Rogers (apud Alencar, 1986) entende que a criatividade reside na transformação das experiências e dos materiais em novos produtos, nos quais a singularidade de cada indivíduo se manifesta.

A criatividade não se reduz a um lampejo de inspiração, mas envolve também organização e disciplina. Sloboda (apud Hargreaves, 1986) ressalta a importância de um planejamento inicial, ainda que provisório, como guia para o processo criativo. Ostrower (2014) complementa que o pensar criativo só se concretiza por meio da materialidade, isto é, da transformação da ideia em ação, o que traz consigo tanto limitações quanto possibilidades que podem orientar o processo criativo e abrir novos caminhos para a invenção (Ostrower, 2014). Nessa mesma direção, Alencar (1995) destaca que o potencial criador, presente em todo ser humano, deve ser cultivado com preparo, esforço consciente e domínio de linguagem. Assim, a criatividade é compreendida como prática que exige tanto liberdade inventiva quanto dedicação e conhecimento. Para esta pesquisa foram selecionadas 18 produções acadêmicas recentes que tratam da temática da criatividade no contexto da educação básica, a partir de levantamento em anais da ABEM e em periódicos da área. A análise dessas produções, ainda em andamento, busca relacioná-las às concepções teóricas discutidas na literatura, de modo a identificar aproximações e diferenças. Essa etapa visa ampliar a compreensão sobre como a criatividade vem sendo tratada nas pesquisas nacionais em educação musical escolar e contribuir para reflexões sobre práticas pedagógicas que favoreçam o desenvolvimento criativo dos estudantes.

Conclui-se, portanto, que compreender as concepções de criatividade e sua presença nas produções acadêmicas é fundamental para fortalecer a educação musical escolar, orientando práticas que conciliem técnica e invenção no processo de aprendizagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. O que é Criatividade. In: ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. Criatividade. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995. p. 15-32.

ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. Criatividade: abordagens teóricas. In: ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. Psicologia da criatividade. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986. p. 25-37.

CUERVO, Luciane; PEDRINI, Juliana. Flauteando e Criando: reflexões e experiências sobre criatividade na aula de música. Música na educação básica. Porto Alegre, v. 2, n. 2, setembro de 2010.

FERNANDES, José Nunes. Inteligência musical e criatividade musical. In: FERNANDES, José Nunes. Educação Musical: temas selecionados. Curitiba: editora CRV, 2013. p. 51-60.

FERNANDES, José Nunes. Criatividade musical: aproximações com as ideias de Jean Piaget. In: FERNANDES, José Nunes. Educação Musical: temas selecionados. Curitiba: editora CRV, 2013. p. 61-68.

HARGREAVES, David. Creativity, personality, and musical development. In: HARGREAVES, David. The Developmental Psychology of Music. New York: Cambridge University Press, 1986. p. 143-178.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 30ª Edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

PELIZZON, Lia Viégas Mariz de Oliveira; BEINEKE, Viviane. CRIATIVIDADE E PRÁTICAS CRIATIVAS EM EDUCAÇÃO MUSICAL: UM ESTUDO DAS PRODUÇÕES RECENTES NOS ANAIS DE CONGRESSOS DA ABEM. REVISTA DA ABEM, [S. I.], v. 27, n. 42, 2019.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Música na escola: definições da LDB 9.394/1996 a partir da Lei 11.769/2008. In: VII Encontro Regional Sudeste da ABEM | Fórum Mineiro de Educação Musical, 2011, Montes Claros, p. 238-247

Análise de peças para piano de compositoras brasileiras: Contrastes, de Marisa Rezende, e Tátil, de Valéria Bonafé

Isabela Caroline D'Áquila Gonçalves; Dr. Alexandre Remuzzi Ficagna

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Nas pesquisas acadêmicas brasileiras sobre o tema do apagamento das mulheres na composição musical, os trabalhos que abordam o problema de modo mais amplo, no contexto brasileiro, são os de Neiva (2006) e Moiteiro (2015). Os trabalhos realizam entrevistas com as compositoras, indagando-as sobre as dificuldades de se colocar num metier dominado por homens. Embora muito relevantes, as duas pesquisas não chegam a analisar a produção composicional das compositoras em si. Sendo assim, para compreender como as compositoras brasileiras compõem, como manipulam o material sonoro, o caminho é analisar suas obras. Selecionamos composições para piano solo de duas compositoras brasileiras, de diferentes gerações, ambas em atividade: *Contrastes*, de Marisa Rezende (1944-) e *Tátil*, de Valéria Bonafé (1979-). A opção por analisar peças de piano solo se deve também ao fato de que até o século XVIII este era considerado um instrumento doméstico, restrito ao âmbito do lar (Quiantaneiro apud Freire e Portella, 2010, p. 65), criando o imaginário de que as mulheres não o utilizariam com potencial artístico, diferente do que é esperado no trabalho de seus colegas homens.

Numa revisão bibliográfica sobre os processo composicionais das duas compositoras, encontramos algumas informações que nos auxiliaram nas análises. Marisa Rezende afirma que a linha melódica, durante certo período, foi seu material preferido para iniciar uma composição (REZENDE, 2007, p. 77-78), embora no decorrer dos anos tenha experimentado outros processos. A compositora também destaca seu “apreço pela consonância” (ibidem, p. 83), em discordância com a visão que preponderava durante sua formação. *Contrastes*, composta em 2004, é uma destas peças em que Rezende afirma ter utilizado a linha melódica como ponto de partida (ibidem, p. 78) e se refere à peça como um caleidoscópio. Caio Nelson Senna Neto, em sua análise da peça, aponta que os contrastes que dão nome à peça são, em geral, texturais, já que o material melódico e harmônico se mantém praticamente o mesmo ao longo da peça (SENNA NETO, 2007, p.110), embora haja modificações (alteração da sequência das notas, de posição na tessitura, etc). Senna Neto realiza uma análise minuciosa dos aspectos harmônicos e melódicos e apenas menciona certos elementos texturais, mas não se aprofunda neles para além do que foi citado.

Sobre a peça Tátil, de Valéria Bonafé, a autora afirma ter composto a peça em um “fluxo composicional”, apesar da peça em si ter interrupções, contrastes, e não se propor a ser percebida como um “fluxo sonoro contínuo” (BONAFÉ, Caderno 2, p.24). Outras imagens mencionadas pela compositora são a de um “piano líquido”, a de uma escuta mais espacial do que temporal, a de um “ambiente sonoro com acontecimentos esparsos”, além das imagens de rarefação e transparência (VALÉRIA, [s/d]). Em sua análise da peça, as autoras Esteves e Rosa (2019) identificam o uso frequente do pedal, intervalos com ritmos marcados “como um relógio” e diversos tipos de appoggiaturas. As autoras identificam a textura como o parâmetro mais explorado na peça, junto com a ressonância do piano e a ideia de “eco” presente nela. Em geral, as autoras reforçam o que a compositora comenta sobre a própria obra, afirmando que puderam compreender o objetivo da compositora ao chamar Tátil de uma peça maleável/moldável.

Como as análises das peças apontam o caráter textural e ambas, optamos por realizar as análises com foco em aspectos texturais e gestuais, emprestando livremente conceitos abordados por Smalley (1997, p.113-118). Utilizaremos também os parâmetros texturais de “encadeamento” e “densidade” tal como formulados por Ferraz (1990, p.4). A escolha desses dois autores se deu pela necessidade de se analisar a textura de ambas as peças, já que na bibliografia que buscamos, esse elemento foi destacado. Tanto Smalley quanto Ferraz propõem ferramentas para se analisar textura, porém de maneiras distintas. Analisar as peças apenas a partir dos parâmetros de Smalley não nos pareceu ser o suficiente, portanto recorremos aos conceitos de densidade e número de eventos de Sílvio Ferraz.

Em nossas análises pudemos perceber que Contrastes é uma peça bastante instável, com muitos eventos em curtos espaços de tempo. Esses eventos muitas vezes são repentinos e muito contrastantes. Frequentemente a compositora cria momentos muito densos ritmicamente, explorando utilizando registros opostos e extremos do piano, rapidamente dissipando tal densidade em acordes densos e com longas durações, como ocorre, por exemplo, do c.19 a 27, e do c. 52 ao 58. Observamos nesta peça uma ênfase rítmica e gestual. Já Tátil é menos instável, os eventos são mais esparsos e há uma ênfase em sons de longa duração, nos permitindo prestar mais atenção às qualidades dos sons em si. Bonafé comenta sobre a utilização de câmaras de ressonância em sua peça, um aspecto que parece ser característico de Tátil como um todo. É interessante observar que tais câmaras de ressonância também existem em Contrastes, porém em momentos mais específicos e localizados. Apesar das diferenças, as duas peças constantemente encadeiam as diferentes texturas, normalmente recorrendo à utilização do pedal do piano ou de notas longas.

Concluimos que ambas as peças exploram os extremos do instrumento, porém em Contrastes isso é mais frequente e em Tátil isso ocorre de maneira mais lenta e gradual. Ambas as compositoras têm propostas muito distintas de como explorar o piano para produzir suas obras com propostas muito claras e bem definidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONAFÉ, Valéria. A casa e a represa, a sorte e o corte ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]. 2016. Tese (doutorado em musicologia) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2016.

ESTEVES, Lúcia; ROSA, Verônica. 2019. "Tátil, de Valéria Bonafé: texturas e tempos que determinam a forma". Poster apresentado no EITAM V - 5º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. Campinas/SP, 5 a 7 de Novembro de 2019.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Bogotá, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, 2010. p. 61-78.

MOITEIRO, Rita de Cássia. Compositoras brasileiras e o processo de criação musical: uma análise aplicada à musicologia de gênero. Dissertação, pós graduação em música, escola de comunicação e artes da universidade de São Paulo. Ribeirão Preto, 2015.

NEIVA, Tania de Mello. Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea. Dissertação, pós graduação em música, universidade estadual de campinas instituto das artes. Campinas. 2006.

REZENDE, Marisa. Pensando a composição. FERRAZ, Silvio (org.) Notas.Atos.Gestos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 77-90.

SENNANETO, Caio Nelson. Textura musical: Formae Metáfora, 2007. Doutorado em Música - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes Programa de pós-graduação em Música.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. Organised Sound, Cambridge, v. 2, n. 2, p. 107-126, ago. 1997.

VALÉRIA Bonafé. Tátil. [S/d]. Disponível em: <<https://www.valeribonafe.com/tatil>>. Acesso em: 22 mai. 2025.

Educação musical e autismo: um estudo comparativo das bases teórico-práticas em contextos de ensino individual e coletivo

João Vitor de Almeida Ferreira; Me. Ronaldo Aparecido de Matos

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Este resumo apresenta um Trabalho de Conclusão de Curso em andamento, cujo tema central é a educação musical de pessoas com Transtorno do Espectro Autista (TEA), analisada a partir de um estudo comparativo das bases teóricas e metodológicas que orientam o ensino de música em contextos individual e coletivo. O TEA faz parte do grupo dos transtornos do neurodesenvolvimento e é caracterizado principalmente por dificuldades de comunicação, nas interações sociais e presença de padrões estereotipados de comportamento. A origem das causas do autismo ainda é desconhecida. A tendência tem sido considerar o TEA como uma síndrome multicausal, envolvendo fatores genéticos, neurológicos e sociais específicos a cada pessoa (Pinto et al., 2016). No Brasil as pesquisas epidemiológicas são escassas, conforme afirma Pinto (2016), mas há uma estimativa de 27,2 casos a cada 10.000 pessoas. O campo da educação inclusiva, nas últimas décadas, tem dado visibilidade crescente à neurodiversidade e ao autismo, principalmente devido aos avanços nos diagnósticos, difusão de tratamentos clínico-terapêuticos, maior acesso a profissionais e centros especializados, bem como a consolidação de políticas públicas de inclusão e seguridade voltadas a pessoas com neurodivergências (Brasil, 2012; 2021). Nesse contexto, as linguagens artísticas, como a música, o teatro, as artes visuais e a dança, ocupam um lugar fundamental na promoção do desenvolvimento de habilidades comunicativas, de interação, de flexibilidade cognitiva e de expressão emocional, promovendo formas inclusivas de autonomia de pessoas diagnosticadas com TEA. Contudo, a produção acadêmica sobre música e TEA ainda se concentra majoritariamente em aspectos e contextos terapêuticos, especialmente oriundos da musicoterapia e práticas clínicas (Gattino, 2015; Sakuragi; Cunha, 2015). Embora tais discussões sejam relevantes e tragam contribuições significativas, a relação entre música e TEA se manifesta em outros espaços e contextos, envolvendo dinâmicas e características distintas: na educação básica; no ensino superior; em espaços especializados de ensino musical, como escolas de música, aulas individuais ou projetos socioculturais. Apesar dessa diversidade de espaços de atuação, as discussões sobre as intersecções entre música e TEA ainda são emergentes quanto à análise de pressupostos metodológicos, de objetivos formativos e dos tipos de contribuições envolvidos em cada uma

dessas realidades, o que reforça a necessidade de ampliar e qualificar esse debate no campo acadêmico. Durante o mapeamento e as leituras preliminares, identificamos a possibilidade de enfoque na distinção entre práticas de ensino musical individual e coletivo, considerando as especificidades de cada modalidade. No ensino individual, a atenção do docente recai sobre um único aluno, o que pode parecer “mais confortável”, mas traz desafios como engajar o estudante, mediar situações em que conteúdos não correspondam ao hiperfoco ou interesse imediato e adotar estratégias que considerem suas singularidades. No ensino coletivo, o professor deve articular o trabalho com um grupo heterogêneo, possivelmente com alunos neurotípicos e alunos com TEA, exigindo ações de inclusão e equidade, além da adaptação de conteúdos e procedimentos, a construção de vínculos de acolhimento, alteridade e coletividade entre os estudantes, integrando e reconhecendo as diferenças como parte do processo formativo. Diante dessas observações prévias, buscamos investigar como diferentes experiências e propostas, em contextos individual e coletivo, concebem e aplicam a educação musical junto a pessoas com TEA.

Logo, o objetivo central adotado foi discutir criticamente aproximações, distinções e contribuições das práticas de educação musical nesses contextos, refletindo sobre seus sentidos formativos e inclusivos. A metodologia adotada foi a pesquisa qualitativa, de natureza teórica, visando analisar comparativamente produções acadêmicas e científicas sobre educação musical e TEA em ensino individual e coletivo. O percurso metodológico envolveu duas etapas: 1) Revisão bibliográfica, para mapear e selecionar trabalhos sobre a temática. A busca abrangeu livros, artigos, dissertações e teses, priorizando produções com fundamentos teórico-metodológicos aplicados à educação musical com pessoas com TEA; 2) Análise de conteúdo, inspirada em Bardin (2016), em três fases: a) Pré-análise, com organização e leitura preliminar do material; b) Exploração e sistematização, com manipulação do corpus e definição do direcionamento, no caso, a comparação entre ensino individual e coletivo; c) Tratamento e interpretação dos resultados, delimitando categorias analíticas para discutir aproximações, distinções e especificidades observadas: fundamentos teóricos, metodologias e contribuições. Concluída a revisão bibliográfica e a seleção dos trabalhos centrais, a investigação avança para a elaboração e o refinamento das categorias analíticas. Foram definidos como foco da análise Educação musical e autismo: um estudo sobre o desenvolvimento de crianças autistas na musicalização infantil (Aires Filho, 2020), inserido no contexto coletivo da educação básica, e Tocando do jeito delas: o piano como instrumento musicalizador de crianças com transtorno do espectro do autismo (Neves, 2022), relativo ao ensino individual de música, especificamente com o instrumento piano. A partir desse recorte, estamos em pleno aprofundamento analítico das obras, a fim de verificar a viabilidade de critérios comparativos em categorias, ainda em construção: fundamentos teóricos, metodologias e contribuições observadas em cada contexto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRES FILHO, Sergio Alexandre de Almeida. Educação musical e autismo: um estudo sobre o desenvolvimento de crianças autistas na musicalização infantil. 2020. 114 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

BARDIN, Laurence. Análise do Conteúdo. 3a reimpressão 1. ed. São Paulo: Edições 70, 2016.

BRASIL. Lei nº 12.764, de 27 de dezembro de 2012. Institui a Política Nacional de Proteção dos Direitos da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista; e altera o § 3º do art. 98 da Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 27 dez. 2012.

BRASIL. Projeto de Lei nº 3630, de 2021. Dispõe sobre a Política Nacional de Diagnóstico e Tratamento da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista (TEA). Câmara dos Deputados, Brasília, DF, 2021.

GATTINO, Gustavo Schulz. Musicoterapia e autismo: teoria e prática. Porto Alegre: Mediação, 2011.

NEVES, Maria Teresa de Souza; PARIZZI, Betânia; NUNES, Natália; EMMERICH, Kássia. Tocando do jeito delas: o piano como instrumento musicalizador de crianças com transtorno do espectro do autismo. In: Nas Nuvens... Congresso de Música. Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

PINTO, Rayssa Naftaly Muniz et al. Autismo infantil: impacto do diagnóstico e repercussões nas relações familiares. Revista Gaúcha de Enfermagem, Porto Alegre, v. 37, n. 3, e61572, set. 2016. DOI: 10.1590/1983-1447.2016.03.61572

SAKURAGI, Marcos Eikiti; CUNHA, Rosemyriam. (2015). Musicoterapia: um caminho para estabelecer vínculos e relações musicais com crianças autistas. Revista InCantare, 6(2). <https://doi.org/10.33871/2317417X.2015.6.2.1269>

Banda na escola: o que revelam os estudos publicados nos Anais e na Revista da Abem

Marcos Henrique de Lima; Dr. Leandro Augusto dos Reis

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Esta pesquisa é oriundo de um trabalho de conclusão de curso, que se encontra no momento com apresentações parciais, tem como objetivo analisar, por meio de uma revisão sistemática, artigos publicados nos Anais do Congresso Nacional da ABEM, nos Anais dos Encontros Regionais da ABEM e na Revista da ABEM que abordam o ensino de bandas musicais no contexto da escola regular, buscando identificar concepções, práticas pedagógico-musicais e sentidos atribuídos a esse trabalho. A pesquisa se justifica pela constatação de que, apesar da promulgação da Lei nº 11.769/2008, posteriormente reformulada pela Lei nº 13.278/2016, o ensino de música ainda encontra dificuldades para ser efetivamente implementado na escola pública, enfrentando desafios como falta de professores especializados, carência de recursos e indefinições de políticas educacionais.

A pesquisa foi conduzida por meio de revisão sistemática de literatura (Senra; Lourenço, 2016), com recorte temporal entre 2008 e 2025, considerando o impacto da Lei nº 11.769/2008 como marco regulatório. Foram consultados os Anais do Congresso Nacional da ABEM, os Anais dos Encontros Regionais da ABEM e a Revista da ABEM, por representarem o espaço central de discussão da educação musical formal no Brasil. Como critérios de inclusão, foram selecionados artigos que tratam do ensino de música por meio de bandas no contexto escolar. Como critérios de exclusão, foram descartados os trabalhos que abordavam apenas projetos sociais externos à escola, experiências comunitárias desvinculadas do currículo formal ou formações instrumentais que não fossem bandas. Após a seleção, os artigos foram organizados em quadro analítico e submetidos a uma análise interpretativa, buscando identificar concepções pedagógicas, práticas recorrentes e sentidos atribuídos às bandas escolares, bem como convergências e divergências entre os estudos.

Foram identificados dez artigos, mas apenas três atenderam integralmente aos critérios de inclusão: A banda marcial como disciplina eletiva no ensino fundamental em escola de tempo integral (Sousa; Pereira, 2020); Bandas escolares e sentido de vida: narrativas e significações de ex-integrantes à luz da teoria de Viktor Frankl (Silva, 2024); e Projeto social na escola: relatos sobre uma banda de música (Silva et al., 2024). Outros dois trabalhos — Alves e Sousa (2015)

e Dantas (2010) –, mesmo não atendendo integralmente aos critérios, foram incorporados à discussão por suas contribuições relevantes ao ensino coletivo de instrumentos.

Os resultados mostram que, no eixo das concepções pedagógico-musicais, a banda escolar aparece como espaço legítimo de ensino de música, ainda que pouco consolidado no currículo. Sousa e Pereira (2020) discutem a banda como disciplina eletiva em escola de tempo integral, destacando sua função como alternativa curricular para a musicalização coletiva. Já Silva et al. (2024) apresentam uma concepção híbrida: a banda situada no espaço escolar, mas muitas vezes sustentada por editais e recursos externos, o que a coloca em uma posição frágil. Como aponta Campos (2008, p.103), a “educação musical ainda não é prática oficializada, os grupos vocais e instrumentais assumem papel importante no que se refere à socialização, à disciplina e à ampliação de experiências musicais”.

No eixo das práticas pedagógico-musicais, prevalece o ensino coletivo como metodologia predominante, aspecto confirmado por Sousa e Pereira (2020), que mostram como a inserção da banda no tempo integral amplia possibilidades formativas. Dantas (2010) complementa, ao enfatizar que a aprendizagem em grupo vai além da dimensão musical, promovendo convivência, cooperação e respeito mútuo. Alves e Sousa (2015), ao destacar o método Da Capo, reforçam a importância de materiais e abordagens próprias para o ensino coletivo em bandas, mas apontam que sua efetividade depende de constantes adaptações. Esses achados evidenciam que a prática coletiva favorece a socialização, o senso de grupo e o aprendizado técnico, mas ainda sofre com falta de infraestrutura e instabilidade na continuidade.

No eixo dos sentidos atribuídos, destaca-se a pesquisa de Silva (2020), que, apoiada na teoria de Viktor Frankl, evidencia que a participação em bandas escolares transcende o aprendizado técnico: as memórias de apresentações, viagens e interações sociais tornam-se experiências significativas de vida. Contudo, o autor aponta que a ausência de desafios e apresentações pode gerar desmotivação, levando estudantes a abandonarem a atividade. Assim, os sentidos atribuídos vão desde o pertencimento e a motivação até a frustração quando não há continuidade.

Os achados indicam que as bandas escolares se configuram como espaços de aprendizagem coletiva, socialização e desenvolvimento cultural, oferecendo experiências significativas tanto no plano musical quanto no social. Entretanto, persistem entraves estruturais – como falta de instrumentos, professores e políticas públicas consolidadas – que dificultam sua permanência como parte efetiva do currículo. A análise ainda em andamento reforça a necessidade de compreender a banda escolar como uma prática educativa que, quando estruturada, pode contribuir para a democratização do acesso à música e para a formação integral dos estudantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Marcelo Eterno; SOUSA, Aurélio Nogueira. Ensino coletivo: método tocar-junto ferramenta didático pedagógico para bandas marciais da cidade de Goiânia. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22, 2015, Natal/RN. Anais: Natal/RN, 2015.

CAMPOS, Nilceia Protásio. O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 19, 103-111, mar. 2008.

DANTAS, Tais. Ensino coletivo de instrumentos musicais: contribuições para o desenvolvimento psicossocial e musical dos alunos. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19, 2010. Goiânia/GO. Anais: Goiânia/GO, 2010, p. 880-890.

SENRA, Luciana Xavier; LOURENÇO, Lélío Moura. A importância da revisão sistemática na pesquisa científica. In: BAPTISTA, Makilim N.; CAMPOS, Dinael Corrêa de. Metodologias de Pesquisa em Ciências: análises quantitativa e qualitativa, 2016.

SILVA, Daniel Santos et al. Projeto social na escola: relatos sobre uma banda de música. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 21, 2024, Maringá. Anais: Maringá - Paraná, 2024.

SILVA, Rodrigo Lisboa da. Bandas escolares e sentido de vida: narrativas e significações de ex-integrantes à luz da teoria de Viktor Frankl. Revista da Abem, [s. l.], v. 32, n. 1, e32122, 2024.

SOUSA, Aurélio Nogueira de; PEREIRA, Eliton Perpetuo Rosa. A banda marcial como disciplina eletiva no ensino fundamental em escola de tempo integral. Revista da Abem, v. 28, p. 384-404, 2020.

As contribuições da musicalização infantil na aprendizagem instrumental

Mariana Matos Bastos; Dr. Jailton Paulo de Jesus Santana

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Considerando que a musicalização tem um poder de influência muito grande na cognição e no desenvolvimento infantil, torna-se imprescindível analisar suas contribuições no desenvolvimento da criança sobretudo na aprendizagem instrumental. Segundo Nogueira (2003) quanto maiores forem os estímulos musicais recebidos pela criança, maior será o seu desenvolvimento intelectual. Independente se for por meio de uma aprendizagem instrumental ou apenas pela apreciação, a música potencializa a aprendizagem cognitiva principalmente no raciocínio lógico, memória e abstração.

O objetivo deste trabalho é analisar de que forma a musicalização infantil ajuda no processo de aprendizagem de um instrumento musical. Para isto, este trabalho visa averiguar as contribuições da musicalização infantil no processo de aprendizagem instrumental, e como a vivência musical desde os primeiros meses de vida da criança favorece uma compreensão mais profunda dos conceitos musicais a serem trabalhados posteriormente em um instrumento. Este trabalho possui caráter qualitativo, e está na etapa de comparação entre autores e análise de métodos para sua finalização.

A metodologia escolhida foi a revisão bibliográfica, a qual aborda os seguintes temas: Musicalização Infantil, Ensino Instrumental, Musicalização e Piano e Educação Musical, tendo enfoque nos princípios de Maura Penna(2008), Jean Piaget (1975), Pismel (2021) e Diogo (2023).

A musicalização na primeira infância proporciona um desenvolvimento amplo, tanto motor como cognitivo. Desde os primeiros anos, é possível trabalhar ritmos, e movimento corporais, bandinhas de percussão, e propriedades do som (altura, timbre, intensidade e duração), seja por meio de histórias sonorizadas e harmonia, contorno melódico, estímulos auditivos, exploração de elementos musicais, apreciação de canções de diversas culturas e brincadeiras em rodas, como diz Moreira (2023).

A aprendizagem instrumental muitas vezes é voltada apenas para a técnica e teoria do que para a ludicidade, exploração e criação. Isso acaba interferindo no processo de assimilação e

aquisição de novos conhecimentos no campo da música. Uma criança que passou pela etapa da musicalização tem uma vivência musical mais ampla, a qual consegue ter uma assimilação de conceitos de maneira mais fluída.

No campo musical, assimilar significa compreender e internalizar conceitos. A partir das experiências e aprendizagens já realizadas pelo indivíduo, ele constrói esquemas de compreensão. Sempre que tem contato novamente com um conceito, recorre a esses esquemas e os ajusta, realizando novas acomodações. (Bezerra e Fialho, 2020, P.8)

Pismel (2021) diz que a transição da musicalização para o estudo de um instrumento, costuma ser uma mudança considerável para as crianças, uma vez que estão acostumadas a um ambiente cheio de ludicidade, dinamicidade e de socialização com as demais crianças. Por sua vez, o ensino de instrumento passa a ser individualizado, mas linear e menos fluído, rompendo com a etapa anterior das aulas em grupo.

Crianças que anteriormente não passaram pelo processo de musicalização antes mesmo de iniciar em um instrumento musical, tendem a ter mais dificuldades no aprendizado do mesmo. Zagonel (1984), afirma que o aprendizado de um instrumento torna-se mais natural e agradável para crianças de 5 a 6 anos quando elas já têm contato prévio com elementos musicais como ritmo, andamento, altura, timbre e intensidade. Por outro lado, quando iniciam as aulas de piano sem terem passado antes pela musicalização, sentem a necessidade de explorar, experimentar sons, conhecer os instrumentos e criar de forma livre.

Os estudos revisados indicam que a musicalização é essencial para potencializar o aprendizado instrumental, sobretudo em instrumentos como o piano. No entanto, ainda há espaço para pesquisas que investiguem estratégias didáticas capazes de tornar a transição entre a musicalização e o ensino instrumental mais suave, sem que a criança perca o caráter lúdico e criativo que marcou sua primeira experiência com a música.

Sendo assim, o próximo passo deste trabalho será conferir e comparar alguns métodos de piano, para encontrar diferentes e possíveis abordagens lúdicas que transitam da etapa da musicalização para o ensino instrumental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEZERRA, Denise Maria; FIALHO, Francisco Antonio Pereira. Analisando música na infância: uma abordagem cognitiva no ensino-aprendizagem do piano. Opus, v. 26, n. 3, p. 1-17, set./dez. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2608>.

MOREIRA, Gabriela. Princípios da musicalização infantil e da aprendizagem. 2023.

NOGUEIRA, M. A. A música e o desenvolvimento da criança. Revista da UFG, v. 5, n. 2, dez. 2003. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br>. Acesso em: 07 set. 2011, às 17h37.

PISMEL, Yuria Santamaria; MUSICAL, Alecrim Dourado Formação. Piano criativo: a transição da musicalização para a aula de instrumento. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. XXV Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2021.

RODRIGUES, Carmen Aguera Munhoz; ROSIN, Sheila Maria. A importância do ensino de música para o desenvolvimento infantil. Maringá: UEMA, 2011.

ZAGONEL, Bernadete. Métodos ativos de educação musical. In.: FONZAR, Jair (Org.). Educação, concepções e teorias. Curitiba: Ed. da UFPR, 1984 p. 15-43.

Contribuições do pensamento de Jacques Rancière para a educação musical: primeiras aproximações

Mateus Pintari Gonçalves; Dr. Caio Tikaraishi Pierangeli

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

O ensino de música, ao longo dos anos, tem sido dominado por diversos modelos pedagógicos que influenciam profundamente a prática e a percepção da educação musical. Entre esses modelos, um que alcançou maior destaque ao longo do tempo foi o conservatorial, baseado em uma abordagem tradicional e estruturada, marcada por uma ênfase na técnica e na hierarquia de conhecimento (Penna, 2020). Apesar das críticas e das transformações na prática pedagógica, o modelo conservatorial ainda persiste de maneira significativa (Pereira, 2014, Loureiro, 2004), especialmente no que se refere ao ensino formal. Nesse contexto, o modelo conservatorial, ao enfatizar a reprodução técnica e a centralidade da figura do professor, mostra-se pouco eficaz no estímulo à autonomia discente (Penna, 2020), pois conforme Jardim (2002, p. 107) critica “É importante que as academias estejam preparadas e abertas a fim de capacitar seu alunado para criar a partir de suas próprias questões, e não a partir de perguntas vindas de outras realidades e de caminhos que se formaram de outros modos”. É por essa perspectiva que, neste modelo, muitas vezes, a aprendizagem é conduzida de forma verticalizada, onde o estudante assume um papel passivo diante da autoridade do mestre e da rigidez dos conteúdos estabelecidos. Essa lógica pedagógica pode acabar por restringir a experimentação, a criatividade e a reflexão crítica, elementos fundamentais para a formação de músicos autônomos e realizados com sua prática.

Por outra via, em seu livro intitulado *How Popular Musicians Learn*, Lucy Green (2017) descreve as práticas de aprendizagem informal que músicos populares utilizam para adquirir suas habilidades e conhecimentos musicais, destacando um padrão de aprendizado menos formal e mais experiencial do que os métodos tradicionais de ensino musical. Sendo assim, esta obra oferece uma base relevante para discutir a autonomia, pois demonstra como músicos populares aprendem de forma independente, motivada por interesses pessoais e em contextos colaborativos. Ao analisar práticas como tocar de ouvido, escolher repertórios próprios e compartilhar conhecimentos entre pares, a autora mostra que a aprendizagem pode ser eficaz mesmo fora de estruturas formais. Essa perspectiva contribui para repensar o ensino, valorizando processos que estimulam protagonismo, autogestão e engajamento dos alunos. Outro autor que será abordado nesta pesquisa é Jacques Rancière, filósofo francês, amplamente

reconhecido como uma das figuras mais influentes do pensamento contemporâneo. Sua extensa obra tem impactado variados campos do conhecimento, incluindo a filosofia, a teoria política, as artes e a educação. Apesar dessa multiplicidade de áreas, a questão da igualdade e da autonomia emergem como um eixo central em suas reflexões. Caracterizada por um estilo de pensamento que embaralha as barreiras disciplinares e mescla diferentes vozes sem as hierarquizar, sua produção rompe com a tradição acadêmica de tratar discursos marginalizados como simples matéria-prima a ser interpretada pelo intelectual (de Carvalho, 2022). Em sua obra *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual* (2022), Rancière discute de forma crítica o papel do professor no processo educativo e como ele pode, ou não, contribuir para o desenvolvimento da autonomia do aluno. Essa concepção de autonomia será utilizada como referência analítica central nesta pesquisa.

Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é analisar a obra *How Popular Musicians Learn*, identificando pontos de convergência e divergência entre o pensamento de Jacques Rancière e as práticas pedagógicas descritas por Lucy Green. Para orientar a análise, foram estabelecidas cinco categorias: (i) Autonomia na Construção do Conhecimento; (ii) Criticidade e Reflexão Musical; (iii) Desconstrução da Hierarquia entre Mestre e Aluno; (iv) Aprendizagem Cooperativa; e (v) Diálogo e Valorização do Conhecimento Prévio. O propósito é, assim, compreender de que modo as contribuições de ambos os autores podem enriquecer o debate sobre a autonomia no ensino de música. Esta pesquisa, desenvolvida no âmbito de um Trabalho de Conclusão de Curso, ainda está em andamento e atualmente ela se encontra na etapa de escrita do último capítulo, que consiste na comparação e análise entre as obras de Jacques Rancière e Lucy Green.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE CARVALHO, José Sérgio Fonseca; RANCIÈRE, Jacques. Jacques Rancière e a escola: educação, política e emancipação. Autêntica Editora, 2022.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Routledge, 2017.

JARDIM, Antônio. Escolas oficiais de música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade brasileira. *Plural*, Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa de Documentação (Escola de Música Villa-Lobos), ano II, n. 2, p. 105-122, 2002.

LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. A educação musical como prática educativa no cotidiano escolar. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 65-74, mar. 2004.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. *OPUS*, v. 26, n. 3, p. 1-25, 2020.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. Revista da ABEM, v. 22, n. 32, p. 90-103, jan./jun. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual. 3. ed. 10. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

Choro e seus movimentos

Miriã Oliveira Krieger; Dr. Fábio Parra Furlanete

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

A partir de leituras sobre o choro e de questionamentos sobre como o gênero musical se estabeleceu culturalmente com as suas práticas de improvisação e de ornamentação, foi proposta uma pesquisa para responder a pergunta: “Qual matriz cultural influenciou o choro antes do jazz?”.

Diante disso, a pesquisa teve como objetivo geral compreender o(s) movimento(s) inserido(s) no choro e os modelos evidenciados na literatura para descrever a prática musical do gênero brasileiro; conforme leituras específicas sobre os gêneros musicais barroco italiano, choro e jazz.

A pesquisa foi qualitativa e teórica, na forma de uma análise crítica da literatura sobre o tema. Os métodos utilizados foram as leituras e as análises dos textos referenciados, além do debate bibliográfico acerca da concordância entre os gêneros musicais e aquilo que envolvia/envolve o meio em que eles foram/são construídos. Reconheceu-se durante a pesquisa a influência de outras matrizes culturais no choro, como a matriz africana e seus aspectos rítmicos (presença de sínopes, por exemplo) e, de maneira mais sutil, a matriz indígena. Entretanto, o recorte deste trabalho foi analisar a presença do barroco italiano e do jazz especificamente.

A princípio, Valente (2009) foi a principal autora lida para abordar a formação histórica do choro e como se consolidou na cultura brasileira. Em seguida, acerca do barroco italiano, Brandão (2012) foi importante para reconhecer a ópera na prática musical no Brasil. Por fim, para estudar a história do jazz e como ele foi importado para outros países, Hobsbawm (1990) foi o principal teórico analisado.

A confirmação de que o barroco é o movimento que orienta a prática do choro desde o início de sua história foi compreendida conforme a leitura de Valente (2014) e Modesto, Berg (2021). Os autores foram primordiais, com suas descrições das técnicas do choro e suas comparações com as interpretações barrocas, para relacionar os gêneros. Sobre o jazz e o choro, autores como Domingues (2020) foram analisados para exemplificar que é correto dizer que o choro foi, de certa forma, influenciado pelo jazz. Mas, este não é o movimento que causou

a formação da interpretação do gênero brasileiro.

A forte presença do barroco no contexto cultural brasileiro iniciou em 1808, quando a família real desembarcou no Rio de Janeiro e “teatros são inaugurados e é fundada – com os músicos vindos da corte e a incorporação da Capela da Sé – a Capela Real, que teve o Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) como primeiro Mestre de Capela.” (Brandão, 2012, p. 35).

A partir disso, as práticas musicais em eventos formais e durante a execução de danças de salão no século XIX já possuíam um estilo de interpretação similar ao choro. A hibridização com a música europeia, como a polca e a schottisch, e o cosmopolitismo que estava ocorrendo no Brasil da época foram importantes para a formação do gênero brasileiro. (Modesto, Berg, 2021, p. 288)

Já o gênero estadunidense no Brasil atingiu a música brasileira de maneira significativa no ano 1920, quando grupos artísticos estadunidenses e europeus fizeram turnês no Brasil. “Consideradas o embrião do desenvolvimento do jazz no Brasil, credita-se às jazz bands a criação dos primeiros contornos daquilo que seria futuramente a música popular brasileira” (Pompeo, 2023, p. 55).

Em vista disso, a influência jazzística no cenário da música popular brasileira é reforçada, conforme o autor, pelas formações de grupos e pela característica musical, ou seja, é instrumental e tem um caráter alegre e dançante, ademais da improvisação. Além disso, conforme o jazz foi consolidado no território brasileiro, os ritmos nacionais como o samba e o choro foram incorporados no repertório das jazz bands.

Entretanto, a resposta para a problemática desta pesquisa se encontra ao cruzar o caráter barroco italiano com o do choro brasileiro. A similaridade entre as composições dessas duas épocas distintas é perceptível até a prática dos dias de hoje.

Outrossim, a improvisação é a grande ligação entre o barroco e o choro. Rónai (2008 apud Modesto, Berg, 2021, p. 291) percebe a partitura barroca como sendo apenas um ponto de partida para os músicos. Essa característica de ornamentar e criar linhas melódicas a partir do que está escrito na composição acontece predominantemente no choro.

A execução, tanto no adagio italiano quanto no choro, dos intérpretes evidencia que possuíam/possuem o domínio da linguagem e, ao improvisarem, seja na melodia ou seja no acompanhamento, eles mantêm uma ornamentação característica (Rónai, 2008 apud Sève, 2016, p. 1303).

A ideia de ornamentação como elemento aparentemente pertencente a uma camada de superfície, mas potencialmente ligado a uma camada mais profunda será fundamental para sua compreensão dentro do universo do choro. A ornamentação no choro é um elemento significativo a ponto de ser identificada como a principal ação de cunho improvisatório dos solistas em grande parte do repertório tradicional (Modesto, Berg, 2021, p. 303-304).

Em conclusão, ao decorrer da pesquisa foi possível reconhecer a presença significativa do barroco italiano e do jazz no choro. Entretanto, a influência do barroco foi a mais marcante durante a escrita por ser um gênero importante no marco cultural brasileiro e por ser formado e estruturado anos antes do que o gênero estadunidense. Além disso, as ornamentações, o baixo contínuo, a formação de pequenos grupos para performar e a improvisação, características principais do adagio italiano, estão fortemente presentes no gênero brasileiro e, especificamente, na prática dos instrumentistas chorões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, J.M. Ópera no Brasil: um panorama histórico. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 12, n. 12, 2012, p. 31-47.

DOMINGUES, Petrônio, De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no mundo atlântico. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 40, n. 85, p. 171-192, 2020.

HOBBSAWM, Eric J. História social do jazz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MODESTO, M.; BERG, S. A ornamentação melódica como elemento de improvisação do choro brasileiro e suas similaridades com a música barroca. In: RODRÍGUEZ, V.; MARÍN-LÓPEZ, J.; PICHACO, B. En, desde y hacia las Américas: Músicas y migraciones transoceánicas. 1 ed. Madrid: Dykinson, 2021. p. 287-307.

POMPEO, Samuel. O jazz no Brasil. In: LIMA, Sonia R. Albano; MARUN, Nahim; GIANESELLA, Eduardo F. (org.). XX anos do PPG – Em música do IA-UNESP I Volume. São Paulo: Equipe Tesseractum Editorial, 2023. p. 54-78.

SÈVE, Mário. Choro: gênero ou estilo?. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXVI, 2016, Belo Horizonte. Anais, 2016, p. 1-10.

VALENTE, Paula. Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VALENTE, Paula. Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. 2009. Dissertação – Música, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Voz instrumental e habilidades musicais

Ma. Natália Lacueva Lepri; Dr. José Roberto Imperatore Vianna

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

O estudo da voz instrumental na música popular brasileira, surgiu de uma inquietação pessoal em entender o papel da voz nos ambientes musicais em que está inserida. Várias questões permeavam este alinhamento entre voz e instrumento, até entendermos que a voz, quando utilizada no canto é um instrumento com uma habilidade a mais, a habilidade de pronunciar palavras além de entoar a melodia.

Entender a voz como um instrumento é primordial para que o cantor seja entendido como músico, entre seus pares, público e curadores. A partir deste entendimento, temos algumas questões que são: “quando a voz instrumental acontece na música popular brasileira?”, “a voz instrumental é um recurso apenas da música instrumental, ou também pode ser aplicada nas canções?”.

Que a voz instrumental acontece na música instrumental brasileira, é tácito. Porém, quando se trata de canção é necessária uma análise minuciosa da composição. Segundo Chico Saraiva:

1 Melodias compostas com a voz (ou “na cabeça”): processo que utiliza não mais que o apoio rítmico para o jogo de estímulos estabelecido entre o ritmo da melodia e a rítmica referencial do gênero. [...] 2 Melodias compostas com a voz, contando com apoio rítmico-harmônico de instrumento: processo que reproduz aspectos da categoria apresentada acima, transformado pela utilização de um instrumento que possibilita a obtenção de um sentido harmônico. [...] 3 Melodias compostas por meio da interação de instrumento e voz: processo que não dispensa nenhuma das possibilidades elencadas nas duas primeiras categorias, mas que, ao contar com os recursos próprios do instrumento que agora age diretamente na busca melódica, pode gerar – para além da canção – também uma peça instrumental que muitas vezes ganha vida autônoma (SARAIVA, 2018, p. 67)

O cantor possui um grande desafio ao se deparar com composições instrumentais, seja na música instrumental ou na canção, o cantor precisa buscar estratégias técnicas e habilidades musicais para construir sua interpretação. E é aqui que um estudo minucioso da voz como instrumento se justifica.

Partimos da análise de performances de cantores brasileiros além de uma entrevista semi-

estruturada com as cantoras: Ana Malta, Dani Gurgel, Ilessi e Vanessa Moreno, nomes de grande relevância para a referida prática. Surgiu daí a hipótese de que a voz instrumental acontece quando a voz se apropria do idiomatismo instrumental para a construção da performance vocal.

A partir das referidas análises e entrevistas entendemos que, para que a voz instrumental aconteça na música popular brasileira, são necessárias quatro habilidades musicais: Silabação, Canto sincopado, timbragem e improvisação.

SILABAÇÃO

A silabação é a escolha consciente das melhores sílabas para se interpretar uma música instrumental, ou até mesmo, uma canção em que o cantor eleja suprimir o texto para um efeito instrumental.

Alguns fatores como a fonética da língua portuguesa falada no Brasil, seus sotaques e nasalidades, além dos instrumentos inseridos em cada gênero musical da música popular brasileira, fazem com que as escolhas dessas sílabas sejam diferentes para cada situação.

CANTO SINCOPADO

O canto sincopado faz referência a uma prática muito comum no ambiente do samba, em que os cantores fazem mudanças rítmicas para gerar um efeito surpresa na construção da performance.

Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida com fraseados inesperados. A síncope opera bordando de sutilezas o vazio. É ali que ela mora. A síncope subverte a normatização, busca caminhos que não são os do enfrentamento, joga com o tempo e o contratempo no deslocamento do jogo rítmico. As culturas de síncope, por sua vez, dialogam com o dribble, já que são capazes de “garrinchar” tempo e espaço. E aí penso mesmo no futebol (SIMAS, 2020, p. 1).

TIMBRAGEM

Entendemos por timbragem a escolha de timbres que se apropria do timbre de outros instrumentos para a performance vocal.

Em exemplo clássico, temos a performance de Gal Costa na canção “Meu nome é Gal” em que a cantora explora timbres e, em um processo imitativo, dialoga com a guitarra. (link disponível do youtube no título da canção).

IMPROVISACÃO

A improvisação vocal idiomática é uma habilidade musical que necessita das outras três habilidades para acontecer. Seu diferencial é que ela precisa ocorrer no momento da performance.

Identificamos, por meio de escuta de repertório e leitura de trabalhos acadêmicos, três tipos de improvisação vocal, são elas:

- a) Improvisação textual: quando a voz cria o texto no momento do improviso, com base melódica e harmônica;
- b) Improvisação rítmica: quando a voz cria ritmos por meio da silabação no momento do improviso;
- c) Improvisação melódica (sem texto): quando a voz improvisa uma melodia sem texto com auxílio da base harmônica.

Claro que existem outras formas de improvisação vocal, como a improvisação melódica com texto, por exemplo, mas o foco aqui, são as que mais aparecem na música popular brasileira. (LEPRI, 2023, p. 53).

CONCLUSÃO

Concluimos com esta pesquisa de mestrado que, um estudo sistematizado da voz instrumental, amplia as possibilidades de construção de performance da voz, além de auxiliar os professores de canto com recursos sistematizados de habilidades musicais para cantores.

Pudemos perceber também, o impacto negativo que a falta de uma organização acerca do objeto voz instrumental traz para a prática dos cantores.

Após a pesquisa de mestrado, seguimos no doutorado com o mesmo objeto, a fim de entender como a voz instrumental é percebida e aplicada no Choro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LEPRI, Natália Lacueva. A voz instrumental na música popular brasileira: O idiomatismo instrumental na performance vocal, Dissertação (Mestrado em Música) Maringá, 2023.

SARAIVA, Chico. Violão Canção: Diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. Drible e flecha de Fulni-ô. Revista Cult - UOL, São Paulo, ed. 254, 27 jan. 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/drible-e-flecha-de-fulni-o/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

O Moçambique em “Testamento”: a influência do Congado na música de Milton Nascimento

Pedro Bronzatti Siqueira

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

O presente trabalho de conclusão de curso investiga a inter-relação entre práticas musicais afro-brasileiras e a canção popular produzida no contexto do movimento Clube da Esquina, tomando como objeto de análise o fonograma “Testamento”, de Nelson Ângelo e Milton Nascimento, presente no álbum Clube da Esquina 2 (1978). A pesquisa parte de uma experiência pessoal e artística do autor, cuja trajetória musical é marcada pelo contato com diversas manifestações culturais e sonoras, especialmente aquelas oriundas da cultura popular brasileira. Nesse contexto, o trabalho problematiza e analisa a presença dos elementos do Congado mineiro, em especial o ritmo do Moçambique, como substrato estético e estrutural da canção escolhida, buscando compreender como esse diálogo interétnico e intermusical se manifesta formal e simbolicamente.

A introdução apresenta o percurso formativo do autor, destacando seu contato precoce com expressões da cultura popular em Minas Gerais e sua inserção no universo da Música Popular Brasileira (MPB), que se tornaria referência estética e afetiva. A partir disso, delineia-se o objetivo principal da pesquisa: investigar como se dá a interface entre a manifestação do Congado, com destaque para o ritmo do Moçambique, e a composição “Testamento”, observando os aspectos rítmicos, culturais e simbólicos presentes no fonograma.

A pesquisa insere-se também em um campo de estudos que busca valorizar e legitimar manifestações culturais de matriz africana no meio acadêmico, historicamente marcado por uma epistemologia eurocêntrica que marginalizou saberes e práticas da cultura negra. Referenciais teóricos como Paul Gilroy, com sua obra *O Atlântico Negro*, e Leda Maria Martins, com o conceito de “performances do tempo e da memória”, são fundamentais na estruturação da abordagem crítica e interdisciplinar da pesquisa. Essas referências sustentam a noção de que o Congado, enquanto prática cultural e ritualística afro-brasileira, é um espaço de encruzilhada entre cosmovisões africanas e cristãs, que desafia classificações estanques entre o sagrado e o profano, o popular e o erudito.

Na segunda parte do trabalho, intitulada “O Ouro Negro”, aprofunda-se o contexto histórico e social da presença africana em Minas Gerais, especialmente no ciclo do ouro e no processo de formação da Capitania das Minas Gerais, onde milhares de africanos escravizados foram forçados a trabalhar. A pesquisa revisita, a partir de fontes como Darcy Ribeiro e C. G. Mota, a constituição de uma sociedade miscigenada, na qual a influência africana, apesar da repressão, impregnou profundamente a cultura local — inclusive nas manifestações musicais. O Congado é apresentado como uma das expressões mais vivas dessa resistência cultural, sendo descrito não apenas como manifestação folclórica, mas como sistema ritual e artístico complexo.

A terceira seção contextualiza o surgimento e os membros do Clube da Esquina, movimento musical mineiro que emerge a partir dos anos 1960 e tem em Milton Nascimento e Nelson Ângelo dois de seus principais representantes. O trabalho destaca a origem interiorana dos compositores, sua formação marcada pela escuta atenta e não institucionalizada da música, e o modo como essa vivência moldou a sonoridade particular do grupo, caracterizada por uma rica combinação de MPB, jazz, rock progressivo, música erudita e referências da cultura popular.

A metodologia adotada está baseada na teoria tripartite de análise musicológica proposta por Jean Molino e desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez, que propõe a análise de formas simbólicas em três níveis: poético (intencionalidade criativa do autor), estésico (interpretação do ouvinte) e material/neutro (estrutura imanente da obra). Este modelo permite que o autor investigue, a partir da escuta analítica, como os elementos rítmicos do Moçambique são incorporados na composição “Testamento”, mesmo na ausência de uma partitura oficial.

A análise musical prevista, mas apenas parcialmente desenvolvida no trabalho devido a limitações de escopo, busca comparar a estrutura rítmica do Moçambique com a da canção, destacando aspectos como a polimetria (uso simultâneo de compassos 2/4, 3/4 e 6/8), a utilização de instrumentos típicos como o patangome — que remete gestualmente ao trabalho dos garimpeiros — e a construção de camadas sonoras que remetem à ritualidade do Congado. Este processo é entendido como resultado de um gesto criativo consciente e sensível que reflete a memória corporal e musical da diáspora africana, reelaborada em contexto urbano e moderno.

A conclusão reforça a importância de revisitar as origens afro-brasileiras da cultura nacional através da música popular, e sugere que a canção “Testamento” é um exemplo emblemático daquilo que Leda Martins chama de “performance da memória”, onde camadas temporais e culturais se entrelaçam. O autor reconhece que, apesar das limitações temporais do TCC, a etapa de composição de uma canção autoral baseada nos mesmos princípios analíticos e criativos poderá ser desenvolvida em trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÂNGELO, Nelson. Eu sou um escravo da música. Entrevista concedida ao Museu da Pessoa para os entrevistadores José Santos e Stella Tredice. Belo Horizonte, jun. 2004.

GILROY, Paul. O atlântico negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 1993.

LUCAS, Glauro (Org.). Cantando e reinando com os Arturos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os Congados. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. História do Brasil: uma interpretação. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La cathédrale engloutie, de Debussy. Debates, v. 6, 2002.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2002.

Traços de colonialidade no ensino superior em música: provocações decoloniais acerca da aprendizagem de repertório musical

Reinaldo Neves dos Santos; Dr. Leandro Augusto dos Reis

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

A questão central deste estudo consiste em investigar de que maneira as relações estabelecidas pelos licenciandos em Música com os repertórios que consomem e estudam influenciam seus processos de aprendizagem e de formação docente, bem como em que medida tais relações evidenciam traços de colonialidade presentes nas estruturas curriculares e nas práticas pedagógicas do ensino superior em música de uma universidade pública. A pesquisa busca, assim, descrever e problematizar as possíveis tensões entre repertórios institucionalizados pela academia e aqueles vivenciados ou celebrados pelos discentes, investigando de que modo essas articulações são atravessadas por formas de legitimação cultural e por disposições (*habitus*) que reiteram e perpetuam os cânones musicais vinculados à tradição eurocristã.

O objetivo geral desta pesquisa é investigar as relações entre repertório, formação e conscientização crítica entre licenciandos em Música, com vistas a identificar traços de colonialidade presentes na práxis musical e nas estruturas curriculares do ensino superior em música. Como objetivos específicos, propomos: 1) analisar as interações entre licenciandos e seus repertórios e explorar de que forma a relação entre repertório e conscientização se configura; 2) identificar possíveis intersecções entre repertório e aprendizagem musical, a destacar como determinados repertórios são legitimados e reiterados pela academia e ainda, se tais processos refletem ou não traços de colonialidade que perpetuam hierarquias epistemológicas e musicais da sociedade eurocristã; 3) compreender a influência dos repertórios na formação docente e identificar traços de colonialidade e *habitus* em sua relação com os processos formativos do músico professor; 4) examinar de que modo a escolha e a abordagem do repertório musical impactam a formação de futuros professores de música, considerando as dimensões técnica, estética, política e sociocultural; 5) analisar as práticas de consumo musical dos licenciandos e observar como celebram música dentro e fora do ambiente acadêmico e de que modo essas práticas, atravessadas por transformações digitais, streaming, algoritmos e intermediários culturais, dialogam com o repertório acadêmico;

6) Explorar fissuras e caminhos potenciais para a ampliação e incorporação de repertórios regionais, populares e contra hegemônicos na formação de professores de música.

A fundamentação teórica do estudo se articula em três eixos principais. O primeiro baseia-se na concepção de conscientização e da educação problematizadora de Freire (2018), que oferece instrumentos para compreender a passagem da consciência ingênua para a consciência crítica e, a partir disso, pensar e agir sobre as condições musicais e socioculturais que permeiam a educação musical. O segundo eixo mobiliza os conceitos de campo e habitus de Bourdieu (2009), permitindo compreender como disposições incorporadas e estruturas institucionais – formais e informais – moldam práticas, preferências estéticas e naturalizam hierarquias culturais. Por fim, o terceiro eixo, apoia-se em Green (2022), cuja discussão sobre significados inerentes e delineados da música possibilitam analisar repertórios enquanto construções sociais, afetivas e identitárias em comunidade com implicações diretas para os processos de aprendizagem musical. Complementarmente, recorremos a perspectivas decoloniais em Quijano (2005), Mignolo (2011), Santos (2010) e Mbembe (2018), que nos auxiliam a problematizar a persistência de orientações e determinações eurocêntricas nos currículos e práticas acadêmicas, evidenciando fissuras e possibilidades de superação da colonialidade no ensino superior em música.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa se organiza como estudo de caso, abordagem adequada para compreensão de fenômenos sociais complexos, como os processos de aprendizagem em música e seus possíveis traços de colonialidade. Conforme destaca Yin (2001), o estudo de caso é um recurso fundamental para investigar fenômenos individuais, organizacionais, sociais e políticos, o que se alinha aos propósitos deste trabalho. O campo empírico corresponde a um curso de licenciatura em Música de uma universidade pública do interior do Paraná, e contempla entrevistas e questionários aplicados a estudantes e docentes. Os instrumentos metodológicos incluem também a análise documental, contemplando o Projeto pedagógico do curso (PPC), as Provas de Habilidades Específicas (PHE), bem como o inventário das trajetórias musicais e dos perfis dos participantes. Para o tratamento dos dados, utilizamos princípios da análise de conteúdo (Bardin, 2016), que possibilita a decifração estrutural e transversalidade temática, orientando a construção de categorias analíticas que sustentam a discussão dos resultados.

Como resultados preliminares, a análise da literatura, da historicidade do curso e das evidências documentais apontam a presença de traços de colonialidade, tal como identificado em outros cursos examinados na vasta revisão de literatura. Observa-se, entretanto, que a maioria dos discentes e docentes demonstra consciência acerca dessa problemática, ainda que em graus distintos: alguns a enfrentam de maneira mais direta e crítica, enquanto outros a representam de modos simbólicos e menos explícitos. Constata-se uma disjunção entre o repertório acadêmico e aquele celebrado pelos estudantes, gerando fricções didático-pedagógicas

e sentimentos de irrelevância curricular e não pertencimento. Além disso, identificam-se influências de políticas públicas e determinações estatais que atravessam esse cenário. Os docentes, em geral, enfrentam o problema a partir da literatura e da práxis musical disponíveis, e todos os entrevistados – docentes e discentes – tem se posicionado de forma crítica diante da questão. A análise documental indica, ainda, que o PPC do curso, elaborado em eixos e percursos formativos, configura-se como um texto em constante construção, de caráter dialógico e orientado pelas demandas sociais e institucionais. Todavia, ainda não aborda de maneira explícita as discussões sobre colonialidade e decolonialidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.

BOURDIEU, Pierre. O senso prático. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. 66 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

GREEN, Lucy. Music on deaf ears: significado musical, ideologia e educação. Trad. Alan Caldas Simões. Curitiba: Appris, 2022.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. The darker side of western modernity: global futures, decolonial options. Durham & London: Duke University Press, 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo et al. (Ed.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales= Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: Epistemologias do Sul. Coimbra: Almedina, 2010. p. 637-670.

YIN, Robert K. Estudo de caso: planejamento e métodos. Trad. Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

Anais do
COLÓQUIO NACIONAL
DE PESQUISA EM
MÚSICA DE LONDRINA Vol.1 2025

Departamento de Música e Teatro (MUT-UEL) | Londrina - PR, 2025

ISSN [xxxx-xxxx]
[destinado ao código de barras]



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA