

Vol. 2
2026

Anais do
**COLÓQUIO NACIONAL
DE PESQUISA EM
MÚSICA 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. 2 (2026).

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)

Anais do
**COLÓQUIO NACIONAL
DE PESQUISA EM
MÚSICA DE LONDRINA**
Vol. 2
2026

EXPEDIENTE

REALIZAÇÃO	Grupo de Pesquisa CLIC, Departamento de Música e Teatro (MUT-UEL)
APOIO	Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Sociedade (PROEX/UEL), Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do Paraná (SETI) e Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná. Chamada Pública FA/SETI nº 17/2025 e Edital PROEX nº 153/2026
COORDENAÇÃO GERAL	Fábio Parra Furlanete e Daniel Gouvea Pizaia
COMISSÃO ORGANIZADORA	Alexandre Remuzzi Ficagna, Amanda Moura Possette, Caio Tikaraishi Pierangeli, Daniel Gouvea Pizaia, Fábio Parra Furlanete, Leandro Augusto dos Reis e Luciano da Silva Candemil
COMISSÃO CIENTÍFICA	Alexandre Remuzzi Ficagna, Amanda Moura Possette, Caio Tikaraishi Pierangeli, Daniel Gouvea Pizaia, Fábio Parra Furlanete, Leandro Augusto dos Reis e Luciano da Silva Candemil
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

Pesquisa na licenciatura em música

Dr. Fábio Parra Furlanete

Os cursos de música começaram a ser incorporados pelas instituições de ensino superior brasileiras com a criação do curso de música da UFRJ na década de 1930, por ocasião do Estado Novo, mas, no início, esse processo foi lento. Essa incorporação começa a acelerar na década de 1970 com a criação dos cursos da UNICAMP e da USP, e ganha corpo, de fato, nos anos 1990. O incremento ocorrido naquela década traz para o ensino superior de música uma novidade importante: a formação de músicos, que vinha de uma tradição fortemente conservatorial de ensino técnico, passa a ser regida pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação, promulgada em 1988 com a nova constituição, mas só regulamentada em 1996. Isso significa que, a partir de então, o ensino superior, incluindo os cursos de música, passou a ser entendido como um espaço nos quais ensino, pesquisa e extensão operam de forma indissociável. Contudo, enquanto ensino e extensão pudessem ser percebidos como atividades naturais do músico, a adoção da pesquisa como prática regular necessitou de um tanto a mais de tempo e trabalho. Só após vários anos e a substituição das gerações mais antigas de professores advindos da tradição conservatorial por professores/pesquisadores formados em programas de mestrado e doutorado, frequentemente no exterior, é que foi possível construir uma rede de construção e difusão de conhecimento sobre a prática musical como a que vemos estruturada na entrada do presente século.

Ainda assim, muito daquela tradição ainda persiste, em parte por conta da falta de uma rede mais ampla e articulada de conservatórios que supra a demanda por essa formação técnica especializada, forçando assim as universidades a absorver parte dessa demanda. Isso tem como consequência o fato de que a pesquisa em música, mesmo sendo feita de forma competente e dedicada por professores em diversas instituições em todo o país, ainda não alcançou o volume e a consistência que encontramos em outras áreas acadêmicas.

O Colóquio Nacional de Pesquisa em Música de Londrina surge em 2025 para tratar dessa lacuna: aprimorar os projetos de pesquisa desenvolvidos por professores e alunos da graduação, projetar essa produção para outros espaços acadêmicos em âmbito nacional, proporcionar reflexões sobre os caminhos da pesquisa em música na contemporaneidade, estimular a difusão das pesquisas existentes na área e incentivar a produção científica dentro

do curso de licenciatura em música da UEL tendo em vista a implementação do mestrado em música.

Em sua primeira edição, mesmo com recursos escassos e um alcance limitado, o evento reuniu no SESC Cadeião de Londrina professores, alunos e pesquisadores de todo o Brasil em debates sobre os rumos da pesquisa em música. Essa reunião expôs nossos alunos e a comunidade local a um debate acadêmico mais amplo e aumentou a projeção nacional do trabalho artístico e acadêmico realizado no Curso de Música da UEL. Isso teve um forte impacto na união do corpo docente do curso de música em torno de um modelo de curso que valorize a produção de conhecimento e aumentou o grau de exigência dos alunos sobre a qualidade do trabalho acadêmico.

Agora, em sua 2ª edição, o Colóquio Nacional de Pesquisa em Música de Londrina espera poder ampliar o seu alcance, aprofundando as transformações já causadas pela sua edição anterior, ao oferecer para nossos alunos e a comunidade local um panorama mais amplo e detalhado das pesquisas em música no plano nacional e trazer, para nossa produção acadêmica, mais projeção e reconhecimento. O propósito do evento é, assim, proporcionar reflexões e diálogos sobre a produção de pesquisa em música, agrupando discentes, docentes e pesquisadores internos e externos à Universidade Estadual de Londrina. Nesse contexto, pretendemos colocar discentes, docentes e a comunidade local em contato com o estado da arte sobre o debate acadêmico em música no país, além de dar visibilidade, no plano nacional, às produções artísticas e aos trabalhos acadêmicos realizados no Curso de Música da UEL. Com isso, esperamos estimular o crescimento e amadurecimento do trabalho acadêmico do curso de Música da UEL visando a futura implementação de um Programa de Pós-Graduação em Música.

O tema escolhido para o evento, “Perspectivas e diálogos contemporâneos”, abrange um amplo espectro de assuntos. Isso nos permite trazer para o nosso público os debates mais atuais sobre as pesquisas em cada uma das quatro áreas do curso de música da UEL. Os temas específicos de cada mesa de debates serão: Educação Musical – “Profissão, Gênero e Música: interfaces com a formação e atuação em Educação Musical”, Musicologia – “Etnomusicologia hoje: sujeitos, saberes e práticas”, Criação Musical – “Escutas sensíveis como ferramentas para a criação sonora”, e Performance – “Perspectivas contemporâneas da pesquisa em performance musical”.

O público do evento é constituído por docentes e discentes de cursos de graduação e pós-graduação em música em âmbito nacional. Dado que entre os objetivos encontram-se proporcionar a troca com outros centros de produção artística e acadêmica, e o aumento da

visibilidade, no plano nacional, do trabalho artístico/acadêmico realizado no curso de música da UEL, pesquisadores independentes e pessoas da comunidade, interessadas em construção de conhecimento sobre música, também integram o conjunto de nossos interlocutores. Além disso, pelo fato de o curso de música da UEL ser uma licenciatura, os debates realizados, o conhecimento acumulado e as relações estabelecidas com outros pesquisadores e instituições terão um impacto profundo na formação de professores. Isso os dará a capacidade de pensar pesquisa em música como um processo de problematização e investigação das questões inerentes às práticas culturais das comunidades nas quais atuam, e os permitirá devolver para essas comunidades o conhecimento construído na academia.

SUMÁRIO

MESA-REDONDA · COMPOSIÇÃO

- **A hipótese da negociação estética no cordão carnavalesco** 11
Dr. Alexandre Remuzzi Ficagna (UEL)
- **Entre o projeto e o acontecimento em TRAMA** 14
Dr. Fernando Kozu (UEL)
- **Entre o Projeto e o Acontecimento: Artesanato Furioso e a Morfologia da Obra Aberta** 17
Dr. Valério Fiel da Costa (UFPB)

MESA-REDONDA · EDUCAÇÃO MUSICAL

- **Lugares de mulher na música: gênero, profissão e atuação musical** 22
Dra. Andréia Schach Fey (UEL)
- **Quando o músico encontra o professor: significações, formação e trajetórias profissionais na Licenciatura em Música – uma pesquisa em construção** 25
Dr. Leandro Augusto dos Reis (UEL)
- **A música como profissão** 28
Dra. Luciana Requião (UFF)

MESA-REDONDA · MUSICOLOGIA

- **Da pesquisa sobre o piano à pesquisa sobre mulheres: emergência de uma problemática de gênero na Música Popular Instrumental Brasileira** 33
Dra. Amanda Moura Possette (UEL)
- **Etnomusicologia em Tempos de Crises** 36
Dr. Allan de Paula Oliveira (UNESPAR)
- **Contribuições das Mestras para os Estudos Musicais: trajetórias sonoras de resistência através dos saberes em roda** 39
Dra. Eurides de Souza Santos (UFPB)

MESA-REDONDA · PERFORMANCE

- **Performance Musical no Brasil Hodiernamente: breves considerações e propostas** 42
Dr. Bernardo Vescovi Fabris (UFOP)
- **Entre baixarias e bordoneios – o violão de sete cordas em Campo Grande, MS no início do século XXI** 47
Dr. Julio César Matos Borba (UNIFAVENI)

SUMÁRIO

COMUNICAÇÕES

- **Contribuições do pensamento de Jacques Rancière para uma análise do discurso sobre composição musical nos trabalhos de compositores brasileiros** 50

Cristiano Ramos Pereira; Dr. Alexandre Remuzzi Ficagna
- **Modos de ação e processos de interação na improvisação coletiva: um estudo de caso na música popular brasileira instrumental com Trio Corrente e Grupo Nave Mãe** 53

Diogo Freitas de Oliveira
- **Processos composicionais de áudio dinâmico: um estudo de caso do jogo Celeste** 56

Fábio de Freitas Simões; Dr. Caio Tikaraishi Pierangeli
- **Os discursos na construção de Sérgio Assad como compositor** 59

Felipe Gonzaga Panobianco
- **Concepções de estudantes de Pedagogia EaD sobre a música na escola: notas introdutórias de uma pesquisa em andamento** 62

Isabella Tais Sonsin; Dr. Leandro Augusto dos Reis
- **Fundamentos teórico-metodológicos para o ensino de música: contribuições da pedagogia histórico-crítica para organização do trabalho pedagógico** 65

Dra. Julie Akemi Tobias Tsukuda
- **A educação musical no município de Apucarana (PR): uma análise documental das políticas educacionais para o ensino de música na escola** 68

Luiz Marcelo de Paula; Dr. Leandro Augusto dos Reis
- **Quando a pergunta muda: releituras sobre o lugar da música na escola a partir de uma pesquisa com grupos percussivos** 71

Maria Alice Pereira Tucci
- **Análise musical do álbum “Refavela” de Gilberto Gil e suas relações com a africanidade: aproximações, afastamentos e ambiguidades** 74

Sarah Torres Bento; Dr. Alexandre Remuzzi Ficagna

MESA-REDONDA DE
COMPOSIÇÃO
Tema · Entre o projeto e
o acontecimento

MESA-REDONDA · COMPOSIÇÃO

A hipótese da negociação estética no cordão carnavalesco

Dr. Alexandre Remuzzi Ficagna

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

De 2023 a 2026 participei de um cordão carnavalesco, tendo sido um de seus fundadores. Atuei como clarinetista, arranjador e compositor. Ao buscar articular esta experiência com o pensamento sobre estética e política proposto pelo filósofo Jacques Rancière, me propus a pensar sobre como explorar a politicidade da experiência sensível em proposições musicais em partilhas do sensível situadas, como nesta agremiação carnavalesca.

A partilha do sensível (Rancière, 2009) é livro onde Rancière apresenta o conceito, que lhe permite demonstrar a indissociabilidade entre estética e política. Uma partilha do sensível refere-se a um comum e a como esse comum é compartilhado, mas também dividido, o que implica em inclusões e exclusões. Aqueles que não são contados como parte neste comum fazem a reivindicação do dano por meio do dissenso. Uma partilha implica uma divisão do sensível, uma configuração dos modos do fazer, do ser e do dizer, o que implica em maneiras como o sentido circula (idem, 1995, p. 7). Por isso proponho aqui pensar um cordão carnavalesco como uma partilha do sensível situada.

Em *O espectador emancipado* (Rancière, 2012) o filósofo aproxima sua pensamento sobre emancipação intelectual ao campo da Arte. Suas reflexões nos levam a pensar que na postura da emancipação o artista considera que o espectador possui um papel ativo, o de fazer traduções, e que ambos, artista e espectador, exercem suas inteligências em relação a um terceiro elemento, a “obra”, que não lhes pertence (por obra entende-se aqui proposições artísticas dadas a ver, ouvir, ler, presenciar, etc). Esta postura se opõe à do artista “embrutecedor”, que pressupõe a ignorância de seu público, postura esta que aparece na arte com “vocalização edificante”, da moral da estória do teatro burguês à chamada “tradição arte crítica” (ibidem, p. 65-66). O problema deste modelo é que não é possível estabelecer uma linha reta entre “entre percepção, emoção, compreensão e ação” (ibidem, p.100). Trata-se de um modelo que busca a “eficácia de um efeito” e que se conecta à lógica do que Rancière chama de regime representativo ou poético das artes, que na atualidade entra em conflito com o regime estético da arte (Rancière, 2009, p.27 et seq). Este último emerge a partir do romantismo alemão,

embaralhando as fronteiras entre arte e vida e desfazendo as divisões e hierarquias claramente estabelecidas pelo regime poético ou representativo. No regime estético, a eficácia política da arte passa pela neutralização ou “suspensão dos fins representativos” (Rancière, 2012, p. 65), suspensão das relações de causalidade entre a intenção do artista e os efeitos que a obra produz.

No regime representativo, há um conjunto de regras e hierarquias que estabelece com clareza os limites da atuação do artista e os modelos e critérios que permitem avaliar a qualidade técnica de sua produção, num contexto em que é importante pertencer a uma prática comum e evitar posições dissensuais e disruptivas, que podem ser consideradas inadequadas ou ilegítimas. No regime estético, ao contrário, o artista busca a proposição de uma experiência singular, dissensual, que tenta deslocar a prática comum. Pode-se então pensar o “compositor” como o artista neste sentido, mas cuja especialidade reside no campo da música. Porém, em contextos onde a música possui a função de animar a festa, mas também onde discursividades estabelecem expectativas, o que pode o compositor, em termos estético-políticos?

Estas expectativas estão ligadas a discursividades adotadas pelas próprias agremiações carnavalescas, que revela os modos como pensam em si mesmas e se identificam, tal como apontado pela literatura acadêmica. Embora não tenha sido encontrada literatura sobre cordões, há material sobre os blocos carnavalescos: no contexto do Rio de Janeiro, Fernandes (2016) demonstra a disputa discursiva em torno da ideia de “autenticidade”, ao passo que Ribeiro e Ferreira (2020) demonstram as disputas e o processo de negociação que envolve o surgimento de novos blocos. Os autores demonstram que na base da disputa discursiva está o conceito de “cultura popular”, que Hall (1983, p. 238) já apontava como controverso e contraditório; Hall afirmava que a cultura popular está em tensão constante com a cultura dominante e cita Williams, que identificou processos de “incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação” (apud Hall, 1983, p. 242, grifo nosso).

A hipótese da negociação estética busca considerar que, se o compositor está interessado em introduzir o dissenso e provocar algum deslocamento nesta partilha específica (ou seja, produzir uma experiência artística no contexto do regime estético), convém pensar num espaço intersticial: produzir uma experiência que se destaque da prática comum, para ser percebida como intervenção artística mas que não seja exótica a tal ponto que impeça sua apropriação pela comunidade sensível. Arrisca-se aqui a afirmar que sem esta apropriação não há, de fato, um deslocamento nesta partilha específica, pois a proposição não teria reverberações, mas é importante destacar que tal apropriação não se dá no sentido de reforço da identidade da comunidade. Também é importante lembrar da indecidibilidade deste processo, que cabe ao espectador, e do qual o compositor não tem controle. Esta hipótese pode também contribuir para se pensar a prática da composição não num espaço idealizado, mas em partilhas situadas, abrindo espaço para reconfigurações do sensível e contribuindo para desenhar, como diz

Rancière, “uma paisagem nova do possível” (Rancière, 2012, p. 100).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERNANDES, Maria Rita Dias de Almeida. Blocos carnavalescos: culturas populares, culturas híbridas no carnaval de rua do Rio. (2016). PragMATIZES – Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura, 11, 138-149. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v0i11.10438>>. Acesso em: 15 mai. 2026.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: _____. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Org.: Liv Sovik. Trad.: Adelaine La Guardia Resende et all. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003. pp.231-247.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Trad. Mônica Costa Netto. 2ª edição. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RIBEIRO, Tiago L. dos S.; FERREIRA, Felipe. Esse Bloco É Meu: Noções De Pertencimento E Apropriação Nos Blocos Carnavalescos Da Cidade Do Rio De Janeiro. (2020) Revista Territórios E Fronteiras, 13(1), 96-119. Disponível em: <<https://doi.org/10.22228/rtf.v13i1.989>>. Acesso em: 15 mai. 2026.

MESA-REDONDA · COMPOSIÇÃO

Entre o projeto e o acontecimento em TRAMA

Dr. Fernando Kozu

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

Como compor uma música cujo percurso eu mesmo não consiga conhecer antecipadamente a cada nova escuta? E qual o mínimo a determinar para que realizações diferentes pertençam à mesma obra? Uma intenção composicional pode nascer como ideia, imagem, intuição, desejo de escuta, comportamento, problema ou recusa, sem constituir uma estrutura musical mensurável. Torna-se operativa ao interrogar permanências e variações, quem escolhe, com quais informações, quando, com quais consequências para escolhas seguintes e como terminar.

TRAMA ¹ — Território Relacional de Agentes, Memórias e Acontecimentos — explora essas perguntas em Devaneios, Obsessões e Amnésias, executadas no momento da escuta por agentes computacionais que geram os sons e consultam estados do processo. A composição estabelece protocolos descritivos de materiais, relações, ações, impedimentos e continuidades; cada execução percorre parte desse campo, como uma improvisação artificial, sem uma sequência completa de estruturas previamente fornecida.

Inside Artificial Improvisation, iniciado no IRCAM em janeiro de 2026, investiga a compreensão de agentes musicais e seus arranjos sociotécnicos, abordando emergência da forma, distribuição da agência entre algoritmos e participantes humanos e representações de identidade (IRCAM, 2026). Vejo aí uma interlocução direta sobre quem ou o que participa da ação musical, como atua e pode ser compreendido.

Entre os antecedentes, Reflection, de Brian Eno, oferece no aplicativo desenvolvido com Peter Chilvers o processo generativo além do recorte fonográfico (Eno; Chilvers, 2017). Em Lexikon-Sonate, Karlheinz Essl (1995) compõe geradores de comportamentos para piano em tempo real. Nika e Bresson (2021) articulam agentes baseados em corpus por especificações de estruturas temporais ou modelos treinados em dados musicais definidos pelo compositor ou gerados por outros agentes. A composição de condições para percursos variáveis ganha, em TRAMA, uma abordagem por dinamismos e limiares relacionais entre agentes.

1. Modelos de linguagem de inteligência artificial (IA) foram utilizados como apoio à programação e ao desenvolvimento do álbum generativo TRAMA, implementado em HTML e JavaScript e executado no navegador. Disponível em: <https://trama-fkoozu.netlify.app/>. O autor responde pelo conteúdo final e pelas proposições apresentadas.

Em *Devaneios*, o desejo de sons sustentados, sobreposições e batimentos exigiu definir materiais, ações, informações acessíveis e encerramento. Formalizar é também construir uma hipótese operativa para uma intenção transformada pelo trabalho: as restrições participam da invenção (Hasegawa, 2020).

A possibilidade de surpreender-me com a obra não elimina a autoria. Fiel da Costa (2017) examina a persistência do controle autoral na indeterminação; Lewis (2000), ao discutir *Voyager*, evidencia as concepções musicais incorporadas em sistemas autônomos. Em *TRAMA*, as escolhas dos agentes dependem do estado e da história da execução, sob regras que permaneço responsável por revisar.

Esta pesquisa artística articula concepção, programação e execução assistidos por modelos de IA, escuta e revisão dos protocolos, prolongando questões da improvisação livre em regime semiaberto (Kozu, 2024, p. 142–150). No computador, “escutar o grupo” exige explicitar acontecimentos acessíveis, retenções e consequências para ações futuras.

As três peças organizam essas relações de maneiras distintas. Em *Devaneios*, linhas sustentadas entram, permanecem e desaparecem. Uma voz pode tomar outra como referência para escolher sua altura, aproximando-se dela ou estabelecendo intervalos e fricções. Mesmo quando uma linha não muda, outras presenças modificam o conjunto. O encerramento interrompe novas entradas e dissolve as linhas restantes.

Em *Obsessões*, células rítmicas insistem em ciclos de comprimentos diferentes sobre uma pulsação compartilhada. Seus encontros e desencontros alteram o conjunto sem exigir transformação constante dos materiais. Uma escolha de ciclo realizada no início pode continuar organizando a peça até sua convergência final. A duração de uma decisão torna-se composicionalmente importante.

Amnésias trabalha com figuras transmitidas e transformadas pela preservação de uma característica predominante, como ritmo, contorno ou articulação. Os agentes podem responder, sobrepor intervenções, esperar ou retirar-se. Cada um retém representações parciais dos acontecimentos, cuja acessibilidade e precisão mudam no tempo. Um acontecimento pode ser percebido sem ser retido, ou lembrado sem provocar resposta: a memória participa das condições da ação.

Os ajustes mostram que diversidade combinatória e diferença musical não são equivalentes: muitos gestos distintos podem produzir homogeneidade global. A escuta leva a reconsiderar permanência, densidade e contraste. Os registros localizam acontecimentos e condições de

escolha, mas não demonstram surpresa ou reconhecimento auditivo. Tampouco equiparo decisão programada e improvisação humana: os agentes operam sobre descrições simbólicas, sem avaliação estética própria.

Entre o projeto e o acontecimento, compor condições e escutar resultados se modificam reciprocamente. O mínimo a determinar pode mudar diante das consequências; a autoria permanece na responsabilidade sobre o que delegar, conservar e transformar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ENO, Brian; CHILVERS, Peter. Reflection. Aplicativo generativo. Opal Limited, 2017.

ESSL, Karlheinz. Lexikon-Sonate: an interactive realtime composition for computer-controlled piano. 1995. Disponível em: <https://www.essl.at/bibliogr/lexson-sbcm.html>. Acesso em: 16 set. 2026.

FIEL DA COSTA, Valério. O lugar da performance na música indeterminada cageana. *Música Hodie*, v. 17, n. 1, p. 7-18, 2017. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v17i1.46422>.

HASEGAWA, Robert. Creating with constraints. In: DONIN, Nicolas (org.). *The Oxford handbook of the creative process in music*. Oxford: Oxford University Press, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190636197.013.17>.

IRCAM. Inside Artificial Improvisation: dans la boîte noire de l'improvisation artificielle. Projeto de pesquisa, 2026-2029. Disponível em: <https://www.ircam.fr/fr/recherche/projets/203>. Acesso em: 24 set. 2026.

KOZU, Fernando Hiroki. *Mutação mítica — ouvir texturas ao vento nas sendas do agora: as figurações da escuta no haikai e suas ressonâncias na criação sonora*. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024.

LEWIS, George E. Too many notes: computers, complexity and culture in Voyager. *Leonardo Music Journal*, v. 10, p. 33-39, 2000. DOI: <https://doi.org/10.1162/096112100570585>.

NIKA, Jérôme; BRESSON, Jean. Composing structured music generation processes with creative agents. In: *AI Music Creativity Conference*, 2021. p. 1-12.

MESA-REDONDA · COMPOSIÇÃO

Entre o Projeto e o Acontecimento: Artesanato Furioso e a Morfologia da Obra Aberta

Dr. Valério Fiel da Costa

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) · fieldacosta2@gmail.com

Por ocasião do 2º Colóquio Nacional de Pesquisa em Música de Londrina (2026), apresentei duas performances que fazem parte do escopo de meu projeto de pesquisa Artesanato Furioso (PPGM-UFPB): Limiar, para tambor e coro de roirois (2007) e Sereias, para objetos atritados em placas de pedra amplificadas (2003). O Artesanato Furioso é um projeto com foco na reflexão sobre a forma musical a partir de uma ação performática ativa e criativa e contextualmente determinada. Na ocasião também apresentei uma fala tendo como mote a frase “entre o projeto e o acontecimento” e decidi incluir nesta alguns apontamentos sobre o concerto realizado.

Da Indeterminação à invariância

Em minha tese de doutorado (2009) estudei o fenômeno da morfologia em obras abertas tentando observar o modo como se dá tal abertura em propostas notacionais grafistas ou instrucionais. Havia uma certa expectativa de que tais formatos impulsionssem espontaneamente a forma para uma deriva morfológica por permitirem resultados formais diversos. Logo percebi que, a despeito do formato da partitura, é sempre possível manter certa especulação a respeito do resultado sonoro final, contanto que não se ignore a ação performática como etapa válida do processo de definição morfológica. Mesmo em situações extremas de ausência de norma, como no caso de grupos de improvisação livre (não idiomática), ainda era possível determinar traços identitários persistentes de uma performance a outra. Tal observação me levou a substituir, no que concerne à reflexão sobre a forma musical, a indeterminação pela invariância. A pergunta de pesquisa se tornou: “por que este fenômeno musical diante de mim soa como soa?” Tal questão me levou a substituir a relação entre compositor – obra – partitura – intérprete – ouvinte por um modelo sistêmico que entende a obra, a princípio, como uma totalidade, portadora de identidade com ela mesma, caracterizada por uma operatividade e uma complexidade determinadas e que emerge de forma mais ou menos acidentada de um processo maquínico que envolve a fricção entre estímulos (ou disparadores) e ações (decisões

performativas), produzindo resultados mais ou menos compatíveis com determinados contextos e expectativas. Chamei esta abordagem de “Morfologia da Obra Aberta” ou “esboço de uma teoria geral da forma musical”, que foi publicada em livro em 2016 (Fiel da Costa, 2016).

O Artesanato Furioso foi estruturado em paralelo, como uma estratégia metodológica para testar em performance o comportamento da forma, a princípio a partir de propostas artísticas consideradas de alto risco (com chance de não funcionar) e que deveriam ser implementadas no curto prazo, sem ensaios, equipamentos ou intérpretes ideais. Tal práxis contribuiu para o fortalecimento da tese morfológica pois foi possível, entre outras contribuições, entender melhor a raiz estética de projetos criativos pautados num discurso de desapego à obra e à autoridade do compositor, como os do estadunidense John Cage (1912-1992).

Cage x Stockhausen

Em 1998 frequentei o 1º Stockhausen Courses of Kürten na Alemanha. O curso de composição, propriamente dito, ministrado pelo próprio Stockhausen se dava pelas manhãs e, à tarde, o compositor ensaiava as performances do período noturno. Foi nessa ocasião que percebi como a dimensão performativa poderia ser decisiva na definição da forma musical independentemente do formato partitural. Ao mesmo tempo, estudava com atenção a obra de John Cage, intuindo que sua abordagem seria diametralmente oposta a de Stockhausen, pois estaria pautada na superação da autoridade do compositor sobre a obra. No caso do compositor alemão, estava claro um “apego ao resultado” como denunciado por Nyman no seu livro sobre Música Experimental (Nyman, 1981). Para Cage, por outro lado, a fórmula dava peso à disciplina do intérprete e o compositor parecia não se importar com resultados: “resultados são como mortes” (Kostelanetz, 1991). É possível, porém, encontrar em Cage diversas declarações bastante severas em relação ao comportamento do performer. Estava claro que havia um critério estético na sua música a considerar, mesmo que este se confunda com um randomismo sonoro em certa medida. Assim, ao performer cageano não bastaria adotar um comportamento ideal, mas obter um resultado que testemunhasse seu esforço em evitar traços de autoria no contexto. Em ambas as propostas (tanto em Stockhausen, quanto em Cage), portanto, havia interesse em obter resultados específicos, mas lançando mão de abordagens completamente diferentes: o primeiro afirmava o resultado como fruto de decisões objetivas, se não escriturais, pelo menos performáticas; o segundo procurava orientar o comportamento do intérprete usando como referência a atitude ascética de intérpretes ideais e alegando que isso seria suficiente para que emergisse resultados satisfatórios. Gosto de pensar na abordagem do Artesanato Furioso como uma mescla: rigor na obtenção de resultados musicais em contextos marcados pela ideia de indeterminação cageana, ambos sujeitos a uma metodologia radicalmente contextual

na qual a obra e seus componentes passam por um processo de problematização constante. Dessa forma, contrariando ambas as abordagens, o projeto segue sua deriva.

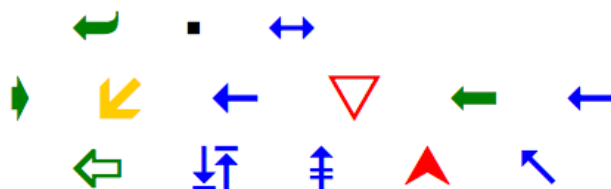
Partitura como produto

Uma das consequência de tal abordagem é que a ênfase da confecção da forma musical recai muito mais sobre a ação performática, considerada chave para a definição da forma, do que na relação entre a partitura e seu eventual resultado correlato. É comum, por exemplo, que a partitura sofra alterações importantes no processo, seja descartada ou mesmo produzida a posteriori como parte das determinações do contexto. Trabalho com a ideia de “estratégia de invariância” como modo de generalizar formas indutivas de obtenção de resultados musicais (a partitura seria um exemplo). Assim, em *Limiar* (para roirois e tambor), por exemplo, o grupo de roirois reage a gestos de regência pré combinados, o que permite que o grupo prescindia de qualquer partitura em papel e se esconda no meio da plateia. Nesse caso a estratégia de invariância seria o gesto regencial.

Em *Sereias* (objetos atritados em placas de pedra amplificadas), finalmente, temos um exemplo de obra de sonoridade invariante, com notação evolutiva. Explico: a sua partitura sofreu diversas adaptações no decorrer do tempo, não porque o resultado precisava mudar, mas justamente para afirmar de forma cada vez mais contundente um resultado pre definido. Inicialmente, a partitura continha figuras de setas coloridas; cada cor estava relacionada a um material a ser atritado (madeira, metal, vidro e papel) e os sentidos das setas deveriam ser observados (figura 1 – 2003); depois decidiu-se “traduzir” o gestual em forma de texto para orientar o performer (figura 2 – 2019);

para a performance em Londrina, consideramos apenas as cores das figuras de setas considerando que a improvisação livre seria já suficiente para garantir o resultado considerando

Figura 1



Fonte: o autor.

Figura 2

- 1)
- papel arraste O – E rápido, tremulando, *f* e com eco
 - metal arraste curto O – E, *f*.
 - baqueta friccionada N – S
 - baqueta friccionada N – S com final articulado
 - baqueta friccionada N – S com tremolo
- ***

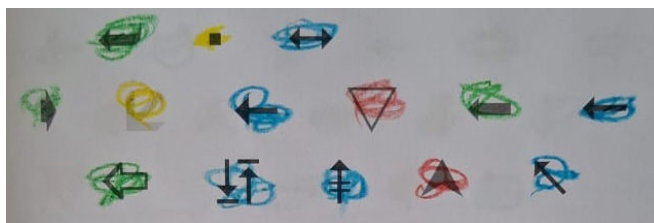
Fonte: o autor.

o que foi definido em ensaio (figura 3 – 2026) e, finalmente, a versão final da partitura para as próximas versões de *Sereias*, preservando apenas a sequência de cores (figura 4 – 2026).

Para concluir

A via do contextualismo radical do projeto Artesanato Furioso tem sido aplicada em diversas

Figura 3



Fonte: o autor.

Figura 4



Fonte: o autor.

obras clássicas do repertório de música experimental tanto europeia quanto estadunidense e em obras de colegas brasileiros, professores e estudantes. Estou convencido de que precisamos adquirir a capacidade de produzir música nova e sem concessões a partir de nossa própria realidade, buscando potencializar aquilo que já produzimos espontaneamente. Proponho uma resposta metodológica (e não estética) à questão pela via da ação performática ativa e criativa a partir de uma perspectiva contextual e espero poder dividir esta experiência com os demais colegas interessados em respostas de caráter decolonial dentro da academia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fiel da Costa, Valério. *Morfologia da Obra Aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical*. Curitiba: Prismas, 2016.

Kostelanetz, Richard. *Conversing With Cage*. New York: Limelight, 1991.

Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer, 1981.

Artesanato Furioso. <https://www.facebook.com/artesanatofurioso> (página visitada em 27/09/2026)

MESA-REDONDA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

Tema . Profissão, gênero e música:
interfaces com a formação e a
atuação em Educação Musical

MESA-REDONDA · EDUCAÇÃO MUSICAL

Lugares de mulher na música: gênero, profissão e atuação musical

Dra. Andréia Schach Fey

Universidade Estadual de Londrina (UEL) - andreiafey@uel.br

Quando pensamos na atuação das mulheres na profissão musical, as imagens de uma cantora, pianista ou professora costumam surgir com facilidade. Já as de uma baterista, trompetista, regente, produtora musical ou compositora tendem a ser menos evocadas. Há uma explicação histórico-cultural para essa percepção, como aponta a historiadora francesa Michelle Perrot: “As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar. Ser cantora lírica, por exemplo [...] tocar ao piano obras de Schubert ou Mozart numa recepção” (2007, p. 101). Essas restrições ainda se refletem, em pleno século XXI, em comportamentos que, muitas vezes, reproduzem tais concepções de maneira involuntária.

Pierre Bourdieu denomina *habitus* um sistema de disposições incorporadas, muitas vezes de maneira não consciente, que orienta o que parece “natural” fazermos, sentirmos ou escolhermos. Em *A dominação masculina*, o autor analisa como a visão androcêntrica, na qual o ponto de vista masculino prevalece, se impõe como neutra e é reproduzida por instâncias como a família, a igreja e a escola (Bourdieu, 2012, p. 18). Como formadores(as) de docentes de Música, podemos contribuir para que a escola seja um espaço de reflexão e transformação desses comportamentos, favorecendo a construção de outras posturas nas próximas gerações.

Os livros didáticos distribuídos às escolas públicas brasileiras por meio do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) constituem um suporte para as aulas de Arte no ambiente escolar. Em pesquisa anterior (Fey, 2020), a partir de uma análise quantitativa e qualitativa da coleção Por toda parte, destinada aos anos finais do ensino fundamental e integrante da edição do PNLD 2017, identificou-se que os nomes de mulheres são minoria entre os artistas apresentados, representando 11,2% no livro do 6º ano, 19,5% no do 7º ano, 11,5% no do 8º ano e 19,9% no do 9º ano. Considerando as quatro linguagens artísticas abordadas na disciplina, a Música apresenta a menor proporção de menções a mulheres, que correspondem a apenas 15% do total de nomes dessa linguagem, além de os livros reforçarem estereótipos de gênero associados à profissão musical.

A invisibilidade de mulheres no repertório das aulas de música e a reprodução de posturas androcêntricas não são exclusivas do Brasil. Em uma revisão bibliográfica de produções científicas da Alemanha, apresentada no IARTEM1 em 2024, observou-se que meninas são mais incentivadas, nas aulas de música, a instrumentos e práticas musicais consideradas delicadas, como a flauta, o piano e o canto, e menos incentivadas àquelas consideradas potentes, como o trompete e a bateria. Apesar de uma tradição de pesquisa mais consolidada desde a década de 1980, de crítica à análise de discursos androcêntricos implícitos em livros didáticos para o ensino de música na escola, os estudos alemães analisados pouco abordam a discriminação de gênero em articulação com fatores étnicos e de classe.

As pesquisas sobre a reprodução de habitus androcêntricos em livros didáticos no Brasil, inicialmente mais concentradas na área das Artes Visuais, em razão do predomínio dessa linguagem na formação docente a partir da década de 1970, com a presença da Educação Artística nos currículos escolares, incluem um olhar sobre a interseccionalidade. Kimberlé Crenshaw explica que determinadas mulheres não sofrem discriminação apenas por serem mulheres: gênero, raça e classe se cruzam, produzindo formas articuladas de exclusão. Segundo a autora, “Precisamos, portanto, identificar melhor o que acontece quando diversas formas de discriminação se combinam e afetam as vidas de determinadas pessoas. Por essas razões, quando falo sobre interseccionalidade, inicialmente me concentro na noção dos eixos ou das ruas” (Crenshaw, 2004, p. 11). Na Educação Musical, essa perspectiva convida a perguntar não apenas quantas mulheres aparecem nos materiais e repertórios, mas quais mulheres: se a presença feminina já é minoritária, a de mulheres negras, indígenas e de camadas populares tende a ser ainda mais rara.

As mulheres têm pago um preço por sua invisibilidade, permanecendo à sombra na história e na atuação musical. O alemão Karl Zelenka afirma que “A mulher que compõe ainda leva uma existência sombria. Quase nunca tem a oportunidade de encontrar uma de suas obras na sala de concertos, no rádio ou mesmo na ópera” (Zelenka, 1980, p. 7). Passadas mais de quatro décadas, o cenário pouco mudou: dados divulgados pelo jornal *The Guardian* e pela cantora lírica brasileira Gabriella Di Laccio, indicam que 95% dos concertos contemplavam apenas músicas compostas por homens (Fey, 2020). Essa invisibilidade também se manifesta nos cursos superiores que formam docentes de Música. Uma análise das referências bibliográficas de 14 cursos de licenciatura no Brasil identificou que os livros utilizados nas aulas de história da música reproduzem um cânone que reforça essa invisibilidade. Neles, as mulheres são frequentemente apresentadas a partir de seus vínculos com figuras masculinas, em formulações que podem ser sintetizadas por expressões como “a filha do famoso tal”, “a talentosa irmã”, “a professora que estudou com aquele compositor” ou “a esposa daquele outro compositor” (Fey & Romanelli, 2025).

1. Trata-se de um congresso realizado em Paris pela *International Association for Research on Textbooks and Educational Media*.

A ausência de compositoras nos livros pode levar à impressão de que elas não existem. Há, contudo, literatura e fontes que permanecem à margem do cânone musical, como o livro *Mulheres compositoras: elenco e repertório*, de Nilcéia Baroncelli (1987), que reúne mais de duas mil compositoras. Estudos recentes têm demonstrado ser possível ampliar os repertórios de ensino, contemplando compositoras de diferentes períodos históricos, mulheres negras na música brasileira e trajetórias de musicistas paranaenses (Fey, 2020; Fey; Rauén, 2022; Fey; Romanelli, 2024, 2025). Esse movimento aponta para a necessidade de reescrever a história da música, reconhecendo as mulheres como participantes de sua construção e problematizando os mecanismos históricos de sua invisibilidade. Em diálogo com Bourdieu (2012), trata-se de desnaturalizar o androcentrismo e transformar os repertórios e as práticas na formação e na atuação docente em Música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARONCELLI, Nilceia. *Mulheres compositoras: elenco e repertório*. São Paulo: Instituto Nacional do livro, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CRENSHAW, Kimberlé. W. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: V.V.AA. *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem, p. 7-16, 2004.

FEY, Andréia Schach. *Musicistas mulheres e sua inclusão em práticas de arte no ensino fundamental*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2020.

FEY, Andréia Schach; RAUEN, Margarida Gandara. Currículo de arte e equidade de gênero: existem compositoras? *Faces de Eva*, n. 47, p. 57-75, 2022.

FEY, Andréia Schach; ROMANELLI, Guilherme Gabriel Balade. As mulheres na História da Música, em livros didáticos e na formação de docentes. *Vórtex*, v. 13, p. 1-25, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/vortex.2025.13.9914>. Acesso em: 1 out. 2026.

FEY, Andréia Schach; ROMANELLI, Guilherme Gabriel Ballade. As mulheres na música do Paraná: legados desde a música familiar até Bianca Bianchi (1904-2002). In: RAUEN, Margarida Gandara; FEY, Andréia Schach (org.). *Mulheres nas Artes, Letras, Ciências e em Cotidianos no Paraná*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024. cap. 7, p. 179-201.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

ZELENKA, Karl. *Komponierende Frauen, ihr Leben, ihre Werke*. Ellenberg, 1980.

MESA-REDONDA · EDUCAÇÃO MUSICAL

Quando o músico encontra o professor: significações, formação e trajetórias profissionais na Licenciatura em Música – uma pesquisa em construção

Dr. Leandro Augusto dos Reis

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

Este texto resulta da exposição realizada na mesa-redonda Profissão, gênero e música: interfaces com a formação e a atuação em Educação Musical, durante o II Colóquio Nacional de Pesquisa em Música (CONPEM), promovido pelo curso de graduação em Música (Licenciatura) da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Ainda em tramitação na instituição proponente, a investigação vincula-se ao Grupo de Pesquisa Triade – Música, Escola e Cognição, cadastrado no CNPq. Considerando o caráter ainda inicial do estudo, optou-se, para essa mesa-redonda, por apresentar seus fundamentos teóricos e os percursos previstos, orientados pela seguinte questão: o que significa ser músico e ser professor de Música?

De modo geral, o primeiro papel pode ser associado à performance, à criação, ao domínio instrumental e a noções como virtuosismo; o segundo, ao ensino, à construção de conhecimentos e à responsabilidade pedagógica. Considerando que, no campo musical, a docência pode ser percebida como secundária em relação à atuação artística, questiona-se se o professor de Música pode ser compreendido como um músico que ensina, um professor que possui conhecimentos musicais ou um profissional constituído pela articulação entre dimensões musicais, pedagógicas, sociais e humanas.

Intitulada Ser(ei) professor de Música: significações, expectativas e Encontros de licenciandos e egressos, a presente pesquisa retoma inquietações da tese de Reis (2020), que investigou, em perspectiva microgenética, os mecanismos cognitivos envolvidos nas significações construídas por licenciandos acerca da música e dos papéis sociais de músico e professor de Música. Como desdobramento desse estudo, a problemática é ampliada pela inclusão dos egressos e de suas trajetórias, buscando relacionar significações, experiências formativas, expectativas e percursos profissionais, com atenção particular à atuação na Educação Básica pública. Gomes (2016) constatou que, embora muitos licenciados em Música no Paraná estivessem profissionalmente inseridos, esse contexto permanecia relativamente pouco ocupado por eles. Diante da inexistência de um levantamento sistematizado dos egressos

do curso de Música (Licenciatura) da Universidade Estadual de Londrina, a pesquisa busca identificar significações e expectativas, comparar momentos da formação, caracterizar trajetórias e compreender fatores relacionados ao ingresso, à permanência, ao afastamento ou à não inserção na escola pública.

A fundamentação organiza-se pela tríade teórica: construção do conhecimento social, Educação Musical pelo Encontro e Profissão Docente, cujos fundamentos são explicitados a seguir.

Para compreender a construção do Conhecimento Social, parte-se das contribuições de Delval (2002) e Saravali (2012), que permitem compreender como os sujeitos constroem explicações acerca dos diferentes objetos e relações que compõem o mundo social. A partir desse referencial, considera-se, neste estudo, que os modos de ser músico e ser professor de Música podem ser compreendidos como construções sociais sobre as quais os sujeitos elaboram conhecimentos e significações. Tais significações podem privilegiar atributos individuais, como vocação e esforço, ou incorporar condições mais amplas, como oportunidades formativas, políticas educacionais, relações de trabalho e o *habitus* do campo musical (Pereira, 2014).

A Educação Musical pelo Encontro, conceito discutido e ressignificado por Reis (2020), permite analisar os sentidos produzidos pelos sujeitos diante de experiências musicais, pedagógicas e profissionais. O Encontro não equivale apenas ao contato, à interação ou ao evento, mas corresponde à síntese das relações entre o vivido, os conhecimentos construídos, os valores atribuídos à experiência e as formas de compreender a música, a educação e a si mesmo. Uma mesma experiência pode, portanto, produzir Encontros distintos para todos aqueles nela envolvidos.

As contribuições de Nóvoa (2013) fundamentam a Profissão Docente como construção pessoal, relacional, formativa, institucional e coletiva. Embora preservem suas especificidades, os três eixos convergem na compreensão de que a identidade docente não está pronta nem é automaticamente conferida pela formação acadêmica, mas se constitui nas relações do sujeito com o conhecimento, os outros, as instituições e sua trajetória.

Com os resultados obtidos, espera-se compreender o lugar atribuído à docência nos projetos dos licenciandos e nas trajetórias dos egressos, além de mapear a presença de profissionais formados desde 1996, ano de conclusão da primeira turma, nas redes municipais e estaduais de Educação Básica. Os resultados poderão subsidiar reflexões das instâncias responsáveis pela organização pedagógica do curso. Não se pressupõe, contudo, que essa presença constitua, isoladamente, um indicador da qualidade da Licenciatura, que uma reformulação curricular seja necessária ou que a escola pública deva ser considerada o único destino legítimo dos

egressos. No entanto, considerando a finalidade docente da Licenciatura e a importância da escola pública para a democratização do acesso à música, cabe investigar em que medida a formação possibilita imaginar, construir e sustentar essa trajetória.

É na articulação das diferenças, sem subordinar uma dimensão à outra, que o ser professor de Música pode ser compreendido como Encontro. Permanece, assim, a questão: em que circunstâncias o músico encontra o professor e o professor encontra o músico nas trajetórias de licenciandos e egressos de uma Licenciatura em Música? Mais do que encerrá-la em uma resposta definitiva, espera-se produzir elementos que ampliem sua problematização e tornem visíveis as concepções, experiências e condições que atravessam a presença, a permanência ou a ausência desses profissionais na Educação Básica pública.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELVAL, Juan. Introdução à prática do método clínico: descobrindo o pensamento das crianças. Porto Alegre: Artmed, 2002.

GOMES, Solange Maranhão. A inserção profissional de licenciados em música: um estudo sobre egressos de instituições de ensino superior do estado do Paraná. 2016. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

NÓVOA, António (org.). Vidas de professores. Porto: Porto Editora, 2013.

PEREIRA, Marcus. Licenciatura em Música e habitus conservatorial: analisando o currículo. Revista da Abem, Londrina, v. 22, n. 32, p. 90-103, jan./jun. 2014.

REIS, Leandro Augusto dos. Músico na sala de aula ou professor no palco? Significações de licenciandos em música - encontros possíveis. 2020. Tese (Doutorado em Educação) - Centro de Educação, Comunicação e Artes, Departamento de Educação, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

SARAVALI, Eliane Giachetto. O conhecimento social na perspectiva psicogenética: características e implicações pedagógicas. In: CARVALHO, Sebastião Marcos Ribeiro de; BATAGLIA, Patricia Unger Raphael (org.). Psicologia e educação: temas e pesquisas. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p.33-50.

MESA-REDONDA · EDUCAÇÃO MUSICAL

A música como profissão

Dra. Luciana Requião

Universidade Federal Fluminense (UFF) · lucianarequiao@id.uff.br

Há uma anedota bastante conhecida no meio musical em que alguém pergunta a um músico o que ele faz da vida e, ao ouvir como resposta “sou músico”, torna a perguntar: “mas trabalha com o quê?”. A graça da história decorre de uma compreensão ainda muito presente de que fazer música não constitui propriamente um trabalho, ideia também expressa na fábula da cigarra e da formiga, na qual as formigas trabalham enquanto a cigarra canta e, ao final, apenas uma dessas atividades é reconhecida como útil e necessária, ficando a outra associada à diversão ou ao passatempo.

Essa compreensão está relacionada à forma como o trabalho artístico costuma ser associado ao dom, à vocação, ao prazer e a uma suposta liberdade, embora fazer música exija tempo, estudo, instrumentos, equipamentos e condições materiais, além de pressupor relações de produção, circulação e consumo (Requião, 2008, p.136). No modo de produção capitalista, a música pode se apresentar como mercadoria ou serviço, o que faz com que o músico, assim como ocorre com trabalhadores de outros setores, venda sua força de trabalho.

A distinção feita por Marx entre trabalho produtivo e improdutivo contribui para compreender essa questão, pois, para o autor, o trabalho produtivo é aquele que, ao ser comprado pelo capitalista, produz mais-valor. O exemplo oferecido por Marx é justamente o de uma cantora que, ao vender seu canto por conta própria, realiza um trabalho improdutivo do ponto de vista da produção capitalista, enquanto, ao ser contratada por um empresário que obtém lucro com sua apresentação, realiza trabalho produtivo, uma vez que produz capital para quem a contratou (Marx e Engels, 1986, p.34). A expressão “trabalho improdutivo” não designa, assim, um trabalho inútil ou sem importância social, mas indica a relação estabelecida entre o trabalhador, o contratante e o capital, razão pela qual um mesmo músico pode ocupar essas duas posições ao longo de sua vida profissional ou até em uma mesma semana.

Quando transformada em mercadoria e representada por meio de artefatos ou da prestação de serviços, a música integra o setor que vem sendo denominado Economia da Cultura ou Indústria Criativa, cuja cadeia produtiva envolve criação, interpretação, gravação, edição, fabricação de instrumentos e equipamentos, sonorização, produção de espetáculos, ensino, comunicação,

distribuição e consumo, mobilizando ainda uma quantidade expressiva de trabalhadores que nem sempre aparecem quando vemos o produto final. Dados do Observatório Itaú Cultural indicaram que, em 2020, a Economia da Cultura e das Indústrias Criativas correspondeu a 3,11% do Produto Interno Bruto brasileiro (Observatório Itaú Cultural, 2023), enquanto o balanço da edição de 2024 do Rock in Rio estimou uma movimentação de R\$ 2,9 bilhões na economia da cidade, com efeitos sobre a rede hoteleira, o comércio, o transporte e a alimentação.

De outro lado, vemos que o volume de recursos mobilizado pela música não corresponde às condições de trabalho vividas por grande parte dos músicos. Ao compararmos as pesquisas realizadas com músicos vinculados ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro em 2000 e 2015, observamos a redução daqueles que tinham a música como principal fonte de renda e constatamos que a efervescência da indústria cultural na cidade, especialmente a realização de grandes eventos, não parece ter se traduzido em melhores condições de trabalho nem em maior oferta de emprego, já que mais de 60% dos músicos consultados em 2015 não consideravam que essa condição beneficiasse o músico local (Requião, 2016). As pesquisas também evidenciaram a informalidade, a baixa remuneração e a quantidade de trabalho não pago que antecede uma apresentação, como estudo, ensaio, produção, montagem e passagem de som, mostrando que a riqueza gerada por essa extensa cadeia econômica não retorna, na mesma proporção, a quem realiza o trabalho musical.

Essa contradição atravessa diferentes períodos históricos, ainda que assuma formas próprias em cada um deles. No início do século XX, a música ao vivo constituía o principal mercado de trabalho dos músicos no Rio de Janeiro, que encontravam oportunidades em salões, teatros, igrejas, festas, cafés e salas de cinema mudo, enquanto a criação da Casa Edison, em 1900, marcou o início da indústria fonográfica no Brasil. A expansão das emissoras de rádio, a partir da década de 1920, e dos cassinos, sobretudo nos anos 1930 e 1940, ampliou o mercado para cantores, instrumentistas, arranjadores e regentes, embora o fechamento dos cassinos, em 1946, tenha eliminado postos de trabalho em um momento no qual o rádio se consolidava como importante espaço profissional. Nos anos 1950, a televisão e a difusão dos discos de vinil voltaram a alterar as formas de produzir, divulgar e consumir música.

Os músicos responderam a essas transformações por meio da organização coletiva, como demonstra a criação, em 1907, do Centro Musical do Rio de Janeiro por músicos interessados em proteger a classe, regulamentar o trabalho e estabelecer parâmetros de remuneração. A entidade enfrentou empresários, organizou tabelas de honorários e participou de mobilizações por contratos e direitos, até ser transformada em sindicato, em 1941, enquanto a regulamentação da profissão seria alcançada em 1960, com a Lei nº 3.857, após décadas de reivindicações. Nas décadas seguintes, instrumentos como os Contratos de Locação de Serviços e a Nota Contratual procuraram responder à natureza eventual do trabalho musical

e, mesmo sem eliminar a informalidade e a precariedade, reconheciam o músico como trabalhador e estabeleciam alguma mediação coletiva nas relações de contratação (Requião, 2024).

O trabalho artístico é historicamente descontínuo, apresenta perspectivas incertas de carreira e grande variação nas remunerações (Benhamou, 2007, p.42), o que não permite compreender as condições atuais apenas como continuidade do que sempre existiu. Se, durante parte do século XX, o mercado comportou perfis profissionais mais especializados, como o músico de orquestra, o músico de estúdio, o arranjador e o copista, a partir das últimas décadas do século o trabalhador flexível passou a transitar entre diferentes atividades, processo que se radicalizou no século XXI com a figura do músico multitarefa. Além de tocar, cantar ou compor, esse trabalhador passou a produzir seu próprio trabalho, negociar apresentações, cuidar da divulgação, administrar redes sociais, distribuir gravações nas plataformas e arcar com despesas que antes poderiam ser assumidas por empresas ou contratantes (Requião; Costa, 2023).

A digitalização ampliou os meios de produção e circulação ao mesmo tempo que aumentou a responsabilização individual, levando o músico a criar o próprio posto de trabalho e a transformar sua atividade em marca, em um cenário no qual plataformas, grandes festivais e empresas de tecnologia concentram recursos e controlam importantes canais de circulação. A inteligência artificial acrescenta novas questões a esse quadro ao interferir na criação, na gravação, na reprodução de vozes e imagens e na distribuição dos produtos musicais. Diante dessas mudanças, a discussão não pode se restringir às possibilidades oferecidas pela tecnologia, devendo considerar quem controla esses meios, de que forma o trabalho humano é apropriado e quais direitos serão assegurados aos trabalhadores.

Pochmann (2022) observa que a generalização do trabalho multifuncional contribui para o esvaziamento da identidade do trabalhador e de seu sentimento de pertencimento a um coletivo, processo que, no campo da música, acompanha a queda das filiações sindicais e o enfraquecimento das formas coletivas de regulação. A história da organização dos músicos mostra que os direitos e os parâmetros mínimos de trabalho foram conquistados por meio de greves, reivindicações e da atuação continuada das entidades de classe, o que torna necessário fortalecer a organização coletiva em um contexto marcado pela individualização dos riscos e pela concorrência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENHAMOU, Françoise. A economia da cultura. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BRASIL. Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico. Brasília, DF: Presidência da República, 1960.

MARX, Karl e ENGELS. Sobre Literatura e arte. São Paulo: Editora Global, 1986.

OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL. PIB da Economia da Cultura e das Indústrias Criativas: a importância da cultura e da criatividade para o Produto Interno Bruto brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.

POCHMANN, Márcio. O sindicalismo tem futuro? São Paulo: Expressão Popular, 2022.

REQUIÃO, Luciana. O processo de regulamentação e luta da classe musical no Brasil: do Centro Musical do Rio de Janeiro ao Sindicato de Músicos Profissionais do Rio de Janeiro (1907-1960). Políticas Culturais em Revista, Salvador, v. 17, n. 2, p. 26-50, jul./dez. 2024.

REQUIÃO, Luciana; COSTA, Rodrigo Heringer. "O mercado define isso": estrutura e adaptação na dinâmica do trabalho de músicos brasileiros na transição do século XX ao XXI. El oído pensante, Buenos Aires, v. 11, n. 1, p. 132-166, abr./set. 2023.

REQUIÃO, Luciana. "Festa acabada, músicos a pé!": um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 64, p. 249-274, ago. 2016.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. "Eis aí a Lapa...": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. 2008. 262 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

MESA-REDONDA DE
MUSICOLOGIA
Tema · Etnomusicologia hoje:
sujeiros, saberes e práticas

MESA-REDONDA · MUSICOLOGIA

Da pesquisa sobre o piano à pesquisa sobre mulheres: emergência de uma problemática de gênero na Música Popular Instrumental Brasileira

Dra. Amanda Moura Possette

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Este trabalho apresenta reflexões decorrentes de uma trajetória de pesquisa sobre o piano popular paulista, desenvolvida inicialmente no mestrado e aprofundada no doutorado, tendo como eixo de análise duas gerações de pianistas atuantes na Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB).

No mestrado, a investigação concentrou-se na análise de paradigmas musicais e extramusicais de quatro pianistas paulistas nascidos na década de 1940: Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Laércio de Freitas e Nelson Ayres. A pesquisa de doutorado teve como recorte a geração seguinte, nascida na década de 1960, a partir da análise sobre outros quatro pianistas, Debora Gurgel, Christianne Neves, Léa Freire e Paulo Braga, buscando compreender particularidades de suas práticas musicais a partir da proposição de um conceito de “sotaque musical”.

O conceito de sotaque musical foi construído na tese a partir de uma orientação marxista (2012) aliada à noção de distinção social e poder simbólico na perspectiva de Bourdieu (2007). Portanto, as análises revelaram diferentes elementos que funcionam como dispositivo de distinção, incluindo o próprio piano, que além de ser um instrumento de alto custo financeiro, se configura como símbolo de status social estando presente geralmente nas casas mais abastadas desde sua chegada ao Brasil. Para além do instrumento em si, o seu uso pode apontar para diferentes sotaques musicais e extramusicais como um elemento de distinção social (POSSETTE, 2025), de acordo com os repertórios a ele geralmente associados, as formas de ensino-aprendizagem do instrumento, as lógicas de sua execução, os locais de sua permanência, os custos de manutenção, dentre outros aspectos. Portanto, a noção simbólica de distinção sobretudo considerando a categoria das classes sociais foi imprescindível para as análises realizadas.

O deslocamento do recorte geracional entre as pesquisas produziu, entretanto, uma constatação que não constituía o foco inicial da investigação: a presença de mulheres instrumentistas torna-se significativamente mais perceptível na geração dos anos 1960. Essa diferença suscitou novas questões acerca das condições de participação das mulheres em um campo historicamente marcado pela predominância masculina e conduziu à emergência da problemática de gênero como novo eixo de investigação. No primeiro corpus analisado, composto por quatro pianistas nascidos na década de 1940, a ausência de mulheres não havia sido inicialmente formulada como um problema de pesquisa. Entretanto, diante da presença predominante de mulheres no corpus da geração seguinte, a própria ausência anterior passou a adquirir outro significado. Portanto, a problemática atual emergiu progressivamente através do percurso de pesquisa apontando para outras categorias a serem consideradas, dentre as quais a categoria gênero.

A partir de relatos e trajetórias identificados nas pesquisas anteriores, o trabalho propõe refletir sobre como uma mudança de olhar e de recorte pode produzir novas questões no interior de uma pesquisa e deslocar seus próprios objetos de interesse. Busca-se, assim, apresentar o percurso de constituição dessa nova problemática, articulando experiência de pesquisa, dados etnográficos e reflexões iniciais sobre gênero, geração e participação de mulheres no cenário da MPIB.

A perspectiva adotada nesta nova etapa situa-se na aproximação entre a etnomusicologia (MERRIAM, 1964; MUKUNA, 2008) e os estudos feministas (CUSICK, 2001; GREEN, 1997; ROSA, 2010; SEGATO, 2012), entendendo gênero não como uma variável isolada, mas como dimensão constitutiva das práticas musicais, das trajetórias profissionais e das relações de poder que atravessam os campos musicais. Nesse sentido, interessa compreender o que significa a mudança de paradigma em relação à presença de mulheres em um campo historicamente marcado pela predominância masculina e de que maneira suas trajetórias podem revelar transformações e permanências nas relações de gênero na MPIB.

O percurso apresentado evidencia o caráter processual da construção de um objeto de pesquisa, já que a questão de gênero não estava entre os objetivos iniciais das pesquisas sobre o piano popular paulista, mas emergiu do confronto entre diferentes gerações, trajetórias e experiências de campo. Esse deslocamento permitiu perceber que categorias aparentemente neutras como “músico popular”, “escola”, “formação” e “profissionalização” podem adquirir outros significados quando observadas a partir das relações de gênero que as atravessam.

Assim, este trabalho tem como objetivo narrar esse percurso de pesquisa apresentando alguns de seus resultados e levantar novas problemáticas para discutir as questões que emergem desse deslocamento. A partir disso se orienta o desenvolvimento de uma nova etapa

de investigação que, no presente momento encontra-se em estágio inicial, mas que pretende apresentar conclusões mais amadurecidas em trabalho futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo; Porto Alegre: Edusp; Zouk, 2007. a.

MARX, K; ENGELS, F. Manifesto do Partido Comunista. 1aed. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

CUSICK, S. Capítulo. In COOK, N; EVERIST, M. Rethinking Music. Gender, Musicology and Feminism. Oxford University Press, 2001, p.471-499

GREEN, Lucy. Music, gender, education. Cambridge University Press, 1997.

MERRIAM, A. P. The Antropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MUKUNA, K. W. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. Revista USP, São Paulo, v. 0, n. 77, p. 12-23, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316- 9036.v0i77p12-23.

POSSETTE, A. M. Piano Popular Paulista: sotaques musicais. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2025.

ROSA, L. Pode performance ser no feminino? Ictus - Periódico do {PPGMUS/UFBA}, [S .!], v. 11, n. 2, p. 1-14, 2010.

SEGATO, R. L. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. E-cadernos ces, n. 18, 2012.

MESA-REDONDA · MUSICOLOGIA

Etnomusicologia em Tempo de Crises

Dr. Allan de Paula Oliveira

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) · allan.oliveira@unespar.edu.br

Entre 2004 e 2009, realizei uma pesquisa de campo sobre música sertaneja. Essa pesquisa, que gerou uma tese de doutorado em antropologia, apresentava diferentes práticas da música sertaneja em diferentes espaços como festivais de música de raiz no interior de São Paulo ou numa reunião semanal de violeiros da periferia de Curitiba.

Nunca fui um fã de música sertaneja, embora o gênero faça parte da minha vida pessoal. O sertanejo era a música do passado dos meus pais, mas nunca me apeteceu. Escolhi estudá-lo exatamente por isto: uma música que não tenho prazer em ouvir e que pouco conheço (embora soubesse de algumas poucas duplas). Isto, aos olhos de um estudante, dava a impressão de que o “distanciamento” exigido pelo saber antropológico fosse mais possível neste contexto. Claro que hoje vejo a ingenuidade desta ideia, a qual o tempo trataria de decantar.

De um modo geral, muitos amigos, não antropólogos, não raro brincavam com o meu trabalho, seja por um preconceito estético (“você não tem uma música melhorzinha pra estudar?”), seja por uma incompreensão epistemológica: “ao invés de tocar música, você ficar analisando os outros tocarem”. Obviamente, eram comentários jocosos fundados num desconhecimento do que seja antropologia da música ou etnomusicologia, mas que oferecem pistas para ideias assentadas em camadas profundas do pensamento. Uma delas é uma poderosa narrativa sobre música no pensamento ocidental: a ideia de que a música escapa ao intelecto, ao logos, sendo apenas acessível à experiência e aos sentidos. “Pensar o ato de fazer música” é algo menor do que “fazer música”. Para piorar, o meu trabalho era uma reflexão não sobre o meu próprio fazer, mas sobre o fazer musical de outros.

“Descrever o fazer musical do outro”. Foi por esse código que cheguei à etnomusicologia e é por esse código que oriento as minhas falas enquanto professor de etnomusicologia. Se tem uma palavra que meus alunos na Universidade Estadual do Paraná escutam em minhas aulas é alteridade. A música como uma forma de existir do outro. Não importa se a música é boa ou ruim, se gostamos ou não, se é agradável ou desagradável. O fazer musical é a forma como a alteridade se exprime para mim.

Gostaria aqui de sugerir como esta afirmação que me é tão cara – “descrever o fazer musical do outro” – pode ressoar em um tempo de três grandes crises: uma crise da democracia, uma crise da narração e uma crise climática. Não pretendo, aqui, oferecer respostas, mesmo porque não as tenho. Na verdade, não tenho de forma clara nem as perguntas e é este o motivo deste texto: perguntar como “descrever o fazer musical do outro” pode nos ajudar a pensar as urgências do mundo no qual vivemos.

Há, atualmente, quase um consenso de que as tentações autoritárias e fascistas tem se multiplicado em todo mundo e, no Brasil, não tem sido diferente. E autoritarismo aqui significa “silenciar aquilo que sai à ordem”, em suma, “silenciar todos que existem fora do previsto” (Nunes 2026). A etnomusicologia oferece uma crítica a este silenciamento. Quando vemos trabalhos como o de Anthony Seeger sobre os Kisêdje (2015) ou de Rafael Bastos sobre os Kamayurá (1999), de Angela Luhning numa casa de candomblé nagô-ketu em Salvador (2022), os trabalhos de Rose Hikiji sobre a música de imigrantes africanos em São Paulo, todos estes trabalhos nos obrigam a ouvir e ver grupos historicamente silenciados no Brasil. A etnomusicologia, por si só, já é uma contribuição ao aprofundamento da democracia, à medida que significa o registro de modos de existência negados por uma sociedade autoritária.

“Ouvir, observar e descrever o outro” exige também um desafio àquilo que pode ser tratado como uma crise da narração (Han, 2023). A ideia de “observar e descrever o outro” foi colocada na berlinda a partir de uma crítica das relações de poder na forma como o Ocidente pensa esta descrição. No caso da etnomusicologia, esta crítica foi importantíssima no sentido de mitigar estas relações de poder e os processos de objetificação de outros sujeitos. Todavia, a discussão sobre “quem pode narrar?” também se colocou. E neste ponto ela se inter cruzou com debates sobre democracia, pois o que está em jogo deve ser uma multiplicação das possibilidades de narração sobre as práticas musicais. O perigo aqui é cair num fechamento dessas possibilidades em nome de uma crítica ao poder: assim, somente um Kisêdje poderia descrever as práticas musicais Kisêdje ou um morador de uma comunidade carioca poderia descrever as práticas musicais da comunidade. A etnomusicologia deve partir de um ponto que, numa democracia, é inegociável: qualquer um pode narrar sobre qualquer coisa. De novo, o ponto é multiplicar as possibilidades narrativas e não as reduzir.

Por fim, a crise climática. A etnomusicologia pode, por sua abertura à escuta das diferenças, contribuir para uma compreensão das diferentes formas de construção de paisagens sonoras e dos desafios de suas transformações em termos sustentáveis para o ambiente. Isto pode ser dar tanto nos termos das relações entre homem e o meio natural (Feld 1982) quanto nos termos do que poderia ser chamado de “economia política do ruído”. Neste último caso, a etnomusicologia deve aprofundar seus debates sobre o próprio termo “sustentabilidade”,

fugindo de uma oposição entre sustentabilidade cultural (a permanência de práticas musicais) e a sustentabilidade ambiental (Baron and Walker 2019).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARON, Robert e WALKER, Thomas. "Sustainability Clashes and Concordances" In: COOLEY, Timothy J. (ed.). *Cultural Sustainabilities – music, media, language, advocacy*. Urbana: University of Illinois Press, 2019. p. 3-18.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

HAN, Byung-Chul. *A Crise da Narração*. Petrópolis: Vozes, 2023.

HIKIJ, Rose e CHALCRAFT, Jasper. "Gringos, nômades, pretos – políticas do musicar africano em São Paulo" In: *Revista Antropologia*, v. 65, nº 2, São Paulo, 2022. Disponível em https://revistas.usp.br/ra/pt_BR/article/view/198226

LÜHNING, Angela. *A Música no Candomblé: etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú, Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2022.

MENEZES BASTOS, Rafael José. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

NUNES, Rodrigo. *Do Transe à Vertigem: ensaios sobre a extrema-direita e um mundo em transição*. São Paulo: Ubu, 2026.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdje?* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MESA-REDONDA · MUSICOLOGIA

Contribuições das Mestras para os Estudos Musicais: trajetórias sonoras de resistência através dos saberes em roda

Dra. Eurides de Souza Santos

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) · euridessantos@gmail.com

O trabalho das mestras de coco de roda e ciranda, no âmbito da cultura popular paraibana, se caracteriza como trajetórias de resistência e reexistências que reúnem diversos saberes e práticas para além das questões estritamente musicais. Elas promovem as expressões culturais paraibanas sempre interligadas a ações de cidadania, educação, defesa do meio ambiente, defesa do território e do bem-estar das suas comunidades. Nos últimos anos, o protagonismo das mestras de coco de roda e ciranda tem se destacado, notavelmente, na concepção, proposição e implementação de políticas públicas voltadas para a preservação das manifestações da cultura popular, como cultura viva e de interesse comum, em parceria com autoridades públicas, instituições, a exemplo das universidades e outros grupos da sociedade. Nesse sentido, o estudo da etnomusicologia hoje reflete e revela o protagonismo das mulheres em temas como: cultura popular, redes de sociocolaboratividade, cidadania, meio ambiente, políticas públicas, entre outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA Katiusca L. S. "Da brincadeira a resistência": garantindo a territorialidade através da festa do coco de roda no quilombo do Ipiranga, município do Conde / PB. Tese. (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

ENCONTRO DE COCO DE RODA E CIRANDA DA PARAÍBA. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=436556883784613&set=a.428939644546337>

JOÃO PESSOA. Lei n. 13.985, de 20 de julho de 2020. Cria o dia municipal do coco de roda e da ciranda no município de João Pessoa, PB. João Pessoa: Câmara Municipal, 2020. Disponível em: https://sapl.joaopessoa.pb.leg.br/media/sapl/public/normajuridica/2020/18355/lei_no_13.985-2020.pdf. Acesso em: 20 ago. 2023.

PARAÍBA. Lei n. 11.948, de 10 maio de 2021. Declara as manifestações culturais do coco de roda, ciranda e mazurca como patrimônios culturais imateriais da Paraíba. João Pessoa, PB: Assembleia Legislativa, 2021a. Disponível em: http://sapl.al.pb.leg.br/sapl/sapl_documentos/norma_juridica/14063_texto_integral. Acesso em: 20 ago. 2023.

SANTOS, Eurides de Souza; BARBOSA, Katiusca Lamara dos Santos. O coco de roda na Paraíba e a educação musical antirracista. In: BEINEKE, Viviane. (Org.) Educação musical: diálogos insurgentes. São Paulo: Hucitec, 2023. Coleção Músicas em Diálogo, v. 3.

SILVA Erivan; SANTOS Eurides. Coco de roda: música, resistência e cosmovisões afro-indígenas na Paraíba. In: GONÇALVES Inez Beatriz de Castro Martins; RABELO Thais (Ed.) Histórias das Músicas no Brasil. Nordeste. Vitória. ANPPOM, 2023.

MESA-REDONDA DE
PERFORMANCE
Tema · Perspectivas Contemporâneas da
Pesquisa em Performance Musical

MESA-REDONDA · PERFORMANCE

Performance Musical no Brasil Hodiernamente: breves considerações e propostas

Dr. Bernardo Vescovi Fabris

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) · bernardofabris@ufop.edu.br

O presente texto se refere a uma adaptação de fala proferida durante o II Colóquio em Música da Universidade Estadual de Londrina ocorrida em setembro de 2026. O texto busca tangenciar definições possíveis para o que se convencionou chamar de performance musical no Brasil, em sua dupla acepção: artística e científica. Busca-se definir o campo através de artigo de Frank Kuehn (2012), além de construí-lo a acepções tanto do senso comum quanto de seu entendimento em outros campos disciplinares já assentados no meio acadêmico. Busca-se também atualizar aspectos da produção no meio desde o texto Performance Musical no Brasil no Século XXI de autoria de Fausto Borém e Sonia Ray, trazendo à baila impressões gerais de estudos no meio, buscando identificar agenciamentos de consolidação e autonomia do campo hodiernamente além de propor ações onde as características de interdisciplinaridade assumidas pelo meio possam ser mais profundamente praticadas.

A mesa intitulada “Perspectivas contemporâneas da pesquisa em performance musical”, nos convida a refletir sobre um campo que, nas últimas décadas, tem se consolidado como um dos mais férteis e desafiadores da pesquisa musicológica brasileira. Parto inicialmente de um tipo de dilema constituído pelos saberes “científicos” frente aos “artísticos”, divisão representativa da consagração e legitimação relacionadas aos ‘saberes teóricos’ em oposição aos “saberes práticos”, polos definidos a partir da cosmovisão acadêmica sobre esfera científica¹.

Esta cosmovisão da lógica acadêmica é aqui creditada enquanto uma espécie de fóssil epistêmico derivado da Música enquanto campo constitutivo do Quadrivium escolástico e destas reminiscências na organização das Ciências Musicais² enquanto campo científico, edificado nas ideologias de Guido Adler – distinguíveis entre a musicologia histórica e musicologia sistemática – intensificado pelo formalismo musical de Eduard Hanslick,

1. Em Ética a Nicômaco, Aristóteles estabelece três perspectivas ao conhecimento, a saber: a Theoria, devotada à especulação reflexiva, a Praxis, estabelecida pela relação moral do cidadão, além da Poiesis, esta subsidiada pela Techné e aqui referida enquanto “conhecimento prático” (p. 38): A excelência do homem é então dividida de acordo com esta diferença: fazemos duas classes, chamando uma de intelectual e a outra de moral; ciência pura, inteligência e sabedoria prática – intelectual: liberalidade e autodomínio aperfeiçoado – moral: ao falar do caráter moral de um homem, não dizemos que ele é científico ou inteligente, mas um homem manso ou de autodomínio aperfeiçoado: e louvamos o homem da ciência por direito ao seu estado mental; e daqueles que são louváveis chamamos de excelências.

2. Entende-se o campo também com o uso do termo lato Musicologia, mas opta-se para este resumo pelo uso do termo conforme proposto por Rafael Noleto (2020) em tradução direta ao termo alemão Musikwissenschaft.

que busca se distanciar da “estética do sentimento”, prevalente ao longo do século XIX. As ideologias citadas indicam abstrações decorrentes da ordem positivista de seu tempo, se alinhando aos legados dos campos teóricos que compõem as epistemes musicais, de aspectos de recursividade intra-musicais, organizados pelas relações analíticas entre formas, materiais e procedimentos técnico-perceptivos.

A emergência de campo científico voltado para a performance em certo sentido busca reparar essa parcialidade epistêmica e, porque não, ontológica, ao considerar a cisão entre prática e teoria. Aqui, parafraseando Gilberto Gil em seu Quanta: “teoria em grego quer dizer o homem em contemplação”, ou seja, o campo teórico se constitui por práticas, sugerindo que a questão dilemática proposta se constitui em um falso problema.

A tendência de (re)aproximação entre saberes caminha em consonância com a viragem epistêmica experimentada pelas ciências sociais e humanas ao longo dos anos 1970, deslocando o olhar da ‘ordem geral das coisas’ para elementos contextuais, das ‘perspectivas parciais’, como referido por Donna Haraway. Esta abordagem abre caminho para considerar o intérprete enquanto agente transformador da experiência estética, localizando o autor e a obra enquanto sujeito e objeto subsidiados pela performance. Dessa trajetória decorreram no Brasil programas de pós-graduação em música dedicados à área e que vinham se inspirando nas experiências dos performance studies de instituições estadunidenses, distinguindo os títulos de práticas musicais (DMA) dos acadêmicos (PhD) (Borém e Ray, 2012)³.

A adoção o termo performance no Brasil, a meu ver, gera, primeiramente um desajuste linguístico, explico. O referido anglicismo já encontra respaldo em outros usos tanto do senso comum quanto em disciplinas acadêmicas em áreas como as Ciências do Esporte; os Estudos Literários; a Antropologia ou as Artes Cênicas⁴, às quais são tangenciadas tanto por verbetes em dicionários da língua portuguesa⁵ quanto pelo uso corrente no métier de pesquisa. Em todas acepções citadas, o uso no meio musical é nulo, sendo que uso dos termo depõe mais

3. DMA refere-se a Doctor of Musical Arts, enquanto PhD Doctor of Philosophy, conforme os autores (BORÉM, RAY; 2012, p. 124): Inicialmente, os estudos em performance entraram para a universidade norte-americana por uma via indireta, utilizando programas de doutorado que concediam outros títulos, como o Education Degree (E.D.), por exemplo. Finalmente, também nos EUA, foi criado o doutorado em performance, cujo grau mais conhecido é o DMA (Doctor of Musical Arts) 2, mas não sem polêmica. No artigo A Profissão de musicólogo: hoje e amanhã, Milos Velimirovic (1974) argumentava que “... a criação do grau de Doctor of Musical Arts (DMA) [conferido a instrumentistas, cantores, maestros e, muitas vezes, compositores] apresenta outro exemplo de depreciação do conceito de doutorado em música, contribuindo para sua proliferação

4. O termo faz alusão a áreas acadêmicas como as Ciências do Esporte, da performance como “desempenho” ou das artes cênicas, área à qual a imagem do performer está claramente associada. Menciona-se ainda duas abordagens dentro das ciências sociais e humana, casos da Antropologia da Performance, formulada por Victor Turner, onde o ato performativo se associa ao rito; além da teoria literária de Paul Zumthor, onde o autor em seu Performance, Recepção e Leitura, dá sentido ao ato performático enquanto espaço experiencial e de memória entre a representação e o vivido.

5. O Dicionário Novo Aurélio da Língua Portuguesa traz para o verbo performance: S. m. 1. Atuação, desempenho (...) 2. Espetáculo no qual o artista fala e age por conta própria [Cf. nesta acepç., performer.] 3. Qualquer atividade artística que, inspirada nas artes cênicas, se apresenta como evento transitório, e que pode incluir dança, música, poesia, e até mesmo cinema, ou televisão ou vídeo. 4. Esport. O desempenho de um desportista (ou de um cavalo de corrida) em cada uma de suas exibições. [V. desempenho.]; Além de performer: S. m. e f. Indivíduo que realiza performance (2) em que, além de ator, é cantor dançarino e mímico (3). [Diferentemente do ator que, no teatro, interpreta a personagem que lhe é atribuída, o performer cria o próprio papel].

contra que a favor da publicização da produção acadêmica na área musical, ainda sendo relativamente frequente não se associar a produção musical prática ao ambiente de produção de conhecimento dentro de universidades.

A ausência de definições abrangentes sobre a performance musical e seu meio também guarda relação com a própria falta de profundidade que o termo adquire em pesquisas na área, onde percebe-se certa ausência de discussões epistêmicas que delimitem e problematizem a performance enquanto categoria articuladora de saberes musicais. Vê-se com certa frequência que o termo é tratado de maneira axiomática, ou seja, como verdade dada. Dentre as exceções e em contribuição ao debate destaco o artigo de Frank Michael Kuehn⁶.

Retornando às questões atinentes ao estado da arte da pesquisa em Performance Musical no Brasil, sugiro um recorte que o intersecciona à Música Popular, isto a partir de posicionamento pessoal meu. Dessa incursão surgiu o artigo Música Popular ou etnomusicologia? delineando distinções epistêmicas a partir de duas subáreas científicas através dos arquivos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música⁷. No estudo, aponto a predominância de epistemes musicais, com grande prevalência de abordagens da performance musical, em estudos sob o timbre da Música Popular. Essa característica de interseccionalidade entre Performance Musical e Música Popular é apontada por Borém e Ray⁸ como fator sintomático da interdisciplinaridade no meio⁹.

Algumas iniciativas relevantes para instrumentistas tem se mostrado promissoras para uma mudança da imagem do músico prático enquanto articulador de conhecimento acadêmico na área. Dentre as iniciativas, citem-se: o Qualis Artístico, com correspondência à produção de publicações; também menciono a difusão de programas de pós-graduação profissionais em música, onde apresentam relação direta com a prática musical e suas intersecções em produções artísticas e educacionais; comento ainda a realidade de vários cursos de licenciatura

6. No referido estudo o autor discute o trinômio interpretação, reprodução e performance à luz da tradição clássico-romântica vienense, mencionando o ato performativo enquanto práticas que são atinentes à experiência viva, ao hic et nunc do palco, à gestualidade e aos aspectos corporais do músico intérprete.

7. O referido texto foi resultado de um período de residência pós-doutoral que empreendi no PPGAS da UFSC realizado no ano de 2023. No estudo, aponta-se prevalência de 40% de epistemes musicais na área de Etnomusicologia, com grande presença de perspectivas da performance musical em meio à essa produção. O estudo considerou publicações incluídas nos anais da ANPPOM entre os anos de 2011 e 2020.

8. (BORÉM, RAY, 2012): A tendência de uma proximidade entre Performance e Música Popular tem sido notável desde que foram criados os primeiros cursos de Graduação e Pós-Graduação em com linhas de pesquisa sobre música popular (UNICAMP e UNIRIO). Com o advento de uma nova musicologia com ênfase na análise da música gravada e não apenas em tratados e partituras, se beneficiaram muito os estudos em performance e música popular, uma vez que sua originalidade estética está fortemente ancorada na sua realização musical e não pode ser documentada ou apreciada na limitada natureza impressa das partituras e textos sobre música.

9. (BORÉM, RAY, (p. 160, 2012): O presente estudo comprova a natureza versátil e interdisciplinar da Performance Musical de fazer interface com as outras subáreas da música e com outros campos do conhecimento. A partir dessa constatação, propusemos aqui uma taxonomia com 10 categorias que agrupam as temáticas abordadas no seu amplo conjunto de objetos de pesquisa até o presente momento que relacionam a Performance Musical: (1) Ensino, Aprendizagem e Educação (2) Idiomatismo, (3) Edição, Editoração e Catalogação, (4) Técnica de Execução, (5) Ciências da Saúde, (6) Musicologia, Sociedade, Cultura e Filosofia, (7) Composição, (8) Música Popular, (9) Fontes de pesquisa (métodos, repertório, gravações, textos), e (10) Análise Musical. Além do crescimento e diversificação temática e metodológica, outro sinal da crescente maturidade da pesquisa em performance no Brasil foi a criação da ABRAPEM (Associação Brasileira de Pesquisadores em Performance Musical) em 2011, durante o 21º Congresso da ANPPOM em Uberlândia.

em música que incluem em suas formações um aprofundamento em aulas de instrumento ou canto, com especial olhar, e escuta, à experiência artística e à descentralização da performance musical enquanto elemento centralizador de programas de bacharelado; pontuo também a consolidação de periódicos e associações, como a ABRAPEM e a própria ANPPOM, que apresentam seções de “comunicações performance”, estreitando laços e atuando em favor da desconstrução da parcialidade epistêmica sugeridas no início desta apresentação. Por fim, menciono as iniciativas de editoras e selos em música¹⁰ ligados a programas de pós-graduação que buscam lançar tanto produções editoriais, tanto de coleções de partituras quanto de fonogramas enfocando compositores e intérpretes brasileiros contemporâneos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Editora Principis, 2021.

BOREM, Fausto; RAY, Sônia. Pesquisa em Performance Musical no Brasil no Século XXI: problemas, tendências e alternativas. Anais do II SIMPOM, Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música, 2012. p. 121 - 168.

FABRIS, Bernardo Vescovi. Música Popular ou Etnomusicologia? delineando distinções epistêmicas a partir de duas subáreas científicas através dos arquivos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Proa: revista de antropologia e arte, Campinas, SP, v. 14, p. 1 - 34, e024014, 2024.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*; MORÃO, Artur (trad.). Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2011.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, 1995. P. 07-41.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.7-20.

NOLETO, Rafael da Silva. Música Como Ciência, Ciência Como Música: provocações epistemológicas. *Opus*, v. 26 n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2619>

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. 2 e. Petrópolis: Vozes, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

10. Menciono como exemplo o selo Minas de Som, da UFMG.

Endereços eletrônicos:

<https://anppom.org.br/congressos/anais/> (Acessado em 15 de setembro de 2026)

<https://abrapem.org/anais-antiores/> (Acessado em 15 de setembro de 2026)

MESA-REDONDA · PERFORMANCE

Entre baixarias e bordoneios – o violão de sete cordas em Campo Grande, MS no início do século XXI

Dr. Julio César Matos Borba

Centro Universitário FAVENI (UNIFAVENI) · borba_julio@hotmail.com

Este trabalho busca apresentar as características do violão de sete cordas brasileiro no Estado de Mato Grosso do Sul, com a hipótese de que existem condições específicas na performance e composição para o instrumento neste território, devido as relações interculturais da região de fronteira, acarretando em transformações culturais e sonoras explicadas pelo paradigma sociológico do regionalismo universalista, elaborado por Milton Santos. Para este pensador brasileiro, as produções culturais locais, sob a égide de processos criativos internos da cultura, se iniciam das interações intersubjetivas, nas práticas culturais populares em direção a um discurso universal, por isso o processo de globalização é visto de forma original, onde os pequenos produtores locais compõem os contornos de uma visão de mundo. Utilizando-se deste conceito, é possível enxergar processos criativos da periferia da globalização e das produções mercadológicas nacionais, evidenciando práticas culturais e artísticas autênticas de uma região (Santos, 2006, p. 144).

Com este pensamento de origem gramsciana percebe-se uma configuração endógena de resistência ante as imposições imperialistas e colonizadoras, representando uma ferramenta importante para as lutas simbólicas na periferia das relações de poder macropolíticas.

O violão como um instrumento social, faz parte desse jogo de poder, onde acontecem ações de negociação, subordinação e resistência. Em âmbito nacional, apesar de sua origem europeia, o violão de sete cordas tem fortes elementos musicais e culturais que remetem diretamente ao que se entende como brasilidade, ou seja, uma tradição inventada (Hobsbawn, 1984)¹ atravessada por elementos identitários qualificantes do povo brasileiro.

Neste sentido, para analisar o violão de sete cordas em Mato Grosso do Sul é necessário pensar o violão brasileiro em sua dinâmica de trocas e entrelaçamentos entre a cultura urbana e campesina, nesta região influenciada pela cultura paraguaia, com a presença de gêneros musicais como a polca paraguaia e o chamamé.

1. Tradições inventadas: práticas sociais recentes, que foram disseminadas como antigas, para inculcar nas pessoas certos valores e filiações ideológicas de interesse do grupo que o disseminou (Hobsbawn, 1984, p. 9 e 10). No caso de Mato Grosso do Sul, fundado em 1977, temos por exemplo, a ânsia popular por ser distinguido do Mato Grosso do Norte, por isso há sempre a correção público da pessoa que esquece o Sul no final, representando uma ofensa a identidade local.

Além das características culturais e o diálogo entre diferentes musicalidades que se entrelaçam na região, é necessário comentar também sobre a influência de elementos naturais, que conformam a paisagem sonora do lugar. Para Murray Schafer, “qualquer porção do ambiente sonoro pode ser vista como um campo de estudos. O termo Paisagem Sonora pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (Schafer, 1977, p. 366).

A música instrumental de Mato Grosso do Sul revela não apenas elementos musicais feitos pelos recursos próprios do ser humano, mas também da natureza, com processos criativos capazes de dar vozes e reinventar sons de pássaros e outros animais da fauna pantaneira. O que mostra que a riqueza do violão de sete cordas da região não está apenas no entrelaçamento entre culturas humanas, mas também com a influência do ambiente natural, o contexto sonoro do lugar, colaborando para o surgimento de inovações sonoras no instrumento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HOBBSAWM, Eric. Introdução. A Invenção das Tradições. In. Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Págs. 9-23.

SANTOS, Milton. Por Uma Outra Globalização: do Pensamento Único à Consciência Universal. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SCHAFER, Murray. A afinação do mundo – uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

COMUNICAÇÕES

COMUNICAÇÕES

Contribuições do pensamento de Jacques Rancière para uma análise do discurso sobre composição musical nos trabalhos de compositores brasileiros

Cristiano Ramos Pereira; Dr. Alexandre Remuzzi Ficagna

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

O objetivo desta pesquisa é compreender o jogo político no discurso sobre composição musical de dois pesquisadores brasileiros a partir do conceito de perturbação literária, de Jacques Rancière. Sendo uma pesquisa em andamento, serão apresentados resultados parciais. O recorte foca nos compositores-pesquisadores Edson Zampronha e Silvio Ferraz, tendo como critérios de seleção os textos escritos individualmente e que falam mais extensivamente sobre seu pensamento composicional. Esses compositores foram escolhidos devido à sua relevância no país, que os tornou referência para gerações de músicos e pesquisadores, além de possuírem uma produção acadêmica com bastante impacto no meio.

Segundo Rancière, na passagem do século XVIII para o XIX, a literatura deixa de se referir a um saber (saber fazer e saber apreciar) e passa a se referir ao objeto de quem escreve: “o ponto de vista teria se deslocado do saber do apreciador para o conhecimento da idiossincrasia particular do produtor” (Rancière, 2017, p. 28). Nesse novo cenário, compreendido por Rancière como regime estético, a literatura passa a ser uma forma de perturbação das hierarquias estabelecidas no regime representativo: ela dá lugar ao “ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever” (Ibidem, p. 29). Rancière identifica três estratégias que tentam conjurar esta perturbação literária: uma elaborada por Hegel, outra por Searle e outra por Mallarmé.

Hegel busca em seu argumento identificar algo que seja “próprio” da literatura, o que permitiria sua distinção da filosofia (Ibidem, p. 32). A literatura, para Hegel, só seria possível através do poema épico: “Essa unidade imediata de uma voz individual e de uma comunidade ética” (Ibidem, p. 34) exemplarmente representada por Homero, que é “pai” e “filho” de sua comunidade. Searle, em contrapartida, afirma que não há algo propriamente literário presente no texto e que “cabe ao leitor decidir”, a exemplo do que aconteceria no texto teatral: o recurso à “convenção social” seria suficiente para estabelecer os limites da ficção (Ibidem, p. 40). Enquanto Hegel pretende unir autor, texto e destinatário numa única instância (o corpo da comunidade), a estratégia de Searle é fixar uma distância entre elas: “Uma joga com a substancialidade do conteúdo, a outra

com a convencionalidade da forma" (Ibidem, p. 42). Já Mallarmé propõe a literatura "à exceção de tudo", e manifesta o desejo de "uma apresentação imediata, não mimética, do sentido no sensível" (Ibidem, p. 12). Rancière ilustra a partilha mallarmeana com dois exemplos: o do jornal, texto que serve apenas para circulação da informação (texto de descarte); e a poesia, o verso, o "estado ritmado" e "medido" da língua, a utopia do "sentido gravado na materialidade das coisas" (Ibidem, p. 14). O filósofo critica os três modelos por tentarem conjurar a perturbação literária: para ele a literatura não possui uma propriedade inerente e sempre se abre para a circulação das posições em relação ao texto (qualquer um pode se apropriar dele) impossibilitando uma divisão entre comunicação, fruição estética, ficção, poesia e filosofia.

O compositor Silvio Ferraz é influenciado pela filosofia de Gilles Deleuze. Em sua visão a música é um campo de forças que a composição busca tornar sonoras através do ritornelo (conceito deleuziano). Sobre sua relação com a notação, o compositor afirmou em artigo em coautoria com a intérprete e pesquisadora Ledice Weis que "a partitura é um arremedo de notação" e que ela "não tem como funcionar quando se trabalha com gestos" (Ferraz apud Ferraz; Weiss, 2021, p. 260). Em seu Livro das Sonoridades, Ferraz argumenta que "a música não diz nada", se opondo ao campo semiótico, que operaria "um sistema de captura e sobrecodificação que prevê leituras e leituras, sempre ligando um pequeno sinal a uma história... ao que eles, de um modo bizarro, chamam de 'conceitos'" (2005, p. 21). Isso se assemelha ao modelo mallarmeano, do sentido gravado diretamente no material, que se encontra para além da função comunicativa (texto de descarte).

Edson Zampronha é influenciado pela semiótica de Charles S. Peirce. Seu pensamento composicional é marcado pelo conceito de inteligibilidade do material musical. "A música tem a natureza de um possível" (Zampronha, 2004, p. 81) é a síntese que o autor faz da construção de sentido musical, que não existe objetivamente no suporte, mas é "uma construção que se realiza a posteriori" pela mente que escuta (Ibidem, p. 80). Não obstante, mais a frente afirma: "O compositor pode construir obras que correspondam o máximo possível a modos de inteligibilidade fortemente estabelecidos e codificados em uma dada comunidade de ouvintes" (Ibidem, p. 81). Zampronha nega a existência de algo próprio ao material sonoro que garanta um sentido à obra e defende algo semelhante ao que Rancière chama de "utopia de uma boa situação de fala em que cada um esteja em seu lugar", se assemelhando a partilha searleana (2017, p. 43). Em Notação interpretativa, Zampronha define as notações prescritiva, descritiva e interpretativa, apontando que a última permite que o intérprete descubra a intenção do compositor: a "interpretação que a notação revela ao escrever uma nota de uma maneira ou de outra torna compreensível o pensamento composicional" (2013, p. 102). O argumento do autor, recorrendo novamente à "convenção", sugere que a partir da manipulação da convenção notacional o compositor conseguiria garantir que sua ideia seja transmitida.

Concluimos, preliminarmente, que embora não tenha sido possível determinar um modelo que se alinhe totalmente ao discurso dos compositores, de forma pontual é possível identificar aproximações com as estratégias descritas por Rancière. Assim, podemos afirmar que há, ao menos implicitamente, a adoção de concepções de composição que impedem a manifestação do equivalente, em Música, à perturbação literária. Ferraz tensiona o debate em direção ao contato direto e não-mediado com o material sonoro, estratégia que busca eliminar a representação e o papel do espectador. Zampranha tenta estabelecer, através da semiótica, formas de utilizar as convenções a seu favor e realizar a utopia de encerrar na ficção a experiência musical, separando-a da vida real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RANCIÈRE, Jacques. Políticas de escrita. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2017.

FERRAZ, Silvio. Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]: um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERRAZ, Silvio; WEISS, Ledice. Interações entre escrita e instrumentalidade em Ladainha e Eclusas, para violão solo. Revista Música, v. 21 n. 1. São Paulo : ECA-USP/PPGM, 2021. p. 227-268.

ZAMPRONHA, Edson S.. A construção do sentido musical. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson S. (org.). Arte e Cultura III: estudos transdisciplinares. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004. Cap. 7. p. 75-84.

ZAMPRONHA, Edson. Notação interpretativa: invenção e descoberta. In: RICCIARDI, Rubens Russomano; ZAMPRONHA, Edson (org.). Quatro ensaios sobre música e filosofia. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2013. p. 97-119.

COMUNICAÇÕES

Modos de ação e processos de interação na improvisação coletiva: um estudo de caso na música popular brasileira instrumental com Trio Corrente e Grupo Nave Mãe

Diogo Freitas de Oliveira

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

O estudo da improvisação esteve presente em minha trajetória musical desde o início de minha formação, a busca por compreender como se desenvolve o raciocínio dos músicos durante a prática da improvisação, motivou minhas investigações e consequentemente, direcionou o presente trabalho.

A pesquisa teve início no mestrado, com a investigação dos processos de interação musical e improvisação do Trio Curupira¹. Os resultados evidenciaram o papel da interação entre os músicos na organização da improvisação e indicaram a influência de fatores socioculturais e extramusicais nesse processo.

O presente trabalho terá o objetivo de ampliar essa discussão, estendendo a investigação a outros contextos por meio do estudo de caso dos grupos Trio Corrente² e Grupo Nave Mãe³. Ambos os grupos têm a improvisação coletiva, a música popular brasileira instrumental⁴ e a interação direta na performance como eixos centrais de seus discursos musicais, apresentando tanto convergências quanto particularidades na construção de suas dinâmicas de coordenação interativas durante a performance.

1. O Trio Curupira é um grupo de música instrumental, formado em 1996 na cidade de Sorocaba - SP e é constituído por André Marques (piano), Cléber Almeida (bateria) e Fábio Gouvêa (contrabaixo e guitarra). O trio tem como característica a fusão de ritmos tradicionais brasileiros como baião, samba, frevo, maracatu e forró e tem seu discurso musical apoiado na improvisação. O grupo foi nosso objeto de estudo para a dissertação de mestrado intitulada: "A Interação Musical do Trio Curupira", apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música (PMU) da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

2. O Trio Corrente é um grupo de música instrumental formado em 2001. É composto por músicos com ampla atuação no campo da música popular brasileira, do jazz e da música instrumental e desde sua criação, mantém sua formação original, constituída por Fábio Torres (piano), Edu Ribeiro (bateria) e Paulo Paulelli (contrabaixo).

3. O Grupo Nave Mãe foi a banda de apoio do conceituado compositor e instrumentista Hermeto Pascoal, de 1980 até 2025 (ano de seu falecimento) e até hoje dedica-se ao repertório estabelecido pelo músico. Também é formado por músicos com reconhecida atuação no cenário da música brasileira e do jazz, sendo atualmente composto por André Marques (piano), Jota P (sax e flauta), Itiberê Zwarg (contrabaixo), Fábio Pascoal (percussão) e Ajurinã Zwarg (bateria).

4. O termo música popular brasileira instrumental é utilizado na associação da prática da improvisação, principalmente a improvisação jazzística, à gêneros da música brasileira, instrumental, como baião, samba, frevo, e bossa nova. Destacamos Acácio Piedade, José Roberto Zan, Paulo Aragão e Cliff Korman, como autores que usam o termo ao tratarem do hibridismo apoiado em uma apropriação criativa de elementos entre o jazz e a música brasileira, dentro do contexto instrumental.

As dinâmicas de coordenação seriam o conjunto de processos cognitivos, perceptivos e performáticos por meio dos quais músicos, em contexto de improvisação coletiva, organizam e ajustam suas ações em tempo real, visando a construção de coerência musical compartilhada envolvendo a articulação entre escuta, antecipação, resposta, negociação e tomada de decisão, manifestando-se em parâmetros como ritmo, harmonia, melodia, timbre e forma, sendo diretamente influenciadas por fatores socioculturais e extramusicais.

Para acesso às informações sobre os mecanismos que estruturam os processos mencionados, realizaremos análises sobre trechos de performance dos grupos Trio Corrente e Grupo Nave Mãe, via observações e transcrições de mídias em áudio e vídeo, que serão complementadas com entrevistas semiestruturadas junto aos integrantes, possibilitando o acesso a dados sobre aspectos subjetivos, cognitivos e extramusicais, corroborando a análise técnica de performance.

A análise será orientada por quatro eixos teóricos. O eixo psicológico-cognitivo, fundamentado em Meyer (1956), Pressing (1984), John-Steiner (2000) e Huron (2006), abordará os processos cognitivos e colaborativos da improvisação e da interação musical. O eixo sociológico, com base em Bourdieu (1983) e Becker (2012), examinará a influência dos fatores socioculturais na constituição das práticas musicais coletivas. O eixo da interação musical e da improvisação, apoiado em Nettl (1974), Bailey (1993), Berliner (1994), Monson (1994), Cook (2004) e Givan (2016), com foco sobre os aspectos processuais, interativos e performáticos da improvisação. Por fim, o eixo histórico, fundamentado em Piedade (2005) e Castro (2008), contextualizando o hibridismo entre a música popular brasileira e o jazz, destacando os processos de apropriação criativa e fricção musical.

Posteriormente, será realizado um experimento de improvisação coletiva com músicos convidados visando a observação sobre os modos de ação e raciocínios mobilizados na performance, dentro de um ambiente controlado sugerido. O estudo examinará como os músicos interpretam e respondem às informações dos demais participantes, buscando compreender o papel da interação na construção de práticas criativas a partir da análise sobre outro contexto.

Na etapa final, os dados referentes aos modos de ação, aos raciocínios e aos entendimentos mobilizados na performance, obtidos junto ao Trio Corrente, ao Grupo Nave Mãe e ao experimento de improvisação coletiva com músicos convidados, serão integrados e confrontados, visando identificar padrões aplicados na construção dos mecanismos envolvidos nos processos interativos e criativos na improvisação coletiva. Essa articulação poderá permitir a compreensão sobre os raciocínios que orientam os padrões de ação desenvolvidos durante a performance.

Espera-se que os resultados contribuam para a compreensão da interação musical na música popular brasileira instrumental, oferecendo subsídios para o estudo da improvisação coletiva e ampliando as possibilidades de aplicação dessas reflexões a outros contextos de performance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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.
- BORDIEU, P. *Esboço de uma teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1983, p 46-81.
- CASTRO, R. *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. Edições Lisboa: Tinta da China Ltda, 2008.
- 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.
- HURON, D. *Sweet Anticipation: music and psychology of expectation*. Mit Press, 2008.
- JOHN-STEINER, V. *Creative Collaboration*. Nova York: Oxford University Press, 2000. P.198.
- MEYER, L. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.
- MONSON, I. "Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology." *Critical Inquiry* 20. 2 Ed. Universidade de Chicago, 1994, p. 283 - 313.
- NETTL, B. *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*. The Musical Quarterly 60. Chicago, 1974, p. 1-19.
- PIEDEDE, A. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo*. Per Musi, Belo Horizonte, 2010, n.23, 2011, p.103-112.
- PRESSING, J. *Cognitive Process in Improvisation*. Advances in Psychology. Nova York: Elsevier B.V. (v. 19), (n. 1), p. 345-366, 1984.

COMUNICAÇÕES

Processos composicionais de áudio dinâmico: um estudo de caso do jogo Celeste

Fábio de Freitas Simões; Dr. Caio Tikaraishi Pierangeli

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

W

A composição de trilhas sonoras para videogames precisa responder a uma estrutura não linear, na qual a duração das situações e a ordem dos acontecimentos dependem das ações do jogador. Nesse contexto, o problema de pesquisa formulado é: de que modo os processos composicionais e a implementação do áudio dinâmico na trilha sonora de Celeste permitem que a música se adapte à gameplay, às decisões do jogador e ao desenvolvimento narrativo? O objetivo geral é analisar a especificidade da composição de trilhas sonoras para videogames por meio de um estudo de caso do jogo Celeste, lançado em 2018. Como objetivos específicos, busca-se delimitar o conceito de áudio dinâmico; descrever funções próprias da música em jogos; compreender a atuação do middleware FMOD; identificar técnicas de organização, transição e variação musical; e verificar como essas técnicas articulam música, narrativa e interação.

Nos videogames, o jogador participa da construção da trilha ao acionar efeitos, eventos e mudanças musicais. A imprevisibilidade dessa participação diferencia o jogo das mídias lineares e exige que cada trecho musical seja relativamente autônomo e, ao mesmo tempo, flexível para se conectar a outras partes (COLLINS, 2007; MENEGUETTE, 2016). Adota-se áudio dinâmico como termo abrangente para o áudio interativo e adaptativo, isto é, aquele que muda conforme o ambiente do jogo ou em resposta ao jogador. Além de criar ambiência e ampliar a imersão, a música pode comunicar estados do jogo, antecipar acontecimentos, orientar a atenção e influenciar decisões (COLLINS, 2008). Para responder a essas funções, a composição é concebida de forma fragmentada e conectada por gatilhos, parâmetros, loops e transições. Entre os procedimentos centrais estão o sequenciamento horizontal, que organiza ramificações ao longo do tempo, e a sobreposição vertical, que adiciona, subtrai ou substitui camadas instrumentais. Middlewares de áudio, como o FMOD, integram arquivos sonoros ao motor do jogo e permitem controlar eventos, parâmetros e comportamentos em tempo real (MENEGUETTE, 2011; SWEET, 2015).

A pesquisa adota o estudo de caso e toma Celeste como objeto porque seus desenvolvedores disponibilizaram o projeto de áudio do jogo no FMOD para fins educativos. Esse acesso

permite observar as faixas tal como foram implementadas, diferentemente da trilha sonora lançada separadamente, na qual as músicas aparecem em versões lineares. A análise utiliza terminologia musical quando pertinente, mas concentra-se na organização interna dos eventos do FMOD. Foram examinados os capítulos 00 a 07, relacionando gameplay, narrativa, faixas da trilha e funcionamento técnico. Os critérios de observação incluem variações de arranjo, condições de acionamento, camadas, loops, pontos de sustentação, transições, crossfades, snapshots e parâmetros que vinculam o comportamento musical às situações do jogo. As fases extras foram excluídas do recorte.

A análise evidencia que a dinamicidade é construída por soluções diferentes conforme a função narrativa e interativa de cada capítulo. No prólogo, um seamless loop sustenta a exploração, enquanto um Sustain Point e um Snapshot sincronizam o congelamento e o retorno do áudio ao uso do dash. Em First Steps, três camadas — percussão, piano e sintetizadores — são reorganizadas por sobreposição vertical de acordo com a posição do jogador; a redução do arranjo junto à antena destaca a ambiência e funciona como indício de uma área especial. Em Resurrections, o sequenciamento horizontal distribui partes da música em eventos sucessivos, acionados pela progressão obrigatória da fase, e as variações do leitmotiv de Madeline acompanham a passagem do otimismo à angústia e à perseguição. Checking In e Scattered and Lost associam o desenvolvimento do arranjo à abertura de portas e à organização do hotel, com adição ou substituição de camadas e transições quantizadas. Em Anxiety, a posição da pena no mini-game controla um crossfade entre o piano e sintetizadores caóticos, fazendo a própria mecânica de respiração transformar a música.

No Templo do Espelho, parâmetros alternam versões para salas iluminadas e escuras, acionam arpejos das tochas, introduzem percussão diante dos monstros e aumentam progressivamente a distorção. Em Confronting Myself, um Snapshot produz um efeito de glitch a cada contato entre as personagens. No capítulo final, Reach for the Summit substitui sucessivos arranjos que retomam timbres e materiais dos capítulos anteriores. Em conjunto, os resultados mostram que a composição não se limita à escrita de faixas completas: ela envolve partes flexíveis, múltiplos arranjos e pontos de conexão capazes de reagir ao tempo e às ações do jogador sem perder continuidade musical.

A comparação entre as versões presentes no jogo e as faixas da OST revela edições, loops e transições indispensáveis à experiência interativa, mas ausentes na apresentação linear da trilha. Em Celeste, as técnicas de áudio dinâmico aparecem especialmente nos momentos de progressão narrativa, enquanto o conteúdo musical expressa os estados emocionais das personagens. A música, portanto, não atua apenas como fundo ou ambientação: comunica mudanças, orienta a ação, sustenta a imersão e participa do desenvolvimento da história. O estudo indica que compor para videogames requer integrar forma musical e implementação,

pensando simultaneamente em resultado sonoro e comportamento programável. O sistema analisado produz uma experiência dinâmica, coesa e imersiva, na qual música, narrativa e gameplay são elementos indissociáveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLLINS, Karen. An introduction to the participatory and non-linear aspects of video games audio. In: RICHARDSON, John; HAWKINS, Stan (ed.). Essays on Sound and Vision. Helsinki: Helsinki University Press, 2007.

COLLINS, Karen. Game Sound: An Introduction to the History, Theory and Practice of Video Game Music and Sound Design. Massachusetts Institute of Technology, 2008.

MENEGUETTE, Lucas C. Áudio dinâmico para games: conceitos fundamentais e procedimentos de composição adaptativa. Artigo apresentado à SBGames, 2011.

MENEGUETTE, Lucas C. A afinação do mundo virtual: identidade sonora em jogos digitais. 2016. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

SWEET, Michael. Writing Interactive Music for Video Games: A Composer's Guide. Pearson Education, 2015.

COMUNICAÇÕES

Os discursos na construção de Sérgio Assad como compositor

Felipe Gonzaga Panobianco

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Este trabalho em andamento pretende compreender de que maneira os discursos sobre a prática musical de Sérgio Assad o construíram enquanto compositor. Para tal, será realizado um levantamento bibliográfico de dados no qual analisaremos artigos, matérias de jornal, trabalhos acadêmicos, entrevistas e outros materiais que contribuem para a formação do discurso de Assad enquanto autor. Para auxiliar a pesquisa, utilizamos o conceito de autor e a metodologia de análise do discurso, ambos propostos por Foucault (2006, 2014).

A relação entre compositor e intérprete tem sido o tema de diversos trabalhos acadêmicos nas últimas décadas, que descrevem uma separação de papéis entre o compositor, entendido como autoridade criadora, e o intérprete, visto como um mero executante. Domenici (2012) enfatiza a relação assimétrica de poder entre composição e performance, estabelecida pela ideologia da música ocidental de concerto, centralizada no texto e na figura do compositor. No entanto, tal relação ganha forma apenas no século XIX, com a emergência dos conceitos de obra e de *Werktreue* (Goehr, 1992), que, segundo Dreyfus (2020), introduz uma categoria ética na relação com o texto, pautada na fidelidade à obra, estabelecendo uma divisão hierárquica e subserviente entre performers e compositores. Com isso surge o conceito de interpretação musical, construído historicamente, e, devido a isso, sujeito a mudanças, como aponta Stenzl (1995).

Ao longo do século XX, intérpretes como Pablo Casals, Glenn Gould e Andrés Segovia tentaram reivindicar para si posições de autoria (Dreyfus, 2020; Madeira, 2020). Porém, apenas nos anos 2000 emergem trabalhos acadêmicos e projetos artísticos que visam horizontalizar a relação assimétrica entre compositor e performer, como os de Domenici (2012), Assis (2018), Madeira (2020) e Rezende (2024). Há, portanto, mesmo que de forma tímida, uma autoria própria do intérprete construída historicamente. Porém, tal autoria parece não ser suficiente para certos performers, que mesmo assim buscam uma mudança de papel, seja como regente ou compositor, como o caso do violonista brasileiro Sérgio Assad.

Partindo de uma ideia foucaultiana de autor como construção discursiva coletiva (Foucault, 2006), esta pesquisa pretende investigar a seguinte questão: por qual razão um grande intérprete precisa virar compositor, e de que maneira os discursos em torno de uma prática musical constroem um compositor?

Com isso, este trabalho tem como objetivo geral compreender como os discursos em torno da prática musical de Sérgio Assad o construíram enquanto compositor, além dos objetivos específicos de: investigar e analisar os discursos sobre Sérgio Assad na mídia tradicional e produções acadêmicas; identificar as diferentes funções autor (Foucault, 2006) de Sérgio Assad e como elas se apresentam nos discursos analisados; traçar o momento em que o nome próprio “Sérgio Assad” se tornou um nome de autor (Foucault, 2006).

A análise do discurso de Foucault (2014) foi utilizada como referencial teórico para analisarmos os dados coletados, ajudando a compreender e identificar os mecanismos de controle do discurso e os princípios reguladores da análise, seguindo os princípios de inversão, descontinuidade, especificidade e exterioridade propostos por Foucault (2014, p. 49-51).

Outro princípio norteador da análise realizada nesta pesquisa é o conceito de autor, trabalhado por Foucault nos textos *O que é um Autor?* (2006) e *A Ordem do Discurso* (2014), onde é entendido como uma função, atribuída a um indivíduo, que se comporta como um procedimento de controle do discurso. Segundo Foucault (2006), um autor não se forma espontaneamente pela vontade individual, mas através de uma construção coletiva a posteriori, pois “é o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor” (Foucault, 2006, p. 276).

Nesse contexto o nome de autor exerce um importante papel na constituição da função autor, sendo diferente de outros nomes próprios, pois apresenta-se como chave de leitura e de legitimação. Devido a isso, uma das primeiras preocupações da pesquisa foi localizar em que momento o nome próprio Sérgio Assad torna-se um nome de autor-compositor. Para isso foram selecionados periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira através das chaves de busca “Sérgio Assad” e “Assad”, tentando identificar em que momento surge o nome de autor.

Foram identificados dois momentos principais em que o nome Sérgio Assad é tratado como um nome de autor no papel de compositor: nos classificados de apresentações musicais do *Jornal do Brasil*, edição 167 de 1995, onde o nome de Assad aparece como parte do repertório do duo de violões de Maria Haro e Bartholomeu Wise (Concertos [...], 1995); e em uma matéria do *Jornal do Brasil* de 1998 sobre o espetáculo “Baile na Roça, Coreografias para Portinari”, onde Sérgio Assad é citado como um dos compositores, ao lado de Caetano Veloso, Jacques Morelenbaum, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal (Ribeiro, 1998).

Nota-se a necessidade da figura do intérprete e a desassociação do instrumento, no caso o violão, para Assad ser entendido como compositor e não um instrumentista que compõe, separando, assim, o nome próprio e o nome de autor, onde o primeiro descreve um indivíduo e o segundo classifica e agrupa certas obras, funcionando como uma chave de leitura que atribui certo status ao discurso ao distingui-lo da palavra cotidiana (Foucault, 2006). É, portanto, a partir da segunda metade dos anos 1990 que Assad passa a ser visto inteiramente como compositor, marcado pelo surgimento do nome de autor-compositor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press, 2018.

CONCERTOS do rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 167, p. 47, 22 set. 1995. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_11/165968. Acesso em: 3 ago. 2026.

DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. In: *Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2.*, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do II Simpom*. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2012.

DREYFUS, Laurence. Beyond the Interpretation of Music. *Journal of Musicological Research*, v.39, p. 1-26, 2020.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: DA MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.

_____. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014 (24a edição).

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical work: an essay in philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

MADEIRA, Bruno. Horizontalizando Relações entre Obra, Performances, Compositor e Performer. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p.1-12, 2020.

RIBEIRO, Marili. O balé do 'Baile na roça' de Portinari. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 108, n. 141, p. 46, 28 ago. 1998. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_11/255151. Acesso em: 3 ago. 2026.

STENZL, Jürg; ZEDLACHER, Irene. In search of a history of musical interpretation. *The Musical Quarterly*, v. 79, n. 4, p. 683-699, 1995.

COMUNICAÇÕES

Concepções de estudantes de Pedagogia EaD sobre a música na escola: notas introdutórias de uma pesquisa em andamento

Isabella Tais Sonsin; Dr. Leandro Augusto dos Reis

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

A formação musical nos cursos de Pedagogia constitui um tema relevante diante da responsabilidade atribuída ao pedagogo pelo desenvolvimento de práticas educativas envolvendo música na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental. Essa discussão ganha maior relevância diante da expansão da Educação a Distância (EaD), que atualmente representa a principal modalidade de oferta no curso de Pedagogia no Brasil (Brasil, 2024), tornando necessário compreender como a formação musical vem sendo desenvolvida nesse contexto. Apesar desse crescimento, ainda são escassos os estudos que investigam como estudantes de Pedagogia EaD compreendem o papel da música e de seu ensino na escola. Este trabalho apresenta uma pesquisa de mestrado em andamento, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Londrina e vinculada ao grupo de pesquisa Tríade – Música. Escola. Cognição (cadastrado no CNPq), que consiste em investigar as concepções de estudantes de Pedagogia acerca do papel atribuído à música e ao seu ensino na escola, em um curso de Pedagogia EaD de uma instituição privada. Como objetivos específicos, pretende-se: a) identificar as concepções dos estudantes por meio de questionário aberto; b) analisar como suas experiências musicais prévias se relacionam com essas concepções; e c) compreender indícios de tomada de consciência e de construção do conhecimento social expressos nessas concepções.

A presença da música na formação docente em Pedagogia relaciona-se ao reconhecimento da Arte como componente curricular obrigatório da educação básica. A Lei nº 9.394/1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB – (Brasil, 1996), estabeleceu o ensino de Arte como componente obrigatório. Posteriormente, a Lei nº 11.769/2008 (Brasil, 2008) alterou a LDB ao tornar obrigatório o ensino de música nesse componente curricular e, mais tarde, a Lei nº 13.278/2016 (Brasil, 2016) promoveu nova alteração na mesma legislação, ampliando essa obrigatoriedade às diferentes linguagens artísticas, mantendo a música integrada ao componente curricular Arte.

Nesse contexto, a formação musical do pedagogo ganha relevância considerando a característica da unidocência na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental, em que esse profissional atua com diferentes áreas do conhecimento (Bellochio; Weber; Souza, 2019). As Diretrizes Curriculares Nacionais para o curso de Pedagogia (Brasil, 2006) atribuem ao egresso a atuação docente interdisciplinar, incluindo o componente Arte, tornando necessária a construção de conhecimentos que possibilitem práticas pedagógicas envolvendo música na escola.

Para compreender as concepções expressas pelos estudantes, a pesquisa fundamenta-se na Epistemologia Genética, especialmente nos conceitos de tomada de consciência (Piaget, 1977) e conhecimento social (Piaget, 1998). A tomada de consciência é entendida como o processo de passagem da ação material para o plano da representação e da conceituação (Dongo-Montoya, 2024). Já o conhecimento social refere-se à construção ativa das interpretações sobre os fenômenos sociais, compreendidos não como uma reprodução da realidade, mas como resultado de processos de assimilação, reorganização e reelaboração pelo sujeito (Freire; Oliveira, 2018). Esse referencial possibilita analisar de que modo os estudantes elaboram, reorganizam e explicitam suas concepções acerca da música e de seu ensino, considerando os indícios presentes em seus discursos.

Metodologicamente, trata-se de pesquisa qualitativa, configurada como estudo de caso, realizada com estudantes de um curso de Pedagogia EaD de instituição privada de abrangência nacional. Para a coleta de dados, inicialmente, um questionário será submetido à validação por juízes especialistas. Em seguida, será aplicado aos participantes da pesquisa, sendo os dados analisados de forma interpretativa.

Por se tratar de pesquisa em fase inicial, com geração de dados prevista a partir de agosto de 2026, ainda não há resultados parciais a apresentar. Espera-se que o estudo contribua para ampliar a compreensão das concepções de estudantes de Pedagogia EaD, evidenciando como esses estudantes compreendem o papel da música na escola e quais elementos de sua trajetória formativa e de suas experiências musicais se relacionam à construção dessas concepções. Além disso, pretende-se colaborar com as discussões sobre a formação inicial de professores e sobre o ensino de música nos cursos de Pedagogia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro; WEBER, Vanessa; SOUZA, Zelmielen Adornes de. Música e unidocência: pensando a formação e as práticas de professores de referência. Revista da FAEEBA: Educação e

Contemporaneidade, Salvador, v. 26, n. 48, p. 205–221, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/faeeba/article/view/7584>. Acesso em: 2 jun. 2026.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Conselho Pleno. Resolução CNE/CP nº 1, de 15 de maio de 2006. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o curso de graduação em Pedagogia. Brasília, DF, 2006. Disponível em: https://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rcp01_06.pdf. Acesso em: 5 out. 2025.

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). Apresentação – Censo da Educação Superior 2024: divulgação dos resultados. Brasília, DF: Inep, 2024. Disponível em: https://download.inep.gov.br/educacao_superior/censo_superior/documentos/2024/apresentacao_censo_da_educacao_superior_2024.pdf. Acesso em: 3 out. 2025.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 5 out. 2025.

BRASIL. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394/1996, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Brasília, DF, 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11769.htm. Acesso em: 5 out. 2025.

BRASIL. Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016. Altera o §6º do art. 26 da Lei nº 9.394/1996, para incluir as artes visuais, a dança, a música e o teatro nos currículos da educação básica. Brasília, DF, 2016. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm. Acesso em: 5 out. 2025.

DONGO-MONTOYA, Adrian Oscar. Tomada de Consciência e a Construção do Conhecimento: Da Ação ao Conceito. Schème: Revista Eletrônica de Psicologia e Epistemologia Genética, v. 17, n. 1, p. 134–161, 2024. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/scheme/article/view/17857>. Acesso em: 2 jun. 2026.

FREIRE, Julise; OLIVEIRA, Francismara Neves de. Conhecimento social em Piaget: um estudo sobre noções de greve. Psicologia Escolar e Educacional, v. 22, n. 3, p. 503–510, set./dez. 2018.

PIAGET, Jean. A tomada de consciência. Trad. Edson Braga de Souza. São Paulo: Melhoramentos, Editora da Universidade São Paulo, 1977.

PIAGET, Jean. Psicologia e pedagogia. Trad. Dirceu Accioly Lindoso e Rosa Maria Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

COMUNICAÇÕES

Fundamentos teórico-metodológicos para o ensino de música: contribuições da pedagogia histórico-crítica para organização do trabalho pedagógico

Dra. Julie Akemi Tobias Tsukuda

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

O ensino de música nas escolas reflete uma série de atitudes tomadas pelo professor, que antecipa suas ideias e intenções ao elaborar a sua prática pedagógica. Fonterrada (2008) defende que tais atitudes expressam com clareza o valor que se atribui à educação musical e o papel que ela representa na sociedade contemporânea. É nesse sentido que compreendemos que não será qualquer música ou qualquer prática pedagógica voltada à educação musical capaz de contribuir para a formação do indivíduo, exigindo que reflitamos sobre a forma de organização do ensino de música e a metodologia empregada, uma vez que são frutos de fundamentos político-pedagógicos reveladores de diferentes concepções de mundo e de sociedade.

A falta de clareza sobre os pressupostos teórico-filosóficos que orientam a prática pedagógica na educação musical poderá ocasionar uma prática fragilizada, desprovida de objetivos pedagógicos que visem à formação do ser humano na sua totalidade. Fonterrada (2008) afirma que muito do que existe em educação musical consiste num conjunto de atividades lúdicas que entendem a música como forma de lazer, entretenimento para os alunos e para a comunidade, ignorando a música como forma de conhecimento. Além disso, também há o entendimento da música como subsidiária para o aprendizado de outras áreas do conhecimento mais importantes ou para o desenvolvimento de hábitos, como ocorre sobretudo na educação infantil.

Considerando que a educação musical implica em posicionamento político-pedagógico voltado a uma dada formação humana e societal, tomamos como referencial teórico para nossa pesquisa o materialismo histórico-dialético, uma vez que seus pressupostos teóricos compreendem a educação musical como fenômeno histórico-social, produzido no interior das relações materiais de existência e, portanto, inseparável das determinações econômicas, políticas, culturais e ideológicas que caracterizam a formação social.

A partir dessa perspectiva, a música passa a ser concebida como objetivação humana, resultado do processo histórico de produção da existência humana e não como manifestação subjetiva idealizada, natural ou universal. Tal entendimento, produzirá uma prática pedagógica ancorada na necessidade de superação das desigualdades sociais e econômicas que assolam a sociedade capitalista atual, evidenciando um posicionamento político-pedagógico cujo maior objetivo do ensino é a formação do ser humano na sua totalidade, capaz de compreender os fenômenos à sua volta e de interferir conscientemente nos rumos da história.

Os conhecimentos musicais acumulados pela humanidade são produzidos no desenvolvimento histórico do trabalho humano e expressam contradições presentes na sociedade. Assim, a educação musical não poderá ser analisada isoladamente, mas deve ser compreendida em sua relação com os projetos de formação social e educacional com destaque às formas disponíveis de socialização dos bens culturais produzidos socialmente.

Pensar o ensino de música na perspectiva da pedagogia histórico-crítica implica em compreender que se trata de uma corrente pedagógica contra-hegemônica que tem como fundamentação filosófica o materialismo histórico-dialético e que o surgimento das formas institucionalizadas da educação são uma expressão do domínio exercido pelo ser humano sobre a dimensão educativa da sua própria prática social (Abreu, 2022). Isso significa que pensar a educação musical a partir da pedagogia histórico-crítica pressupõe que a escola deve ser compreendida como um local privilegiado de luta política ao cumprir com sua essência historicamente constituída, ou seja, a socialização dos conhecimentos sistematizados.

Percebe-se que há necessidade de avançar nas pesquisas que evidenciam os principais elementos norteadores das propostas pedagógicas elaboradas para a educação musical bem como das possíveis contribuições para a formação do ser humano, evidenciando que a prática pedagógica musical orientada a partir de determinada concepção político-pedagógica corresponde a uma concepção de ser humano e de sociedade. Compreender tais vinculações podem auxiliar os professores a reelaborar suas próprias práticas pedagógicas de modo mais consciente, estabelecendo relações teórico-práticas. Diante do exposto, questiona-se: Quais pressupostos teórico-metodológicos da pedagogia histórico-crítica podem orientar a organização do ensino de música nas escolas de modo a promover a apropriação crítica e sistematizada do conhecimento musical pelos estudantes? A partir desse questionamento, outras questões se fazem necessárias: Como a concepção de conhecimento presente na pedagogia histórico-crítica se relaciona com a formação musical dos estudantes? De que modo a compreensão da música como produção histórico-social contribui para a organização do trabalho pedagógico em música? Como a apropriação dos conceitos musicais pode ampliar as possibilidades de compreensão crítica da realidade social? Quais relações podem ser estabelecidas entre formação estética, desenvolvimento humano e educação musical na perspectiva histórico-crítica?

Com o objetivo de compreender os pressupostos teórico-metodológicos da pedagogia histórico-crítica orientadores da organização do ensino de música nas escolas, essa pesquisa estabelece conexões entre as bases filosóficas da pedagogia histórico-crítica e as especificidades do conhecimento musical. Dessa forma, buscaremos na literatura base dos pesquisadores da Pedagogia Histórico-crítica os principais elementos que orientam uma prática pedagógica e ao mesmo tempo, recorreremos aos conhecimentos específicos de música para elaboração de uma proposta pedagógica de educação musical na perspectiva da pedagogia histórico-crítica.

A presente pesquisa caracteriza-se como uma investigação de natureza qualitativa, de caráter bibliográfico e de abordagem teórico-conceitual, desenvolvida com o objetivo de compreender os pressupostos teórico-metodológicos da Pedagogia Histórico-Crítica que podem orientar a organização do ensino de música nas escolas, de modo a promover a apropriação crítica e sistematizada do conhecimento musical pelos estudantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, T. X. de. Música e educação escolar: contribuições da estética marxista e da pedagogia histórico-crítica para a educação musical. Tese. 2018. (Doutorado em Educação). Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências de Letras/campus Araraquara.

FONTEERRADA, M. O. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação. São Paulo, editora UNESP, 2008)

ROCHA, R. B. Educação musical e Pedagogia histórico-crítica: fundamentos de uma proposta para o ensino de música na escola regular. Tese. 2023. (Doutorado em Educação). Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências de Letras/campus Araraquara.

COMUNICAÇÕES

A educação musical no município de Apucarana (PR): uma análise documental das políticas educacionais para o ensino de música na escola

Luiz Marcelo de Paula; Dr. Leandro Augusto dos Reis

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

A educação musical na educação básica brasileira é marcada por avanços legais, ambiguidades normativas e desafios relacionados à sua efetiva institucionalização nos sistemas de ensino. Embora a legislação vigente reconheça a música como uma das quatro linguagens que constituem o componente curricular Arte, diferentes estudos apontam que a existência de dispositivos legais não garante, por si só, sua presença efetiva nas escolas. Aspectos relacionados à organização curricular, à formação dos professores, à distribuição da carga horária e às formas de implementação permanecem pouco definidos na legislação, possibilitando que estados, municípios e instituições escolares produzam diferentes interpretações e formas de organização do ensino de música.

Essa problemática pode ser compreendida à luz da abordagem do Ciclo de Políticas, desenvolvida por Stephen J. Ball e apresentada no Brasil por Jefferson Mainardes, segundo a qual as políticas públicas não são simplesmente implementadas, mas constantemente interpretadas, traduzidas e colocadas em atuação pelos diferentes sujeitos e instituições envolvidos em sua execução. Nessa perspectiva, os textos legais constituem apenas um dos momentos da política, sendo continuamente ressignificados ao longo dos diferentes contextos de produção e prática.

Nesse contexto, esta pesquisa tem como objetivo analisar como a educação musical está contemplada nos documentos oficiais do município de Apucarana (PR), considerando sua articulação com a legislação educacional brasileira vigente, especialmente a Lei nº 13.278/2016 e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Busca-se compreender de que maneira as orientações presentes nesses documentos nacionais são apropriadas no âmbito municipal, identificando as concepções de educação musical presentes nas políticas locais, as formas de organização curricular propostas e os mecanismos institucionais previstos para sua oferta.

O estudo caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, de natureza documental, fundamentada na abordagem do Ciclo de Políticas. O corpus documental será composto por documentos oficiais produzidos ou adotados pelo município após a promulgação da Lei nº 13.278/2016, incluindo o Plano Municipal de Educação, os documentos curriculares da rede municipal, editais de contratação de professores, Projetos Político-Pedagógicos de escolas municipais e demais documentos relacionados à organização do ensino de Arte. A análise buscará identificar aproximações e distanciamentos entre a legislação nacional e os documentos municipais, compreendendo-os como textos políticos que expressam interpretações locais das políticas educacionais.

Espera-se que a pesquisa contribua para ampliar a compreensão das relações entre políticas educacionais e educação musical em âmbito municipal, evidenciando como as orientações produzidas em nível nacional são apropriadas, reinterpretadas e traduzidas nos contextos locais. Além disso, pretende-se oferecer subsídios para o debate acerca da efetivação das políticas públicas voltadas ao ensino de música na educação básica e contribuir para futuras discussões sobre a institucionalização da educação musical nas redes municipais de ensino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALL, Stephen J.; MAGUIRE, Meg; BRAUN, Annette. *How Schools Do Policy: Policy Enactments in Secondary Schools*. London: Routledge, 2012.

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora, 1994.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.

BRASIL. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008.

BRASIL. Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. Brasília: MEC, 2017.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *Educação musical na escola: avanços e desafios*. 2010.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

MAINARDES, Jefferson. Abordagem do ciclo de políticas: uma contribuição para a análise de políticas educacionais. *Educação & Sociedade*, v. 27, n. 94, 2006.

MAINARDES, Jefferson. A abordagem do ciclo de políticas: explorando alguns desafios da sua utilização no campo da pesquisa em política educacional. *Jornal de Políticas Educacionais*, 2018.

OLIVEIRA, Alda; PENNA, Maura. Políticas públicas para o ensino de música na educação básica. 2019.

PENNA, Maura. Música(s) e seu ensino. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PENNA, Maura. Educação musical e educação básica: uma concepção ampla de música. 2007.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Educação musical no Brasil: aspectos históricos e políticas educacionais. 2012.

COMUNICAÇÕES

Quando a pergunta muda: releituras sobre o lugar da música na escola a partir de uma pesquisa com grupos percussivos

Maria Alice Pereira Tucci

Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR)

O que acontece com a música quando precisamos justificar sua presença na escola em razão do que ela pode desenvolver em outras áreas? Essa questão, ausente na pesquisa que desenvolvi durante a graduação em 2018, surgiu ao revisitar, oito anos depois, o Trabalho de Conclusão de Curso. Este trabalho tem como objetivo analisar criticamente essa pesquisa à luz da experiência profissional posteriormente construída e de discussões contemporâneas da Educação Musical, buscando compreender como se transformaram as concepções que fundamentam a presença da música na escola.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de caráter reflexivo e documental, baseada na releitura crítica do TCC e articulada à literatura da área. O estudo toma como ponto de partida a investigação realizada em 2018, em uma escola pública de Assis-SP, com quinze estudantes dos anos iniciais do Ensino Fundamental. Na ocasião, foram desenvolvidas oficinas percussivas entre agosto e outubro de 2018, com o objetivo de compreender possíveis contribuições da música para o desenvolvimento cognitivo, afetivo e social dos participantes.

A pesquisa original fundamentava-se em autores que compreendem a educação musical para além do domínio técnico. França (2009) criticava práticas centradas na repetição de elementos isolados da linguagem musical, enquanto Mateiro e Schmidt (2016) destacavam o potencial dos grupos percussivos para a construção de vínculos, experiências coletivas e aprendizagens compartilhadas. Os resultados obtidos, naquele contexto, indicavam contribuições relacionadas à interação, ao respeito, à escuta e ao fortalecimento das relações entre os estudantes, reforçando a compreensão de que a prática musical favoreceria diferentes dimensões do desenvolvimento humano.

A releitura realizada em 2026, entretanto, desloca o foco da investigação. A experiência acumulada como professora e formadora de docentes de Arte evidenciou que a principal questão já não consiste em demonstrar os efeitos da música sobre os estudantes, mas em problematizar

as concepções de ensino de música que legitimam sua presença na escola. Nesse sentido, a reflexão aproxima-se de Eisner (2001), ao reconhecer que justificar a educação musical prioritariamente por resultados externos pode obscurecer suas contribuições próprias como linguagem artística. Sob essa perspectiva, a defesa da música apoiada predominantemente em benefícios cognitivos, afetivos e sociais revela uma limitação da própria pesquisa realizada em 2018.

Essa mudança de olhar também modifica a compreensão sobre interdisciplinaridade. Em vez de justificar a música por sua contribuição para outras áreas do conhecimento, passa-se a entendê-la como uma forma de linguagem que dialoga com diferentes campos preservando sua especificidade. Tal compreensão encontra respaldo na Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2018), que reconhece a música como uma das linguagens constituintes do componente curricular Arte, organizada a partir de conhecimentos, práticas e habilidades próprias. Nessa perspectiva, a interdisciplinaridade deixa de funcionar como argumento de legitimação e passa a constituir uma forma de articulação entre saberes que mantêm suas identidades.

A discussão aproxima-se ainda das reflexões de Penna (2004), ao evidenciar que o desafio atual não se restringe à ampliação da presença da música na escola, mas envolve a problematização das concepções que sustentam essa presença e orientam as práticas pedagógicas. Assim, esta releitura não invalida as conclusões da pesquisa original, mas evidencia os limites de uma perspectiva que buscava legitimar a música principalmente pelos efeitos produzidos em outras dimensões do desenvolvimento.

Conclui-se que a experiência profissional e o diálogo com a produção acadêmica deslocaram o problema inicialmente investigado, permitindo compreender que a defesa da música na escola pode apoiar-se menos em justificativas externas e mais no reconhecimento de seu valor como conhecimento, linguagem artística e experiência humana. Revisitar uma pesquisa de graduação oito anos depois mostrou-se, portanto, uma oportunidade de refletir sobre como as perguntas de pesquisa também se transformam e produzem novas possibilidades de compreensão para a Educação Musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Brasília: MEC, 2018.

EISNER, Elliot W. Music education six months after the turn of the century. *International Journal of Music Education*, v. 37, n. 1, p. 5-12, 2001.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Sozinha eu não danço, não canto, não toco. Música na Educação Básica, Porto Alegre, v. 1, n. 1, 2009.

MATEIRO, Teresa; SCHMIDT, Beatriz Woeltje. Práticas percussivas nas aulas de música do ensino fundamental. DAPesquisa, Florianópolis, v. 11, n. 17, p. 83-100, 2016.

PENNA, Maura. A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: I – analisando a legislação e termos normativos. Revista da ABEM, v. 12, n. 10, 2004.

COMUNICAÇÕES

Análise musical do álbum “Refavela” de Gilberto Gil e suas relações com a africanidade: aproximações, afastamentos e ambiguidades

Sarah Torres Bento; Dr. Alexandre Remuzzi Ficagna

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Este trabalho realiza uma análise musical do álbum “Refavela”, do cantor e compositor Gilberto Gil, com o objetivo de encontrarmos como o autor se relaciona com o conceito de africanidade nos arranjos das músicas. Nos trabalhos acadêmicos que buscam analisar a presença da africanidade nas músicas de Gil, o que se percebe é um o foco na análise das letras e de elementos visuais (como a capa dos discos), com pouca ênfase na análise das músicas e dos arranjos (Fantini, 2016; Alves, 2008).

O conceito de africanidade, tal como definido por Munanga, é o conjunto de elementos históricos, sociais e culturais comuns de centenas de sociedades da África subsaariana (Munanga, 2023, p.31). Sendo assim, africanidade se refere à unidade cultural, social e política diante da grande diversidade do continente africano. Munanga também nos diz que africanidade é um conceito muito amplo, onde se encontram aspectos intelectuais e políticos incorporando os a movimentos de negritude e de pan-africanismo que lhe antecederam na primeira metade do século XX. A negritude foi um movimento surgido em 1939, proposto pelo político e poeta Aimé Césaire, durante o período de colonização, como um processo de valorização da cultura, de se entender e se aceitar negro, e o pan-africanismo foi um movimento criado no início do século XX, sobretudo pelos negros de língua inglesa, como luta de um povo pela sua independência nacional, onde o colonialismo devia ser combatido pelo conjunto de nações e não cada povo individualmente. A africanidade foi a fusão entre o movimento intelectual (negritude) e o movimento político (pan-africanismo) visando a libertação da África de regime colonial. Fantini (2016) entende africanidades como representações que significam práticas culturais africanas, salientando que a influência africana é uma mistura de elementos diferentes de distintas tradições do continente, que formam um todo. Sobre o processo de negritude, Fantini, em concordância com Munanga, diz que entende negritude como um processo de identificação ideológica e valorização da cultura negra na diáspora africana.

Fantini considera que Gilberto Gil é um dos principais representantes da africanidade quando nos referimos à música popular brasileira. Em sua obra é possível notar que existem elementos que dialogam com essa africanidade, como na presença de diversos estilos musicais ligados à diáspora africana, como o reggae, rock, baião e samba, em diálogo com o pop e música experimental, que seriam uma espécie de conexão de Gil com a modernidade de seu tempo. Ela também destaca que a visualidade da capa e contracapa do disco também são elementos que se relacionam com as africanidades, com cores das bandeiras de alguns países da África e objetos africanos, o que daria indícios das sonoridades do disco. O próprio Gil, em entrevista, se referia à Refavela como um “manifesto negro” (Gil apud Fantini, 2016, p.182). Porém, a autora diz que nem sempre foi assim: até os anos 1968 Gil não se identificava com a cultura negra tão diretamente, isso mudou depois do período do exílio (Fantini, 2016, p.16). Na análise de Fantini (2016, p. 187) sobre a música que dá nome ao álbum, ela identifica africanidades tanto em questões sonoras quanto na letra: o desenho da melodia faz menção ao berimbau, o coro se assemelha aos coros do reggae ou ao gospel; também destaca que o atabaque é tocado com vara ao invés das mãos, em referência ao quebra-prato, um ritmo do candomblé. Na música “Ilê Aiyê”, Fantini nos diz que, além de fazer homenagem aos blocos afros, em específico ao bloco que dá nome à música, a letra faz denúncia do racismo, buscando inverter a invisibilidade da qual foram sujeitados os negros por muito tempo no país, e fazendo uma crítica direta aos brancos por não conhecerem o “mundo negro” ao qual a letra se refere.

Porém, alguns autores destacam que Gil não utiliza somente elementos que remetam à África. A pesquisadora Nancy Alves (2008) menciona o etnomusicólogo José Murilo Jorge de Carvalho que afirma, a respeito da canção “Babá Alapalá”, contida no disco, que a música lhe pareceu muito “africana”: ele destaca que a textura rítmica é inteiramente binária, não muito distante da música pop dançante, sendo mais próxima do rock nacional. Além disso, os poucos elementos de acentuação rítmica estão a cargo do contrabaixo e da guitarra, “sem sequer quebrarem os acentos do contratempo”, e a percussão não desempenha nenhum papel relevante no arranjo. Para o autor a influência lorubá se restringe às palavras “Xangô”, “Aganjú” e “Babá Alapalá”. Fantini comenta que na música “No norte da saudade” há uma sonoridade com elementos do Reggae e do pop. Fantini também comenta sobre a música “Balafon”, que além do título, possui uma linha deste instrumento sendo tocada no plano de intermediário do arranjo, além da guitarra com vários ostinatos e um timbre próximo ao dos guitarristas africanos; porém, há um momento em que a música se transforma em um rock mais pesado, com solos de guitarra e bateria.

Nota-se que não existem muitas análises musicais que investiguem essa aparente contradição nos aspectos musicais, em especial nos arranjos. A maioria das análises se concentra em elementos visuais ou nas letras. Em nossas análises, até o momento, percebe-se que Gil estabelece um jogo entre estilos não propriamente de origem africana e alguns elementos da

música africana, seja ela originária ou pop. Nas músicas também é possível notar elementos de “modernidade” relacionados à Tropicália, em especial nas linhas de guitarra e baixo elétricos, com um estilo mais rock e pop influenciado pela música britânica e estadunidense.

Nos parece que Gil consegue fazer esse jogo de aproximação das africanidades em algumas músicas do disco, utilizando melodias modais com células curtas e repetitivas, com âmbito melódico restrito, assim como na música tradicional, e fazendo um jogo de ambiguidades entre aspectos melódicos e rítmicos, mesclando com instrumentos “modernos”: por exemplo, o uso da guitarra sem distorção tocando linhas que remetem à música pop africana, seja sua utilização com distorção, como no rock dos anos 1960. Ao mesmo tempo encontramos ostinatos modais nas linhas de baixo, ritmos que remetem a gêneros relacionados à diáspora africana, ou mesmo o uso do Atabaque tocado com vara e até mesmo do Balafon africano.

Dessa forma, acreditamos os elementos ambíguos ajudam Gil a atingir um público mais amplo, ao mesmo tempo em que ele traz os elementos relacionados à africanidade sem abandonar suas características musicais, além de desenvolver seu próprio processo de negritude, se aceitando e se entendendo negro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Nancy. Gilberto Gil e a Diáspora Africana. In: Musimid: encontro de música e mídia, 4., 2008, São Paulo. Anais [...], 2008. p. 1-10. Disponível em <<http://musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Nancy%20Alves.pdf>>. Acesso em 06 jun. 2025.

FANTINI, Débora Dutra. “O negro é a soma de todas as cores”: A construção da africanidade na trajetória e obra de Gilberto Gil (1942-2008). 2016. Tese (doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em <<https://core.ac.uk/download/pdf/80747597.pdf>>. Acesso em 08 jun. 2025.

MUNANGA, Kabengele. O conceito de africanidade nos contextos africano e Brasileiro. In: OLIVEIRA, Jurema (org.). Africanidades e brasilidades, cultura e Territorialidades. Vol. 36. Vitória: EDUFES, 2023.

Anais do
COLÓQUIO NACIONAL
DE PESQUISA EM
MÚSICA DE LONDRINA Vol. 2 2026

Departamento de Música e Teatro (MUT-UEL) | Londrina - PR, 2026

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

APOIO:

