



Universidade de Brasília – UnB Instituto de Artes
Departamento de Música Licenciatura em Música

A utilização do rearranjo aplicado à viola caipira

Carolina Carneiro da Cunha Piedade

Brasília – DF 2018

A utilização do rearranjo aplicado à viola caipira

Carolina Carneiro da Cunha Piedade

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de licenciada em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Francine Kemmer Cernev

Brasília – DF 2018

ATA DE DEFESA DE TCC

Carolina Carneiro da Cunha Piedade

“A UTILIZAÇÃO DE REARRANJO APLICADO À VIOLA CAIPIRA”

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música sob a orientação da Professora Francine Kemmer Cernev, segundo o Ato 61/2018 do dia 13 de dezembro de 2018, que nomeou banca de avaliação.

Brasília, 11 de dezembro de 2018.



Francine Kemmer Cernev



Alessandro Borges Cordeiro



Simone Lacorte Recôva

Agradecimentos

Agradeço a todos que me incentivaram para que eu desse seguimento aos meus estudos:

À minha mãe Silvia Sá Carneiro da Cunha pelo amor incondicional e palavras de fé que me deram confiança em todo esse curso. À minha querida Lílian Rodrigues.

Agradeço a todos os professores da Universidade de Brasília em especial os do Departamento de Música, que tanto contribuíram para o meu crescimento. Um agradecimento especial à minha orientadora Profa. Dra Francine Kemmer Cernev por toda dedicação e carinho que foram determinantes para o desenvolvimento deste trabalho. Ao professor Fábio Amaral da Silva Sá por ter contribuído de forma tão especial para que esse trabalho acontecesse. Aos professores Alessandro Borges Cordeiro e Simone Lacorte Recova que gentilmente aceitaram fazer parte desta banca de TCC.

Quero agradecer à Escola de Música de Brasília onde tive acesso ao estudo da música de forma integral. Agradecimentos aos professores de viola caipira Marcos Mesquita e Roberto Corrêa que tanto fizeram para que eu pudesse desenvolver esse instrumento que eu amo e que me abriu tantas portas.

Ao professor de violão Umberto Freitas por ter me iniciado nas cordas dedilhadas e também a professora de canto Myrlla Muniz e a todos os professores com quem pude ter a oportunidade de aprender.

PIEADADE, C.C. da C. A utilização do rearranjo aplicado à viola caipira. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Universidade de Brasília - UNB, Brasília, 2018.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar o rearranjo como uma forma de ensino e aprendizagem aplicado à viola caipira. Para uma melhor contextualização foi feita uma revisão de literatura direcionada ao arranjo e rearranjo de instrumentos na prática coletiva onde foram expostos os principais conceitos de arranjo, rearranjo e ensino coletivo. Foi destacada também a importância de utilizar uma proposta diferente como recurso de ensino para que dessa forma os professores e alunos possam perceber dentro do processo formativo um novo olhar sobre as formas tradicionalmente conhecidas de execução de canções. Pensando nessa prática direcionada ao ensino coletivo de cordas dedilhadas foi feita uma entrevista com o professor de violão Fábio Amaral da Silva Sá com o objetivo de conhecer sua fundamentação teórica e prática. Dessa forma foi possível refletir estes aspectos relacionados ao universo da viola caipira.

Palavras-chave: rearranjo, viola caipira, ensino e aprendizagem.

ABSTRACT

The objective of this work is to present the re-arrangement as an applied way of teaching and learning for the viola caipira. Aiming a better contextualization, it was made a literature review that points to the arrangement and re-arrangement of instruments in a group practice, where were exposed the main concepts of arrangement, re-arrangement and teaching group. Also it was highlighted the importance of using a different purpose as a teaching resource, so the teacher might realize in the formative process a new look in the traditional way of performing songs. Thinking about this practice that are aimed to group teaching of plucked strings, it was applied and interview with the teacher Fábio Amaral da Silva Sá. The objective was to know his theoretical and practical background. On this way, it was possible to figure out aspects that were related to the universe of the viola caipira.

Key-words: re-arrangement, viola caipira, teaching and learning.

Lista de Figuras

Figura 1: Festa de Folia de Reis.....	19
Figura 2: (Re) arranjo da música Calix Bento.....	20
Figura 3: Pauta tradicional.....	35
Figura 4: Pauta fragmentada.....	36
Figura 5: Pauta fragmentada da música “Hino à Alegria de L. V Beethoven.....	36

SUMÁRIO

PRÓLOGO	08
INTRODUÇÃO	10
1. ARRANJO E REARRANJO NO ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS: UMA REVISÃO DE LITERATURA.....	12
1.1 Conceitos e características principais de arranjo e rearranjo.....	12
1.2 O rearranjo no processo formativo do educador musical.....	15
1.3 Rearranjos para Viola Caipira.....	17
2. REARRANJO E O ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS.....	22
2.1 O ensino coletivo de instrumentos e suas relações com o ensino da viola caipira.....	23
2.2 Ensino coletivo como prática de ensino.....	26
3. METODOLOGIA.....	29
3.1 Memorial descritivo.....	29
3.2 A entrevista como instrumento de coleta de dados.....	30
4. O REARRANJO PARA O ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS.....	32
4.1 O pensamento do Professor Fábio sobre o rearranjo para o ensino de violão.....	32
4.1.1 Rearranjo: porque?.....	33
4.1.2 Estratégias para a concepção dos rearranjos.....	34
4.1.3 Contribuições do rearranjo para o processo de ensino coletivo de instrumentos.....	37
4.2 O olhar para o rearranjo no ensino coletivo da viola caipira: algumas reflexões..	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS	43
Apêndices	46

PRÓLOGO

Sou estudante de música há mais de trinta anos e atuo como professora há três anos. Tanto em minha prática como estudante como ao exercer a atividade profissional, sempre achei interessante a dinâmica da experiência coletiva e como ela trabalha para se fortalecer entre os pares. Se na prática como aluna percebo nesse espaço um lugar admirável para crescer e aprender sem dúvida minha percepção sobre essa ação se modificou, ou melhor, se aprimorou bastante a partir do momento em que comecei a dar aula. Estou certa de que esse espaço é muito rico em exploração e merece ser melhor compreendido em todas as suas esferas educativas.

Refletindo sobre esses anos de vivência musical destas três décadas, percebi que esta seria uma temática interessante para maiores aprofundamentos. Assim, o interesse pelo tema se deu por dois motivos especificamente. Primeiro, pela constatação de que existe uma grande demanda na área do ensino coletivo para a viola caipira, talvez pelo fato de ser essa prática um grande desafio já que atende grupos heterogêneos requerendo estratégias diferenciadas. Um ponto importante é que dessa forma é possível oportunizar o acesso ao ensino musical a todos. Para quem vive e acredita na música como elemento transformador, essa possibilidade por si só já se configura em uma grande motivação.

O segundo ponto é que esse setor é uma área do meu interesse de pesquisa, pois sendo professora de viola caipira gostaria de pesquisar e entender todo esse espaço de ensino e aprendizagem. O tema escolhido também tem uma relação direta com a experiência que tive na matéria Estágio Supervisionado em Música 3 na qual pude elaborar e propor alguns arranjos musicais a um grupo de cinco alunos da Escola de Música de Brasília no primeiro semestre de 2018.

Por esse tema ser algo que está diretamente relacionado à minha vida e formação, não tenho como negar em minha escrita neste trabalho minha relação direta tanto na forma de entender e conceber o arranjo para viola caipira, como também nos exemplos e vivências que me são peculiares para contribuir com essa temática. Apesar do trabalho não ser uma pesquisa autobiográfica, em muitos momentos o texto escrito apresentará aspectos narrativos, com descrições e reflexões pessoais. Conforme destaca Lejeune (2008, p. 48) este trabalho apresentará “prosas”,

retratando minha própria existência com toda a individualidade e personalidade que fez eu me constituir como instrumentista e professora de música.

INTRODUÇÃO

Este estudo teve como objetivo apresentar o rearranjo privilegiando o processo de construção e utilização desse recurso como ferramenta de ensino e aprendizagem. Como objetivos específicos quis ressaltar as diferenças entre arranjo e rearranjo, contextualizar o espaço do ensino coletivo, ressaltar a importância do rearranjo no processo formativo do educador musical bem como apresentar uma possibilidade viável para a prática coletiva da viola caipira.

A primeira etapa para a construção desta pesquisa foi realizar uma revisão de literatura sobre o que é arranjo, rearranjo e composições para grupos coletivos. Em seguida, vi a necessidade de saber mais sobre o ensino coletivo de instrumentos, seus pressupostos e como os pesquisadores da área pensam sobre essa forma de ensinar e aprender música.

A viola caipira é um instrumento que se relaciona intimamente com a identidade nacional, muitas vezes associada a figura do homem do interior, traz às pessoas essa sensação da vida simples e menos conturbada em contraponto com a cidade grande. Teve sua maior difusão a partir do momento em que surgiram os primeiros discos de música sertaneja em 1929 figurados pela imagem das duplas de violeiros (ou viola e violão) que tocavam e cantavam.

Segundo Corrêa (2000), a viola foi introduzida no Brasil ainda no início da colonização sendo trazida por colonos e jesuítas portugueses considerada em Portugal o principal instrumento dos jograis e cantares trovadorescos. O autor constatou ainda que no Brasil a viola manteve a mesma estrutura básica do instrumento português com “cravelhas de madeira, cavalete trabalhado, e a trasteira, ou regra, de madeira onde se fixam os trastos – no mesmo nível do tampo ou testo sonoro do instrumento” (CORRÊA, 2000, p. 21) a grande maioria das violas, inicialmente era composta por dez trastos. Com esses mais de quinhentos anos de história surge a viola caipira, esse emblemático instrumento da música brasileira também chamada de “viola de 10 cordas, viola de arame, viola de pinho, viola cantadeira, viola pantaneira, viola cabocla, viola sertaneja, viola nordestina, viola tropeira, viola campeira, viola caipira ou, simplesmente, viola brasileira (ANGELIM, 2014, p. 15).

Hoje em dia já podemos perceber que a viola está ampliando sua interação e dialogando muito mais com outros ritmos além de estar tendo um aumento significativo de adeptos à sua prática. Junto a isso surge a necessidade de se pesquisar e entender como ela pode está acompanhando essas maiores demandas.

Por verificar que a viola caipira tem suas singularidades e peculiaridades, em muitos momentos pensei em desenvolver um estudo, exclusivamente, a partir de minha forma de pensar o rearranjo para o ensino coletivo de viola caipira. No entanto, ao conhecer um professor que desenvolve um trabalho sobre essa temática para o ensino coletivo de violão, me instiguei a conhecer e refletir sobre suas concepções e estratégias, que, a meu ver, ajudaria a entender também sobre minha própria construção de rearranjo para a viola caipira em grupos coletivos.

Assim, o trabalho foi pensado e está dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo apresento a revisão de literatura sobre o arranjo e rearranjo no ensino coletivo de instrumentos. O segundo capítulo tem o foco no ensino de instrumentos. Primeiramente apresento algumas leituras sobre o ensino de instrumentos no Brasil e, a seguir me atendo à revisão de concepções sobre o ensino do violão, por ser o mais próximo da viola caipira. Estas leituras ajudaram a compreender sobre os aspectos gerais que envolvem o ensino e aprendizagem das cordas dedilhadas e conseqüentemente o ensino da viola caipira.

No terceiro capítulo apresento a metodologia deste estudo, desenvolvido por meio de um memorial descritivo, utilizando a entrevista semiestruturada para a coleta dos dados. Entrevisto um professor que atua com o ensino coletivo de violão e desenvolve trabalhos e pesquisas sobre rearranjo para esse tipo de pesquisas. No quarto capítulo apresento os resultados da entrevista dividida em quatro partes sendo a primeira discorrendo sobre o rearranjo para o ensino coletivo, a segunda sobre as concepções e estratégias para conceber esses rearranjos, a terceira sobre as contribuições desse trabalho seguida de algumas reflexões minhas sobre essa temática em diálogo com a entrevista.

Por fim, apresento as considerações finais que destacam a importância de se desenvolver propostas e metodologias que possam contribuir para a maior difusão da viola caipira e do ensino coletivo. Finalizo com as referências utilizadas nesse trabalho e os apêndices que foram essenciais para a concretização deste estudo.

1. ARRANJO E REARRANJO NO ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS: UMA REVISÃO DE LITERATURA

Neste capítulo apresento o conceito de arranjo e rearranjo a partir de estudos que abordam a perspectiva estrutural da re-construção das canções bem como algumas concepções direcionadas à proposta coletiva. Em seguida, discuto sobre o ensino coletivo de instrumentos e como o arranjo é pensado e discutido dentro das cordas dedilhadas. Em diálogo com alguns autores como Silva Sá (2016) e Weizmann (2008), apresento um breve panorama contendo reflexões, marcos importantes e metodologias sobre o ensino coletivo do violão.

1.1 Conceitos e características principais de arranjo e rearranjo

O conceito de *arranjo* é algo que se discute bastante, porém raramente se torna o assunto central de uma discussão principalmente quando falamos de produção acadêmica. Baseada em experiências empíricas e como fruto de pesquisas, mesmo que escassas, irei expor algumas considerações que julgo serem importantes sobre o assunto e que possam vir a contribuir com o objetivo deste estudo.

O arranjo de uma música é fundamental para uma prática coletiva, principalmente por envolver tanto aspectos musicais e técnicas específicas dos instrumentos utilizados em sala de aula, como também propiciar que diferentes níveis musicais possam ser integrados no fazer coletivo. De acordo com Ribeiro (2008), os aspectos de um bom arranjo devem partir do domínio do arranjador na

criação da base rítmica, contracantos e linhas de baixo (acompanhamento harmônico de base); a criação da base rítmica deve utilizar a métrica e variações de ritmo, tais como a síncope, que caracterizam cada estilo (RIBEIRO, 2008¹).

¹ Disponível em: <http://www.artigos.com/artigos-academicos/3004-os-principios-do-arranjo-musical-ferramenta-de-auxilio-na-performance>. Acesso em 10/12/2018.

Cabe ao arranjador pensar na estética e muitas vezes em características que tornam o arranjo de um determinado profissional ter uma “roupagem exclusiva”. É o caso, por exemplo, dos trabalhos de Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), mais conhecido como Pixinguinha, referência de arranjos para a música popular brasileira. Segundo Aragão (2001), o período demarcado por um grande momento na produção do arranjador Pixinguinha está diretamente relacionado ao impulso inicial da indústria fonográfica no Brasil, período em que o arranjo se legitima como papel bastante estratégico para expansão dessa indústria.

Refletindo sobre o “conceito de obra” proposto por Lydia Goehr (1992), Menezes Junior (2014) expõe uma das problematizações acerca da pergunta “O que é arranjo em música” pois é muito comum esse conceito estar atrelado de forma implícita ou explícita à pergunta “O que é obra musical”. Sendo assim é bastante relevante o fato de que um arranjo pode acrescentar características a uma canção que interferem em todo o conceito da obra, como, por exemplo, as definições usuais de letra, melodia, ritmo, harmonia e forma.

Aragão (2001), em suas pesquisas, define este conceito histórico de arranjo a partir do ponto de vista da música clássica :

Arranjo: Transporte de uma obra musical para outro destino. Redução de uma partitura de coro ou orquestra para o piano ou qualquer outro instrumento. Transformação de uma composição a fim de torná-la acessível a outras categorias de executantes, ou torná-la de acordo com as normas modernas da música. (ARAGÃO, 2001, p.14).

No decorrer da sua pesquisa, Aragão (2001) percebeu que o conceito de arranjo poderia ser reformulado para os tempos de hoje, visto que a linha de produção industrial na música popular gerou um novo papel e uma nova significação para o arranjo musical. Em meio a essas averiguações, percebeu também que o conceito é diferenciado quando direcionado ao universo clássico e popular:

A definição mais geral de cada um desses verbetes aponta que, no universo clássico², arranjo seria “a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio

² Na própria citação existe a seguinte nota de rodapé: “Universo clássico” ou “música clássica” serão adotados aqui sempre em referência ao período que se estende do século XVII ao XIX, tonal, centrado na Europa” (ARAGÃO, 2001, p 24).

diferente do original”³, enquanto no universo popular teríamos “a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original”⁴. Temos aí conceitos relativamente parecidos. Aparentemente, a diferença maior estaria na inclusão, no arranjo popular, do processo de “recomposição” alternado ou somado ao de “reelaboração”, encontrado em ambos os verbetes. Além disso, temos no arranjo popular a possibilidade de serem utilizados apenas alguns elementos do original, enquanto o arranjo clássico lidaria com esse original na íntegra. (ARAGÃO, 2001, p 24).

A partir destas questões em seus enfoques distintos, é possível perceber que o conceito de arranjo de maneira geral está mais relacionado à ideia da preparação de uma peça para um grupo musical específico de vozes ou instrumentos musicais. Isso não quer dizer que não possam ter outros significados dependendo do entendimento de um ou outro arranjador, mas que este pensar geralmente é o mais usual e consenso entre os músicos em geral. É o caso, por exemplo, de muitos profissionais da música utilizarem o conceito de rearranjo, como uma forma de abrir e clarificar diferentes perspectivas sobre o tema.

Já o *rearranjo*, segundo Penna e Marinho (2010, p. 161) é conceituado como uma “estratégia criativa, que promove a (re)apropriação ativa de uma música brasileira, popular, da vivência do aluno”, ou seja, o aluno e a afinidade dele com a proposta também são elementos constitutivos desse trabalho. O caminho adotado nesse projeto se alinha a ideia de que

a estratégia criativa de re-arranjo parte de uma premissa básica: a necessidade de considerar a vivência cultural do aluno e, sempre que possível, basear o trabalho pedagógico sobre ela – ou seja, sobre a música que ele ouve ou que faz parte da sua vida (PENNA; MARINHO, 2010, p. 162).

Partindo desta perspectiva, para a prática do rearranjo é interessante trazermos elementos inerentes à realidade do grupo para que eles se percebam

³ A citação possui a seguinte nota de tradução: “The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original” (ARAGÃO, 2001, p 24).

⁴ A citação possui a seguinte nota de tradução: “The reworking or recomposing of a musical composition or part of it (such as the melody) for a medium or ensemble other than that of the original; also the resulting version of the piece” (ARAGÃO, 2001, p 24).

agentes e construtores de novas realidades e (re)significações, procurando inclusive possibilitar uma maior projeção do universo criativo.

Direcionando o rearranjo à valorização do aspecto criativo, Fuller (1989, p. 139) vê nesse caminho “a responsabilidade de tomar decisões compasso a compasso, que deve moldar toda a performance”. Dessa forma, o rearranjo caminha em direção a um trabalho mais ampliado, visto que, a partir de um arranjo, ele propicia uma visão mais intrínseca e até mesmo reflexiva do conteúdo abordado.

Para Coelho (2007, p. 80), esse processo “vislumbra a possibilidade de explicar a face oculta de uma determinada canção”. Para ele, a profundidade acerca do tema “abarca o “desarranjo”, a “recomposição” e o “rearranjo” propriamente dito”. Isto significa que ao recompor buscaremos elementos antes camuflados no íntimo da canção, no núcleo da identidade virtual, podendo potencializar todos esses aspectos através da performance. Dessa forma e dialogando com Piedade (2018), é necessário trazer para o grupo uma apropriação mais autêntica que valide ainda mais essa experiência no fazer coletivo.

Para este estudo, pretendo reforçar neste trabalho o conceito que retrata do rearranjo no objeto de *extrair outras potencialidades* além dos referenciais mais tradicionais de músicas conhecidas. Assim, o uso de rearranjo está direcionado a um grupo específico e personalizado, em que o mote é deslocar aquele ponto comum para um outro espaço de entendimento e de possibilidades.

1.2 O rearranjo no processo formativo do educador musical

É muito comum o ensino e aprendizagem de instrumentos se relacionarem à prática musical na reprodução fiel de determinadas canções. É sabido que a repetição através da cópia também é um meio de aprimoramento da técnica e da linguagem. Este estudo não pretende julgamento ou desmerecimento de uma técnica em função de outra, mas se não for feito como estratégia corre-se grande risco de cair no ensino tecnicista e sem criticidade podendo gerar ao aluno uma lacuna significativa na área da exploração de materiais e criatividade. Acredito que a intimidade com o fazer musical envolva um encadeamento mais amplo de experiências para que assim essa apropriação se revele de forma mais integral, portanto, gostaria de destacar, neste

contexto, a importância do rearranjo no desenvolvimento desse processo formativo do aprendizado musical.

Penna e Marinho (2010) discutem o tema "rearranjos e releituras" e, dentre os aspectos discutidos, desencadeiam uma pergunta: "mas afinal, o que se quer com a releitura: uma cópia ou uma recriação?" (p. 175). Penso nessa atividade mais relacionada ao aspecto da criação, na busca de novas sonoridades, expressões e técnicas ligadas à experiência musical. (Re)significar a obra de tal forma que os alunos percebam novas maneiras de pensar os arranjos e as suas possibilidades de execução para além da referência da versão original, que possam perceber no rearranjo um meio de criar uma versão única diferente de tudo que já foi visto anteriormente.

a releitura pode ser concebida como uma prática de reapropriação criativa: "na releitura há transformação, interpretação, criação com base num referencial, num texto visual que pode estar explícito ou implícito na obra final. Aqui o que se busca é criação e não a reprodução de uma imagem" (Pillar, 1999, p18). Nessa medida, está clara sua proposta do re-arranjo, já que em ambas se parte de outra obra para criar um novo trabalho (PENNA; MARINHO, pág. 176).

Partindo da ideia de releitura ou (re)atualização (que também se configura como uma criação), essa nova identidade se configura possibilitando várias abordagens e liberdade para ousar com esse material. A visão de obra inacabada dá ao (re)arranjador ou ao grupo intérprete novas formas de pensar e de criar, de maneira que se o referencial anterior delimitou espaços fechados agora pode-se ousar mais sobre a matriz. Ora, se podemos (re)atualizar uma canção, como fazê-la? Esse questionamento em si já é um grande avanço, posto que, abrem-se janelas que não existiam antes e, em meio a tantas opções, escolhemos, testamos, descartamos ou acolhemos novos significados. Essas escolhas se revelam transformadoras e enriquecedoras dentro do espaço do ensino e aprendizagem musical.

Oliveira e Harder (2008) legitimam a importância dos professores estarem mais preparados de forma à proporcionar uma experiência mais ampla neste contexto plural considerando que

o ensino de música se torna mais eficaz no momento em que o professor encontra novas formas de traduzir o que

ele quer ensinar, através de uma linguagem e métodos diversificados que facilitem o entendimento do aluno, desperte o gosto, a participação e a identificação nos mesmos (OLIVEIRA; HARDER , 2008, p. 71).

Creio que conhecer e aplicar novos métodos e formas de ensinar seja algo que motiva bastante o professor. Para ele, a possibilidade de criar e explorar o material musical é um ponto muito rico para sua satisfação profissional, pois proporciona um momento de reinvenção e renovação trazendo novos estímulos não só para ele mas para todos.

1.3 Rearranjos para Viola Caipira

Embora seja um instrumento de cordas dedilhadas como o violão, craviola e ukulê e tenha muito do seu desenvolvimento técnico embasado nos métodos de ensino do violão, a viola caipira é um instrumento de característica bastante singular, uma vez que possui como diferencial o seu timbre, sua afinação, a forma física do instrumento e o contexto social em que se insere. Sabemos que ela está intimamente ligada com música do interior conhecida popularmente como "música caipira", "repente" e "samba de roda do recôncavo baiano", mas o fato é que hoje ela assume também um papel de vanguarda e está se inserindo nos mais variados gêneros musicais, o que expande as possibilidades de execução e de produção de novas linguagens. Mesmo usando alguns componentes estilísticos e técnicos oriundos da escola violonística, se torna indispensável para elaboração de propostas de arranjos com a viola valorizar todos os elementos idiomáticos que a distingue dos demais.

Falando um pouco sobre como o ensino da viola é realizado, se torna indispensável destacar que a transmissão de conhecimentos e conteúdos desse instrumento tem uma forte relação com o ensino através da oralidade. Até 1980, segundo Corrêa (2014), o ensino da viola caipira foi propagado quase que exclusivamente através da oralidade. Até os dias de hoje esse ainda é um aspecto muito relevante para a difusão e adesão da prática da viola, tendo visto que, em muitas orquestras de violas (existem muitas Brasil afora) a grande maioria dos integrantes não lêem por partitura. Aplicando-se também a outros contextos, o ensino da viola na

sua forma oral também é um traço marcante da sua história, pois, é dessa forma que se mantêm a tradição que atravessa as gerações, o que nem sempre pôde ser registrado formalmente.

A forma tradicional de se escrever para viola é feita em naipes sendo duas, três ou mais, geralmente subdividido em: melodia, base e recortado (PIEIDADE, 2018). A 1ª viola faz a melodia principal, a 2ª faz a base com os acordes e a 3ª faz os recortados que são pequenos comentários utilizando-se em geral da escala duetada⁵. Embora tenha algumas semelhanças com essa forma, a proposta aqui é de alterar alguns desses padrões comuns relacionados aos naipes ou construção musical, extraíndo da canção elementos que surpreendam como, por exemplo, re-harmonizações, variações de dinâmicas ou de ritmos.

Para concepção de rearranjos para viola é interessante que a canção escolhida tenha uma ligação com o universo e experiência musical do grupo que irá executá-lo. O ponto de partida é a versão original, a qual pressupõem-se, que os alunos já tenham vivenciado e ouvido bastante em casa ou no seu contexto social sendo assim um referencial que já está mais do que claro para todos, ou seja, seria este um pré-requisito para a evolução da proposta. Para Coelho (2007, p. 82), essa ação está relacionada à “preparação do núcleo de identidade virtual da canção para ser manifestado de maneira que a reinterpretação possa manifestar conteúdos camuflados quando da manifestação original”.

Tratando de referenciais já estabelecidos e que podem servir de ponto de partida para o desenvolvimento de uma proposta, posso citar o exemplo de uma forma de expressão musical muito utilizada em festas populares onde os músicos utilizam a viola caipira como um meio de manifestação cultural e social, como é possível ver a figura a seguir.

⁵ Escala Duetada: chamada assim por serem tocados dois pares (1) de cordas simultaneamente em 8ª ou com intervalos de 3ªm; 3ªM; 4ªJ; 6ªm e 6ªM geralmente de modo à executar uma melodia pré-existente ou mesmo um improviso.

Figura 1: Festa de Folia de Reis



Fonte: Imagem obtida na internet⁶.

A figura 1 retrata uma festa celebrada em várias regiões do país, como no sudeste, nordeste e no centro oeste e ocorre entre 24 de dezembro a 6 de janeiro, Dia de Reis ou Dia dos Três Magos. Está ligada à religião católica e tem o propósito de comemorar a visita dos três reis magos ao menino Jesus. A formação é composta, em seu núcleo, por mestre, contramestre, três reis magos, palhaços, alfeires e foliões, e, paralelamente ocorrem desfiles onde os integrantes usam roupas coloridas dançando, cantando e tocando diversos instrumentos onde a viola geralmente é o centro dessa formação instrumental, na cerimônia são tocados vários estilos musicais.

A figura de número 2 a seguir retrata uma partitura que representa um exemplo de rearranjo. Esse modelo foi formulado por mim tendo dois motivos: primeiro como uma forma de demonstrar ao longo da explicação a proposta, a estrutura, a escala duetada e as características mais básicas do procedimento de rearranjo bem como exemplificar um possível repertório a um grupo e segundo pelo fato de este trabalho estar pautado, em parte, na pesquisa biográfica onde o transcurso se dá também no processo de constituição individual, justificando um envolvimento maior em sua elaboração.

⁶ Disponível em: <http://cenanasencruzilhadas.blogspot.com/2014/08/folia-de-reis-manifestacao-folclorica.html>. Acesso em 09/12//2018.

Figura 2: (Re)arranjo da música Calix Bento

Rearranjo Calix Bento

Afinação: Viola Caipira em Ré Maior Domínio Público
 Ritmo: Cururu
 ♩ = 65

Harmonico 7^o es Harmônico Harmônico

parafins didáticos

Fonte: Autora.

A origem dessa canção vem da Folia de Reis, manifestação cultural que está intimamente ligada à tradição da viola caipira. A grade dos instrumentos está dividida em: 1) percussão no tampo da viola; 2) 1ª viola, responsável pela melodia principal, 3) 2ª viola, designada a fazer uma outra melodia dentro da principal e 4) 3ª viola que irá dedilhar.

A música tem início com o efeito de perguntas e respostas compasso à compasso com as 1ª, 2ª e 3ª violas. O naipe de cima na partitura da percussão está destinada ao ritmo no tampo do instrumento e marcação de harmônicos na 12ª casa, essa é uma forma de explorar os recursos percussivos do instrumento e/ou fazer uma

atividade que envolva alunos de níveis variados. Seguindo, a 4ª viola faz harmônicos por três compassos para um pouco adiante marcar o ritmo do cururu no tampo abrindo espaço para dar início à melodia principal executada com a escala duetada em 8ªs pela 1ª viola que vem acompanhada logo em seguida pela 2ª viola fazendo outra melodia especificamente a canção tradicional brasileira “Peixinhos do mar” (Domínio Público) utilizando as 8ªs da escala duetada. Finalmente no sétimo compasso inicia a 3ª viola que faz um dedilhado com as notas das tríades dos acordes em colcheias até o décimo primeiro compasso para na sequência iniciar semicocheias com o objetivo de gerar um movimento maior relacionado ao aspecto rítmico da obra.

É importante destacar que essa proposta poderá ser modificada à medida que vai sendo trabalhada com o grupo, é indicado que se abram janelas para que os alunos acrescentem idéias e que seja estimulada a criatividade nesse contexto, como por exemplo, a inserção de um baixo, outras melodias, percussão com o pé ou que possa surgir nessa experiência.

Esse é um exemplo básico de rearranjo aplicado à viola caipira. Na sua construção foi usado o tema base que na sua reelaboração assumiu outras características que foram deduzidas da matriz inicial. A partir daí, a possibilidade de exploração dos elementos formais da música densidade, timbre, intensidade, altura e duração se torna algo bastante funcional para a execução da canção, onde o grupo intérprete também poderá dar mais expressão no momento da performance tornando-se também ele um protagonista desse rearranjo.

2 - REARRANJO E O ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS

Existem várias possibilidades para mediar a prática musical a um grupo, por exemplo por meio de jogos lúdicos, arranjos, propostas de improvisação e, dentre outras, o rearranjo poderá ser uma dessas opções. O rearranjo enquanto prática pedagógica pode ser uma ferramenta interessante, pois proporciona uma gama de ações que podem ser articuladas com os diversos níveis dos alunos, então é possível ir inserindo elementos que darão significado para a canção realizando “a estratégia de re-arranjo dando ênfase ao processo” (PENNA; MARINHO, 2010, p.169).

A prática coletiva possui suas especificidades para que seja realizada de forma fluída e consistente, quando optamos pelo rearranjo podemos, por exemplo, estar trabalhando e privilegiando a criatividade, que entre outros recursos pode trazer motivação a todo o grupo “sendo a própria estratégia objeto de reapropriações pessoais e significativas...” (PENNA; MARINHO, 2010, p.179). Mesmo que seja relevante já haver uma ideia bem formulada acerca da proposta, para a realização desse trabalho podemos inserir aspectos musicais que podem ser construídos ou (re)elaborados de forma coletiva, ou seja, pelo professor e pelos alunos.

É importante destacar que, além da prática instrumental em si, pode ser trabalhada a musicalidade dos participantes, já que, para se ter uma compreensão ampla é necessário também sentir a música interiormente.

o corpo pode ser considerado como o principal responsável pela realização musical. Muitas vezes, além de agente, ele é o próprio local do processo de criação, transfigurando-se em música, revelando assim toda sua potencialidade criativa (STOROLLI, 2011, p.138).

Sendo assim, dispomos de infinitas possibilidades dentro de uma proposta musical como, por exemplo, interagir através da percussão corporal, percussão no tampo do instrumento e exploração de sonoridades diferentes do instrumento. Uma amostra disso é inserir na argumentação musical um momento onde os pés podem fazer um efeito percussivo representando células rítmicas de um determinado gênero, improvisações ou utilização do recurso de pergunta e resposta, proposta coletiva que

poderia ser elaborada com elementos da Catira⁷ corroborando numa prática viável para o rearranjo. Contudo, essa prática se configura como uma alternativa factível de se trabalhar a coletividade e a musicalidade num espaço plurissignificativo que será o ponto a ser discutido a seguir.

2.1 O ensino coletivo de instrumentos e suas relações com o ensino da viola caipira

A prática do ensino coletivo é de fato uma ação desafiadora tanto para o professor quanto para os alunos, pois envolvendo mais sujeitos exige mais habilidades para que um denominador comum venha se concretizar, porém certamente essa sensação de que é algo difícil pode vir desse “mito da atenção exclusiva” representado pelo ensino tutorial que segundo Tourinho (2007), se contrapõe à crença do ensino coletivo onde o crescimento se dá nas trocas de experiências e nas diferenças que são elementos que, muitas vezes, contribuem para o aprendizado. Fonterrada (2012) também faz suas considerações dizendo que

atualmente, o ensino de um instrumento – por muitos anos, uma prática quase sempre solitária – mudou de feição; as condições sociais e as circunstâncias da vida atual se encarregaram de modificar o foco do aprendizado. Antes concentrado em aulas individuais, destinadas à formação do virtuose, hoje se afasta desse modelo e mostra tendências da coletivação dessa prática. (FONTERRADA, 2012, p. 10).

Tourinho (2007, p. 02) destaca que a conceituação do ensino coletivo está ligada à “transposição inata de comportamento humano de observação e imitação para o aprendizado musical”, considerando que os praticantes dessa modalidade estão focados no resultado sonoro obtido da observação, os professores se valem da ideia que os integrantes se concentram, a princípio, em observar o que desejam reproduzir. Dessa forma, a partitura é utilizada apenas como uma forma funcional e para algum resultado mais particular. Para Nascimento (2007), o ensino coletivo

⁷ A catira, que também pode ser chamada de cateretê, é uma dança do folclore brasileiro, em que o ritmo musical é marcado pela batida dos pés e mãos dos dançarinos. De origem híbrida, com influências indígenas, africanas e europeias, a catira (ou "o catira") tem coreografia executada no Brasil, (boiadeiros e lavradores) e pode ser formada por seis a dez componentes e mais uma dupla de violeiros, que tocam e cantam a moda. (Fonte: Wikipédia.org).

consiste em ministrar aulas para um grupo de estudantes de forma homogênea ou heterogênea possuindo um caráter multidisciplinar que envolve a prática instrumental, a teoria musical, a percepção, a história da música entre outros aspectos.

Partindo da visão de três professores, Oliveira, Barbosa e Tourinho (2017), listam de forma abrangente os princípios de aprendizagem do ensino coletivo a começar por acreditar que 1) todos podem aprender a tocar um instrumento; 2) acreditar que todos aprendem com todos; a importância do 3) ritmo da aula, que é planejada e direcionada para o grupo, exigindo do estudante disciplina, assiduidade e concentração; 4) planejamento feito para o grupo, levando-se em consideração as habilidades e preferências, quando existe por exemplo um instrumento de sopro ou uma canção com mais de 1 voz o que nos conduz ao próximo princípio; 5) autonomia e decisão e o último, que fala do tempo do professor e do curso a se considerar que 6) o ensino coletivo elimina os horários vagos, ou seja quando a aula é tutorial o aluno faltoso retorna ao mesmo ponto em que estava, já na turma coletiva isso não acontece, esse tipo de episódio justifica o remanejamento de seus integrantes nos períodos subsequentes.

Igualmente importante destacar que a produção de material didático (o que inclui a confecção de arranjos e rearranjos) para o ensino coletivo se deu de forma mais intensa no Brasil a partir da criação de cursos de pós-graduação, pois antes esse conteúdo era mais reservado diretamente às pessoas que mantinham o contato com os autores ou as que faziam seus cursos de formação. Um marco importante para a difusão desses dados foi a edição dos livros para o ensino de piano da prof^a Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves contendo partituras voltadas para o ensino coletivo de crianças. Na última década do século XX, pode-se acompanhar algumas produções dos trabalhos teóricos brasileiros como, por exemplo, de Moraes(1995), Montandon (1992), Tourinho(1995), Oliveira (1998), Galindo (2000), Cruvinel (2001; 2005) e Barbosa (2004).

Embora a prática coletiva de instrumentos de cordas friccionadas, sopros e demais áreas possuam suas contribuições para o setor, irei privilegiar aqui essa prática relacionada às cordas dedilhadas, mais especificamente o violão e a viola caipira para entender como são criados e pensados os rearranjos nessa modalidade de ensino. A escolha do violão se faz pela proximidade metodológica com a viola

caipira e por não existir praticamente nada na literatura da área de trabalhos voltados especificamente ao ensino coletivo de viola caipira.

Assim, de acordo com Silva Sá (2016, p. 25), “um dos objetivos do Ensino Coletivo de Violão no Brasil é levar o ensino da música a uma maior quantidade de alunos; isso ocorre principalmente em projetos sociais, cursos de extensão e escolas de educação básica”. O autor também reforça o fato de que o ensino do violão tem uma peculiaridade bem especial dentre os demais, visto que é um instrumento que “está fortemente arraigado nas nossas origens musicais e no ‘ouvido’ dos alunos.” (WEIZMANN, 2008, p. 71), representando uma forte afirmação da identidade nacional. De fato, o violão é um dos instrumentos mais populares do Brasil.

Foi possível constatar que, de acordo com Silva Sá (2016), as primeiras propostas e experiências de ensino coletivo de violão no Brasil que tiveram um relato documentado ocorreram em um curso de extensão da Universidade Federal da Bahia em 1989. Até então as aulas individuais eram direcionadas a menos de 10% dos alunos antes desse projeto, que pôde, a partir daí, abarcar maior número de alunos para a aprendizagem do violão. Com o passar dos anos, a Oficina de Violão na UFBA tornou-se uma referência para o ensino coletivo de violão no Brasil.

Com destaque para o desenvolvimento desta prática, somado à Oficina de Violão na UFBA citada acima, também temos o Projeto Guri, fundado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Direcionado a crianças e jovens carentes possui na sua base também o ideal de valorização da autoestima e da sociabilidade. Essa preocupação, ligada às questões psicossociais, é corrente e pode ser confirmada por Barbosa (1996) ao considerar que:

o ensino coletivo gera certo entusiasmo no aluno por fazê-lo sentir-se parte de um grupo, facilita o aprendizado dos alunos “menos talentosos”, causa uma competição saudável entre os alunos em busca de sua posição musical no grupo, desenvolve as habilidades de se tocar em conjunto desde o início do aprendizado, e proporciona um contato exemplar com as diferentes texturas e formas musicais (BARBOSA, 1996, p.41).

Em todos estes espaços, se vê a preocupação de se ter um material adequado aos diferentes níveis de aprendizagens. Para Silva Sá (2016), a prática coletiva do ensino do violão é uma realidade que vem se estabelecendo cada vez mais ao longo

dos anos, são vários pontos que validam a sua difusão, dentre eles é importante destacar que:

no contexto do ensino coletivo de violão, experiências revelam ainda que é possível trabalhar os conteúdos musicais contemplando os diferentes estilos e gêneros musicais existentes no país, fazendo uso da notação de músicas tanto por cifra como por partitura (SILVA SÁ, 2016, p. 27).

Também, “[...] a convergência de algumas práticas que otimizam o processo de aprendizagem, tais como a apreciação, a imitação e a improvisação” são importantes para o ensino e aprendizagem de instrumentos de cordas em nosso país (ARÔXA; REBOUÇAS; OLIVEIRA, 2013, p. 1824). Todos esses aspectos revelam as potencialidades e possibilidades de um instrumento que, além de ter uma relação bastante significativa com a identidade coletiva, proporciona um ambiente para a aprendizagem dos elementos formais da música, ampliação de repertório e compreensão dos vários gêneros conectando a experiência musical individual à coletiva. Em todas essas práticas, a necessidade de se criar arranjos e rearranjos se faz eminente, para que a aprendizagem ocorra de acordo com o grau de dificuldade ou de potencialidade dos alunos.

2.2 Ensino coletivo como prática de ensino

O ensino coletivo sempre foi um grande desafio como prática de ensino, porém, vem se tornando gradativamente uma forma profícua para a mediação de experiências que possibilitam o crescimento tanto individual quanto coletivo. Felizmente, devido à grande difusão que ocorreu na segunda metade do século XX, vem se desenvolvendo progressivamente, o que justifica inclusive o aparecimento de métodos e rearranjos para vários tipos de instrumentos, como já foi mencionado anteriormente.

É sabido que a prática coletiva, em contraponto ao ensino tutorial, é uma via de acesso ao aprendizado musical democrático, que nem sempre se tem a possibilidade de aprender música ou mesmo pagar um professor só para si. Portanto, essa prática, além de poder suprir uma demanda grande de pessoas que querem aprender música,

pode também possibilitar uma apropriação da cultura musical de forma mais consistente aos seus participantes.

Refletindo sobre o trabalho de Souza, Cruvinel (2008) destaca alguns pontos relevantes que envolvem o transcurso do processo educativo e relata

sobre os desafios do processo educativo e ensino musical, questionando sobre como ensinar música propiciando uma aprendizagem que estimule os alunos a desvendar o mundo que o cerca, ou seja, o contexto histórico-cultural que se vive diante das diferentes realidades apresentadas. Para a autora, conhecer o aluno como ser sociocultural, mapeando os cenários exteriores da música com os quais os alunos vivenciam seu tempo, seu espaço e seu “mundo”, remete ao educador musical pensar na Música, ampliando as reflexões sobre as dimensões do currículo, o conteúdo-forma e o processo de ensino-aprendizagem (CRUVINEL, 2008, p. 5).

Os aspectos citados são bastante relevantes, pois a pluralidade desse espaço educativo requer de fato um olhar igualmente plural. A estratégia do planejamento das aulas poderá se relacionar com os contextos socioculturais de cada indivíduo, na identificação e na partilha de experiências entre os pares gerando um clima investigativo e instigante. A escolha do repertório pode ser um grande aliado na elaboração do plano de aula, já que a partir dele é possível desenvolver tanto a musicalidade como a técnica abrindo espaço inclusive para que uma determinada proposta integre grupos de níveis variados (SÁ; LEÃO, 2013).

Os autores consideram que a escolha do repertório terá um fator preponderante no interesse e na permanência dos alunos nas aulas. Dessa forma, as escolhas feitas no decorrer da prática docente, aplicadas ao ensino coletivo irão trazer indicadores do que pode ser feito para que a aula se torne fluida e efetiva. Tourinho (2007) discute a preparação do professor argumentando que o

planejamento prévio, disciplina e concentração também são pré-requisitos para o professor. A aula precisa ser planejada, deve haver um roteiro de apoio. Se experiente, o professor estrutura apenas tópicos, que são seguidos ou organizados de acordo com o desenrolar das atividades, mas a disciplina e a organização são fatores essenciais. A aula coletiva exige também grande concentração do professor, que precisa estar atento a muitos estudantes simultaneamente (TOURINHO, 2007, p. 03).

Falar de planejamento, disciplina e concentração como pré-requisitos são pontos teóricos e práticos que acompanham toda a vida do professor desde o início da sua formação, posto que já nos primeiros anos de estágio todos esses elementos já fazem parte da sua rotina. Mateiro (2005) ressalta no seu texto sobre Estágio Supervisionado em Música tópicos recorrentes para um professor quando aponta que “o importante é que sua aula seja planejada considerando os seguintes elementos: tema da aula, repertório, conteúdos, objetivos, procedimentos, recursos didáticos e materiais e avaliação” (MATEIRO, 2005, p. 32). A autora ainda destaca:

Ao longo do estágio os estudantes modificaram suas expectativas, suas visões acerca do ensino de música e suas atitudes pessoais e profissionais; refletiram, ainda, sobre ser músico e ser professor, aprender através do ensinar, e sobre o estágio como conscientizador do papel do professor como educador musical e sua responsabilidade social. (MATEIRO, 2005, p. 35)

Ter a dimensão do seu papel, estar preparado para dar aula, ser um professor reflexivo e em constante observação crítica sobre a sua práxis são pontos indispensáveis para o exercício do educador. Assim, o fazer musical do ensino coletivo, seja no momento da formação docente ou na própria atuação profissional deve sempre buscar entender e acompanhar as tendências e as pesquisas que se fazem sobre o objeto de estudo, a fim de fundamentar e melhor se preparar para o ensino de música em sala de aula.

Compreender tais aspectos é de extrema relevância para esta pesquisa, uma vez que o ensino da viola caipira em nosso país geralmente é uma prática coletiva e se faz com alunos com diferentes vivências, tanto em relação ao instrumento (como o aprendizado em família e estudos autônomos) como também pela vivência própria do gênero musical em rodas de viola. Para o professor, essa pluralidade em sala de aula, mostra como deve ser pensado tanto as abordagens metodológicas, como a produção de arranjos, transcrições e rearranjos para adequar à realidade de cada turma.

3. METODOLOGIA

Esta pesquisa, conforme apresentado na introdução deste trabalho, teve o objetivo de expôr e compreender o processo de construção e utilização do rearranjo na prática coletiva da viola caipira. A proposta foi constatar, a partir da minha própria construção em diálogo com a produção da área, como se pensa e desenvolve a concepção de um rearranjo para o ensino coletivo de instrumentos respeitando a pluralidade de alunos que esta prática envolve. Ao longo da minha escrita, conheci o trabalho e realizei um curso com o professor Fábio Amaral da Silva Sá que desenvolve uma pesquisa semelhante, só que para o ensino de violão. Desta forma, pude perceber, agregar e adaptar mais possibilidades e potencialidades para se trabalhar a viola caipira coletivamente.

Assim, a metodologia deste trabalho foi construída a partir da ótica do memorial descritivo, tendo a entrevista como método de coleta de dados. Partindo de uma concepção de pesquisa qualitativa, Rosa e Arnoldi (2006, p. 53) consideram "não a quantidade de pessoas que irão prestar informações que tem importância, mas sim, o significado que os sujeitos têm, em razão do que se procura para a pesquisa". Então, a ideia desse trabalho foi realmente delimitar um espaço onde pudesse lançar o olhar aos aspectos que de forma intrínseca movimentaram o plano das ações e das ideias do indivíduo e/ou grupo estudado. Daí a importância da área de pesquisa estar bem definida.

Goldenberg reforça que o "pesquisador qualitativo buscará casos exemplares que possam ser reveladores da cultura em que são inseridos" (2000, p. 50). Nessa perspectiva, procurei pesquisar e analisar exemplos bem específicos para o objeto desse estudo. Busquei obter amostras de possibilidades para o trabalho coletivo ligado ao rearranjo alinhando os referenciais bibliográficos ao contexto do estudo de campo em questão.

3.1. Memorial descritivo

No processo formativo do memorial descritivo busca-se articular a teoria com a prática o que quer dizer basicamente que “todo fazer implica uma reflexão e toda reflexão implica um fazer. [...] Assim, no processo de construção de sua autonomia intelectual, o professor, além de saber e de saber fazer deve compreender o que faz”. (BRASIL b, 2001, p. 56). Dessa forma foi possível articular a experiência por mim vivenciada com outros referencias na produção da área do ensino coletivo, o que oportunizou constatações de grande valia para o processo de elaboração de rearranjo no contexto coletivo. A oportunidade de dialogar com profissionais com os quais me identifico acrescentou bastante na construção da minha práxis docente.

3.2. A entrevista como instrumento de coleta de dados

A utilização da entrevista é um recurso bastante utilizado na pesquisa qualitativa, nessa interação entre entrevistador e entrevistado é possível obter respostas sobre o contexto de produção desejado de uma maneira mais autêntica e aprofundada. Esse foi o motivo pelo qual essa pesquisa utilizou a entrevista, posto que, analisando o posicionamento do entrevistado foi possível ter dados mais concretos acerca do tema tanto no âmbito prático quanto no teórico.

Selecionei junto à minha orientadora aproximadamente 10 perguntas que pudessem me dar um panorama de como o entrevistado pensava e articulava o arranjo e rearranjo na sua prática no ensino coletivo (Apêndice A). A motivação pela escolha do entrevistado deu-se após um curso que fiz com o mesmo, onde na ocasião percebi que seu trabalho se alinhava muito à minha forma de pensar e articular o ensino coletivo ligado à construção do rearranjo para grupos heterogêneos. Entrei em contato como ele logo em seguida, na ocasião já marcamos a entrevista que foi feita em tempo real através da Rede Social WhatsApp⁸. Foram gravados os áudios de suas respostas às quais transcrevi, trabalho que me rendeu por volta de 4 horas ininterruptas.

⁸ "O WhatsApp é um aplicativo que permite o compartilhamento de mensagens instantâneas por smartphones com acesso a internet. Além de mensagens de texto, os usuários podem enviar um ao outro imagens, vídeos, áudios e mensagens multimídias. O WhatsApp tornou-se popular por ser gratuito, não exercendo nenhum custo além do plano de dados de internet que os usuários já possuem em seus smartphones" (CERNEV, 2018, no prelo).

Pude perceber através de suas respostas quais fatores condicionaram a realidade do entrevistado nos seus princípios e na sua prática direcionada ao assunto estudado. Brandão (2002) reforça esses pontos quando diz que o “que está em questão sempre, no caso das entrevistas, é menos a deformação ou veracidade das respostas do que a compreensão da lógica de produção do sentido pelo entrevistado” (2002, p. 37).

Goldenberg (2004) destaca que nesse modelo de pesquisa além de viabilizar uma maior motivação ligada ao interesse pelo tema dos envolvidos é possível estabelecer uma relação de confiança e parceria que proporciona um acervo de informações mais amplo sobre o assunto estudado. Esse ponto foi muito importante para que pudesse lograr um resultado mais significativo.

Atendendo aos critérios éticos de pesquisa, o professor recebeu e concordou em participar desta pesquisa, inclusive na utilização de seu nome, conforme carta de esclarecimento e concessão enviada (Apêndice B). A entrevista durou 40 minutos, e sua transcrição demorou cerca de 03 horas, formando um arquivo próprio, aqui denominado de Arquivo de Entrevista (AE).

4. O REARRANJO PARA O ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS

Neste capítulo irei apresentar os resultados dessa entrevista que foi dividida em quatro partes em que a primeira está relacionada aos rearranjos para o ensino coletivo, a segunda nas estratégias para concepção desses rearranjos e a terceira nas contribuições que esse trabalho traz para o ensino e aprendizagem musical. Por fim, uma quarta parte trará minhas concepções sobre essa temática, discutindo meu fazer musical e relacionando com os dados trazidos pela entrevista realizada. Esta quarta parte, busca refletir sobre como o rearranjo para a viola caipira pode ser dialogado com os pensamentos dos demais instrumentos em grupo, no caso o violão, sem, contudo, perder suas características que são próprias e singulares.

4.1 O pensamento do Professor Fábio sobre o rearranjo para o ensino coletivo de violão

Escolhi para essa entrevista o professor Fábio Amaral da Silva Sá, professor de música e ensino coletivo de violão na rede estadual de educação de Goiás desde 2005 e graduado em Educação Musical (UFG), Mestre em Música (UFG) e Pós-Graduado em Docência do Ensino Superior pela FABEC-Brasil. O professor Fábio vem desenvolvendo um trabalho bastante consistente, sua pesquisa está comprometida com o viés da prática coletiva do violão. Ele desenvolve uma metodologia que traz o acesso à música a grupos heterogêneos investigando algumas questões como motivação, o mito de que partitura é algo difícil e formas de reconstruir arranjos que contemplem os mais variados níveis musicais. Seu projeto está sendo muito bem recebido nas escolas em que atua.

A motivação pela escolha deste professor veio após fazer uma oficina em Goiânia com ele no segundo semestre de 2018. O curso foi bastante prático, inicialmente ele explicou como funcionava o curso e trouxe fundamentações e demais questões que serão discutidas nos próximos tópicos. Toda a turma conseguiu executar seis músicas a quatro vozes no final de uma experiência que durou apenas 4 horas divididas em dois dias e sem estudo em casa. Além de ficar bastante empregada com o seu projeto direcionado à execução viável e produtiva do ensino

coletivo do violão também pode transpôr essa mesma compreensão para a aplicação do método no âmbito maior: das cordas dedilhadas. Sendo assim, a seriedade com que o professor Fábio Amaral encara as questões pertinentes a esse contexto justificou a opção de entrevistá-lo.

4.1.1 Rearranjo: por que?

Ao elaborar um rearranjo, a primeira coisa que o professor Fábio pensa é se ele é musical e que o mesmo possa viabilizar o desenvolvimento técnico e musical dos alunos abrangendo os diferentes níveis de execução técnica. Como trabalha geralmente com turmas heterogêneas, a respeito dos níveis que inclui em uma proposta, ele reforça que “quando for para um palco ou alguma apresentação aquele arranjo possa contemplar os diferentes níveis de alunos na apresentação” (FÁBIO, AE, p. 01). Assim como Tourinho (1996) ressalta que, mesmo sendo uma prática coletiva, o professor poderá estar atento aos interesses, aprendizados bem como o desenvolvimento de cada aluno dessa forma é possível perceber no seu trabalho uma preocupação em fazer dessa prática algo que proporcione um crescimento de forma igualitária.

Para atender aos seus objetivos principais no momento da elaboração da proposta, prof Fábio descreve que pensa

[...] sempre uma melodia que seja de fácil execução ou de fácil leitura e geralmente quando a melodia é muito simples vou contemplar os alunos iniciantes nessa melodia, dessa forma eu tenho a oportunidade de trabalhar outros elementos tipo numa rearmonização eu já coloco uma harmonia mais elaborada ou um contracanto mais elaborado com o baixo com uma leitura um pouco mais sofisticada que além deixar o arranjo mais musical ele também vai poder contemplar o desenvolvimento técnico dos alunos intermediários, porque os alunos quando chegam no nível intermediário se as músicas e os arranjos forem muito simples eles vão perdendo a vontade de tocar, eles querem tocar coisas mais elaboradas (FÁBIO, AE, p. 01).

É bastante pertinente o interesse em fazer com que os alunos se sintam motivados. Ele cita um exemplo de uma reformulação simples da música “Eu sei que

vou te amar”⁹, a qual ele considera a melodia de fácil execução, mas os acordes ao total somam em mais de 30. Nesse caso, o ponto principal foi atingido ao passo que os iniciantes se sentem agentes importantes por fazerem a melodia principal e os avançados percebem na execução da harmonia um desafio tudo isso inserido em uma mesma música. Esses fatores refletem a discussão de Cernev (2011) a respeito do senso de pertencimento e de competência, que estes são fatores bastante relevantes na aprendizagem musical sem perder a motivação por não conseguir executar uma tarefa demasiadamente difícil em relação ao seu momento de aprendizagem.

A respeito dos níveis apresentados pelo professor, ele diz que geralmente divide em 3 níveis de dificuldade um para o iniciante, um para o intermediário e outro para o avançado. Então se a música não fornece elementos que facilitem o primeiro nível “ a gente cria um” (FÁBIO, AE, p. 01). Já no nível intermediário pode ser desenvolvida a leitura musical deles que não seria a melodia principal por que aí eles precisarão ler pra saber também ritmo das notas. Por fim, o nível avançado onde se pode ter um violão mais elaborado que poderá contemplar por exemplo a leitura musical, execução de acordes com inversões e acordes mais elaborados exigindo um estudo maior dos alunos.

4.1.2 Estratégias para a concepção dos rearranjos

O professor Fábio revelou algumas estratégias que são utilizadas para conceber um rearranjo musical. Ele ressalta que é importante perceber que tipo de música que vai trabalhar esse ou aquele aspecto musical, uma vez que tem músicas que irão privilegiar a leitura enquanto outras os ajudarão a trabalhar o desenvolvimento técnico. Tudo isso sempre ressaltando e privilegiando um arranjo que contemple todos os níveis de alunos, o que ele considera ser um estratégia pedagógica.

Dentro dessa linha de pensamento, ele considera importante também procurar fazer propostas que contenham diferentes gêneros e estilos musicais, pois “isso à longo prazo irá contribuir com a ampliação do gosto musical dos alunos” (FÁBIO, AE,

⁹ Música composta por Vinícius de Moraes e Tom Jobim em 1959 (fonte: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4805>).

p. 02). Analisando sua proposta, percebi que ele utiliza uma grande variedade de gêneros como, por exemplo, o sertanejo, o rock, a música infantil, o reggae e a música erudita. Na perspectiva multicultural musical de Penna (2006) essa é uma forma de quebrar o mito de que essa ou aquela música é melhor do que a outra, deslegitimando o gosto musical do outro, na imposição de uma visão apenas. Contrapondo-se a isso, através dessa experiência, é possível se ter uma “ampliação da concepção de música que norteia nossa postura educacional [...] e apreender todas as manifestações musicais como significativas [...]” (PENNA, 2006, p. 39)

Também pude perceber na sua estratégia de rearranjo a exploração de elementos formais da música como variação de altura, timbre, densidade e, entre outros, a utilização do violão como forma percussiva. Para formalizar esta proposta, o professor Fábio utiliza a partitura fragmentada, um modelo de pauta em partes que vem sendo trabalhada por vários educadores antes dele, mas que ele também aprimorou e agregou sentido servindo de suporte para que ele elaborasse sua dissertação de mestrado¹⁰. A pauta fragmentada como ele explica

é a leitura real mas partindo de cima pra baixo então na primeira aula o aluno vai aprender só uma linha da pauta que na verdade é a quinta que é a nota fá da clave de sol, abaixo do fá é o mi e acima da linha é o sol que ele aprende na primeira aula (FÁBIO, AE, p. 03).

Dessa forma, ele vai introduzindo os repertórios que contenham essa sequência de notas que vão aumentando gradativamente na medida em que ele acrescenta mais linhas. Como exemplo, trago fragmentos de uma peça desenvolvida por ele em sua dissertação de mestrado nas próximas figuras:

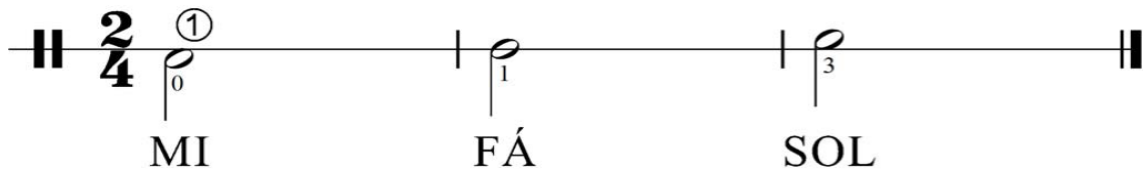
Figura 3: Pauta tradicional



Fonte: SÁ, 2016, p. 236.

¹⁰ Dissertação de mestrado disponível em: https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/F%C3%A1bio_Amaral_da_Silva_S%C3%A1-Disserta%C3%A7%C3%A3o_Final.pdf. Acesso em 09/12//2018

Figura 4: Pauta fragmentada com 1 linha



Fonte: SÁ, 2016, p. 236.

Figura 5: Pauta fragmentada da música “Hino à Alegria” de L. V. Beethoven

Hino à Alegria
"Tema" da 9ª Sinfonia de L. V. Beethoven

L. V. Beethoven

Fonte: SÁ, 2016, p. 238.

Na figura 3 está a pauta tradicional para que de forma comparativa seja possível entender a próxima figura. Na 4ª figura está a pauta fragmentada que é composta inicialmente de uma linha apenas, sendo a 5ª linha de baixo pra cima da partitura. Depois que essas relações de notas ficam claras para os alunos o professor vai adicionando as outras linhas paulatinamente até chegar à partitura inteira de 5 linhas. A proposta aqui é desmistificar a partitura, mostrar de uma maneira prática que todos podem ler uma pauta com notações musicais. A figura 5 é um exemplo de uma música na pauta fragmentada, possui poucas notas e já pode ser tocada utilizando-se da leitura em poucos encontros. Pode-se perceber que também estão inseridos nela os acordes para que possa haver mais graus de dificuldade, justificando a proposta de níveis variados.

Perguntei ao professor Fábio quais aspectos ele acha que estas representações gráficas podem colaborar com o desenvolvimento dos alunos e ele afirmou que a partitura pode contribuir com o desenvolvimento musical dos alunos “a partir do momento que vai dar maior liberdade e autonomia para eles” (FÁBIO, AE, p.3). Esse aspecto faz com que o aluno possa estudar sozinho utilizando tanto a leitura de cifra como de partitura sem depender do professor. Dessa maneira é pensada aqui uma forma de possibilitar que o aluno leve consigo essa experiência para outros contextos e que seja estimulada sua vontade de aprender.

4.1.3. Contribuições do rearranjo para o processo de ensino coletivo de instrumentos

Pude perceber claramente que o professor Fábio considera esse movimento que está acontecendo de construção de rearranjos e métodos para o ensino coletivo por parte de alguns professores como Cláudio Weizmann e Marcelo Brazil, têm contribuído bastante no contexto do ensino coletivo de instrumentos. Ele, que também tem uma proposta bem definida e clara, vê nessa iniciativa uma forma de estímulo aos novos professores que desejam trabalhar esse tipo de ensino coletivo. Para Fábio, não foi fácil ter acesso à esse tipo de material quando começou a dar aulas em 2005. Com isso afirma que vê essas iniciativas como

um movimento muito interessante que de certa forma vai favorecer aos professores que às vezes não tem a possibilidade de construir seus próprios arranjos mas de utilizar esses arranjos nas aulas, e com certeza um aluno que começa um projeto de música através do ensino coletivo já tocando um arranjo, fazendo música de forma coletiva, musicalmente à longo prazo pra ele vai ser muito gratificante e vai contribuir muito pra formação musical dele (FÁBIO, AE, p. 04).

O desenvolvimento desses materiais e metodologias relacionadas ao ensino coletivo de instrumentos musicais caminham no sentido de uma forma de democratização do ensino da música em vários contextos e principalmente na área da educação básica nas escolas “pois o estado e as escolas não tem condição de bancar professores para aulas individuais para esse tanto de alunos” (FÁBIO, AE, p.05). Cruvinel (2004, p. 35) destaca que a democratização do ensino musical é uma

bandeira que deve ser exaltada por todos educadores musicais que tem a compreensão de que “a música é parte integrante da formação do ser humano”.

Com isso, o professor Fábio acredita ser o ensino coletivo uma das melhores formas de democratização do ensino para que todos possam tocar um instrumento musical. Ele vê na elaboração e difusão de propostas musicais um meio de contribuir para que tudo isso ocorra, para que novos projetos aconteçam e mais professores (as) se lancem nessa prática de ensino.

4.2 O olhar para o rearranjo no ensino coletivo da viola caipira: algumas reflexões

A minha forma de pensar a formulação e fundamentação de rearranjos caminha no sentido de contemplar nas obras trabalhadas os elementos formais da música: timbre, intensidade, altura, densidade e duração relacionando-se com a música de forma particular em cada peça desenvolvida. Dentro dessa concepção também considero importante a utilização de outros aspectos musicais como tessitura, textura, modos, noções de arranjo, dinâmicas, forma, variações rítmicas e escala duetada de modo que possam ser exploradas novas sonoridades.

Assim como o professor Fábio, também procuro articular dentro de uma proposta os vários níveis de dificuldades de forma que dentro de uma mesma prática cada aluno possa desenvolver sua experiência e habilidade musical independentemente se o seu nível seja iniciante, intermediário ou avançado.

Nas minhas experiências com o estágio supervisionado em música pude formular e utilizar algumas dessas estratégias. Pude constatar no decorrer das aulas, para minha satisfação, que alguns alunos contribuíram de forma espontânea com acréscimos para o rearranjo. Enxergo isso como certo tipo de autonomia. Considero esse aspecto como um ponto bastante produtor do trabalho, pois, dotado dessa independência além de se desenvolver individualmente o aluno poderá trazer ao grupo um incentivo para que os demais se manifestarem também.

O trabalho foi direcionado a um grupo de 5 alunos de viola caipira e se revelou uma forma viável para a exploração das possibilidades desse instrumento em grupo. Sendo um grupo heterogêneo a ideia foi trabalhar a música da maneira mais fluida de

forma que todos os integrantes se sentissem à vontade e instigados à tocar cada um à sua maneira considerando seus níveis variados de entendimento e técnica.

Outro aspecto com o qual me identifiquei com a forma do professor Fábio pensar e utilizar o rearranjo está relacionada à forma de construção da proposta principalmente quando ele cria linhas de baixo, constrói melodias de forma que possa adaptar à canção para uma execução favorável para todo grupo e entre outros aspectos a exploração da técnica dentro dessa mesma proposta. Na experiência que tive no estágio elaborei três naipes de viola para a música “Asa Branca” de Luiz Gonzaga¹¹ contemplando dois aspectos de forma progressiva: 1) níveis de dificuldade e 2) acréscimo de elementos musicais.

A canção teve quatro momentos distintos que justificaram os dois aspectos citados acima. No primeiro momento, que compreende a introdução e a melodia do verso, para a 1ª viola escrevi a melodia principal utilizando a escala duetada, a 2ª e a 3ª viola fizeram a base com a levada do Baião utilizando os harmônicos das cordas soltas que representaram os acordes de Ré, Sol e Lá o I, IV e V da tonalidade de Ré Maior, respectivamente, tudo numa dinâmica mais baixa e suave. No segundo momento, essa mesma parte é repetida mas com algumas alterações: a 1ª viola repete o que fez antes, a 2ª viola faz os acordes e toca a levada do Baião já sem os harmônicos é acrescentado a linha do baixo à 3ª viola que toca as notas graves (apenas a 1ª oitava das cordas duplas da viola, 3º, 4º e 5º cordas) sempre na tríade do respectivo acorde, porém, fazendo o ritmo do baião sem a ligadura e tudo com uma dinâmica um pouco mais forte.

No terceiro momento a música é tocada com a melodia modificada, a 1ª viola faz algumas alterações de 1 semitom na melodia principal e nas terças também, a 2ª viola retira os acordes de G e A e coloca o Eb e F e o baixo altera a base assim como pode ser observado na tablatura do site na nota de rodapé. O efeito dessas alterações no terceiro momento se assemelha bastante ao efeito das escalas ciganas ou das árabes que diferem das naturais por alterarem semitons em alguns dos seus graus. O quarto e último momento é o final onde a 1ª viola faz a conhecida introdução de Asa Branca e a 2ª e 3ª viola fazem uma base utilizando os acordes de Ré e Dó realizando efeito do berimbau da capoeira caracterizado pela variação dessas duas notas com

¹¹ Tablatura do arranjo disponível no blog criado por mim para a disciplina de estágio supervisionado III. Endereço: <https://coletivoviolaipira.wordpress.com/arranjos-prontos/> . Acesso em 09/12/2018

intervalo de 2ª Maior, a melodia é repetida três vezes com uma dinâmica de crescendo até última repetição que é finalizada com um *staccatto*.

A intenção foi (re)significar a obra de tal forma que os alunos percebessem novas formas de pensar um rearranjo e as possibilidades de execução para além da versão original, que pudessem perceber que no rearranjo podemos criar também uma versão original única e diferente de tudo que já foi visto anteriormente, e nesse instante poder ele também ser um agente construtor da sua própria identidade se reconhecendo com seus diferenciais. A turma também exercitou sua criatividade e autonomia na escolha dos naipes, sugerindo dinâmicas e modificando as alturas das formações de acordes.

Percebi na forma de trabalhar do professor Fábio uma grande preocupação em variar os estilos e gêneros, pois ele considera que isso irá ampliar o gosto musical dos alunos. Também concordo que se deve trabalhar com uma variedade maior de estilos, porém acredito que é igualmente importante considerar o repertório musical que tenha uma relação maior com as experiências musicais inerentes aos contextos dos alunos.

Embora o violão e a viola tenham muitas semelhanças, a viola possui algumas singularidades, o que a torna diferente e única. Alguns exemplos dessas diferenças é que a viola é um instrumento de tessitura mais média e aguda que o violão; as suas cordas são dispostas em pares sendo três deles oitavados; sua afinação é feita de forma que, ao tocar todas as cordas soltas, têm-se o acorde perfeito maior e uma das características mais conhecidas é a utilização da escala duetada. Percebendo essas diferenças o trabalho é feito de forma que seja possível explorar o instrumento em todo o seu potencial o que não impede, naturalmente, de usar em algum momento alguns elementos característicos e próprios dos rearranjos para violão, como por exemplo uma melodia feita com os baixos, utilizando apenas as cordas mais graves da viola.

Se tornou bastante valioso refletir e compreender as concepções sobre rearranjos para cordas. Foi bastante rico e útil para minha pesquisa perceber a visão do professor Fábio sobre os aspectos didáticos e teóricos utilizados por ele direcionado à prática coletiva do violão, isso certamente irá contribuir bastante no momento em que eu for conceber novas propostas de arranjos e rearranjos para viola caipira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A viola caipira é um instrumento que tem se desenvolvido bastante nas últimas décadas. A prática dela vem sendo cada dia mais difundida e, embora seja um instrumento marcado pelo ensino através da oralidade, vêm surgindo pouco a pouco algumas propostas para sua prática. Importante pensar que muitos métodos de arranjos e rearranjos para o ensino coletivo de violão servem de amparo para a elaboração dessas propostas. Não existe, por exemplo, métodos específicos para o ensino coletivo da viola, muito embora, felizmente, ainda possamos contar com seu ensino através oralidade que se encontra preservado através da tradição de ensiná-la de geração à geração. Então aliado à essa forma de ensinar espero contribuir com esse trabalho em forma de registro para poder dar suporte para que seja produzido mais materiais direcionados ao ensino e divulgação da viola caipira.

Este estudo revelou muitas potencialidades para a criação de um material próprio destinado ao ensino coletivo da viola. A experiência trazida pela produção e aplicação de rearranjos para a viola caipira em meu estágio supervisionado, mostraram um campo amplo de atuação a seguir em minha carreira profissional. Entendo o movimento da criação como uma semente que é estimulada e vai se desenvolvendo paulatinamente. Para isso, é importante um ambiente de se pensar os rearranjos a fim de apontar as potencialidades de cada grupo de atuação, o que pode contribuir em muito o fazer coletivo (PIEIDADE, 2018). A produção de materiais, criações coletivas e rearranjos para um grupo específico no meu estágio, indicou a necessidade de problematizar e pensar em propostas de rearranjos para o ensino coletivo de instrumentos. Conhecer o trabalho e as concepções de arranjos coletivos a partir da fala do professor Fábio, fez com que eu pudesse fortalecer o entendimento sobre meu próprio percurso como compositora e arranjado nesse cenário.

Acredito que todas as experiências coletivas são válidas, principalmente quando se estão comprometidas com o crescimento dos alunos tanto em relação aos aspectos musicais como os aspectos de relacionamento entre os pares. Como contribuição para área da educação musical, destaco a importância de se pensar no rearranjo para o ensino de cordas, principalmente para a viola caipira, sempre pensando nas singularidades de cada fazer musical e nas contribuições trazidas pelos

pesquisadores sobre como se deve pensar a aprendizagem musical do ensino coletivo de instrumentos e, conseqüentemente, nos seus rearranjos.

REFERÊNCIAS

- ANGELIM. *Uma viola rio abaixo*. Brasília: Theasurus Editora. 128p. 2014.
- ARAGÃO, P. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 A 1935)*. 2001. 126 f. Dissertação de Mestrado em Música - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ARÔXA, R.; REBOUÇAS, F.; OLIVEIRA, A. *Oficinas de violão da EMUSUFBA: um relato de experiência*. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 21., 2013, Pirenópolis. Anais... Pirenópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2013. p. 1824-1833.
- BARBOSA, J.L. da S. *Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no ensino de primeiro grau*. Revista da Associação Brasileira de Educação Musical, 3(3): 39-50, 1996.
- BRANDÃO, Z. *Pesquisa em educação: conversas com pós-graduandos*. São Paulo: Loyola, 2002.
- BRAZIL, M. *Na ponta dos dedos: exercícios e repertório para grupos de cordas dedilhadas*. São Paulo: DIGITEXTO. (*) Prefácio de Marisa Trench de O. Fonterrada p. 10. 2012.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica*, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Parecer CNE/CP 9 de 08 de maio de 2001. Relatora Raquel Figueiredo Alessandri Teixeira. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/009.pdf>>. Acesso em 07 jan. 2019
- CERNEV, F.K. *A motivação de professores de música sob a perspectiva da teoria da autodeterminação*. 2011. 159f. Dissertação de Mestrado em Música - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- COELHO, M.L.G. *Arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. 2007. 226 f. Tese de Doutorado- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CORRÊA, R. *A arte de Pontear viola*. 1 ed. Brasília-Curitiba: Ed. Autor, 259p, 2000.
- CORRÊA, R.N. *Viola Caipira: das práticas populares à escritura da arte*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CRUVINEL, F.M. *O ensino coletivo de instrumentos musicais na educação básica: compromisso com a escola a partir de propostas significativas de ensino musical*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2008.
- CRUVINEL, F.M. I ENECIM – Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical: o início de uma trajetória de sucesso. Anais...Goiânia, 2004.
- FULLER, D. *The Performer as Composer*. In: Brown, R.M. & Sadie, S. The New Grove Handbook in Music: Performance Practice: Music After 1600, Macmillan Press, 1989.

GOLDENBERG, M. *A arte de pesquisar: Como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

JÚNIOR, C.R.F.M. *Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o “conceito de obra” proposto por Lydia Goehr (1992)*. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014. Anais...Uberlândia. 2014.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

MARINHO, V.M.; PENNA, M. Resignificando e recriando músicas: A proposta do re-arranjo. p. 171-205. In: PENNA, M. *Música(s) e seu ensino*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MATEIRO, T. UAB-UnB, Estágio Supervisionado em Música 2 (ESM2) Curso de Música – Licenciatura, Texto Básico, 2005.

NASCIMENTO, M.A.T. *O método “Da Capo” na Banda de Música 24 de Setembro*. In: XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina. Anais... Campo Grande, 2007.

OLIVEIRA, A.; HARDER, R. *Articulações pedagógicas em Música: reflexões sobre o ensino em contextos não-escolares e acadêmicos*. Claves 6:70-86. 2008.

PENNA, M. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música*. Porto Alegre: Sulina, 133p, 2015.

PENNA, M. *Desafios para a educação musical: ultrapassar oposições e promover o diálogo*. Revista da ABEM, Porto Alegre, 14:35-43, 2006.

PIEIDADE, C.C. da C. *Criação coletiva na prática de conjunto de viola caipira: reflexões a partir da experiência do estágio supervisionado*. In: XV Encontro regional centro-oeste da ABEM. Anais...Goiânia, 2018.

ROSA, M.V. de F.P. do C.; ARNOLDI, M.A.G.C. *A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para validação dos resultados*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SÁ, F.A. da S.; LEÃO, E. *A influência das letras das músicas no ouvinte*. In: Pesquisa em música: apresentação de metodologias, exemplos e resultados. Editora CRV. Curitiba, 2013.

SÁ, F.A. da S. *Ensino coletivo de violão: uma proposta metodológica*. 256 f.: il. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2016.

STOROLLI, W.M.A. *O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical*. Revista da ABEM, 19(25):131-140, 2011.

TOURINHO, A.C.G.S. *A Motivação e o Desempenho Escolar na Aula de Violão em Grupo: Influência do repertório de Interesse do Aluno*. In: IX Encontro Nacional da

Associação de Pesquisa e Pós graduação em Música, 1996, Rio de Janeiro. Anais da ANPPOM, v. 9. p. 123-126, 1996.

TOURINHO, C. Ensino coletivo de instrumentos musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco mais de história. In: XVI Encontro Nacional da ABEM e no Congresso regional da ISME, América Latina, 2007.

WEIZMANN, C. *Educação musical: aprendendo com o trabalho social de uma orquestra de violões*. 190 f. Dissertação de Mestrado em Educação - Universidade Presbiteriana MacKenzie, São Paulo, 2008.

APÊNDICE – A

PERGUNTAS AO PROFESSOR FÁBIO AMARAL

REARRANJOS PARA ENSINO COLETIVO:

- 1 - QUAIS OS OBJETIVOS PRINCIPAIS AO FORMULAR UM REARRANJO PARA UM GRUPO?
- 2 - COMO VOCÊ PENSA O REARRANJO QUE CONTEMPLE A HETEROGENEIDADE DE TURMAS COLETIVAS?
- 3 - QUANTOS NÍVEIS VOCÊ PENSA AO ELABORAR UM REARRANJO?

ESTRATÉGIAS PARA CONCEPÇÃO DE REARRANJOS:

- 4 - QUAL A SUA IDÉIA INICIAL NO MOMENTO DA FORMULAÇÃO DO REARRANJO EM TERMOS PEDAGÓGICOS?
- 5 - QUAL A SUA IDÉIA INICIAL NO MOMENTO DA FORMULAÇÃO DO REARRANJO EM TERMOS MUSICAIS?
- 6 - UTILIZA ALGUM TIPO DE PARTITURA, TABLATURA OU OUTRO PARA FORMALIZAR ESSA PROPOSTA?
- 7 - QUAL OU QUAIS?
- 8 - EM QUE ASPECTOS ACHA QUE ESSAS REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS PODEM COLABORAR COM O DESENVOLVIMENTO MUSICAL DOS ALUNOS ?
- 9 - COMO A ESCOLHA DO REPERTÓRIO PODE FAVORECER A CONCEPÇÃO DO REARRANJO ?

CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO E APRENDIZAGEM:

- 10 - COMO ENXERGA ESSE MOVIMENTO DE CONSTRUÇÃO DE REARRANJOS NO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM?
- 11 - QUAL A CONTRIBUIÇÃO QUE ESSE TIPO DE TRABALHO OFERECE AO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO MUSICAL?

APÊNDICE B - Carta de cessão de entrevista**APÊNDICE – Carta de cessão de entrevista**

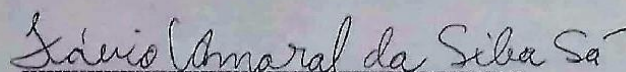
Carta de cessão

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, Fábio Amaral da Silva Sá, Portador do RG 3837346 SSP-GO, nascido em (25/11/1981), Residente e domiciliado à (Rua x23 Qd. 21 Lt. 22 Jardim Olímpico, Aparecida de Goiânia - GO), CEP 749222-310, Declaro para os devidos fins que cedo os direitos de uso de nome e de entrevista em áudio realizadas ao longo do ano de 2018, para o único e exclusivo fim de serem utilizadas integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data, para a escrita de um trabalho de conclusão de curso de Carolina Carneiro da Cunha Piedade, de R.G 010.187.851-67, DF, aluna do Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Brasília, e demais atividades vinculadas à mesma, incluindo a pesquisa, publicação e divulgação.

Abdicando direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.

Goiânia, 10 de dezembro de 2018.



Fábio Amaral da Silva Sá