

MINISTÉRIO DA CULTURA E VALE APRESENTAM

# A MÚSICA NA ESCOLA

GISELE JORDÃO  
RENATA R. ALLUCCI  
SERGIO MOLINA  
ADRIANA MIRITELLO TERAHATA  
(COORDENADORES)

ALLUCCI & ASSOCIADOS COMUNICAÇÕES  
SÃO PAULO - 2012  
ISBN: 978-85-61020-01-9



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



Ministério da  
Cultura



GA

# Práticas

- Educação Infantil
- Ensino Fundamental 1
- Ensino Fundamental 2
- Ensino Médio



COLABORADOR	Luciana Feres Nagumo
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 3 anos
DURAÇÃO	Aproximadamente 20 minutos
CARACTERÍSTICAS	Intensidade, altura e leitura.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Alunos sentados, posicionados em semicírculos.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Uma gatinha de brinquedo, um instrumento para trabalhar variação de altura (piano, teclado, flauta doce ou sinos de diferentes alturas...); lousa magnética com ímãs em forma de gatinhos (ex: ímãs de geladeira) ou flanelógrafo com gatinhos de papelão com lixas pregadas no verso para que possam ser fixados no mesmo.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 3

## Objetivo:

Desenvolver a atenção, concentração; trabalhar intensidade, altura, canto e expressão corporal.

## Descrição da atividade:

### 1. História e Interpretação

Era uma vez uma gatinha parda. Seu dono estava muito triste, pois ela havia sumido e ficou se lamentando pelos cantos de sua casa (cantar fazendo carinho e voz tristes). Depois de chorar bastante, ele fica muito bravo pensando na possibilidade de que alguém tivesse levado sua gata (brincar de fazer expressões bravas ao cantar).

No final, sua mãe aparece e lhe chama atenção:

– Filho, se você perde alguma coisa, não adianta ficar triste, muito menos bravo... quando some alguma coisa nossa, a gente tem que procurar.

E foi isso que ele fez!

### 2. Procurando a gatinha

Uma criança “tampa a cara” (ou fica fora da sala de aula) enquanto o professor esconde a gatinha de brinquedo.

Para que a criança encontre a gatinha, as outras crianças devem cantar variando a intensidade da canção, de acordo com a posição que a criança em relação ao mesmo, ou seja, se ela estiver se aproximando da gatinha, a classe canta mais forte, se ela estiver distante, cantam mais piano.

Uma variante do exercício pode ser feita com o professor tocando algum instrumento mudando a intensidade para orientar a criança na hora de procurar o brinquedo.

### 3. Onde o gatinha está miando?

#### No agudo ou no grave?

**Leitura:** Utilizando a lousa magnética ou mesmo o flanelógrafo, o professor posiciona os gatinhos em duas alturas diferentes. Por exemplo: Coloca o primeiro gatinho no alto da lousa, o segundo embaixo e o terceiro e o quarto no alto novamente para que as crianças “leiam” o som do gatinho. Ou seja: primeiramente cantarão um som agudo, depois um som grave e terminarão com dois sons agudos.

**Criação:** Numa segunda etapa, as crianças dirão onde colocar os gatinhos. E depois reproduzirão o som de onde os gatinhos estiverem.

**Ditado:** E, finalmente, escutarão dois sons de diferentes alturas de algum instrumento (piano, flauta ou dois sinos, por exemplo) e terão que dizer em que lugar os gatinhos devem ficar.

**Observação:** É importante que sempre aconteçam estas três etapas na hora em que for trabalhar a notação musical (leitura, criação e ditado) para que o exercício fique completo.

## Gatinha Parda

BRASILEIRA

Ai, mi-nha ga-ti-nha par - da quem ja-nei-ro me fu - gi - (i)u. quem rou-bou mi-nha ga-ti-nha vo-cê sa-be vo-cê sa - be, vo-cê viu? viu?



Sugestão: utilizar o arranjo do Guia Prático(Villa-Lobos)

## Brincando com massinha

COLABORADOR	Luciana Feres Nagumo
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 4 anos
DURAÇÃO	Aproximadamente 20 minutos
CARACTERÍSTICAS	Habilidades motoras, subdivisões, canto.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Sentados no chão em semicírculo
RECURSOS NECESSÁRIOS	Massinha de modelar, plástico para forrar o chão.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 3

### DICA:

• Pode-se usar também canudinhos plásticos e, da mesma maneira, cortá-los com uma tesoura para dividi-los em pedaços menores. Assim, há a possibilidade de, depois de trabalhar criação, leitura e ditado nos exercícios de duração, colá-los numa folha para arquivar a atividade. Ou até mesmo pegar um dos canudos maiores e utilizá-lo para assoprar os canudos menores brincando de conduzi-los até um determinado ponto, trabalhando assim a respiração da criança.

### Objetivo:

Desenvolver a criatividade e habilidades motoras; trabalhar e interiorizar a duração dos sons; trabalhar canto, repertório e respiração.

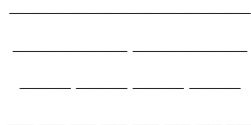
### Descrição da atividade:

1. Primeiro, somente o professor fará a atividade. Inicia-se fazendo um cordão (uma cobrinha) bem grande com a massinha. Depois, seguindo com o dedo sobre o cordão, o professor cantará um som bem longo. Por exemplo:

TUUUUUUUUUUUU



Em seguida, pega o cordão e mostra para as crianças que irá cortá-lo exatamente pela metade: TUUUU TUUUU. E depois, dividirá cada uma dessas metades mais uma vez e por fim uma nova subdivisão. Ou seja:



2. Distribuir a massinha e incentivar os alunos a repetir o exercício junto com o professor.

Por fim, pede-se que elas dividam a massinha do jeito que quiserem. Depois, o professor pede para que elas organizem os pedaços de massinha para que seja feita uma leitura (lembrando que a criança não faz uma divisão exata e o professor aproveitará a divisão que ela fizer).

Exemplo: com a divisão feita pelo aluno LUCA, pode-se ler com a sílaba inicial do seu nome, variando a duração do som, de acordo com o tamanho da massinha:

LUUUUUU LU LU LU LUU LU LUU LUUUUUU

Ou seja, primeiro a criança cria e depois faz a leitura do que criou. No final, o professor pode fazer um ditado e pedir para que a criança organize suas massinhas de acordo com o que ditou.

3. Depois deste exercício, aproveitar a massinha para trabalhar repertório também. Sugestões:
  - Fazer um trem e cantar "Trem de ferro" (Folclórica)
  - Fazer uma minhoca e cantar "Mole Mole" (Thelma Chan);
  - Fazer um caracol enquanto canta "O Caracol" (Marcelo Petraglia)
  - Fazer uma bolinha e cantar "Improviso em Mi Bemol" (Lu Nagumo e Juliandra T. Schulz)

### Improviso em Mi Bemol

Lu Nagumo e Juliandra T. Schulz

Chord progression: Eb Eb7M Eb6 Fm Fm7 Bb Fm7 B9 Eb/Bb Bb7

5 Ab7M Fm7 Eb/G Eb/C Ab(add9) Bb Eb Eb6

An-daem u - ma per - na, pas-sa pa-ra ou - tra. Ro - da, ro - da.

Pu - la, pu - la, brin-cade es-con-der 1 2 3 va-mos pro - cu - rar:ACHOU!

COLABORADOR	Olga R. Gomiero Molina
FAIXA ETÁRIA	3 a 4 anos
DURAÇÃO	2 sessões de 25 minutos
CARACTERÍSTICAS	Alturas
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Crianças sentadas em semicírculo, preferencialmente no chão.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Flauta de êmbolo (professor), molas de plástico (uma para cada criança), barbante, cartões plastificados com setas ascendentes, descendentes e horizontais (veja modelo), tambor, triângulo (ou outros instrumentos com alturas bem distintas), aparelho de som, máscaras de olhos, abelha de brinquedo.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 3

### DICAS:

- As máscaras de olhos podem ser as utilizadas para proteger os olhos da luminosidade ao dormir.
- A parlenda “Hoje é domingo” está disponível no CD Cantigas de Roda (Palavra Cantata: Eldorado, 1998).

### Objetivos:

Vivência dos intervalos musicais mais simples aplicados a canções pedagógicas, tais como previstos por E. Willem.

Embora o foco da aula seja a sensibilização de alturas, é preciso notar que a percepção dessa propriedade não se dá fora do tempo (duração), das características materiais dos instrumentos utilizados (timbre) e também da intensidade.

### Descrição da atividade:

#### 1. Discriminação de alturas em movimento

Apresentar o tambor e o triângulo mostrando como se toca cada instrumento e as diferenças sonoras. Pedir para tentarem imitar o som e o movimento de tocar cada instrumento enquanto escutam. Classificar, então, os dois sons em fino (ou agudo) e grosso (ou grave). Essa terminologia é mais adequada para funcionar para a faixa etária em questão, pois sons “altos” e “baixos” poderão gerar confusão com o sentido comum em português (referência à intensidade e não à altura).

Se o grupo for pequeno, pode-se convidar cada criança para tocar os dois instrumentos. Dividir o grupo em subgrupos e escolher de cada subgrupo um representante. Cada representante caminhará tocando o tambor ou o triângulo, e os colegas do seu grupo deverão segui-lo, de preferência com máscaras nos olhos (sem ver). Se não houver máscaras, praticar o exercício com os olhos fechados seguindo apenas o som do instrumento de seu líder. Primeiro, realize somente por um grupo de cada vez. Posteriormente (ou em outra aula), pode-se pedir para que os grupos se movimentem ao mesmo tempo. O ideal é que três ou quatro crianças no máximo estejam seguindo cada líder. Se o grupo for muito grande, escolher uma maior quantidade de instrumentos agudos e graves diferentes para poder dividir as crianças em mais subgrupos.

#### 2. Associação das variações de altura a movimentos corporais e através de brinquedos

- Ouvir a parlenda “Hoje é domingo” e caminhar no pulso em diversas formações espaciais (tais como círculo, serpente, livre, em duplas etc.). O caminhar pode ser interrompido toda vez que o professor parar a música. Logo após o trecho que diz “acabou-se o mundo”, o professor usará a flauta de êmbolo para reforçar o som descendente. Nesse momento, as crianças simularão essa “descida sonora” movimentando o corpo para baixo.
- Brincar de vivo ou morto. O professor toca a flauta de êmbolo e as crianças se levantam quando o som fica agudo e se sentam quando o som for grave.
- Repetir o exercício anterior, só que agora, cada criança estará sentada em semicírculo com sua respectiva mola de plástico. Todos deverão mostrar os sons ascendentes esticando a mola para cima ou descendentes voltando a mola para sua posição original. A mola proporciona a visualização do âmbito das alturas em um movimento gradual paralelo à percepção auditiva.

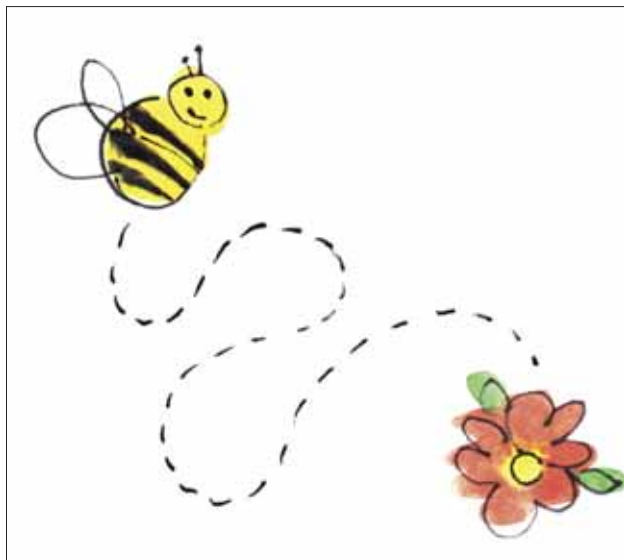
Nestes dois últimos exercícios, variações podem ser feitas no ditado do professor, tais como sons contínuos e descontínuos, mudanças de articulação, velocidade etc.

#### 3. Sensibilização para a experiência tátil do movimento sonoro no tempo

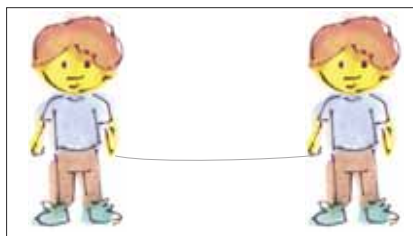
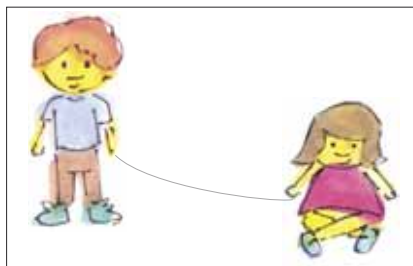
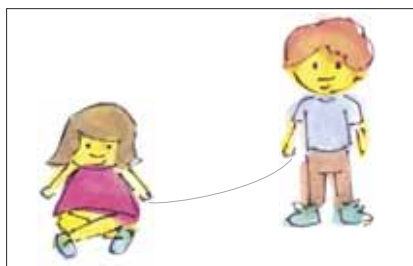
- Mostra-se para as crianças um cartão com um caminho tracejado entre uma flor e uma abelha e, enquanto o professor desliza seu dedo sobre o trajeto que está sendo sonorizado, pede-se para as crianças reproduzirem o

## Conscientização de altura e direção sonora (cont.)

som da abelha: "bzbzbzbzbzbz", até chegar na flor. O olhar segue visualmente o caminhar sonoro, como em uma partitura!



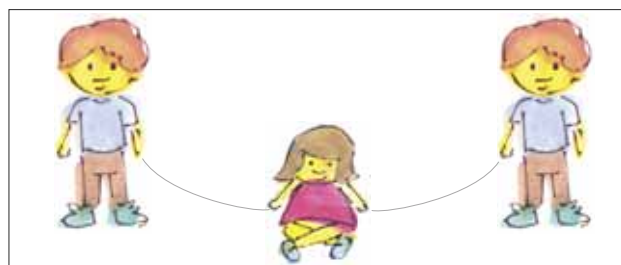
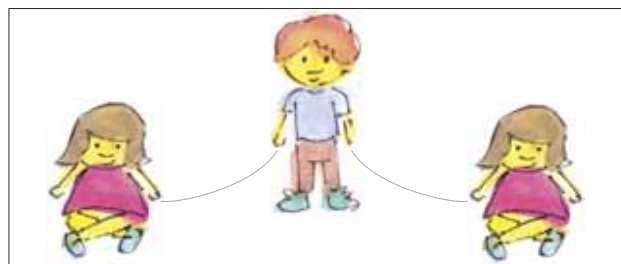
- Duas crianças seguram um barbante de aproximadamente de 1m de comprimento, uma em pé e outra sentada para formar os gráficos abaixo.



Explica-se para a criança que uma delas será a flor e a outra a abelha. Algumas vezes, a abelha estará no ar, outras vezes no chão. O professor reproduz a subida ou descida da abelha com a flauta de êmbolo enquanto uma terceira criança leva uma abelha de brinquedo sobre o barbante até a flor na direção pré-determinada pelo professor.

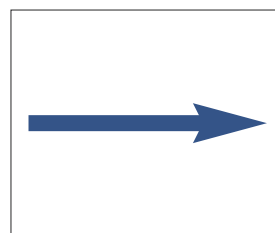
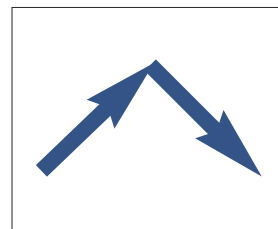
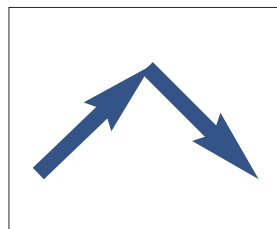
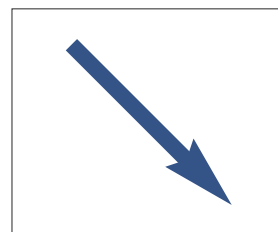
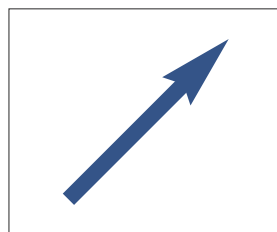
Em um segundo momento, o professor não precisará mais tocar a flauta, e a criança que levar a abelha inventará um som próprio para realizar o movimento entre as diferentes alturas.

Pode-se também fazer este exercício utilizando três crianças, o que possibilita novas direções sonoras. Exemplo:



### 4. Atividade de Fixação - Direção Sonora

- Entregar para cada criança 5 cartões com as seguintes direções sonoras:



A criança deverá levantar o cartão correto de direção sonora conforme ditado feito pelo professor na flauta de êmbolo.

COLABORADOR	Olga R. Gomiero Molina
FAIXA ETÁRIA	5 a 6 anos
DURAÇÃO	4 sessões de 30 minutos
CARACTERÍSTICAS	Durações e alturas
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Sentados no chão em semicírculo
RECURSOS NECESSÁRIOS	Palitos de sorvete, cartões com desenhos em proporção de dobro e metade, cartões com desenhos diversos grandes e pequenos em alturas diferentes, 1 bola de borracha média, fantoche de jacaré, bichos de pelúcia, fita isolante colorida.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 3

**Objetivos:**

Pré-alfabetização musical tendo como ponto de partida a escala pentatônica (Z.Kodaly). A aula pressupõe a vivência das noções de pulso e subdivisão rítmica. É necessário que os alunos já tenham fixado a sequência das notas (no mínimo ascendente, mas se possível, também na descendente).

**Descrição da atividade:**

**1. Saudação – Aquecimento e afinação da terça menor descendente (sol-mi)**

- O professor saúda os alunos cantando a canção "Bom dia!" com o nome de cada um e rolando uma bola em direção do mesmo.

**Bom dia**



- O aluno deverá ser incentivado a rolar a bola de volta, respondendo com o nome do professor.

**Resposta**



**2. Fixação da afinação/Divisão proporcional e rítmica da canção**

- O professor canta a canção "Jacaré" com o fantoche de jacaré em uma das mãos, abrindo e fechando a boca do fantoche no ritmo da canção (sem acompanhamento de instrumento), enquanto a outra mão apenas "adverte" o fantoche com o dedo indicador em riste, para que "ele não se aproxime". O professor então incentivará as crianças a cantarem apontando o dedo para o fantoche, seguindo o ritmo da música (e garantindo, assim, a "segurança" dos pés de todos).

**Jacaré**



- O professor sugere agora que se cante a música acompanhando a letra com palmas.
- A seguir, o professor chama atenção para os sons curtos e longos da canção. Repetindo a canção, substitui a letra pelas sílabas "Ti-Ti" para os sons curtos (colcheias) e "Ta" para os sons longos (semínimas). Em seguida, pede para que os alunos cantem com ele utilizando essas sílabas rítmicas.

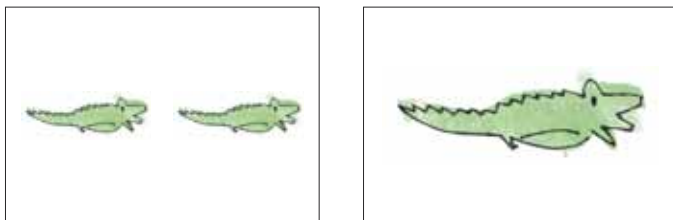
Ti-Ti Ta Ti-Ti Ta Ti-Ti Ti-Ti Ti-Ti Ta

- O professor pede para que os alunos sugiram dois sons corporais diferentes: um para "Ti-Ti" (sons curtos) e outro para "Ta" (sons longos). Em geral, as crianças sugerem sons agudos para os sons curtos (ex: palmas) e sons graves para os sons longos (ex: pés). Canta-se agora, seguindo a sugestão.



## Pré-alfabetização Musical: duração e altura (cont.)

- Na sequência, o professor mostra cartas com figuras diversas em proporção de dobro-metade e associa as figuras grandes com os "Ta" (semínima) e as pequenas com os "Ti-Ti" (colcheia). Assim:



### DICA:

- Muito mais importante do que a literalidade de figuras (tais como semínima e colcheia) é a conscientização da proporção dobro-metade.

- Cada criança receberá quatro cartas de "Ti-Ti" e quatro cartas de "Ta" e o professor pedirá que ela utilize essas cartas para montar – enquanto canta – o ritmo da música do Jacaré. É importante que as crianças recebam desenhos diferentes para não associarem diretamente o "Ta" e o "Ti-Ti" com um único tipo de desenho. As cartas podem e devem ser utilizadas para que o aluno faça muitos ditados rítmicos percutidos em instrumentos ou nas palmas. A princípio, o professor dita, produzindo o som no instrumento enquanto simultaneamente fala as sílabas rítmicas "Ta" e "Ti-Ti" correspondentes. Em um segundo momento, bastará o som do instrumento para que a criança reconheça a célula rítmica.
- O próximo passo é entregar os palitos de sorvete para cada aluno e associar a unidade com a figura longa (um palito = semínima) e construir com três palitos o desenho da subdivisão, isto é, a figura curta (três palitos = duas colcheias unidas). Eles poderão escrever o ritmo da música, conforme figura abaixo:

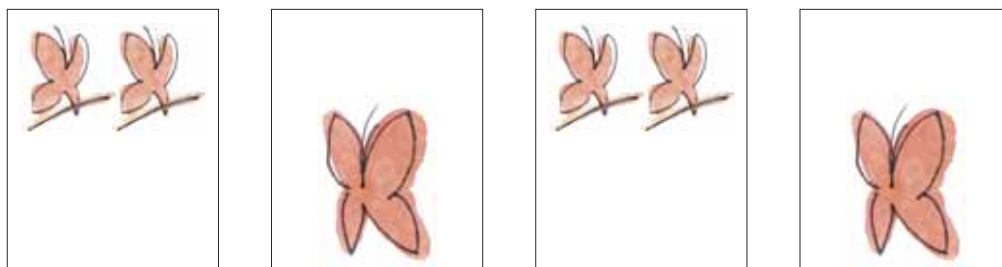


### 3. Combinação das alturas com a rítmica / Notação

- O professor repete a canção sinalizando no espaço as duas primeiras sílabas da palavra jacaré ("ja-ca"). Cantase então a sílaba "ré" sem mover a mão e pede-se para a criança dizer se a mão do professor deverá subir ou descer quando ao cantar. Se a resposta for "descer", o professor pedirá que a canção seja cantada novamente, mas agora com o movimento das mãos, dizendo "cima" ou "baixo" conforme o movimento sonoro. Esse método chama-se manossolfa que, resgatado por Kodaly do solfejo Medieval, consiste em espacializar as alturas através de sinais manuais específicos para cada nota, permitindo uma conscientização da distância intervalar e uma melhora na afinação.



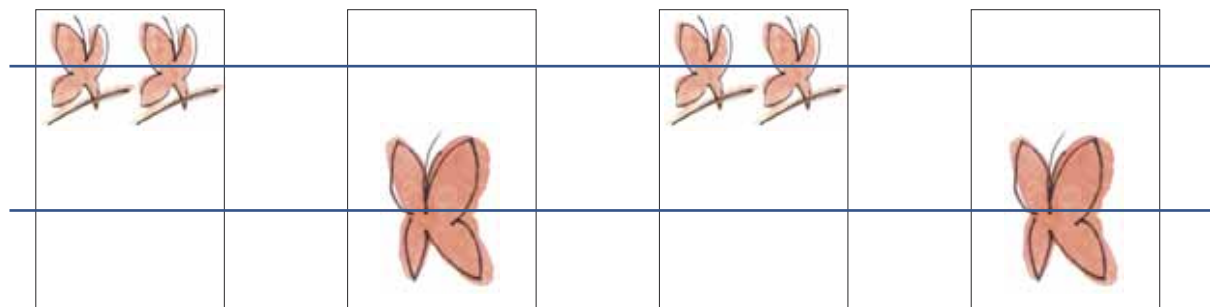
- Entrega-se para as crianças cartões com desenhos diversos em alturas diferentes como mostra a figura a seguir, e pede-se para o aluno escrever a canção posicionando as figuras em cima e embaixo do mesmo modo que havia sido praticado com as mãos no exercício anterior.



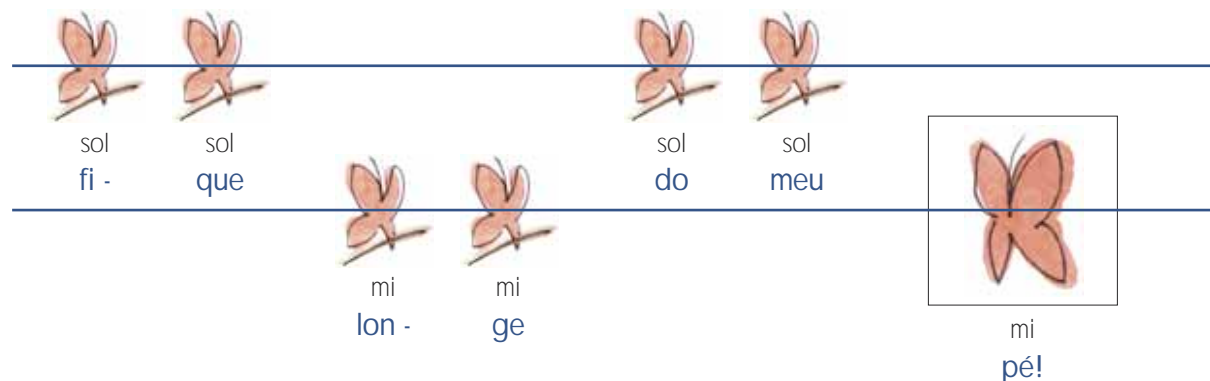
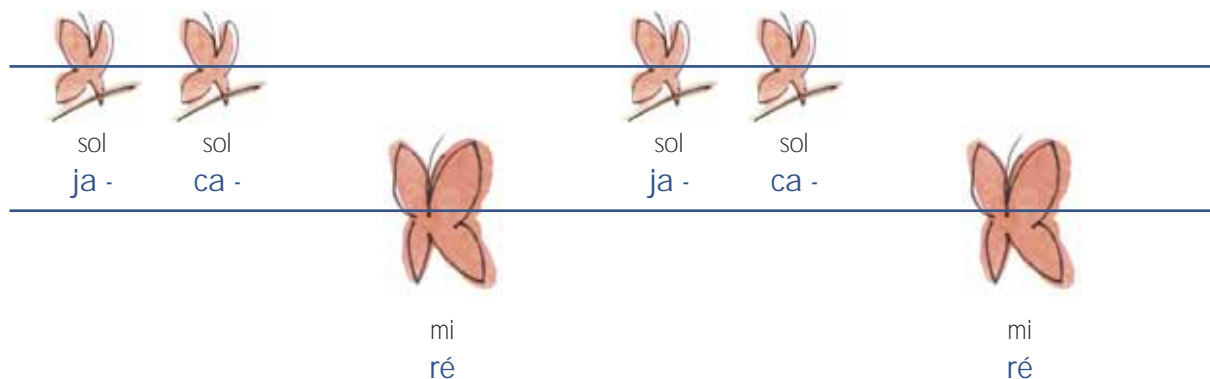
## DICA:

- É importante que as crianças não associem as figuras rítmicas com este ou aquele bicho ou fruta. É a variedade que permitirá a fixação natural do conceito de proporção.

- O professor agora colará duas linhas de fita isolante colorida no chão com um espaço entre elas e pedirá para cada criança – munida de vários bichinhos ou brinquedos de pelúcia – “escrever” com os bichos a canção inteira, utilizando as duas linhas.



- O professor nomeará a nota da linha de cima de “sol” e perguntará para as crianças se alguém sabe qual é a nota da linha de baixo. Depois que a criança percebe que deve descer para encontrar a outra nota, o professor aponta a linha do “sol”, o espaço do “fá” e finalmente a linha do “mi”. O que importa é a leitura relativa, e não a altura absoluta, do “sol” e do “mi”. Todo o início da alfabetização musical é feito sem a utilização das claves.
- Agora a criança já poderá cantar a melodia com os nomes das notas, acompanhando com os olhos o desenho da partitura grafado no chão. Depois, enfim, voltará a cantar a canção do Jacaré com a sua letra original, seguindo a leitura musical.



- Utilizando este mesmo processo, uma nova canção poderá ser ensinada e incluir da próxima vez a nota “lá”. Assim, à medida em que a tessitura das canções aumentar, pode-se acrescentar outras linhas à pauta, uma a uma, até completar por inteiro o “pentagrama”.

## Desenhando sons: gesto/movimento/grafismo

COLABORADOR	Teca Alencar de Brito
FAIXA ETÁRIA	3 a 5 anos
DURAÇÃO	1 aula ou parte de 1 aula – periodicamente
CARACTERÍSTICAS	Gesto, movimento e grafismo.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula com espaço livre
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Em círculo
RECURSOS NECESSÁRIOS	Instrumentos musicais, objetos do ambiente, sons vocais e corporais com timbres distintos, folhas de papel branco, de preferência em tamanho A3, lápis de cor e/ou giz de cera.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 4

### DICA:

- Observe atentamente o movimento realizado pelas crianças, bem como, o registro gráfico que elas realizam, comentando com elas as soluções interessantes que emergem. Isso favorecerá a transformação da percepção e da consciência de todo o grupo, que ampliará sua escuta e também seus modos de expressão.

### Objetivos:

- Perceber eventos sonoros distintos e conscientizar algumas de suas características;
- Desenvolvimento de conexões entre a escuta e o gesto produtor de sons;
- Ampliar a capacidade de atenção e de concentração;
- Introduzir o conceito de registro dos sons;
- Desenvolvimento do gesto e da expressão corporal.

### Descrição da atividade:

Criando conexões entre a escuta e o gesto produtor de sons, as crianças expressarão suas impressões por meio do movimento corporal e do registro gráfico. É interessante iniciar pelo trabalho corporal, que propicia uma interação mais plena e orgânica com os eventos sonoros, introduzindo depois a atividade de registro gráfico.

#### 1. Transformar-se em sons

Proponha às crianças a realização de um “jogo mágico”: transformem-se nos sons que você irá produzir, o que farão corporalmente.

Toque um grupo de sons curtos e peça a elas que se movimentem junto. Faça o mesmo com relação a sons longos. Explore as possibilidades alternando diferentes alturas (graves ou agudos), durações (curtos ou longos), intensidades (fracos ou fortes), linhas melódicas, sons raspados, sacudidos, organizados com um pulso regular, com tempo livre etc. O silêncio também deverá ser lembrado, quando, então, as crianças “viram estátuas”.

#### 2. Desenhar os sons

Costumo brincar com as crianças dizendo que “numa espécie de mágica” os sons irão parar no papel. Preparadas, com o material distribuído, elas fecham os olhos para escutar e registrar, “levando os sons para o papel”.

Não se trata de desenhar a fonte sonora, mas, sim, de registrar as impressões, tornando-se modo de conscientizar qualidades do som como altura, duração, intensidade e timbre. O desenho dos sons registra, em primeiro plano, as impressões subjetivas das crianças, transformando-se dinamicamente no decorrer do trabalho com a música.

#### 3. Criando notações gráficas

Com crianças com idades entre 5 e 6 anos e, especialmente, que tenham passado pelas etapas anteriores desta proposta, podemos criar partituras gráficas, ainda imprecisas, indicando as características de um som ou de um grupo de sons, sem precisá-los exatamente, no entanto.

Depois de uma fase de trabalho registrando os diferentes sons, é possível que alguns sinais se tornem convencionais para o grupo: pontos ou pequenos traços para os sons curtos; linhas para os sons longos; ondas ou zigue-zagues para o deslocamento de sons do grave para o agudo e vice-versa, com a delimitação do lugar de cada um (graves embaixo, agudos em cima, ou vice-versa, se for uma escolha compartilhada).

O importante é que o conceito de código, compartilhado por um grupo, começa a se estabilizar e daí, sim, podemos dizer que as crianças estão começando a construir o conceito de notação musical.

Crie partituras para interpretar vocalmente ou com instrumentos. Vocês podem utilizar cores para representar os diferentes timbres enquanto que a intensidade pode ser representada pela variação de tamanho do sinal gráfico, como também, pela intensidade da cor no papel, seguindo os mesmos critérios.

A questão melódica também pode ser definida com o grupo: onde grafar os sons graves? Embaixo, como acontece nas partituras tradicionais? E os agudos? Importa, com relação a este aspecto, que as crianças explorem os campos de tessituras, realizando sons que vão do grave para o agudo e, pouco a pouco, que transitem por planos mais determinados. Como exemplo, registrando duas diferentes alturas, como acontece em muitas canções infantis.

Podemos também criar partituras gráficas utilizando materiais diversos: massa de modelar, lãs, barbantes, tampinhas, forminhas de doces etc. Com eles, sons curtos, longos, em movimentos pelo espaço podem emergir. É interessante criar composições individuais e também coletivas, em papéis grandes, que depois deverão ser interpretadas por todo o grupo, ou em pequenos grupos, dependendo do número de crianças de cada classe.

COLABORADOR	Teca Alencar de Brito
FAIXA ETÁRIA	4 e 5 anos
DURAÇÃO	Uma ou mais aulas
CARACTERÍSTICAS	Improvisação, timbre e andamento.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Sentados no chão em círculo
RECURSOS NECESSÁRIOS	Instrumentos musicais, voz e próprio corpo.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 4

### Objetivos:

- Desenvolvimento de escutas atentas e criativas;
- Pesquisar e explorar diferentes materiais sonoros e modos de ação;
- Vivenciar o conceito de timbre, andamento e a transformação da intensidade e da densidade dos sons;
- Vivenciar o conceito da forma, ou seja, da disposição ou modo de estruturar os elementos sonoros;
- Desenvolver a concentração, relacionamento e a capacidade de compartilhar e colaborar em projetos coletivos.

### Descrição da atividade:

O desenvolvimento do trabalho prevê uma pesquisa para selecionar os materiais que representarão os diversos ingredientes do bolo (farinha, leite, ovos, açúcar, fermento etc.) além da batedeira e do forno, sendo que não é preciso estabelecer relações aproximativas entre eles. Trata-se de representar um ingrediente com um timbre, deixando-se levar por critérios diversos.

Esta proposta foi desenvolvida a partir de um acontecimento inusitado: o fato de que uma criança chamou a batedeira de batedeira. Brincando, sugeri que fizéssemos um bolo, uma vez que tínhamos uma batedeira na sala! A partir daí, começamos a conversar para decidir como preparar “um bolo musical”, deslocando para o jogo musical uma atividade da vida cotidiana.

O ponto de partida foi uma conversa sobre se imaginavam como se faz um bolo; que ingredientes são usados; quais as etapas de preparação etc. Desse modo, integramos e motivamos o grupo em torno do tema, fortalecendo vínculos de convivência e amizade.

Passamos à preparação do “bolo musical”, iniciando pela escolha dos ingredientes: farinha (piano); ovos (girasino); leite (flauta-doce); fermento (guitarra); manteiga (flauta de êmbolo); chocolate (bateria).

Entrou em jogo, em primeiro plano, a vontade de explorar, de tocar instrumentos musicais diversos e os ingredientes, dessa feita, foram pretextos para que as crianças escolhessem o que tocar.

Após essa etapa, teve início a improvisação: a primeira fase consistiu em reunir os ingredientes na batedeira, o que, musicalmente, foi representado pela apresentação de

#### DICA:

- Caso você não conte com instrumentos musicais, será uma oportunidade para confeccionar alguns junto com as crianças: chocalhos com timbres diversos (latas ou potes plásticos com milho, arroz, areia, pedrinhas etc., em seu interior); tambores de lata, usando uma bexiga para substituir a pele (cortando a boca da bexiga e fazendo um corte lateral será possível forrar a boca da lata, prendendo-a com fita crepe); tambores de caixas de papelão, que podem ser tocados com baquetas ou com as mãos; clavas, que podem ser feitas com cabos de vassoura; cocos; papelões ondulados, que se transformam em reco-reco; tubos de conduites, para soprar ou girar no espaço etc.

cada timbre escolhido. Na sequência, a batedeira era ligada (em nosso caso, o piano que eu tocava) e improvisava em um andamento movido, acompanhada por todos os “ingredientes”. A fase seguinte consistiu em levar o bolo para o forno, o que, musicalmente, consistiu em uma mudança significativa de ambiência musical: à densidade, à força e à velocidade da fase anterior, contrapôs-se a rarefação e as sonoridades suaves em movimentos lentos, o quase silêncio que se tornou um “bolo assando no forno”. Finalmente, o bolo ficou pronto e o trabalho terminou com o grupo todo tocando animadamente para comemorar!

É importante que cada educador(a) crie, junto com seus alunos e alunas, seus próprios bolos! E dependendo de cada situação, pode ser preciso confeccionar os materiais a serem usados, fato que poderá ampliar ainda mais as possibilidades de pesquisa, de realização e construção de conhecimentos musicais.

#### DICAS:

- Se puder contar com um gravador, grave a primeira versão e escute junto com as crianças, comentando os aspectos percebidos. Estimule a crítica, os comentários e análises das crianças. Assim, elas desenvolverão uma capacidade de escuta mais atenta e criativa, conscientizando.
- Será muito interessante propor que as crianças façam um registro gráfico da improvisação, representando as fases do trabalho com distintos sinais e movimentos gráficos. E ouvindo a gravação, caso contem com uma, as crianças podem realizar movimentos corporais sintonizados com as diferentes partes, seguindo a entrada dos ingredientes etc.

## Brincadeiras cantadas

COLABORADOR	Lucilene Silva
FAIXA ETÁRIA	3 e 4 anos
DURAÇÃO	Uma ou mais aulas
CARACTERÍSTICAS	Alturas
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Variável, conforme a canção.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Uma pequena bola e o próprio corpo.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 7

### DICA:

- Para brincar, é preciso espaço, de preferência áreas externas e com natureza

### Objetivos:

Em toda brincadeira de criança, mesmo não havendo som, há música. A cultura da infância traz uma riqueza de gestos, movimentos, ritmos e melodias que constituem um precioso repertório no qual estão presentes os elementos essenciais à educação musical de crianças no Brasil.

Deve-se priorizar o espaço da brincadeira, sem torná-la um brinquedo pedagógico, sem brincar disso para aprender aquilo, o que tira o prazer e sentido da brincadeira para a criança.

Acalantos, amarelinhas, brincos, brincadeira com bola, corda, elástico, mão, roda, pegadores, parlendas e quadrinhas proporcionam o exercício da música em todas as suas dimensões, constituindo um alicerce para a educação musical, a partir de sua riqueza de elementos rítmicos, melódicos, desenvolvimento da acuidade sensorial e motora.

As brincadeiras cantadas trazem um universo de possibilidades para as práticas musicais. Primeiramente é preciso brincar e cantar muito, trazendo a diversidade da música da infância, que por si só proporciona o exercício da música.

### Descrição da atividade:

1. Brincar, brincar e brincar!!!

### Chora Manoel, não chora

Procedência: Tanques de Ibirapitanga - BA  
Informante: D. Nega, 51 anos  
Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva, 2006

Andante ♩ = 72

Cho-ra Ma-noel não cho - o - ra, cho-ra por que não tem o li-mão. O li -

5

mão pas - sou a - qui to - lei - rão, e - le já tá cá to - lei - rão.

- As crianças sentadas em roda e no pulso da música passam uma bola (ou um limão). A cada vez que a música recomeça, acelera-se o andamento e o desafio é passar a bola cada vez mais rápido, sem deixá-la cair.





Um, dois, três

Procedência: Guaiú - BA  
 Informantes: Caroline - 8 e Pablo - 10  
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 100$

Um, dois, três, é qua-troé, cin-coé, seis, é se-teé, oi-toé, no ve pa-ra do-ze fal-tam  
 três. O cas-te-lo pe-gou fo-go, a ma-ri-nha deu si-nal, a-co-dea-co-dea-co-dea ban  
 deí-ra na-cio-nal. Bra-sil dois mil, quem me-xer sa-  
 iu, no om-bril de a-bril, pi-ri pi-piu.

(Obs: A variação de altura das notas corresponde a intervalos aproximados à entonação da voz falada.)

- Em roda, as crianças caminham no andamento da música. No final, todos param, transformando-se em estátuas. As crianças que se mexem vão para o centro da roda e ajudam a verificar quais estátuas se mexeram quando a brincadeira recomeça.

Constância

Procedência: Sem Peixe - MG  
 Informante: Laira Ferreira Lima, 8  
 que aprendeu com sua professora Tânia  
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva, 2004

$\text{♩} = 80$

Cons-tân-cia, be-la Cons-tân-cia. Cons-tân-cia be-la se-rá. Se-rão cra-vo da far-  
 tu-ra, a vol-ta queo mun-do dá? En-trei no jar-dim das flo-res, não sei qual es-col-lhe-  
 rei. Es-co-lhe-rei a que for mais be-la, com e-la eu dan-ça-  
 rei. Dim dim lê lê, dim dim lá lá, to-ca vi-o la pra gen-te dan-çar.

- Uma roda de mãos dadas com uma criança no centro. A roda gira no andamento da música e se estabelece o diálogo, conforme descrito acima. Quando a criança do centro canta: “Escolherei a que for mais bela”, escolhe uma criança da roda que ocupará o centro junto com ela. Quando se canta “Dim Dim lê, lê...”, as duas crianças dançam juntas no centro. Ao final da música, aquela que foi escolhida permanece no centro para escolher outra quando recomeçar a brincadeira e quem estava no centro vai para a roda.

## Brincadeiras cantadas (cont.)

## Verdes tão lindas laranjas maduras

Procedência: Dom Silvério - MG  
Informante: Therezinha Roza Silva, 66  
Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva, 1998

$\text{♩} = 76$

Ver-des tão lin-das la-ran-jas ma-du-ras, que cor são e-las? E-las

são Ver-dea ma-re-las, vi-ra Ma-ri-a es-quer-da ja-ne-la.

- As crianças de mãos dadas em roda, caminham no andamento da música. Cada criança que tem seu nome cantado vai virando de costas para a roda, passando por debaixo do braço direito, de maneira que fique com os braços em cruz.
2. A partir do repertório proposto, é possível observar como cada uma das brincadeiras possibilita o exercício espontâneo da música: passa-se a bola no pulso, acelera-se a passagem da bola possibilitando experimentar vários andamentos; experimentam-se o som e o silêncio na brincadeira de estátua; caminha-se em compassos binários e ternários experimentando como o corpo se adéqua a cada um deles; cantam-se tríades e outros intervalos... Essa brincadeira pode continuar de outras formas, pincelando o material sonoro de cada uma das canções:
- Propor o acompanhamento das cantigas pelas crianças com instrumentos de percussão diferentes.
  - Brincar de adivinhar: cada uma das melodias é tocada inteira na flauta e as crianças devem cantar a música adivinhando qual é;
  - Como todas as melodias começam com a tríade maior, tocar na flauta apenas os quatro primeiros compassos de cada uma, para que descubram qual foi tocada.
  - Explorar essas três notas da tríade de dó maior inventando rimas com os nomes das crianças. Como por exemplo:

A Ma - ri - a, ri - ma com ba - ci - a

- Incentivar a criação musical das crianças, que nessa idade é muito espontânea e criativa. Quando brincam, de repente inventam canções que são uma mistura de tudo o que ouvem e sabem. Se têm contato com um repertório de qualidade esse será, com certeza, o extrato para o processo criativo delas. O incentivar pode ser simplesmente deixá-las fazer, ouvi-las...



COLABORADOR	Lucilene Silva
FAIXA ETÁRIA	5 e 6 anos
DURAÇÃO	Uma ou mais aulas
CARACTERÍSTICAS	Durações
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Área externa ou sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Variável, conforme a canção.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Cordas, instrumentos de percussão e o próprio corpo.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 7

**Objetivos:**

Muitas brincadeiras ritmadas como as de corda, mão, fórmulas de escolha, parlendas e quadrinhas trazem ritmos fáceis, constituindo-se num rico material para a introdução da leitura rítmica. Brinca-se naturalmente e esse repertório passa a constituir uma base para todo o processo da educação musical.

**Descrição da atividade:**

Brincadeira de Corda

Uma Velha Muito Velha

Procedência: Carapicuíba - SP  
 Informantes: Crianças da comunidade da Aldeia de Carapicuíba, alunas da OCA - Escola Cultural Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva, 2003

$\bullet = 80$

Voz

U-ma ve-lha mui-to ve-lha foi fa - zer o-pe-ra - ção. Den-tro da bar-ri-ga

Corda

Pés

Voz

de-la ti-nhaump-neu de ca-mi-nhão. Ca-ta - pum, ca-ta - pum, quem sa-

Corda

Pés

Voz

iu foi tu, com a le - tra U. A E I O U.

Corda

Pés

(Obs: A variação de altura das notas corresponde a intervalos aproximados à entonação da voz falada.)

- A criança entra na corda e pula no ritmo da parlenda. Quando se diz a última letra U, a criança sai da corda, dando lugar a outra, que recomeçará a brincadeira.



## Brincadeiras ritmadas (cont.)

1. A partir da experiência de pular corda e dos desafios proporcionados por diferentes brincadeiras desse repertório, brincar também de “Uma velha muito velha” e depois explorar o ritmo da parlenda de diversas maneiras:
  - Pular corda batendo o ritmo da parlenda nas palmas;
  - Andar pela sala fazendo o ritmo da parlenda nos pés;
  - Fazer o ritmo da parlenda em instrumentos de percussão.

7 U-ma ve-lha mui-to ve-lha foi fa - zer o-pe-ra - ção. Den-tro da bar-ri-ga

12 de - la ti-nhaump-neu de ca - mi - nhão. Ca - ta - pum, ca - ta - pum, quem sa -

iu foi tu, com a le - tra U. A E I O U.

2. Propor que observem a diferença das figuras rítmicas da parlenda e que reproduzam essas figuras com sons diferentes no corpo, no instrumento ou outros objetos. Por exemplo, colcheias tocadas na pele do tambor e semínimas no aro; colcheias na pele e semínimas nas baquetas; colcheias na pele e semínimas nas palmas...
3. Dividir as crianças em dois grupos, sendo que um grupo tocará somente as colcheias e outro somente as semínimas.
4. Propor que criem uma forma de representar as duas figuras, tentando deixar clara a diferença entre elas. É importante que se deixe as crianças encontrarem essa forma de registro sem a interferência do professor, que cada aluno represente do seu jeito a diferença percebida.
5. Compartilhar os registros, possibilitando que cada criança fale sobre o seu, sobre o que percebeu e representou a partir daí. Chamar a atenção para as semelhanças entre os registros.
6. Tal experiência deverá ir sendo ampliada e as crianças poderão adotar sua forma de registro para transcrever outras brincadeiras.

Outras brincadeiras com a mesma base rítmica que poderão ampliar essa prática.

## Fórmula de escolha

## Fui na loja da Chiquinha

Procedência: Barra do Corda - MA  
 Informante: Maria José, 39  
 professora em Serra Pelada - PA  
 Pesquisa: Lydia Hortélio e Lucilene Silva, 2002  
 Transcrição: Lucilene Silva

6 Fui na lo - ja da Chi - qui-nha com-prar fi - ta bo - ni - ti - nha, a da - na - da da ca -

chor-ra me cha-mou de bo-ni - ti-nha. Sa - bão, sa-bo - ne-te, do mais be-lo ti-ro es-te.

- As crianças com as mãos fechadas em punho ficam em volta de quem escolhe, que vai batendo de mão em mão até o fim da parlenda. O último que ficar, será o pegador.

Brincadeira de mão

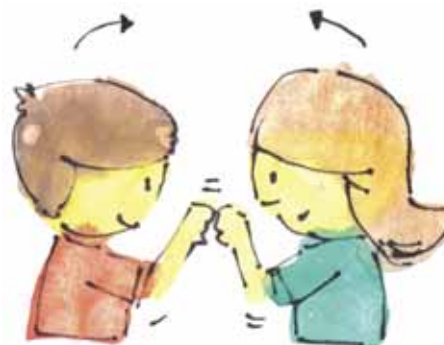
Chocolate

Procedência: Guarulhos, SP  
 Informante: Gabriela Santos, 9  
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva, 1998

♩ = 80

(Obs: A variação de altura das notas corresponde a intervalos aproximados à entonação da voz falada.)

- Em dupla, uma criança em frente à outra, fazem-se os seguintes movimentos de acordo com o texto da parlenda:  
 CHOCO: com as duas mãos fechadas em punho, a criança bate nas duas mãos fechadas da criança em frente.  
 LA: palmas das mãos batem nas palmas das mãos da criança em frente.  
 TE: costas das mãos batem nas costas das mãos da criança em frente.



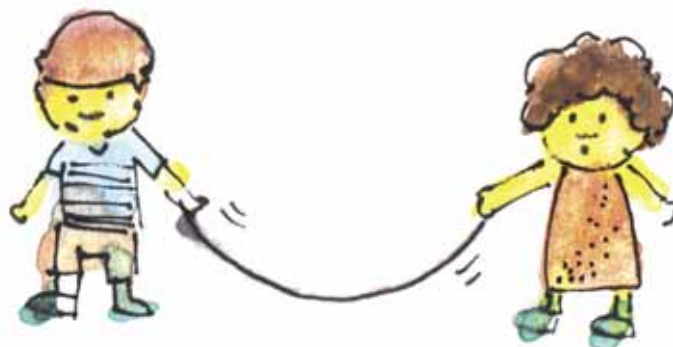
Quadrinha

Chutando o lençol

Procedência: Aldeia de Carapicuíba - SP  
 Informantes: Pamela A. Diniz, 9, Fabrício A. Diniz, David Brito, alunos da OCA - Escola Cultural  
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva, 2009

♩ = 80

(Obs: A variação de altura das notas corresponde a intervalos aproximados à entonação da voz falada.)



## Saltos no tempo – a cruz

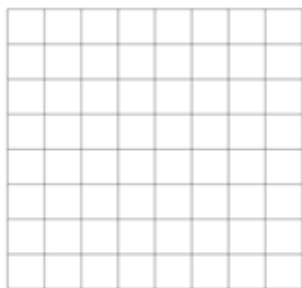
COLABORADOR	Lucas Ciavatta
FAIXA ETÁRIA	A partir de 6 anos até o final do ensino médio
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Pulso, coordenação, cooperação.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Área externa ou sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Toda a classe
RECURSOS NECESSÁRIOS	Giz ou fita crepe ou barbante ou uma rede
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 9

**Objetivos:**

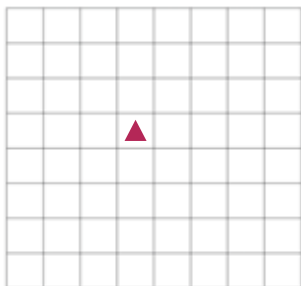
Os conhecimentos musicais necessários são mínimos: ter alguma noção de regularidade e saber contar até quatro. Vários aspectos musicais e extra-musicais podem, e devem, ser levantados: risco, responsabilidade, trabalho em grupo, rigor, atenção ao outro. A ideia inicial é simples: saltar exatamente para o lugar que alguém estava ocupando, no exato momento em que este alguém salta para um outro lugar. A partir daí, seguimos criando uma série de desdobramentos. Aqui você vai encontrar o primeiro “desenho”: a Cruz. Tenha ela como base e pense também em criar novos “desenhos” junto com seus alunos.

**Descrição da atividade:**

Faça uma marcação no chão como um tabuleiro de xadrez. Teremos um grande quadrado com cada lado dividido em oito partes.



Você pode fazer essa marcação desenhando-a com giz, com fita crepe, com barbante preso em cadeiras ou com uma rede. A rede não é imprescindível, porém ela simplifica bastante o dia a dia, por ser fácil de abrir e fechar e abreviar, assim, o tempo dos preparativos.

**Construindo a “Cruz”**

1. Chame um aluno (um voluntário) e peça que ele fique em um quadrado localizado no centro da rede, virado para um dos lados;

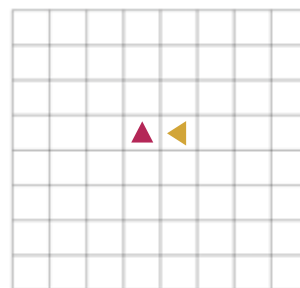
**Obs:** encontre referências claras no espaço onde você está e defina: “o lado que está virado para a janela” ou “o lado que está virado para a porta”;

2. Conte até quatro e peça ao aluno que pule para frente e chegue ao quadrado que está a sua frente exatamente no próximo “1”;

**Obs:** dê tempo para que ele treine algumas vezes e faça isso com precisão;

3. Chame um outro aluno e peça que ele fique em um outro quadrado bem ao lado daquele onde está o primeiro aluno;

**Obs:** o segundo aluno deve estar olhando para o ombro do primeiro aluno (ou seja, o segundo aluno está virado para um lado ortogonal ao primeiro).

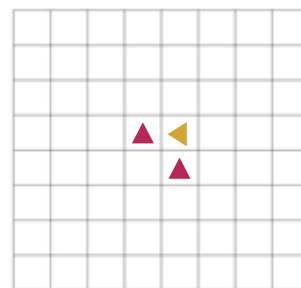


4. Conte até quatro e os dois devem pular para frente chegando ao quadrado à frente de cada um exatamente no próximo “1”;

**Obs:** É só nesse momento que, de fato, é possível ter uma dimensão de onde se pode chegar com o Saltos no Tempo. Curta esse momento. Fale de responsabilidade, risco de machucar ou ser machucado, seriedade para poder brincar.

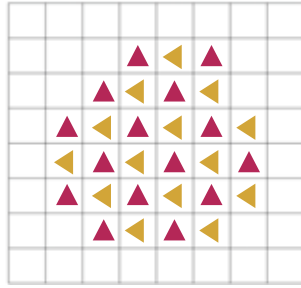
5. Conte até quatro e os dois devem pular para trás chegando ao quadrado que está atrás no próximo “1”;

6. Chame um terceiro aluno que ficará olhando para o ombro do segundo;

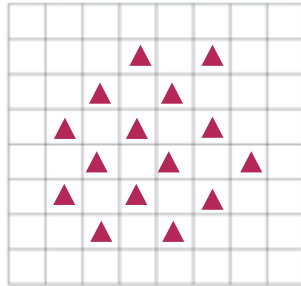


7. Conte até quatro e os três devem pular para frente, bater três palmas e pular para trás;

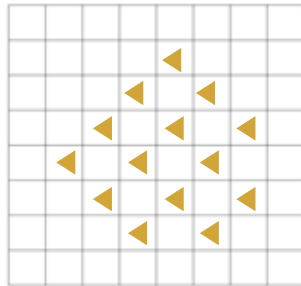
8. Neste momento, você pode chamar todos os alunos para participar;



9. Para minimizar o risco de alguns errarem e se chocarem (atenção: esse risco sempre existirá e faz parte do jogo), você pode pedir que saiam da rede todos que estão virados para, por exemplo, "a janela", e contar até quatro para que pulem para frente, batam três palmas e pulem para trás;



10. E depois, o mesmo com os que estão virados para "a porta";



11. Tendo todos na rede, conte até quatro, todos devem pular para frente, bater três palmas e voltar;

**Obs:** uma observação importante a ser feita é a ideia de fixar este quadrado do qual se parte e ao qual se volta, pois, quando a movimentação se tornar mais complexa, essa ideia será valiosa para que cada um possa se localizar melhor.

#### Avançando na "Cruz"

12. Conte até quatro, todos devem pular para trás, bater três palmas e voltar;

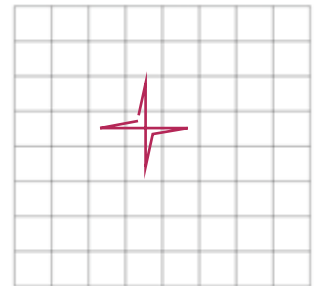
13. Conte até quatro, todos devem pular para frente, bater três palmas, voltar, bater três palmas, pular para trás, bater três palmas e voltar;



14. Conte até quatro, todos devem pular para direita, bater três palmas e voltar;

15. Conte até quatro, todos devem pular para esquerda, bater três palmas e voltar;

16. Conte até quatro, todos devem pular para frente, bater três palmas, voltar, bater três palmas, pular para trás, bater três palmas, voltar, pular para direita, bater três palmas e voltar, pular para esquerda, bater três palmas e voltar.



#### Ampliando as Possibilidades

Até agora lidamos apenas com o espaço. Está na hora de lidarmos com o tempo!

1. Conte até quatro e os alunos devem fazer a Cruz dentro de uma métrica ternária (ou seja, pulando e batendo apenas duas palmas);

2. Conte até quatro e os alunos devem fazer a Cruz dentro de uma métrica binária (ou seja, pulando e batendo apenas uma palma);

3. Conte até quatro e os alunos devem fazer a Cruz três vezes: uma vez dentro de uma métrica quaternária, uma vez dentro de uma métrica ternária e uma vez dentro de uma métrica binária;

4. Conte até quatro e os alunos devem fazer a Cruz em compassos alternados: um compasso de 4, outro de 3, outro de 2, outro de 4, outro de 3, outro de 2 e outro de 4;

5. Crie com seus alunos novas sequências para os sete momentos de palmas que existem na Cruz:

. 2, 3, 4, 2, 3, 4

. 2, 3, 2, 3, 4, 2

e incontáveis outros;

6. Reúna quatro sequências criadas pelo grupo e faça-as em sequência.

7. Isto parece não ter fim! E, de fato, não tem.

## O Pré-Passo

COLABORADOR	Lucas Ciavatta
FAIXA ETÁRIA	A partir de 7 anos até o final do ensino médio
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Pulso, coordenação, cooperação.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Área externa ou sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Toda a classe (em duplas a partir do exercício III)
RECURSOS NECESSÁRIOS	O próprio corpo
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 9

### Objetivos:

- evidenciar a importância de olhar o movimento do outro para tocar junto (exercício I);
- evidenciar a possibilidade de utilizar o andar para ter referências sólidas ao tocar ou cantar (exercício II).

Esta atividade trabalha habilidades e compreensões caras a qualquer um que queira se aproximar da música, independentemente da forma que utilize para este fim:

- a noção de que há diversas informações valiosíssimas (algumas imprescindíveis) no movimento corporal e de que não estar atento a (ou não saber ler) estas informações pode nos levar (e normalmente nos leva) a uma prática incompleta;
- o necessário equilíbrio entre ênfase no indivíduo e ênfase no grupo, através de exercícios que exigirão atenção ao que você deve fazer e atenção ao que o outro faz e dialoga com você;
- a noção de lateralidade, fundamental no processo de construção do esquema corporal, através de exercícios que falarão de “pé forte” e “pé fraco”, tornando, mais à frente, desnecessária a frágil ideia de “tempo forte” e “tempo fraco”;
- a noção de regularidade, essencial para a construção do conceito de “pulsção”, através do andar e as possibilidades de utilizá-lo para organizar o fazer musical;

### Exercício I – Vendo ou sem ver

#### Descrição da atividade:

1. Todos em roda, batemos palmas de quatro em quatro tempos e marcamos com as mãos os outros tempos em que não batemos palmas.
2. Todos de costas para a roda, batemos palmas de quatro em quatro tempos.

**Pergunta:** Por que de costas é tão difícil?

**Encaminhamento:** sem vermos o movimento corporal é impossível fazer música juntos. Esse é um exemplo de como o movimento corporal nos ajuda a fazer música.



### Exercício II – Tocar junto

#### Descrição da atividade:

1. Peça a um aluno que toque com você uma sequência de palmas em intervalos de tempo regulares;
2. Peça que o aluno mantenha as batidas enquanto você começa a improvisar;
3. O aluno normalmente vai se perder ou, no mínimo, ficar muito tenso e mais preocupado em não se perder do que em escutar você, do que em “tocar junto”;
4. Peça ao aluno que ande e comece a acompanhá-lo, utilizando exatamente o mesmo andamento que ele (observe exatamente que pé o aluno está utilizando);
5. Peça que o aluno bata palmas exatamente quando o pé direito dele (para os destros) ou o esquerdo (para os canhotos) está no chão;
6. Ande junto e, assim que ele conseguir bater as palmas, comece a improvisar. Caso o aluno se perca (muito difícil), chame sua atenção para o fato de que a maior referência que ele tem é seu próprio andar.

#### Constatando:

Quem conseguir andar junto vai conseguir tocar junto.

## Exercício III – Andar junto

Descrição da atividade:

1. Você deve mostrar primeiro o que é “andar junto” pedindo a um aluno que ande com você e “lidere” o andar. O aluno deve fazer variações de andamento e você, estando atento ao aluno, deve procurar “andar junto”;
2. “Agora é sua vez de liderar”. Deve haver aqui um tom de brincadeira na qual o aluno será desafiado a tentar “andar junto”. **Obs:** quando o objetivo de andar junto é dos dois, não há líder e liderado, os dois lideram e os dois são liderados (a plateia não quer saber quem está certo, ela quer ver todos juntos);
3. Definimos o pé forte e o pé fraco (a lateralidade, para alguns, ainda é uma abstração);
4. Uma dupla tenta andar junta. Os dois devem sair com o pé forte. A turma pode contar “1, 2, 3, 4” e bater palmas no próximo “1” e essa será a deixa para que a dupla comece a andar (isto é algo a ser exercitado);
5. A turma se divide em duplas e todos tentam andar juntos.

## DICA:

• Neste exercício é preciso haver espaço físico. Quando uma dupla for formada por um destro e um canhoto, os destros devem estar pisando com o pé direito quando os canhotos estiverem pisando com o pé esquerdo. A noção de que há um pé “forte” e um pé “fraco” simplifica tudo.



## Exercício IV – Andar e tocar junto

Descrição da atividade:

1. Todas as duplas tentam andar juntas e bater palmas no pé forte;
2. Todas as duplas tentam andar juntas e bater palmas no pé fraco;
3. Todos as duplas tentam andar juntas e um dos integrantes de cada dupla bate palmas no pé forte enquanto o outro bate palmas no pé fraco;
4. Inverter. Quem estava batendo palmas no pé forte bate palmas no pé fraco e vice versa. **Obs:** não é necessário aqui uma avaliação individual, apenas algumas correções bastarão para a turma saber que há “certo e errado” e que o professor está atento.

## DICA:

• Manter as duplas do exercício anterior.

## Uma Conclusão

Caso você consiga fazer com que seus alunos continuem tentando andar juntos, fora de sala de aula, em casa, no recreio, no ponto de ônibus, em duplas, trios e quartetos, e continuem tentando sincronizar seus passos com batidas de palmas de mão, você poderá se considerar uma pessoa abençoada. Em todo e qualquer trabalho com músicas que se estruturam a partir de uma pulsação, você poderá resgatar a experiência vivida nesta atividade e utilizá-la como base.



## A descoberta do pulso básico

COLABORADOR	Camila Carrascoza Bomfim
FAIXA ETÁRIA	6 e 7 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Ritmo e corpo - o pulso básico
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras. Alunos sentados em círculo.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Toda a classe
RECURSOS NECESSÁRIOS	O próprio corpo
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 3

### DICA:

• É fundamental que o professor experimente o exercício antes de executá-lo, principalmente se não tiver formação musical. Nessa experiência anterior, para a primeira aula o professor deve elencar movimentos possíveis de serem usados no decorrer da prática.

### Objetivo:

O caminho do despertar do pulso rítmico é fundamental para a vivência musical e, para tanto, a utilização do corpo é ferramenta importante nesse aprendizado. Nesta prática são trabalhados, inicialmente, aspectos relativos ao pulso básico e ritmos simples, através de jogos corporais – estimulando a criatividade e a compreensão da música. Assim, a prática se vale de simultaneidade, sucessividade e alternância, nessa ordem. O exercício foi pensado para ser utilizado em uma aula inaugural, como uma primeira forma de contato com o conceito e pode ser expandido, respeitando o desenvolvimento do grupo. Como o público-alvo é formado de crianças pequenas, o exercício não será teorizado, apenas executado, “brincado” e explorado, como forma de vivenciar com o corpo o pulso básico.

### Descrição da atividade:

1. Todos sentam em círculo, com as pernas cruzadas, joelhos com joelhos;
2. O professor explica que vai bater com as mãos nas coxas, e quer que todos o imitem;
3. O professor inicia o movimento e é seguido por todos os alunos; nesse momento, é importante que o professor cuide para que o pulso não seja acelerado;
4. Quando o movimento estiver assimilado, o professor deve explicar que vai começar a contar os tempos, sem parar de bater, até quatro. Os alunos devem acompanhar em voz alta;
5. Quando todos estiverem batendo e contando facilmente, o professor deve explicar que vai modificar, inicialmente, o som do primeiro tempo. Essa modificação pode ser uma palma, um estalar de dedos, entre outras possíveis. O movimento se dará, então, da seguinte forma: **Palma** (e outros) - **Coxa** - **Coxa** - **Coxa**, e nova-

mente **Palma** etc. A prática deve seguir sem interrupção, circularmente;

6. Quando todos estiverem à vontade, o professor deve modificar, sucessivamente, os outros tempos, colocando uma palma (ou qualquer outra modificação com som) no segundo, no terceiro e no quarto pulso; é importante que seja dado um tempo de prática entre as modificações, para que a criança se sinta confiante dentro do exercício;
7. O professor deve, então, parar o movimento e explicar que agora todos vão bater os quatro pulsos nas coxas, novamente – porém, o professor vai iniciar uma sequência de quatro movimentos que deve ser imitada pelo aluno da esquerda, e assim por diante, sem perder o pulso.
8. Quando todos os alunos tiverem feito o movimento iniciado pelo professor, deve ser proposto aos alunos que cada um invente seu movimento, na mesma sequência do tópico anterior, começando com o professor. Nesse momento, a tendência é a classe se dispersar um pouco, mas o professor deve ser firme e terminar o exercício, de forma que todos tenham tentado criar sua sequência pelo menos uma vez.
9. A aula deve se encerrar com uma discussão sobre o que cada um achou do exercício, se houve alguma dificuldade, quais foram elas, enfim, para que as crianças sejam parte ativa da prática.

**Obs:** quando todos os alunos tiverem assimilado a questão do pulso básico, esse exercício pode ser usado para aquecer a classe antes de outras atividades musicais. Pode, também, ser feito em pé, batendo o pulso básico com os pés e executando as modificações nos tempos com as mãos (palmas, estalos dos dedos etc.). Poderá servir, posteriormente, para a vivência da pausa, utilizando movimentos sem som dentro do pulso básico estabelecido.

COLABORADOR	Camila Carrascoza Bomfim
FAIXA ETÁRIA	6 e 7
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Audição de grave, médio e agudo
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras. Alunos sentados em círculo
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Toda a classe
RECURSOS NECESSÁRIOS	O próprio corpo
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 3

### DICA:

• É fundamental que o professor experimente o exercício antes de executá-lo, principalmente se não tiver formação musical. Nessa experiência, o professor deve elencar os sons que serão utilizados: médio, grave e agudo. Posteriormente, poderão ser utilizadas notas musicais escolhidas (cantadas com nome das notas), procurando dimensionar as relações entre estes sons.

### Objetivo:

A experiência melódica, quando unida à prática rítmica e ao uso do corpo, se desenvolve de forma orgânica, integral, remetendo à proposta de educação musical de Jacques-Dalcroze. São trabalhadas aqui questões relativas à altura do som, procurando demonstrar, e aos poucos dimensionar, as diferenças entre grave e agudo. Este exercício também foi pensado como uma primeira forma de contato com o conteúdo e pode ser expandido, respeitando o desenvolvimento do grupo. Como o público-alvo é formado de crianças pequenas, o exercício não será teorizado, apenas executado, “brincado” e explorado, como forma de vivenciar o conceito de altura em música.

### Descrição da atividade:

1. Todos sentam em círculo, com as pernas cruzadas, joelhos com joelhos;
2. O professor explica que vai cantar um som – médio – e vai posicionar as mãos de frente para o tórax, com as palmas voltadas para baixo;
3. Todos devem, então, cantar o mesmo som que o professor, imitando seu movimento com as mãos;
4. O professor deve, então, explicar que vai cantar um som mais agudo. Deve, nesse momento, posicionar as mãos na altura da cabeça;
5. Todos devem, então, cantar o mesmo som que o professor, imitando seu movimento com as mãos;
6. O professor retorna ao primeiro som – médio – e é seguido por todos;
7. O professor deve, então, explicar que vai cantar um som mais grave. Deve, nesse momento, posicionar as mãos perto das coxas e todos devem imitá-lo, cantando e posicionando as mãos da mesma forma;
8. O professor, nesse momento, deve pedir que os alunos cantem com ele os três sons: médio – agudo – médio – grave, sucessivamente;
9. Quando todos estiverem à vontade no exercício, o professor deve pedir para que todos fiquem em pé, mas mantenham a posição de círculo;
10. Deve, então, explicar que vai estabelecer uma sequência de quatro sons (por exemplo, grave – grave – médio – agudo) e que todos os alunos devem imitá-lo;
11. Quando todos estiverem à vontade, o professor deve explicar que, da mesma forma que na prática anterior (prática 3), ele vai inventar uma sequência de quatro sons e que cada um deve inventar a sua, começando pelo aluno à sua esquerda; o professor deve, nesse momento, observar as facilidades e as dificuldades dos alunos em cantar e perceber as diferenças entre as alturas. Como foi apontado na prática anterior, esse é um momento no qual existe uma tendência da classe se dispersar – o professor deve, então, ser firme e terminar o exercício, de forma que todos tenham tentado criar sua sequência pelo menos uma vez;
12. A aula deve se encerrar com uma discussão sobre o que cada um achou do exercício, se houve alguma dificuldade, quais foram elas, enfim, para que as crianças sejam parte ativa da prática.

**Obs:** fazer esse exercício em pé permite que, posteriormente, o exercício se desenvolva no sentido de unir o pulso básico com a noção de altura. O pulso básico seria, então, batido com os pés e as alturas executadas da mesma forma.



## Rondó dos sapatos

COLABORADOR	Marisa Trench de Oliveira Fonterrada
FAIXA ETÁRIA	A partir de 7 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Ritmo, timbre e forma.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula com cadeiras em círculo
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Sentados, em pé, locomovendo-se ou parados.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Cada aluno deverá trazer sapatos de diferentes materiais (couro, plástico, pano, etc.).
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 4

### Objetivo:

Exploração de sonoridades de objetos comuns do cotidiano, transformando-os em instrumentos musicais. Neste caso, a proposta limita-se aos sapatos, mas outras semelhantes podem utilizar recursos sonoros diversos, como objetos que tenham sons interessantes, papéis de diferentes qualidades, e outros.

### Descrição da atividade:

#### Preparação

Peça antecipadamente que os alunos tragam sapatos de casa e antecipe que o que se busca é o som dos sapatos, e não outra qualidade.

1. Uma vez coletados os calçados, peça para que eles escutem os sons de seus próprios sapatos e os compare com os dos outros participantes. Deixe que essa atividade demore algum tempo, para todos tenham oportunidade de ouvir e comparar sonoridades.
2. Peça, então, aos participantes que se agrupem a partir dos sons de seus sapatos: sapatos de materiais semelhantes, provavelmente, soarão de maneira semelhante, mas fiquem atentos, pois pode haver surpresas. O principal critério é a sonoridade, e não os materiais, a forma, as cores ou os tipos de calçado. O que se busca é formar “naipes” com calçados a partir de sua sonoridade, como se fosse uma orquestra, com os instrumentos agrupados em famílias.
3. Cada grupo surgido dessa maneira terá aproximadamente 10 minutos para propor uma improvisação com os seus sapatos. É aconselhável que estes grupos trabalhem afastados uns dos outros.
4. Depois de terminada a tarefa, todos os participantes mostrarão aos demais grupos o seu trabalho no “naipe”, e ouvirão as críticas e sugestões de cada participante à sua ideia e execução. O grupo pode decidir se faz o trabalho em pé ou sentado.

### Criação conjunta

5. Após todos os grupos terem definido sua proposta, retornarão à posição inicial para criar um evento rítmico a ser executado por todos os participantes, coletivamente. Esse evento será o refrão, isto é, a parte **A** do Rondó.

### Apresentação

6. A versão final se iniciará com o refrão (**A**) executado por todos. Em seguida, se apresentarão as improvisações de cada grupo, sempre intercaladas pelo refrão. Este é o Rondó dos Sapatos:

**A, B, A, C, A, D, A...**, em que **A** é o Refrão executado por todos e **B, C, D, ...** as partes de cada grupo.

### Apreciação e avaliação da proposta pelo grupo

7. Após a execução do Rondó, os participantes terão oportunidade de avaliar o resultado de sua criação coletiva. É importante incentivar a participação crítica de todos e fazer que observem os critérios de organização da obra, o que escutaram, em termos de ideias musicais e qualidade da execução. É importante, também, que tenham espaço para comentar se gostaram ou não do que ouviram.

No caso desta atividade, que lança mão de uma forma clássica – o Rondó – como meio de organização, é interessante se o professor retomar a temática em outras aulas, mostrando aos alunos outros tipos de Rondó, do repertório musical tradicional, para que eles identifiquem as partes que os compõem. A vivência anterior dessa forma, certamente, abrirá caminhos para a compreensão auditiva do Rondó clássico.



## Do texto à obra – uma proposta de experimentação musical

COLABORADOR	Marisa Trench de Oliveira Fonterrada
FAIXA ETÁRIA	A partir de 8 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Voz – propriedades do som – criação.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula. 1º: cadeiras em círculo. 2º: grupos separados.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Sentados, em pé, locomovendo-se ou parados.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Cada aluno deverá ter um pequeno texto, de 5 ou 6 linhas, de livre escolha.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 4

### Objetivo:

Colocar os participantes em contato com possibilidades de criação e experimentação musical, como parte do desenvolvimento de suas capacidades musicais, a partir de textos variados. Ao final da atividade, ele terá aprendido a criar a partir do conceito de música como organização dos sons; perceberá, também, que os critérios que definem a qualidade da peça se constituirão a partir da escuta, da sensibilidade e da reflexão pessoal e do grupo.

### Descrição da atividade

**A. Preparação** – familiarização com algumas das características do som:

Peça aos participantes para lerem seus respectivos textos ao mesmo tempo, procurando escutar a sonoridade da leitura coletiva. O importante aqui é a sonoridade, e não o significado literal de cada texto.

Em seguida, peça para lerem novamente, desta vez, variando a intensidade da fala: piano (fraco), forte, meio forte, ou, então, fazendo as frases em crescendos e decrescendos de intensidade.

A próxima tarefa é ler novamente os textos, desta vez, variando as durações das sílabas ou das palavras, num espectro que vá dos sons muito curtos aos muito longos, ou vice-versa, ou buscando efeitos de durações contrastantes. A resultante será uma variação rítmica, motivada pela ação de cada pessoa.

Outra possibilidade é variar o andamento da leitura, alterando trechos lidos muito devagar, com outros pronunciados em grande velocidade. Cada participante escolherá se vai fazer essa variação de maneira gradual ou súbita.

Explorar a tessitura das vozes, levando-as às regiões mais agudas e mais graves que cada um pode alcançar.

### DICAS:

- Esta proposta baseia-se num projeto de John Paynter, relatada em *Hear and Now* (1972).

- É importante que os participantes saibam previamente que vão participar de uma atividade ligada à invenção e à criação. E que o conceito de música a ser trabalhado é: “Música como som organizado”, conceito amplo, não necessariamente atrelado às práticas comuns de execução e aprendizagem musical. A experimentação, a sensibilidade, a qualidade da escuta são as ferramentas necessárias ao desenvolvimento da proposta.

Explorar, também, outras alturas do som (frequência), cantarolando as palavras ou sílabas do texto em vários tons.

Explorar diferentes modos de emissão vocal, de maneira a variar o timbre: voz nasalada, voz estridente, voz sombria, e outros.

**Obs:** chamar a atenção dos participantes para a importância de ouvir o som resultante dessas múltiplas maneiras de lidar com os textos, mostrando que os recursos aqui pedidos são recursos musicais. Deixar claro que o que importa não é o sentido literal do texto, mas suas possibilidades sonoras, que serão exploradas na invenção dessa peça musical.

### B. Começando a construção do sentido musical

Agora que os parâmetros básicos do som foram explorados e vivenciados, passa-se à etapa em que se explora o próprio material que irá constituir a peça musical – o texto, e suas sonoridades.

Ler simultaneamente os textos escolhidos. Agora, porém, escolher para ler apenas as palavras que tenham fone-

## Do texto à obra – uma proposta de experimentação musical (cont.)

mas com som de CA, CO, CU, QUE, QUI e outros, de sonoridades semelhantes (KA, por exemplo).

Fazer o mesmo, privilegiando, agora, as palavras que contenham sons sibilantes sem voz (s, x, f) ou com voz (z, v).

Fazer o mesmo com palavras que contenham fonemas nasais: ão, ães, ões, ou m e n em final de sílaba, entre outros.

Agora, combinar essas condutas com as anteriores, referentes aos parâmetros do som (altura, duração, intensidade, andamento, timbre), de modo a criar texturas interessantes no que se refere à organização sonora.

Incentivar os participantes a apresentarem outras ideias, não constantes desta proposta, e a prestar atenção nas diferentes sonoridades produzidas.

Em qualquer das propostas, atentar para as sonoridades obtidas com cada seleção de procedimentos.

**C. Criando pequenas peças musicais a partir dos textos escolhidos.**

Para esta parte, dividir os participantes em grupos de 8 a 10 pessoas. Eles, juntos, devem propor uma maneira de ler os mesmos textos, com a intenção de produzir uma pequena peça musical, com início, meio e fim. Os participantes devem combinar antecipadamente o que vão fazer e executar para os outros grupos. Incentivar todos os participantes a colaborarem com ideias, não se limitando a seguir sugestões de uma única pessoa. É importante, ao se trabalhar em grupo, dividir a responsabilidade da criação entre todos.

**D. Escuta crítica e avaliação**

Cada grupo, além de se apresentar, ouvirá os outros grupos. É importante incentivar a participação crítica de todos, como também, fazer que notem quais foram os critérios de organização da obra, o que escutaram, em termos de ideias musicais, a qualidade da execução e que, também, tenham espaço para comentar se gostaram ou não do que ouviram.



COLABORADOR	Pedro Paulo Salles
FAIXA ETÁRIA	Entre 7 e 12 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Interdisciplinaridade - Representação visual da música e dos sons - Grafia
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Sentados em fileiras, ou em roda ou em "U".
RECURSOS NECESSÁRIOS	Papel, material de desenho, materiais para colagem ou de modelagem, ou de construção (sucata); instrumentos musicais e equipamento para ouvir música.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 10

## Objetivos:

Desenvolver a escuta atenta e ativa através da representação visual da música e dos sons. Familiarização com as características dos sons — objetivas e subjetivas — contidos nas músicas, e também com as diferentes formas de organização de sons e as diferentes estruturas sonoras perceptíveis. Apreensão da música pela criança, ou seja, a identificação simbólica da criança com as músicas ouvidas.

## Descrição da atividade

1. Proponha aos alunos da classe que procurem escutar a música e representá-la através de desenhos, pinturas ou esculturas.
2. Durante o exercício, caso verifique que algum aluno ainda não iniciou o trabalho, deve-se perguntar o que ele está imaginando, o que a música sugere em termos de imagens, movimentos, cores ou até lugares e personagens.
3. Note que o resultado pode ser também desenhos abstratos: traços, campos de cores, texturas, formas, símbolos e assim por diante. É desejável que haja uma grande variedade de modos de ouvir e representar a música.
4. Se necessário, repita o trecho escolhido para a finalização dos trabalhos.

## Apreciação e avaliação da proposta pelo grupo

5. É importante que, na apreciação, leve-se em conta a relação entre o desenho e a música ouvida, e que não seja valorativa, mas interpretativa; e que todos possam ver os desenhos de todos que queiram mostrar.

Há muitas maneiras de se fazer isso, mas quatro são básicas: **A)** Cada um explica como pensou o desenho com relação à música e, a partir disso, a classe comenta; **B)** A classe tenta interpretar o desenho primeiro e depois o autor explica e esclarece, abrindo à discussão;

## DICAS:

- Escolha músicas instrumentais, de preferência orquestradas. Selecione um trecho de 1 a 4 minutos. Deve ser sugestiva em termos de movimentos que instiguem a imaginação.
- Em atividades posteriores, a música poderá ser cantada, tendo-se em mente que a letra já sugere imagens, podendo dirigir e limitar a imaginação.
- A revelação dos nomes das músicas utilizadas e seu contexto histórico pode ser preservada para depois da atividade, para que não condicione a imaginação dos alunos.
- Alternativa: trabalhar com sons isolados. Por exemplo, uma batida de prato (tocado ao vivo na classe) ou pequenas sequências de sons criadas pelos próprios alunos ou pelo professor, ou ainda pequenas sequências gravadas ou "recortadas" de músicas.
- Desdobramentos: as músicas a serem desenhadas podem ser criadas e tocadas pelas próprias crianças; em vez de músicas, podem ser produzidos sons isolados ou em sequência para serem desenhados; as músicas a serem desenhadas podem ser aquelas produzidas como resultado da Prática 08 (p. 234).

**C)** Observa-se o desenho em silêncio, mas junto com a música; **D)** Simplesmente observa-se o desenho em silêncio, imaginando sons. Seja como for, o primeiro passo é a observação dos desenhos, e essa pode ser com ou sem a música soando. É fundamental que haja esse momento em que os desenhos são observados junto com a música.

## SUGESTÃO DE MÚSICAS:

- Glissandi, de Gyorgy Ligeti (1957)
- Variações para Piano - Opus 27, de Anton Webern (1936)
- Le Marteau sains Maître, de Pierre Boulez (1955)
- Sagração da Primavera (1º movimento), de Igor Stravinsky (1913)
- 5ª Sinfonia em Do menor - Opus 67, de Ludwig van Beethoven (1808)
- Tropicália, de Caetano Veloso – arranjo de Rogério Duprat (1967)
- Com que Roupa, de Noel Rosa (1930)
- E o Mundo não de Acabou, de Assis Valente (1938)
- Money, de Roger Waters com Pink Floyd (1974)
- It Don't Mean a Thing, de Duke Ellington e Irving Mills (1931)

## Musicando pinturas, barulhando desenhos

COLABORADOR	Pedro Paulo Salles
FAIXA ETÁRIA	Entre 7 e 14 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Interdisciplinaridade - Representação sonora de pinturas - Leitura musical
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Sentados, na formação tradicional da sala de aula.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Imagens de pinturas com reproduções em papel. Instrumentos musicais e o próprio corpo.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 10

**Objetivos:** Fazer música a partir de desenhos e pinturas.

Desenvolver o conhecimento de estruturas pictóricas a partir de um pensamento musical posto em prática. Por esse motivo, essa atividade exige um conhecimento básico de artes visuais, o que sugere que seria proveitoso buscar uma parceria com o professor desta área.

Desenvolver nos alunos a capacidade de criação musical, de prática musical em conjunto, de interpretação de símbolos (desenvolvimento de uma hermenêutica) e de leitura musical de elementos visuais, como se faz com uma partitura, com a diferença de que, aqui, as regras de leitura serão determinadas pelos próprios sujeitos.

### Descrição da atividade

1. Observando a pintura escolhida, com os instrumentos na mão, só resta começar. Transformar a pintura em música é o objetivo básico. Uma forma de começar pode ser a improvisação coletiva a partir do quadro e depois conversar sobre o resultado e como cada um interpretou musicalmente a imagem. Se o professor julgar melhor, os instrumentos podem ser disponibilizados apenas para grupos menores, que, à sua vez, fazem a experiência de leitura musical, discutem o resultado e as ideias, passando então para o próximo grupo que vai à frente fazer o mesmo.
2. O diálogo a partir da observação da pintura é muito importante. O professor deve perguntar às crianças o que elas veem na imagem em termos de elementos identificáveis. Estes elementos serão fundamentais na experiência, já que eles é que serão transformados em sons. Assim, se o quadro tiver um fundo azul, uma bolona preta e uma linha vermelha, estes elementos deverão ser identificados, assim como suas características: o tipo de azul, se ele mantém a tonalidade por todo o campo pictórico, se a bolona preta é redonda ou deformada, se a linha é vertical ou transversal, se é reta ou ondulada, e assim por diante. Esses elementos as crianças têm toda condição de identificar, a depender da complexidade da pintura. Caso a pintura seja mais

### DICAS:

- A distribuição dos instrumentos deve ser bem planejada e pode ser importante como elemento organizador nas criações. O professor deve mostrar aos alunos que cada instrumento cumpre um papel único e insubstituível. Nas primeiras tentativas de criação coletiva, os instrumentos de som mais fraco ficam invariavelmente encobertos pelos de som mais forte. Encontrar soluções políticas e éticas vão gerar uma democracia dos sons e, no âmbito musical, vão trazer maior riqueza de timbres e transparência nas sonoridades.
- Iniciada a criação coletiva, o professor pode propor sua organização, para que os que estão tocando os mesmos instrumentos se agrupem e fiquem juntos. Tais agrupamentos são chamados de naipes, na música clássica (ou erudita). Na orquestra tradicional, temos os naipes das cordas (subdividido em naipes de violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), o naipe dos sopros (subdividido em naipe das madeiras — flautas, oboés, clarinetes e fagotes — e naipe dos metais — trompas, trompetes, trombones e tubas), e o naipe da percussão (tambores, pratos, caixa, reco-reco, triângulo, xilofone etc.). No caso das crianças, o ideal seria que elas mesmas organizassem e nomeassem os naipes no início das criações ou num processo separado de classificação dos instrumentos, mas sempre partindo da experiência sonora, e não só da aparência dos instrumentos.

complexa, os elementos devem ser apontados pelo professor, deixando que as crianças o descrevam, assim como sua função no quadro. No caso de uma pintura figurativa, os elementos da imagem também devem ser identificados e interpretados, tanto aqueles mais concretos em termos sonoros, quanto aqueles mais subjetivos e abstratos (conforme apontamos acima nas Dicas práticas para a ação). Essa interpretação é a busca de significações nos elementos da imagem e em sua disposição na cena.

3. A cada elemento identificado, as crianças já podem começar a dar ideias sonoras e a experimentá-las coletivamente. Dessa maneira, vai se constituindo um repertório de sons e elementos pictóricos para a composição final.





4. Feito isso, resta combinar com as crianças como será a leitura dos elementos trabalhados em termos de sequência (visual e sonora), levando-se em consideração a pintura como um todo e a temporalidade implicada numa música. Assim, a espacialidade da imagem, poderá se traduzir numa temporalidade dos sons, em uma sequência de eventos sonoros.

5. Consideremos, como exemplo, cinco formas básicas de se fazer isso:

- Escolhe-se um trajeto de visualização da imagem a ser acompanhada por todos enquanto tocam; desse modo, alguém vai apontando na imagem esse percurso, enquanto os outros tocam de acordo com o combinado;
- Escolhem-se dois ou mais trajetos a serem lidos simultaneamente, instaurando assim a simultaneidade de eventos;
- Os percursos são livres e cada um realiza o caminho que quiser na leitura musical da obra;
- A pessoa que estiver indicando a trajetória na pintura escolhe o caminho que todos deverão seguir para tocar;
- Não há percurso, há uma leitura do todo.

Lembremos que, em qualquer um dos casos (excetuando o último tipo), os trajetos podem ser lidos com ida e volta, ou seja, a leitura de um determinado elemento pictórico pode se repetir a depender do percurso realizado e do desejo dos criadores. Como o olhar errante, que passeia por uma pintura ou uma fotografia, que ora se atém a detalhes, ora ao todo, a música também pode ter uma temporalidade multidirecional. Além disso, o trabalho pode ter o objetivo de se chegar a uma composição final coletiva, que pode ser ensaiada e mesmo apresentada (tendo-se em mente que, se for apresentada, o quadro poderá estar exposto e o público deve ser preferencialmente informado do processo de elaboração).

#### DICA:

• A escolha das pinturas ou desenhos tem como premissa básica que o professor tenha consciência dos desafios que cada tipo de imagem impõe à sua interpretação sonora e musical. Isso requer algum tempo de experiência, mas podemos adiantar que, as pinturas figurativas podem ser mais difíceis de serem interpretadas do que aquelas abstratas. Pelos mesmos motivos apontados na prática anterior (7), as pinturas figurativas requerem, em certos casos, uma interpretação mais abstrata e subjetiva, enquanto que as pinturas abstratas requerem uma leitura mais direta (mais “figurativa”) das imagens observadas e, por isso, às vezes, mais fáceis para o aluno. Podemos dizer que a pintura figurativa pode apresentar pelo menos dois tipos de desafios: a representação de paisagens sonoras (elementos da imagem que remetam a sons concretos, como passos, chuva etc.), e a representação de sentimentos, sensações e outros elementos que, a princípio não são sonoros (como o medo, o luar, a escuridão e outros elementos mais abstratos).

#### SUGESTÃO DE IMAGENS:

- A Asa da Calhandra, de Joan Miró (1967).
- Azul II, de Joan Miró (1961) e todas as outras pinturas da série Azul.
- O Chapéu faz o Homem, de Max Ernst (1920)
- Alguns Círculos, Wassily Kandinsky (1926)
- Amarelo, Vermelho e Azul, Wassily Kandinsky (1925)
- Arquitetura Polifônica, Paul Klee (1936)
- Thanksgiving, Dóris Lee (1942)
- Pipas, Cândido Portinari (1941)
- Perigos do Mar, Oswaldo Goeldi (1955)

## O corpo musical – jogo do eco

COLABORADOR	Núcleo Barbatuques® (André Hosoi, João Simão e Maurício Maas)
FAIXA ETÁRIA	A partir de 7 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Exercício de escuta (percepção fina de timbres) imitação e atenção
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Em roda, de pé ou sentados
RECURSOS NECESSÁRIOS	Corpo dos alunos e do professor
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 4

### Objetivos:

Explorar timbres e possibilidades sonoras que o corpo é capaz produzir. Aprender a fazer sons com palmas e pés.

### Descrição da atividade:

Os alunos devem estar com roupas confortáveis e despojados de anéis, colares ou quaisquer utensílios que possam vir a prejudicar movimentos corporais. Na maioria das vezes, ficarão em uma disposição de roda, alternando momentos onde estarão sentados ou de pé. Esta posição é favorável para estimular um estado de atenção, escuta e visão (numa roda, por maior que seja, todos conseguem se ver).

- 1. Aquecimento:** ativar o corpo e prepará-lo para o início do trabalho de percussão corporal. Leve alongamento das principais partes do corpo: coxa, ombros, braço, antebraço e pulsos. Percutir os pés no chão de forma rápida para aquecer as pernas. Percutir com as mãos de baixo para cima: canelas, coxa, barriga, peito ombros e braços. E massagem no rosto e couro cabeludo com as mãos. Esta atividade pode ser feita em duplas em que um aluno percute as mãos de leve nas costas do outro.
- 2. Sons Corporais:** estimular os alunos, por imitação, acompanhar o professor na apresentação dos seguintes sons:  
**Som tocado com os pés:** Bater os pés no chão com a sola inteira.  
**Sons tocados com a mão:** Bater as mãos na coxa, barriga e peito (na região do osso esterno). Variação dos sons de palmas (grave, estrela, aguda, costas de mão e pingo).

### DICAS:

- Se o tempo permitir, o professor pode escolher um aluno para fazer outras combinações de sons para o grupo todo repetir. Outra possibilidade é que todos os alunos, um de cada vez na ordem da roda, façam uma pequena combinação de sons para que todos os outros repitam.
- Para uma maior concentração, esta atividade pode ser feita em roda com os alunos de pé.

É possível fazer o som de uma chuva usando rapidamente os sons das palmas. É só começar pelas palmas de dois dedos (pingos), depois passar pela palma das costas de mão, palma aguda, palma estrela e palma grave (aqui é a chuva forte!).

Sem parar, faça a sequência inversa. Vale lembrar que as palmas não podem estar juntas, o ritmo das gotas de chuva é sempre aleatório! Para uma maior concentração esta atividade pode ser feita em roda com os alunos sentados e até mesmo de olhos fechados (a intenção é focar a percepção na escuta).

- 3. Jogo do Eco:** jogo de imitação que prioriza o exercício da escuta (percepção fina de timbres) e da atenção. Estimula o desenvolvimento da noção indivíduo/coletivo, a capacidade de imitação/criação, a exposição da individualidade e a desinibição.

O professor lança uma combinação de sons simples para ser imitada pelo grupo (por exemplo, duas palmas graves e um pé no chão). Repita isso algumas vezes variando os timbres explorados no início da aula (usando o exemplo anterior, dois pés no chão e uma batida no peito). É possível variar também as figuras rítmicas, criando frases que podem ficar mais complexas dependendo da resposta dos alunos à atividade.

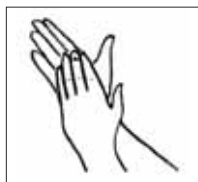
### Palmas



Grave



Estrela



Estalada



Costa das Mãos



Pingo

COLABORADOR	Núcleo Barbatuques® (André Hosoi, João Simão e Maurício Maas)
FAIXA ETÁRIA	A partir de 7 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Exercício de escuta (percepção fina de timbres) imitação e atenção
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Em roda, de pé ou sentados
RECURSOS NECESSÁRIOS	Corpo dos alunos e do professor
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 4 e 10

## Objetivo:

Continuar a explorar as possibilidades sonoras que o corpo é capaz produzir. Relembrar os timbres aprendidos na prática anterior (9) e introduzir as possibilidades de sonoridades com a boca, incluindo variações com a voz e percussão vocal. Utilizar os recursos corporais sonoros para reproduzir sons exteriores (instrumentos musicais, sons da natureza, do mundo entre outros).

## Descrição da atividade:

- Aquecimento:** usar a mesma sequência da primeira aula (prática 9). O aquecimento antes de fazer qualquer prática de percussão corporal deve se tornar uma rotina. Esta atividade pode ser feita com todos em uma roda onde cada aluno percute as mãos de leve nas costas do outro.
- Sons Corporais:** o professor rapidamente relembra com os alunos as palmas aprendidas na aula anterior. O professor pode fazer um pequeno Jogo do eco (página ao lado).  
**Sons usando mãos e rosto:** Percutir as mãos nas bochechas, palma na boca e vácuo melódico ("poc-poc" é o nome usado pelo Núcleo Barbatuques).  
**Percussão vocal:** Explorar as possibilidades fonéticas e onomatopeias: Tchi, Tum, Pá, sons usando o ar (Ssss, Fffff, respirações). Sons de vogais, consoantes e a mistura entre elas, assim como os diversos tipos de assobios podem ser usados.  
**Motivos melódicos:** O professor pode cantar pequenas frases musicais e os alunos repetem.

Para uma maior concentração, esta atividade pode ser feita em roda com os alunos sentados. É possível fazer o Jogo do Eco utilizando apenas sons feitos com a boca.

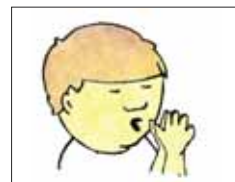
### Sons usando mãos e rosto



Mãos na bochecha



Palma na boca



Vácuo Melódico (poc-poc)

## DICAS:

• Ao término deste levantamento de timbres, o professor pode perguntar se algum aluno faz algum som diferente que não foi visto. Todos repetem.

Para uma maior sensibilização dos alunos, o professor pode também sugerir sons curiosos e não convencionais: o som fundo do mar, o som de dentro de uma caixa de fósforo, o som da amizade, o som de uma lesma com dor de cabeça, etc.

É interessante o professor incluir em seus comentários aspectos musicais que podem ser percebidos nas atividades tais como o reconhecimento de graves, médios e agudos, duração de cada som e densidade das texturas sonoras.

## 3. Jogo da imitação dos sons do mundo: uma história sonorizada

É possível pedir para os alunos imitem com a voz (e com o corpo) os sons de instrumentos musicais e outras fontes sonoras. Uma bateria, uma guitarra, uma corneta, uma britadeira, um carro, abelhas, uma cidade, um avião, pássaros. As possibilidades podem ser infinitas e podem gerar resultados muito interessantes!

O professor pode contar uma história (utilizando um livro, por exemplo) e os alunos vão sonorizando a história ao mesmo tempo, incluindo possíveis falas de personagens.



## 1 2 3 4 Rá!

COLABORADOR	Carlos Kater
FAIXA ETÁRIA	A partir de 8 anos
DURAÇÃO	De 2 a 3 aulas
CARACTERÍSTICAS	Interpretação e criação musical (ritmo e corpo)
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Em pé, em semi-círculo
RECURSOS NECESSÁRIOS	Folha grande de papel Kraft ou embrulho e canetas hidrocor
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 1

## Objetivos:

- Vivência lúdica de prática interpretativa;
- Desenvolvimento da expressão (pessoal, gestual, sonora);
- Desenvolvimento da criatividade;
- Abordagem de noções musicais em nível materiais;
- Abordagem de noções musicais em nível organização;
- Trabalho em conjunto x em pequenos grupos;
- Exercício de observação, discernimento e apreciação musical;
- Construção de propostas musicais próprias (com favorecimento não apenas de ganho técnico mas também aumento de auto-estima, autonomia, etc.).

## Descrição da atividade:

Atividade centrada na interpretação e na criação musical, com base em materiais gestuais e sonoros. Pode ser dividida em quatro etapas.

## 1. Contato com a proposta e interpretação conjunta

Interpretação da “matriz”, apresentada mais adiante, por todos os participantes ao mesmo tempo (tutti), com base nos materiais sugeridos. Aqui deve haver tratamento interpretativo realizado pelo educador, enfocando a clareza, beleza e precisão na interpretação de cada aluno, assim como do resultado conjunto da classe.

O exercício que apresentamos aqui é uma proposta derivada de outra já existente. Para a sua realização, os participantes permanecem em pé, dispondo-se, de preferên-

cia, em semicírculo. Ele está concebido com base numa matriz estrutural, onde a cada número corresponde um tipo particular de gesto.

## 2. Criação em grupo

O educador dividirá a classe em grupos de 3 a 5 alunos, que deverão, com a concentração e o silêncio possíveis, criar uma proposta de variação para a “matriz” realizada anteriormente. Uma abordagem da variação como técnica e como forma pode ser feita aqui, do ponto de vista de procedimentos, história, importância na música em geral. Com isso, ficará claro que a proposta de variação de cada grupo poderá se dar em nível dos materiais utilizados e/ou da organização, estrutura, forma. O educador passará junto a cada grupo, durante esta fase de criação, para observar se o processo se dá em condições satisfatórias, isto é, se os alunos necessitam de esclarecimentos complementares, para compreenderem os eventuais fatores limitantes e aportar novos estímulos, para assegurar, enfim, que a base e direção do processo se mostrem produtivas e adequadas para a obtenção de resultados coerentes.

## 3. Interpretação em grupo das respectivas criações

Todos os grupos tendo encerrado sua composição será solicitado que cada um deles, a sua vez, dirija-se a um ponto de evidência na classe ou no espaço e interprete a proposta sob forma de apresentação para toda a classe (isto é, posicionamento, silêncio e concentração,

## Matriz estrutural

1	2	3	4
1	2	3	4
4	3	2	1
1	2	3	4

Rá!

## Gestos correspondentes

**1** - Bater palma com os braços levantados no alto, sob a cabeça

**2** - Tapa com as duas mãos na altura do peito

**3** - Tapa com as duas mãos sobre as coxas

**4** - Batida do pé no chão (direito ou esquerdo, a combinar)

**Rá!** - Grito forte e breve, ao mesmo tempo em que rapidamente cada participante adquire uma posição corporal-gestual expressiva e original, que permanece congelada (fixa) por alguns segundos, retornando após em “câmera lenta” (isto é, de maneira lenta, gradual, bem suave) à posição normal.

sincronia de respiração preparação para o início e, ao final, breve congelamento ao encerrar a interpretação e em seguida, agradecimento ao “público”, para após “desmanchar” a situação de palco retornando a dimensão de rotina da classe).

palavras de apreciação e comentário podem ser feitas, sem prolongamento excessivo que leve à dispersão da classe. Ao final então, o educador poderá abordar cada uma das criações e suas diversas características, de preferência, dando sempre antes a palavra aos alunos, de maneira a que suas colocações não dirijam ou influenciem a percepção dos alunos e possam após também fazer a síntese.

#### 4. Interpretação conjunta

Depois de cada uma das apresentações, algumas

Concepção sonoro-musical para ser interpretada por todos os alunos divididos em dois grupos

GRUPO A				(1 2 3 4)	GRUPO B					
				Contagem com os dedos						
1	2	3	4		-	-	-	-		
1	2	3	4		-	-	-	-		
-	-	-	-		1	2	3	4		
-	-	-	-		1	2	3	4		
1	(2	3	4)	(F, mantém os braços no alto)	-	-	-	-		
1	(2	3	4)	(P, descem os braços lentamente)	-	-	-	-		
-	-	-	-		1	(2	3	4)	(F, mantém os braços no alto)	
-	-	-	-		1	(2	3	4)	(P, descem os braços lentamente)	
4	3	2	1		4	3	2	1		
				(1 2 3 4)						
				Movimento lento de descida dos braços, regido						
{	4	4	3	3		-	-	-	-	
{	2	2	1	1		{	4	4	3	3
{	4	4	3	3		{	2	2	1	1
{	2	2	1	1		{	4	4	3	3
{	4	4	3	3		{	2	2	1	1
{	2	2	1	1		{	4	4	3	3
	1	1	1	1		{	2	2	1	1
				Breve suspensão						
4	3	2	1	Imóveis, com os braços no alto	4	3	2	1		
				(1 2 3 4)						
1	2	3	4		1	2	3	4		
				(1)						
Rá!	Imobilidade e descongelamento				Rá!					

Esta parte é realizada enquanto cânone, encerrando-se, após a breve suspensão, com o 4321 em conjunto pelos dois grupos.

## Música de armar 1 – o silêncio

COLABORADOR	Regina Porto
FAIXA ETÁRIA	Dos 8 aos 11 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Silêncio ativo
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras. Alunos sentados em círculo.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	No centro do círculo: alunos líderes.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Material de uso diário em aula, instrumentos musicais, voz.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 5

### Objetivos:

- Preparação para o estado de escuta.
- Noção de silêncio “ativo”.
- Treinamento da escuta.
- Autodisciplina e concentração.

### Descrição da atividade:

A classe toda é orientada a produzir sons.

Cada aluno deverá eleger apenas um som, seja com a voz, com o corpo ou com um objeto escolhido. Eles serão os “emissores”.

Dois ou três alunos ficam responsáveis por silenciar a classe aos poucos. São os chamados “silenciadores”.

Eles se aproximam cuidadosamente dos “emissores”, um a um, com o sinal apontado (dedo indicador sobre os lábios). Em resposta, o emissor deve diminuir o seu volume, intensidade ou frequência de som ou ruído.

Um “silenciador” não deve sinalizar duas vezes seguidas para um mesmo “emissor”, mas circular pela classe.

À medida que a criança recebe “comandos de silêncio”, ela vai diminuindo gradativamente o barulho que faz, ao ponto do sussurro ou ruído mínimo.

Cada criança estipulará para si mesma qual é o seu grau

de ruído mínimo. Uma vez alcançado, a criança deverá fechar os olhos – e abrir os ouvidos.

Quando os “silenciadores” observarem que todos estão no mesmo nível de baixo ruído, passam a circular pela classe em movimentos lentos, na ponta dos pés, emitindo longos e suaves “Psiu”.

A classe toda vai ao volume sonoro zero, e esse silêncio deverá perdurar por, pelo menos, um minuto.

Trata-se de um estado de “silêncio ativo”. Sempre de olhos fechados, a criança deverá ficar muito atenta e concentrada no ambiente sonoro, pois a qualquer momento poderá ser convocada.

O silêncio só será quebrado quando os silenciadores se transformam em despertadores e acordem a classe, de novo, um a um, aleatoriamente.

Uma após a outra, cada criança é “despertada” por um leve chamado, ao longe, de seu nome (ou número ou letra), ou por um toque no ombro com uma baqueta improvisada.

Cada criança acordada deverá “cantar” livremente, prolongada e seguidamente (e não apenas falar) a palavra “um”, de forma baixinha.

Uma bela e caótica sinfonia de um’s.



COLABORADOR	Regina Porto
FAIXA ETÁRIA	Dos 8 aos 11 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Pulso
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Em círculo
RECURSOS NECESSÁRIOS	Metrônomo
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 5

### Objetivos:

- Noção de tempo, andamento e métrica.

### Descrição da atividade:

Acionar o metrônomo em compasso binário.

Ajustar o metrônomo a um andamento médio.

Observar aos alunos que o sino do metrônomo corresponde ao 1º tempo.

Ouvir várias vezes em silêncio para captar o pulso e a regularidade métrica.

Alguém começa a contagem (1, 2, 1, 2...), de forma pausada e tranquila, e puxa outro. Até que todos contem juntos.

O mais importante é que cada um sinta internamente o pulso.

Se houver defasagem, repassar o exercício individualmente.

Alterar o andamento para mais e para menos.

Repetir a contagem sempre em sincronia com o andamento.

Uma vez assimilado o tempo musical, pedir que a classe dê ênfase ao 1º tempo, o que pode ser marcado pelos pés, pelas mãos ou por ambos (apenas o 1º tempo).

Repetir os mesmos procedimentos em compasso ternário (1, 2, 3...).

Notar que também aqui a ênfase recai sempre sobre o 1º tempo.

Repetir os mesmos procedimentos em compasso quaternário (1, 2, 3, 4...).

Manter a ênfase no 1º tempo, agora com leve realce sobre o 3º tempo.

Apenas quando o professor notar que a ideia de pulso e métrica foi bem assimilada e que o sentido de tempo foi incorporado, repetir a experiência sem o suporte do metrônomo.

Como teste, prosseguir a prática rítmica e, em seguida, retomar a aplicação do metrônomo para constatar alguma possível defasagem.



## Música de armar 3 – a altura

COLABORADOR	Regina Porto
FAIXA ETÁRIA	Dos 8 aos 11 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Altura (noção intuitiva)
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Em círculo
RECURSOS NECESSÁRIOS	Diapasão de 4 notas (Sol – Ré – Lá · Mi)
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 5

### Objetivos:

Afinação, noção intuitiva do sistema diatônico.

### Descrição da atividade:

A classe deve ser apresentada ao diapasão: um útil indicador de alturas e notas musicais. As notas do diapasão correspondem a certos degraus da escala – ou da escala. Não são degraus contíguos, mas saltados.

O professor escolhe e emite uma nota soprando o diapasão.

Os alunos devem repetir vocalmente, um a um, a nota emitida (altura musical). A nota deverá ser emitida vocalmente usando sempre vogais.

Os alunos devem ser estimulados a adotar vogais diferentes.

Após as experiências individuais, os grupos e, depois toda a classe, devem reproduzir as notas em conjunto, coletivamente.

O exercício deverá ser realizado sucessivamente com as 4 notas do diapasão: sol-ré-lá-mi. Os alunos devem ser estimulados à maior afinação possível.

### DICAS:

- Esse exercício deve ser feito sempre muito pausadamente, para que cada aluno ouça com muita concentração a nota primordial emitida como referência e descubra, por si mesmo, notas que julgue consonantes ou dissonantes.
- Quando o professor observar que os alunos dominam relativamente as alturas musicais, desenvolver uma prática de improvisação coletiva em que caiba a cada participante emitir uma única nota musical, de qualquer altura, utilizando apenas vogais, e variando as emissões.
- A emissão da nota de cada um deverá ser repetida várias vezes. A duração e intensidade da nota serão determinadas por cada participante.
- O resultado deverá soar como notas empilhadas: um acorde em flutuação.

Afinação aproximada, pede-se aos alunos que ‘respondam’ a cada uma das notas do diapasão com uma nota de altura diferente que lhe soe bem.

O exercício deverá ser feito isoladamente e depois em grupo.



COLABORADOR	Regina Porto
FAIXA ETÁRIA	Dos 8 aos 11 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Altura (consciência)
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Em círculo.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Marimba de 7 ou 8 teclas
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 5

### Objetivos:

Afinação, conscientização do sistema diatônico.

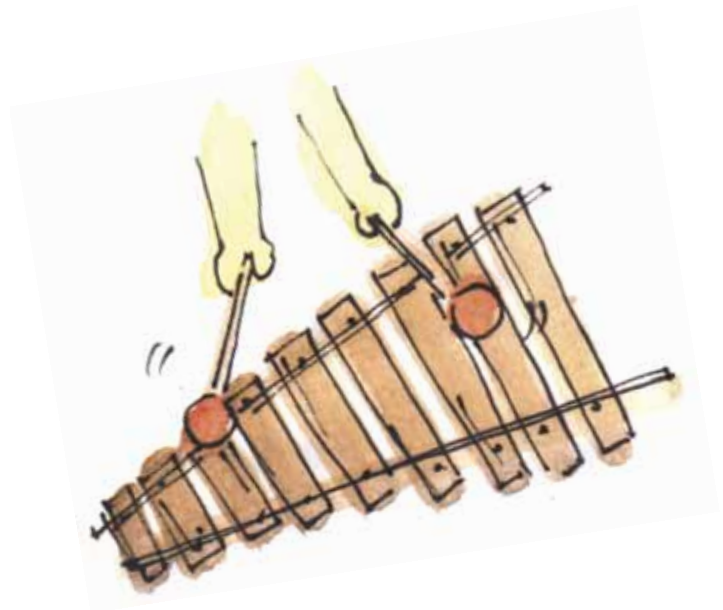
### Descrição da atividade:

Apresentar a marimba aos alunos e mostrar como ela dispõe sequencialmente 7 notas da escala diatônica (dó-ré-mi-fá-sol-lá-si) ou, em alguns casos, cobrindo uma oitava completa (dó a dó).

A sequência deverá ser escrita na lousa.

Voltar à analogia da escada.

Para "aquecer", o professor toca com as baquetas as 7 (ou 8) notas da marimba em direção ascendente e descendente, as quais deverão ser cantadas. Os alunos repetem em conjunto várias vezes a escala, inicialmente em uníssono e depois de forma autônoma na altura e no tempo, de forma a criar uma livre polifonia de escalas.





## Música de armar 5 – a criação

COLABORADOR	Regina Porto
FAIXA ETÁRIA	Dos 8 aos 11 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Forma, memória, criação.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	No centro do círculo: fontes sonoras, alunos líderes e instrumentos musicais.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Voz, metrônomo, diapasão, marimba e vuvuzela.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 5

### Objetivos:

Senso de forma, memória, criação coletiva.

### Descrição da atividade:

Agora é hora de combinar as “cores” (ou seja, as notas) livremente.

O professor e um aluno – cada qual com uma baqueta – emitem pausadamente notas aleatórias da marimba.

Outro aluno soa o diapasão como se fosse instrumento de sopro, isto é, sustentando cada nota com intenção musical e por tempo indeterminado.

Os demais alunos deverão então, cada um, escolher e procurar seguir vocalmente uma nota ou mais notas (do diapasão ou da marimba), de acordo com a percepção e a intuição de cada um.

O exercício deve então evoluir para a combinação entre afinação vocal de diferentes alturas, de tempos em tempos reforçada pelas notas do diapasão, e a métrica, com uso do metrônomo, apoiado nos tempos fortes pelos pés e/ou mãos.

O fim da improvisação será anunciado por um toque rápido e suave de vuvuzela, seguido de pausa e de um segundo toque ainda mais suave.

A música se encerra com longo toque baixíssimo.

A experiência deve ser repetida várias vezes, até que a classe se dê conta de que estão construindo estruturas musicais.

Nessa etapa de conscientização, as estruturas podem passar a ser previamente organizadas, compostas, ensaiadas e memorizadas.

Logo os alunos irão concluir que as combinações são infinitas.



COLABORADOR	Ricardo Breim
FAIXA ETÁRIA	A partir de 9 anos
DURAÇÃO	2 aulas ou mais
CARACTERÍSTICAS	Pulso, forma e arranjo.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Toda a classe
RECURSOS NECESSÁRIOS	Aparelho de som com toca CD, lousa, próprio corpo.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 8

### Objetivos:

Ao final da sequência de atividades, os alunos terão vivido uma primeira experiência de elaboração de arranjo de uma canção, que envolve conteúdos conceituais, procedimentais e atitudinais da linguagem musical.

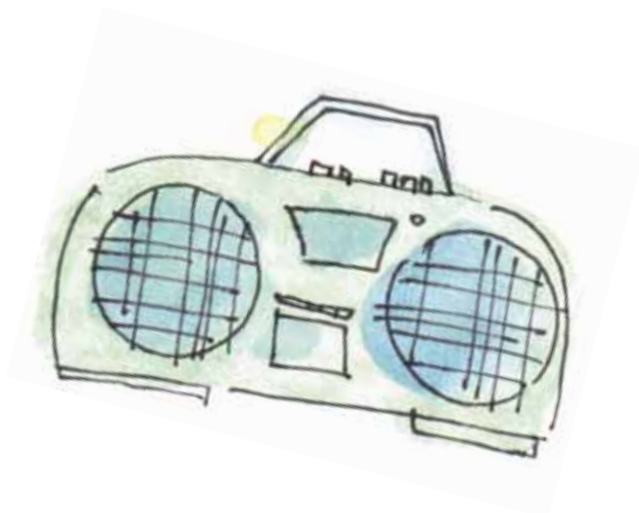
### Descrição da atividade:

1. Enquanto escutam a gravação de uma canção que irão arranjar e interpretar, os alunos experimentam pulsos lentos, médios e rápidos que combinem com a música até poderem identificar, com a ajuda do professor, o pulso do compasso (uma marcação a cada início de compasso).
2. Enquanto escutam novamente a gravação desde o início, os alunos desenham uma sequência de quadradinhos equidistantes, alinhados da esquerda para a direita, de maneira que o gesto para grafar cada lado de cada quadradinho possa ser percebido como expressão do pulso do compasso.
3. Os alunos reiniciam o processo, mas agora, em lugar de manter equidistantes os quadradinhos, devem perceber adicionalmente as mudanças ou reinícios de trechos da gravação para agrupar os quadradinhos de cada trecho e até mesmo interromper o desenho de um quadradinho para iniciar o seguinte quando isso for compatível com a percepção de mudança ou reinício.

### DICAS:

- Utilize 1 aula para as atividades de mapeamento da forma.
- A elaboração do arranjo pode ser distribuída nas aulas seguintes.

4. A partir da sequência de quadradinhos proposta e anotada na lousa pelo professor, os alunos discutem as possíveis diferenças entre as propostas de notação individuais e tentam encontrar a melhor maneira de identificar os diferentes trechos e representar a forma associada ao que escutaram.
5. Uma vez concluída a notação da forma por quadradinhos, utilizam-na como referência para elaborar e realizar coletivamente um arranjo com canto, e acompanhamento do professor utilizando pulso básico, pulso do compasso, levada e ritmo da melodia, escolhendo entre essas alternativas as que pareçam combinar melhor com cada trecho da canção. Anotando sob os quadradinhos as alternativas escolhidas para cada trecho, os alunos obtêm uma espécie de mapa que pode servir de guia para ensaiar o arranjo elaborado coletivamente.





## Jogos rítmicos, motores e sociais

COLABORADOR	Marcelo Petraglia
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 10 anos
DURAÇÃO	A critério do professor
CARACTERÍSTICAS	Ritmo e corpo
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Individual, em duplas e em grupo. Para exercícios em grupo, organizar os alunos em roda.
RECURSOS NECESSÁRIOS	O próprio corpo
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 2

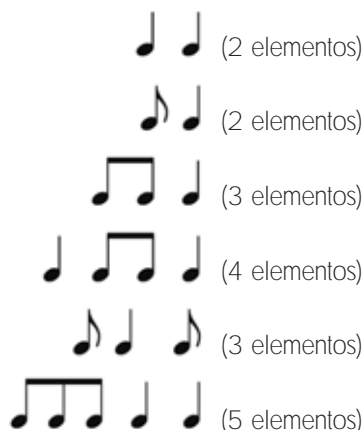
### Objetivos:

Desenvolver a habilidade rítmico-motora e espaço-temporal no plano individual e social. Ao se exercitar nesta prática, o aluno consolidará seu senso rítmico e sua coordenação motora. Desenvolverá uma sensibilidade para o fluxo rítmico tanto individualmente como na interação em grupo. Sensibilizar-se-á para o valor do resultado coletivo que, mesmo dependente do resultado individual, transcende este último.

### Descrição da prática:

Este conjunto de exercícios possui dois princípios básicos: a ordem do tempo (OT) e a ordem do espaço (OE). Por ordem do tempo designa-se uma dada célula rítmica com 1, 2, 3, 4 ou mais elementos.

### Exemplos:



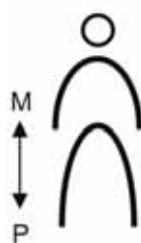
Nos exercícios, estas células são repetidas ciclicamente.

Os exercícios são formados sempre pela combinação de uma OT e uma OE.

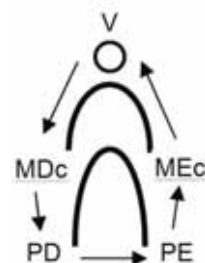
A ordem do espaço é a sequência (pontos no corpo ou no grupo) em que os elementos rítmicos acontecem. Para melhor descrevermos este elemento, usaremos as seguintes abreviações:

M	palmas
MD	mão direita, c (na coxa) ou o (no ombro)
ME	mão esquerda (na coxa (c) ou ombro (o) esquerdo)
P	bater qualquer um dos pés no chão
PD	pé direito no chão
PE	pé esquerdo no chão
V	voz (fonema ou vogal: dom, tá, hoi, ha, he, hi, ho, hu. etc.)
Números	indicam os vários alunos dentro de uma sequência
1M - 2M - 3M...	significa que os alunos batem palma um depois do outro

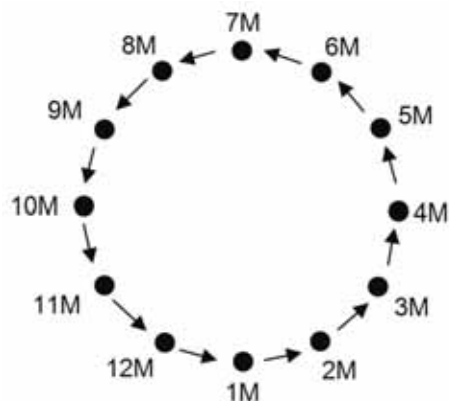
### Exemplos:



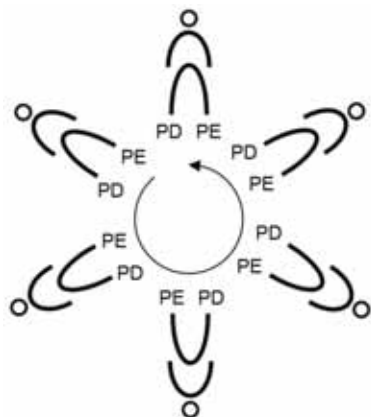
Alternância individual  
M - P



Sequência individual  
V - MDc - PD - PE - MEc  
(sequência rotatória de 5 elementos)



Sequência em roda:  
1M - 2M - 3M - 4M - 5M...  
(palmas na roda, um depois do outro,  
em sentido horário ou anti-horário).

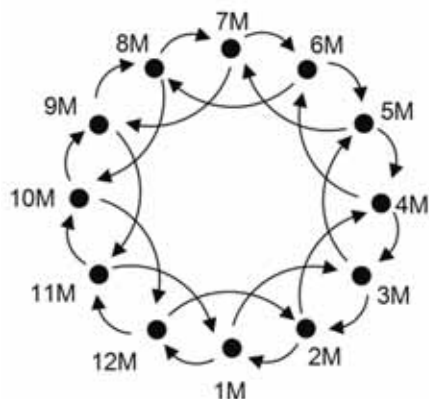


Sequência em roda:

1PE - 1PD - 2PE - 2PD - 3PE - 3PD...

(bater os pés no chão, um depois do outro, o esquerdo e depois o direito).

Estas seqüências (OE) podem variar desde algo muito simples, como bater palmas um depois do outro, até ordens bastante complexas como, por exemplo, "pula um, volta um": em roda  
1M - 3M - 2M - 4M - 3M - 5M - 4M...



Ou ainda mais complexo com os pés:

1PD - 2PD - 2PE - 3PE - 2PD - 3PD - 3PE - 4PE - 3PD...

#### DICAS:

- Uma vez compreendido o funcionamento destes exercícios, o professor poderá facilmente criar um grande número de variações e gradações de dificuldade, de acordo com o contexto e a necessidade de seus alunos.
- A ideia básica é simples: combinar pontos no espaço e com células rítmicas. A OE pode incluir pontos os mais variados: bater os pés, bater palmas em diversas partes do corpo, sons vocais e mesmo piscar os olhos, mostrar a língua ou, para quem consegue, mexer as orelhas! Pode-se também distribuir instrumentos numa roda e assim enriquecer timbricamente o exercício, levando-o até mesmo ao status de uma pequena (ou grande) composição.

#### DICAS:

- Para que este trabalho tenha efeito e atinja os resultados esperados, estes exercícios devem ser praticados regularmente e podem ocupar uma parte da aula de música. A experiência tem demonstrado que é mais produtivo trabalhar em pequenas doses regularmente do que a prática concentrada em longos períodos. Em geral, práticas de 10 a 20 minutos feitas regularmente ao longo das semanas são suficientes para que se consiga um bom resultado. Todavia é a percepção do professor que deve determinar a duração do processo.
- Estes exercícios têm marcadamente uma atuação do tipo "impressão", pois buscam uma objetivação e incorporação de padrões temporais a partir de uma lei exterior. Normalmente o grupo tem um efeito ordenador sobre as inconstâncias rítmicas do indivíduo, ajudando-o a encontrar uma regularidade.

#### Realização dos exercícios :

Normalmente começa-se por uma série de exercícios individuais a fim de que o aluno se familiarize com a estrutura do trabalho. Deve-se sempre começar com algo simples e gradativamente aumentar a complexidade à medida que as dificuldades vão sendo superadas e a grande maioria da classe domina cada exercício. Nos exercícios em grupo, deve-se almejar que o fluxo rítmico se mantenha constante e, para isso, é recomendável começar lento e acelerar gradativamente.


Os exercícios tornam-se interessantes e desafiadores quando o número de elementos da OT (célula rítmica) não coincide com o número de pontos da OE. Quando isso acontece, há uma variação de quando e onde se bate, exigindo mais flexibilidade e concentração.

O professor pode primeiro treinar com todos os alunos a célula rítmica escolhida. Em seguida, pede que este ritmo seja distribuído entre pontos do corpo (M - P, PD - PE ou MD - PD - PE - ME etc.). Às vezes, é necessário que o professor simplesmente demonstre como deve ser feito e chame a atenção dos alunos para o que se ouve. Mesmo estando a célula rítmica distribuída entre palmas, pés ou entre diversas pessoas, o padrão rítmico deve permanecer o mesmo, soar igual.

## Jogos rítmicos, motores e sociais (cont.)

Exercícios individuais:

Exemplos

OT:  / OE: PD - PE  
PD PE PD PE PD PE PD PE PD PE PD PE PD PEOT:  / OE: M - P  
M P M P M P M P M P M P M POT:  / OE: V (dom) - MDc - PD - PE - MEc  
V MD PD PE ME V MD PD PE MD V MD...

Exercícios em grupo

Usando o mesmo princípio, combinam-se as OT com as OE. Estas últimas agora são compartilhadas por dois ou mais alunos.

Exemplos:

1. Em dupla

OT:  / OE: 1M - 2M  
1M 2M 1M 2M 1M 2M 1M 2M 1M 2M 1M 2M

Neste caso, é importante notar que a célula rítmica acontece entre os indivíduos e que o tempo longo (semínima) acontece ora em um, ora em outro parceiro. Na verdade, o tempo longo ou curto acontece entre os parceiros: quem faz a palma de 1 ficar longa é o 2 e vice-versa. Neste sentido, para o exercício funcionar, ambos têm que chegar a um acordo sobre o andamento e, sobretudo, ouvir o outro. Uma vez dominado o problema, eles podem brincar de acelerar e desacelerar sem perder a clareza da célula rítmica.

## DICAS:

- É importante que se atente para a dimensão social dos exercícios em grupo. É frequente a situação onde os “desajustes” que ocorrem sejam percebidos com nitidez e, às vezes, facilmente criticados. Todavia quando a ação passa pelo participante a perspectiva crítica desaparece e facilmente perde-se a clareza. O desafio é perceber-se em ação, estar ao mesmo tempo ativo e se auto-observar. O professor deve estar atento para conduzir o processo de modo que cada um dê o melhor de si e ajude o grupo como um todo a se harmonizar. Como dito acima, o tempo não está nas pessoas (pontos), mas entre as pessoas e, com isso, vive em uma dimensão que transcende os indivíduos, se estabelecendo como uma entidade autônoma por sobre o grupo.

- Tanto esta prática quanto a 1ª do ensino médio (p. 255) são sistematizações e desenvolvimentos a partir de exercícios do músico e pedagogo Pär Ahlbom (Suécia).

Este mesmo exercício pode ficar mais complexo utilizando a seguinte OE: 1M – 2M – 1P – 2P. Neste caso, temos uma OT de 3 elementos permutada com uma OE de 4 elementos.

2. Em grupo

Em roda, pode-se simplesmente fazer com que se mantenha um pulso regular batendo palmas na seguinte OE: 1M, 2M, 3M, 4M, 5M etc., ou seja: cada aluno bate 1 vez palmas quando chega na sua vez. O importante é que o grupo consiga manter um pulso regular. Em seguida, pode-se introduzir uma célula rítmica, como a utilizada nos exemplos acima. Aqui o importante é que se mantenha o andamento e regularidade do padrão rítmico independente de quem bate a palma.

Um passo seguinte seria fazer a mesma coisa com os pés, lembrando que temos 2 pés! Neste exercício, cada pé equivale a 1 ponto e cada pessoa administra, portanto, 2 pontos. Exercícios que utilizam os pés são de extrema importância, pois normalmente temos menos consciência e controle sobre eles. Assim, ajudamos os alunos a tomar posse do seu corpo. A OE pode ser simplesmente:

1PE - 1PD - 2PE - 2PD - 3PE - 3PD...

(seqüência da roda)

ou mais complexa:

(1PE - 1PD - 2PE - 2PD) – (1PD - 2PE - 2PD - 3PE) –

(2PE - 2PD - 3PE - 3PD) – (2PD - 3PE - 3PD - 4PE)

(4 para frente, 3 para trás).

Neste caso, é recomendável que se treine primeiramente a OE apenas com um pulso, para posteriormente inserir uma OT simples (por exemplo: curto/longo).

COLABORADOR	Ricardo Breim
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 10 anos
DURAÇÃO	A critério do professor
CARACTERÍSTICAS	Apreciação e interpretação de canção.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, disposição habitual (itens 1, 2, 3) ou em roda (itens 4, 5 e 6).
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Individual, e em grupo.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Aparelho de som e CDs com canções escolhidas pelo professor e/ou alunos.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 8

### Objetivos:

A presente atividade tem por objetivo trabalhar a apreciação, a percepção e a produção por parte dos alunos.

### Descrição da atividade:

- Os alunos ouvem em silêncio, pelo menos duas vezes, a gravação da canção (**apreciação**).
- Identificam diferentes momentos da canção associados ao que acontece na letra ou na música e compartilham com os colegas o que compreenderam a respeito da letra (**apreciação por reflexão**).
- Cantam com a gravação, identificando acontecimentos musicais que possam funcionar como referência para cantar com o acompanhamento do professor (**percepção por produção**).
- Com o acompanhamento do professor, experimentam cantar de maneira suave, um pouco mais forte ou ainda mais suave, avaliando o que combina melhor com cada trecho, até obterem uma proposta de interpretação da canção (**apreciação por produção**);
- Com a classe dividida em grupos ou em coro e voz solista, os alunos experimentam e avaliam outras alternativas, até poderem escolher a maneira de a classe interpretar essa canção (**apreciação por produção**);
- Os alunos ensaiam e apresentam ou ensaiam e gravam a sua interpretação da canção (**produção**).



## Conhecendo o Bumba Boi

COLABORADOR	Renata Amaral
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 10 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Pulso, subdivisões e compasso.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Em grupo, todos de pé, em roda.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Um par de matracas. Também poderão ser usadas claves e baquetas, ou mesmo palmas.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 7

### DICA:

- As matracas podem ser feitas com ripas descartadas de caixotes ou de construção ou ainda com pedaços de cabo de vassoura de aproximadamente 20x5cm.

### Objetivos:

Noções de pulso e ritmo, subdivisões do pulso, introdução ao conceito de compasso.

### Descrição da atividade:

Marcar um pulso com os pés (□ = 97), primeiro com o mesmo pé e em seguida alternando o peso entre eles de forma que resulte em um movimento pendular.

Assim que o pulso estiver firmado, começar com as matracas ou palmas uma subdivisão binária.

Sem parar a marcação do pulso, interromper as matracas/palmas e reiniciar em subdivisão ternária.

Alternar as duas subdivisões algumas vezes esclarecendo e firmando a diferença entre elas.

Dividir a roda em duas metades, e agora cada uma delas executará simultaneamente uma das subdivisões. Em geral, é mais eficiente iniciar com a metade que manterá o binário e acrescentar a ternária. É natural que a primeira tenda a acelerar o ritmo, o professor deve marcar visivelmente o pulso e em algumas tentativas o grupo se acostumará ao padrão polirrítmico.

Agora o grupo poderá aprender uma melodia para cantar sobre a base rítmica, que poderá ser alternada em solo e coro (permitindo a todos que experimentem a função solista) ou cantada sempre pelo grupo todo.

A partir daí, caso haja disponibilidade, poderão ser inseridos outros instrumentos como maracás (simples de serem confeccionados com garrafinhas pet pequenas enchidas 25% com arroz), tambores graves (baldes e bacias funcionam bem tocados com baquetas fofas, feitas com 30cm de cabo de vassoura com a ponta envolta em feltro) e o Boi está no terreiro...

pulso / pés

matracas 1

matracas 2

maracá

tambor / pandeirão 1

tambor / pandeirão 2

tambor / pandeirão 3

## Eu vi uma onça gemer

Juca do Bolo - MadreDeus



## Boi Bonitinho

Mestre Edmundo - Boi de Cururupu

Bo - oi bo - oi - bo - ni - ti - nho de jeito

Só - quem não gos-ta de ti - é - que te me-te defeito

## Maracá de prata

Humberto de Maracanã - Boi de Maracanã

Che - guei - com meu ba - ta - lhão de ou - ro -

- vim tra - zer - pra - zer de São Jo - ão -

- eu a - in-daes-tou fir-me meu po-vo faz tre - mer o chão -

- com pan-dei-ro ma - tra-ca ma-ra-cá de pra - ta na mão

## Despedida

Coxinho - Boi de Pindaré

Oi vem che-gan-ça ma-dru - ga - da - eo se - re-no del' me mo-lhou

(oi) a-deus moça - o san - to já me cha - mou - a -

deus - a - deus - mo-re-na lin-ça-já vou (a-deus moça) vou D.C.



## Acompanhe a pulsação - prática para um fazer musical inclusivo

COLABORADOR	Viviane dos Santos Louro
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 10 anos
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Ritmo, leitura musical
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Individual, em duplas e em grupo. Para exercícios em grupo, organizar os alunos em roda.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Papel A4, lápis
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 9

### DICAS:

- É importante antes de começar, o professor marcar 4 pulsações de referência. Isso pode ser feito contando até 4.
- Pode-se começar com 4 riscos e aumentar a quantidade gradativamente conforme a evolução do aluno.

### Objetivos:

Noção de pulsação; dissociação de timbres; princípio básico de leitura musical.

Atenção seletiva auditiva; noção espacial; associação de conteúdos (visual/auditivo); concentração; contagem; lateralidade (noção de direita e esquerda); capacidade de abstração; praxia fina (coordenação manual).

### Descrição da atividade:

Acompanhar uma série de pulsações (representadas por riscos verticais) e marcar um X ou círculo (no risco correspondente ao da pulsação) quando ouvir um timbre diferente ao da pulsação.

O professor pede para os alunos fazerem 12 riscos verticais:



Cada risco corresponde a uma pulsação que será marcada por um timbre determinado por ele (por exemplo, palmas). Os alunos devem acompanhar cada palma/pulsação (da esquerda para direita). Sobre um ou mais pulsos, o professor emite outro som (ex: um assobio, uma sílaba, ou um instrumento). Os alunos, quando ouvirem o som diferente ao da pulsação, devem marcar um X ou círculo no risco correspondente a ela. Ex: o professor escolhe assobiar na pulsação 3, 5 e 12:



### Dicas práticas para a ação e adaptações para o aluno deficiente

1. Aparentemente é uma atividade bem simples, mas ela exige muitos requisitos neurológicos: atenção, capacidade de simbolizar e associar (transformar o som em risco); Audição seletiva, para diferenciar o timbre do pulso e do outro som. Capacidade de acompanhar o som/risco da esquerda para direita; coordenação motora e praxia fina de fazer um X ou um ○ no risco.
2. A maior dificuldade da deficiência mental e de alguns níveis de autismo, é em relação à abstração. Eles compreendem, na maioria das vezes, o mundo de forma concreta. Sendo assim, para esses alunos, essa atividade pode ser muito difícil, sendo necessário adaptá-la. Uma sugestão é antes de fazer a atividade escrita, que seja feita com o corpo no espaço, depois utilizando objetos e, por último, de forma escrita.
3. Para tanto, o professor pode fazer vários traços verticais no chão com fita adesiva colorida e pedir para os alunos pularem de uma para outra quando junto com sua palma (pulso). No momento em que ele emite outro som, pode dar ao aluno uma bola. Isso ajuda ele associar através do movimento o princípio da atividade. Depois que o aluno conseguir fazer isso fluentemente, o professor pode associar os riscos a palitos de sorvete sobre a mesa e pedir que o aluno coloque tampinha de garrafas sobre os palitos em que ouve um som diferente ao da palma. Conseguindo fazer isso, passa-se para a última fase: desenhar os riscos no papel e pedir que ele circule-os quando ouvir o som distinto da pulsação.
4. Para alunos com deficiência visual, a atividade pode ser adaptada de várias formas. Uma delas pode ser colar palitos de sorvete numa folha (para não saírem do lugar) e o aluno cego colocar uma tampinha sobre os palitos (através do tato sobre eles). Ou então, o aluno pode ter um cilindro de massinha e ele vai marcando com o dedo cada pulso. Naquele em que ouvir um som diferente, ele afunda mais o dedo na massinha, deixando clara a diferença entre o pulso e o outro som. Essas duas adaptações podem ser úteis também para alunos com deficiência física que não têm praxia fina e não conseguem utilizar o lápis.
5. Para um aluno surdo, a atividade pode ser feita utilizando um tambor grave para marcar a pulsação. A pessoa com deficiência auditiva geralmente sente bem as vibrações de instrumentos graves. Cada pulso batido no tambor é uma pulsação. O aluno vai acompanhando os riscos no papel junto com a vibração que sente. Em alguns pulsos, o professor deixa de tocar o surdo, ou seja, terá uma ausência de vibrações. O aluno surdo poderá marcar o risco correspondente ao local onde não haverá o tambor.

COLABORADOR	Viviane dos Santos Louro
FAIXA ETÁRIA	Qualquer idade
DURAÇÃO	1 aula
CARACTERÍSTICAS	Consciência e dissociação de timbres
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Atividade coletiva
RECURSOS NECESSÁRIOS	Bola de tênis ou borracha; um lençol de casal ou pano de cor clara, sem desenhos, de tamanho correspondente ao do lençol com diversos orifícios (suficiente para deixar a bola passar).
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 9

### Objetivos:

Consciência e dissociação de timbres. Atenção seletiva auditiva; noção espacial; associação de conteúdos (visual/auditivo); coordenação motora; concentração; lateralidade (noção de direita e esquerda); equilíbrio, tonicidade, participação em grupo; raciocínio lógico e estratégico.

### Descrição da atividade:

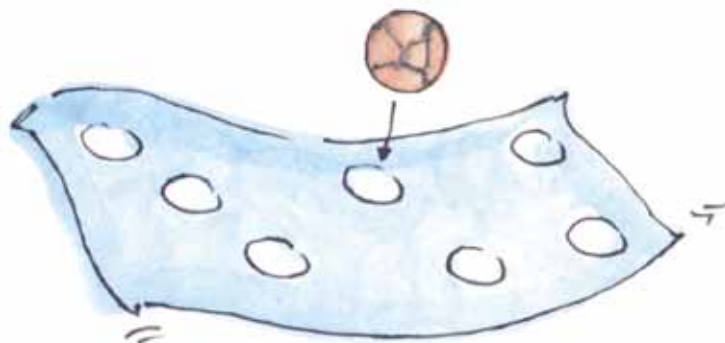
A atividade trata-se de direcionar a bolinha para o orifício correspondente ao som tocado ou conteúdo proposto. Um lençol com vários orifícios é esticado e cada integrante segura um pedaço de suas extremidades (mantendo assim o lençol suspenso no ar na posição horizontal). Na borda de cada orifício é colocado o nome de um instrumento musical ou outro timbre (de animais, objetos, etc.). O professor toca um instrumento ou timbre (que tenha escrito no lençol). Os alunos devem ouvir o som, identificá-lo e direcionar a bolinha (colocada sobre len-

çol) para o orifício correspondente sem colocar a mão na bola, somente mexendo o lençol e sem deixar cair nos outros orifícios. Dependendo do desenvolvimento do grupo, podem ser colocadas duas bolinhas simultaneamente.

Essa atividade pode ser adaptada para qualquer conteúdo. O professor pode colocar velcro em torno dos orifícios e prender neles o conteúdo desejado. Por exemplo: cada orifício pode ter o nome de um instrumento musical que tenha na sala de aula. Sendo assim, a atividade é direcionada para timbres. Mas, ele pode retirar o nome dos instrumentos e colocar no lugar, nome das notas musicais. Ele fala o nome ou toca a nota num instrumento, os alunos identificam e direcionam a bola para o orifício correspondente. Ou então, em volta de cada orifício, pode-se ter uma pequena sequência rítmica. O professor toca o ritmo, os alunos identificam e procedem da mesma forma com a bola.

### Dicas práticas para a ação e adaptações para o aluno deficiente

1. Se houver alunos com dificuldades para segurar o lençol, podem-se colocar elásticos para que o mesmo amarre no pulso ou então, pode-se colar velcro no lençol para ser grudado numa pulseira no braço do aluno.
2. Para um grupo mais comprometido do ponto de vista cognitivo ou mesmo motor, podem-se fazer poucos orifícios no lençol para facilitar o jogo.
3. Para pessoas com visão subnormal, a bolinha precisa ser colorida e ter guiso dentro, para facilitar através do som a noção espacial. Em volta dos orifícios, podem-se pintar de cores bem fortes para ajudar na identificação visual dos mesmos.



## Conhecendo seu povo pela música

COLABORADOR	Ivan Vilela
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 12 anos
DURAÇÃO	1 ou mais aulas
CARACTERÍSTICAS	Relações entre História do Brasil e Canção Popular.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula ou sala de informática
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Individual ou em grupos
RECURSOS NECESSÁRIOS	Papel, cartolina, lápis, caneta, jornais da época e atuais, CDs com as letras das músicas.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 6 e 10

### DICAS:

- Essa atividade pode se estender em forma de projeto tendo como produto final um sarau, por exemplo.
- Caso a escola disponha de sala de informática, utilize os computadores para pesquisas.

### Objetivo:

Conhecer história e costumes do povo brasileiro a partir da audição musical.

### Descrição da atividade:

Apresentar um momento ou período da história do Brasil ou atitudes do povo narradas em música.

Nesta prática, o professor contextualiza a época, os acontecimentos e corrobora com a música, ou faz no sentido inverso; coloca a música e vai puxando o fio histórico da música.

Compositores como Geraldo Pereira, Wilson Batista, Noel Rosa, Luiz Gonzaga, Vital Farias, Elomar, Chico Buarque e quase todos os que compuseram música caipira, souberam narrar seus anseios e mazelas em suas composições.

### Dicas práticas para a ação:

1. Numa aula de Geografia para o ensino fundamental, o professor pode usar *Aquarela Brasileira* (Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola):

*Vejam essa maravilha de cenário  
É um episódio relicário,  
Que o artista, num sonho genial  
Escolheu para este carnaval.  
E o asfalto como passarela  
Será a tela do Brasil em forma  
de aquarela.  
Caminhando pelas cercanias  
do Amazonas  
Conheci vastos seringais.  
No Pará, a ilha de Marajó  
E a velha cabana do Timbó.  
Caminhando ainda um pouco mais  
Deparei com lindos coqueirais.  
Estava no Ceará, terra de Irapuã,  
De Iracema e Tupã  
E fiquei radiante de alegria  
Quando cheguei na Bahia...*

*Bahia de Castro Alves, do acarajé,  
Das noites de magia do Candomblé.  
Depois de atravessar as matas do Ipu  
Assisti em Pernambuco  
A festa do frevo e do maracatu.  
Brasília tem o seu destaque  
Na arte, na beleza, arquitetura.  
Feitiço de garoa pela serra!  
São Paulo engrandece a nossa terra!  
Do leste, por todo o Centro-Oeste,  
Tudo é belo e tem lindo matiz.  
No Rio dos sambas e batucadas,  
Dos malandros e mulatas  
De requebros febris.  
Brasil, essas nossas verdes matas,  
Cachoeiras e cascatas de colorido sutil  
E este lindo céu azul de anil  
Emoldura em aquarela o meu Brasil.*

2. A partir desta música, o professor pode falar das paisagens e biomas brasileiros. Seria uma interessante aula introdutória de Geografia do Brasil.
3. Sobre a corrupção na política é possível comparar "Onde está a Honestidade", de Noel Rosa (1910-1937) com "Homenagem ao Malandro", do Chico Buarque (1944) e mostrar como a corrupção se espalhou por todos os segmentos da vida burocrática brasileira.

### SUGESTÕES DE TEMAS E ATIVIDADES INTERDISCIPLINARES:

- Wilson Batista (1913-1968) em "Nega Luzia" (Paulinho da Viola gravou). Mostra o cotidiano e a solidariedade de como vivem os pobres.
- Geraldo Pereira (1918-1955) em "Cabritada Mal Sucedida" fala do jeitinho brasileiro já presente nos anos 1930, quando o patrão da Sebastiana vai soltar o pessoal da cadeia.
- Chico Buarque em "Meus Caros Amigos" fala da condição do exílio na época da ditadura militar. Em "Apesar de Você" e "Cálice" mostra o mesmo. A abertura do período em "Feijoadá Completa".
- Chico Buarque aborda o preconceito homofóbico em "Mar e Lua", em que uma moça do RJ vai morar no interior de SP e se apaixona por uma garota da sociedade local. A perseguição da cidade às duas acaba em tragédia.
- Dorival Caymmi (1914-2008) em "Canções Praieiras" fala dos costumes dos pescadores no litoral baiano. Elomar Figueira de Mello (1937), narra as agruras da seca e do êxodo do sertão da caatinga em seu álbum "Na Quadrada das Águas Perdidas".
- Belchior (1946), em seu disco "Alucinação", fala dos anseios da juventude diante de um mundo estruturado de maneira cruel.
- Na música Caipira, temos a "Moda da Revolução" do Cornélio Pires (1884-1958) que fala da Revolução de 1932 como em "Situação Engraçada". Também "Crise da Gasolina", na época da segunda grande guerra, com Alvarenga e Ranchinho.
- Também "Caipira na Cidade", gravada por Chitãozinho e Xororó nos idos 1970, fala das agruras do êxodo rural e a desilusão com o sonho da cidade grande. Em "Pingo D'água", de João Pacifico (1909-1998), mostra-se a necessidade da fé, quando se vive da lavoura.

COLABORADOR	Marcelo Petraglia
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 15 anos
DURAÇÃO	A critério do professor
CARACTERÍSTICAS	Voz, audição, criação.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Em grupo
RECURSOS NECESSÁRIOS	A voz dos alunos e do professor
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 2

**DICA:**

- Inicialmente os alunos são dispostos em uma grande roda. Na segunda etapa da atividade, eles devem ser divididos em 2 a 5 grupos contendo um mínimo de 8 e máximo de 15 alunos.

### Objetivo:

Desenvolver a expressividade pessoal, explorar as possibilidades vocais, praticar habilidades de condução de grupo, desenvolver a capacidade de focar e ampliar a audição, incentivar a criação musical. Como resultado desta prática, os alunos entrarão em contato com sua musicalidade interior e a de seus colegas. Terão descoberto um caminho para lidar com o processo de criação musical de forma intuitiva, ao mesmo tempo, profundo e divertido.

### Descrição da atividade:

1. Com o grupo todo disposto em roda, o professor inicia a atividade cantando frases improvisadas que os alunos devem imitar. Ele pode para isso, usar simplesmente fonemas ou vogais entoadas e se basear em alguma escala. Exemplo:

Isso deve ser feito durante algum tempo até que o processo de imitação esteja fluindo bem.

2. Em seguida, o professor solicita aos alunos que cantem simultaneamente com ele, ou seja, cantem ao mesmo tempo e a mesma melodia que o professor. Isso num primeiro momento pode parecer inviável, mas com atenção aguçada é possível cantar praticamente com defasagem zero. É importante que o professor sinta o retorno do grupo e cante frases, tanto do ponto de vista melódico quanto rítmico, que permitam um bom acompanhamento. Exemplo:

Depois de praticada esta modalidade de canto, o professor dirige ao grupo as seguintes perguntas:

- Qual a diferença entre cantar “como eco” e cantar simultaneamente?
- De onde eu tirava as melodias que estava cantando?
- O que ajudou e o que dificultou o grupo me seguir no cantar simultâneo?

Conversa-se um pouco sobre estas questões e, por fim, se pergunta:

- Quem gostaria de guiar o grupo assim como eu fiz, criando suas próprias melodias?
3. Alguns alunos fazem a experiência de conduzir o grupo. Pode-se deixar livre quem vai assumir este papel ou pode-se estabelecer algum critério para escolher ou indicar os candidatos. De todo modo, não é recomendável que alguém seja obrigado a se expor.

## Improvisação coral coletiva (cont.)

4. Divide-se então a turma em 2, 3, 4, ou 5 grupos dependendo do número total de alunos. O ideal é que cada grupo tenha algo entre 8 e 15 participantes. É recomendável que os grupos sejam montados segundo os princípios de naípe vocal, todavia sem a necessidade de rigorosamente dividi-los em sopranos, contraltos, tenores e baixos. Normalmente basta que cada grupo seja constituído exclusivamente por meninos ou por meninas.
5. Cada grupo deve escolher um “guia” que iniciará conduzindo o canto. Este papel de guia deve ser rotativo e vários participantes do grupo (quicá todos) devem ter a possibilidade de experimentar este papel.
6. Antes da improvisação, o professor esclarece algumas normas para o bom funcionamento do exercício:
  - Far-se-á um momento de silêncio antes de começar o exercício.
  - Não deve haver qualquer tipo de comunicação verbal durante o exercício. Mesmo a passagem de um guia para outro deve ser indicada apenas por meio de gestos se necessário.
7. Ao final, todos comentam a experiência. Algumas perguntas norteadoras para esta conversa podem ser:
  - É fundamental que cada grupo se mantenha coeso e seguindo exclusivamente o seu guia com canto simultâneo. Não há necessidade de se preocupar com o que os outros grupos estão fazendo.
  - Pausas no grupo podem acontecer a critério do guia em exercício.
  - O professor dará um sinal ou intervirá nos grupos no momento de encerrar o exercício.

### Dicas práticas para a ação:

1. Este exercício atua tipicamente no âmbito da “expressão” conforme caracterizada no artigo. O seu resultado pode variar muito em função das competências musicais adquiridas previamente e que se constituem nos recursos da linguagem musical pessoal. Quando estes recursos são restritos é possível que o resultado seja pobre e sem criatividade ou simplesmente caia em clichês do “arquivo morto” auditivo. Todavia mesmo com poucas competências musicais o resultado pode surpreender pela interação dinâmica entre os grupos e a centelha criativa de alguns participantes. Assim, vale a pena repetir este exercício de tempos em tempos buscando a cada vez uma expressão mais autêntica e original.
2. Pode ser interessante, alguns alunos não participarem da improvisação e se coloquem no centro da sala ouvindo o resultado geral. Eles depois podem relatar o que ouviram e fazer suas observações sobre o processo.
3. Como complemento ao seu canto, o guia do grupo pode utilizar gestos a fim de melhor expressar sua intenção musical. Ele pode assim indicar crescendos e diminuendos e outros parâmetros expressivos.
4. Depois de praticar algumas vezes, o professor pode sugerir ao grupo que crie algum tipo de roteiro e gradativamente chegue à elaboração de uma peça musical em que o elemento formal e a improvisação coexistam.



COLABORADOR	Michelle Agnes Magalhães
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 15 anos
DURAÇÃO	2 aulas
CARACTERÍSTICAS	Música contemporânea
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, com cadeiras dispostas em forma de meia-lua.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	1ª aula: atividades coletivas – 2ª aula: em grupos.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Aparelho de som e gravação de Imaginary Landscape no. 4 de John Cage, um rádio de pilhas para cada aluno ou cada dupla, papel e canetinhas coloridas.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 5

**Objetivos:**

Fazer uma breve introdução à música do compositor americano John Cage (1912-1992). Estimular a percepção auditiva por meio da improvisação coletiva, bem como a criatividade dos alunos com uma proposta de composição musical.

**Descrição da atividade:**

A prática começa com a audição de uma gravação de Imaginary Landscape nº 4, sem nenhum tipo de informação prévia sobre o nome da obra ou do compositor. Após a escuta da obra o professor começa uma discussão colocando as seguintes perguntas:

- É possível identificar que instrumentos estão sendo tocados nessa música?
- É possível identificar ainda quantas pessoas estão executando esta obra?

Provavelmente os alunos notarão a presença do rádio. Sugere-se, então, uma discussão sobre como eles conseguiram identificar esses sons e de suas impressões sobre a música.

O professor poderá, então, dar aos alunos algumas informações sobre a obra e o compositor. John Cage foi um artista americano, que nasceu em 1912 e faleceu em 1992. Além da música, ele tinha outros interesses como as artes plásticas, a poesia e a filosofia. Ele trabalhou também como colaborador do coreógrafo e bailarino Merce Cunningham, e era um estudioso dos cogumelos. Em Imaginary Landscape nº 4, o rádio é utilizado como um instrumento musical. A partitura data de 1951, e prevê 12 rádios de ondas curtas, 24 executantes e um regente.

Sugerimos que o professor inicie uma discussão em classe sobre a seguinte questão:

- Quais as diferenças e semelhanças que podemos

encontrar entre o rádio, tratado como instrumento musical nesta obra de John Cage e os instrumentos musicais convencionais?

- Sobre que tipo de parâmetros os diferentes instrumentos e o rádio nos permitem operar?

No caso da obra de Cage, cada rádio é tocado por dois executantes. O primeiro deve controlar a mudança das estações de rádio, e o segundo o volume e o timbre. Mas, o mais interessante são as especificidades deste instrumento. A mais importante delas é que na função de instrumento transmissor, os rádios além de produzirem sons próprios (interferências e ruídos característicos das mudanças de cada estação), produzem também sons que mudam dependendo da estação, do horário, e de sua localização geográfica. Ou seja, diferentemente da maior parte dos instrumentos musicais, que emitem diferentes notas que podem ser controladas por meio das chaves, teclas, ou embocadura, por exemplo, não podemos prever ou controlar as músicas e os sons que ouviremos, ao ligarmos o rádio numa determinada estação, em algum lugar do mundo.

Dessa maneira, apesar de Imaginary Landscape nº 4 ser uma música escrita segundo o sistema de notação tradicional, cada execução terá um resultado completamente diferente, uma vez que o compositor não poderá prever que músicas estarão tocando em cada estação de rádio, nos diferentes momentos em que a música for executada. Você poderia imaginar, por exemplo, como soariam diferentes duas performances da mesma peça, a primeira em algum lugar do Brasil, numa apresentação realizada na hora da transmissão do horário eleitoral, e a segunda, num domingo de manhã em Tóquio?

As palavras “acaso”, “aleatoriedade” e “indeterminação” são usadas com frequência nas descrições da música de John Cage. No caso de Imaginary Landscape nº 4, a “participação” do acaso se dá em dois momentos.



## Paisagem imaginária (cont.)

Para escrever a obra, o compositor usou operações ligadas ao acaso, lançando moedas, como num jogo de cara e coroa, como uma ferramenta de composição. O segundo momento da intervenção do acaso se dá na execução, uma vez que, como discutimos anteriormente, a maneira como a obra soará a cada performance não pode ser prevista de antemão. O conceito de indeterminação está relacionado a situações de imprecisão na partitura, casos em que, por falta de especificações necessárias para a execução, o intérprete pode realizar escolhas que terão implicações importantes no momento em que a música é tocada. A obra mais conhecida de John Cage chama-se 4'33" (Quatro minutos trinta e três segundos), e foi composta em 1952. É uma peça em três movimentos, em que a instrumentação pode ser escolhida livremente. Os instrumentos musicais não emitem nenhum som, o que se ouve é a plateia e todos os sons ambientes.

### Propostas de criação para orquestra ou grupo de rádios

#### 1. Improvisação: Estudo com ruído branco

Uma primeira experiência pode ser feita com todos os rádios fora de sintonia, e com o seletor de frequência fixo. Desta maneira, os aparelhos emitirão uma espécie de ruído branco. Os alunos poderão alterar o volume e movimentar os aparelhos para produzir variações de intensidade e timbre. Poderão ainda cobrir o falante com diferentes materiais (por exemplo folhas de papel, tecido) para produzir alterações no som. Os alunos poderão se alternar na posição de regente para coordenar a performance do grupo. Este, por sua vez, poderá se dividir em naipes conforme o tipo de aparelhos, por exemplo. O regente deve levar em consideração as diferentes combinações no interior do grupo, indicando a alternância de solos (um só rádio, ou um grupo pequeno de rádios) e tutti (o grupo todo tocando junto). Ele pode explorar ainda diálogos entre os diferentes naipes, além de coordenar também a intensidade com o qual cada um dos alunos tocará o aparelho. Crescendos e decrescendos em diferentes velocidades são os recursos principais desta improvisação, e diferentes gestos convencionalizados pelos alunos deverão ser trabalhados para que o grupo possa responder ao regente.

#### DICAS:

- A gravação de Imaginary Landscape nº 4 está disponível em: [www.ubuweb.com](http://www.ubuweb.com)
- Se conveniente e coerente com o conteúdo didático de ambas as disciplinas, pode-se planejar a aplicação desta atividade simultaneamente a assuntos relacionados, que serão abordados pelo professor de Física da turma.
- Recomenda-se a seguinte leitura:  
*O Ouvido Pensante*, de Murray Schafer, Editora da Unesp, 2003.

#### 2. Composição escrita

Os alunos poderão elaborar como tarefa para casa uma composição curta, escrita com o auxílio de uma partitura gráfica, que poderá ser em forma de cartaz, para possibilitar a execução em grupo. Eles poderão utilizar os materiais trabalhados na improvisação 1, e incluir também elementos novos, como a manipulação dos botões de mudanças de estação. Dependendo do número de alunos as partituras poderão ser elaboradas individualmente ou por duplas ou trios. Pode-se convencionar um sistema de notação único, ou cada aluno / grupo pode criar uma grafia própria. A segunda aula consistirá do ensaio e execução destas partituras. Os alunos poderão escolher se desejam criar suas partituras para o grupo todo (orquestra de rádios) ou para grupos menores. Pode-se também especificar a posição que cada rádio/executor ocupará na sala, e se este deve se movimentar ou permanecer estático. Dessa forma, a disposição espacial pode ser compreendida também como um parâmetro para a composição.

#### Concluindo a prática

Os alunos poderão ser estimulados a tecer suas impressões sobre cada uma das composições. Pode-se colocar em discussão o papel do acaso e da indeterminação nas diferentes interpretações do grupo, buscando-se salientar os momentos mais importantes da performance (momentos engraçados, jogos de palavras que podem ter ocorrido por acaso). É interessante que ao menos uma das composições do grupo seja executada duas vezes, para que, desta forma, os alunos possam avaliar a importância do acaso no momento da interpretação da peça.

COLABORADOR	Carlos Sandroni
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 15 anos
DURAÇÃO	20 minutos por aula (distribuir a atividade em várias aulas)
CARACTERÍSTICAS	Rítmicas aditivas
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Livre
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Livre
RECURSOS NECESSÁRIOS	Palmas ou instrumentos de percussão
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 6

**DICA:**

- A sequência rítmica destes exercícios é amplamente utilizada na música tradicional africana. O etnomusicólogo Simha Arom propôs situar esta sequência rítmica no quadro mais amplo do que chamou de "imparidade rítmica", ou seja, sequências cujo número total de posições é par, mas nunca podem ser divididas em metades iguais, mas sim em "quase-metades" ímpares (neste caso "7+5" ou "5+7"). Em outras palavras, ao tentar escrever estes ritmos em notação musical convencional, eles sempre ficam com um sinal de ligadura na parte central.

### Objetivos:

Possibilitar uma vivência de ritmos musicais inspirada em aspectos da música africana e afro-brasileira.

### Descrição da atividade:

#### 1. A notação aqui empregada

Vou começar abordando um tipo de notação musical diferente da convencional, que irei em seguida empregar ao propor exercícios rítmicos. É importante que fique claro que as explicações sobre a notação não se destinam necessariamente aos alunos, mas sim, aos professores que queiram utilizar os exercícios propostos. Estes exercícios podem em alguns casos ser feitos com auxílio das notações, mas também podem ser feitos de maneira puramente musical e auditiva.

A notação que adotarei é a chamada "notação de impacto", criada pelo etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik. Ela pode ser usada para descrever eventos musicais baseados em uma sequência de posições rítmicas de duração igual. Passo imediatamente a um exemplo:



A figura acima representa, através de oito traços, uma sequência temporal de oito pulsações idênticas e sucessivas. Ela seria equivalente a um compasso 2/4 no qual nenhum som fosse tocado ou cantado, mas em que estivéssemos atentos a uma sequência "implícita" de oito semicolcheias. Na "notação de impacto", iremos substituir um traço por um "X" cada vez que houver produção de som musical no ponto correspondente. Da mesma forma, um traço será substituído por um ponto "." em cada posição onde não houver início de produção de som. Assim, o símbolo "." não representa a ausência de som, mas apenas a ausência de "impacto", ou em outras palavras, ausência de nova produção de som. Esta notação não representa quanto

"dura" um som, à maneira das semínimas e colcheias da notação usual. Ela informa apenas quando se inicia a produção de um novo som. Eis um exemplo:



A figura acima descreve um evento rítmico composto por oito durações iguais, onde na primeira, na quarta e na sétima posições há nova produção de som, e nas posições restantes, não há nova produção de som, havendo apenas silêncio ou prolongamento (ou reverberação) de sons anteriores. Em notação usual, o equivalente poderia ser um compasso 2/4 contendo uma colcheia pontuada, seguida de outra colcheia pontuada, seguida de uma colcheia.

Uma característica importante da "notação de impacto" é que ela não está associada obrigatoriamente a uma estrutura métrica subjacente. O que quer que se escreva em 2/4, tal escrita pressupõe uma estrutura métrica de dois "tempos" de semínimas. A figura acima, por outro lado, tanto pode ser associada à estrutura métrica do 2/4, como a outras estruturas métricas muito diferentes (como "ritmos búlgaros" ou "aksak" usados por Bartok e Dave Brubeck, entre outros).

As ilustrações musicais que trago em seguida empregam o sistema de notação aqui descrito, mas sem a contagem numérica que sublinhou os exemplos anteriores, e que foi utilizada apenas com objetivos didáticos. Vou apenas

## Imparidades rítmicas (cont.)

indicar no início de cada linha, entre parênteses, a quantidade total de posições da respectiva figura rítmica.

### II – Vivências rítmicas

A vivência proposta a seguir não exige qualquer preparação ou infraestrutura material particular para ser realizada. Basta que haja um facilitador com alguma experiência musical prévia, e um grupo de pessoas interessadas em “brincar” com ritmos durante algum tempo. Para alcançar um resultado interessante, sugiro trabalhar pelo menos vinte minutos de cada vez, e não muito mais do que isso. A ideia não é trabalhar toda a sequência proposta de uma só vez, mas desenvolver a atividade ao longo de vários encontros. Tanto se pode trabalhar os ritmos com palmas, do jeito que está indicado na sequência, como utilizar quaisquer instrumentos de percussão, ou mesmo objetos percutidos ou percussão corporal, de acordo com as disponibilidades e criatividade dos participantes.

#### Exercício 1

Bata palmas no ritmo abaixo:

(12) X · X X · X · X · X X ·

Depois de aprender bem o ritmo, ele deve ser feito em sequência emendada diversas vezes. O mesmo vale para todos os exercícios seguintes.

#### Exercício 2

Bata palmas no ritmo abaixo:

(12) X · X · X · X X · X · X

É importante que o professor perceba desde já que os dois ritmos até aqui apresentados representam diferentes versões de uma mesma sequência de eventos, correspondentes a dois “pontos de entrada” diversos. Em exercícios posteriores, iremos explorar mais possibilidades de obter variação rítmica a partir desta sequência e de outras semelhantes.

No quadro abaixo, mostrado aqui apenas para ilustrar o que acabou de ser dito, o sinal \* representa o início do ritmo 1 e de cada uma das vezes que ele é repetido. O sinal + representa o início do ritmo 2 e de suas repetições.

X	·	X	X	·	X	·	X	·	X	X	·	X	·	X	X	·	X	·	X	X	·	X	·	X	X	·	X	·	X	X	·	X	·	X	X	·	etc.		
*												*											*																

#### Exercício 3

Trata-se agora de instalar uma métrica sobre a base dos eventos rítmicos que estão sendo praticados. Em alguns casos, uma métrica pode se instalar espontaneamente, ao mesmo tempo que os ritmos são aprendidos. Neste caso, o facilitador se limita a observar a instalação da métrica e a aderir a ela, e o exercício 3 já fica feito. Se isso não acontecer, o facilitador deverá propor as métricas que iremos trabalhar separadamente neste exercício 3 e nos seguintes.

Ao bater palmas no ritmo do exercício 1, movimente os pés, caminhando pela sala ou como se estivesse caminhando sem sair do lugar, no ritmo seguinte:

(12) X · · · X · · · X · · ·

Repare que ao alternar os pés direito e esquerdo, a cada reinício do ciclo de doze pulsações (aqui subdividido em três grupos de quatro), a gente “cai” em um pé diferente: direito, esquerdo, direito; esquerdo, direito, esquerdo; e assim por diante.

Veja como fica a combinação dos pés e das palmas. Assinalei em amarelo os pontos que serão sentidos como “métricos”:

(12) X · X X · X · X · X X ·  
 (12) X · · · X · · · X · · ·

Agora faça a mesma coisa com o ritmo do exercício 2. Veja como fica agora a combinação dos pés e das palmas. De novo, assinalei em amarelo os pontos que serão sentidos como “métricos”:

(12) X · X · X · X X · X · X  
 (12) X · · · X · · · X · · ·

Outra maneira interessante de praticar este exercício (e o próximo) é dividir a turma em dois, metade do grupo fazendo a linha de cima (palmas) e outra metade, a linha de baixo (pés). E depois trocando as funções.

#### Exercício 4

Vamos passar agora trabalhar sobre uma pulsação métrica “ternária” em vez de “quaternária”, ou seja, enquanto nos exemplos anteriores dávamos um “passo” a cada

quatro posições, agora faremos isso a cada três posições:

(12) X . . X . . X . . X . .

Trabalhando com o ritmo do exercício 1, veja como fica a combinação dos "passos" e das palmas (sempre assinalando em amarelo os pontos "métricos"):

(12) X . X X . X . X . X X .

(12) X . . X . . X . . X . .

E agora a mesma coisa com o ritmo do exercício 2:

(12) X . X . X . X X . X . X

(12) X . . X . . X . . X . .

#### Exercício 5:

Vamos agora abandonar o foco na base métrica e trabalhar com o grupo dividido em dois. Uma parte bate palmas no ritmo do exercício 1, e a outra parte, no ritmo do exercício 2. Depois se alternam as funções. Assinalo em amarelo os pontos onde as palmas coincidem:

(12) X . X X . X . X . X X .

(12) X . X . X . X X . X . X

#### Exercício 6:

Como ficou dito atrás, os ritmos 1 e 2 representam diferentes pontos de entrada da mesma sequência de eventos. Como a sequência em questão possui doze posições, possui também doze pontos de entrada possíveis, dando origem não só aos dois ritmos já trabalhados, mas também a outros dez, que seriam os seguintes:

3  
(12) X X . X . X . X X . X .

4  
(12) X . X . X X . X . X X .

5  
(12) X . X X . X . X X . X .

6  
(12) X . X . X X . X . X . X

7  
(12) X . X X . X . X . X X .

As próximas cinco variantes são mais difíceis de realizar quando não se tem o hábito, por começarem em posições de não impacto (em termos técnicos usuais, "pausas").

8  
(12) . X X . X . X . X X . X

9  
(12) . X . X . X X . X . X X

10  
(12) . X . X X . X . X X . X

11  
(12) . X X . X . X X . X . X

12  
(12) . X . X X . X . X . X X

Todos estes ritmos podem ser praticados separadamente, como fizemos nos exercícios 1 e 2, ou junto com bases métricas ternárias ou quaternárias, como fizemos nos exercícios 3 e 4. Ou ainda de maneira superposta, como fizemos no exercício 5. Com a prática, podemos também combinar a métrica ternária e a quaternária usando diferentes divisões do grupo participante, ou ainda passar de uma métrica para outra, ou de uma variante para outra, ou tudo isso junto, a um sinal do facilitador, sem parar o exercício.

Em todos os exemplos anteriores, cada vez que uma posição onde há "impacto", ou nova produção de som (simbolizada por um X), for seguida de outra posição em que também há impacto, esta posição seguinte pode ser substituída por uma posição sem impacto. (O inverso não é verdadeiro.)

X X    ⇒    X .

Praticar os exercícios fazendo esta substituição é outra forma de dar variedade a eles.

Uma vez que se tenha certa desenvoltura, é possível combinar as possibilidades rítmicas aqui desenhadas de maneira criativa e bastante interessante. O que ficou dito e sugerido é apenas um pontapé inicial para muitas possibilidades rítmicas a serem descobertas.

## “Variações” em três períodos da História da Música

COLABORADOR	José Ivo da Silva
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 15 anos
DURAÇÃO	3 aulas
CARACTERÍSTICAS	Apreciação e História da Música Clássica
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Livre
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Sentados de forma que possam cantar livremente
RECURSOS NECESSÁRIOS	Aparelho de som e gravação das peças sugeridas
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 5

### Objetivos:

Abordar um procedimento da “música clássica” extremamente importante no contexto da música instrumental com audições orientadas.

### Descrição da atividade:

Para essas atividades, o professor deverá providenciar a gravação das seguintes peças:

- Passacaglia em Dó menor, BWV 582 (aprox. 8’30) Johann Sebastian Bach (1685-1750);
- Quinteto para Piano em Lá, D. 667 (A Truta), 4º movimento – Tema e Variações: Andantino (aprox. 7’30) Franz Schubert (1797-1828);
- Sinfonia nº 4 em Mi menor, Op.98, 4º movimento: Allegro enérgico e passionato-Più Allegro (aprox. 11’30), Johannes Brahms (1833-1897).

Cada uma das aulas terá uma introdução necessária para orientar a audição dos alunos.

### 1ª Aula:

Iniciar a aula com uma audição do trecho inicial da Passacaglia sem nenhuma informação – uma audição despretenhiosa (aproximadamente 2’30).

Estabelecer um diálogo sobre o que ouviram:

- Quais os instrumentos (ou instrumento) presentes?
- Há alguma estrutura fácil de perceber?
- Qual a impressão inicial dos alunos?

Após um breve diálogo com os alunos anunciar a obra:

- Passacaglia em Dó menor, BWV 582 (aprox. 8’30) Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Período Barroco na música aproximadamente 1600-1750.

Detalhar com os alunos:

- o significado da abreviatura BWV;
- a importância de J.S. Bach;
- detalhes sobre a obra (Obra para solista: órgão. Métrica – 3/4, anacruse de semínima. Textura polifônica – várias vozes simultâneas.);
- a definição de passacaglia.

### DICAS para a 1ª AULA:

- Se houver recursos de Datashow, apresente o trecho abaixo, mas só na segunda vez: [www.youtube.com/watch?v=gWakFuLMbQ](http://www.youtube.com/watch?v=gWakFuLMbQ)
- Uma audição integral: cuidado em parar a gravação no momento certo, pois há uma Fuga (segunda parte da obra) que não será abordado e geralmente vem direto sem pausa.
- Direcionar a audição para o tema e também para as modificações das outras vozes em cada repetição.
- Após a audição, conversar sobre as impressões dos alunos. Se houver tempo, pode-se ouvir novamente.

Algumas informações:

- A abreviatura BWV (Bach-Werke-Verzeichnis) que aparece seguido de um número é uma catalogação temática estabelecida por Wolfgang Schmieder (1950/61) para identificar a obra.
- J. S. Bach – um dos compositores mais importantes do Período Barroco, excelente tecladista (órgão e cravo), escreveu para todos os gêneros da época exceto Ópera. O Período Barroco tem uma predominância ainda de música vocal, este exemplo aborda uma das produções instrumentais, tendo várias outras formações possíveis.
- Obra para solista: órgão. Métrica – 3/4, anacruse de semínima. Textura polifônica – várias vozes simultâneas.
- A passacaglia é um procedimento musical de variação. Uma melodia é exposta no registro grave e é repetida várias vezes, tendo sobre ela mudanças na harmonia e no contraponto em cada repetição, por isso é chamada de Variação Harmônico-contrapontística. No caso da Passacaglia em Dó menor há 20 repetições.
- Propor que os alunos cantem a melodia inicial para memorizá-la (registro grave do órgão): ouvir só os primeiros 8 compassos e repetir em pequenos grupos. Pode ser iniciada pelo professor e somando a pequenos grupos alternados e depois todos juntos.

### Tema da Passacaglia

J. S. Bach



Explicar a Estrutura da obra:

- Tema no registro grave do Órgão;
- 1ª até 4ª repetição o tema está no baixo, com pequenas alterações de articulação;
- 5ª tema no baixo, porém com uma mudança rítmica;
- 6ª até 8ª volta no ritmo do início;
- 9ª alteração rítmica (semicolcheias seguidas por semínimas);
- 10ª alteração rítmica (em semínimas)
- 11ª tema passa para região mais aguda, desaparece o baixo;
- 12ª continua na voz aguda e aparece outra melodia no registro grave;
- 13ª passa para a contralto (segunda voz mais aguda);
- 14ª e 15ª aparece entrecortada nas vozes do meio;
- 16ª até 20ª volta para o registro grave.

### 2ª Aula:

Iniciar a aula com uma audição do trecho inicial do Tema e Variações de Schubert sem nenhuma informação – uma audição despretenhiosa (aproximadamente 2'30).

- Quais os instrumentos (ou instrumento) presentes?
- Há alguma estrutura fácil de perceber?
- Qual a impressão inicial dos alunos?

Após um breve diálogo com os alunos anunciar a obra:

- Quinteto para Piano em Lá, D. 667 (A Truta), 4º movimento – Tema e Variações: Andantino (aprox. 7'30) Franz Schubert (1797-1828), morreu com 31 anos.

Detalhar com os alunos:

- Informações sobre a obra;
- Breve histórico do autor: Schubert;
- Conceitos como música de câmara, métrica, textura, variação ornamental, estrutura do tema

Algumas informações:

- A letra D. também segue um catálogo temático das obra de Schubert, realizado por O. E. Deutsch.
- Schubert é um compositor de transição entre Classicismo e Romantismo, porém esta obra traz uma estrutura clássica. O Classicismo na música corresponde a aproximadamente 1750-1825.
- Sua instrumentação é: Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Piano. Obedece a uma instrumentação particular escolhida por Schubert, pois não era muito comum. Chamamos esta formação de "música de câmara", isto é, uma utilização de pequeno grupo de instrumentos.
- Métrica – Binária, anacruse. Textura – melodia acompanhada.
- Variação ornamental – tema é repetido com pequenas alterações sem interferir na estrutura do tema (floreios).
- Estrutura do Tema – 8 compassos que se repetem e seguem mais 12 compassos.

### Tema "A Truta"

Franz Schubert





## “Variações” em três períodos da História da Música (cont.)

Explicar a Estrutura da obra:

- A exposição do tema (8+8+12) é apresentada só pelos instrumentos de cordas (Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo) sem o piano. A melodia principal está no violino;
- Variação I – Entrada do piano acompanhado pelas cordas. (8+8+13) – Tema no piano com pequena variação ornamental (floreios);
- Variação II - Tema na viola, violino escalas e passagens virtuosísticas;
- Variação III - Tema no contrabaixo;
- Variação IV -Tema no violino um pouco transformado;

### DICAS:

- Faça uma audição integral
- Direcionar a audição para o tema e também para as modificações das outras vozes em cada repetição.
- Após a audição, conversar sobre as impressões dos alunos.
- Se houver tempo e os alunos quiserem, pode-se ouvir novamente.

- Variação V -Tema no violoncelo também um pouco transformado.
- Final - Allegretto – Inicia só piano e violino com o tema, depois viola faz o tema e conversa com o violino enquanto os outros instrumentos acompanham.

### 3ª Aula:

Iniciar a aula com uma audição do trecho inicial do 4º movimento: Allegro enérgico e passionato - Più Allegro da Sinfonia nº 4 em Mi menor, Op.98, Johannes Brahms sem nenhuma informação – uma audição despreziosa (aproximadamente 2’30).

- Quais os instrumentos (ou instrumento) presentes?
- Há alguma estrutura fácil de perceber?
- Qual a impressão inicial dos alunos?

Essa é a obra mais complexa de todas apresentadas nestas aulas, requer uma discussão mais longa e esclarecedora. A utilização da orquestra sinfônica e a diluição do tema em toda a amplitude da orquestra tornam a percepção do tema praticamente impossível sem a partitura em algumas partes.

Após uma conversa com os alunos anunciar o nome da obra.:

- 4º movimento: Allegro enérgico e passionato - Più Allegro da Sinfonia nº 4 em Mi menor, Op.98, Johannes Brahms (1833-1897).

Detalhar com os alunos:

- Informações sobre a obra.
- Descrição do período em que está inserida (romantismo).
- Variação - Chaconne.
- Esta obra é do período romântico. O romantismo é de, aproximadamente, 1825 a 1910.
- Esta sinfonia foi escrita em 1885. Seu efetivo orquestral é formado de: 2 Flautas, 2 Oboés, 2 Clarinetes, 3 Fagotes, 4 Trompas, 2 Trompetes, 3 Trombones, Tímpanos e triângulos; e as cordas (1ºs Violinos, 2ºs Violinos, Violas, Violoncelos e Contrabaixos).
- Neste último movimento, o tema de oito compassos, em forma de coral nos sopros, é tomado de empréstimo, com algumas modificações, à cantata BWV 150 “Nach dir, Herr” de J. S. Bach. Uma vertente importante do romantismo musical é voltar-se para o passado com uma citação dos grandes mestres e, é o que Brahms faz em relação a Bach neste último movimento desta sinfonia. A linha mais aguda do coral de Bach é esta melodia abaixo:

### Cantata 150 "Nach dir, Herr, verlangest" mich"

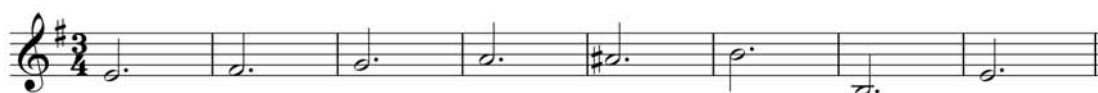
J. S. Bach



E a melodia que Brahms propõe é esta abaixo, compare.

### 4º Movimento - 4ª Sinfonia

Johannes Brahms



O coral que Brahms apresenta nos sopros nos oito primeiros compassos é:

### Redução dos 8 primeiros compassos - 4ª de Brahms



- A melodia da voz superior, uma oitava abaixo, será utilizada para os alunos cantarem, o exemplo acima da redução dos oito primeiros compassos.

Esta forma de Variação é chamada Chaconne (explicar suas características aos alunos).

- Tem como característica a exposição de um tema em forma coral ou com uma simultaneidade de vozes, sendo a sua voz superior utilizada com tema e repetida ostensivamente. Embora esta seja um procedimento antigo (Barroco), Brahms dará a ela um caráter apropriado ao seu tempo, tornando uma grande variação de aspectos românticos. Com uma estrutura que se torna muito complexa no decorrer de sua performance, o tema se dilui, e perdemos sua referência. Só será claramente reconhecido nos momentos de recapitulação.

Explicar a Estrutura da obra:

Este movimento, o último da 4ª Sinfonia, possui cinco seções.

- 1ª - Doze variações – em 3/4, sempre de 8 (tema acima) em 8 compassos, como exposição;
- 2ª - Quatro variações com uma mudança de fórmula de compassos – em 3/2 – interlúdio;
- 3ª - Variação 17 – retomada da série inicial de variações como desenvolvimento;
- 4ª - Recapitulação – repetição dos oito compassos iniciais e mais três variações;
- 5ª - Coda mais rápida com material temático do início.



## Jogo das flechas

COLABORADOR	Núcleo Barbatuques® (André Hosoi, João Simão e Maurício Maas)
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 14 anos
DURAÇÃO	3 aulas
CARACTERÍSTICAS	Pulso, tempo e contratempo.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, sem cadeiras.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Em roda, sentados ou de pé. Com roupas confortáveis e despojados de anéis, colares ou brincos.
RECURSOS NECESSÁRIOS	O corpo do professor e o dos alunos
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 4

### Objetivos:

Desenvolver a noção de pulso, tempo e contra tempo.  
Estimular a capacidade de atenção e concentração.

### Descrição da atividade:

#### Aquecimento

Usar a mesma sequência das prática 9 e 10 do Fundamental 1 (p. 236 e 237). O aquecimento antes de fazer qualquer prática de percussão corporal deve se tornar uma rotina.

#### Jogo da flecha sem pulso

Todos (inclusive o professor) devem estar em pé formando uma roda.

Uma pessoa bate uma palma em direção a outra pessoa, como se fosse um gesto de lançar uma flecha, cuidadosamente mirada aos olhos. Aquele que recebe a flecha, repassa para outra pessoa (que pode ser inclusive a mesma pessoa que enviou para ele). Esta relança a “palma-flecha” para outra dentro da roda. Assim vai prosseguindo o jogo. Todos devem estar em estado de alerta e prontidão para receber a palma e logo repassar para outra pessoa.

Fazer a mesma coisa só que com o som do pé.

Na próxima etapa, cada pessoa lança dois sons, um com o pé (Tum) e o outro com a mão (Pá).

Ex: Tum Pá (uma pessoa), Tum Pá (outra pessoa), e assim por diante.

Quando a sequência se tornar contínua, é muito comum surgir células rítmicas mais estáveis.

Ex:

#### Jogo da Flecha com pulso (percebendo o tempo)

Ainda em roda, todos devem marcar juntos um pulso com o pé. É importante que seja um andamento confortável (semelhante ao andar), em torno de 47 bpm.

Lembrar sempre de alternar os pés, buscando um equilíbrio no movimento.

As flechas agora serão mandadas junto com o pulso, ou seja, no momento que o pé bate no chão.

Ex:

#### DICA:

- Caso o aluno não consiga responder à flecha rapidamente, peça para que espere o próximo pé.

#### Jogo da Flecha no contratempo

A flecha (palma) deverá ser lançada no contratempo (entre os sons dos pés).

É natural que os alunos busquem o contratempo.

Havendo dificuldade, peça para que cantem Pá junto com a palma.

A voz costuma ser um grande auxiliador para resolver desvios motores.

Dica: Podemos variar os tipos de palma assim como substituir os timbres do jogo por outros sons corporais (boca, voz, peito, pernas etc.).

Ex:

COLABORADOR	Magda Pucci e Berenide de Almeida
FAIXA ETÁRIA	A partir dos 15 anos
DURAÇÃO	4 aulas
CARACTERÍSTICAS	Prática e rítmica e vocal a três vozes
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Alunos de pé em círculo para terem contato visual entre eles.
RECURSOS NECESSÁRIOS	Instrumentos de percussão
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 5

**Objetivos:**

- Ampliar o repertório musical;
- Vivenciar e compreender as conexões entre as canções propostas neste arranjo que tem como unidade uma sequência rítmica afro-brasileira formada por diferentes ritmos de congadas;
- Aprender a cantar o Hino da África do Sul, a melodia Sansa Kroma (na língua africana xhosa) e Cangoma - canção do repertório tradicional afro-brasileiro;
- Desenvolver percepção e habilidade rítmica a partir de diferentes padrões afro-brasileiros;
- Perceber a estrutura formal do arranjo, ampliando a compreensão das diferentes partes que formam um todo.

**Descrição da atividade:**

Considerando que o trabalho musical deve equilibrar as diferentes formas de se relacionar com a música, ou seja, ouvir, cantar, tocar e refletir; elaboramos uma atividade que contempla esses quatro eixos norteadores.

**Cantar**

Inicie a prática com a canção sul-africana Sansa Kroma e depois ensine a melodia de Cangoma. No segundo dia, ao retomar as duas canções, apresentar o Hino da África. É importante que as melodias estejam bem firmes antes de se cantar o arranjo vocal sugerido, que mesmo sendo simples e intuitivo, requer um certo cuidado.

Existem diversas formas de ensinar essa canção:

- Sugerimos num primeiro momento utilizar a forma responsorial, característica da maneira africana de ensinar: cante a primeira frase da melodia (*Sansa kroma nena o kekekomba*) e indique com um gesto para que as crianças a repitam e assim por diante. Há uma pequena variação na repetição na qual se prolonga a vogal 'o' e não se canta as sílabas 'keke'
  - Sansa kroma ne na ô (ke ke) ko kom ba*
  - Sansa kroma ne na ôoooo ko kom ba*
 (ver partitura na p. 272).

**DICAS:**

- MINA** - grupo étnico formado por negros da Costa do Ouro, atual Gana. O termo 'mina' veio da palavra Elmina ou o antigo forte português São Jorge da Mina. Os negros mina procediam da Costa do Ouro, principalmente os fanti-axanti. O termo passou a designar genericamente os negros sudaneses no Brasil, acrescentando o grupo étnico específico como mina-nagô, mina-gêge, mina-mahi, mina-fânti, mina-popo etc.
- Gromlon** - técnica usada em grupos de teatro e trata-se de inventar uma língua imaginária e com ela conversar com os colegas, usando diferentes entonações, é possível se comunicar, mesmo que as palavras não façam o menor sentido.

- É possível também repetir a letra da canção sem a melodia, apenas o ritmo das palavras.
- Falar o texto da canção utilizando diferentes entonações, como perguntas, incluindo subtextos engraçados, diálogos entre as crianças, como se fosse um gromlon.

**Formas de se cantar**

Após a música estar interiorizada é possível "montar" a música de diferentes formas:

- Usar a forma solo com resposta do coro uníssono;
- Solos em duplas (uníssono) e coro em uníssono;
- Solos em duplas (a duas vozes) com o coro em uníssono;
- Solos (uníssono ou a duas vozes) com o coro a duas vozes;
- Coro cantando tudo do começo ao fim, sem os solos.

**Tocar**

Antes de tocar os instrumentos, desenvolver a assimilação dos ritmos pelo corpo através de exercício de percussão corporal ou mesmo usar outros objetos sonoros. Sugerimos que os quatro padrões rítmicos sejam aprendidos separadamente e depois reunidos (ver partitura na p. 269). É importante que os quatro padrões sejam assimilados por todos os alunos mesmo que haja uma divisão posterior entre quem canta e quem toca na realização do arranjo final.

## Tambores de Mina (cont.)

### Ouvir

Desenvolva um trabalho de percepção, evidenciando alguns aspectos musicais como a entrada do solo, coro em uníssono, o coro a várias vozes, as mudanças dos padrões rítmicos, a identificação dos instrumentos de percussão, enfim, uma análise formal do arranjo Tambores de Mina.

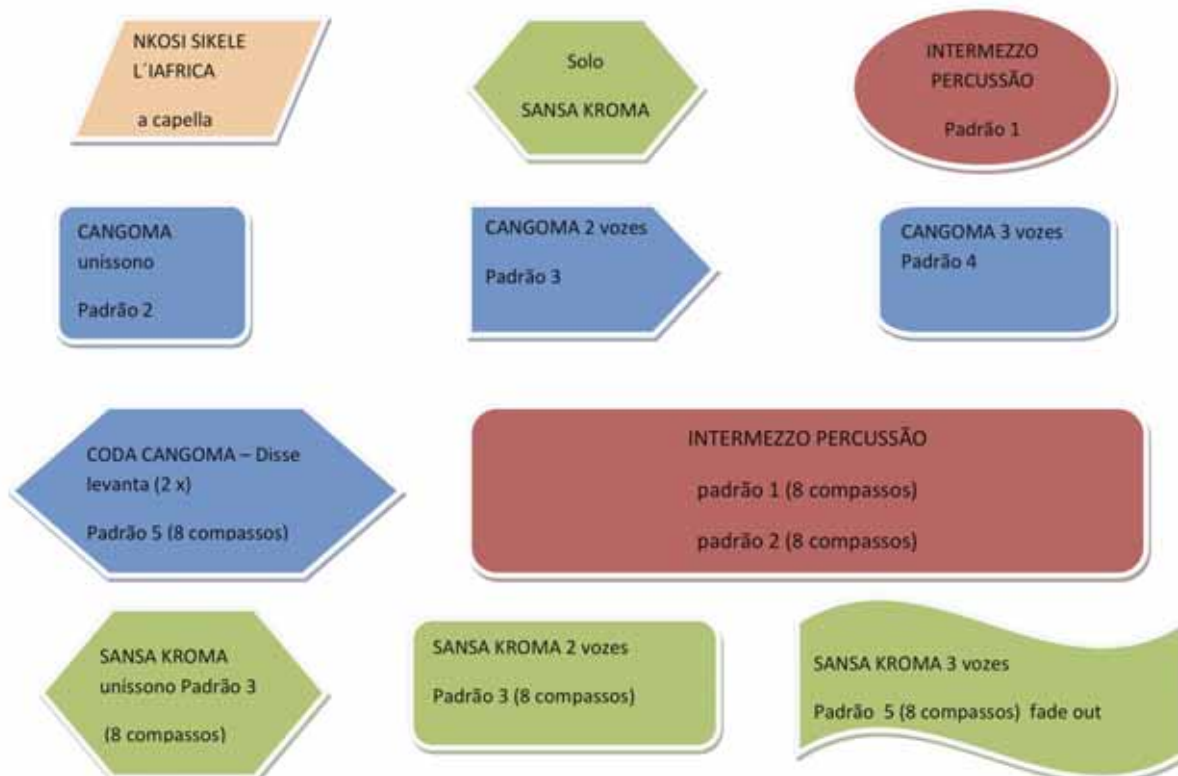
1. Inicia-se o arranjo com o Hino da África do Sul, Nkosi Sikele l'i Afrika a três vezes a capella.
2. Entrada do solo vocal das duas frases da melodia de Sansa Kroma sendo que a segunda fica inconclusa.
3. Entrada dos tambores no primeiro padrão rítmico (8 compassos).
4. Entrada do coro em uníssono na melodia de Cangoma, acompanhado pelo segundo padrão rítmico anterior.
5. Entrada do coro a duas vozes na melodia de Cangoma, acompanhado pelo terceiro padrão rítmico dos tambores.
6. Entrada do coro a três vozes ainda na melodia de Cangoma acompanhado do quarto padrão rítmico com algumas variações (veja partitura).
7. Na repetição (2x) da última frase '*Disse levanta povo/Cativeiro j'acabô*', entra o quinto padrão rítmico finalizado com tercinas para voltar ao primeiro padrão rítmico.

8. Ocorre um intermezzo de percussão com 16 compassos no primeiro e segundo padrões rítmicos com a inserção de outros instrumentos que modificam o timbre do grupo.
9. Entrada da melodia de Sansa Kroma em uníssono (8 compassos) com o terceiro padrão rítmico dos tambores.
10. Entrada do coro com a melodia de Sansa Kroma (8 compassos) aberta em duas vozes com o terceiro padrão rítmico dos tambores.
11. Entrada da melodia de Sansa Kroma a três vozes com o quinto padrão rítmico que vai sumindo aos poucos deixando o vocal a capella.

### Refletir

Seria interessante, num estudo interdisciplinar, relacionar a escravidão como apartheid. Como do lado de cá os negros sofreram muito por causa da escravidão, na África do Sul, ocorreu o apartheid que também foi uma restrição à liberdade de ação dos negros naquele país. Aproveite para desenvolver uma pesquisa e atividades de reflexão sobre as duas realidades históricas.

### Análise formal do arranjo Tambores de Mina



(xhosa)

Nkosi sikelel' iAfrika  
Maluphakanyisw' uphondo lwayo,  
(Zulu)  
Yizwa imithandazo yethu,  
Nkosi sikelela, thina lusapho lwayo.

God [Lord] bless Africa  
Raise high its glory  
Hear our prayers  
God bless us, her children

(Sesotho)

Morena boloka setjhaba sa heso,  
O fedise dintwa le mashwenyeho,  
O se boloke, O se boloke setjhaba sa heso,  
Setjhaba sa, South Afrika - South Afrika.

God, we ask You to protect our nation  
Intervene and end all conflicts  
Protect us, protect our nation, our nation,  
South Africa - South Africa

(Africaner)

Uit die blou van onse hemel,  
Uit die diepte van ons see,  
Oor ons ewige gebergtes,  
Waar die kranse antwoord gee,

From the blue of our heavens,  
From the depth of our seas,  
Over our everlasting mountains,  
Where the crags resound,

(Inglês)

Sounds the call to come together,  
And united we shall stand,  
Let us live and strive for freedom  
In South Africa our land.

DICA:

• A versão do Hino da África do Sul apresentada é na língua xhosa, mas como existem outras versões (zulu, sesotho e africaner), o professor pode até estimular a pesquisa e cantar nessas outras línguas.

### Padrões Rítmicos - Percussão

sobre ritmos de congadas

Flávio Pimenta e Robertinho Silva

①

②

③

8 ④

⑤

12 ⑥

1. 2. 3 3



Tambores de Mina (cont.)

TAMBORES DE MINA

Nkosi sikelel'iAfrika  
Sansa Kroma  
Cangoma

Adaptação e arranjo:  
Magda Pucci e Flávio Pimenta

Nkosi sikelel'iAfrika

3ª voz

Nko si - si - ke le - li A - fri - ka Ma - lu - pha - kan - Yis - swu

Tema

Nko si - si - ke le - li A - fri - ka Ma - lu - pha - kan - Yis - swu

2ª voz

Nko si - si - ke le - li A - fri - ka Ma - lu - pha - kan - Yis - swu

7

3ª v.

phon-do lwa - yo ta - va du - ru - min - do tam - bor me cha - mou Nko - si -  
yi-zawa i mi than - da - zo\_\_ ye - thu

T.

phon-do lwa - yo ta - va du - ru - min - do tam - bor me cha - mou Nko - si -  
Yi-zawa i mi than - da - zo\_\_ ye - thu

2ª v.

phon-do lwa - yo ta - va du - ru - min - do tam - bor me cha - mou Nko - si -  
Yi-zawa i mi tha - da - zo\_\_ ye - thu

15

3ª v.

si ke le la thi - na lu sa phol wa yo

T.

si ke le la thi - na lu sa phol wa yo

2ª v.

si ke le la thi - na lu sa phol wa yo

21 **Cangoma**

3ª v. Ta-va du-ru min - do can - go-ma me cha mou. Ta-va du-ru min - do can - gomamecha mou... Dis-

T. Ta-va du-ru min - do can - go-ma me cha-mou. Ta-va du-ru min - do can - gomamecha mou... Dis-

2ª v. Ta-va du-ru min - do can - go-ma me cha mou. Ta-va du-ru min - do can - gomamecha mou... Dis-

25

3ª v. se:le van ta po-vo ca-ti - vei ro já a ca bou. Dis - se:le van - ta po - vo ca-ti - vei-ro já a ca bou...

T. se:le van ta po-vo ca-ti - vei ro já a ca bou. Dis - se:le van ta po - vo ca-ti - vei-ro já a ca bou...

2ª v. se le van ta po - vo ca-ti - vei ro já a ca bou. Dis - se:le van ta po - vo ca-ti - vei-ro já-a ca bou...

29

3ª v. se le van-ta po - vo ca-ti - vei ro já a ca bou. Dis - se: le van ta po - vo ca ti - vei ro já a-ca bou.

T. se le van-ta po - vo ca-ti - vei ro já a ca bou. Dis - se: le van-ta po - vo ca ti - vei ro já a ca bou.

2ª v. se le van-ta po - vo ca-ti - vei ro já a ca bou. Dis - se: le van-ta po - vo ca ti - vei ro já a ca bou.

## Tambores de Mina (cont.)

## DICA:

• O arranjo vocal original de Sansa Kroma é de Felicia A. B. Sandler para coro mixto e percussão (Ed. E.C. Schirmer Publishing (EC.4948) e foi adaptado por Magda Pucci para o grupo Mawaca.

33 Sansa Kroma

3ª v. San - sa ko-kom-ba-San - sa Kro-ma ne-na o ke ke ko kom-ba

T. San-sa Kro-ma ne na yo kye kye ko-kom-ba San-sa Kro-ma ne-na ma ne-na ko-kom-ba

2ª v. San-sa Kro-ma ne na yo kye kye ko-kom-ba San-sa Kro-ma ne-na ma ne-na ko-kom-ba

37

3ª v. San - sa ko-kom-ba San - sa Kro-ma ne-na o ke ke ko-kom-ba

T. San-sa ma ne-na yo ko-kom-ba San-sa ma ne-na ma ko-kom-ba

2ª v. San-sa ma ne-na yo ko-kom-ba San-sa ma ne-na ma ko-kom-ba

## Informações sobre as canções que formam TAMBORES DE MINA

**Tambores de Mina** é um arranjo criado por Magda Pucci e Flavio Pimenta para o repertório do grupo Meninos do Morumbi, e encontra-se no CD *astrolabiotucupira.com.brasil* do grupo Mawaca. Flavio criou variações sobre diferentes ritmos de congadas e Magda reuniu os três temas sobre esses ritmos. A versão que apresentamos de Cangoma traduz musicalmente a troca cultural entre África e Brasil, apresentada pelas características em comum entre o canto dos escravos e Sansa Kroma. O Hino da África do Sul tem a função de uma introdução, feita à capella, que remete ao universo africano.

**Nkosi Sikelel 'iAfrika** - O Hino da África do Sul significa "Senhor, abençoe a África" na língua xhosa. Foi composta originalmente como hino de uma escola missionária metodista de Joanesburgo pelo professor Enoch Sontonga, em 1897. As primeiras estrofes foram originalmente escritas em xhosa e, mais tarde, foram adicionadas novas estrofes pelo poeta Samuel Mqhayi em outras línguas como o zulu, sesotho e africaner e inglês. Nelson Mandela estimulou o uso dessa canção para unir as diferentes etnias sul-africanas e criar um sentimento de nação num país que estava saindo do período do apartheid. Ela ficou tão

conhecida que se tornou emblemática não apenas da situação da África do Sul como se transformou em um hino pan-africano de libertação adotado por outros países como Zâmbia, Tanzânia, Namíbia e Zimbábue, após a independência. Observe que no arranjo, substituímos a terceira frase originalmente em xhosa *Yiva imithandazo yethu* pela *Tava durumindo, tambor de chamou* uma variação de uma frase de Cangoma.

**Sansa Kroma** - Essa canção sul-africana apresenta um pássaro mítico de nome Sansa Kroma. Esta figura, na cultura africana, é de forte conteúdo lendário e carrega uma simbologia muito rica tendo sido usada no período do apartheid para dar ânimo às crianças que perdiam seus pais nesse período da história. Assim, essa canção reacendeu o lado simbólico dessa ave conhecida por proteger as crianças, caso corresse perigo. A canção tem um contorno melódico baseado na tríade maior e é de fácil memorização com uma letra sonora e curta o que facilita o seu aprendizado. As crianças assimilam com facilidade sua melodia.

**Cangoma** - É um jongo gravado pela primeira vez, na década de 1970, por Clementina de Jesus, bisneta de escravos.

A cangoma era o momento dos escravos das etnias iorubá e banto se reunirem para dançar, tocar e cantar depois de uma longa semana de trabalho forçado. Esse momento era também chamado de batuque, um termo genérico para designar os encontros informais nos terreiros. A palavra ngoma significa 'tambor' e cangoma a 'festa dos tambores' na língua bantu, denotando a importância dos tambores nas comunidades africanas, considerados sagrados. O jongo é considerado o "avô" do samba e tem como características o uso de tambores e a dança da umbigada, cujo movimento dos quadris remete à fertilidade e é realizado por um casal no centro da roda.

A letra de Cangoma refere-se à libertação dos africanos no Brasil em 1888. A estrofe '*Tava durumindo/Cangoma me chamou/Disse: Levanta povo/Cativeiro j'acabô*' surge em diversas outras melodias, assim como encontramos letras diferentes para a mesma melodia, como por exemplo: '*Tava capinando/Princesa me chamou/Disse: Levanta nêgo!/Cé'não tem mais sinhô*'. As duas letras possuem ritmos e sentidos semelhantes e como parte do processo natural da tradição oral foi ganhando variantes ao longo dos tempos.

COLABORADOR	Zé Modesto
FAIXA ETÁRIA	De 13 a 17 anos
DURAÇÃO	1 ou 2 aulas
CARACTERÍSTICAS	Interdisciplinaridade. Culturas africana e brasileira.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula, carteiras em semicírculo.
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Alunos em semicírculo
RECURSOS NECESSÁRIOS	Gravação da música Yáyá Massemba, corpo dos alunos (pés e mãos), lápis e uma ficha com a letra da música com espaço para anotações.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 10

### Objetivos:

Resgatar conceitos históricos sobre cultura afro-brasileira aprendidos em anos anteriores da Educação Básica; Compreender a cultura africana como fonte manancial da cultura brasileira e não como adereço da mesma.

### Descrição da prática:

1. Disponibilizar os alunos em semi-círculo, de frente para a lousa.
2. Apresentar, de forma genérica, os objetivos desta prática ressaltando a importância desses conhecimentos para a ampliação da nossa noção de cidadania, sem entrar em muitos detalhes para não dar pistas de interpretação da canção, que deverá ser realizada pelos alunos.
3. 1ª audição da canção (o que se sente) – criar um ambiente favorável para uma audição atenta. É importante realizar essa primeira audição sem o suporte da letra e sem nenhum material de registro. Pedir aos alunos para ouvirem, tão somente, sem “empacar” nos termos desconhecidos, procurando identificar as principais imagens e sentimentos que a canção sugere para eles.
4. Distribuir a ficha com a letra da canção.
5. Solicitar que registrem, no campo apropriado, suas impressões nessa primeira audição.
6. Socializar as imagens e sentimentos dos alunos.

Esta socialização dependerá do tempo que se dispõe. Poderá ser desde uma simples lista que se escreva na lousa, com as principais imagens e sentimentos reveladas pelos alunos, até a utilização de outras dinâmicas de socialização como, por exemplo, a produção de um desenho-síntese coletivo que represente essas imagens e sentimentos experimentados pelo grupo.

7. Leitura da letra da canção (linguagem) – levantamento das ideias mais importantes. Nessa etapa, oriente os alunos para:
  - Observar o glossário e assim buscar a compreensão integral do texto;

- Observar os pronomes utilizados no texto para localizar quem está “narrando/contando” a história.

Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa do singular (eu) - narrador participante/protagonista. Portanto, o “narrador” trata da sua experiência e não de algo distante dele. Isso é muito importante na compreensão da canção: é um resgate da história do povo negro a partir do seu próprio olhar, do seu ponto de vista. Essa discussão pode ser muito rica e, certamente, os alunos terão muito a dizer sobre isso!

8. Leitura das questões sobre a nossa condição humana (história).
9. Levantar, de forma dialogada, as situações históricas narradas na canção e solicitar que registrem. Nesse momento, será importante garantir o debate e o registro dos principais aspectos históricos da canção:
  - deslocamento de negros de diversas partes da África para o Brasil através do Tráfico Negreiro – destacar:
    - ▶ lucro que esse comércio de humanos gerou para a Coroa Portuguesa e para as empresas particulares da chamada Metrópole;
    - ▶ início do Tráfico Negreiro no Brasil (por volta de 1550) e a sua longa duração (cerca de três séculos);
    - ▶ a quantidade de africanos enviados ao Brasil (entre 3,5 e 5,5 milhões).
  - a situação de sofrimento humano que a exploração do trabalho escravo provocou – destacar:
    - ▶ a separação das famílias – depois de vendidos no mercado de escravos, pai, mãe, filhos e parentes nunca mais se viam;
    - ▶ a perda da “ancestralidade” – valor importantíssimo para a cultura africana;
    - ▶ as péssimas condições de trabalho e a violência física como parte integrante do cotidiano dos negros – açoites nas fazendas e nos pelourinhos;
    - ▶ a imposição da cultura e da religião dos brancos sobre as manifestações culturais africanas que eram proibidas e perseguidas.

## Yaya Massemba 1 (cont.)

- “surgimento” do samba como síntese cultural de superação negra frente a essa realidade de exploração humana – destacar:
  - ▶ a manifestação da liberdade do negro através da sua cultura – a triste memória do batuque das ondas no casco dos navios negreiros que é ressignificada na lembrança das danças africanas de umbigada, elementos constitutivos dessa nova cultura negra que surgirá no Brasil;
  - ▶ a força da ancestralidade negra que superou todos os impedimentos e conseguiu se colocar como uma das culturas matrizes da “raça multicultural brasileira”;
  - ▶ a importância de considerar a cultura negra como fundamental para o enriquecimento da nossa cultura brasileira. Não pode ser alvo de preconceito. Destacar que um

país que não considera a cultura de mais de 60 % da sua população é um país que está negando algo muito importante da sua origem e da sua identidade e, sem a afirmação da nossa identidade, não vamos a lugar algum.

- ▶ A necessidade de percebermos que o que se quer não é a sobreposição da cultura negra sobre a branca mas sim a consideração de todas as culturas que compõe o caldeirão cultural brasileiro miscigenado. A valorização de todas as manifestações culturais e não a supervalorização da cultura branca, como é o que se assiste hoje.

## DICAS:

- A canção Yáyá Massemba é uma composição de autoria de dois baianos, o poeta Capinam e o músico e professor Roberto Mendes. Ela foi gravada pela cantora Maria Bethânia no CD *Brasileirinho*, em 2003.
- Apresentar reproduções de Rugendas e Debret para apoiar a discussão sobre as condições desumanas impostas aos negros escravos no Brasil.

## Yáyá Massemba – Composição de Roberto Mendes/Capinam

(01) Que noite mais funda calunga	(29) É semba ê / É Samba á	(55) Eu faço a lua brilhar
(02) No porão de um navio negreiro	(30) No escuro porão eu vi o clarão	(56) O esplendor e clarão
(03) Que viagem mais longa candonga	(31) giro do mundo	(57) Luar de Luanda em meu coração ...
(04) Ouvindo o batuque das ondas	(32) Que noite mais funda calunga	(58) Umbigo da cor / abrigo da dor
(05) Compasso de um coração de pássaro	(33) No porão de um navio negreiro	(59) A primeira umbigada, massemba
(06) No fundo do cativoiro	(34) Que viagem mais longa candonga	(60) Yáyá massemba é o samba que dá
(07) É o semba do mundo calunga	(35) Ouvindo o batuque das ondas	(61) Vou aprender a ler
(08) Batendo samba em meu peito	(36) Compasso de um coração de pássaro	(62) Pra ensinar os meu camaradas!
(09) Kawo Kabiecile Kawo	(37) No fundo do cativoiro	(63) Vou aprender a ler
(10) Okê arô oke	(38) É o semba do mundo calunga	(64) Pra ensinar os meu camaradas!
(11) Quem me pariu foi o ventre de um navio	(39) Batendo samba em meu peito	
(12) Quem me ouviu foi o vento no vazio	(40) Kawo Kabiecile Kawo	
(13) Do ventre escuro de um porão	(41) Okê arô oke	
(14) Vou baixar no seu terreiro	(42) Quem me pariu foi o ventre de um navio	
(15) Epa raio, machado, trovão	(43) Quem me ouviu foi o vento no vazio	
(16) Epa justiça de guerreiro	(44) Do ventre escuro de um porão	
(17) É semba ê / É Samba á	(45) Vou baixar o seu terreiro	
(18) O Batuque das ondas	(46) Epa raio, machado, trovão	
(19) Nas noites mais longas	(47) Epa justiça de guerreiro	
(20) Me ensinou a cantar	(48) É semba ê / É Samba á	
(21) É semba ê / É Samba á	(49) É o céu que cobriu	
(22) Dor é o lugar mais fundo	(50) nas noites de frio / minha solidão	
(23) É o umbigo do mundo	(51) É semba ê / É Samba á	
(24) É o fundo do mar	(52) É oceano sem, fim sem amor, sem irmão	
(25) É semba ê / É Samba á	(53) É kaô quero ser seu tambor	
(26) No balanço das ondas	(54) É semba ê / É Samba á	
(27) Okê arô		
(28) Me ensinou a bater seu tambor		

## GLOSSÁRIO:

Yáyá – sinhá (senhora).

Massemba – dança da região de Angola; originou-se do verbo russemba (requiebrarse) – abreviou-se para “semba” e chegou ao termo brasileiro “samba”.

calunga – relacionado à imensidão do mar.

candonga – pessoa querida.

cativoiro – situação de escravidão, aprisionamento.

Kawo Kabiecile Kawo – saudação a Xangô (orixá da justiça).

Okê arô oke – saudação a Oxossi (orixá das matas e da natureza).

Epa raio, machado, trovão – saudação a Iansã, a preferida de Xangô.

Luanda – capital de Angola – uma das regiões africanas fornecedoras de escravos para o Brasil colonial.



COLABORADOR	Zé Modesto
FAIXA ETÁRIA	De 13 a 17 anos
DURAÇÃO	1 ou 2 aulas
CARACTERÍSTICAS	Interdisciplinaridade. Culturas africana e brasileira. Ritmo.
ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Sala de aula
ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS	Alunos em pé e em semicírculo
RECURSOS NECESSÁRIOS	Idem à prática anterior mais uma ficha com o esquema rítmico da célula do samba.
CONTEÚDO RELACIONADO	Roda de conversa 10

**DICA:**  
 • Prepare 3 "cantos" onde os alunos, subdivididos, realizarão parte desta prática e disponha, em cada um deles, uma caixa com alguns lápis.

**Objetivos:**

Apropriar-se da batida básica do samba.

Perceber cultura africana como fonte manancial da cultura brasileira.

**Descrição da prática:**

1. Disponer os alunos em semi-círculo, de frente para a lousa.
2. Apresentar aos alunos o objetivo desta Prática, ressaltando o desafio que será compor a célula básica do samba de forma orgânica, de forma que cada um cumpra o seu papel, considerando e ouvindo muito bem os outros sons produzidos pelos colegas. Enfatizar o quão agradável poderá ser realizar essa empreitada juntos.
3. Distribuir as fichas com a letra da canção Yáyá Mas-

- semba e com o esquema rítmico da célula do samba.
4. Apropriando-se da batida do samba a partir da canção Yáyá Massemba.

A ideia é reproduzir a célula do samba utilizando os pés para marcar o pulso da música e as mãos para marcar as subdivisões. Como referência, deve-se utilizar o refrão da música (Ê semba ê / Ê semba á...), do trecho que vai de 0'55'' até 1'29''.

Primeiramente, deve-se experimentar os movimentos num andamento bem lento. Conforme os alunos forem assimilando a ideia, deve-se acelerar gradativamente até que se chegue ao andamento da canção no CD. Por fim, será muito agradável executar o exercício juntamente com a audição do trecho da canção.

**Exercício**

Dividir os alunos da classe em 3 grupos que realizarão as ações descritas abaixo:

**Grupo 1** Contando de 1 a 8 (1,2,3,4,1,2,3,4), compassadamente, os alunos desse grupo deverão produzir estalos com os dedos em cada tempo contado, conforme esquema abaixo:



	Mão Esquerda	Mão Direita	
	1	2	
	3	4	
	1	2	
	3	4	



## Yaya Massamba 2 (cont.)

**Grupo 2** Contando de 1 a 8 (1,2,3,4,1,2,3,4), compassadamente, os alunos desse grupo deverão bater palmas “agudas” nos tempos 1, 4 e 7, conforme esquema abaixo:



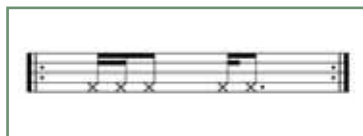
Contagem	1	2	3	4	1	2	3	4
Palmas	X			X			X	

**Grupo 3** Em pé, sem sair do lugar, contando de 1 a 8 (1,2,3,4,1,2,3,4) com a batida alternada dos pés direito e esquerdo, compassadamente, os alunos desse grupo deverão bater palma “grave” no tempo 5, conforme esquema abaixo:



Contagem	1	2	3	4	1	2	3	4
Pés	D	E	D	E	D	E	D	E
Palmas					X			

**Outro grupo (opcional)** Em pé, sem sair do lugar, contando de 1 a 8 (1,2,3,4,1,2,3,4) com a batida alternada dos pés direito e esquerdo, compassadamente, os alunos desse grupo deverão bater palma “média” no tempos 1,2,3,5,6 – reproduzindo a célula da música em que o percussionista bate com uma varinha de bambu no atabaque (conga) –, conforme esquema abaixo:



Contagem	1	2	3	4	1	2	3	4
Pés	D	E	D	E	D	E	D	E
Palmas	X	X	X		X	X		

Esquema da célula rítmica do samba:

CONTAGEM DO TEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8
GRUPO 1 <b>ESTALOS</b>	X	X	X	X	X	X	X	X
GRUPO 2 <b>PALMAS</b>	X			X			X	
GRUPO 3 <b>PÉS</b>					X			



### Gisele Jordão e Renata R.Allucci

---

Há mais de 10 anos, Gisele e Renata são responsáveis pela pesquisa e desenvolvimento de estratégias de investimento em cultura para o segundo setor e criação e implementação de propostas artístico-culturais como meio de comunicação. Valores como a comunicação consciente e a sustentabilidade têm pautado seus últimos anos de experiência.

Gisele é, também, professora da Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, nos cursos de graduação em Comunicação Social e Cursos de Férias de Marketing Cultural e temas afins, desde 1999. É sócia da 3D3 Comunicação e Cultura desde 1993 e, desde o início de sua carreira, busca alternativas em comunicação segmentada, dirigida a públicos específicos. Utiliza a tecnologia de públicos de interesse para aplicar em suas diversas atividades: do fazer cultural à atividade acadêmica. Suas pesquisas estão orientadas ao entendimento da cadeia produtiva da cultura desde o início de sua carreira.

Renata é graduada em Desenho Industrial pela Universidade Mackenzie e pós-graduada em Comunicação pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM. Cursa o MBA Bens Culturais: Cultura, economia e gestão na Fundação Getúlio Vargas - FGV. Atua desde 1994 na produção cultural.

### Alguns frutos da parceria 3D3 Comunicação e Cultura e Allucci e Associados

---

No cinema, direção de produção de “Cama de Gato” (longa-metragem digital), em 2000; produção executiva de “Mutante...” (curta-metragem), em 2002; direção de produção de Cama de gato.doc (documentário de longa-metragem digital) em 2008 e direção de produção de “Vidas no Lixo” (documentário de curta-metragem) desenvolvido para exibição no Marco Universal dos Direitos Humanos.

Na música, parceiras da Dubas Música, desde 1999, - selo musical de Ronaldo Bastos, produtor musical e compositor parceiro de Tom Jobim, Milton Nascimento, Lulu Santos, Ed Motta, entre outros.

Produção da “Semana da Canção Brasileira” em São Luiz do Paraitinga, evento anual, com realização da Secretaria de Estado da Cultura e Prefeitura da Estância Turística de São Luiz do Paraitinga, desde novembro de 2007. A “Semana da Canção Brasileira” é um grande projeto de discussão sobre a Canção Popular Brasileira, recheado de shows, palestras, oficinas com grandes nomes da academia e do mercado musical de todo o país. Esse projeto, ainda, gera um excelente conteúdo que pode ser compartilhado e distribuído para contribuir com a discussão das formas de criar e produzir canção popular brasileira. Nos últimos anos, o trabalho é realizado em diálogo contínuo com a cidade e, depois de 5 anos juntos, como fruto desta parceria, parte da equipe é formada por cidadãos luizenses, que foram capacitados e qualificados pelos processos produtivos e educativos que instituímos neste evento, frutos de planejamento ininterrupto e flexível.

Produção do “Coreto Paulista - Festival de Bandas”, evento anual, com realização da Secretaria de Estado da Cultura, desde maio de 2008.

Em dança, realização da turnê do Balé da Cidade de São Paulo, por ocasião de seu 35º aniversário, e edição de livro comemorativo, em 2003.

Produção de eventos e gerenciamento de investimentos privados em cultura, destacando-se “Papo-Cabeça”, em 2002, evento multidisciplinar do CCBB São Paulo; trabalho de assessoria cultural e curatorial de projetos para a Associação Alumni, em 2005; assessoria em comunicação para a editora CosacNaify, em 2007 e produção do núcleo educativo do evento Philips, Sense and Simplicity, em 2008.

Produção em festivais nacionais (Curitiba, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Londrina) e internacionais de teatro como Edinburgh Fringe Festival (Escócia), Canada Fringe Festival (nas cidades de Toronto, Winnipeg e Sudbury), Festival Internacional de Teatro de Jerusalém (Israel), e WMTF - Wereld Musiek Theatre Festival (em cidades da Holanda, Bélgica e Itália).

Desenvolvimento do projeto, produção, criação gráfica e edição do livro “Brincadeiras para Crianças de Todo o Mundo”, projeto resultante da parceria das ongs CISV e AMBAR, chancelado pela UNESCO como “projeto de cooperação internacional”.(2007)

Desenvolvimento do projeto “Mestres Navegantes”, pesquisando o trabalho de mestres populares nas regiões do Vale do Paraíba (SP) e do Cariri (CE), em parceria com o Coletivo Navegantes (em andamento).

Elaboração do projeto “Música de São Paulo - da Catira ao Rap”, idealizado por Paulinho Boca de Cantor e Betão Aguiar e curadoria de Sérgio Molina, Ivan Vilela e Maurício Pereira.

Criação e desenvolvimento do “Panorama Setorial da Cultura Brasileira”. Destinado à cadeia produtiva da cultura, fundamentou-se na percepção de que o setor cultural carece de informações e de material de referência para o planejamento de suas atividades. Para tanto, idealizou-se projeto de abrangência nacional, que foi recebido e acolhido pela Vale S.A. como patrocinadora e pelo Ministério da Cultura, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura. Tem como objetivo disponibilizar informação de qualidade, pioneira e inovadora no setor cultural e facilitar a atividade dos atuantes dessa cadeia produtiva - agentes (artistas, produtores e fornecedores), viabilizadores (iniciativa privada e governo), difusores (pontos de distribuição de produtos culturais e divulgadores) e o público consumidor. É um projeto de pesquisa, desenvolvido a partir de 3 metodologias combinadas, que tem como recorte a economia da cultura como objeto de estudo; pesquisada em dois âmbitos: do ponto de vista de quem produz e do de quem investe em cultura. Tal projeto tem a intenção de ser contínuo e anual para formar uma série histórica e, portanto, fornecer subsídios de qualidade crescente, contínua e periódica.

### Sergio Molina

---

Graduado em Composição e mestre em musicologia pela ECA-USP onde desenvolve seu doutorado. É professor na FASM, UEPA/C.Gomes (Belém), UNI-FIAM-FAAM e idealizador e professor do Curso de Degustação Musical. Tem diversas premiações em concursos de composição e festivais de canção com destaque para o 1º lugar no concurso nacional para a composição do Hino da Justiça Federal em 2002 e o 1º lugar no I Festival Latino-Americano via Internet do Mp3 clube em 2000. Com o projeto "Sem Pensar Nem Pensar" (músicas de S. Molina para letras de Itamar Assumpção na voz de Miriam Maria) foi premiado duas vezes pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (2009 - prêmio CD e 2011 prêmio Circulação de Espetáculos) tendo realizado mais de 50 espetáculos. Dentre as estréias internacionais destacam-se o concertino "O Percurso das Almas Cansadas" para quarteto de violões (Quaternaglia Guitar Quartet) e orquestra de cordas (I International Guitar Festival at RoundTop-EUA-2005); o "Quinteto para um Outro Tempo", para piano e quarteto de violões (2007 -RoundTop); "Poema de Vidro", canção sobre poema de Lilian Jacoto (Tóquio - 2008). Em 2009 foi a vez de "Down the Black River into the Dark Night" para piano, quarteto de violões e octeto de cordas estreado no Texas - EUA. Sergio é colaborador do Guia de Livros, Filmes e Discos da Folha de São Paulo (desde 2008) e da Semana da Canção de São Luiz do Paraitinga desde 2007. Em 2010 foi curador do projeto "Música de São Paulo" e júri do "Prêmio Bravo de Música". Para 2012 trabalha na implementação da pós-graduação "Canção Popular: criação, produção musical e performance na Faculdade Santa Marcelina".

### Adriana Miritello Terahata

---

Doutora e Mestre em Psicologia da Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Na área de educação, atua principalmente com Formação de Educadores e Pesquisa nos temas desenvolvimento comunitário; infância, desenvolvimento infantil; brinquedo, brincar, brincadeira; práticas em leitura e escrita; implantação de brinquedotecas e bibliotecas comunitárias; defesa de direitos da infância e adolescência e participação infanto-juvenil.

Como consultora da Fundação Bunge, desenvolveu a formação de professores e voluntários no "Projeto Resgate e Valorização da Memória Local" em escolas estaduais de São Paulo e o "Projeto Paz, quem quer faz!". Com o Instituto C&A desenvolveu a formação de consultores locais e voluntários nos projetos "Cidades e Cidadania: patrimônio humano" e "Patrimônio Humano: criações e invenções"; implantou o projeto "(Com)Texto", que consistia na criação de um canto de leitura dentro de uma brinquedoteca comunitária.

Pelo Instituto Âmbar, do qual é presidente, acompanhou o programa "Casa das Crianças", com o objetivo de fortalecer e valorizar a cultura da infância por meio da vivência comunitária, em parcerias com Associações Comunitárias. Esse programa foi desenvolvido no bairro paulistano de Itaquera e resultou na publicação do livro "Ludicidade", com apoio institucional da UNESCO. Em parceria com o CISV, colaborou com o intercâmbio de brincadeiras entre jovens de diferentes países e a comunidade local de Perus (SP), que resultou na edição do livro "Brincadeiras para Crianças de Todo o Mundo" e um selo da Amizade Intercultural.

Com a OIT e Save the Children - UK, desenvolveu o projeto "Educação e Trabalho Infantil: construindo novos espaços", em cinco cidades do estado de São Paulo. Com a Associação Amici dei Bambini - AiBi, foi responsável pela formação de educadores sociais e líderes comunitários em diversas cidades brasileiras, com o objetivo de refletir sobre o direito de brincar na infância, problematizando e apontando caminhos para a prática dos educadores, e dando ênfase à criação de um território de defesa deste direito, junto à comunidade.

### André Hosoi

Coordenador Geral e Pedagógico do Núcleo Barbatuques, integrante desde 1995. Formado em Música Popular na UNICAMP, foi diretor da Auê Núcleo de Ensino Musical durante 12 anos. Já ministrou oficinas em várias cidades do Brasil, além de países como Espanha e França. Como integrante do Barbatuques tocou em todo o País e também nos EUA, França, Suíça, China, África do Sul, Espanha, Portugal, Colômbia, Líbano entre outros. É atualmente professor de música do colégio Vera Cruz e também do Curso de Músicos Educadores da Espaço Musical, sob direção de Ricardo Breim. Também trabalha em treinamentos corporativos utilizando a percussão corporal como meio de integração, trabalho em equipe e criatividade.

### Berenice de Almeida

Educadora musical e pianista. Publicou "Encontros Musicais: pensar e fazer música na sala de aula"; com Gabriel Levy, cinco livros do professor da Coleção "O Livro de Brincadeiras Musicais da Palavra Cantada" e com Magda Pucci, o livro "Outras Terras, Outros Sons". Atualmente, participa da Equipe Formativa do Projeto de Capacitação "Brincadeiras Musicais da Palavra Cantada"; administra o grupo "La Voz de los Niños". Desenvolve um trabalho de iniciação musical e iniciação ao piano com crianças na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA), do Departamento de Expansão Cultural (DEC) da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e ministra cursos e workshops de formação musical para professores de Educação Infantil e Fundamental em escolas e instituições ligadas à educação.

### Camila Carrascoza Bomfim

Mestre em música pelo Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista, é professora do curso de pós-graduação lato sensu em Educação Musical da Faculdade Paulista de Artes, na qual ministra as disciplinas Técnicas e Jogos para Musicalização, Metodologia e Pesquisa Interdisciplinar. Também é professora da Emesp - Escola de Música do Estado de São Paulo, onde dá aulas de Rítmica e História da Música Erudita. Entre 2005 e 2007, trabalhou no projeto Teia do Saber - Unicamp, para professores de educação artística da rede pública de ensino, no qual deu aulas de rítmica e musicalização. Publicou artigos nas áreas de educação musical e etnomusicologia. Ainda, é contrabaixista da Orquestra Jazz Sinfônica desde 2009.

### Carlos E. Kater

Educador, musicólogo e compositor, é Doutor pela Universidade de Paris IV - Sorbonne e Professor Titular pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Autor de artigos e livros ("Eunice Katunda, musicista brasileira"; "Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade"; "Musicalização através da Canção Popular Brasileira" - junto com P. Lobão). Seu trabalho de criação musical inclui composições, arranjos e atividades lúdicas. Realiza oficinas e projetos de formação criativa com música junto a professores, educadores, agentes sociais, bem como jovens e adultos de diferentes faixas etárias e condições sócio-econômicas. Criou e dirigiu vários grupos musicais entre eles o "Grupo de Musicantes", que se apresenta e realiza oficinas em escolas, creches, asilos, hospitais, centros de cultura, associações, etc. Atua como consultor, conferencista e educador, ministrando regularmente cursos e oficinas dirigidas à "Formação Musical Inventiva" com foco na pessoa humana.

### Carlos Sandroni

Nasceu no Rio de Janeiro em 1958. Estudou Ciências Sociais em sua cidade natal e Musicologia em Paris. Desde 2000, ensina Etnomusicologia na UFPE (Recife). Foi "Tinker Visiting Professor" na Universidade do Texas em Austin (2007) e Pesquisador Associado no Centro de Pesquisas em Etnomusicologia (Paris, 2008). Escreveu "Mário contra Macunaíma - Cultura e Política em Mário de Andrade" (São Paulo, 1988), "Feitiço Decente - transformações do samba no Rio de Janeiro" (Rio de Janeiro, 2001). Organizou, com Márcia Sant'anna, "Samba de roda no Recôncavo baiano" (Brasília, 2007).

### Celso Favaretto

Licenciado em Filosofia pela FFCL da Universidade Católica de Campinas - PUCAMP. Mestre e Doutor em Filosofia pela FFLCH da USP, área de Estética. Livre-docente pela Faculdade de Educação da USP. Foi professor do ensino médio, de Física e de Filosofia, em escolas públicas e privadas e professor de Filosofia no ensino superior. Professor da Faculdade de Educação da USP, do Programa de Pós-Graduação em Educação da FE-USP e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Autor dos livros "Tropicália, Alegoria Alegria" e "A Invenção de Hélio Oiticica", de ensaios e artigos sobre arte, cultura e educação - em livros, revistas e jornais nacionais e internacionais. Foi membro fundador e coordenador do Centro de Estudos de Arte Contemporânea e da revista Arte em Revista, dedicados à pesquisa, documentação e análise da produção artístico-cultural brasileira dos anos 1960-70.



### Elizabeth Travassos Lins

---

Graduou-se em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, obteve o mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e o doutorado em Antropologia Social na mesma instituição. É professora associada do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde ministra disciplinas, orienta e desenvolve pesquisas em etnomusicologia e antropologia da música. Realizou na Queen's University Belfast. Desde o início dos anos 1980 dedica-se, principalmente, aos estudos antropológicos da música. Suas principais linhas de pesquisa são: a etnografia das músicas de tradição oral no Brasil, os estudos da oralidade, as políticas de documentação e patrimônio cultural, as coleções e acervos relacionados à música popular, as ideologias da arte e o pensamento sobre música e cultura. Foi Secretária da Associação Brasileira de Etnomusicologia entre 2002 e 2004. É pesquisadora do CNPq.

### Fabio Zanon

---

Um dos grandes violonistas da atualidade. Sua atividade como violonista, escritor, regente, professor e comunicador tem contribuído para uma mudança da percepção do violão na música de concerto. Estudou música com seu pai, teve entre seus mestres Antonio Guedes, Henrique Pinto, Edelson Gloeden e Michael Lewin, e teve forte influência direta de Julian Bream, durante seus anos de estudante em Londres. Foi vencedor dos dois maiores concursos internacionais de violão em 1996, o Tarrega, na Espanha, e o GFA, nos EUA. Foi agraciado com o Prêmio Moinho Santista em 97, Prêmio Carlos Gomes em 2005, Prêmio Bravo! em 2010 e indicado para o Grammy Latino em 2011. É Visiting Professor na Royal Academy of Music em Londres desde 2008. Já tocou nos maiores teatros e festivais e à frente de importantes orquestras em mais de 40 países.

### Iramar Rodrigues

---

Brasileiro com nacionalidade suíça. Formado em Piano em Uberlândia (MG/Brasil), e especialização em Educação Musical pelo INTEM - Instituto Interamericano de Educação Musical da Universidade do Chile. Licenciado pelo Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra (Suíça), onde é professor de Rítmica, Solfejo, Improvisação e Pedagogia desde 1974. É também professor de Iniciação Musical Willems no Conservatório Popular de Música de Genebra. Ministra cursos em diferentes países como Argentina, Brasil, Peru, Colômbia, México, República Dominicana, França, Itália, Estados Unidos e Taiwan.

### Ivan Vilela

---

Músico, pesquisador e compositor. Doutor em Psicologia Social pela USP e Mestre em Composição Musical pela UNICAMP, é atualmente professor da Faculdade de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo onde leciona História da Música Popular Brasileira, Percepção Musical e Viola Caipira. Foi responsável pela criação de uma proposta metodológica brasileira para o ensino da música em universidades, criada a pedido da Universidade de Taubaté.

### João Simão

---

Formado em educação física pela UNICAMP, integrante dos Núcleo Barbatuques há mais de 10 anos. É professor de artes circenses e capoeira no Colégio Oswald de Andrade. Atualmente conclui seu mestrado que relaciona a percussão corporal com a educação física.

### José Ivo da Silva

---

Possui graduação (1992) e mestrado (2008) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, formação musical inicial pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul (1982). Atualmente é clarinetista da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, órgão da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, e professor de clarineta da Fundação das Artes de São Caetano do Sul e História da Música nas Faculdades Metropolitanas Unidas - FIAM/FAAM.

### Lucas Ciavatta

---

Músico formado pela UNIRIO e Mestre em Educação pela UFF, é o criador do método de Educação Musical “O Passo” e diretor do grupo de percussão e canto Bloco do Passo. É professor do Conservatório Brasileiro de Música (CBM), do Colégio Santo Inácio (RJ), da Escola do Auditório Ibirapuera (SP) e do Westminster Choir College (EUA).

### Lucas Robatto

---

Professor Adjunto da Universidade Federal da Bahia e 1º Flautista da Orquestra Sinfônica da Bahia. Graduou-se e completou o mestrado na Escola Estatal Superior de Música de Karlsruhe (Alemanha). Doutorou-se na Universidade de Washington, Seattle (Estados Unidos). Foi bolsista do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico), da Fundação Vitae (Brasil) e da Capes (Brasil). Participou da equipe de criação e implementação dos Bacharelados Interdisciplinares da Universidade Federal da Bahia, sendo o 1º Coordenador do Bacharelado Interdisciplinar em Artes entre 2008 e 2010.

### Luciana Feres Nagumo

---

Iniciou seus estudos de música com sua mãe, Josette S.M. Feres. Pedagoga, foi professora e coordenadora do curso de musicalização infantil da Escola de Música de Jundiá (EMJ). Participou de diversos congressos e conferências, entre eles: “Les chants du monde” e “Enfance et Musique: Musique et Psychomotricité”, França; Congresso ISME, África do Sul e do XXX Congresso Willems, Portugal. Fez estágio em creches parisienses nos ateliers-musique. Trabalhou como professora de música no Relais Assistantes Maternelles (Pont-Audemer/ France). Em 2009 retorna à coordenação dos cursos de musicalização da EMJ e se dedica ao Instituto Família Digna (Jundiá).

### Lucilene Silva

---

Educadora musical com formação em Canto Popular e pós-graduação em Música Brasileira; desenvolve pesquisa e documentação de músicas e brincadeiras tradicionais da cultura infantil e manifestações tradicionais; professora de Música Brasileira, Produção Musical, Dança e Fotografia da Universidade Anhembi Morumbi; representante em São Paulo da Casa das Cinco Pedrinhas; integrante da equipe de educadores dos Institutos Tomie Ohtake e Brincante; professora de música na “Casa Redonda Centro de Estudos”; coordenadora do Centro de Estudo e Irradiação da Cultura Infantil e Centro de Formação do Educador Brincante da OCA - Escola Cultural; integrante da Cia Cabelo de Maria que gravou os CD “Cantos de Trabalho” e “São João do Carneirinho”; transcritora das brincadeiras e partituras no livro “Brincadeiras para Crianças de Todo o Mundo”; cantora e produtora nos CD’s “Abra a Roda Tindô-lê-lê” e “Ô Bela Alice” produzidos pela pesquisadora Lydia Hortélio.

### Magali Oliveira Kleber

---

Professor Adjunto na Universidade Estadual de Londrina, leciona para alunos de graduação e de pós-graduação em música. Graduada e especialista em piano, é doutora em Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestre em Música pela UNESP- SP. Foi diretora pedagógica do Festival de Música de Londrina, de 1996 a 2003. É presidente da Associação Brasileira de Educação Musical, entidade de desenvolvimento de políticas públicas e acadêmico-científicas da área. Participa da Community Music Activity da ISME - International Society for Music Education. Como pesquisadora, atua nas áreas de educação musical e movimentos sociais, abrangendo políticas públicas e Terceiro Setor. Participa dos grupos de pesquisa “Educação Musical e Cotidiano” e “Educação Musical e Movimentos Sociais”, este último com a proposta de investigar as práticas musicais junto a contextos da periferia urbana nas esferas da educação formal e informal.

### Magda Dourado Pucci

---

Arranjadora, compositora, intérprete e pesquisadora da música de vários povos. É formada em Regência pela ECA-USP, é mestre em Antropologia (PUC-SP) e doutoranda em Musicologia Cultural (Universidade de Amsterdam). Dirige e produz o Mawaca, grupo que recria músicas dos quatro cantos do planeta. Estudou música popular no Espaço Musical e jazz na Manhattan School of Music (NY) e Educação Musical na Hungria. É autora do livro “Outras terras, outros sons” com Berenice de Almeida e “De todos os cantos do mundo” com Heloisa Prieto, além de ter produzido 6 CDs e 2 DVDs do Mawaca.

### Marcelo S. Petraglia

---

Músico formado pela ECA-USP e mestre em Biologia pela UNESP-Botucatu. Atua como docente e pesquisador na área dos fenômenos musicais, sonoros e vibratórios e sua relação com o ser humano e o meio ambiente. É coordenador do curso Antropomúsica - educação musical fundamentada na Antroposofia. É autor do livro “A música e sua relação com o ser humano” Ed. OuvirAtivo - 2010.

### Marina Marcondes Machado

---

Docente da Escola Superior de Artes Célia Helena, formadora de professores de teatro e escritora. Psicoterapeuta com mestrado em Artes (ECA/USP), doutora em Psicologia da Educação (PUC/SP) com pós-doutorado em Pedagogia do Teatro (ECA/USP). Sua pesquisa gira em torno das relações entre fenomenologia, infância e cena contemporânea.

### Marisa Trench de Oliveira Fonterrada

---

Professora Livre-Docente em Técnicas de Musicalização. Doutora em Antropologia, Mestre em Psicologia da Educação e Bacharel em Música. Foi Diretora do Instituto de Artes da UNESP e da Escola Municipal de Música de São Paulo; responsável pela criação e instalação da EMIA - Escola Municipal de Iniciação Artística (1981) e da ETEC de Artes, do Centro Paula Souza, em São Paulo (2008/2009). Autora de vários livros e artigos sobre música, educação e ecologia acústica e tradutora de obras de Murray Schafer, com quem tem trabalhado há muitos anos. Atualmente, vem-se dedicando às questões que envolvem a educação musical na contemporaneidade.

### Mauricio Maas

---

Formado pela ECA em artes dramáticas, integrante do Núcleo Barbatuques há mais de dez anos. É professor de percussão corporal na UNISANTANA e de artes no Colégio Augusto Laranja.

### Mauro Muszkat

---

Doutor em Neurologia pela Universidade Federal de São Paulo, Professor de pós-graduação do programa de Educação e Saúde da Infância e Adolescência da Universidade Federal de São Paulo, Coordenador do Núcleo de Atendimento Neuropsicológico Infantil Interdisciplinar (NANI) do Departamento de Psicobiologia (UNIFESP). Formação musical: pianista, compositor, curso superior de regência e composição.

### Melina Fernandes Sanchez

---

Mestre em Educação e Graduada em Terapia Ocupacional pela Universidade Federal de São Carlos. Especializada em Dança-Educação pelo Trinity Laban (Londres). Formação em Laban e Didática da Dança ministrada por Isabel Marques. Coordenadora pedagógica junto à diretora Susana Yamauchi na Escola de Dança de São Paulo, docente no curso de Pós Graduação em Educação Musical da Faculdade Cantareira (SP) e integrante do elenco da Caleidos Cia de Dança. Há 13 anos atua na interface com Educação Musical em projetos de extensão, pesquisa e docência - professora no curso de Licenciatura em Música da UFSCar de 2007 a 2008 e na Pós Graduação em Educação Musical da Faculdade Cantareira.

### Michelle Agnes Magalhães

---

Compositora, pianista e professora da academia da OSESP e da Faculdade Santa Marcelina. Formada pela Unicamp e doutora pela Universidade de São Paulo, foi premiada, em 2003, com a bolsa UNESCO-Aschberg para jovens artistas. Escreve peças instrumentais e eletroacústicas, toca regularmente música improvisada e acompanha filmes mudos.

### Olga R. Gomiero Molina

---

Professora de música da Graded School em São Paulo desde 1994. Especialista no Método Kodály pela Danube University de Esztergom (Hungria), é também diretora do Conservatório Musical Mozart, onde ministra cursos regulares de formação para professores de musicalização infantil. Atua também como palestrante convidada por instituições educacionais de diversos estados brasileiros.

### Pedro Paulo Salles

---

Licenciado em Música (1987) e doutor em Educação (2002) pela Universidade de São Paulo. Responsável pela criação do Laboratório de Educação Musical do Departamento de Música da ECA-USP, onde atua como professor da Graduação, na área de Educação Musical, e da Pós-Graduação em Música, na área de Musicologia. Desde 1979 realiza pesquisas sobre a importância da criação musical no ensino de música e, atualmente, também desenvolve estudos no campo da rádio-educação e na área de etnomusicologia da música indígena brasileira e na arqueomusicologia da música mesoamericana pré-colombiana.

### Regina Porto

---

Compositora e curadora de concertos. Foi diretora da rádio Cultura FM de São Paulo e editora de música da revista Bravo!. Investiga linguagens sonoras e foi indicada ao Prix Ars Acustica (WDR, Alemanha). Desenvolve pesquisas musicológicas sobre H.J. Koellreutter, Willy Corrêa de Oliveira e Claude Debussy. É dirigente da empresa de produção e consultoria Silente Escritório da Música.

### Renata Amaral

---

Formada em Composição e Regência pela UNESP, é contrabaixista da Barca e do ponto Br, com quem tem 4 discos gravados e se apresenta em todo o Brasil, América do Sul e Europa. Desde 1991 viaja o Brasil formando um acervo que já conta com mais de 800h de registros audiovisuais e milhares de fotos de manifestações tradicionais brasileiras. Produziu, nos últimos 10 anos, 30 CDs e 10 documentários sobre cultura popular, e recebeu por duas vezes o Prêmio Interações Estéticas da FUNARTE.

### Ricardo Breim

---

Músico e engenheiro, com mestrado em Semiótica, participou em discos, trilhas e shows, tocando, cantando e compondo, fazendo arranjos inclusive para a Orquestra Jazz Sinfônica e para o PAM - Projeto Alfabetização Musical, do qual foi diretor pedagógico. Integrou a equipe dos Parâmetros Curriculares Nacionais e a que elaborou o primeiro ENADE de música do País. Apresentou na Câmara e no Senado suas ideias sobre o papel da música na formação humana e dirige atualmente o curso "Formação de Músicos Educadores" da escola Espaço Musical.

### Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo

---

Bacharel em Composição e Regência (FAAM, São Paulo), Mestre em Música - Educação Musical (UFRGS, Porto Alegre) e Doutor em Educação Musical (RMIT University, Melbourne, Austrália). Professor da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Desenvolve pesquisas na área de educação musical, formação de professores, legislação educacional e prática coral. Foi presidente da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM entre 2005 e 2009. Autor de textos em publicações nacionais e internacionais.

### Teca Alencar de Brito

---

Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC- SP, Bacharel em Piano e Licenciada em Educação Artística, com Habilitação em Música. Professora e pesquisadora no Departamento de Música da USP - Universidade de São Paulo, criou, há 26 anos, a Teca Oficina de Música, núcleo de educação musical em São Paulo/SP. Autora dos livros "Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical", "Música na educação infantil: propostas para a formação integral da criança" e "Quantas músicas tem a Música? ou Algo estranho no Museu", além de diversos artigos na área, produziu seis cds documentando o trabalho desenvolvido com crianças e adolescentes. Integrante da Junta Diretiva Internacional e representante nacional do Fladem - Fórum Latinoamericano de Educação Musical, participa do Comitê Acadêmico do Movimento Latinoamericano e Caribenho da Canção Infantil.

### Viviane dos Santos Louro

---

Mestre em música pela UNESP; Bacharel em piano erudito pela FAAM. Diversos cursos na área de psicomotricidade, neurologia e deficiência pela AACD, APAE, ISPE-GAE e UNIFESP. Diretora da Trupe do Trapo (grupo cênico-musical formado por pessoas com e em deficiências e 3ª idade); Organizadora do site Música e Inclusão e do Simpósio de Educação Musical Especial; Coordenadora do projeto de inclusão da Fundação das Artes de São Caetano do Sul e Supervisora pedagógica em inclusão do programa sócio-educativo musical Guri Santa Marcelina. Autora dos livros: "Educação Musical e Deficiência - proposta pedagógicas", "Arte e Inclusão" e "Arte e Responsabilidade social - inclusão pelo teatro e pela música".

### Zé Modesto

---

Historiador e compositor. Formado em História pela Universidade de São Paulo, atua há dezoito anos na Educação, como professor e orientador pedagógico. Em escolas e bibliotecas públicas, desenvolveu oficinas de História e Música, como "Nosso Século, nossa canção - uma história da república brasileira aos sons da Música Popular Brasileira". Como compositor, gravou os álbuns Esteio (2004) e Xiló (2008) com canções suas nas vozes de Kleber Albuquerque, Marcelo Pretto, Renato Braz e Ceumar, entre outros.



Idealização . . . . .	Gisele Jordão e Renata R. Allucci
Concepção e organização . . . . .	Gisele Jordão, Renata R. Allucci e Sergio Molina
Coordenação geral . . . . .	Gisele Jordão e Renata R. Allucci
Coordenação de conteúdo musical . . . . .	Sergio Molina
Coordenação de conteúdo educacional . . . . .	Adriana Miritello Terahata
Coordenação editorial . . . . .	3D3 Comunicação e Cultura
Publicação . . . . .	Allucci & Associados Comunicações

---

**Editorial**

Renato Pezzotti  
Kassia Cáricol  
Gustavo Novo

---

**Artigos**

**Autores**

Berenice de Almeida, Camila Carrascoza Bomfim, Carlos Kater, Carlos Sandroni, Celso Favaretto, Elizabeth Travassos Lins, Ivan Vilela, Lucas Ciavatta, Lucas Robatto, Lucilene Silva, Magda Dourado Pucci, Marcelo S. Petraglia, Marcos Pupo Nogueira, Marina Marcondes Machado, Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, Mauro Muszkat, Melina Fernandes Sanchez, Pedro Paulo Salles, Renata Amaral, Ricardo Breim, Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, Teca Alencar de Brito e Viviane dos Santos Louro

---

**Rodas de conversa**

**Participantes**

Carlos Kater, Carlos Sandroni, Celso Favaretto, Fabio Zanon, Iramar Rodrigues, Ivan Vilela, Lucas Ciavatta, Lucas Robatto, Lucilene Silva, Magali Oliveira Kleber, Marcelo S. Petraglia, Marina Marcondes Machado, Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, Mauro Muszkat, Melina Fernandes Sanchez, Pedro Paulo Salles, Regina Porto, Renata Amaral, Ricardo Breim, Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, Teca Alencar de Brito e Viviane dos Santos Louro

Mediação . . . . .	Sergio Molina e Adriana Miritello Terahata
Edição . . . . .	Kassia Cáricol
Transcrição . . . . .	Juliana Zaroni

---

**Práticas**

**Autores**

André Hosoi (Barbatuques), Berenice de Almeida, Camila Carrascoza Bomfim, Carlos Kater, Carlos Sandroni, Ivan Vilela, Lucas Ciavatta, João Simão (Barbatuques), José Ivo da Silva, Luciana Feres Nagumo, Lucilene Silva, Magda Dourado Pucci, Marcelo S. Petraglia, Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, Maurício Maas (Barbatuques), Michelle Agnes Magalhães, Olga R. Gomiero Molina, Pedro Paulo Salles, Regina Porto, Renata Amaral, Ricardo Breim, Teca Alencar de Brito, Viviane dos Santos Louro e Zé Modesto.




---

**Criação e arte**

Direção de arte e projeto gráfico .....	Herbert Frederico F.Allucci
Assistente de arte .....	Juliana Vinagre
Ilustração .....	Fernanda R.Allucci
Fotografias .....	Paulinho de Jesus
Revisão .....	Cristina Spechoto
Impressão .....	Ogra Oficina Gráfica

**Site: [www.amusicanaescola.com.br](http://www.amusicanaescola.com.br)**

Design .....	Herbert Frederico F.Allucci
Arquitetura de informações, navegação e programação .....	Fábio Rendelucci

---

**Vídeos**

Direção e Roteiro .....	Gisele Jordão
Direção de Vídeo .....	João Salles
Direção de Áudio .....	Filipe Magalhães
Desenho de Luz .....	Arthur Roessle
Cinegrafistas .....	Arthur Roessle, Thiago Alvarenga, Fabio Mós, João Salles e Filipe Magalhães
Som Direto .....	Filipe Magalhães e Silvio Carreira
Edição de Vídeo .....	Thiago Alvarenga
Mixagem .....	Filipe Magalhães
Abertura / Motion Graphic .....	Arthur Roessle
Trilha vinheta .....	Priscila Brigante e Filipe Magalhães
Vinheta .....	NaGoma Produções
Unidade Móvel .....	Estúdio NaGoma Produções

---

Assessoria jurídica .....	Eliane D'Aloisio Pellegrini Pellegrini e Pellegrini Advogados Associados
Assessoria contábil .....	Carla Vinhas
Assessoria de imprensa .....	Kassia Cáricol
Secretária de produção .....	Margarida Pasqualin
Agência de Viagem .....	Captania Turismo e Viagens

---

**Agradecimentos**

Agradecemos, especialmente, a três pessoas que nos engrandeceram nesta trilha. Rachel Magalhães, que nos estimulou para a empreitada deste livro, um sincero agradecimento. À Thais Araujo, que sempre nos acompanhou e celebrou conosco cada conquista, temos a dizer que foi um prazer o trabalho conjunto. Suzana Salles, nossa amada e querida amiga-mestra-inspiração, agradecidas demais por instigar nosso desenvolvimento, pela confiança em nosso trabalho, pela parceria de sempre e pelo carinho gigante que sentimos ter por nós. A todos os participantes, felicitamos o momento em que nos encontramos, e à nossa equipe, agradecemos a harmoniosa trajetória neste trabalho.

*Gisele e Renata*





### Agradecimentos

---

Aos que me conhecem desde sempre, aos que me conhecem de agora, aos que já me conheceram e não mais me conhecem, agradeço. O resultado deste trabalho é, certamente, um pouco do que aprendi com cada um de vocês. Porém, meus agradecimentos especiais são para aqueles que ao meu lado sempre estiveram e partilham comigo erros e acertos. Jô e Marcos, valeu por todos estes anos de partilha, acertando e errando junto comigo. Renata, sem você nada disto seria possível. Agradecida, minha irmã. Safira, por colocar sempre em ordem minha cabeça, o agradecimento é do coração. Priscila e Thomaz, pela inspiração e pelo amor, agradeço por poder ser "nós".

*Gisele Jordão*

Agradeço às famílias, a que me acolheu e a que escolhi; ao Bruno e Fê, inspiração; à Gisele, companheira inseparável; à Gleide, meiguice e amor sem palavras. E para Gilberto, em troca de todos os instrumentos que não toquei.

*Renata R. Allucci*

Agradeço a Gisele Jordão e Renata Allucci, pela confiança, companheirismo e paciência em todo o processo do "A Música na Escola". A todos os colaboradores e a Maristela Loureiro e Viviane Louro pela generosidade. Em especial aos meus professores de música, Willy Correa de Oliveira, Heloísa Zani, Fernando Carvalhaes, Ricardo Breim e Ulisses Rocha e a todos meus alunos. Agradeço e dedico esse projeto a meu pai Sidney José Molina (1935-2011).

*Sergio Molina*

Agradeço à minha família, aos meus valiosos amigos e a todos os envolvidos com este importante trabalho. Em especial ao Antônio, motivo de muitas e muitas canções.

*Adriana Miritello Terabata*

A Renato Pezzotti, pela oportunidade de realizar este trabalho lindo. A Gustavo Novo, parceiro nessa empreitada. À equipe do A Música na Escola, foi uma honra trabalhar com vocês. Às minhas fontes que doaram seu tempo e seu conhecimento. A Francisco K. Mutsibàh, que me mostra o caminho a seguir. À Marly Pereira e Elaine Graia, que cuidam da minha casa e da minha família com carinho e dedicação. À Maria Lucia, Flávia, Renata, Julia e Felipe, fontes inesgotáveis de amor. A Renato M. Marcondes, que me mostra que seguir sempre vale a pena tendo você ao meu lado. Ao João, inspiração maior, que traz cor e amor para a minha vida. E por fim, à memória do meu pai, Vicente Dell' Agnolo Sobrinho, que durante a realização deste trabalho foi tocar sua banda em outra freguesia e deixou a saudade em seu lugar.

*Kassia Cáricol*

### Realização

---

Allucci & Associados Comunicações  
3D3 Comunicação e Cultura  
Ministério da Cultura

### Patrocínio

---

Vale

