

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – JÚLIO DE MESQUITA FILHO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PROFARTES**

Cícera A. Rodrigues Silva

**Experimentos Sonoros:**  
**uma proposta para a educação musical no Ensino Médio**

São Paulo

2020

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – JÚLIO DE MESQUITA FILHO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PROFARTES**

Cícera A. Rodrigues Silva

**Experimentos Sonoros:**  
**uma proposta para a educação musical no Ensino Médio**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes/ PROF-ARTES, Instituto de Artes, Universidade Estadual Mesquita Filho”, UNESP, Campus de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

**Área de concentração:** Ensino de Artes

**Linha de Pesquisa:** Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes.

**Orientadora:** Profa. Dra. Iveta Maria Borges Ávila Fernandes

São Paulo

2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

S586e Silva, Cícera Aparecida Rodrigues, 1978-

Experimentos sonoros: uma proposta para a educação musical no ensino médio / Cícera Aparecida Rodrigues Silva. - São Paulo, 2020.

196 f. : il. color.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Iveta Maria Borges Ávila Fernandes

Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Música – Instrução e estudo. 2. Música - Ensino médio. 3. Paisagem sonora. 4. Instrumentos musicais. 5. Ensino de segundo grau. I. Fernandes, Iveta Maria Borges Ávila. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.7

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
Campus de São Paulo

**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Experimentos Sonoros: uma proposta para a educação musical no Ensino Médio

**AUTORA: CICERA APARECIDA RODRIGUES SILVA**

**ORIENTADORA: IVETA MARIA BORGES ÁVILA FERNANDES**

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em ARTES, área: Ensino de Artes pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. IVETA MARIA BORGES ÁVILA FERNANDES  
PROF-ARTES / Instituto de Artes da Unesp

Profa. Dra. KATHYA MARIA AYRES DE GODOY  
PROF-ARTES / Instituto de Artes da Unesp

Profa. Dra. ADRIANA DO NASCIMENTO ARAÚJO MENDES  
Instituto de Artes / Universidade Estadual de Campinas

08 de setembro de 2020.

À minha mãe, Neuza e à minha irmã, Nelcirene  
(*in memoriam*)  
Na alegria, comigo, regozijaram-se.  
Na dor, comigo, padeceram. Deram-me amparo.  
Ante os obstáculos, me encorajaram.  
E hoje, na eternidade, intercedem por mim.

## AGRADECIMENTO

*“Nada existe de permanente a não ser a mudança.” (Heráclito)*

Agradeço primeiramente a Deus, autor da vida e senhor da história, pela constante presença na minha vida.

Em especial à minha família pelo apoio incondicional que sempre me deram, principalmente no que diz respeito aos estudos. Aos meus irmãos Wilton, Wellington e Nelcirene (*in memoriam*) e demais familiares pela compreensão e contribuição. Em particular agradeço à minha mãe, Neuza Viana Rodrigues (*in memoriam*) e ao meu pai, Antônio Alves da Silva, meu companheiro de luteria, que tanto contribuiu na construção dos meus instrumentos musicais alternativos.

Ao meu filho, Matheus Henrique, razão da minha vida e existência, fonte de inspiração e motivo da minha dedicação.

Ao meu marido, Márcio Luiz da Silva, pelo apoio e ensinamentos, por ter sido luz no meu caminho.

À estimada professora e orientadora Iveta Maria Borges Ávila Fernandes, pela amizade, pelos valiosos ensinamentos, pelo exemplo de vida e profissional, pelos incentivos, pelo carinho e pelas oportunidades.

Aos companheiros de estudo, os mestrandos Valéria Correia e Ricardo Luccas, pelo apoio e incentivo.

Aos professores do Mestrado Profissional em Artes da UNESP, pelo apoio e incentivo que me deram e pela seriedade e busca pelo padrão de excelência que sempre demonstraram em sala de aula.

Aos colegas e amigos mestrandos e mestres, Ingrid Carvalho, Nathália Imbrizi, Robson Alex, Juliano Sawa, Mayara Fiorito, Flávia Gonzales, Ana Paula Boaventura, Francisco Souza, Patrícia Martins, Isabela Junqueira, pelas experiências compartilhadas.

À direção, aos amigos e funcionários da Escola Estadual Monsenhor José Paulino, pela confiança e por terem acreditado na minha competência e no meu trabalho.

Gostaria de registrar os meus sinceros agradecimentos a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para conclusão deste projeto.

SILVA, C. A. R. Experimentos Sonoros: uma proposta para a educação musical no ensino médio. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2020.

## RESUMO

A presente pesquisa buscou investigar se a criação e construção de instrumentos musicais não convencionais e/ou alternativos, junto aos experimentos sonoros, às improvisações, podem contribuir no processo de ensino e aprendizagem musical na fase final do Ensino Médio, como subsídio ao ensino da música contemporânea. A dissertação tem como fundamentação teórica as pesquisas e produções de Schafer (1991; 2009; 2011); Akoschky (1988; 2002; 2003; 2015) e Sardo (2002; 2015; 2019; 2020), e os estudos sobre formação docente de Mateiro (2015), França e Swanwick (2002), França (2006; 2014), Fernandes (2011; 2012), Penna (2002; 2006). A metodologia qualitativa, estudo de caso envolveu questionário para identificar o perfil das turmas, fotos e observação dos alunos durante os momentos de estudos de música contemporânea, paisagem sonora, cotidiáfonos e experimentações/improvisações com instrumentos musicais alternativos e/ou não convencionais na Escola Estadual Monsenhor José Paulino na cidade de Pouso Alegre – Minas Gerais. A investigação também demandou estudos sobre a arte sonora e sobre a física aplicada à música, assim como testes e experimentações de diferentes materiais. Envolveu intensa busca de modalidades, sonoridades, estéticas, materiais, formas e técnicas para produção de instrumentos musicais não convencionais e/ou alternativos. Resultaram trinta instrumentos, vinte e nove de percussão e um de cordas. A construção da harpa exigiu várias tentativas devido às questões estética, estrutural e sonora. O xilofone e os tubos sonoros também demandaram estudos sobre a física aplicada à música assim como o processo de construção dos demais instrumentos de percussão exigiu experimentações de muitos materiais. Concluiu-se que os experimentos sonoros com instrumentos não convencionais e/ou alternativos contribuem para o ensino da música para os alunos do Ensino Médio, por possibilitarem a vivência da apreciação musical, contextualização, composição e performance, aspectos importantes no processo de ensino e aprendizagem musical. A pesquisa demonstrou ainda que a produção de instrumentos musicais não convencionais e/ou alternativos é uma ação contínua de construção, desconstrução, reelaboração, que exige do educador e dos alunos persistência neste processo.

**Palavras-chave:** Experimentos Sonoros. Construção de instrumentos musicais. Instrumentos musicais não convencionais. Educação Musical. Ensino Médio.

SILVA, C. A. R. Sound Experiments: a proposal for music education in high school. 2020. Master thesis ( Master's degree in Arts) – Institute of Arts, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2020.

## ABSTRACT

This research aimed to investigate whether the creation and construction of unconventional and/or alternative musical instruments, along with sound experiments, improvisations can contribute to the musical teaching and learning process in the final phase of high school, as a subsidy to the teaching of contemporary music. The master thesis has as theoretical foundation the research and productions of Schafer (1991; 2009; 2011); Akoschky (1988; 2002; 2003; 2015) and Sardo (2002; 2015; 2019; 2020), and studies on teacher training by Mateiro (2015), França e Swanwick (2002), França (2006; 2014), Fernandes (2011; 2012), Penna (2002; 2006). The qualitative methodology, case study involved a questionnaire to identify the profile of students, photos and observing students during the moments of studies of contemporary music, soundscape, chodiofonos and experiments/improvisations with alternative and/or unconventional musical instruments at Monsenhor José Paulino State School in the city of Pouso Alegre - Minas Gerais. The research also required studies on sound art and physics applied to music, as well as tests and experimentation of different materials. It involved intense search for modalities, sounds, aesthetics, materials, forms and techniques for the production of unconventional and/or alternative musical instruments. Resulted in thirty instruments: twenty-nine percussion instruments and one string. The construction of the harp required several attempts due to aesthetic, structural and sound issues. The xylophone and sound tubes also required studies on physics applied to music as well as the construction process of the other percussion instruments required experimentation of many materials. It was concluded that sound experiments with unconventional and/or alternative instruments contribute to the teaching of music for high school students, by enabling the experience of musical appreciation, contextualization, composition and performance, important aspects in the teaching and learning process musical. The research also demonstrated that the production of unconventional and/or alternative musical instruments is a continuous action of construction, deconstruction, re-elaboration, which requires the educator and students to persist in this process.

**Keywords:** Sound Experiments. Construction of musical instruments. Unconventional musical instruments. Music Education. High School.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Maria Chaves, <i>Amplified Wind #1</i> .....	34
FIGURA 2 – Fernando Sardo – instrumentos musicais. ....	42
FIGURA 3 – Fernando Sardo – instrumentos musicais. ....	42
FIGURA 4 – Fernando Sardo – instrumentos musicais. ....	43
FIGURA 5 – Dessintetizador – GEM.. ....	44
FIGURA 6 – Piano Preparado de John Cage. ....	54
FIGURA 7 – Detalhe da disposição das notas do Sixxen desenvolvido por Robert Hébrard para Iannis Xenakis e <i>Les Percussions de Strasbourg</i> .....	54
FIGURA 8 – <i>The Semi-Civilized Tree</i> (Árvore semi-civilizada) criado por Nazim Özel .....	57
FIGURA 9 – Estação percussiva do grupo <i>From Scratch</i> .....	58
FIGURA 10 – Trilobita, instrumento feito com tubos de PVC – UAKTI .....	58
FIGURA 11 – Pan inclinado, instrumento feito com tubos de PVC – UAKTI.....	59
FIGURA 12 – Fidle, instrumento criado por Walter Smetak .....	60
FIGURA 13 – Vina, instrumento criado por Walter Smetak.....	60
FIGURA 14 – Metástase, instrumento criado por Walter Smetak.....	61
FIGURA 15 – Instrumentos criados por Fernando Sardo .....	62
FIGURA 16 – Tambor de casca .....	63
FIGURA 17 – Cotidiáfonos.....	64
FIGURA 18 A, B, C, D – Etapa de construção da harpa artesanal .....	65
FIGURA 19 A, B, C, D – Alterações na estrutura inicial da harpa artesanal .....	66
FIGURA 20 – Medidas para construção da caixa de ressonância para harpa artesanal .....	67
FIGURA 21 A, B, C, D, E, F – Construção da caixa de ressonância para harpa artesanal .....	68
FIGURA 22 A, B - Revestimento da estrutura de papel paraná com tecido .....	69
FIGURA 23 A, B, C – Harpa finalizada .....	69

FIGURA 24 – Xilofone artesanal .....	70
FIGURA 25 – Chocalhos feitos com tubos de linha .....	71
FIGURA 26 A, B, C – Produção de chocalhos .....	72
FIGURA 27 – Maracá construída com batedor de ovos, arruelas e porcas .....	72
FIGURA 28 A, B, C – Construção de pau de chuva .....	73
FIGURA 29 A, B – Construção dos tubos sonoros .....	76
FIGURA 30 A, B, C, D – Construção do ocean drum .....	77
FIGURA 31 A, B – Construção do instrumento mãos de luva .....	78
FIGURA 32 – Instrumento mãos de luva finalizado .....	78
FIGURA 33 A, B, C, D – Experiência com os cotidiáfonos .....	88
FIGURA 34 – Improvisação em grupo com cotidiáfonos .....	89
FIGURA 35 – Experimentação de instrumentos não convencionais – tubos sonoros .....	90
FIGURA 36 – Experimentação da harpa .....	91
FIGURA 37 A, B – Improvisação ao xilofone .....	91
FIGURA 38 – Improvisação ao xilofone.....	92
FIGURA 39 – O pastorzinho – Partitura .....	93

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS UTILIZADAS

- ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical
- AMPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
- ANT (*Actor-Network Theory*)
- CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CLASP - composição - C , apreciação - A e performance – P, ao lado de atividades de aquisição de habilidades (*skill acquisition*) - (S) - e estudos acadêmicos (*literature studies*) - (L)
- DCNP – Diretrizes Curriculares Nacionais para Cursos de Pedagogia
- ECA – Escola de Comunicações e Artes
- GEM – Grupo Experimental de Música
- IES – Instituições de Ensino Superior
- LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
- MEB – Música na Educação Básica
- PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais
- PIBID – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência
- Prodocência – Programa de Consolidação das Licenciaturas
- SME – Secretaria Municipal de Educação
- UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
- USP – Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
I. Justificativa .....	14
II. Questões de Pesquisa .....	17
III. Objetivos .....	18
IV. Procedimentos Metodológicos .....	18
V. Fundamentação Teórica .....	21
VI. Revisão de Literatura .....	24
VII. Estrutura da Pesquisa .....	28
<b>1. PREMISSAS DA ARTE SONORA: UMA INCURSÃO</b> .....	29
1.1. R. Murray Schafer e a educação sonora .....	35
1.2. Judith Akoschky e os cotidiáfonos .....	38
1.3. Fernando Sardo e a criação / construção de instrumentos musicais .....	41
<b>2. FORMAÇÃO DOCENTE PARA O ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA</b> .....	45
<b>3. PESQUISA E CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS</b> .....	53
3.1. Harpa .....	64
3.2. Xilofone .....	69
3.3. Cotidiáfonos .....	71
3.4. Pau de chuva .....	73
3.5. Tubos sonoros .....	73
3.6. <i>Ocean drum</i> .....	76
3.7. Mãos de luva .....	77
<b>4. EXPERIMENTOS SONOROS NO ENSINO MÉDIO: ESCOLA ESTADUAL MONSENHOR JOSÉ PAULINO</b> .....	79
4.1 Introdução à música contemporânea .....	82
4.2 Paisagem sonora .....	85
4.3 Cotidiáfonos .....	87

4.4 Instrumentos musicais não convencionais e/ou alternativos .....	89
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>100</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>107</b>
<b>1. Quadros da ABEM .....</b>	<b>108</b>
Revista da ABEM	
Revista MEB	
Anais da ABEM	
<b>2. Quadros da ANPPOM .....</b>	<b>155</b>
Revista Opus	
Anais da ANPPOM	
<b>3. Questionário integrante do processo avaliativo .....</b>	<b>188</b>
<b>ANEXOS</b>	
1. Carta de Autorização da Instituição	
2. Comprovante de envio do projeto ao Conselho de Ética	
3. Parecer Consubstanciado do Conselho de Ética	
4. Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	
5. Termo de Assentimento Livre e Esclarecido	

## INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas presenciamos grandes transformações no campo da arte. Na música adquirimos uma nova forma de perceber os sons indo além daqueles tradicionalmente explorados nas composições musicais. Estudiosos como Murray Schafer e John Cage ampliaram os horizontes composicionais estendendo o uso de sonoridades para além das frequências regulares e as ferramentas para além dos instrumentos musicais. Nesse contexto nasce a arte sonora como uma forma artística que bem representa o processo de hibridização das linguagens artísticas resultante da interterritorialidade da arte. Esse conceito surgiu a partir da arte contemporânea para designar ruptura dos limites impostos entre as linguagens artísticas tradicionalmente consideradas como espaços diferenciados dentro da arte.

A interterritorialidade da arte a partir da década de 1960, está presente nas produções artísticas que deram grande impulso à arte sonora através da junção de gêneros artísticos, que estão na fronteira entre música e outras artes. Som, imagem, espaço e tempo são elementos fundantes da composição musical, a partir de um conceito expandido de composição que vigora na música contemporânea (CAMPESATO e IAZZETTA, 2006). Esta junção que culmina na arte sonora é um meio para possibilitar experiências relacionadas ao universo sonoro, e uma oportunidade para o aprendizado dos padrões musicais tradicionais e não tradicionais.

Todas as transformações ocorridas na música do século XX são refletidas no contexto escolar, visto que se trata de um ambiente no qual a educação musical vem conquistando seu espaço. Arte educadores vêm desenvolvendo pesquisas visando comprovar a importância da música na escola, como parte do currículo e demonstrar metodologias que tornem o seu ensino eficaz.

No amplo universo da arte sonora, esta pesquisa buscou ater-se apenas a experimentos sonoros acústicos, para abordagem de aspectos musicais voltados para alunos do ensino médio da escola de educação básica.

A escolha do tema desta pesquisa, foi motivada pelo fato de que alunos da escola de educação básica chegam ao ensino médio sem ter a disciplina de Música ou estudado música no conteúdo Arte. Dessa maneira, percebe-se que na série final do ensino médio, os alunos possuem pouca ou nenhuma noção de conceitos e fazer musicais.

## I. Justificativa

### Dos por quês e suas transcendências.

Mas sei de uma coisa: o meu caminho não sou eu, é o outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro então estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.

Clarice Lispector

Desafio: essa é uma palavra de ordem quando o assunto é o ensino da música na educação básica. Quando ainda era aluna na universidade, havia a crença de que para ensinar música bastava saber música, ter grande habilidade no instrumento e amplo conhecimento das teorias musicais. A semente que fez brotar em mim o desejo de ensinar música foi lançada muito cedo, quando ainda fazia parte da Banda de Música 3 de Maio na cidade de Pirapora, Minas Gerais. Trabalhava como auxiliar na escola da banda, vindo mais tarde assumir a função de professora da escola de música. Ali nascia minha vocação, minha inspiração para ensinar música veio de lá. Também foi ali que entendi quão complexo é esse processo, e os constantes desafios me impulsionaram a buscar um conhecimento acadêmico na área.

O curso de Graduação em Música na Universidade Federal de Minas Gerais significou um divisor de águas em minha vida. Uma experiência ímpar que transformou a minha forma de enxergar o mundo. O curso proporcionou-me a oportunidade de aprimorar a execução, a interpretação em meu instrumento e, sob um rigor técnico, enxergar a música de um ponto de vista mais performático. Além disso, o encontro com pessoas de formações muito distintas possibilitou uma ampliação de conhecimento, através do compartilhamento de experiências e da ajuda mútua que se estabeleceu na turma.

A minha bagagem ampliava e enriquecia por meio de experiências ímpares e inovadoras de ensinar música através do trabalho de educadoras como Jussara Fernandino e Cecília Cavaliere França, que nos colocaram em contato com educadores musicais como Carl Orff, Émile Jaques-Dalcroze, Shinichi Suzuki, Zóltan Kodály, Keith Swanwick, entre outros.

Amante e observadora da prática educacional, preparei-me e tracei um caminho com foco na escola de educação básica. Retilíneo, metódico e, portanto, “correto”. Porém, na caminhada encontrei elementos que não previ e obstáculos que nem imaginei, encontrei pessoas que ora caminhavam comigo na mesma direção, ora contradiziam o meu caminho ou indicavam outra direção. Alguns até me empurraram para fora de minha trajetória. Muitas vezes caí e até rolei como que fosse cair em um precipício. Porém, sempre me levantei e retornei ao caminho,

mas retornei trazendo comigo todo o limo da experiência da queda. Aproximei-me do caminhante e ensaísta defendido por Larrosa (2003) e entendi que o caminho não era linear, que havia deformidades no terreno, vielas desconhecidas e outros caminhantes com os quais eu deveria dialogar, aprender e me adaptar. Entendi que o caminho planejado nem sempre é o correto ou o mais adequado.

O cotidiano escolar é um universo da diversidade onde muitas questões se imbricam. Questões de ordem teórico metodológicas, sociais, políticas, econômicas, afetivas, relações interpessoais, familiares, que se manifestam conjuntamente na escola e em sala de aula. Nessa trajetória de ensinar música na escola de educação básica percebi que precisava de referências exteriores às musicais. Descobri e entendi muitas questões enquanto caminhava, coisas que a academia não ensina. Teorias e suposições não bastam para ensinar.

No entanto, me distancio do ensaísta que “[...] não sabe bem o que busca, o que quer, aonde vai.” (LARROSA, 2003, p. 112), característica defendida por este autor. Os meus companheiros de viagem<sup>1</sup> ajudaram a definir um norte ainda que fosse mais distante ou tivesse curvas sinuosas. Coloquei na bagagem a visão de ensaísta que foge de ações engessadas, fossilizadas, e busca variadas formas de ensinar para aproximar os seus alunos de um fazer artístico.

Como ensaísta, dialoguei amplamente com Violeta Hemsy de Gainza (1988) e seus “Estudos de Psicopedagogia Musical”, direcionando meu caminho para o Curso de Especialização em Psicopedagogia Clínica e Institucional, visando ampliar o conhecimento em aprendizagem musical. Ao longo da minha carreira, como psicopedagoga e educadora musical, o processo de ensino-aprendizagem sempre teve preponderância. Considero de grande relevância a compreensão do processo de aprendizagem humana tendo em vista o sujeito como um indivíduo multifacetado, que está em processo de construção do conhecimento e de sua própria autonomia. Swanwick (2003) tem sido importante referência para que eu possa pensar a minha prática pedagógica musical cotidiana na escola de educação básica, visto que é no Modelo C(L)A(S)P<sup>2</sup> instituído por este educador musical, que se baseia a aprendizagem

<sup>1</sup> A expressão companheiros de viagem, se refere aos estudiosos que embasam a minha trajetória no ensino de música.

<sup>2</sup> “No modelo, Swanwick enfatiza a centralidade da experiência musical ativa através das atividades de composição - C -, apreciação - A - e performance - P -, ao lado de atividades de “suporte” agrupadas sob as expressões aquisição de habilidades (*skill acquisition*) - (S) - e estudos acadêmicos (*literature studies*) - (L). Os parênteses indicam atividades subordinadas ou periféricas - (L) e (S) - que podem contribuir para uma realização mais consistente dos aspectos centrais - C, A e P. Conhecimento teórico e notacional, informação sobre música e músicos e habilidades são meios para informar (L) e viabilizar (S) as atividades centrais, mas podem facilmente (e perigosamente) substituir a experiência musical ativa” (FRANÇA e SWANWICK, 2002, p. 17).



musical, concepção com a qual eu compactuo. Compreender como ocorre o processamento da linguagem musical é, definitivamente, essencial para um psicopedagogo e para um educador musical.

A arte-educadora Ana Mae Barbosa também vem caminhando comigo desde que busquei me especializar no Ensino de Artes Visuais. A abordagem de ensino pautada nas dimensões da leitura (análise, interpretação e julgamento), contextualização e prática artística (fazer artístico) defendida por ela, tem sido um pilar para a minha prática docente. Segundo a autora, para percebermos e entendermos a nossa cultura e a cultura do outro “teríamos que considerar o fazer, a leitura das obras de arte ou do campo do sentido da arte e a contextualização, quer seja histórica, cultural, social, etc.” (BARBOSA, 2010, p. 32). A pintura, uma das minhas paixões, é uma linguagem artística muito presente em minha família. A importância da especialização se evidenciou à medida que surgiam as necessidades no cotidiano da prática pedagógica, em um universo complexo como a escola de educação básica.

Após embarcar na educação básica, encontrei em Murray Schafer um grande companheiro de viagem, ao relatar ou apresentar propostas de trabalho que muito se adequam à minha realidade, direcionando-me a uma prática mais atenta ao entorno sonoro e à estimulação sonora ao longo de quatorze anos de profissão docente. Esses anos de experiência em educação musical na escola têm sido enriquecedores e, ao mesmo tempo, desafiadores. A maioria das escolas de educação básica não têm o aparato necessário para que os professores possam trabalhar com a educação musical.

Ao ingressar, em 2005, a escola na qual trabalhava não reconhecia a legitimidade da música. Essa visão era comum no corpo docente, discente e gestores de educação. Entretanto, pude perceber que grande parte dos alunos era muito envolvida com a música baiana e, além de terem essa ascendência, também tinham acesso constante a grupos de percussão de axé na comunidade. A partir dessa percepção sobre meus alunos valorizei os conhecimentos individuais e pude realizar um trabalho que explorava percepção, improvisação e prática musical em conjunto o que ainda possibilitou introduzir o ensino de leitura e escrita musical.

A partir dessa experiência pude perceber aspectos que dificultam o ensino de música na escola. Além da visão de ser dispensável o conteúdo de música na escola de educação básica, há ainda a falta de equipamentos, instrumentos e espaço adequados para que o ensino aconteça de maneira efetiva. Em contrapartida, minha experiência também deixou indícios de que é possível que a educação musical aconteça com eficiência. Mas, quais estratégias utilizar para que, durante a vida escolar, os estudantes adquiram conhecimentos musicais?

Sabemos que uma das razões impeditivas é a falta de profissionais habilitados em música, fato que se repete no contexto da maioria das escolas públicas brasileiras. Sabemos ainda que Música é linguagem integrante do componente curricular Arte, junto às artes visuais, a dança e o teatro, o que foi definido pela Lei 9.394/96 (LDB), que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, cabendo o seu ensino ao professor de arte, independentemente de sua formação. Além disso, a complementam a Lei 11.769/2008, que dispõe sobre a obrigatoriedade do conteúdo de música no componente curricular e a Lei 13.278/2016, que fixa diretrizes para o ensino de arte definindo como seus componentes as artes visuais, a dança, a música e o teatro. Diante desse cenário, quais suportes podem ser oferecidos a esses profissionais? Quais modalidades de educação continuada?

O currículo básico para o ensino de música define, entre outros conteúdos musicais, a produção de sons em fontes sonoras diversas e espera desenvolver nos alunos as habilidades de produzir, reproduzir e registrar sons musicais, além de identificar a relação entre espaço, tempo, ritmo e movimento nas produções artísticas contemporâneas locais e regionais. Destarte, questiona-se igualmente, de que maneira os experimentos sonoros podem contribuir para a aprendizagem dos conteúdos musicais e para o desenvolvimento de habilidades em música?

O tema Experimentos Sonoros associado ao Ensino de Música na Escola foi abordado em número considerável de publicações, nas revistas da ABEM e da ANPPOM: MEB, OPUS, Revista da ABEM, nos ANAIS de Congressos e demais publicações de artigos e livros da área. Músicos, pesquisadores e educadores como Raymond Murray Schafer, Judith Akoschky, Fernando Sardo, principais referências desse trabalho, e outros músicos e educadores musicais apresentam um aparato teórico e prático específico e consistente, que têm norteado o processo da presente pesquisa.

## **II. QUESTÕES DE PESQUISA**

Diante desse quadro surgem minhas questões de pesquisa, que merecem atenção e esmero:

- Como as propostas de Schafer, Sardo e Akoschky podem contribuir com o ensino de música para alunos na etapa final do ensino médio, na educação básica?
- Como produzir instrumentos musicais alternativos para integrar e dar suporte ao ensino de música no ensino médio?

- Pensando especificamente na construção de instrumentos musicais não convencionais e nos experimentos sonoros, como eles podem contribuir na aprendizagem musical desses alunos?

### **III. OBJETIVOS**

#### **Objetivo Geral**

Investigar se os experimentos sonoros podem contribuir no processo de ensino e aprendizagem de conceitos musicais na fase final do Ensino Médio, como subsídio ao ensino da música contemporânea e à formação docente.

#### **Objetivos Específicos**

- Realizar pesquisa sonora de novos materiais;
- Construir instrumentos musicais não convencionais, como subsídio à prática docente e discente;
- Introduzir o estudo da música contemporânea e explorar suas sonoridades através da experimentação de diversos materiais e instrumentos alternativos, em performances individuais e/ou grupais.

### **IV. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

A escolha do tema dessa pesquisa foi motivada pela relevância educacional e social, como uma possível contribuição para melhorar o ensino da música na etapa final da educação básica. Almejou-se poder cooperar no desenvolvimento de novas práticas musicais e de seu ensino.

A fim de atingir esse propósito foi realizada uma pesquisa qualitativa, uma vez que esta estabelece um “[...] vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números”. (MENEZES; SILVA, 2005, p. 20). Considerou-se o processo e os seus significados como aspectos fundamentais da investigação.

O método de procedimento adotado para esta pesquisa foi o estudo de caso que, conforme Yin (2001), contribui para a compreensão de fenômenos individuais. O estudo de caso foi o escolhido, pois

O caso é sempre bem delimitado, devendo ter seus contornos claramente definidos no desenrolar do estudo. O caso pode ser similar a outros, mas é ao mesmo tempo distinto, pois tem um interesse próprio, singular. [...] O interesse, portanto, incide naquilo que ele tem de único, de particular, mesmo que posteriormente venham a ficar evidentes certas semelhanças com outros casos ou situações [...] (LÜDKE & ANDRÉ, 2013, p.20)

O estudo de caso tem entre suas características: visar a descoberta, enfatizar a interpretação em contexto, buscar retratar a realidade de forma completa, usar variedade de fontes de informação, permitir generalizações, representar diferentes e às vezes conflitantes pontos de vista, utilizar uma linguagem e uma forma mais acessível do que outros relatórios de pesquisa (LÜDKE & ANDRÉ, 2013, p.21-23)

A pesquisa também indicou aspectos quantificáveis e, por isso, exigiu o uso de instrumentos, estudos de física e cálculos para construção de instrumentos musicais.

A pesquisa foi realizada na Escola Estadual Monsenhor José Paulino em Pouso Alegre – Minas Gerais, com alunos do terceiro ano do Ensino Médio. Esta escola recebe alunos de vários bairros da cidade e possui um público diversificado com realidades distintas. A grande procura por esta escola é justificada, em parte, por possuir bom desempenho nas avaliações externas e estar localizada no centro comercial da cidade.

A seleção de turmas do 3º ano do Ensino Médio foi importante para as questões da pesquisa, que focalizaram a educação musical na série final do Ensino Médio. Isso porque se concentra no fato de que muitos estudantes chegam a essa série sem terem estudado conteúdos musicais e se encontram na finalização de seus estudos em nível médio. Visando conceder aos alunos oportunidades iguais para a participação na pesquisa, foi utilizado o método randômico<sup>3</sup> (AMARAL, 1991. p. 63) para selecionar 2 (duas) turmas de 3º ano em um universo de 4 (quatro) existentes na escola, através de sorteio abrangendo, aproximadamente, 70 (setenta) alunos. Todos os alunos de cada turma participaram de todas as etapas, porém foram considerados para a análise de resultados, apenas os dados coletados dos alunos que decidiram participar da pesquisa mediante a assinatura do Termo de Consentimento e Assentimento Livre e Esclarecido.

---

<sup>3</sup> Método de seleção de amostragem no qual é oferecida aos participantes igual probabilidade de ser selecionado. Neste caso, foi escolhido o sorteio.

A pesquisa teve início pelo levantamento bibliográfico e revisão de literatura relacionada à educação sonora, mais especificamente os experimentos sonoros e construção de instrumentos musicais não convencionais, e ainda ao panorama da educação musical na escola de educação básica.

Tendo como principal referência o trabalho de luteria do músico e arte educador Fernando Sardo, foi realizada uma vasta pesquisa de materiais como plástico, madeiras, metais, vidro, rochas, cerâmica, borracha e experimentação sonora objetivando, a partir de suas sonoridades, a construção de instrumentos musicais. Esses instrumentos foram utilizados nas atividades de experimentação e criação sonoras com os alunos.

Os experimentos sonoros e improvisações foram realizados em um período de oito semanas e tiveram como principais referências estudos realizados pelos pesquisadores e educadores musicais Schafer (1991, 2009 e 2011), Akoschky (1988, 2002, 2003 e 2015) e Sardo (2002; 2015; 2019; 2020), num processo de sensibilização do ambiente acústico e exploração de fontes sonoras.

A percepção e investigação da paisagem sonora aconteceram em atividades que apresentaram vivências e conceitos como *soundscape*, ecologia acústica, poluição sonora, sugerindo a análise dos aspectos que promoveram as transformações na paisagem sonora, bem como estimulando a compreensão do próprio entorno e suas características acústicas.

A avaliação foi contínua: desde o início, no decorrer do processo e ao final. As coletas de dados utilizados na pesquisa abrangeram, entre outros, observação da conduta dos alunos em relação à estimulação sonora, observação geral, questionário, reflexões, depoimentos durante as atividades propostas, interação com os alunos, fotos, e também as dificuldades nas situações apresentadas durante o processo.

Foram também considerados os conteúdos referentes ao som, espaço e fontes sonoras estabelecidos para o terceiro ano do ensino médio, pelo Currículo Básico Comum de Arte / Música, proposto pelo Governo do Estado de Minas Gerais / 2014.

Posteriormente, foram empregados procedimentos de exploração e manipulação de fontes sonoras variadas, incluindo objetos e materiais existentes na escola como também objetos pesquisados e trazidos pelos alunos. Esses materiais colhidos foram utilizados em explorações sonoras individuais ou em grupos. Nesse estágio eles tiveram acesso a instrumentos alternativos de percussão, sopro e cordas os quais puderam experimentar e criar, improvisar individualmente ou em grupo, bem como perceber a forma de construção, os materiais utilizados para a construção.

## V. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

No trajeto percorrido, a reflexão sobre a educação musical na escola de educação básica encontrou aporte em Andrés e Borém (2011); Akoschky (1988; 2002; 2003; 2015); Bensaya (1998); Campesato e Iazzetta (2006); Lemos (2016); Gainza (1988; 2015); Fernandes (2011, 2012); França (2006; 2011; 2013; 2014); França e Swanwick (2002); Mateiro (2015); Penna (2002; 2006); Ribeiro (2000; 2011); Sardo (2019); Schafer (1991; 2009; 2011).

Esses autores são basilares e trouxeram contribuições que alicerçaram o edifício em construção dessa pesquisa.

Eles se encontram no mesmo caminho indicando direções, curvas, sinuosidades ou ainda mostrando vertentes impensadas. Contribuíram para ampliar os horizontes na reflexão sobre as práticas pedagógicas, e os desafios encontrados em meio às subjetividades do ensino de música pelos professores de música, professores de arte e professores pedagogos.

Estes trajetos indicaram que para pensar música no espaço da escola de educação básica e recontextualizá-la a partir dos novos parâmetros composicionais dos séculos XX e XXI, são norteadores:

- A construção de instrumentos musicais;
- A escuta sensível do ambiente acústico;
- A ruptura dos modelos composicionais no século XX;
- A exploração de objetos sonoros;
- Formação continuada para professores de música.

### **A construção de instrumentos musicais**

Andrés e Borém (2011); Ribeiro (2000; 2004) fazem um panorama da história do grupo instrumental Uakti e ressaltam aspectos do processo de idealização e construção dos seus instrumentos musicais, desde a sua fundação por Marco Antônio Guimarães, luthier, compositor e multi-instrumentista.

Bensaya (1998) apresenta princípios básicos para a construção de flautas de papel. Aborda noções básicas de acústica, cruciais para se entender as referências de frequências e conhecer mais profundamente os parâmetros sonoros.

Sardo (2019) traz grandes contribuições referentes à pesquisa de materiais e construção de instrumentos musicais, possibilitando a reflexão acerca da experimentação sonora. Dá ênfase às oficinas nas quais são utilizados sucatas e materiais recicláveis.

### **A escuta sensível do ambiente acústico**

Schafer (1991) foge das convenções para relatar suas experiências pedagógicas com seus alunos e, a partir de sua perspectiva expandida de percepção, abrem-se novos caminhos para o ensino de música. O autor chama a atenção para uma escuta cuidadosa e crítica da paisagem sonora moderna.

Schafer (2009; 2011) instiga as percepções sonoras desde as mais simples àquelas de grande complexidade, remetendo-nos às imagens acústicas guardadas em nossa memória. Permite compreender o conceito de paisagem sonora e as consequências ocasionadas pelo desenvolvimento tecnológico, ao mesmo tempo em que instiga o desenvolvimento de uma escuta sensível, capaz de levar à conscientização em relação à emissão de sons no ambiente e a buscar um entorno sonoro saudável.

### **A exploração de objetos sonoros**

Akoschky (1988; 2002; 2003; 2015), considerando as mudanças referentes à composição musical no século XX, sugere formas para adaptar as novas tendências para o ensino de música enfatizando a apreciação sonora e musical, a ruptura do antagonismo som musical e ruído, ampliação do trabalho rítmico e dos recursos sonoros com a adoção de materiais do cotidiano.

### **A ruptura dos modelos composicionais no século XX**

Campeato e Iazzetta (2006) refletem sobre a interação do homem com o meio e a experiência sonora. Discutem como essa interação se associa à arte sonora e se materializa nas instalações e esculturas sonoras conectando com o seu próprio espaço de existência. Os autores ainda apresentam o conceito espaço na arte sonora, lugar de proximidade entre as linguagens artísticas e suas imbricações, junção das linguagens dando origem ao termo linguagens híbridas.

Lemos (2016) contribui para elucidar os aspectos da transformação da música no século XX e as novas técnicas composicionais que impõem novos códigos musicais. O autor discute a influência de outras artes na experimentação de formas diferenciadas de transmitir ideias musicais.

### **Formação continuada para professores de música.**

Mateiro (2015), com o intuito de responder às perguntas “Para quê professores de música em uma sociedade?” e “Para quê formar professores de música?”, faz um percurso histórico mostrando o desenrolar do ensino da música no tempo e aponta aspectos que

caracterizam a formação do educador musical no Brasil, os conhecimentos e habilidades referentes aos diferentes papéis profissionais de músico e de educador.

França (2006) discute o conceito de currículo e a formação docente para o ensino de música na escola de educação básica. Analisa as possibilidades do fazer musical neste espaço e reflete sobre questões referentes à prática da educação musical a partir de uma concepção rizomática de currículo.

Penna (2002) discute o espaço da música na educação básica apontando as deficiências encontradas devido à falta de profissionais habilitados para o ensino de música e ressalta a problemática referente à falta de propostas pedagógicas e metodológicas que atendam às necessidades do contexto escolar.

Fernandes (2011) faz uma abordagem sobre a investigação, criação e produção de materiais e jogos didáticos, visando a formação contínua dos educadores da escola regular. Esta publicação representa o resultado de uma valiosa experiência do projeto “Tocando, cantando, ... fazendo música com crianças” desenvolvido em escolas públicas municipais da cidade de Mogi das Cruzes – SP. A autora oportuniza a ampliação dos conhecimentos musicais a partir dessa experiência educacional.

### **A educação musical na escola de educação básica**

Penna (2006) argumenta que a educação musical deve ter uma ampla concepção de música para atender às expectativas multiculturais. Para isso deve-se primar por reunir esforços para compreender a cultura do outro e não usar a nossa cultura como única e soberana referência. Visando promover um diálogo sobre os desafios enfrentados pela educação musical, a autora ainda apresenta as concepções de música na arte-educação fazendo uma distinção entre a música contextualista, que dominava as propostas de arte-educação e priorizava a formação global do indivíduo em seus aspectos psicológicos e sociais, e a música essencialista, que dava ênfase no domínio técnico profissionalizante da linguagem ou fazer artístico.

França e Swanwick (2002) abordam as modalidades de composição, apreciação e performance, aspectos importantes da aprendizagem musical, fundamentando-as do ponto de vista musical, filosófico e científico. Apresenta esses processos basilares como uma maneira de alcançar uma educação musical mais abrangente.

França (2014) traz uma abordagem da avaliação diagnóstica em música e indica aspectos a serem considerados em sua elaboração. Destaca a importância da observação do processo de construção dos conceitos musicais, e de sua sistematização em diferentes graus de complexidade.



Gainza (1988) traz muitas contribuições relacionadas ao processo de aprendizagem musical, e como a música pode ser empregada como recurso para o diagnóstico de problemas de aprendizagem. Gainza (2015) defende a improvisação musical como recurso pedagógico e como uma possibilidade de estimular processos de caráter predominantemente expressivo, comunicativo, de relaxamento do aluno, e ainda processos centrados na absorção de materiais, sensações, ideias e conceitos sonoro-musicais. Ela orienta em relação ao papel do professor como coordenador da improvisação.

Estes autores foram os companheiros de viagem que contribuíram para descortinar novos horizontes no decorrer da pesquisa.

## **VI. REVISÃO DE LITERATURA**

A revisão de literatura foi realizada com foco em publicações brasileiras de educação musical e de música que têm grande representatividade no campo da Educação Musical. Essas publicações são da ABEM e da ANPPOM e estão organizadas em quadros de publicações que compõem os apêndices dessa pesquisa.

A busca foi realizada priorizando publicações que focalizassem a educação musical na escola de educação básica, tendo encontrado nas revistas e anais da ABEM, 42 artigos referentes à forma que o ensino de música assume neste espaço escolar, as particularidades e desafios, as técnicas, teorias e olhares dos pesquisadores para esta realidade.

Em relação à paisagem sonora, percebeu-se uma predominância de exploração do tema nos anais da revista ABEM nos quais foram selecionados todos os artigos publicados que abordassem a investigação sonora nos variados espaços, mas principalmente na escola de educação básica, e a pesquisa de materiais para a construção de objetos sonoros e instrumentos musicais não convencionais. Acerca deste assunto foram encontradas 14 publicações que discutem educação sonora, paisagem sonora, vivência sonora, representação contemporânea do discurso musical, som e ruído, sendo dois deles com foco na construção de instrumentos musicais.

O levantamento bibliográfico feito na revista MEB, desde a sua primeira edição, resultou em 13 publicações que abordam as práticas de ensino da música na educação básica como a audição no ensino de música, notação musical não tradicional, educação musical e meio ambiente, prática de conjunto instrumental, ensino de ritmos, avaliação diagnóstica, repertório para a aula de música na escola, entre outros.

Na revista OPUS da ANPPOM destacam-se para a Revisão de Literatura, três artigos que tratam de aspectos que demonstram a evolução da música a partir da segunda metade do século XX, tais como som e silêncio, música acusmática, computação musical, som e imagem e outros. Da mesma forma, nos anais da ANPPOM há pesquisas que exploram tais aspectos destacando-se 73 publicações que abordam a escuta sensível das paisagens sonoras e sua ressignificação, a dialética entre o homem e o som, as representações gráficas das sonoridades das paisagens contemporâneas, som, espaço e tempo na arte sonora, música eletroacústica e música eletrônica, e outras abordagens em música contemporânea que potencializaram a discussão e ampliaram os horizontes desta pesquisa.

Entre as obras pesquisadas destacam-se os seguintes autores:

1. AKOSCHKY, J. Cotidiáfonos: Instrumentos sonoros realizados com objetos cotidianos. Buenos Aires: Ricordi, 1988.

O estudo reflete sobre a composição musical das crianças a partir dos novos horizontes sonoros advindos das transformações ocorridas na composição musical do século XX. Diante da desafiadora função de incluir tais inovações na educação musical, a educadora propõe o uso de materiais do cotidiano como fontes produtoras de sons. A esses objetos sonoros a autora denominou cotidiáfonos.

2. BEINEKE, V. Ensino musical criativo em atividades de composição na escola básica. Revista da ABEM, v. 23, n.34, 42-57, jan-jun. 2015.

Esta pesquisa aborda a criatividade no contexto educacional, discute o ensino criativo de música e sugere abordagens para que a aprendizagem musical na escola de educação básica seja mais interessante e efetiva. Aponta três dimensões centrais do ensino criativo: a construção das relações sociais na classe, o engajamento dos interesses e a valorização das contribuições das crianças. Com foco no papel e funções do professor na aprendizagem criativa, a pesquisa foi realizada através da observação e registros das atividades de uma turma da segunda série do ensino fundamental, enfocando a docência da professora da turma.

3. BELLOCHIO, C. R. Formação de professores de música: desafios éticos e humanos para pensar possibilidades e inovações. Revista da ABEM, v. 24, n. 36, p. 8-22, jan./jun. 2016.

Refletindo sobre a formação de educadores para o ensino de música, este estudo parte dos desafios práticos e teóricos enfrentados diariamente por educadores musicais. Pensa a formação de educadores a partir de dois movimentos: o primeiro, os saberes da docência, os

conhecimentos musicais e pedagógico-musicais e o segundo, conhecimento e práticas derivadas da produção científica historicamente acumulada. A autora discute o desenvolvimento profissional como inconclusivo e defende a potência de ser professor como profissão, como trabalho ético e político, alicerçado em saberes da docência.

4. FERNANDES, I. M. B. A. Ensino de Música na Escola: formação de educadores. Revista da Abem, v. 20, n. 28, p. 131-138. 2012.

A autora discute aspectos importantes para a formação de educadores para o ensino de música na escola regular. Reflete sobre a necessidade de uma formação contínua propondo procedimentos importantes para o desenvolvimento de professores que não possuem habilitação na área como cursos e *workshops*, apreciação estética e práticas de ampliação da cultura musical. Indica ainda princípios norteadores da prática musical na escola regular.

5. FERREIRA, R. B. et al. Flautas Transversais Renascentistas: ... madeiras brasileiras. Per Musi, Belo Horizonte, n.31, 2015, p.108-122.

A partir das formas de produção de flautas, este estudo foca técnicas de construção e escolha de materiais. Analisa como a seleção de materiais pode influenciar na qualidade sonora. Para isso, fazem um estudo sobre as potencialidades das madeiras nacionais que tradicionalmente não são utilizadas na construção de instrumentos musicais.

6. RIBEIRO, A. A. UAKTI: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.

Este estudo faz uma abordagem da construção de instrumentos musicais a partir da perspectiva do grupo UAKTI. Apresenta as motivações para a pesquisa de novos materiais, novas formas de emissão sonora e o desenvolvimento de um repertório específico para estes novos instrumentos. Focaliza a formação do grupo musical bem como as influências recebidas por ele.

7. SARDO, F. Criar instrumentos e músicas. In: BRITO, T. A. de. Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação. São Paulo: Peirópolis, 2019. p. 155-156.

Sardo foca a construção de instrumentos musicais e sua importância para a educação musical. Estimula a pesquisa de materiais e a aplicação na prática cotidiana. Ressalta a importância da variedade tímbrica alcançada através da exploração de instrumentos de sopro, cordas e percussão feitos também com sucatas.

8. SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo*. 2. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

O autor apresenta informações sobre sua pesquisa WSP – Paisagem Sonora Mundial, e conceitua soundscape, ecologia sonora, poluição sonora. Busca as paisagens sonoras do passado, tentando reconstituir esse ambiente sonoro com atividades imaginativas e através de informações nos textos da literatura universal, que poderia conter aspectos sonoros registrados em seus livros, e compara com a paisagem sonora pós-industrial revelando o impacto causado pela Revolução Industrial e Elétrica sobre o ambiente sonoro. Ele ainda sugere uma notação não tradicional para a representação dos sons.

9. SCHAFER, R. M. *Educação Sonora*. 2. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.

O autor chama a atenção para a necessidade de melhorar a paisagem sonora mundial. Defende o desenvolvimento de uma sensibilidade auditiva, através de atividades simples que podem ser conduzidas tanto por professores especialistas quanto por pessoas que não possuam formação específica. Estimula a experimentação sonora de forma prazerosa e lúdica. Considera a educação sonora como a educação da escuta e educação saudável, que pode proporcionar a diminuição dos problemas relacionados ao excesso de sons no ambiente.

10. SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. 1. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

Schafer relata suas experiências em sala de aula a partir da vivência com seus alunos e a sensorialidade. Apresenta proposições nada convencionais quando sugere uma abordagem diferente do conteúdo musical, e defende a liberdade de expressão e criação no processo de ensino/aprendizagem. Esse estudioso introduz o conceito de paisagem sonora e, a partir daí, propõe uma pedagogia focada na ecologia acústica chamando a atenção para o excesso de ruídos e a poluição sonora.

11. SILVA, H. L. da; CARNEIRO, A. N.; SOUSA, D. A. de. A escuta como atividade central da aula de música: uma proposta para o Ensino Médio. *In*. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 26, 2016, Belo Horizonte. Anais [...] Belo Horizonte: ANPPOM, 2016.

A autora dialoga com Schafer e defende a escuta musical como metodologia para o ensino de música no ensino médio. Tendo como referência Schafer (1991), ela propõe estratégias didáticas para a aula de música e indica ferramentas de mediação, com o objetivo de desenvolver a escuta musical e expandir o conceito de música nos jovens.

## VII. ESTRUTURA DA PESQUISA

Ao mesmo tempo em que se conclui a Introdução, já é apresentada a estrutura desta pesquisa, que tem quatro capítulos.

No primeiro capítulo, *Premissas da Arte Sonora: Uma Incursão*, são apresentados alguns aspectos importantes que eclodiram nas transformações do cenário artístico no século XX, fundamentais para compreender as rupturas no campo da música e no surgimento da arte sonora. Para iniciar apresenta o pensamento de Schafer, Akoschky e Sardo, meus companheiros de viagem.

O segundo capítulo, *Formação Docente para o Ensino de Música na Educação Básica*, apresenta a importância da formação docente para o ensino de música na escola de educação básica, retratando a realidade da educação básica, sua organização, mostrando os aspectos que dificultam o processo de ensino e aprendizagem e discute formas para melhorar a formação docente considerada aqui como extensiva aos demais agentes do universo escolar.

O terceiro capítulo, *Pesquisa e Construção de Instrumentos Musicais*, apresenta compositores que romperam com os padrões tradicionais e expandiram as possibilidades de emissão sonora. Mostra pesquisas sobre as características de alguns tipos de madeiras e aborda uma ampla gama de materiais explorada por construtores como Marco Antônio Guimarães e o grupo UAKTI, Walter Smetak e Fernando Sardo, que aborda o processo de pesquisa, criação e construção de instrumentos musicais não convencionais, Akoschky e seu trabalho com crianças na criação sonora por meio das muitas possibilidades de sons e ruídos, pesquisando e utilizando diferentes e inusuais objetos sonoros do cotidiano.

O quarto capítulo, *Experimentos Sonoros no Ensino Médio: Escola Estadual Monsenhor José Paulino*, relata a experiência sonora realizada na Escola Estadual Monsenhor José Paulino, em Pouso Alegre – MG, ação na qual culminam pontos abordados nessa pesquisa, vislumbrando uma experiência significativa com a música através de experimentos sonoros.

As *Considerações Finais* relatam as reflexões sobre o processo dessa pesquisa, os desafios, as constatações do aprendizado de técnicas para a construção dos instrumentos, a experiência de compartilhar o aprendizado com os alunos através dos experimentos sonoros.

Os apêndices destacam o amplo levantamento bibliográfico realizado nas revistas de música e anais da ABEM e da ANPPOM, além de apresentar o questionário elaborado para fazer o levantamento sobre a experiência musical dos alunos e traçar o perfil dos participantes dessa pesquisa.

## 1. AS PREMISSAS DA ARTE SONORA: UMA INCURSÃO

O século XX foi cenário de grandes transformações no campo das artes. O contexto da guerra e pós-guerra provocou reações na classe artística, que questionava as ações que favoreciam o confronto bélico. Esses artistas buscavam na arte uma maneira de protesto e expressão dos sentimentos, que emanavam da incerteza que pairava na sociedade da época.

Hugo Ball, Tristán Tzara, Hans Harp, Marcell Duchamp foram testemunhas desses acontecimentos e criadores do chamado dadaísmo, cujo objetivo se concentrou em questionar a arte tradicional e questionar o seu papel diante do panorama de guerra. Ao proporem um novo caminho para a arte, esses escritores e artistas desconstróem os conceitos defendidos pela arte tradicional como o foco na habilidade técnica e a busca pela perfeição. As ideias ruptoras de Duchamp deram origem a arte conceitual, tendência artística na qual o conceito e as ideias do artista têm maior relevância que o objeto artístico. Esse artista também cria o termo *ready-made* se referindo aos objetos prontos que retirados da sua função original determinada industrialmente, são resignificados em uma nova produção e expostos como objeto-arte (LUNA; CORREA, 2018). Anteriormente, os artistas do futurismo trouxeram muitas contribuições para a renovação do campo artístico, ao abordarem como tema de suas criações aspectos da sociedade industrializada, o avanço tecnológico e a ideia de velocidade que caracterizavam as ações do homem tecnológico emergente.

Estimulado por essa visão futurista, na primeira metade do século XX, Luigi Russolo defendeu o uso dos ruídos através da produção de instrumentos que possibilitavam a exploração de grande variedade de sons. O pensamento de Russolo influenciou as composições criadas nos anos ulteriores, tendo ampla representatividade na produção musical da segunda metade do século XX.

Gati (2015) afirma que a relação humana com as novas tecnologias acarretou uma nova perspectiva do fazer musical e dos equipamentos utilizados para a emissão sonora. Ocorreu a transcendência de uma visão sedimentada historicamente pela música tradicional focada nos instrumentos musicais, como única fonte de emissão utilizada nas composições. Para o autor, a ampla gama de possibilidades consequentes dessa experiência com as máquinas, fez com que a produção sonora recebesse intervenções de outros processos e formas de acionamento não mais pautados prioritariamente em gestos musicais, ocasionando à luteria a perda de espaço na atividade musical, considerando sua definição clássica.

Muitos compositores se apropriaram da variedade sonora proporcionada pelos novos equipamentos industriais e pela cidade urbanizada, conduzindo a produção musical para uma música de vanguarda.

Lemos (2016) aponta para a dificuldade de se realizar um panorama da produção musical contemporânea, devido à sua heterogeneidade estética, uma vez que, ao longo de sua trajetória, os artistas podiam transitar por várias escolas composicionais ou utilizar técnicas diversificadas. Para o autor, o afastamento do chamado período da prática comum, referente ao período hegemônico do sistema tonal entre o século XVII e início do século XX, coloca em xeque a eficácia da notação musical tradicional, em relação às especificidades da música emergente. Embora existissem reminiscências de opiniões românticas, surgia uma força impulsionadora em direção ao atonalismo, à música serial e dodecafônica.

A música dodecafônica, criada por Arnold Schönberg, consiste em

[..] uma sequência de doze sons correspondente a uma ordenação das doze notas da escala cromática. Tal como na série nenhuma nota é privilegiada, uma vez que nenhuma é repetida, assim sucede com o conjunto da obra, segundo o princípio conhecido como “circulação constante”: uma nota só deve surgir após terem soado as restantes da série. A série pode ser usada na sua versão original, invertida (em espelho) ou em modo retrógrado (do início para o fim) da versão original ou da invertida. Estas versões podem, por sua vez, ser transpostas a qualquer intervalo, sendo que se aplica também a equivalência de oitava, segundo a qual cada nota da série pode surgir em qualquer oitava. Finalmente, a série estrutura a música tanto no aspecto horizontal (melódico) como no vertical (harmónico), uma vez que a rotação se aplica a ambos. (LOPES, 2016, p. 14).

De acordo com Lemos (2016b), os compositores da música serial adotaram um comportamento rigoroso e controlador de todos os parâmetros musicais, pensamento demonstrado através das partituras, cujo desejo de controle absoluto reflete na determinação do processo interpretativo do músico.

Os métodos de composição musical posteriores demonstram a necessidade de transcender essa obsessão controladora dos eventos musicais. Entre os compositores Pierre Schaeffer apresenta uma ideia revolucionária que abre precedentes para a música eletrônica. Schaeffer acreditava na primazia da escuta em detrimento da noção de música fundamentada em uma notação musical e em uma base instrumental, sendo a escuta o caminho primordial para o estudo da música (DONATO, 2016).

Segundo Fenerich (2015), Pierre Schaeffer se desvincula do padrão clássico empregado na música tradicional rompendo com a chamada dialética das alturas, ainda que sua composição tenha referências em sons de instrumentos musicais. Dessa forma, no universo experimental

schaeffleriano, o conjunto de sons gravados são denominados sons concretos, através dos quais se origina um campo de pesquisa e criação musical revolucionário. Para o autor a gravação sonora introduzida por Schaeffer oportuniza uma experiência radical, por possibilitar a resscuta a análise e a resignificação do material gravado.

Reyner (2011) afirma que o compositor se dedicou à pesquisa sobre arte radiofônica na qual apresenta reflexões sobre a escuta indireta, resultado dos novos processos surgidos em virtude do distanciamento entre emissor e receptor no contexto radiofônico. Nesse processo, o emissor não se encontra mais no palco interagindo diretamente com o receptor, no qual acontece a chamada escuta biauricular. Segundo o autor, a radiodifusão oferece novas referências na qual a realidade sonora se encontra dissociada da realidade visual, uma escuta não condicionada aos hábitos e referências tradicionais, escuta criativa que representa um dos princípios da escuta acusmática, se referindo à audição de sonoridades sem avistar a fonte sonora que a emite.

Contemporâneo de Schaeffer, John Cage também influenciou uma nova geração de compositores, sugerindo o rompimento com a visão musical estabelecida. Mas o compositor parte em busca por referências no pensamento Zen budista e nas atuações em artes visuais (LEMOS, 2016).

A noção de som e silêncio ganhou outras acepções na concepção desse compositor e pesquisador. De acordo com Donato (2016), o entendimento de Cage sobre o silêncio não diz respeito à ausência de sons, mas ao conjunto de sons que normalmente são ignorados. Essa visão estimula artistas, compositores e intérpretes a considerarem os sons não-intencionais, não previstos, além dos sons pretendidos para a composição, o que exige uma disposição em aceitar a experiência ao invés de uma imagem pré-concebida da obra. Para esse autor, é necessário livrar-se do gosto e preconceitos para conseguir transcender à cisão existente entre os sons intencionais e aqueles não intencionais, uma vez que os sons que estão no ambiente ganharam o espaço das pausas na construção de Cage.

Para abandonar o seu gosto pessoal, Cage encontrou uma maneira de trazer a imprevisibilidade para o ato compositivo através da indeterminação, na qual o compositor deixa alguns aspectos em aberto permitindo que a obra tenha modificações a cada performance, e das operações do acaso, que consistem em sortear alguns parâmetros que irão compor a obra (*Idem*, 2016).

Cage atuou na chamada fase eletroacústica mista, na qual haverá uma conjunção de meios eletroacústicos e sons instrumentais como, por exemplo, a obra *Imaginary Landscape I* (1939) na qual o compositor associa piano, prato e dois toca-discos (GATI, 2015).



Outros compositores seguem a mesma linha composicional, a exemplo do uso de sinos elétricos e hélices de avião por George Antheil em *Ballet Mécanique* (1923), o ambiente orquestral associado ao som de pássaros por Ottorino Respighi em *Pinni Di Roma* (1924) (*Idem*, 2015).

Storolli (2018) ressalta a concepção revolucionária de Cage como um artista multifacetado que transita pelas várias linguagens artísticas, revelando uma profusão de possibilidades de criação. A obra *Untitled Event*, realizada em 1952, no *Black Mountain College*, Estados Unidos, demonstra a versatilidade de Cage.

Pendiam do teto, em vários ângulos, telas brancas de Robert Rauschenberg. John Cage, de terno preto e gravata em uma escada, lia um texto sobre a relação entre música e Zen-budismo, um texto repleto de silêncios. Em seguida executava uma composição com o rádio. Ao mesmo tempo, Rauschenberg colocava velhos discos em um gramofone, enquanto David Tudor tocava em um piano preparado. Em outra escada, Charles Olsen e Mary Caroline Richards liam poemas. Merce Cunningham e outros dançavam pelos corredores e no espaço central entre os quatro triângulos formados pelas cadeiras dispostas para o público. (STOROLLI, 2018, p. 1).

Segundo a autora, os elementos que estruturam o evento caracterizam o pensamento do compositor de não-intencionalidade e acaso, com o mínimo de preparação, indicando apenas as questões de tempo como silêncios, momentos das ações, duração. Cage segue configurações não usuais, inspirado pelo Teatro da Crueldade de Artaud no qual, ao enredar o espectador, o coloca no centro do espetáculo. Assim, *Untitled Event*, influenciou as gerações seguintes tornando-se referência para muitos happenings das décadas de 1950 e 1960.

O protagonismo de John Cage foi elemento importante em meio a tantas transformações no território das artes no século XX, cuja proximidade com o teatro e a performance anuncia um novo cenário no contexto artístico.

As artes visuais também testemunharam o soerguimento de tendências artísticas como a *performance*, *land art*, instalações, e o rompimento de barreiras que antes delimitavam o território de cada linguagem artística, dando origem a um processo de hibridização na arte. Esse processo foi denominado pela arte educadora Ana Mae Barbosa como interterritorialidade chegando à seguinte constatação:

Hoje, prefiro falar de interterritorialidade do conhecimento, pois nela está implícita a recusa da divisão do saber em disciplinas. A síntese cultural é mais ampla e mais abarcadora quando mapeamos territórios, desobedecendo a limites sem nem mesmo ter de restabelecê-los depois. (BARBOSA, 2010, p. 27)

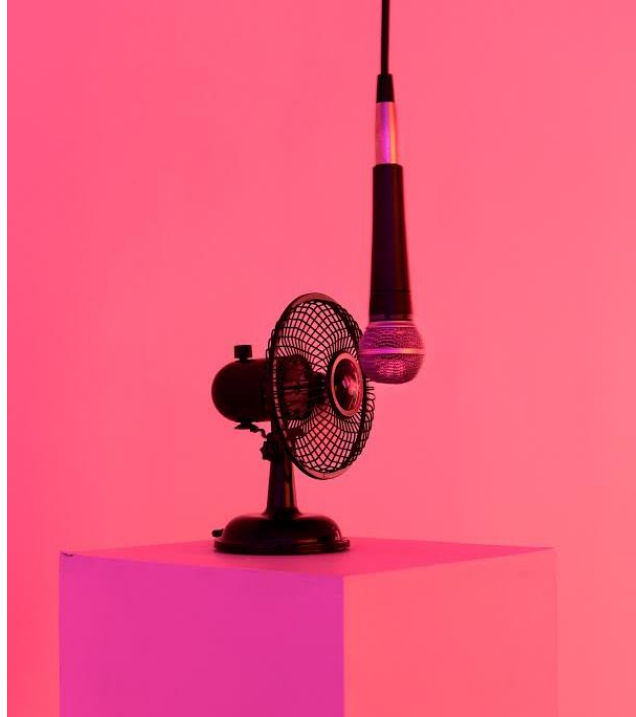
A ruptura dos limites impostos às linguagens artísticas, tradicionalmente consideradas como espaços diferenciados dentro da arte, tornou possível que a partir da década de 1970, as artes visuais e a música estabelecessem um diálogo muito diferenciado, que acabaram por entrelaçarem-se tomando uma forma híbrida que possibilitou o surgimento da arte sonora.

Luna e Correa (2018) destacam a maneira como as construções artísticas compreendem as noções de tempo e espaço que influenciam as criações relacionadas ao elemento sonoro. Os autores consideram que a arte sonora está muito além de ser simplesmente um híbrido, e sim, uma nova forma de proposição artística, que não é somente música, nem somente instalação ou artes plásticas, mas uma mescla dessas e outras linguagens.

A arte sonora hibridiza os processos criativos incorporando técnicas, métodos e materiais diversificados fortalecendo o potencial colaborativo, uma vez que amplia o diálogo com outros meios artísticos (TSUDA, 2015).

Santana e Santana (2015) discutem os novos espaços de criação de som e arte consequentes da disseminação de novos meios de composição, gravação e manipulação sonora. Esses espaços adquirem características interativas e oportuniza a todos os envolvidos nesse processo, uma outra realidade que amplia as possibilidades de criação, de operacionalização e fruição. As instalações sonoras interativas utilizam esses espaços, potencializando-os, sobrepondo diversas realidades sonoras e visuais, permitindo um diálogo entre seus interlocutores – o humano e o instrumental, o eletrônico, o pré-gravado, o interativo. Segundo as autoras, as instalações sonoras reúnem múltiplas formas de arte favorecendo a pluralidade cultural, permitindo que o público usufrua dos conteúdos que a obra oferece.

Luna e Correa (2018) destacam a instalação *Amplified Wind #1*, trabalho da artista e curadora argentina Maria Chaves, cuja produção artística demonstra que a função das fronteiras entre as linguagens artísticas se perde, à medida que a arte passa a ser considerada um espaço de atravessamento.



**Figura 1.** Maria Chaves, *Amplified Wind #1*, 2012.  
Fonte: <https://fgpat.com/uncategorized/maria-chavez/>

Nesse trabalho, Maria Chaves utiliza um ventilador, um microfone e uma caixa amplificadora, colocando a sonoridade do vento à escuta do público em uma galeria. Segundo os autores, ao associar um ventilador, microfone e caixa amplificadora, a artista discute sobre a hierarquização sonora que existe na nossa sociedade, que define quais sons devem ser considerados para a escuta, atentando para uma surdez no que refere aos sons significantes para a sociedade.

Os autores ainda ampliam a discussão sobre o uso de objetos nas construções artísticas, evidenciando a influência de Marcel Duchamp e os ready-mades na ressignificação dos objetos que transcendem à sua função original. Para isso, colocam em questão os seus “(des) usos, (dis)funções e (in)utilidades” (LUNA; CORREA, 2018, p. 62) no universo criativo da arte contemporânea, visando a não-esterilização da experiência.

Essa ressignificação dos objetos ampliou em grandes proporções as possibilidades de criação artística, resultado das muitas transformações ocorridas na primeira década do século XX se maximizando ao longo de todo o século XX. A atitude ousada e revolucionária desses artistas desenhou uma trajetória que se tornou um legado para a geração atual no processo composicional, nas práticas interpretativas e ensino musical.

Nesse contexto, emergiu a necessidade de modificar as práticas de ensino, para que esse pudesse também privilegiar as novas sonoridades resultantes das transformações ocorridas no século XX motivadas por muitos fatores que mudaram as formas de escuta e criação sonora.

Muitos artistas pesquisadores buscaram formas de alcançar um ensino musical em um nível profundo, ressaltando as novas formas de escutar, perceber e fazer música, entre eles, Raymund Murray Schafer e a educação sonora, Judith Akoschy e os cotidiáfonos e, Fernando Sardo e a criação/construção de instrumentos musicais.

### 1.1. Raymund Murray Schafer e a educação sonora.

*Can we really improve the  
soundscape?  
Of course we can.  
We must go back and educate  
children and young people  
to listen more carefully.”*

Murray Schafer

R. Murray Schafer, compositor, educador e pesquisador canadense, ao longo de sua carreira vem demonstrando uma intensa preocupação com a relação homem/ ambiente sonoro. Aponta para o afastamento entre o homem e a natureza, e defende a importância da reestruturação dessa relação que foi desestabilizada a partir da revolução industrial, a fim de encontrar o equilíbrio e a restauração da qualidade da audição das pessoas (FONTERRADA, 2004). Schafer acredita que a transformação da paisagem sonora ocorreu de forma mais intensa com a revolução industrial, que trouxe uma imensidão de diferentes sons causando um congestionamento com graves consequências para muitos sons naturais e humanos, principalmente pelo uso de novos metais, como ferro e estanho fundido, e as novas fontes de energia, como o carvão e o vapor (SCHAFER, 2011). Dessa forma, os ruídos da vida moderna industrial foram se incorporando ao cotidiano do homem e abalando o equilíbrio com os sons da natureza.

Segundo Fonterrada (2004), Schafer se envereda no caminho do inconsciente humano e da natureza, acreditando nessas dimensões como manifestação divinal propondo o aperfeiçoamento dos sentidos ampliando a capacidade perceptiva do ambiente sonoro, como forma de estabelecer uma conexão com o divino. Nesse sentido, ele nos provoca a percepções sonoras desde as mais simples àquelas de grande complexidade, remetendo-nos às imagens acústicas guardadas em nossa memória.

O autor escreve com uma sensibilidade descritiva que nos arrebatava e nos remete às sensações mais profundas quando, por exemplo, nos traz à memória os sons característicos da água, e a partir da mitologia grega, associa oceano e mãe afirmando que estão quimicamente relacionados. O útero aquoso da mãe é uma reprodução do oceano dos nossos ancestrais. O

movimento do líquido tem sonoridades muito específicas com os quais, desde o útero, nossos ouvidos vão se acostumando. O marulhar e o gotejar, o som das ondas sendo arremessadas sobre as rochas. A água se renova constantemente, nunca morre e o ouvido será capaz de perceber que nem mesmo duas gotas de chuva soam da mesma maneira (SCHAFER, 2011).

Da mesma forma minuciosa, descreve as ações ora silenciosas, ora enérgicas do vento que sopra as folhagens das paisagens. Descreve os sons da terra, recorrendo mais uma vez à mitologia grega, afirmando que, em épocas remotas, os terremotos e tempestades eram dramas entre os deuses. Esses sons de grande intensidade como trovões e raios, com extensão extrema, de frequências superiores à escala humana, são uma maneira de reduzir o abismo existente entre deuses e homens (*Idem*,2011).

Para explorar a nossa percepção acerca dos sons da vida, o autor faz uma apreciação dos sons dos animais. As intensas e penetrantes vocalizações dos pássaros têm sido objeto de estudo musical, e, através de um espectógrafo sonoro é possível identificar qualidades tonais dos sons dos pássaros, muitos deles são complexos, de alta frequência e de rápida execução. Várias espécies de pássaros possuem cantos com motivos repetidos, que se aproximam dos recursos melódicos utilizados pela música como variações, repetições e expansões. As frequências descendentes nos sons aflitos dos pintainhos, e os seus cantos de prazer com frequências ascendentes são exemplos da relação existente entre as formas de expressão humana e musical (*Ibidem*,2011).

Os insetos produzem sons considerados irritantes pela maior parte das pessoas e podem ser reconhecidos com facilidade. A emissão desses sons ocorre pela vibração das asas ou, como os grilos e algumas formigas, que esticam parte do corpo para produzir seus sons estridentes; as cigarras movimentam membranas rígidas ou timbales próximos ao tórax e abdome para produzirem uma série de ruídos; alguns peixes que emitem sons rangendo ou batendo os dentes, como o peixe-lua ou certas espécies de cavala, e outros que expelem gases ou vibram a bexiga natatória; e os belíssimos cantos das baleias, em especial da baleia jubarte, que chamam a atenção por terem uma estrutura que pode ser analisada do ponto de vista musical, consistindo em uma série de variações sobre temas e motivos constantes que são repetidos em um número diferente de vezes (*Ibidem*,2011).

Schafer ainda destaca que muitos crustáceos emitem rugidos, assobios, zumbidos como, por exemplo, o camarão *mantis* fricciona partes da cauda e a lagosta fricciona uma ponta localizada em suas antenas para produzirem sons. Os sapos são conhecidos pelas diferentes sonoridades e o assobio das rãs saltadoras entre outras tantas espécies ressonantes. Os sons emitidos por carnívoros possuem maior tessitura entre os animais. Leões, lobos, hienas

estimulam a imaginação humana e geram imagens acústicas intensas. Entre os primatas há uma variedade de sons como rugidos, gritos, grunhidos e apitos. O macaco-gritador da América do Sul, por exemplo, possui uma estrutura em sua laringe, parecida a um fole, para produzir um volume sonoro capaz de percorrer cerca de cinco quilômetros em espaço aberto e, o gorila que descobriu uma forma de emitir sons não vocais golpeando com os punhos o próprio peito produzindo som forte e cavo (*Idem*,2011).

Nesse percurso perceptivo tão minucioso, percebe-se a intenção do autor em direcionar à educação dos sentidos, à escuta sensível do ambiente, à limpeza dos ouvidos para que as pessoas “[...] ouçam os sons do seu entorno com maior atenção crítica.” (SCHAFER, 2009, p.17). Para ele, o caminho mais adequado para melhorar a paisagem sonora mundial é a sensibilização para os eventos sonoros que nos cercam.

O termo paisagem sonora foi criado por esse autor para designar o ambiente acústico, o entorno sonoro, todas as sonoridades que nos cercam em qualquer lugar (*Idem*, 2009) e adverte para o alto nível de ruído que nos assola e prejudica a nossa escuta. De acordo com o nível de ruído, o pesquisador estabelece a distinção entre paisagem *hi fi* e paisagem *lo fi*, se referindo à *hi fi* como o ambiente silencioso que permite-nos escutar com mais detalhamento os sons mais distantes, a exemplo da paisagem rural com um universo sonoro límpido, facilmente reconhecível. Gradualmente, a paisagem foi se transformando em virtude dos avanços tecnológicos e adquirindo sonoridades que se sobrepunham prejudicando a percepção auditiva. As cidades passaram a ser ruidosas e os eventos acústicos obscurecidos pela densidade sonora. A essa nova paisagem, Schafer classificou como *lo fi* e indica a intensificação dessa paisagem a medida que a revolução elétrica consegue meios para acondicionar os sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e espaço (SCHAFER, 2011).

O termo esquizofônico (do grego *schizo* significa cortar, separar; e *phone*, voz) foi instituído por Schafer (2011) para denominar as novas técnicas que ele chama de empacotamento e estocagem do som e o afastamento dos sons de seus contextos originais, ou seja, ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica. Antes os sons eram originais, únicos. Estavam ligados diretamente às fontes produtoras e ocorriam em um determinado tempo e lugar. Existem semelhanças entre eles, mas não são iguais.

Vimos anteriormente, que a intensa pesquisa sobre a arte radiofônica feita por Pierre Schaeffer resultou em novos processos que distanciavam o emissor e o receptor, inaugurando métodos de gravação sonora e evocando uma escuta acusmática.

Em razão dessas incríveis e até assustadoras transformações foi que o autor, propositalmente, relacionou esquizofonia com esquizofrenia pelo caráter dramático e anômalo. Esse termo está, agora, cunhado a uma nova paisagem sonora que é sintética, com sons que se tornam menos naturais e são produzidos por equipamentos que conduzem a vida moderna (*Idem*, 2011).

Schafer acredita que somos capazes de alcançar melhoras na estética da paisagem sonora, e isso depende de como pensamos os projetos que interferem no nosso entorno sonoro, como pensamos em relação à poluição sonora que vem crescendo exponencialmente. A saída indicada por ele é a sensibilização das pessoas à preservação do meio ambiente, a educação sonora, e estas ações perpassam pelo ambiente escolar. Fonterrada (2004) admite que a proposta de Schafer, por estimular as pessoas à percepção do universo sonoro e ser eficaz na transformação da relação homem/ ambiente sonoro, deveria anteceder o ensino de música e se estender transpassando todo o processo de ensino e aprendizagem musical.

## 1.2. Judith Akoschy e os cotidiáfonos.

*¿Por qué la música? Porque ocupa un lugar en la Historia de la Humanidad. Porque es producto y creación del hombre, en su afán de trascenderse a sí mismo. Porque en la música está la historia de los pueblos, sus creencias, sus ritos, sus costumbres... Porque con sus voces e instrumentos nos habla de diferentes épocas, distintas geografías... Porque es memoria y en viaje por el tiempo recobra presencia, renueva Vigor... Porque su variada gama da cuenta de diferencias y similitudes... Porque expresa y comunica... Porque emociona y enseña... Porque en comunión con el cuerpo —gesto y movimiento— juega juegos, baila rondas, acuna sueños... Porque en alianza con el texto —guiño y complicidad— canta versos, Cuenta cuentos...*

Judith Akoschky

Musicista e educadora argentina, pesquisadora em música e autora de obras de grande importância no campo da educação musical, Akoschky se torna referência na defesa da música na escola. Em sua obra “Música en la escuela, un tema a varias voces” (2003), a autora defende a música na escola por esse ser um espaço que permitirá a sua perpetuação e por ser uma instituição que transmite, fomenta e produz conhecimento, é capaz de proteger a cultura. Por isso, torna-se necessário pensar nos objetivos da abordagem do ensino de música na escola considerando a música como objeto de conhecimento, meio para sensibilizar e estimular a criação bem como, questionar sobre o lugar da música numa instituição historicamente hierarquizada. Hierarquização também adotada em relação aos conteúdos e metodologias aplicadas no processo de ensino.

Segundo a pesquisadora, a escola vem mantendo os paradigmas de uma educação musical que favorece a segregação de alunos que não se enquadram no perfil da música tradicional, a exemplo da superioridade do canto afinado ainda exaltada nas instituições de ensino. Acerca disso, argumenta

*La escuela puede motivar el canto de todos. Y estimular a todos para el progreso en la afinación, la emisión y el gusto por el canto compartido. Para su logro deberá evitar la rutina de la repetición sin objetivos y hacer uso de diferentes recursos didácticos que aseguren el aprendizaje preservando la atención y el interés. Es incuestionable que un repertorio adecuadamente seleccionado favorecerá este proyecto mientras que lo hará no viable otro con canciones rechazadas. (AKOSCHKY, 2003, s/p).*

Por conseguinte, as várias vozes, em um canto coletivo, revelam um caminho para aparar as arestas de um processo de ensino excludente e representa uma grande conquista, que somada à outras possibilidades de emissão sonora demonstra a possibilidade de desenvolvimento sonoro dos alunos, tão almejado pelos educadores.

Akoschky reflete também sobre o contexto da música contemporânea e as transformações que ocorreram no início do século XX como, por exemplo, a renúncia à maneira como a organização musical era estabelecida pela música clássica e as novas maneiras de organizar as alturas, a busca por novas formas de registro sonoro, tendo em vista a incorporação de ruídos na composição musical.

A pesquisadora acredita que a incorporação dos ruídos e dos novos instrumentos que os emitem, ampliam as vias de acesso da educação musical à exploração sonora e instrumental e representação da escuta através das novas formas gráficas, menos simbólicas e mais aproximadas do objeto. Além disso, em um momento no qual ocorre a expansão dos limites sonoros, há a oportunidade de aprender sobre as propriedades de novos instrumentos musicais, objetos e materiais do cotidiano. Nesse processo, ela afirma que a participação ativa dos alunos é possível seguindo etapas importantes de seleção e exploração dos materiais, promovendo a combinação das variadas texturas musicais e a disposição sonora no tempo, seguidas de exercícios de composição sonora a partir de uma organização dos participantes em pequenos e grandes grupos e solistas.

Em “Cotidiáfonos”, publicado em 1988, Akoschky especifica a exploração dos objetos e materiais do cotidiano, indicando que o acesso aos materiais de origem animal ou vegetal dependerá dos aspectos de cada região, assim como aos materiais industrializados serão acessíveis de acordo com o desenvolvimento comercial e o fluxo de transporte. Dessa forma,



ter em mãos materiais variados se tornou relativamente simples para a sociedade contemporânea expandindo as possibilidades para a construção de instrumentos musicais.

Ante a tantas designações para instrumentos dessa natureza, a autora os identifica como cotidiáfonos:

*El nombre COTIDIÁFONOS para designar a estos materiales y objetos de uso cotidiano no fue un invento repentino ni de fácil elección. Busqué un nombre adecuado y tardé mucho tiempo en inventarlo. Sabía la importancia de esa designación y de la difusión y proyección que podía tener su uso y adopción, tal como ocurrió en realidad. (AKOSCHKY, 2015, p. 85).*

Eles podem ser simples, prontos, não exigindo uma confecção, ou compostos, necessitando de ferramentas para os diferentes graus de dificuldade de produção. Os cotidiáfonos recebem nomes de acordo com a sua sonoridade, por meio de metáforas devido à proximidade com sons de animais, chuva, vento. Esses nomes são transitórios, pois de acordo com a maneira de acionar, balançar, percutir, as associações a outros elementos podem originar outros nomes.

Em sua concepção, os cotidiáfonos são recursos essenciais para o ensino de música e uma estratégia eficiente para a criação musical, por expandir as possibilidades de emissão e percepção sonora. Essas ideias permearam suas metodologias de ensino e foram importantes para que a autora conseguisse promover uma aproximação entre a escola pública e as mudanças que estavam ocorrendo na música acadêmica, considerando também os relevantes métodos de ensino musical estabelecidos nos planos de ensino (*Idem*, 2015).

Tais mudanças são apresentadas em muitos discursos como uma contraposição à música tradicional. Akoschky acredita que o binômio tradição e inovação se complementam (AKOSCHKY, 2003) e essa junção amplia as vias que favorecem o protagonismo dos alunos. Para isso, ela propõe ao professor o uso de diferentes formas para produção sonora explorando com liberdade a vasta gama de materiais disponíveis e, livrando-se de todos os condicionamentos, dedicar maior tempo das aulas para a exploração e interação dos sons conseguidos pelos alunos em atividades grupais, privilegiando a improvisação e composição musical.

O pensamento de Judith Akoschky trouxe inúmeras contribuições para o avanço do ensino de música na escola. Aponta caminhos para que os educadores repensem suas práticas e vejam o ensino através de uma perspectiva que leva ao encontro de ações capazes de promover o rompimento de um ensino excludente, de colocar os alunos como centro da prática pedagógica

visando despertar o seu protagonismo, de estimular a criatividade na busca por elementos incomuns para a construção dos cotidiáfonos e promover a liberdade na pesquisa sonora.

### **1.3. Fernando Sardo e a criação/ construção de instrumentos musicais.**

Com uma carreira consolidada na produção de instrumentos musicais, criação de trilhas sonoras, exposições individuais e coletivas de instalações sonoras, Fernando Sardo, músico, compositor, arte educador, multi-instrumentista, tem dado grande contribuição à arte educação através do desenvolvimento de projetos e oficinas voltadas para educadores, músicos e pessoas que tenham interesse em construir seu próprio instrumento, além de oficinas voltadas para o público infantil com o intuito de despertar o interesse, a criatividade, a afetividade pela própria construção e a exploração sonora individual e em grupos.

O artista plástico e luthier iniciou a construção de instrumentos ainda na adolescência, e atualmente é líder de um grupo que constrói instrumentos alternativos e possui instalações sonoras fixas em muitas cidades brasileiras (GARCIA, 2013).

Na ausência do pai, Fernando Sardo ficava na garagem de sua casa e utilizava suas ferramentas, construindo brinquedos e objetos sonoros. Aos 14 anos, construiu duas guitarras elétricas e um contrabaixo, já com formas diferentes das que conhecia, com o objetivo de montar um conjunto musical com o irmão e um primo. A falta de recursos para comprar seus instrumentos musicais não representou empecilho para que se dedicasse à música. Ingressou na Fundação das Artes, em São Caetano do Sul, juntamente com o irmão, e escolheu o violino como instrumento de estudo, por interessar-se, na época, pelos instrumentos acústicos. (*Idem*, 2013, p 41).

O construtor desenvolveu pesquisas sobre a origem de vários instrumentos musicais e como resultado, produziu tanto instrumentos tradicionais como instrumentos não convencionais, somando mais de 100 instrumentos em seu acervo, incluindo ainda as instalações sonoras realizadas em espaços públicos e por empreendimentos educacionais (LIMA, 2018).

São exemplos de instrumentos tradicionais, não convencionais e esculturas sonoras construídos pelo artista:



**Figura 2.** Fernando Sardo – Instrumentos musicais.  
**Fonte:** Encarte do CD-Rom Bambuzais, 2002.



**Figura 3.** Fernando Sardo – Instrumentos musicais.  
**Fonte:** Encarte do CD-Rom Bambuzais, 2002.



**Figura 4.** Fernando Sardo – Instrumentos musicais.  
**Fonte:** Encarte do CD-Rom Bambuzais, 2002.

Em entrevista à Garcia (2013), Sardo relatou que o seu trabalho com o uso de materiais alternativos na construção de instrumentos, representa uma história de vida e uma maneira de ampliar possibilidades, conhecer outras culturas e instrumentos, demonstrar formas diferenciadas de compor, aprimorar a criatividade e a autonomia, e divertir-se. Ao ser questionado pela pesquisadora em relação às dificuldades encontradas na construção, Sardo atribui ao alto custo dos instrumentos no Brasil, ao descaso das autoridades, a falta de estímulo para produção cultural, a defasagem dos cursos de graduação em música e educação musical, entre outros.

Sardo ainda afirmou que a sua experiência com construção de instrumentos ampliou sua maturidade artística, despertou a sua criatividade, e agora pode mostrar às pessoas a capacidade de compor a própria sua música. Acredita que o seu trabalho possui credibilidade por ter o reconhecimento de instituições que convidaram-no para uma exposição sobre pessoas que fazem a diferença em São Paulo, e afirma à Garcia (2013) que considera o seu trabalho desafiador, inovador, que expressa o seu mundo interior do qual emana a alegria de compartilhá-lo com as pessoas.

A pesquisa sonora realizada por Sardo abrange grande variedade de materiais. Lima (2018) destaca a aproximação do trabalho desse luthier ao pensamento de Walter Smetak pelo uso de materiais como conduítes, PVC, cabaças e materiais reaproveitados. Segundo o autor, Sardo criou, em 2003, junto a Fábio Marques, Luciano Sallun, Rodrigo Olivério, Bira Azevedo e Flávio Cruz, o Grupo Experimental de Música – GEM, cuja pesquisa contempla a diversidade



de materiais, constrói instrumentos com materiais reciclados conectando-se às artes visuais e performance. Trabalho que é referência na produção de instrumentos coletivos, como é o caso da instalação sonora “Dessintetizador” funcionando como um instrumento agregador, uma vez que pode ser manipulado pelo público ou ter a sua execução nos padrões tradicionais, tocado pelos integrantes do grupo tendo a plateia como espectadora.



**Figura 5.** Dessintetizador – GEM. Fernando Sardo.

**Fonte:** <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=23968>

Com essa instalação sonora o grupo participou da performance “Invasão à bienal”<sup>4</sup> coordenada pelo coreógrafo e bailarino Ivaldo Bertazzo, durante a 28ª Bienal de São Paulo, mostrando o pioneirismo na inserção de apresentação musical em uma Bienal de Artes Plásticas de São Paulo.

A discografia de Fernando Sardo apresenta quatro CDs gravados com o Grupo *Ya Nur*, um CD com o Grupo Experimental de Música (GEM) e um CD solo, *Bambuzais* (2002)<sup>5</sup>. Suas composições revelam as influências recebidas através do contato com as diversas culturas de colônias da cidade de São Paulo, como exemplo, a cultura japonesa, a indiana, a africana, a árabe, entre outras.

A produção desse artista tem sido referência para as pesquisas em música, principalmente relacionadas ao som e suas materialidades. Seu trabalho inspirador, de forma criativa e lúdica tem estimulado arte educadores no ensino de música.

<sup>4</sup> Informação do site: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/427246/exercito-de-musica-e-movimento>

<sup>5</sup> Informação do site: <http://www.fernandosardo.com.br/portugues/>

## 2. FORMAÇÃO DOCENTE PARA O ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA

No caso do professor de Arte, a sua prática-teoria artística e estética deve estar conectada a uma concepção de arte, assim como a consistentes propostas pedagógicas. Em síntese, ele precisa saber arte e saber ser professor de arte.

Heloisa Ferraz e Mariazinha Fusari, 2010

A presença da música como conteúdo obrigatório na escola de educação básica aponta para questões primordiais relacionadas às práticas pedagógicas, às interações com outros saberes, à imersão em realidades muito diversas daquela vivenciada nas escolas tradicionais de música. Tais questões focalizam a figura do professor de música e a ação de ser professor de música. Del Ben (2003), afirma que apenas saber música não é satisfatório para ensinar música e da mesma forma, apenas saber ensinar não atende às necessidades do processo educativo. A autora defende que os dois conhecimentos são igualmente importantes para a formação profissional e acredita no professor como um mobilizador de saberes, como um agente reflexivo que constrói suas próprias concepções relacionadas ao ensino.

Gaulker (2013) apresenta os professores como aprendentes e esses profissionais, através de suas narrativas, revelam que o aprender a ser professor ocorre em um processo formativo de construção e reconstrução. A autora discute sobre a importância da aprendizagem da docência que contempla inúmeros aspectos e possibilita ao professor construir-se como docente ao mesmo tempo que aprende o saber-fazer.

As perspectivas do professor como aprendente e como um mobilizador de saberes dialogam com a proposta desse trabalho de subsidiar os docentes no ensino de música a partir dos experimentos sonoros. Por isso, este capítulo propõe uma abordagem sobre a formação docente visando apontar possibilidades para repensar o ensino de música. Como nos inspira Del Ben (2003), esse é um convite a um exercício de reflexividade, de fazer escolhas, de construir a identidade do professor de música.

Com a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio determinada pela Lei 11.769 de 18/08/2008, muitos professores, pesquisadores e artistas têm intensificado estudos de metodologias, projetos, técnicas, ações em educação musical nesses espaços.

A escola de educação básica possui características muito diferentes das escolas tradicionais e específicas de música. Turmas com grande número de alunos, carga horária

reduzida, falta de instrumentos musicais, materiais e mídias para as aulas, alunos nem sempre receptivos, professores com formação insuficiente e outros elementos mais, dificultam o seu ensino e aprendizagem. Esta realidade desafiadora exige ações conjuntas para repensar os cursos de licenciatura, propor e desenvolver projetos de formação de educadores que atuam com ensino de música.

Nos últimos cinco anos foram publicados na Revista da Abem, pelo menos 9 artigos que abordam diretamente a formação do docente em música. Estes artigos serviram como referencial teórico para o presente trabalho. Referencia-nos também Fernandes (2012), considerando a relevância da sua pesquisa para a área de Educação Musical

Marcus Pereira (2014) demonstra preocupação com os cursos de licenciatura em música, pois deveriam formar professores para atuarem, especialmente, na educação básica, mas há currículos que desconsideram essa realidade. Esse autor afirma que muitos educadores têm práticas inadequadas ao ensinar música nessas escolas devido à sua própria formação que é, normalmente, pautada em um “modelo conservatorial” e, como tal, o professor é visto como exímio conhecedor de determinado instrumento musical, tornando-se, portanto, o mais indicado para ensinar música na escola. Além disso, Marcus Pereira (2014) aponta outros aspectos dessa formação, por exemplo a primazia da *performance*, a supremacia da música erudita ocidental como conhecimento oficial, o desenvolvimento individual do aluno a partir de um programa de estudo individual voltado para o virtuosismo, e a visão de “talento inato” que permeia o ensino tradicional de música.

Podemos observar que o sistema educacional da escola de educação básica, devido à natureza do seu ensino, sua organização e os sujeitos do processo de aprendizagem, não consegue se adaptar a um “modelo conservatorial”. Araújo (2014) defende que para se compreender o cotidiano escolar, a formação docente precisa integrar a pesquisa em música em um processo investigativo relacionado ao seu cotidiano, (re) significando e retroalimentando sua prática. O autor defende a investigação na formação docente atenta às diferentes manifestações musicais, às diversas relações entre sujeitos e contextos de aprendizagem, a uma realidade que é um todo dinâmico, tendo a subjetividade como parte do processo investigativo. Para o autor ela é formativa porque irá modificar perspectivas dos futuros professores.

Fernandes (2012) aponta aspectos relevantes que devem ser considerados na formação docente. A autora defende um trabalho significativo que estabeleça um diálogo entre professores e alunos, e a realização de parcerias com profissionais e instituições que desenvolvam trabalhos musicais em conexões com manifestações culturais e artísticas. Acima

de tudo, a autora considera basilar que o educador tenha conhecimento e prática da linguagem musical, bem como do ensino de música.

A reflexão sobre profissionalização dos professores de arte também é comentada por Abreu (2015) que focaliza escolas de educação básica de uma rede de ensino municipal. Seu estudo tem como referência a Teoria Ator-Rede, em inglês ANT (*Actor-Network Theory*), do sociólogo Bruno Latour. Esta sigla, após amplas discussões, se firmou por admitir uma comparação com a formiga, também ANT em inglês, permitindo, em uma visão metafórica, explicar como transportar coisas, sem que estas se modifiquem até o seu destino final, ao centro (LATOURE<sup>6</sup>, 2004 *apud* ABREU 2015).

Em analogia a esse autor, Abreu (2015) afirma que nesse caminho de ensinar música, o professor traz suas particularidades sem se modificar, ocorrendo um duplo movimento de construir situações de ensino/aprendizagem e, posteriormente, identificar os atores envolvidos. O significado disso é que, embora o professor tenha suas singularidades, o trabalho dentro do espaço escolar, é coletivo.

Olhar para a dimensão do profissionalismo na perspectiva da ANT é abrir para uma investigação do coletivo, das associações e desdobramentos que se faz da profissionalização docente no espaço escolar. Esses desdobramentos implicam em estratégias de negociações e movimentos persuasivos em direção à estabilização e composição de novos elementos que emergem do contexto escolar. Assim, reunidos, são capazes de provocar novos entendimentos sobre a música como conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, no componente curricular Arte, e em toda a educação básica, bem como nos modos de ser e estar na profissão (ABREU, 2015, p. 135).

A partir da ANT, não se separa a pessoa e o contexto; escola e sala de aula são como um laboratório em ação onde uma rede de atores interage e confronta ideias, estabelece alianças nas quais interferem e recebem interferências dos demais envolvidos. O ensino de música, nesse contexto, enfrenta o desafio de compreender as fronteiras e não fronteiras entre música/s e educação/educações; e entender a educação musical numa relação dialógica com outras áreas e práticas que, com frequência e de forma errônea, são consideradas mais relevantes no currículo escolar (BELLOCHIO, 2016). Apesar da concordância de uma ação em rede que deve permear o cenário da escola de educação básica, o educador musical ainda encontra o desafio de, diariamente, defender o lugar e a importância da música dentro do conjunto de disciplinas. Por isso,

---

<sup>6</sup> LATOUR, B. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: PARENTE, Andre (Org.). **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 101-138.



Um dos desafios da formação do professor de música para a escola de educação básica é o de estabelecer relações entre as necessidades formativas profissionais com o objeto da formação e as questões pedagógicas relativas ao espaço escolar, que deriva de sua relação direta com a docência em seu espaço de desenvolvimento (BELLOCHIO, 2016, p. 12).

Abreu (2015) ainda afirma que a formação de professores não deve se preocupar apenas com os conteúdos, mas também compreender a articulação das aulas de música no espaço escolar, como colaboram na aprendizagem dos estudantes, bem como compreender o desenvolvimento da educação musical como um processo.

É necessário encontrar o lugar da música na educação básica. Acerca disso, Gaulke (2019) a partir dos estudos de Delory-Momberger (2012), indica que a literatura da área da educação musical parece conceber a escola como um pano de fundo, uma espécie de cenário onde acontece a atividade docente. Essa visão reducionista pode ser empecilho para se compreender a escola como um lugar de experiências humanas, um lugar de formação/auto formação e de desenvolvimento profissional.

Visando ampliar a discussão acerca da concepção da escola na atividade docente, Gaulke (2019), busca na geografia os conceitos de espaço e lugar. Segundo ela, os autores Lévy e Lussault (2003, p. 560) fazem uma distinção entre espaço e lugar, defendendo lugar como um “[...] espaço em que a distância é irrelevante. A caracterização de um espaço como lugar é o resultado de uma construção”. A autora entende a escola não como um espaço físico no qual acontece a ação docente, mas um lugar resultante de uma construção social, estabelecido a partir das experiências com o mundo, rico de valores e afirma, portanto, que a escola é formada pela experiência humana.

É neste lugar de experiências, rico de valores e significados, que o ensino da música precisa ser consolidado. Lugar que também é um todo complexo devido a múltiplos fatores intervenientes. Para atingir esse objetivo é necessário ter segurança na forma de atuação e defender a educação musical na escola de educação básica. Portanto, torna-se imprescindível articular o conteúdo historicamente construído pela humanidade com as práticas e concepções trazidas pelos novos paradigmas musicais, refletindo sobre o ensino e aprendizado da música na escola e fora dela, pautado no fazer, apreciar e contextualizar (FERNANDES, 2012).

A preocupação com a formação de professores para atuar no ensino de música se intensifica após a promulgação da Lei 11.769/2008, que estabelece o conteúdo de música como obrigatório na educação básica. Programas como o PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) e o Prodocência (Programa de Consolidação das Licenciaturas) são importantes contribuições, porque visam estimular os docentes e potencializar a formação dos

professores (JUNIOR; COSTA, 2015). Esta ação tem se mostrado positiva ao estabelecer o contato direto com o campo de atuação, de forma a estimular a associação entre teoria e prática, possibilitando a percepção dos vários aspectos que abarcam o contexto escolar, e as maneiras de adaptação que a escola encontra para atender às singularidades de seu público tão heterogêneo.

Outro aspecto importante no âmbito da formação de professores para o ensino de música na educação básica, tange a realidade dos professores-pedagogos que, de acordo com as Diretrizes Curriculares Nacionais para Cursos de Pedagogia (DCNP), poderão ensinar os alunos da educação infantil e ensino fundamental séries iniciais, os conteúdos de todas as disciplinas, incluindo arte. A questão fundamental que envolve a rotina desse professor, é se os cursos de pedagogia oferecem formação eficaz para que este possa propor ações que desenvolvam a linguagem musical. Nessa direção já se encontram grupos de pesquisa com foco no curso de pedagogia, investindo na inserção do ensino de música.

Schwan, Bellochio e Ahmad (2018) trazem à discussão autoras como Bellochio e Souza (2017) que focalizam o professor especialista e o professor unidocente, responsáveis por desenvolverem na escola o ensino de música, atentando para a necessidade de desenvolver um trabalho colaborativo, e ao mesmo tempo reflexivo, sem que o trabalho compartilhado diminua ou confunda a sua posição diante dos estudantes. A intenção é o crescimento profissional e pessoal, acerca da proposição de práticas que promovam o desenvolvimento dos alunos, na aquisição dos conhecimentos musicais.

Requião (2018) corrobora ao afirmar que a arte, no processo de ensino que envolve o fazer artístico principalmente na educação infantil, deve ocorrer de maneira articulada às demais áreas de conhecimento e ser, portanto, interdisciplinar. Partindo dos materiais didáticos disponíveis, a pesquisadora quis averiguar as possibilidades de os professores-pedagogos se apropriarem, transformarem e adaptarem esses materiais para o planejamento de ações, para o desenvolvimento de práticas musicais com alunos da educação infantil.

Seu estudo se concentrou em fazer análises de livros e materiais didáticos, com vistas à música nas escolas públicas da Costa Verde Sul Fluminense, em um período de seis anos. Também foram propostas intervenções musicais, que fizeram parte de um projeto-piloto para alunos da educação infantil, com atividades sonoro-musicais planejadas. Entre tantos aspectos, a pesquisadora destaca a importância, na educação infantil, de integrar a música a outras linguagens considerando o desenvolvimento infantil e as especificidades da música. Ressalta ainda, a importância de a formação do professor-pedagogo ir além da formação inicial e se tornar uma busca constante baseada na experiência.

Seguindo a mesma direção, Fernandes (2012) defende a formação contínua dos professores de educação infantil e ensino fundamental I para o ensino de música. A pesquisadora propôs procedimentos que contemplassem aspectos cruciais para a formação continuada, principalmente de professores que não tinham formação específica em música. Cursos e *workshops* para que este professor compreendesse como escolher os procedimentos adequados para trabalhar a música na escola considerando a vivência, a percepção sonora e musical, tendo a música como linguagem sonora, ressaltando ainda a contribuição da interdisciplinaridade, por exemplo, pelo trabalho “Música e dança da terra paulista” com o etnomusicólogo Prof. Dr. Alberto Ikeda e “Instrumentos e composição musical” com o músico, compositor e luthier, Fernando Sardo.

Ela ainda indica como procedimentos a apreciação estética e práticas de ampliação da cultura musical docente através de visitas a espaços na cidade de São Paulo; apresentações das músicas compostas pelos educadores e alunos; a socialização dos resultados do projeto através de participações/comunicações em eventos, publicações e produções, como o 3º Encontro de Educadores da Rede Municipal de Mogi, o XVI Encontro Anual da ABEM em Campo Grande (MS), o VIII Congresso Estadual Paulista sobre Formação de Professores em Águas de Lindóia, e ainda as produções dos Cadernos Tocando e Cantando N.1 (2007) da SME de Mogi das Cruzes e o DVD: O projeto Tocando, cantando,... Fazendo música com crianças (2007) com roteiro e edição de Rita Luiz, Maria Inês Miranda e Patrícia Conde, educadoras da rede municipal de ensino de Mogi das Cruzes.

Outros procedimentos importantes apontados pela autora são a avaliação do trabalho, assessorias, monitorias e coordenação que foram ímpares para a sustentação e suporte à direção, professores e equipe da escola.

Tendo esse projeto como referência, Fernandes (2012) indica como princípios norteadores da prática musical na escola de educação básica: privilegiar o *locus* da escola como espaço de construção e realização interdisciplinar, que seja utilizado o procedimento “pesquisa-intervenção”, partindo dos conhecimentos e desconhecimentos dos educadores e dos problemas que enfrentam. É importante ainda produzir relatório de pesquisa com avaliação processual, articular a investigação com a pesquisa acadêmica, estimular a aprendizagem musical como linguagem e forma de expressão artística.

Considerando a importância da pesquisa acadêmica para a área da educação musical e o seu impacto na formação e atuação de educadores musicais, os autores Shwan, Bellochio e Ahmad (2018) fizeram um mapeamento bibliográfico da Revista da Abem e dos Anais dos Encontros Anuais no período de 2008 a 2017 evidenciando as categorias de formação

acadêmico-profissional, formação continuada, práticas na educação básica e outros temas associados.

De acordo com os autores, as pesquisas indicam a relevância do trabalho musical desenvolvido pelo pedagogo na educação infantil, que pode ser potencializado com a colaboração de outros professores de formação específica em música. Eles também apontam que a maior parte das pesquisas foi feita por pesquisadores que trabalham com a docência do ensino superior, e que muitas não apresentam continuidade. Demonstram ainda, que a inserção dos conteúdos musicais nos currículos dos cursos de pedagogia ainda é uma proposta distante de se tornar realidade.

Esse mapeamento representa uma preocupação em torno dos rumos tomados pela educação musical no Brasil, e a necessidade de maior conhecimento acerca das práticas pedagógicas desenvolvidas cotidianamente no ensino de música por professores especialistas em música e professores-pedagogos. E ainda, a preocupação com as fragilidades encontradas nas relações música-escola, música-educador, música-processo de aprendizagem.

Henriques (2014) defende o estímulo à formação musical de professores pedagogos, não no sentido de substituir o professor especialista, mas para desenvolverem um trabalho conjunto e complementar ao desses profissionais. A autora ainda faz um levantamento sobre a opinião dos estudantes do curso de Pedagogia de cinco instituições paulistas, em relação à importância do ensino de música na própria formação e na formação de seus alunos.

Entre os 52 alunos entrevistados pela pesquisadora, treze destacaram a importância para a formação integral do sujeito. Outras doze pessoas defenderam o ensino de música como um suporte para o desenvolvimento das demais disciplinas. Para nove pessoas, sua relevância está na formação de valores e tradições culturais e no estímulo às práticas sociais. Seis pessoas acreditam no ensino de música como um auxílio à formação pedagógica e ao processo de ensino-aprendizagem. Cinco estudantes defenderam a função da educação musical como terapia e outros três, atribuíram a função redentora ao ensino de música. Para três pessoas, a formação de apreciadores, a aquisição de conhecimentos e o interesse pela música são aspectos que justificam a importância do ensino de música. Além disso, quatro pessoas responderam que o seu ensino pode desenvolver a inteligência musical e despertar talentos. Por último, duas pessoas consideram como lazer e diversão.

Em relação às várias perspectivas demonstradas pelos estudantes, Henriques (2014) considera importante trazê-las à discussão com o objetivo de rever o ensino de música e sugerir outras possibilidades de trabalho.

As publicações dos últimos anos na Revista da Abem acerca da formação de professores para ensino de música, indicam como é importante a presença e ação do pedagogo no ensino de música para a educação infantil. Por isso, merecem esforços na busca por metodologias adequadas e acessíveis, por parcerias com instituições a fim de repensar a formação docente, com foco na realidade da escola de educação básica e ao dar acesso a livros e materiais didáticos.

É de fundamental importância que educadores socializem os resultados de seus projetos para o ensino de música, através de participações em congressos, encontros regionais, estaduais ou nacionais, publicações em revistas, como contribuição para o crescimento profissional dos educadores musicais, educadores pedagogos, como colaboração à visibilidade da área de educação musical, bem como seu reconhecimento no espaço escolar.

As novas formas de pensar o processo de ensino e aprendizagem de música, tendo em vista a diversidade e particularidades encontradas no espaço escolar, podem ser a mola propulsora para a consolidação da educação musical na escola de educação básica e o estímulo à busca individual de uma formação continuada em música, o que fortaleceria a influência sobre as instituições de Ensino Superior no que diz respeito à reestruturação de seus cursos de licenciaturas.

### 3. PESQUISA E CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

A prática da construção de instrumentos musicais seguiu um caminho que acompanha a transformação do homem no espaço-tempo, lançando mão de materiais disponíveis a cada povo, época e lugar, desde elementos naturais como ossos, peles, pedras, cascas e troncos de árvores, aos mais sofisticados equipamentos tecnológicos (BRITO, 2003).

Na cultura indígena encontra-se a tradição da construção de instrumentos musicais. Dela foram herdadas e replicadas algumas de suas características como o uso do bambu e talos para a construção de flautas, madeiras e peles para tambores, sementes para chocalho e a pintura, no que se refere à aparência do instrumento.

Ao longo dos anos a busca por novos sons tem sido um impulso de vanguarda, que permite à música um caráter sempre renovado. No entanto, de acordo com Ribeiro (2000), enquanto fomos contemplados com um grande avanço tecnológico, proporcionando um consequente avanço na produção de instrumentos musicais eletrônicos, permanecemos estagnados em relação à criação de instrumentos acústicos tradicionais. Segundo o autor, desde o final do século XIX, com exceção do aprimoramento na fabricação e na emissão sonora, muitos deles ainda mantêm a mesma forma.

Todavia, a possibilidade de obter novos timbres também pode ocorrer com a mudança na execução de instrumentos musicais e a diferente exploração de suas estruturas. Percebe-se na obra de John Cage a experimentação de outras sonoridades do piano, que é preparado com a incorporação de elementos como pregos, alfinetes, parafusos, lápis, entre outros, em sua estrutura. Tais sonoridades “sugerem timbres semelhantes aos de alguns instrumentos musicais indianos” (PEREIRA, C., 2014, p. 899).



**Figura 6-** Piano Preparado de John Cage.

**Fonte:** <https://br.pinterest.com/pin/633670610040588101>

Da mesma forma, Iannis Xenakis explora possibilidades inusitadas para a música percussiva ao criar o Sixxen.



**Figura 7 -** Detalhe da disposição das notas do Sixxen desenvolvido por Robert Hébrard para Iannis Xenakis e *Les Percussions de Strasbourg*.

**Fonte:** <http://le-guide-de-la-percussion.com/instruments/categorie/1414-metaux/instrument/1423-sixxen>

Morais, Chaib e Oliveira (2017) afirmam que a criação deste instrumento está vinculada ao *Les Percussions de Strasbourg*, como o próprio nome indica – Six (do inglês, seis) – o grupo composto por seis integrantes, e Xen – parte de seu próprio nome, Xenakis. O Sixxen junto a instrumentos de teclado (marimbas, vibrafones, xilrimbas e xilofones) e tambores integra *Pléiades* (1978-79), obra que se tornou uma referência para a área da percussão, cuja execução pode seguir ordens variadas de seus quatro movimentos a partir de algumas proposições iniciais do compositor.

Segundo os autores citados, o próprio compositor o descreve como um instrumento metálico composto por dezenove peças de metal, de alturas organizadas de forma irregular em quartos de tons ou terços de tons ou seus múltiplos. Eles ainda apontam suas características singulares:

[...] um “instrumento” afinado com sutis diferenças microtonais, mas que é concebido como um conjunto instrumental. O Sixxen deve ser construído em seis partes que tenham afinações ligeiramente próximas e relativamente desajustadas entre si, fazendo soar atritos de frequências em função das diferenças de cada um dos seis jogos de 19 alturas. (*Idem*, 2017, p. 4).

Sobre a sonoridade desse instrumento os mesmos autores, a partir do que dizem outros estudiosos como Lesnie (2012) e Wanderer (2013), indicam uma microtonalidade estridente, hipnotizante e pouco suportável aos ouvidos. Após quarenta anos pouco se sabe sobre, onde e quantos foram construídos, bem como a forma, a materialidade e os aspectos físicos que resultaram em timbre, ressonância, amplitude, frequência diferenciadas (MORAIS; CHAIB; OLIVEIRA, 2017). Concordam ainda que o pouco detalhamento sobre a estrutura e construção do instrumento, permite múltiplas interpretações. O que se sabe é que algumas versões foram criadas, permanecendo o modelo de Robert Hébrard<sup>7</sup> com características muito bem especificadas e que, atualmente, cerca de 60 grupos em 21 países construíram o Sixxen adotando aspectos variados.

Na construção de instrumentos musicais a preocupação com a qualidade sonora leva seus criadores a uma vasta pesquisa por materiais que satisfaçam o apelo estético. Ferreira et al (2015) afirmam que os atributos sonoros e estéticos de algumas madeiras nobres como o pau-brasil, o jacarandá e o ébano ganharam grande predileção dos especialistas, que acabaram chegando a um consenso de vincular a qualidade sonora do instrumento a estas espécies de madeira. Tais generalizações acabam por excluir outras possibilidades para a criação de instrumentos musicais.

Esses autores decidiram, à vista disso, verificar se a qualidade das flautas é comprometida pela seleção do material. Após discorrerem sobre as características das flautas ao longo da história, eles encontraram na literatura informações sobre o uso de madeira na produção de flautas. O Buxinho (*Buxus sempervirens*) era uma madeira muito utilizada por ser mais dura e sofisticada, porém, com grande facilidade para empenar gerando a arqueada que

---

<sup>7</sup> Luthier, músico, pintor, escultor, pesquisador em acústica instrumental.



pode ser observada em muitas flautas antigas (ROBINSON<sup>8</sup>, 1980, *apud* FERREIRA *et al*, 2015).

O uso de outras madeiras também é indicado como a pereira (*Pirus communis*), a ameixeira (*Prunus domestica*) e a maple (*Acer pseudoplatanus*) por serem leves e com timbre macio; o pau rosa (*Dalbergia decipularis*) e a oliveira (*Olea europea*) com fácil produção de som; o grenadillo ou pau preto (*Dalbergia melanoxylon*) por ser duro e seco proporciona uma sonoridade rica em harmônicos, clara e brilhante (RICHTER<sup>9</sup>, 1950; 1988, *apud* FERREIRA *et al*, 2015).

Com relação aos procedimentos de construção, os mesmos autores definem as seguintes etapas:

1) Escolha das madeiras; 2) Preparação; 3) Torneamento externo; 4) Furação longitudinal; 5) Torneamento segunda etapa; acabamento externo; 6) Pré-acabamento (lixamento no torno); limpeza das rebarbas e arestas; 7) Furação da embocadura e dos furos laterais; 8) Afiinação; 9) Acabamento (lixamento e revestimento com óleo e cera). (*Idem*, 2015, p 113).

Após a construção de flautas com variados tipos de madeiras brasileiras, os autores ainda estabeleceram uma comparação entre elas com referência nos estudos de Lorenzi (2008 e 2009) onde há uma descrição das características das madeiras como o lugar onde nasce a densidade e a durabilidade. Assim, destacaram

a araucária ocorre desde Minas Gerais e Rio de Janeiro, [...] possui densidade 0,55g/cm<sup>3</sup>, sendo considerada uma madeira leve, macia e pouco durável [...]. O cedro ocorre desde o Rio Grande do Sul até Minas Gerais, [...] possui densidade 0,55g/cm<sup>3</sup>, o que a faz ser considerada de leve a moderadamente pesada, macia, sendo bastante durável em ambiente seco, porém quando enterrada ou submersa apodrece rapidamente [...]. A imbuia ocorre no Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Sua madeira é moderadamente pesada, densidade 0,65g/cm<sup>3</sup>, dura, de cor muito variada, superfície irregularmente lustrosa e lisa, medianamente resistente e de grande durabilidade mesmo quando exposta ao tempo [...]. A sucupira ocorre no nordeste do Brasil até o oeste de Santa Catarina. Sua madeira é moderadamente pesada, densidade 0,77 g/cm<sup>3</sup>, dura, textura média, grã direta e irregular, difícil de rachar, moderadamente resistente ao apodrecimento [...]. (LORENZI<sup>10</sup>, 2008, *apud* FERREIRA *et al*, 2015). O roxinho ocorre nos estados do Maranhão, Piauí, Bahia, Tocantins, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo. Sua madeira é considerada pesada, densidade 0,95 g/cm<sup>3</sup>, dura, de textura fina, grã irregular, de alta resistência mecânica e muito durável. (LORENZI<sup>11</sup>, 2009, *apud* FERREIRA *et al*, 2015).

<sup>8</sup> RICHTER, H. G. *Holz als Rohstoff für den Musikinstrumentenbau*. Celle: Moeck, 1988.

<sup>9</sup> ROBINSON, T. *The amateur wind instrument maker*. Massachusetts: MIT Press, 1980.

<sup>10</sup> LORENZI, H. **Árvores Brasileiras: Manual de Identificação e Cultivo de Plantas Arbóreas Nativas do Brasil**. 5. ed. v.1. Nova Odessa/SP: Instituto Plantarum de Estudos da Flora, 2008.

<sup>11</sup> LORENZI, H. **Árvores Brasileiras: Manual de Identificação e Cultivo de Plantas Arbóreas Nativas do Brasil**. 3. ed. v. 2. Nova Odessa/SP: Instituto Plantarum de Estudos da Flora, 2009.

Em relação ao conforto na execução do instrumento, os pesquisadores concluem que é melhor utilizar a araucária e o cedro por serem leves, apesar de serem mais frágeis. Com as madeiras mais pesadas como o roxinho, aconselha-se a produção de instrumentos menores. A imbuia e a sucupira são boas opções para a construção de instrumentos musicais por terem densidade intermediária e boa durabilidade. No processo de construção, o cedro e a araucária facilmente lascam, amassam e trincam. Em contrapartida, as mais duras, imbuia, sucupira e o roxinho, oferecem um bom acabamento por serem de fácil torneamento.

Além da madeira, outros materiais são utilizados para a construção de instrumentos musicais como plástico, PVC, vidro e metais que oferecem muitas possibilidades para a obtenção de novos sons. Ribeiro (2004) afirma que muitos artistas que se dedicam à construção de instrumentos musicais, apresentam abordagens diferentes que podem ser percebidas a partir das suas preferências por materiais e elementos naturais. Este autor descreve o instrumento *The Semi-Civilized Tree* (Árvore semi-civilizada), construído por Nazim Özel, artista plástico e músico, como “dezenas de cordas estiradas entre os diversos galhos de uma árvore seca, dispostas como várias harpas que podem combinar grupos de cinco a 40 cordas, afinadas em diferentes escalas se tocadas com os dedos, palheta ou arco” (RIBEIRO, 2004, p. 91).

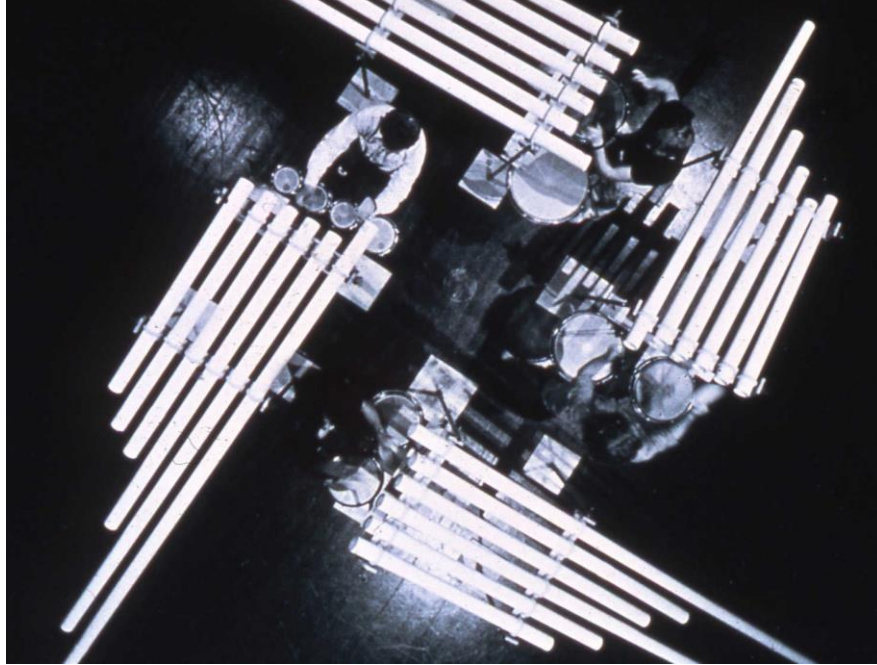


**Figura 8** - *The Semi-Civilized Tree* (Árvore semi-civilizada) criado por Nazim Özel.

**Fonte:** [www.google.com.br](http://www.google.com.br)

O autor supracitado afirma que o uso do vidro na construção de instrumentos musicais era uma tradição Persa, ainda no século XI, sendo encontrados instrumentos com este material também na Europa do século XV e, na metade do século XVIII, já havia a técnica de tocar taças de cristal afinadas com o atrito dos dedos úmidos. Menciona ainda a opção de outros construtores a partir do século XX pelo tubo de PVC, resinas plásticas e ligas metálicas como o grupo *From Scratch* fundado pelo músico e artista performático Philip Dadson e possuía um trabalho centrado na ideia de estações percussivas contendo 14 tubos hidráulicos a cada três estações. Associados a estas estações, há outros instrumentos produzidos com materiais

diferentes como o bambu e o metal, além de instrumentos tradicionais percussivos com o objetivo de incorporar novas possibilidades tímbricas.



**Figura 9** - Estação percussiva do grupo *From Scratch*.

**Fonte:** <https://www.nziff.co.nz/im:22936/>

O tubo de PVC também é um material muito explorado na construção de instrumentos acústicos não convencionais pelo grupo UAKTI, fundado e liderado por Marco Antônio Guimarães, que é também o responsável pela criação e construção dos instrumentos. Esse luthier considera o PVC um material acessível com conexões padronizadas, fácil de ser trabalhado e apresenta qualidades sonoras satisfatórias, além de sua afinação que é compatível com os instrumentos tradicionais (*Idem*, 2004).



**Figura 10** - Trilobita, instrumento feito com tubos de PVC – UAKTI.

**Fonte:** <http://www.cientec.or.cr/mhonarc/boletincientec/doc/msg00276.shtml>

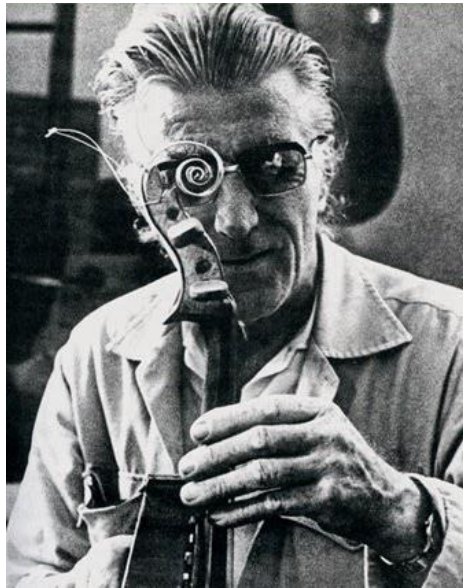


**Figura 11** - Pan inclinado, instrumento feito com tubos de PVC – UAKTI.  
**Fonte:** <http://www.bluesrockshow.com/sesc-espetacular/uakti>

As propostas para a busca de novas sonoridades se fundamenta e impulsiona através de conceitos surgidos no século XX como a hibridização, ecologia acústica, ruído e silêncio como parte crucial da composição, plásticas sonoras.

Nesta perspectiva, nos estudos sobre a vida e obra do compositor Walter Smetak, Scarassatti, (2008) afirma que este músico tinha um processo de criação onde reunia todos os elementos que encontrava ao seu redor como elementos naturais, cordas velhas, cravelhas usadas, cabos de vassoura, entre outros, atribuindo-lhes outra função dentro de uma nova configuração artística, um novo objeto. Acerca de Smetak, o autor citado aponta: “[...] não se pode dizer que ele buscava materiais potencialmente sonoros ou potencialmente plásticos; havia um campo de possibilidades da junção, da interação e isso era mais evidente do que a intencionalidade da coleta” (*Idem*, 2008, p. 80). Ainda sobre Smetak:

Seu trabalho de *luthier* alternava-se entre a composição de materiais prontos e a escultura (antiluteria) que só foi alcançada com a descoberta da perspectiva plástica do objeto sonoro. A possibilidade de brincar com a simetria do instrumento convencional veio com a construção do Fidle; a referência e contemporaneização de instrumentos milenares veio com a Vina, e a transcendência da forma e a intenção do instrumento veio a Metástase. Em suma, acima de tudo a ação no material feita por Smetak é a da experimentação a partir da colagem de fragmentos e artesanato no fabrico de instrumentos musicais. (*Ibidem*, 2008, p. 84).



**Figura 12-** Fidle, instrumento criado por Walter Smetak.

**Fonte:** <http://cly-blog.blogspot.com/2015/03/exposicao-plasticas-sonoras-de-walter.html>



**Figura 13 -** Vina, instrumento criado por Walter Smetak.

**Fonte:** <https://br.pinterest.com/pin/261701428320959483/?lp=true>



**Figura 14** - Metástase, instrumento criado por Walter Smetak.

**Fonte:** <http://cly-blog.blogspot.com/2015/03/exposicao-plasticas-sonoras-de-walter.html>

A partir da década de 1950, em Paris os irmãos Bernard e François Baschet iniciaram a pesquisa e construção de instrumentos musicais. Para a construção, os irmãos consideravam algumas características para definir um instrumento musical entre os quais deveriam apresentar, pelo menos, três dos elencados a seguir: “[...] um elemento que produza uma vibração periódica; uma forma de energia que atinge esta vibração; um aparato para implementar a escala; um amplificador de som; a estes quatro elementos François propõe a soma de um quinto, o uso de ressonadores simpáticos adicionais” (LIMA, 2018, p. 31).

Lima (2018) aponta como essencial para os Baschet na construção dos instrumentos, os elementos visuais e táteis, as propriedades acústicas dos materiais e formas alcançadas apresentando um caráter inovador. Na perspectiva deste autor, tal inovação se intensifica quando os irmãos começam a construir instrumentos musicais infantis na década de 1960 e exploram materiais inusitados como vidro e chapas de aço.

Sardo (2019) afirma que busca materiais não convencionais e utiliza como matéria-prima, elementos nativos do Brasil. Este luthier constrói instrumentos de sopro, corda e percussão, além de explorar sucatas, metais e plásticos para a criação de esculturas sonoras resultando em sonoridades e timbres mais diversos.





**Figura 15** - Instrumentos criados por Fernando Sardo.

**Fonte:** Fernando Sardo - <https://myspace.com/fernandosardo/mixes/classic-my-photos-395467/photo/126781238>

Nesta mesma direção, Cacione (2016) versa sobre a importância de observar as sonoridades que constituem o cotidiano da sala de aula e buscar um ambiente sonoro saudável. Para tal, a pesquisadora defende uma maneira lúdica de estimular os estudantes a uma sensibilização sobre o próprio ambiente sonoro, através da investigação sobre a maneira como os sons são produzidos e como utilizar materiais recicláveis na construção de instrumentos musicais.

A autora sugere duas categorias de instrumentos. A primeira de sopro, trazendo como exemplo o garrafone construído com garrafas de vidro do mesmo tamanho nas quais são colocadas quantidades diferentes de água para alcançar a afinação desejada.

A segunda categoria, percussão, é exemplificada com a construção de um tambor de casca produzido a partir de um corte transversal na extremidade de uma cabaça e um orifício em seu corpo. Para tocar este instrumento, deve-se colocá-lo deitado no braço e bater com a mão espalmada no orifício presente em seu corpo.

Outro instrumento indicado é o bate-bate de PVC, construído com um tubo no qual é feito um furo onde se insere transversalmente uma varinha de bambu contendo em suas extremidades duas rodas de madeira retiradas de um cabo de vassoura. Para tocá-lo é necessário balançar o instrumento para que as rodas do cabo de vassoura batam no tubo de PVC.



**Figura 16** - Tambor de casca.

**Fonte:** <http://casadotamborpercussao.blogspot.com/2008/02/muringa-de-cabaa-tamanho-mdio-r-5500.html>

Para a etapa deste projeto que define a experimentação sonora a partir de instrumentos não convencionais, a pesquisadora iniciou um processo de construção dos instrumentos. Esta ação, antes de tudo, ateu-se em uma longa pesquisa de materiais considerando a importância de dar acesso a diferentes timbres. Estes instrumentos serão utilizados com os alunos na Escola Estadual Monsenhor José Paulino.

Os critérios adotados para a escolha de alguns instrumentos estão relacionados ao grande número de estudantes por turma, exigindo a oferta de uma quantidade maior de instrumentos. Além disso, reforçou o fato de alguns instrumentos se aproximarem do aspecto melódico musical. Outros instrumentos surgiram devido à qualidade sonora dos materiais. A principal referência para a produção de instrumentos não convencionais é o trabalho do luthier Fernando Sardo, que apresenta um vasto acervo de criação e construção de instrumentos musicais convencionais ou não.

Os instrumentos criados aqui trazem também algumas versões de instrumentos musicais tradicionais, como é o caso da Harpa e do Xilofone. Outros são criações a partir de Cotidiáfonos,



conceito criado pela pesquisadora Judith Akoschky (1988), que se refere aos instrumentos sonoros criados com objetos e materiais do cotidiano.



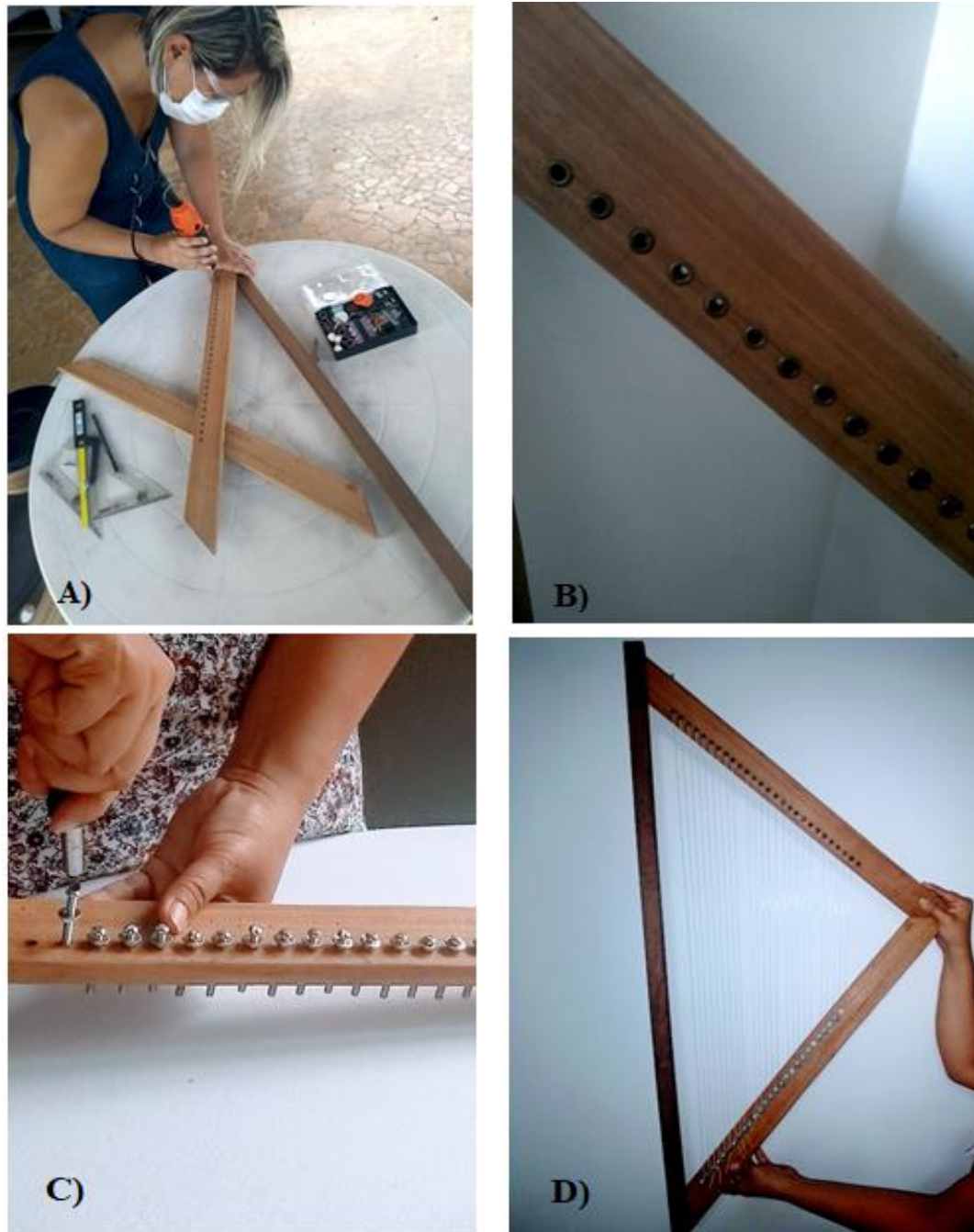
**Figura17** - Cotidiáfonos.  
**Fonte:** Akoschky, 1988, p. 5.

Os materiais pesquisados contemplaram o vidro de espessuras diferentes, metais em barras, garfos, colheres, facas, pratos, tubos de PVC com diâmetros e comprimentos diferentes, papelão, MDF, parafusos e pregos, bolas de gude, plásticos, sementes variadas, tecidos, elásticos, cordas de violão, tijolos, telhas, borracha de chinelo, borracha de balão, entre outros.

### **3.1. HARPA**

A forma deste instrumento é uma versão de um modelo de harpa tradicional. Aproxima-se mais da referência trazida por Fernando Sardo. As adaptações ocorreram no tamanho, forma e materiais usados. Foram pesquisados vários tipos de madeira como o cedro, pinhos, pau d'arco e tuturubá. A escolha pelo cedro se deve ao fato de ser uma madeira leve, aspecto de grande importância para a execução do instrumento, pois esta harpa é suspensa pelos dois braços e apoiada no ombro, diferentemente da harpa tradicional que se apoia com um pé no chão.

Para a sua construção foram necessários 3 (três) pedaços de madeira. O primeiro medindo 104 cm de comprimento e 3 cm de largura, o segundo 74 cm de comprimento e 5,5 cm de largura e o terceiro, 67 cm de comprimento e 5,5 cm de largura, fixados por parafusos nas laterais, contendo em dois deles 27 furos em sua extensão distando 1 cm entre eles, nos quais são encaixados parafusos onde se prendem as 27 cordas. Foram utilizadas cordas de violão afinadas girando cada parafuso com o auxílio de uma chave de fenda e de boca de 6,5mm.



**Figura 18.** Etapas de construção da harpa artesanal. A) Perfuração da madeira; B) Inserção de ilhoses nos orifícios; C) Inserção dos parafusos nos orifícios da harpa; D) Harpa finalizada.

**Fonte:** Autora da pesquisa, 2019.

A pesquisa de materiais para a construção deste instrumento se tornou extremamente complexa. Foi necessário pesquisar qual a melhor forma para fixar as cordas, de maneira que pudessem ser afinadas e permanecerem afinadas. Para isso, foram testados parafusos de vários tamanhos, arrebites, quebra-galho para bicicleta, pino para dry wall, cravelha modelada à mão,

pino de plástico. Nenhum desses materiais atendeu à exigência de funcionalidade para a afinação, por isso foi escolhido o parafuso de 5 cm de comprimento, uma arruela e duas porcas de 6,5 mm.

Não foi testado o jogo de cravelha tradicional para violão devido ao alto custo para a produção, aspecto relevante ao apresentar proposta à educação básica. No entanto, posteriormente, para garantir a afinação, os parafusos e porcas foram substituídos por um conjunto de pinos para harpa adquiridos via internet em um site chinês juntamente com a chave para afinação. Para tal, foram necessárias alterações na estrutura inicial começando pela desmontagem das peças de madeira e a abertura de três fendas grandes feitas com formões, através das quais foram perfurados pequenos orifícios para a colocação das cordas.



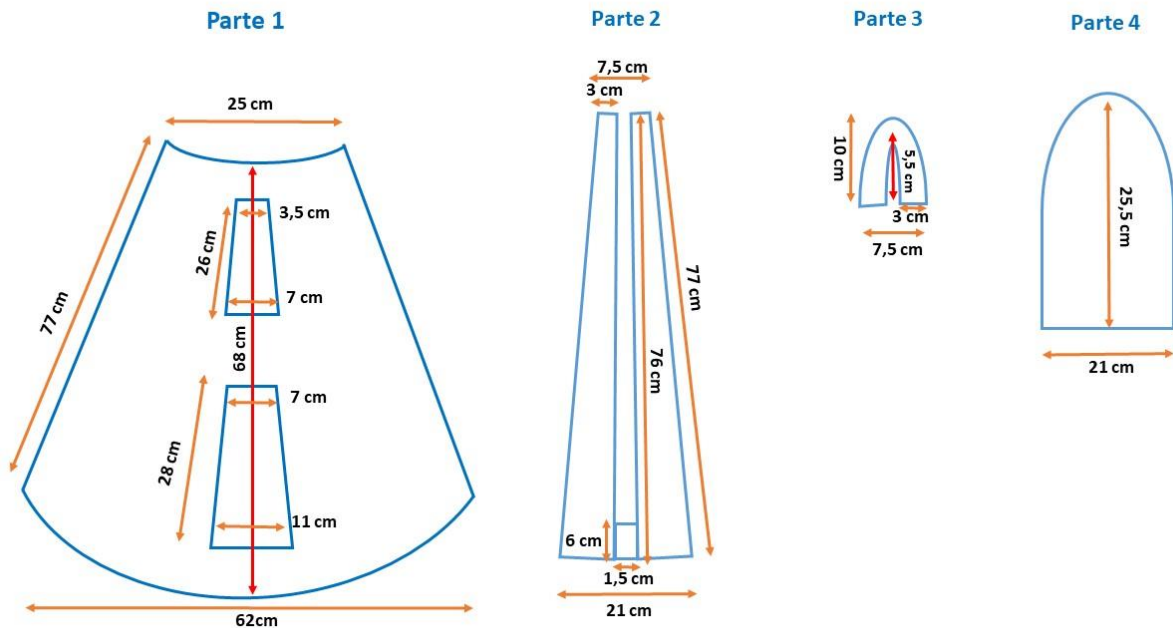
**Figura 19.** Alterações na estrutura inicial da harpa. A) e B) Abertura das fendas; C) Perfuração dos orifícios para as cordas; D) Substituição dos parafusos por pinos para harpa.

**Fonte:** Autora da pesquisa, 2020.

A execução do instrumento também se assemelha à maneira tradicional, acionando cada corda com as falanges. A falta da caixa de ressonância interfere diretamente na intensidade

sonora. Por isso, visando melhorar a amplificação sonora a harpa passou por uma reelaboração em duas tentativas de construção de uma caixa de ressonância. A primeira, com uma base de papel paraná, um tipo de papelão de alta gramatura e rigidez produzido a partir da madeira de pinus e água, utilizado para fazer caixas resistentes para artesanato. Ao molde cortado foi aplicada uma camada de paper clay, uma massa para escultura a base de argila, cola, papel e serragem. No entanto, foi uma tentativa frustrada pois a massa ficou muito pesada, inflexível e quebrou o papel. A segunda tentativa, também foi utilizado um molde de papel paraná, tecido para estofado (suede), extra adesivo PVA (cola), tesoura, estilete, lápis, régua e tecido para o acabamento.

Inicialmente foram feitos um molde e o corte das partes de papel paraná nas medidas correspondentes ao tamanho da harpa conforme a imagem a seguir:

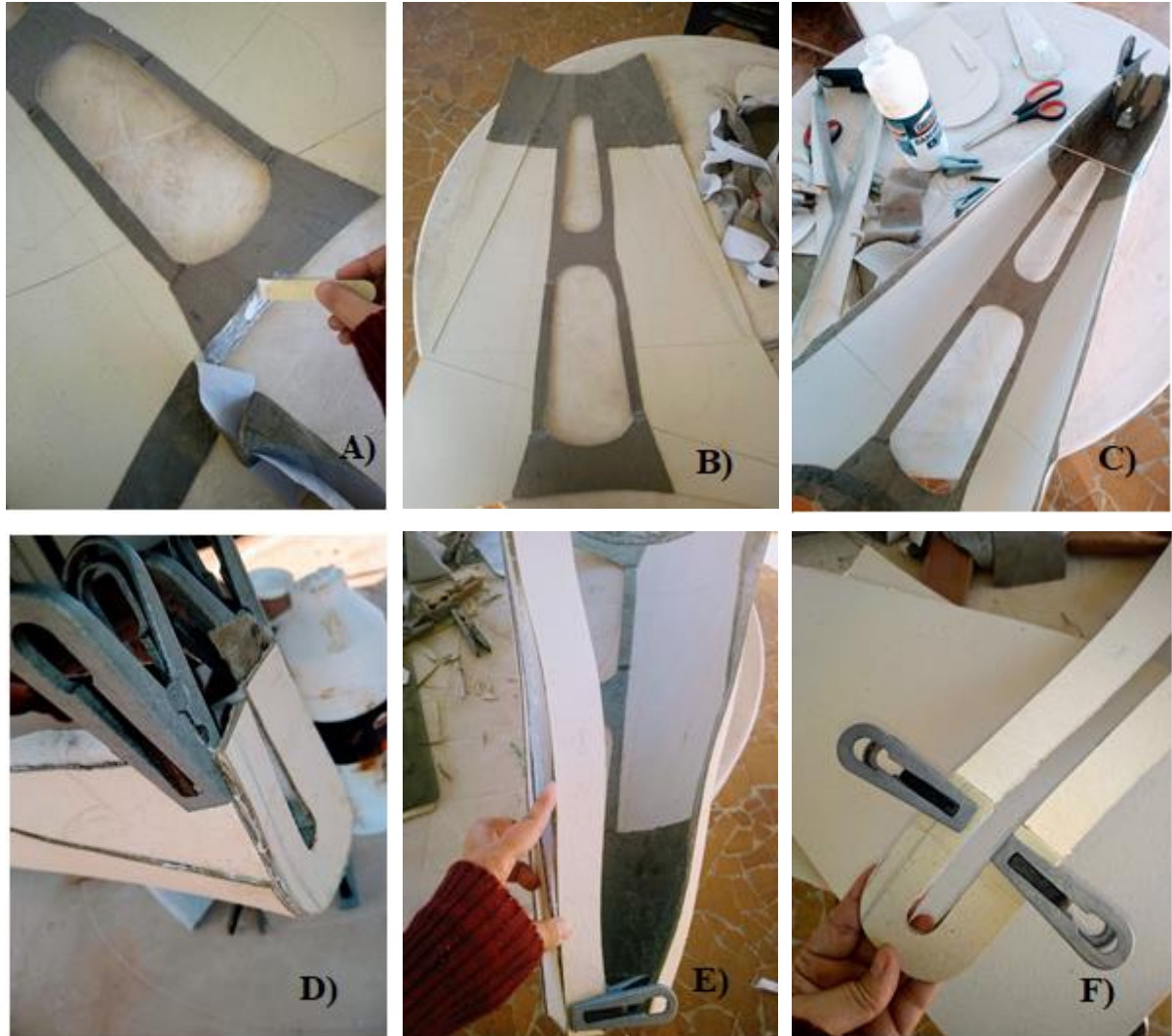


**Figura 20.** Medidas para construo da caixa de ressonância para harpa artesanal.

**Fonte:** Autora desta pesquisa, 2020.

Em seguida, as duas aberturas da parte 1 (atrás da caixa) foram reforçadas com tecido (suede) para evitar a quebra do papel pela pressão da concavidade. O tecido foi colado nas extremidades deixando um viés que permitirá a juno e fixao das partes. A parte 1 foi colada  parte 3. Após a secagem, foi fixada a parte 4 e, por último, a parte 2. Foram usados pregadores de roupa para auxiliar no processo de colagem.

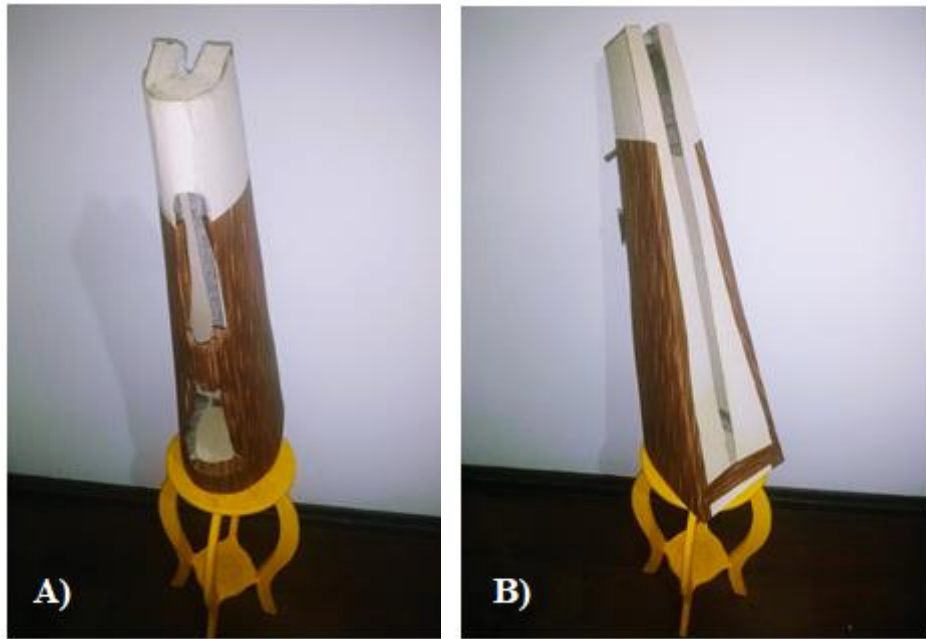




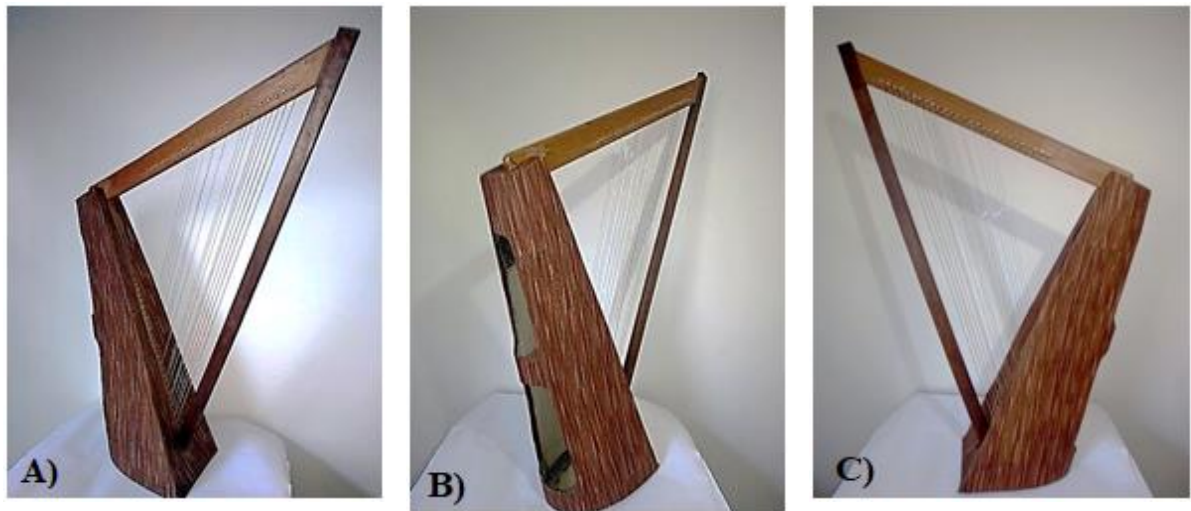
**Figura 21.** Construção da caixa de ressonância para harpa. A) e B) Colagem de tecido nas aberturas e extremidades de cada parte do papel; C) Concavidade da parte 1; D) Colagem das partes 1 e 3; E) Colagem das partes 1 e 2; F) Colagem das partes 2 e 3.

**Fonte:** Autora da pesquisa, 2020

Com a estrutura pronta, foi colocado o acabamento – uma cobertura de tecido com estampa parecida à madeira, colocada diretamente sobre o papel paraná. Após o revestimento, a estrutura foi colada à harpa. A caixa de ressonância ficou bem firme e com um bom resultado, no que se refere a aparência e funcionalidade, uma vez que se mostrou eficiente na amplificação dos sons.



**Figura 22 A, B.** Harpa criada e construída pela autora desta pesquisa.  
Revestimento da estrutura de papel paraná com tecido.  
**Fonte:** Autora da pesquisa, 2020.



**Figura 23 A, B, C.** Harpa finalizada. Criada e produzida pela autora desta pesquisa.  
**Fonte:** Autora da pesquisa, 2020.

### 3.2. XILOFONE

As medidas utilizadas na construo dos tubos sonoros também foram usadas para estabelecer relaoes entre as frequências das notas musicais e o comprimento das barras de madeira do xilofone.

Inicialmente foram testadas várias espécies de madeiras com o objetivo de obter maior qualidade sonora, uma vez que a sonoridade desse instrumento depende da percussão sobre esta

madeira. Entre o pau d'arco, tuturubá e pinho, foi selecionada a madeira tuturubá devido ao timbre obtido e a intensidade sonora quando percutida fora da caixa de ressonância.

É importante ressaltar que as madeiras que apresentam melhor qualidade para a emissão sonora são as chamadas madeiras de lei. As chamadas madeiras nobres possuem grande estabilidade e excelente trabalhabilidade, têm um tratamento diferenciado, uma vez que alcançam altíssimo preço no mercado internacional (GONZAGA, 2006).

Esta caixa na qual foram sustentadas as barras de madeira foi construída de platex, uma placa feita de aglomerado de fibras com um lado laminado.

A placa de madeira foi recortada com arco de serra e serrote, lixada nas extremidades, pregadas com cola “cola-tudo” e pregos bem finos. Na extensão desta caixa foram fixados pregos com distâncias de 4,5 cm entre os quais foi entrelaçado um cordão de cada lado, sobre os quais ficam acomodadas as barras. Durante a execução, porém, percebeu-se que o material escolhido é difícil para manusear e fixar nas junções, o que exigiu um reforço de outra madeira ao longo de toda a caixa de ressonância.

Para esta produção foram cortadas barras de madeira tuturubá, nas medidas (a partir da nota Dó 3) que constam em tabela de frequências, períodos e comprimentos de onda criada pelo Professor Fernando Iazzetta (ECA – USP)<sup>12</sup>, que também referenciam a construção dos tubos sonoros, apresentada posteriormente. A madeira das barras foi devidamente lixada para retirar todas as pontas e lascas que, por ventura, permanecessem.



**Figura 24.** Xilofone criado e construído pela autora desta pesquisa.  
**Fonte:** Autora da pesquisa, 2019.

<sup>12</sup> Material criado para dar suporte aos alunos dos cursos na área de Música e Tecnologia do Departamento de Música da ECA – USP. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/introducao/tabela1.html>.

A execução deste instrumento é realizada percutindo cada barra com uma baqueta que pode ser de madeira, plástico ou borracha. As barras também podem ser feitas e substituídas por outros materiais como o vidro ou azulejos recortados nas mesmas medidas. Os materiais e as suas espessuras definirão os timbres do instrumento.

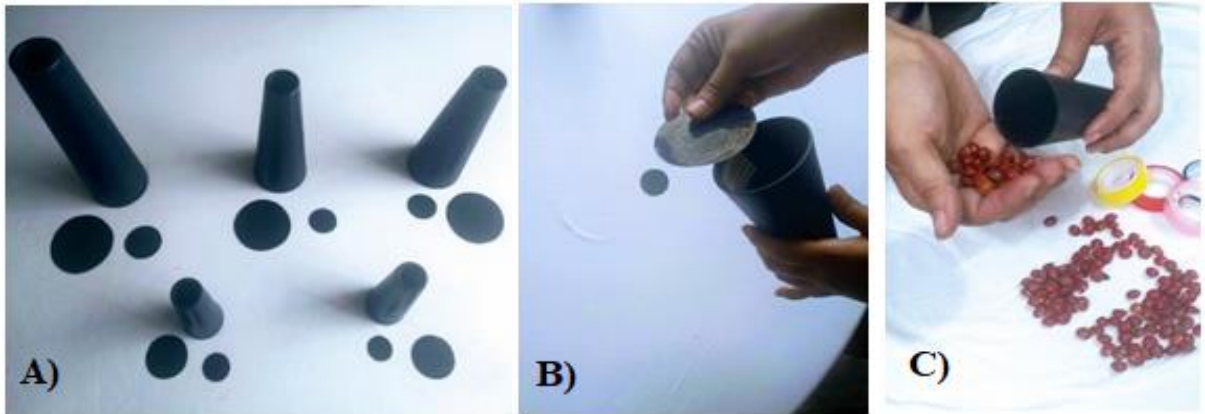
### 3.3. Cotidiáfonos



**Figura 25.** Chocalhos feitos com cones de linha, pela autora desta pesquisa.  
**Fonte:** Autora da pesquisa, 2019.

*Chocalhos de cones de linhas* – Existem vários tipos de chocalho. Para a construção destes chocalhos foram utilizados tubos de linha para costura em formato de cone de dois tamanhos diferentes, uma folha de acetato para tampar as extremidades, fita adesiva e sementes ou miçangas. Inicialmente, fazem-se círculos com acetato no diâmetro das extremidades. Em seguida, tampa-se uma delas utilizando a fita adesiva, colocam-se as sementes escolhidas e fecha-se a outra extremidade. Para fazer o acabamento pode-se utilizar fita adesiva colorida.





**Figura 26.** Produção de chocalhos. A) Cones de linha e círculos de acetato; B) Fixação do acetato nas extremidades; C) Inserção das sementes no chocalho.  
**Fonte:** Autora da pesquisa, 2019.

*Chocalhos de batedores de ovos* - foram construídos com batedores de ovos de metal em formato espiral, porcas e arruelas de diâmetros diferentes. É necessário, inicialmente, abrir a parte de metal e encaixar as arruelas e porcas. Logo após, fecha-se a extremidade para evitar a queda dos materiais durante o movimento dos chocalhos.



**Figura 27.** Maracá criado e elaborado pela autora desta pesquisa, com batedor de ovos, arruelas e porcas.  
**Fonte:** Autora da pesquisa, 2019.

### 3.4. Pau de chuva

Os paus-de-chuva foram feitos a partir da reutilização de tubos de papelão onde são acondicionados tecidos. Este instrumento também poderia ser construído com canos de PVC ou varas de bambu.

Os materiais necessários para a construção são tubos de papelão, arco de serra, arrame, tecido grosso para as extremidades, fita adesiva, sementes de acordo com o timbre escolhido. Para o acabamento, tinta para papel como guache ou tinta PVC, pincel e verniz.

Inicialmente, uma das extremidades deve ser tampada com o tecido grosso e fita adesiva. Com o arame deve-se fazer uma espiral e em seguida, fixá-lo no interior de todo o tubo. Colocam-se as sementes e fecha-se a outra extremidade. A duração do som depende do tamanho do pau-de-chuva e do espiral de arame que irá conter a passagem rápida das sementes.



**Figuras 28.** Construção de pau de chuva, pela autora desta pesquisa. A) Confeção do espiral com arame; B) Inserção do espiral no tubo; C) Introdução das sementes no tubo.

**Fonte:** Autora da pesquisa, 2019.

### 3.5. Tubos sonoros

Os tubos sonoros foram construídos a partir dos conceitos físico-matemáticos/música, seguindo os parâmetros para aproximação da afinação adequada ao material selecionado, neste caso o PVC, com diâmetro de 70 mm. Esses parâmetros constam em tabela de frequências e comprimentos de onda criada pelo Professor Fernando Iazzetta (ECA – USP).

A abordagem de Junior, Medeiros e Medeiros (2003) demonstra a relação entre música e matemática através da associação entre a escala cromática da música ocidental e as progressões geométricas. Segundo eles, o temperamento sequenciou a escala musical em doze

notas construindo uma progressão geométrica de doze intervalos (doze partes) que evoluem em razão de  $\sqrt[12]{2}$ , o que significa que “a frequência de cada nota da escala cromática será  $\sqrt[12]{2}$  vezes maior que a sua anterior” (JUNIOR; MEDEIROS; MEDEIROS, 2003, sp.).

Dessa forma, em uma oitava a nota mais grave tem frequência  $f$  e a mais aguda tem frequência  $2f$ . Considerando a nota Lá com frequência igual a 440 Hz, terá sua oitava com o dobro de sua frequência, ou seja, 880 Hz.

A construção dos tubos sonoros foi referenciada por esses autores que estabelecem relação entre a frequência  $f$  da nota musical, a velocidade de propagação do som no ar que é igual a 344 m/s, a uma temperatura de 20° C e pressão de 1 atmosfera aplicados em  $V = \lambda \cdot f$  sendo,  $\lambda$  o comprimento de onda e  $f$  a frequência sonora.

A partir da tabela de referência<sup>13</sup>, a frequência sonora  $f$  foi substituída pela frequência da nota desejada para encontrar os valores referentes ao comprimento de cada tubo em cm, a exemplo da nota Dó 3, cuja frequência é 261,625519 Hz, com o comprimento de onda igual a 1.314856 m, aplicados a seguir:  $V = \lambda \cdot f$

$$344 = \lambda \cdot 261,625519 \rightarrow \lambda = \frac{344}{261,625519} \rightarrow \lambda = 1,314856 \text{ metros}$$

Como estamos trabalhando com tubos abertos de comprimento  $L$ , temos que considerar  $\lambda = 2 \cdot L$ , por isso:

$$\lambda = 2 \cdot L \rightarrow 1,314856 = 2L \rightarrow L = \frac{1,314856}{2} \rightarrow L = 0,657428 \text{ metros, ou seja, } 65,7 \text{ cm.}$$

Dessa forma, as medidas com as quais foram cortados os tubos são:

Nota	Frequência (Hz)	Comprimento (cm)
Dó 3	261,62	65,7
Dó #3	277,18	62,05
Ré 3	293,66	58,57

<sup>13</sup> Fernando Iazzetta (ECA – USP). Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/Introducao/tabela1.html>

Ré #3	311,12	55,28
Mi 3	329,62	52,18
Fá 3	349,22	49,25
Fá #3	369,99	46,48
Sol 3	391,99	43,87
Sol #3	415,30	41,41
Lá 3	440	39,09
Lá #3	466,16	36,89
Si 3	494	34,82
Dó 4	523,25	32,87
Dó #4	554,36	31,02
Ré 4	587,32	29,28
Ré #4	622,25	27,64
Mi 4	659,25	26,09
Fá 4	698,45	24,62
Fá #4	739,98	23,24
Sol 4	783,99	21,93
Sol #4	830,60	20,70
Lá 4	880	19,54
Lá #4	932,32	18,44
Si 4	987,76	17,41

**Tabela 1-** Notas, frequências e comprimentos. Baseado em IAZZETTA, F. sd. Documento eletrônico.  
**Fonte:** <http://www2.eca.usp.br/prof/iazetta/tutor/acustica/introducao/tabela1.html>

Foram utilizados cano PVC com 70 mm de diâmetro, régua, arco de serra, lixa nº 100, Prime, Tinta PVC, rolo para pintura e pincel nº 20 de cerdas achatadas.

Inicialmente assinala-se a medida em cm referente à nota musical desejada e corta-se com o arco de serra. Em seguida é necessário lixar as extremidades para retirar todas as imperfeições do tubo. Na sequência utiliza-se um afinador eletrônico para conferir a afinação do tubo.



**Figuras 29.** Construção dos tubos sonoro, criados e produzidos pela autora desta pesquisa.  
A) Pintura dos tubos; B) Tubos finalizados.

**Fonte:** Autora da pesquisa, 2019.

Aproveitando o rolo, passar uma camada de Prime<sup>14</sup> para que a superfície fixe a tinta PVC e deixar secar.

Testar a sonoridade de cada tubo com baquetas, pedaços de borracha ou chinelo. Este instrumento pode ser tocado agrupando os tubos ou em grupo, cada pessoa emitindo uma única nota musical.

### 3.6. OCEAN DRUM

Para a construção desse instrumento foram utilizados uma forma de alumínio para bolo, com 35 cm de diâmetro, uma pele para tambor nº 14, areia colorida para decoração, fita dupla face e fita adesiva de alta fixação. Inicialmente, a areia foi colocada na forma de alumínio e,

<sup>14</sup> Prime: substância usada para preparar as superfícies para aplicação de pintura. No caso dos tubos sonoros, o PVC é uma superfície muito lisa com pouca aderência.

em seguida, foi acoplada pele para tambor com uma fita dupla face e depois, a fita adesiva para assegurar a fixação.



**Figuras 30.** Construção do *ocean drum*. A) Colocação de areia colorida. B) Encaixe da pele;  
C) Fixação da pele à forma com fita adesiva; D) Ocean drum finalizado.

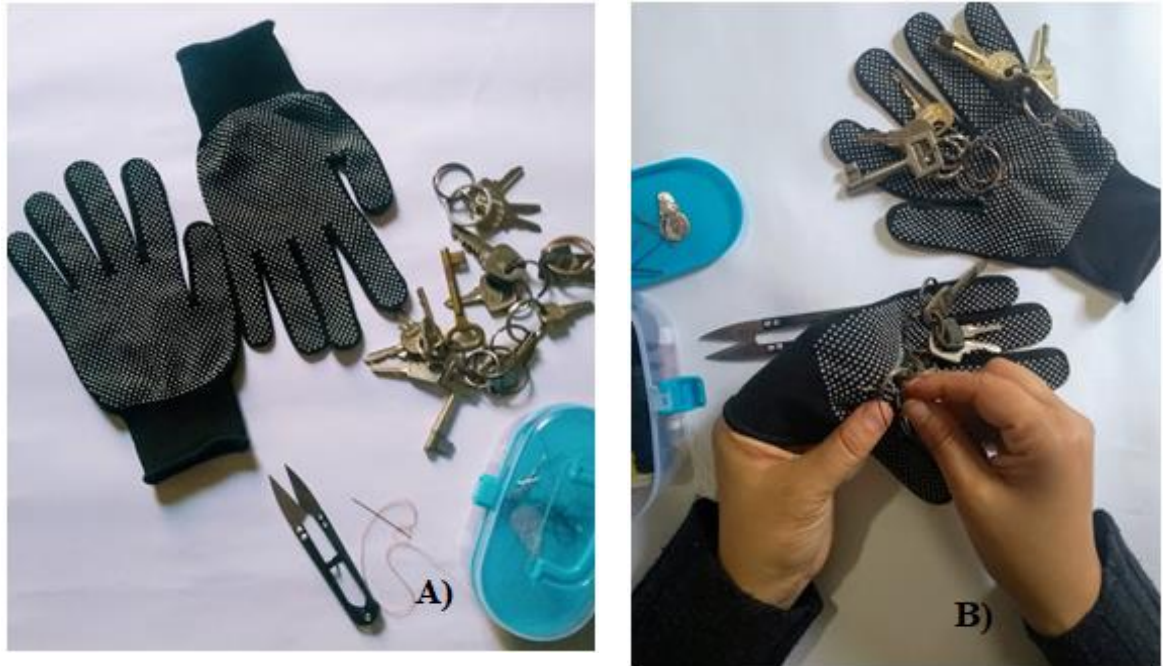
**Fonte:** Autora da pesquisa, 2020.

### 3.7. MÃOS DE LUVA

Esse instrumento consiste em um par de luvas nas quais são fixados objetos sonoros. É um idiofone cuja sonoridade é obtida através da agitação das mãos. Para confeccioná-lo foram necessários um par de luvas de tecido elástico, molhos de chaves, agulha e linha. Na parte onde ficarão as palmas das mãos, deve-se costurar cada molho de chave com agulha e linha. O



instrumento pode ser explorado chacoalhando as mãos, batendo palmas ou ainda, batendo as mãos nas outras partes do corpo.



**Figuras 31.** Construção do Mãos de Luva, criado e elaborado pela autora desta pesquisa. A) Materiais; B) Fixação das chaves nas luvas com agulha e linha.  
**Fonte:** Autora da pesquisa, 2020.



**Figuras 32.** Instrumento Mãos de Luva finalizado, criado e elaborado pela autora desta pesquisa.  
**Fonte:** Autora da pesquisa, 2020.

#### 4. EXPERIMENTOS SONOROS NO ENSINO MÉDIO – ESCOLA ESTADUAL MONSENHOR JOSÉ PAULINO

[...] o *indizível* permanecerá, soberano (FRANÇA, 2004).  
Já os aspectos *dizíveis*, que sejam ditos (Ibid, 2010).

Uma característica marcante da educação básica é a heterogeneidade das turmas, normalmente grandes agrupamentos de alunos com perfis socioeconômicos variados, vivência cultural e artística distintas. Esses são aspectos que dificultam o processo de ensino tornando-o complexo e, ao mesmo tempo, muito rico de possibilidades pela diversidade do seu público. Por conseguinte, é possível apontar previamente que a heterogeneidade do grupo pode implicar em divergências em relação ao conteúdo de música a ser abordado, às divergências em relação ao repertório musical a ser trabalhado ou às concepções de música trazidas pelos alunos. Essas são variáveis consideradas para a pesquisa, e por isso tornou-se mister realizar um levantamento com os alunos, visando compreender qual a relação que eles tinham com a música.

O processo avaliativo utilizou como um dos instrumentos de avaliação um questionário elaborado com referência em Gainza (1988). Trata-se de um instrumento de pesquisa com questões abertas ou não, utilizado como diagnóstico. Foram disponibilizadas aos alunos algumas questões acerca da vivência musical de cada um. Dos 70 alunos das duas turmas do terceiro ano, 64 responderam o seguinte questionário:

Sobre conhecimentos musicais.

- a) Você já estudou música em uma escola especializada no ensino de música?
- b) Você já teve alguma experiência com a música?
- c) Sabe tocar algum instrumento musical ou canta?
- d) Você se lembra de algum conceito musical?
- e) Há, na família, pessoas que tocam instrumentos musicais ou cantam profissionalmente ou não? Houve a transmissão de conhecimentos de maneira informal entre os membros da família?

Sobre a música em seu cotidiano:

- a) Com qual frequência você ouve música? Quais são os gêneros musicais e artistas de sua preferência?
- b) Estabeleça a diferença entre a música erudita e a música popular.
- c) Você já ouviu ou conhece compositores da música erudita?



Sobre som e o seu entorno sonoro:

Identifique o nível de intensidade sonora classificando de 0 a 10, sendo 0 – nenhum som e 10 – o máximo de volume sonoro:

- a) Em sua casa;
- b) Em sua escola;
- c) No espaço público;
- d) No ambiente de trabalho;
- e) O som no seu fone de ouvido.

No que se refere à experiência musical foi possível verificar que na turma 1, dos 34 alunos que responderam ao questionário, 56,7% tocam algum instrumento musical ou cantam. Dessa parcela de alunos, 76% estudaram no conservatório ou escolas particulares de música.

Em relação à segunda turma, 66,6% dos alunos tocam algum instrumento musical ou cantam, sendo que o acesso ao estudo em conservatório ou escolas particulares foi indicado por 65% desses alunos. Apesar do acesso ao ensino tradicional de música, uma parte muito pequena dos estudantes afirmou saber noções de leitura e escrita musical.

Ao se referir à experiência sonora é preciso considerar que se trata de algo que está além daquelas atividades musicais privilegiadas e oportunizadas em escolas tradicionais de música. Refere-se também às atividades musicais cotidianas em família, ao conhecimento transmitido de maneira informal, ao contato com a música como ouvinte. As respostas dos alunos indicaram que a maioria considera experiência musical como aprendizagem musical tradicional.

A transmissão dos conhecimentos musicais de maneira informal através dos pais, irmãos, avós ou outros parentes, é um aspecto presente no processo de aprendizagem musical de 29,6% dos estudantes das duas turmas. De acordo com as respostas dos alunos a prática instrumental se sobressai em instrumentos como o violão e o teclado com foco na música popular.

A experiência como ouvintes abrange vários gêneros da música popular como o rock, o funk, o pagode, sertanejo, eletrônica, entre outros, em uma imersão diária. Por isso, os alunos foram questionados sobre o nível de intensidade do entorno sonoro em casa, na escola, no espaço público, no trabalho e o volume do fone de ouvido, e deveriam marcar em uma escala de 0 a 10. Para a análise foi considerado como baixo nível de intensidade os valores entre 0 e 3, médio nível de intensidade os valores entre 4 e 7, e alto nível de intensidade os valores 8 e 10.

Com relação à intensidade sonora no ambiente de casa, 26,5% dos alunos indicaram como baixa intensidade, 45,3% dos alunos responderam como média intensidade e 28,1% como alta intensidade. O ambiente escolar foi classificado como baixa intensidade por 6,25% dos alunos, média intensidade por 57,8% dos alunos e alta intensidade por 35,9% dos alunos. O espaço público foi considerado muito ruidoso por 65,6% dos alunos, 23,4% dos alunos consideraram como espaço de média intensidade e 7% como baixo ruído.

Grande parte dos alunos que trabalham ou trabalharam, 58,4%, consideraram o ambiente de trabalho com baixa intensidade sonora enquanto 33,9% o consideraram com média intensidade e 7,5%, com alta intensidade sonora.

Com referência ao uso dos fones de ouvido, 57,8% afirmaram que utilizam com alto volume sonoro, 37,5% utilizam com média intensidade e 4,6% utilizam com baixo volume sonoro.

Os alunos estão em contato com a música popular por um longo período de tempo e em intensidades exageradas, já que mais da metade desses alunos utiliza os fones de ouvido com intensidade acima do recomendado, se aproximando de sua capacidade máxima.

Essa análise é relevante para as nossas reflexões por envolver o aluno e chamar a atenção para o ambiente sonoro estimulando a percepção. Aspectos importantes decorrentes desse questionário como o prejuízo auditivo acarretado pelo mau uso dos fones de ouvido e a poluição sonora, foram abordados nas etapas seguintes.

O formato escolhido para esta etapa não oferece subsídios para que se tenha uma visão integral do processo de ensino e aprendizagem em música destes alunos. Este resultado, porém, é satisfatório para demonstrar o perfil dos alunos e o entendimento sobre a necessidade de abordar os principais aspectos da música contemporânea, os argumentos para uma nova conceituação de música, a contextualização da música contemporânea, as novas formas de pensar a música do século XX e os novos elementos que a compõe, tais como paisagem sonora, som e silêncio, contrastes de sons contínuos e descontínuos, massas de sons, a importância dos ruídos na composição musical, densidade e rarefação sonoras.

#### 4.1. INTRODUÇÃO À MÚSICA CONTEMPORÂNEA COM OS ALUNOS.

Tendo como referência as características das turmas, pois sou professora delas, foram organizadas algumas aulas para apresentar e trabalhar com elas a música contemporânea. Pougy e Vilela (2016) foram a principal referência utilizada para a organização do conteúdo nesta etapa por ser o livro didático do ensino médio, que já faz uma introdução ao assunto. Dessa forma, no segundo encontro foi estabelecido um diálogo a partir dos conceitos já consolidados pelos alunos, e a inserção dos novos conceitos sobre música contemporânea, quando os alunos puderam expor suas experiências, opiniões e contribuir com o grupo.

Entre os aspectos abordados destaca-se o som e o silêncio e como compositor John Cage teve papel fundamental nas transformações ocorridas na música do século XX. Sobre este autor foi apresentada a obra 4'33", criada em 1952, e sua primeira apresentação ao público ocorreu na sala de concertos Maverick em Nova York. O pianista ficou em silêncio por 4'33" e depois abandonou o palco. A partitura é uma pauta em branco apenas com a indicação de não tocar nenhuma nota no instrumento musical podendo ser executado um ou os três movimentos da obra.

A reação dos alunos foi inusitada e não contiveram os comentários durante o vídeo:

“Mas este artista ficou famoso com isso?” (S. O.).

“Cadê a música?” (H.K. M. S.)

“Acho que ele não é certo da cabeça!” (G. H. S. P.)

“Professora, isso é uma brincadeira?” (A. M. C. S.)

“Ele ficou rico com isso?” (F. S. S.)

“Isso é muito esquisito!” (F. P. S.)

“Então eu vou fazer isso também, eu consigo e ainda fico rico e famoso!” (H. A. V. M.)

Ao questioná-los sobre quais impressões haviam tido da música, responderam:

“Esquisito”, “estranho”, “me deu sono”, “me deu ansiedade”, “não tenho paciência para este silêncio”. Muitos alunos falaram sobre a sensação de angústia que o silêncio causou e a expectativa de ficar esperando pelo som do piano. Outros complementaram afirmando que a angústia era por causa do costume com os “barulhos”. Alguns demonstraram verdadeira intolerância pela composição.

Percebe-se que os alunos não compreendiam que a obra de Cage representou uma ruptura dos padrões composicionais, e que a música, naquele contexto, passava por transformações radicais, tendo neste compositor ações de vanguarda quando se relacionam silêncio e ruídos.

Outro aspecto da obra de Cage abordado com os alunos, foi a busca por outras sonoridades através da exploração de todas as estruturas do piano, o chamado piano preparado, no qual inseria objetos como parafusos, lápis, papel, borracha, entre suas cordas.

Foi apresentado a eles outro vídeo, agora com a obra “Dança para dois pianos preparados” de John Cage, interpretada por Sophia Hase e Eduardo Ponce no III Concerto do Ciclo Matemática Musical, da Fundação Juan March, Madrid.

Os alunos demonstraram maior interesse e curiosidade pela obra devido à sonoridade muito diferente emitida pelos pianos. Eles disseram que, apesar de soar de maneira estranha, esta música havia sido mais agradável que a anterior:

“Pelo menos desta vez tem som.” (T. W.)

Destacaram que os sons se assemelhavam a instrumentos de percussão e tinha um caráter divertido parecido com trilha sonora do cinema. A aluna S. O. atentou para o fato de que a inserção de materiais entre as cordas, impediam parcialmente a vibração das cordas e alteravam o timbre do piano.

Na aula seguinte, foi apresentada em vídeo, a obra “*Living room music*” de John Cage. Os alunos foram mais receptivos a esta composição e ressaltaram a maneira descontraída e natural com que os intérpretes atuaram. Como se realmente estivessem em uma sala de estar entre amigos começaram a interagir com os objetos que os cercavam. De forma rítmica exploraram as sonoridades dos objetos na mesa, entre eles uma caixa de papelão. Os alunos consideraram interessante o resultado sonoro obtido com uso daqueles materiais.

Na segunda parte da obra ocorre uma exploração rítmica do texto de jornal através de ritmo vocal. Os intérpretes simulam uma leitura da notícia, como se estivessem estabelecendo um diálogo entre si. Sobre esta parte da composição um dos alunos disse

É interessante porque não pensamos em usar as palavras dessa forma, tipo... para fazer um ritmo assim. (...) sim, porque estamos acostumados a ritmos com instrumentos musicais. (G. P.)

Na terceira parte da composição os intérpretes voltam a ações triviais como usar o notebook. Um deles pegou um pequeno teclado e começou a tocar trechos de algumas melodias. Os demais iniciam um ritmo com os objetos em acompanhamento à melodia. Os alunos ressaltaram que esta é a única parte da composição em que há uma melodia, e por isso achavam que esta era a parte da música que mais se aproximava do que eles consideravam como música.

Na última parte os músicos utilizaram os mesmos objetos e tocaram com um ritmo semelhante ao padrão rítmico inicial. Os alunos perceberam esta característica na composição e ainda afirmaram que parte do ritmo tocado ao final da música é muito parecida com o nosso samba.

Durante esta exposição de algumas composições de Cage, levou-se em conta o estudo de Gainza (1988) no qual a conduta musical é considerada como complexa por expressar diferentes aspectos relacionados ao objeto (música) e ao sujeito (homem). É avaliada ainda como heterogênea, uma vez que, envolve atributos do objeto, do sujeito e do objeto internalizado.

Tais aspectos foram referência para a observação dos alunos durante o estudo sobre música contemporânea e para os registros dos depoimentos relacionados à recepção musical das composições musicais de John Cage. Também foi utilizada uma adaptação do modelo de “Ficha orientadora para a observação da conduta musical” (GAINZA, 1988, p. 39) adequada à proposta de trabalho e aos objetivos desta pesquisa.

Para a referida autora,

Um objeto sonoro ou instrumento musical qualquer tende a penetrar no campo auditivo dos sujeitos que se encontram dentro do seu raio de ação. As diferentes pessoas, segundo sua idade, educação e estado psicofísico, reagirão de maneira característica, mostrando maior ou menor atração ou apetite pelo “alimento” sonoro que está ao seu alcance ou que lhes é oferecido, realizando o ato de absorção e internalização com diferentes graus de concentração, continuidade e finura. (*Idem*, 1988, p. 25).

Ao analisar a recepção musical dos alunos em relação à composição “4’33” de John Cage, percebe-se que as reações estão diretamente associadas ao conceito de música internalizado por cada um deles. Também estão associadas à falta de referências desta nova forma composicional.

Como visto anteriormente, as turmas apresentam um perfil musical que tem como parâmetro a música popular midiática. As características com as quais estão acostumadas são as tradicionalmente consideradas essenciais em uma composição como melodia, harmonia e ritmo. O que eles esperam de uma música é que seja “bonita”, “agradável”, “dançante”, como as veiculadas pela TV e canais da internet.

Ao se depararem com uma composição na qual seus principais elementos são o silêncio e os ruídos, os alunos não tiveram elementos reconhecíveis para entendê-la, analisá-la e verbalizar acerca de sua estrutura.

A tendência predominante em relação ao objeto aconteceu à medida que os alunos compreenderam que os movimentos de ruptura na música do século XX resultaram em novos

conceitos, novos materiais e formas de composição e, por conseguinte, uma ampliação do conceito de música. Estes novos conceitos, embora não sejam veiculados pelos meios de comunicação tradicionalmente acessíveis aos estudantes, representam grande importância para o desenvolvimento da música, inclusive a música eletrônica, tão apreciadas pelos jovens.

## 4.2. PAISAGEM SONORA

Um ambiente acústico pode ser considerado uma paisagem sonora segundo Schafer (2011). É possível capturar e entender as características dos sons desse ambiente da mesma forma como é feito na paisagem visual. Contudo, o autor afirma que formular uma impressão exata da paisagem sonora é bem mais complexo que a visual exigindo habilidade e paciência extraordinárias. O autor chama a atenção para a necessidade de desenvolver uma escuta atenta para descobrir os aspectos mais significativos da paisagem. Para isso, recomenda algumas atividades para o que ele chama de limpeza de ouvidos, a fim de sensibilizar as pessoas para as sonoridades que as cercam (SCHAFER, 2009).

Diante dessa perspectiva, foi sugerida aos alunos a observação do entorno sonoro e o registro de todas as sonoridades do espaço escolar naquele momento. Foram registrados sons de ventilador girando, tosse, pessoa se mexendo na carteira, lápis batendo na mesa, vozes de alunos na aula de Educação Física, ranger das cadeiras, passos no corredor, passar de folhas de caderno, risos. Esta observação conduziu os alunos à constatação de um ambiente relativamente silencioso com sonoridades cujas intensidades se adequam ao perfil adotado pela escola.

A qualidade da escuta em sala de aula foi maior porque o ambiente dessa escola apresentava, naquele momento, um baixo nível de ruído ambiental. Em virtude disso, foi possível compreender os sons particulares do entorno sonoro com mais limpidez. Schafer (2011) afirma que cada espaço possui seus sons fundamentais, ou seja, os sons que caracterizam um determinado espaço, os sinais sonoros que identificam um lugar, como por exemplo, a sirene da escola ou as conversas, os gritos e os sons das brincadeiras durante o recreio. Em sua afirmação, um espaço com baixo nível de ruído é classificado como *hi fi* e permite à escuta identificar com nitidez os sinais sonoros numa perspectiva figura/fundo, termo referente às artes visuais, tomado por empréstimo para usar de forma análoga na percepção auditiva. Segundo o autor, os psicólogos da Gestalt distinguem a figura como o elemento de interesse e o fundo como o cenário ou contexto. A figura é o elemento principal em uma imagem e o fundo, é o conjunto de elementos secundários que compõe o plano de fundo da imagem.

Na relação estabelecida pelo autor, a figura representa o sinal ou a marca sonora, e o fundo são os demais sons do ambiente que estão à sua volta. Esses conceitos são importantes como uma maneira de organizar a experiência auditiva. Schafer tem chamado a atenção para as mudanças na paisagem sonora, alertando para a poluição sonora causada pelo aparato tecnológico associado ao desinteresse pelas questões ambientais. Ele classifica como *lo fi* a paisagem muito densa e obscurecida pelo excesso de sons, o que impede a percepção dos sons individuais promovendo a perda da perspectiva figura/fundo.

Os alunos foram estimulados a explorarem todos os materiais presentes na sala de aula como mesas, cadeiras, chão, paredes, janelas, portas, lápis, caneta, régua e qualquer outro objeto que tivessem à mão. Diante da solicitação os alunos ficaram em silêncio. Nada fizeram. Sendo mais uma vez solicitado, os alunos perguntaram se eles realmente poderiam fazer aqueles ruídos, uma vez que o silêncio é algo constantemente exigido em sala aula.

Os estudantes atenderam a solicitação a partir do momento em que foi dito: “As regras estão sendo quebradas agora!”, “Esta é a minha aula e eu estou dizendo que vocês podem fazer som!”. ”Explore tudo!”. Os alunos então bateram nas paredes, bateram com pés no chão, testaram os sons da madeira e vidros das janelas, da madeira e metais das mesas e cadeiras, arrastaram as carteiras, raspam o espiral do caderno com canetas e régua, bateram com o porta-lápis na mesa e testaram os sons dos demais objetos.

Imprevisivelmente esta ação se tornou uma ação de liberdade. Estava claro, naquele momento, o quanto foi prazeroso para os alunos saírem daquela postura controlada. Não era objetivo desta ação tentar romper com estes paradigmas, porém se tornou crucial para levantar a seguinte questão: Como a música pode existir em um espaço onde impera o silêncio? Como estudar aspectos do som sem fazer som?

Um ambiente silencioso é apropriado para o processo de ensino e aprendizagem e a busca por um ambiente acústico menos ruidoso, que permita uma escuta sensível e perspicaz é um ideal de Murray Schafer, que sugere a limpeza dos ouvidos com ações para o desenvolvimento da escuta, defende projetos que repensem a paisagem sonora mundial e definam ações para reduzir o impacto que o desenvolvimento tecnológico traz para o ambiente acústico. No entanto, ações para disciplinar os alunos não são realizadas a partir do pensamento positivo e necessário de Murray Schafer que visa melhorar a paisagem sonora, mas como poder disciplinador para condicionar os alunos à passividade e o silêncio como uma estratégia de controle do espaço escolar. Nisso se revelam as relações de poder estabelecidas no espaço escolar, frutos do modelo tradicional de ensino ainda em vigor no século XXI.

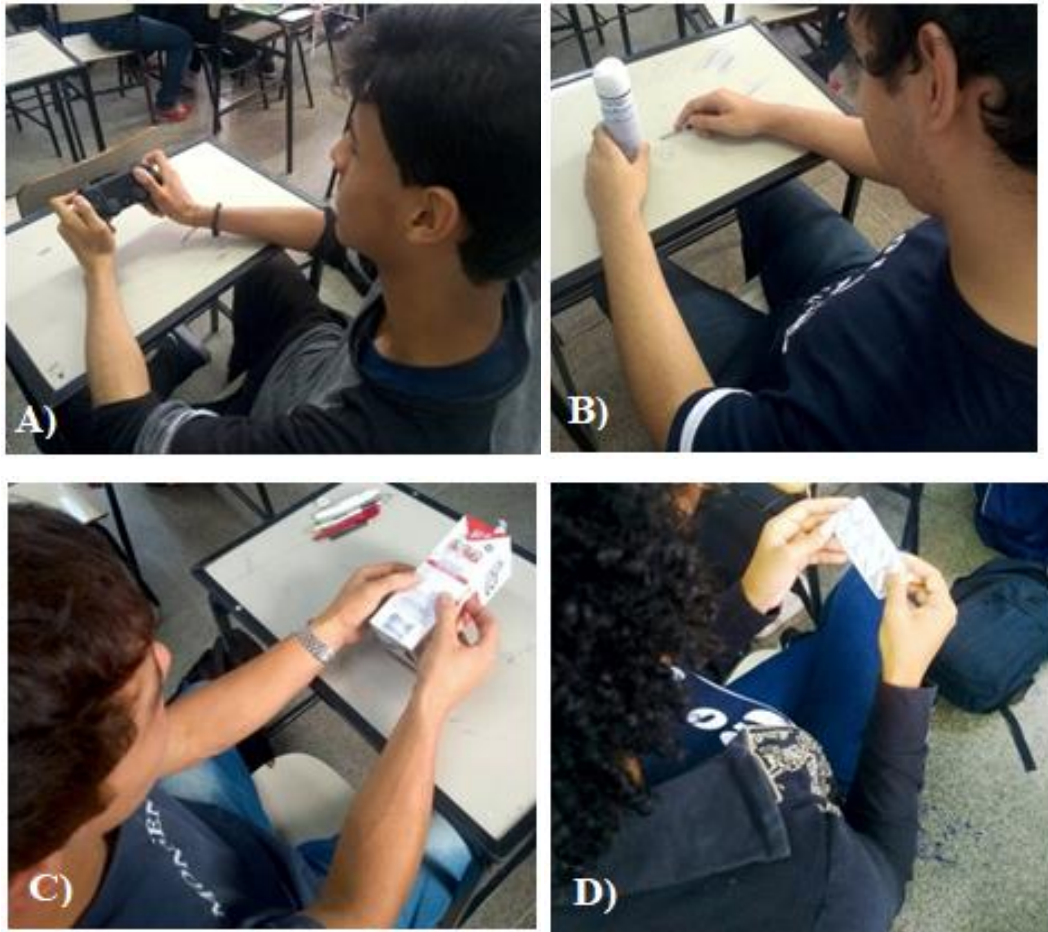
A postura reticente observável na turma se alinha à pedagogia tradicional, na qual os alunos devem se encaixar e demonstrar obediência a uma imposição de comportamento e punições, o que acaba condicionando professores e alunos a um processo de ensino e aprendizagem engessado. Tais práticas produzem conhecimentos “[...] insossos, sem valor educativo vital, desprovidos de significados sociais, inúteis para a formação das capacidades intelectuais e para a compreensão crítica da realidade” (LIBÂNEO, 2006, p. 65). As intolerâncias dificultam o trabalho de muitos educadores no ensino de música que, com frequência, são tolhidos em função da manutenção do silêncio e “organização” do espaço escolar.

### **4.3. COTIDIÁFONOS**

Como abordado no capítulo anterior, o termo cotidiáfono foi criado por Akoschky (1988) para designar objetos do cotidiano que produzissem sons, e pudessem ser utilizados em produções sonoras e musicais. Com referência a esta autora, foi abordado este conceito com os alunos que foram instigados a buscar as sonoridades dos vários objetos e materiais encontrados em suas residências. Em seguida, eles deveriam selecionar aqueles sons que mais os agradaram e levar à escola para uma experimentação com o grupo.

Os objetos sonoros levados foram joystick de videogame, desodorante antitranspirante, embalagem plástica de remédio, chaves, caixas de leite, chave de bicicleta, dados, guarda-chuva, sacola plástica.





**Figuras 33.** Experimentação com cotidiáfonos. A) Aluno experimentando a sonoridade de um joy stick; B) Aluno experimentando a sonoridade de um desodorante antitranspirante e uma chave de fenda; C) Aluno experimentando a sonoridade de uma caixa de leite; D) Aluna experimentando a sonoridade de uma embalagem de comprimido.

**Fonte:** Autora da pesquisa, 2019.

Cada um mostrou aos colegas a sonoridade do objeto trazido e, em seguida, experimentaram com movimentos que ora tinham um padrão rítmico, ora uma sonoridade contínua. Em círculo, os alunos improvisaram uma sequência sonora.



**Figuras 34.** Improvisação em grupo com cotidiáfonos. Alunos improvisando com embalagem de comprimido, caixa de leite, joystick, sacola plástica, guarda-chuva, chaves.

**Fonte:** Autora desta pesquisa, 2019.

Para Akoschky (1988) na experimentação sonora ocorre a compreensão das particularidades dos sons como o grave ou agudo, o rugoso, contínuo ou descontínuo, entre outras características que provocam respostas emocionais como o misterioso, o assustador, o suspense. Percebeu-se na relação aluno-objeto-som a atenção às sonoridades de todos os objetos e a intenção de que todos os sons tivessem um nível de intensidade suficiente para que fossem compreendidos pela turma.

#### **4.4. INSTRUMENTOS MÚSICAIS NÃO CONVENCIONAIS**

Inicialmente, foram apresentados aos estudantes alguns instrumentos construídos com materiais alternativos para que eles pudessem explorá-los. Foram explicadas as técnicas utilizadas no processo de construção e a relação estabelecida entre a física, a matemática e a música, para alcançar as medidas ideais dos tubos sonoros e das barras do xilofone.

Os alunos puderam verificar os materiais utilizados e suas sonoridades enquanto testavam os instrumentos. A reação inicial foi de surpresa e empolgação tanto na turma 1 quanto

na turma 2 que, no momento de exploração sonora destes instrumentos, apresentaram um comportamento muito parecido. Começaram a improvisar livremente explorando os sons dos chocalhos e maracas, e comentaram sobre a forma criativa como os elementos do cotidiano foram utilizados, principalmente o batedor de bolo que a avó e a mãe têm.

Eles demonstraram muito interesse pelo pau de chuva, instrumento desconhecido por todos os alunos das duas turmas. Relataram suas impressões do instrumento como um lindo e suave som e que gostariam de ter um igual.

Em relação aos tubos sonoros, os alunos exploraram batendo com a mão em uma de suas extremidades, batendo na carteira, batendo um tubo no outro e fazendo sons vocais dentro do tubo. A mudança no timbre vocal foi um dos aspectos que mais chamou a atenção dos alunos em relação aos tubos sonoros. Eles começaram a brincar com as vozes no tubo cantando, fazendo beatbox e outros ritmos.



**Figura 35.** Experimentação de instrumentos não convencionais – tubos sonoros, criados pela autora desta pesquisa.

**Fonte:** Autora desta pesquisa, 2019.

O xilofone se destacou pela possibilidade de emissão de sons em uma escala. Todos os alunos quiseram explorar as sonoridades deste instrumento e conseguiram criar pequenas melodias. Outro instrumento que se destacou foi a harpa pela estrutura e materiais utilizados na construção e pelas sonoridades muito suaves. O fato de este instrumento não ter uma caixa de ressonância dificultou a percepção dos seus sons associados aos demais instrumentos.





**Figura 36.** Experimentação na Harpa.  
**Fonte:** Autora desta pesquisa, 2019.

Após a experimentação sonora, os alunos das duas turmas foram estimulados a improvisar com os instrumentos. A orientação dada foi que eles poderiam fazer com toda a turma junta ou reunir em grupos e deveriam observar as características de cada instrumento e os aspectos do som como altura, intensidade, timbre.



**Figura 37 A, B.** Improvisação ao Xilofone.  
**Fonte:** Autora desta pesquisa, 2019.

As duas turmas decidiram improvisar com todos os alunos da sala juntos. A Turma 1 iniciou com um improviso no xilofone e os demais alunos, aos poucos, foram incorporando os outros instrumentos. Parte dos alunos improvisou com os tubos fazendo um mesmo padrão rítmico acompanhado pelas maracas e chocalhos. Outra parte improvisou com a voz direcionada diretamente dentro dos tubos, emitindo sons que se aproximavam de uma sequência harmônica. Outros alunos também participaram batendo nas carteiras.

Logo após, houve um segundo momento de improvisação no qual dois alunos tocaram ao xilofone o refrão da música “Eu não vou embora” do cantor de axé Tomate. Os demais alunos acompanharam cantando a melodia e fazendo o ritmo com os tubos, os chocalhos e os maracás.



**Figura 38.** Improvisação ao Xilofone.  
**Fonte:** Autora desta pesquisa, 2019.

A Turma 2 escolheu começar com o pau de chuva e depois os chocalhos, enquanto dois alunos improvisavam ao xilofone. Em seguida, os alunos começaram a improvisar com os tubos sonoros. O resultado foi uma massa sonora onde não era possível identificar o que cada aluno estava fazendo no instrumento. Durante a improvisação os alunos receberam indicações relacionadas ao nível de intensidade sonora, a escolha de alguns instrumentos em determinados momentos do improviso, quais instrumentos combinam entre si.

Os alunos decidiram recomeçar e desta vez três alunos buscaram no xilofone uma sequência de notas já conhecida, trecho da música infantil “O pastorzinho” indicado na partitura a seguir. Alguns alunos acompanharam com os chocalhos e maracás.

**Allegro**

Ha - vi-a\_un pas-tor - zi-nho que\_an - da-va\_a pas-to - rear. Sa -

5  
iu de su-a ca-sa e pôs-se a can - tar: do, re, mi, fa, fa, fa, do, re, do,

11  
re, re, re, do, sol, fa, mi, mi, mi, do, re, mi, fa, fa, fa.

**Figura 39.** O pastorzinho. Partitura.  
**Fonte:** <https://youtu.be/sa0jnnngPrN4>

Os alunos da Turma 2 demonstraram dificuldades para improvisar em grupo, muitos deles ficaram com vergonha de se expressar através do instrumento, ainda que a maioria tenha tido contato ou tenham domínio de algum instrumento musical. Este comportamento é comum entre os adolescentes e de acordo com Gainza (2015), apesar de desejarem se expressar através da música, eles possuem grande ansiedade que pode se tornar um obstáculo à improvisação e outras formas artísticas.

Essa turma apresenta como característica uma desarmonia e dificuldade de relacionamento entre os alunos, que resulta em uma postura mais individualista e uma divisão subentendida da sala em grupos e por vezes alguma hostilização. Por conseguinte, em um trabalho no qual a turma precisa agir como um único grupo, os alunos encontraram dificuldades de interação. Essa percepção da turma foi possível por se tratar de alunos aos quais leciono há quatro anos. Ainda deve ser considerado o fato de haver um pequeno grupo de cinco alunos que foi foco de indisciplina demonstrando menor receptividade e interferindo com conversas paralelas durante as atividades. Acredito que esses tenham sido aspectos que influenciaram de forma contundente para o resultado dessa atividade.

Atuando de maneira diferente, a Turma 1 apresentou criatividade, maior facilidade para improvisar e demonstrou conhecer noções de harmonia durante o improviso vocal. De forma geral, os alunos estavam concentrados e emitiam opiniões com o objetivo de contribuir com os colegas.

Gainza (2015) afirma que os indivíduos apresentam algumas condutas na improvisação musical. Entre as condutas indicadas pela autora, ficou notadamente claro que as turmas apresentaram a tendência em reproduzir modelos da música popular com as quais se identificavam. Apesar dessa tendência, pode-se afirmar que nos momentos de improvisação os alunos conseguiram mostrar os conhecimentos musicais que já possuem, a sua sensibilidade em relação aos objetos sonoros, e as estruturas musicais criadas pelo grupo.

Os instrumentos oferecidos aos alunos possibilitaram que os sons fossem facilmente emitidos, e os alunos tiveram liberdade para a exploração dos instrumentos não convencionais de forma individual e em grupo. Além disso, as diferenças existentes relacionadas à experiência pessoal com a música não foram empecilho para a participação dos alunos na exploração sonora, indicando um caminho viável para o ensino de música. Os instrumentos serviram como elementos agregadores nessa ação, favorecendo a interação entre os alunos permitindo que todos se expressassem durante a improvisação musical, sem que houvesse a distinção entre quem sabe música ou não. É, portanto, uma possibilidade para o trabalho com grandes grupos respeitando a heterogeneidade dos alunos.

Um aspecto que dificultou esses momentos com os alunos foi a falta de espaço físico na escola. Esse é um dos maiores problemas enfrentados pelos educadores quando propõem atividades dinâmicas, pois as salas são pequenas e com grande quantidade de alunos. No caso dessa escola, o pátio é pequeno e destinado às aulas de educação física, inviabilizando outras atividades no espaço externo das salas de aula.

Todos esses aspectos, positivos ou negativos, são fundamentais para se compreender as particularidades do ensino de música na educação básica, onde cada um deles é objeto de uma avaliação contínua que permitirá repensar a prática pedagógica ao longo do processo.

Avaliar é, antes de qualquer coisa, uma ação de acolhimento na a qual o avaliador deve estar disposto a ser receptivo (LUCKESI, 2000), ação na qual se evita o julgamento prévio e se opõe à comportamentos excludentes. Segundo o autor, a avaliação tem a função de auxiliar os alunos nas trajetórias de suas vidas, por isso devem ser acolhidos no estado em que eles estão incumbindo ao educador repensar constantemente os caminhos para o seu aprendizado, a partir de um diagnóstico no qual ocorre a coleta de informações que nortearão o planejamento de ensino.

Referenciado por Luckesi, o início das atividades dessa pesquisa foi marcado por uma ação diagnóstica na qual foi possível conhecer um pouco da experiência musical dos alunos, demonstrando que a maioria deles teve acesso ao ensino de música, sendo em escolas formais ou de maneira informal, com os próprios familiares ou amigos. É possível afirmar que a receptividade e o diálogo foram mais favoráveis por ser tratar de algo que eles já tinham uma vivência. No entanto, percebe-se que há diferenças na experiência de cada aluno com a música, exigindo que o trabalho do educador considere as experiências pessoais prévias em diferentes níveis de aprendizagem.

Os instrumentos não convencionais se mostraram como recursos eficientes no trabalho musical, oferecendo oportunidade para que todos se expressassem.

Avaliando o trajeto da pesquisa também é possível afirmar que os alunos vivenciaram aspectos importantes do processo de aprendizagem musical. A introdução à música contemporânea possibilitou aos alunos a apreciação musical e o contato com novas formas de pensar e ouvir música, além da importância das sonoridades utilizadas pelos artistas contemporâneos como John Cage, por exemplo.

A construção desse trajeto permitiu que não houvesse um estranhamento nas ações posteriores relacionadas também ao universo da música contemporânea, como a noção de objeto sonoro e de cotidiáfonos e os instrumentos musicais não convencionais.

França e Swanwick (2002) afirmam que a composição, apreciação e performance são possibilidades fundamentais no envolvimento com a música e defendem que seja oportunizado aos alunos um ambiente estimulante para a experimentação de instrumentos, vozes e objetos instigando a curiosidade e a fantasia que acompanham nossos alunos no cotidiano escolar. Segundo os autores, a apreciação é uma maneira muito importante e eficaz para ampliar o repertório e os conhecimentos musicais. Por isso, essa atividade deve levar aos alunos a atuarem criativamente compreendendo os materiais sonoros, a estrutura da peça, os efeitos e a forma como são organizados.

Em relação à performance, França e Swanwick (2002) a concebem tanto como apresentações formais para uma plateia como, também, rompem com os paradigmas ao afirmarem que essa atividade é muito mais abrangente e deve considerar qualquer comportamento musical que se pode observar como, por exemplo, bater palmas para acompanhar uma canção. Importante é que envolva os alunos a fim de obter um resultado expressivo, significativo, com qualidade artística.

O fazer musical foi oportunizado através da exploração sonora na qual os alunos demonstraram grande receptividade para buscar materiais do cotidiano como caixa de leite, joy



stick, embalagem de comprimido, guarda chuva, desodorante antitranspirante, chave de fenda, entre outros e utiliza-los na atividade de improvisação em grupo. Os alunos improvisaram respeitando a intensidade sonora dos materiais, permitindo a audição equilibrada dos sons, seguiram um andamento que emanou durante a atividade. Essas características também foram percebidas durante as atividades com os instrumentos não convencionais quando os alunos ainda mostraram a habilidade de trabalhar em grupo, executando melodias de músicas conhecidas pela turma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa ofereceu oportunidade de refletir sobre o ensino de música na escola de educação básica, tendo como norte as seguintes questões: Como as propostas de Schafer, Sardo e Akoshky podem contribuir com o ensino de música, para alunos na etapa final do ensino médio da escola de educação básica? Como produzir instrumentos musicais alternativos para dar suporte ao ensino de música na escola de educação básica? Pensando especificamente nos experimentos sonoros, como eles podem auxiliar na aprendizagem de conceitos e do fazer musicais desses alunos?

Com referência a seus objetivos e a partir do referencial que a fundamenta, esta pesquisa apontou para algumas direções e instigou outras perguntas.

Colocou em evidência a necessidade de repensar o espaço educacional no qual a música está inserida que, por vezes, se apresenta com uma perspectiva tradicional, como um espaço de silêncio regulado, engessado. Como a prática musical da inserção do ruído, valorização do timbre, transformação da música, vai acontecer nestes espaços? Como a música contemporânea, vista como estranha ou como “não música”, vai adquirir significação para esses alunos?

Percebeu-se durante as aulas que, para os alunos e demais pessoas da escola, a música tradicional ainda é um território muito cercado, protegido, separado das rupturas que ocorreram no século XX. Esse pensamento se associa também ao acesso limitado de formas musicais e o desconhecimento dos aspectos da música contemporânea.

A experiência sonora com referência em Schafer (1991; 2009; 2011) e Akoschky (1988; 2002; 2003; 2015) foi muito positiva, mas indicou o quanto os alunos ignoram os sons da paisagem, o que sinaliza a necessidade de um trabalho contínuo. Neste sentido, França (2011) defende a interdisciplinaridade como fundamental para que os conceitos de paisagem sonora, ecologia sonora, escuta sensível, a preocupação com o ambiente acústico, defendidos por Schafer, sejam ampliados para todos os sujeitos do espaço escolar.

Grande parte do tempo deste trabalho foi dedicado à pesquisa de fontes sonoras variadas, a um levantamento bibliográfico específico sobre técnicas de construção de instrumentos, sobre parâmetros para a escolha de materiais, as relações que se estabelecem com os códigos físicos e matemáticos, essenciais no projeto de um instrumento.

Sobre construção de instrumentos musicais é preciso considerar que muitas pessoas consideram apenas como uma atividade lúdica, simples de fazer, sem que haja uma preocupação real com a estética e a sonoridade dos instrumentos. Há uma desvalorização desse

trabalho quando se afirma ser algo que “qualquer pessoa faz” e vê o instrumento não convencional como um simples brinquedo mal-acabado.

A pesquisa por materiais e suas sonoridades exigiu muita dedicação. Os cuidados com a investigação foram muito intensos, demonstrando complexidade devido ao nível de exigência estabelecido para a confecção dos instrumentos. Para a construção considerou-se como principais aspectos a qualidade sonora que está associada diretamente à combinação de materiais, os melhores procedimentos para montagem e o bom acabamento dos instrumentos.

Convém novamente ratificar que na construção dos instrumentos foram testados diferentes materiais (considerando, sobretudo, o melhor custo benefício), analisados diferentes métodos e técnicas, e consultada, exaustivamente, a literatura especializada. Para a construção dos tubos sonoros foi utilizado PVC com 70mm de diâmetro. Na produção dos cotidiáfonos foram utilizados cones de linha, acetato, sementes, batedor de ovos, porcas e arruelas, forma para bolo, pele para tambor, areia colorida, luvas de tecido, molhos de chaves, agulha, linha, tubos para enrolar tecidos, arame e arroz. Para o xilofone, foram utilizados madeira tuturubá, latex, ripas de pinus, pregos, cadarço para coturno. Na confecção da harpa foi utilizada a madeira tuturubá, cordas de violão, fio de nylon, ilhós, parafusos, porcas e arruelas. Em outra tentativa foi usado pinus para harpa adquirido via internet em site chinês, papel paraná, tecido suede, extra adesivo PVA (cola). Além de lápis, borracha, tintas, verniz, colas, fitas adesivas, tesoura, estilete, parafusos, formões, arco de serra, martelo, lixas, arames, mini retífica, entre outros.

Durante o levantamento bibliográfico houve um enfoque na busca por referências que tratassem especificamente da construção de instrumentos. Foi possível perceber que as publicações na área de música priorizam muito mais a forma e proposição de modelos, em sua maioria de fácil reprodução, do que os aspectos da elaboração de novos instrumentos, processo que exigiria conhecimentos mais específicos de acústica.

A área da física faz uma abordagem da construção de instrumentos como uma forma de apresentar propostas inovadoras para o ensino de física e romper com metodologias pautadas apenas em estudo teórico.

Desta forma, nesta etapa da pesquisa buscou-se estabelecer um diálogo interdisciplinar que agregasse os aspectos fundamentais à física e à música. Nesse trajeto dinâmico da pesquisa almejou-se ainda a busca de outras fontes para referenciar os modos de produção de instrumentos. A pesquisa indica a experimentação, elaboração e confecção de instrumentos musicais artesanais como uma ação contínua na qual o educador vivenciará a necessidade de construção, desconstrução, reelaboração, implícitas neste processo.

A experimentação sonora perpassou, antes de tudo, pela experimentação da pesquisadora que testou os materiais e procurou novas sonoridades tendo como importante referência o trabalho do arte educador Fernando Sardo. Projetou os instrumentos e investiu em muitas tentativas para que o resultado fosse instrumentos com boa qualidade sonora, nem sempre alcançada. As escolhas dos materiais foram feitas pensando em apresentar instrumentos acessíveis aos educadores, por isso evitou-se o uso de materiais com alto custo. Nesta etapa de construção, os instrumentos produzidos tiveram referências em modelos pré-estabelecidos. No entanto, torna-se crucial para a atividade de luteria que ocorra a expressão através de instrumentos originais, autorais.

Os instrumentos apresentados aos alunos foram produzidos com base na escolha particular da construtora e a partir de seus parâmetros. Cada instrumento reflete a identidade da pesquisadora que imprime em cada objeto sua afetividade.

Os alunos receberam com bastante interesse, questionaram acerca dos materiais, se divertiram explorando-os e conseguiram demonstrar alguns conhecimentos musicais que já possuíam. Através desta pesquisa é possível indicar como proposta aos professores do ensino médio, que os alunos tenham a possibilidade de passar pelo processo de construção, não apenas como meros receptores, mas como construtores pesquisadores de sons. Desta forma, eles estabeleceriam um vínculo afetivo com a própria criação.

Essa proposta de trabalho atinge o seu objetivo também, ao proporcionar aos estudantes uma participação ativa e a manifestar seu pensamento musical valorizando seu conhecimento prévio, ao mesmo tempo em que permitiu o diálogo sem que as desproporções relacionadas à experiência musical individual criassem um abismo invisível entre os alunos.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, D. V. Narrativas de profissionalização docente em música: uma epistemologia política na perspectiva da Teoria Ator-Rede. **Revista da Abem**, v. 23, n.34, p.125-137, jan./jun. 2015.
- ABREU, T. X. Dialética entre o homem e o som: contribuições de uma aproximação entre Murray Schafer e o materialismo histórico para o trabalho educativo. *In*. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 23., 2013, Natal. **Anais [...]** Natal: ANPPOM, 2013. sp.
- ANDRÉS, A.; BORÉM, F. O grupo UAKTI: três décadas de música instrumental... **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.170-184.
- AMARAL, K. F. do. **Pesquisa em música e educação**. São Paulo: Edições Loyola, 1991.
- ARAÚJO, A. H. A prática de pesquisa na formação de professores de música: experiências de licenciandos no Grupo de Estudos e Pesquisa em Música - GRUMUS/UFRN. **Revista da Abem**, v.22, n.33, p. 155-163, jul./dez. 2014.
- AKOSCHKY, J. **Cotidiáfonos: Instrumentos sonoros realizados con objetos cotidianos**. Buenos Aires: Ricordi, 1988. Acompanha 1 CROM.
- AKOSCHKY, J. *Música en la escuela, un tema a varias voces*. *In*. AKOSCHKY, J. et al. **Artes y escuela: aspectos curriculares y didácticos de la educación artística**. 10 ed. 2 reimp. Buenos Aires : Paidós, 2002, sp.
- AKOSCHKY, J. *Tradicion e innovacion: Un movimiento continuo en la música para niños*. *In*. *Encuentro de la Canción Infantil Latinoamericana y del Caribe*. 6., 2003, Brasil. **Anais [...]** Brasil: MOCILYC, 2003. sp.
- AKOSCHKY, J. *Desde a exploración sonora de cotidiáfonos à la síntesis acústica: procesos creativos em educación musical*. *In*. SILVA, H. L. da; ZILLE, J. A. B. (Org.). **Música e educação**. Barbacena: EdUEMG, 2015. Série Diálogos com o Som. v. 2. p.79-94.
- BARBOSA, A. M. Da interdisciplinaridade à interterritorialidade: caminhos ainda incertos. **Paideia**, ano 7, n. 9, p.11-29, jul/dez. 2010.
- BARBOSA, A. M. T. B. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BEINEKE, V. Ensino musical criativo em atividades de composição na escola básica. **Revista da ABEM**, v. 23, n.34, p. 42-57, jan-jun. 2015.
- BELLOCHIO, C. R. Formação de professores de música: desafios éticos e humanos para pensar possibilidades e inovações. **Revista da Abem**, v. 24, n. 36, p. 8-22, jan./jun. 2016.
- BELLOCHIO, C. R.; SOUZA, A. S. Professor de referência e unicodência: pensando modos de ser na docência dos anos iniciais do ensino fundamental. *In*. BELLOCHIO, C. R. (Org.).

**Educação musical e unidocência:** pesquisas, narrativas e modos de ser do professor de referência. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 13-35.

BENSAYA, P. *Instrumentos de papel: construcción y consejos para a ejecución, aplicación em el aula*. Argentina: Ricordi, 1998.

BRITO, T. A. de. **Música na educação infantil:** propostas para a formação integral da criança. 4. ed. S. Paulo: Peirópolis, 2003.

BRITO, T. A. de. **Um jogo chamado música:** escuta, experiência, criação, educação. São Paulo: Peirópolis, 2019.

CACIONE, C. Construção de instrumentos. In. FRANÇA, C. C. (Org.). **Hoje tem aula de música?** Belo Horizonte: MUS, 2016. p. 57-63.

CAMPESATO, L; IAZZETTA, F. Som, espaço e tempo na arte sonora. In. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. 16., 2006, Brasília. **Anais [...]** Brasília: ANPPOM, 2006. p. 775- 780.

CARPEAUX, O. M. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

DEL BEN, L. Múltiplos espaços, multidimensionalidade, conjunto de saberes: ideias para pensarmos a formação de professores de música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 8, p. 29-32, 2003.

DEWEY, J. Ter uma experiência. In. DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 109-141.

DONATO, D. Propostas de ruptura em Pierre Schaeffer e John Cage. In. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais [...]** Belo Horizonte: ANPPOM, 2016. sp.

*EL PIANO PREPARADO DE JOHN CAGE*. Intérpretes Sophia Hase y Eduardo Ponce. Publicado pelo canal *Fundación Juan March*. Madri: *Fundación Juan March*, 2011. 1 Vídeo (6:05), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/N9y8-WEtLOM>. Acesso em 14/01/2019.

FENERICH, A. S. Obra musical opaca: a confluência de valores da música experimental em Pierre Schaeffer e John Cage. **Revista Poiésis**, n. 25, p. 13-26, 2015.

FERNANDES, I. M. B. A. (Coord. e Superv.) **Brincando e aprendendo:** um novo olhar para a educação musical. São Paulo: Cultura Acadêmica / Editora UNESP, 2011.

FERNANDES, I. M. B. A. Ensino de Música na Escola: formação de educadores. **Revista da Abem**, v. 20, n. 28, p. 131-138. 2012.

FERRARI, A. T. **Metodologia da ciência**. 3. ed. Rio de Janeiro: Kennedy Editora, 1974.

FERRAZ, M. H. C. de T; FUSARI, M. F. de R. e F. **Arte na Educação Escolar**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

FERREIRA, R. B. *et al.* Flautas Transversais Renascentistas: ... madeiras brasileiras. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.31, 2015, p.108-122.

FONTEERRADA, M. T. de O. **O lobo no labirinto**: uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

FONTEERRADA, M. T. de O. **De tramas e fios**: um ensaio sobre a música e educação. São Paulo: Unesp, 2005.

FRANÇA, M. C. C. Outros que contem passo por passo. *In.* SILVA, H. L. da; ZILLE, J. A. B. (Org.). **Música e educação**. Barbacena: EdUEMG, 2015. Série Diálogos com o Som. v.2. p. 51-63.

FRANÇA, M. C. C. Dizer o “dizível”: avaliação sistêmica em música na escola de educação básica. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 24, p. 94-106, set. 2010.

FRANÇA, M. C. C. Ecos: educação musical e meio ambiente. **Música na Educação Básica**. v. 3, n. 3, p. 28-41, 2011.

FRANÇA, M. C. C. Certas canções que ouço. **Música na Educação Básica**. Brasília, v. 5, n.5, p. 24-37, 2013.

FRANÇA, M. C. C. Sentidos da avaliação diagnóstica. **Música na Educação Básica**. Londrina, v.6, n.6, p. 99-111, 2014.

FRANÇA, M. C. C. Do discurso utópico ao deliberativo: fundamentos, currículo e formação docente para o ensino de música na escola de educação básica. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 15, 67-79, set. 2006.

FRANÇA, M. C. C.; SWANWICK, K. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Revista Em Pauta**, v. 13, n. 21, dezembro 2002.

GAINZA, V. H. de. **Estudos de psicopedagogia musical**. São Paulo: Summus Editorial, 1988.

GAINZA, V. H. de. A improvisação musical como técnica pedagógica. *In.* SILVA, H. E; ZILLE, J. A. B. (Org.) **Música e educação**. Barbacena: EdUEMG, 2015. Série Diálogos com o Som. v.2, p. 65-78.

GARCIA, D. M. Som e vida após a lata: construção de instrumentos musicais com material alternativo. 2013. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, São Paulo, 2013.

GATI, T. **Anamorfozes na música eletroacústica mista**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

GAULKE, T. G. Aprendizagem da docência: um estudo com professores de música da educação básica. **Revista da Abem**, v. 21, n.31, 91-104, jul-dez. 2013.

GAULKE, T. G. O desenvolvimento profissional de professores de música da educação básica: um estudo a partir de narrativas autobiográficas. **Revista da Abem**, v. 27, n. 42, p. 131-148, jan./jun. 2019.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

GONZAGA, A. L. **Madeira: uso e conservação**. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006.

HENRIQUES, W. S. C. Educação musical na escola: concepções do aluno de pedagogia. **Revista da Abem**, v.22, n.32, p. 39-51, jan./jun. 2014.

IAZZETTA, F. **Tabela de notas, frequências e comprimentos** (ECA – USP). Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/introducao/tabela1.html>. Acesso em 22 de fev. 2019.

*JOHN CAGE'S 4'33"*. Intérprete William Marx. Direção de Joel Hochberg. Publicado pelo canal Joel Hochberg. *McCallum Theatre, Palm Desert, CA.*, 2010. 1 vídeo. (7:44). Disponível em: <https://youtu.be/JTEFKFiXSx4>. Acesso em 14/01/2019.

JUNIOR, F. N. M.; MEDEIROS, A.; MEDEIROS, C. F. Matemática e Música: as progressões geométricas e o padrão de intervalos da escala cromática. **Revista Bolema**, Rio Claro – SP, v. 16, n. 20, set. 2003.

JÚNIOR, J. F. S. de Q.; COSTA, F. S. Pibid e a formação inicial de professores de música no Brasil: uma análise exploratória. **Revista da Abem**, v.23, n.35, p. 35- 48, jul./dez. 2015.

LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. *In. Educação e Realidade*. p. 101-105. Jul/dez, 2003.

LEMOS, G. F. B. O Tratado musical de Cornelius Cardew. **Revista Nupeart**, v. 16, p. 49-66. 2016a.

LEMOS, G. F. B. Os impasses da notação na música da segunda metade do século XX. *In. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. 26., 2016. **Anais [...]** Belo Horizonte: ANPPOM, 2016b.

LESNIE, M. *The 12 wackiest musical instruments*. 2012. Disponível em: <http://www.limelightmagazine.com.au/Article/288901%2Cthe-12-wackiest-musicalinstruments.aspx>. Acesso em: 10/08/2019.

LIBÂNEO, J. C. **Didática**. São Paulo: Editora Cortez, 2006.

LIMA, J. G. A. Práticas de luteria na música experimental brasileira. 2018. 221 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LOPES, A. O atonalismo serial: uma reavaliação crítica. **Revista Arte e filosofia**, Ouro Preto, n. 21, p. 14-40, 2016.

LUNA, I. B.; CORREA, A. F. Arte sonora – atravessamentos entre som e imagem. *In. Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas*. 5., 2018. **Anais [...]** Goiânia: Media Lab / UFG, 2018.



LUCKESI, C. C. O que é mesmo o ato de avaliar a aprendizagem? **Revista Pátio**. Porto alegre: ARTMED, 2000. ano 3, n. 12 fev./abr.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. 2. ed. Rio de Janeiro: E. P. U., 2013.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MATEIRO, T. Ensinar música: ocupação individual ou profissão aprendida? *In*. SILVA, H. E; ZILLE, J. A. B. (Org.) **Música e educação**. Barbacena: EdUEMG, 2015. Série Diálogos com o Som. v.2. p. 171-187.

MENEZES, E. M.; SILVA, E. L. da. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**. 4. ed. Revis. e atual. Florianópolis: UFSC, 2005.

MORAIS, R. G. de; CHAIB, F. M. de C.; OLIVEIRA, F. F. de. Considerações históricas, estruturais e características sobre o instrumento *Sixxen*, de Iannis Xenakis. **Per Musi**, Belo Horizonte: UFMG, 2017. p.1-21.

PENNA, M. Desafios para a educação musical: ultrapassar oposições e promover o diálogo. **Revista da Abem**, v.13, n. 14, 35-43, mar. 2006.

PENNA, M. Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa. **Revista da Abem**, Porto Alegre, V. 7, 7-19, set. 2002.

PENNA, M. Desafios para a educação musical: ultrapassar oposições e promover o diálogo. **Revista da Abem**, Porto Alegre, V. 13, 35-43, mar. 2006.

PEREIRA, C. A. A. O silêncio na obra de John Cage: uma poética musical em processo. *In*. Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, 03, 2014, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ECA-USP, 2014. p. 897-907.

PEREIRA, M. V. M. Licenciatura em música e *habitus conservatorial*: analisando o currículo. **Revista da Abem**, v.22, n.32, p. 90-103, jan./jun. 2014.

POUGY, E.; VILELA, A. **Todas as artes**. Ensino Médio. Volume único. São Paulo: Editora Ática, 2016.

REQUIÃO, L. Catástrofe! Interações musicais na educação infantil: experiências com estudantes de pedagogia e livros didáticos. **Revista da Abem**, v. 26, n. 40, p. 41-58, jan./jun. 2018.

REYNER, Igor Reis. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011.

RIBEIRO, A. A. Grupo Uakti. **Revista Estudos Avançados**, v.14, n.39, 249-272, mai-ago. 2000.

RIBEIRO, A. A. **UAKTI**: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.

SANTANA, H.; SANTANA, R. A instalação sonora como espaço de arte plural: a questão da interpretação de obras onde a electrónica e a interação humanas se encontram ao serviço da sua determinação. **Debates/UNIRIO**, n. 14, p.136-149, jun. 2015.

SARDO, F. Criar instrumentos e músicas. *In*. BRITO, T. A. de. **Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação**. São Paulo: Peirópolis, 2019. p. 155-156.

SARDO, F. **Bambuzais**. Manaus: Novo Disc; São Paulo: estúdio do autor; Domínio Digital, s/d. 1 CD-ROM. 2002.

SARDO, F. **O som e a matéria**. Manaus: Novo Disc; São Paulo; Domínio Digital, s/d. 1DVD.

SARDO, F. **Instrumentos Musicais, Esculturas Sonoras, Instalações Sonoras, Práticas Educativas**. Disponível em: [www.fernandosardo.com.br](http://www.fernandosardo.com.br). Acesso em 26/05/2020.

SARDO, F. **Biografia**. Disponível em: <http://www.fernandosardo.com.br/portugues/>. Acesso em 26/05/2020.

SCARASSATTI, M. A. F. **Walter Smetak: o alquimista dos sons**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

SCHAFER, R. M. **Educação Sonora**. 2. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. 1. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SCHWAN, I. C.; BELLOCHIO, C. R.; AHMAD, L. A. S. Pedagogia e Música: um mapeamento nos anais dos Encontros Nacionais da Associação Brasileira de Educação Musical e nas revistas da ABEM entre 2008 e 2017. **Revista da Abem**, v. 26, n. 41, p. 115-138, jul./dez. 2018.

SILVA, H. L. da; ZILLE, J. A. B. (Org.) **Música e educação**. Barbacena: EdUEMG, 2015. (Série Diálogos com o Som. v.2).

SILVA, H. L. da; CARNEIRO, A. N.; SOUSA, D. A. de. A escuta como atividade central da aula de música: uma proposta para o Ensino Médio. *In*. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 26, 2016, Belo Horizonte. **Anais [...]** Belo horizonte: ANPPOM, 2016.

SOUZA, J. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

STOROLLI, W. M. A. John Cage e o surgimento de novas formas artísticas. *In*. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 28., 2018. **Anais [...]** Manaus: ANPPOM, 2018.

SUIÇOS DO BRASIL. **Anton Walter Smetak: biografia**. Disponível em: <https://www.suicosdobrasil.org.br/walter-smetak>. Acesso em: 20 set. 2019

TSUDA, C. E. Criação Sonora de Cena Contemporânea: reflexões sobre o espaço, a arte sonora e a música de cena. **Dança**, Salvador, v. 4, n. 2 p. 87-101, jul./dez. 2015.

VIANNA, S. **UAKTI**. Belo Horizonte: Sonhos e Sons, 2008. 1 DVD.

WANDERER. **Lucerne Festival 2013: late night concert le 17 août 2013, Martin Grubinger et The Percussive Planet Ensemble (Percussions) (Xenakis-Bartók) avec Ferhan et Ferzan Önder (Piano)**. 2013. Disponível em: <http://blogduwanderer.com/lucerne-festival-2013-late-night-concert-le-17-aout-2013-martin-grubinger-et-the-percussive-planet-ensemble-rcussions-xenakis-bartok-avec-ferhan-et-ferzan-onder-piano>. Acesso em: 21/05/2019.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2011.

## **APÊNDICES**

## **1. QUADROS DA ABEM**

**ANAIS da ABEM**

**Revista da ABEM**

**Revista MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA**



<b>REVISTA DA ABEM</b>				
<b>Ano / Número</b>	<b>Autor/a</b>	<b>Resumo</b>	<b>Palavras-chave</b>	<b>Instituição</b>
<b>1992</b> <u>ano 1, n.1</u> <u>maio 1992</u>	-	-	-	-
<b>1995</b> <u>ano 2, n.2,</u> <u>jun. 1995</u>	-	-	-	-
<b>1996</b> <u>ano 3, n.3</u> <u>jun.1996</u>	-	-	-	-
<b>1997</b> ano 4, n.4 set.1997	-	-	-	-
<b>2000</b> n. 5 set. 2000	-	-	-	-
<b>2001</b> n. 6 set. 2001	-	-	-	-
<b>2002</b> n. 7 set. 2002	Maura Penna	<p><b>Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho analisa a educação musical nas escolas de ensino fundamental e médio, tomando como base os dados de pesquisas de campo, realizadas entre 1999 e 2002, junto aos professores responsáveis pelas aulas de Arte nas escolas públicas da Grande João Pessoa, PB. Os dados da pesquisa apontam que, nesse universo, a música não está conseguindo ocupar com eficiência o espaço que poderia ter na educação básica, atuando para ampliar</p>	-	UFPB

		o alcance e a qualidade da vivência musical dos alunos: é bastante elevado o índice de professores com formação em Educação Artística, mas extremamente reduzido o número de professores com habilitação em música. Discutimos como isso se relaciona à falta de um compromisso claro com a escola regular, o que se reflete tanto na formação do professor quanto na falta de propostas pedagógicas e metodológicas adequadas para esse contexto escolar e suas necessidades próprias.		
2003 n. 8 mar 2003	-	-	-	-
2003 n. 9 set. 2003	Maura Penna	<p style="text-align: center;"><b>Apre(e)ndendo músicas: na vida e nas escolas.</b></p> <p><b>Resumo.</b> A partir de três cenas verídicas, este ensaio discute questões concernentes à relação com a música na vida e nas escolas. A primeira cena diz respeito à valorização da música grafada, em detrimento de outras práticas musicais que não têm como base a notação. Analisamos como a oposição entre a música popular e a música erudita tem se mantido e reproduzido histórica e culturalmente, sedimentando práticas culturais e valores sociais distintos, assim como formas próprias de ensino-aprendizagem. Constatamos a ausência de professores de música em escolas de ensino fundamental, analisando como isso corresponde a um privilégio das escolas de música especializadas e a um descompromisso com a educação básica. Finalmente, discutimos a necessidade de considerar, no processo educativo, a diversidade de manifestações musicais – inclusive da indústria cultural – que fazem parte da vivência do aluno. Concluímos apontando que a permanência do modelo tradicional de ensino de música dificulta a renovação das práticas pedagógicas na área.</p>	<p>Notação musical</p> <p>Ensino de música</p> <p>Conservatório</p>	UFPB
2004 n.10 mar 2004	-	-	-	-
2004 n.11 set. 2004	Júlia Maria Hummes	<p style="text-align: center;"><b>Por que é importante o ensino de música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola.</b></p>	Funções do ensino de música	FUNDARTE



		<p><b>Resumo.</b> O presente artigo é um recorte da revisão bibliográfica realizada em meu trabalho de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS (Hummes, 2004), que trata das funções do ensino de música nas escolas de ensino fundamental e médio do município de Montenegro (RS). Considero esse um dos grandes temas a serem abordados nos cursos de formação de professores, com o intuito de avaliar-se o status do ensino de música em um dos locais de atuação profissional dos educadores musicais, ou seja, nas escolas. O texto está dividido em quatro partes, sendo que na primeira o foco está no contexto atual onde a música está inserida; num segundo momento estão listadas as dez categorias de Merriam (1964) sobre as funções da música na sociedade; em seguida, trago alguns autores que revisaram Merriam, e, finalizando, cito outros trabalhos que abordaram o mesmo tema, mas focalizando a escola.</p>	<p>Funções da música</p> <p>Educação musical escolar</p>	<p>/</p> <p>UERGS</p>
2005 n.12 mar. 2005	-	-	-	-
2005 n. 13 set. 2005	Regiana Blank Wille	<p><b>Educação musical formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo consiste em um recorte da dissertação As Vivências Musicais Formais, Não-Formais e Informais dos Adolescentes. A presente pesquisa teve como objetivo investigar como os processos de ensino e aprendizagem musical formal se justapõem às experiências e vivências não formais e informais dos adolescentes fora da escola. Utilizei como referencial teórico a perspectiva de Libâneo (2000). Foram realizados três estudos de caso com adolescentes expostos ao ensino formal de música, e que possuíam experiências musicais em bandas. Os resultados dessa pesquisa demonstram como a música faz parte da vida cotidiana dos adolescentes e o interesse deles em obter conhecimentos específicos, bem como superar dúvidas e questionamentos. Destaca-se também o quanto precisamos, como educadores musicais, rever alguns conceitos relativos ao ensino e à aprendizagem de música dentro da escola e, conseqüentemente, nossas práticas educativas.</p>	<p>Educação musical formal</p> <p>Não formal</p> <p>Informal</p>	<p>UFPeI</p>

2006 n.14 mar 2006	-	-	-	-
2006 n.15 set. 2006	Cecília Cavalieri França	<p><b>Do discurso utópico ao deliberativo: fundamentos, currículo e formação docente para o ensino de música na escola regular.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este ensaio discorre sobre a transposição de preceitos “utópicos” da educação musical para as deliberações curriculares, discutindo-se os conceitos fundantes da disciplina e as possibilidades do fazer musical na escola regular. Como partir de uma concepção de currículo rizomática para uma proposta curricular concreta sem que se perca o sentido da flexibilidade, da oportunidade e do encontro? O artigo pretende contribuir para o debate acerca das questões relativas à prática da educação musical na escola regular propondo um modelo de currículo semiaberto, cujos conteúdos são declarados em uma matriz curricular experimental. Esta é ilustrada por meio de relatos e está sendo testada em um programa de formação continuada para professores de música não especialistas que atuam em escolas regulares.</p>	<p>Currículo de música</p> <p>Música na escola</p> <p>Projeto Maria Fumaça</p>	UFMG
2007 n.16 mar 2007	Cecília Cavalieri França	<p><b>Por dentro da matriz</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo revisita os níveis prescritivo e descritivo do discurso educacional propostos por Walsh (1993) e expande a discussão iniciada em artigo anterior (França, 2006) sobre a necessidade de se estabelecer fundamentos para o ensino básico de música. O processo de formatação de uma matriz curricular experimental para a escola regular é explicitado. São abordadas as possibilidades para a avaliação diagnóstica e acompanhamento discente. Relatos de experiência sem sala de aula reafirmam a importância de se esgotarem musicalmente as atividades propostas e de se otimizar a integração das modalidades composição, apreciação e performance em direção aos conceitos fundantes (materiais sonoros, caráter expressivo e forma), promovendo uma abordagem rizomática dos conteúdos musicais.</p>	<p>Currículo de música</p> <p>Música na escola</p> <p>Avaliação em música</p>	UFMG
	Liora Bresler	<b>Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades.</b>	Educação musical	<i>UIUC</i>

		<p><b>Resumo.</b> Este texto, apresentado originalmente como conferência de abertura do XV Encontro Anual da Abem, trata de vários aspectos da pesquisa qualitativa em educação musical. São discutidas as principais características da pesquisa qualitativa, as raízes intelectuais da metodologia qualitativa, conceitos de realidade, gêneros de pesquisa e ética. A discussão sobre métodos de pesquisa qualitativa em educação musical inclui exemplos norte-americanos a partir de pesquisas realizadas com professores especialistas e generalistas. O texto apresenta, também, a trajetória da pesquisa qualitativa em educação musical nos últimos 25 anos nos Estados Unidos.</p>	<p>Pesquisa qualitativa</p> <p>Métodos de pesquisa</p>	
2007 n. 17 set. 2007	-	-	-	-
2007 n. 18 out. Número Especial 2007	-	-	-	-
2008 n.19 mar. 2008	-	-	-	-
2008 n. 20 set. 2008	-	-	-	-
2009 n. 21 mar 2009	-	-	-	-
2009 n. 22 set. 2009	-	-	-	-
2010 n.23 mar 2010	Miriam Suzana Pizzato	<p style="text-align: center;"><b>Motivação para aprender música na escola</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo apresenta resultados da pesquisa que teve por objetivo investigar as relações entre os níveis de interesse e os níveis de competência, dificuldade e esforço para aprender música na escola (Pizzato, 2009). Para tal, foi realizado um estudo quantitativo que utilizou dados secundários da</p>	Motivação	CMA

	Liane Hentschke	<p>pesquisa internacional “Os significados da música para crianças e adolescentes em ambientes escolares e não escolares”, sob coordenação geral do Prof. Gary McPherson (EUA) e, no Brasil, coordenada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Liane Hentschke (Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). A partir desse survey foi considerada para esta pesquisa a amostra 631 alunos de séries finais</p> <p>do ensino fundamental e médio. O referencial teórico utilizado fundamenta-se no modelo de expectativa e valor de Eccles et al. (1983). Os resultados mostram que a maioria dos alunos se percebe com alta competência e baixa dificuldade para aprender música na escola.</p>	<p>Aprendizagem musical escolar</p> <p>Modelo de expectativa e valor</p>	UFRGS
	<p>Aruna Noal Correa</p> <p>Cláudia Ribeiro Bellochio</p>	<p><b>Esther Beyer: contribuições para a educação musical brasileira</b></p> <p><b>Resumo</b> A arte oferece-nos a única possibilidade de realizar o mais legítimo desejo da vida – que é não ser apagada de todo pela morte. [...] Ficarás para sempre vivo, para te misturares perpetuamente à vida dos outros; e as mesmas linhas do teu rosto, o teu traje, os teus modos, não morrerão, constantemente rememorados pela curiosidade das gerações. Assim, não desaparecerás nem na tua forma mortal: e serás desses eternos viventes, mais eternos que os deuses, que são os contemporâneos de todas as gerações, e vão sempre marchando no meio da humanidade que marcha, espíritos originais a que se acendem outros espíritos, para que se não apague o fogo perene da inteligência [...] Eça de Queirós, Prefácio em Azulejos, do Conde de Arnoso.</p>	-	-
2011 v.19, n.25 jan./jun 2011	-	-	-	-
2011 v.19, n.26 jul./dez 2011	-	-	-	-
2012 v.20, n.27 jan./jun 2012	Cristina Bertoni dos Santos	<p><b>Aula de música e escola: concepções expectativas de alunos do ensino médio sobre a aula de música da escola</b></p> <p><b>Resumo.</b> Neste artigo apresento minha dissertação de mestrado que teve como objetivo compreender as relações que permeiam as concepções e expectativas</p>		UFR

		de alunos do ensino médio a respeito da aula de música na escola. Trago uma revisão de literatura no sentido de conhecer estudos que tratam das diferentes concepções de juventude, das relações entre os jovens e a música, dos sentidos atribuídos pelos jovens à escola. A seguir, aponto os elementos elaborados por Bernard Charlot (2000) para “uma teoria da relação com o saber”. Na metodologia trago o método de grupo de discussão. As falas dos alunos são analisadas sob a perspectiva de Bernard Charlot no que diz respeito às relações de identidade, às relações sociais e às relações epistêmicas. A identificação e a distinção dessas relações me permitiram perceber que a música tem sentido para os alunos e que a aula de música na escola é reconhecida como um espaço/momento de aprendizagens específicas relacionadas à música, e contribuí para aprendizagens que levam ao desenvolvimento do sujeito no sentido amplo.	Educação musical escolar  Música e ensino médio  Jovens e música	
	Vanilda Lúcia Ferreira de Macedo	<b>Resenha: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). Pedagogias em educação musical. Curitiba: Ibpex, 2011. 352p. (Série Educação Musical)</b> <b>Resumo.</b> O livro organizado por Teresa Mateiro <sup>1</sup> e Beatriz Ilari <sup>2</sup> apresenta as ideias de dez pedagogos estrangeiros cujas pedagogias para o ensino de música foram difundidas em inúmeros países, inclusive o Brasil, ao longo do século XX e ainda no século XXI: Émile Jaques-Dalcroze, Zoltán Kodály, Edgar Willems, Carl Orff, Maurice Martenot, Shinichi Suzuki, Gertrud Meyer-Denkman, John Paynter, Raymond Murray Schafer e Jos Wuytack. Cada proposta pedagógica é descrita em um capítulo, por autores de diferentes instituições brasileiras, além de uma autora portuguesa. A estrutura da obra constitui-se de uma apresentação feita pelas organizadoras, seguida pela introdução redigida por Maura Penna <sup>4</sup> e depois pelos dez capítulos que tratam das pedagogias musicais, dispostas cronologicamente. Ao final, há um glossário com mais de 60 termos específicos de música que colaboram para a compreensão do texto. Os capítulos seguem um padrão comum que dá unidade ao livro, com os subtítulos: Ideias; Vida e Obra; Proposta Pedagógica; e Sala de Aula.	-	UFRGS

<p>2012 v. 20, n. 28 Número Especial 20 anos 2012</p>	<p>Iveta Maria Borges Ávila Fernandes</p>	<p><b>Ensino de Música na Escola: formação de educadores</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo apresenta elementos para desenvolvimento de projeto de formação contínua de educadores da rede pública, que trabalham com ensino de música na Educação Infantil e no Ensino Fundamental I, contribuindo com a produção de conhecimentos para desenvolver projetos desta natureza. Traz considerações e reflexões ao relatar caminhos trilhados pelo projeto “Tocando, cantando,...fazendo música com crianças”, que vem sendo desenvolvido na Secretaria Municipal de Educação de Mogi das Cruzes, São Paulo. A implementação da formação contínua em serviço, com várias equipes de escolas deste sistema público municipal, trouxe como um dos resultados deste trabalho Princípios Norteadores de Projetos de Formação Contínua de Educadores em Música, tais como: projetos construídos a partir dos docentes, que se inscrevam no PPP (Projeto Político Pedagógico) e privilegiem o lócus da escola, sejam de realização interdisciplinar e realizados no modo de “pesquisa intervenção”.</p>	<p>Formação contínua de educadores</p> <p>Ensino de música</p> <p>Implementação de inovações</p>	<p>USP UNESP</p>
<p>2012 v. 20,n.29 jul./dez 2012</p>	<p>Luciana Del-Ben</p>	<p><b>Sobre ensinar música na educação básica: ideias de licenciandos em música</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo apresenta resultados de pesquisa que objetivou investigar as representações sociais sobre o ensino de música na educação básica de licenciandos em música em diferentes etapas de sua formação. Tomando como base pressupostos da teoria das representações sociais, os dados foram coletados por meio de entrevistas semiestruturadas com nove licenciandos e analisados de forma indutiva. Os resultados apresentam ideias sobre ensinar música na educação básica, bem como valores nelas implicados e práticas por elas inspiradas, dando visibilidade à interpretação que os licenciandos constroem acerca da educação básica como espaço de atuação profissional. A escola é concebida como lugar para ensinar e fazer música, mas é preciso instrumentalizar os licenciandos para lidar com as especificidades do trabalho escolar. Centrar a escola na aprendizagem de saberes poderá contribuir para que a educação básica possa, de fato, ser</p>	<p>Ensino de música na educação básica</p> <p>Educação musical escolar</p> <p>Representações de licenciandos em música</p>	<p>UFRGS</p>

		ocupada pelos licenciandos e, assim, constituir-se como um lugar para ensinar música.		
2013 v.21, n.30 jan./jun 2013	Nair Pires  Ângela Imaculada  Loureiro De Freitas Dalben	<b>Música nas escolas de educação básica: o estado da arte na produção da Revista da Abem (1992-2011)</b> <b>Resumo.</b> Este artigo trata de uma pesquisa do tipo “estado da arte” sobre o tema educação musical nas escolas de educação básica, na produção da Revista da Abem, no período de 1992 a 2011. Foram mapeados 75 artigos e a coleta de dados foi feita com base na leitura dos resumos, bem como alguns artigos que não o trazem. Os trabalhos foram analisados a partir de diferentes enfoques e agrupados em três categorias: formação e prática profissional, políticas públicas e a música no contexto escolar, e outras temáticas. Os resultados trazem elementos para se pensar a pesquisa, a música e seu ensino nas escolas de educação básica.	Educação musical  Escolas de educação básica  Estado da arte	UFOP  UFMG
2013 v.21, n.31 jul./dez.2013	Rafael Rodrigues da Silva	<b>Gestão de sala de aula na educação musical escolar.</b> <b>Resumo</b> O presente artigo tem por objetivo promover o debate acerca da gestão de sala de aula na educação musical brasileira e defender um maior destaque para o tema na formação de professores de música. O texto está dividido em quatro partes: a primeira traça um breve panorama das pesquisas sobre gestão de sala de aula e as questões das quais se ocupam; a segunda analisa de que maneira as pesquisas em educação musical publicadas no Brasil têm abordado o tema, e discute seu papel na formação de educadores musicais. Já a terceira tem por objetivo ilustrar o debate apresentando três propostas publicadas nos EUA, e a quarta é dedicada às conclusões finais.	Gestão de sala de aula  Educação musical escolar  Disciplina escolar	UCS
	Tamar Genz Gaulke	<b>Aprendizagem da docência: um estudo com professores de música da educação básica</b> <b>Resumo</b> Este artigo é um recorte de uma dissertação de mestrado que teve como objetivo geral compreender como se aprende a ensinar música na educação básica. A visão conceitual de aprendizagem e de docência de Josso, Delory-Momberger e Nóvoa, bem como as narrativas de formação, constituíram o referencial teórico-metodológico. Os resultados sinalizam que,	Aprendizagem da docência de música  Música e educação básica	UFRGS

		para aprender a docência, o professor precisa integrar-se à escola e aprender o saber-fazer, que inclui tanto o ensinar quanto o ensinar para fazer aprender. A construção da docência de música de cada professor aprendente acontece num tempo e num espaço, docência que é única na sua singularidade, mas faz parte da pluralidade de uma categoria profissional.	Narrativas	
2014 v.22, n.32	Luciano da Costa Nazario  José Augusto Mannis	<b>Entre explorações e invenções: vislumbrando um modelo referencial para o desenvolvimento criativo em ambientes de ensino coletivo.</b> <b>Resumo</b> O conteúdo deste ensaio, gerado a partir de um estudo em andamento relacionado aos processos criativos em música, propõe a reflexão e articulação de algumas atividades inventivas destinadas ao ensino coletivo através de diferentes níveis de operações. A pesquisa, fundamentada em investigações teóricas e prático-pedagógicas focadas integralmente no processo criativo e educativo, conjectura ações que possam contribuir para a assimilação de conhecimentos musicais dentro de uma perspectiva priorizando processos volitivos quanto a aspectos intrínsecos à aprendizagem. Como resultado, apresentamos um modelo referencial para o desenvolvimento criativo, evidenciando-o através de exercícios e atividades exemplificadas minuciosamente durante o escrito.	Educação musical  Criatividade  Processos heurísticos	UNICAMP
2014 v.22, n.33	-	-	-	-
2015 v.23, n.34	Viviane Beineke	<b>Ensino musical criativo em atividades de composição na escola básica.</b> <b>Resumo</b> Artigo sobre criatividade na educação com objetivo de compreender como as dimensões do ensino criativo se articulam em atividades de composição musical na escola básica. O desenho metodológico incluiu observação e registro em vídeo de aulas de música, grupos focais com as crianças e duas modalidades de entrevista com a professora participante: entrevista semiestruturada e de reflexão com vídeo. Focalizando a docência na perspectiva da professora Madalena, são analisadas três dimensões centrais do ensino criativo: a construção das relações sociais na classe, o engajamento dos interesses e a valorização das contribuições das crianças. Ao longo do tempo, essas formas de participação social configuraram uma comunidade de	Ensino criativo  Composição musical infantil	UDESC



		aprendizagem musical engajada e comprometida no processo de negociação e significação das práticas em sala de aula, compartilhando maneiras de fazer e pensar música que sustentam a aprendizagem criativa.	Educação musical na escola básica	
2015 v. 23, n.35	-	-	-	-
2016 v.24, n. 6	-	-	-	-
2016 v. 24, n. 37	Marcus Vinicius  Medeiros Pereira	<p><b>Traços da história do currículo a partir da análise de livros didáticos para a educação musical escolar</b></p> <p><b>Resumo</b> O presente texto apresenta resultados parciais de pesquisa em andamento cujo objetivo principal é mapear traços da configuração curricular do conteúdo música nas diferentes conformações disciplinares em que este foi trabalhado ao longo da história da educação básica no país. Toma-se como fontes uma amostragem intencional de livros didáticos adotados nos diferentes espaços temporais delimitados pela legislação referente ao ensino de música nas escolas de educação básica brasileiras. Trabalha-se com a hipótese de que uma seleção e uma sistematização dos conhecimentos foram efetuadas pelos conservatórios e transpostas para o ambiente escolar, sendo naturalizadas ao longo do tempo como seleção e sistematização oficiais para o ensino de música. Os resultados têm fortalecido nossa hipótese inicial: os princípios da teoria musical – principalmente relacionados à notação musical – têm se configurado como o conhecimento legitimado para o trabalho escolar, de maneira análoga à seleção destinada à formação dos músicos nos conservatórios.</p>	História do currículo  Livro didático  Educação musical escolar	UFJF
	Jéssica de Almeida	<p><b>Narrativas de professores de música: entrelaçando vivências com a música e seu ensino e a atuação na educação básica</b></p> <p><b>Resumo</b> O artigo problematiza resultados de uma pesquisa de mestrado concluída e esteve amparado em uma abordagem (auto)biográfica, a partir da análise de narrativas de histórias de vida (Abrahão, 2004a; 2004b; Josso, 2004; 2006; 2008; 2010; Nóvoa,1992; Oliveira, 2001; 2016; Peres, 2012). Na</p>	História de vida	UFMS

	Ana Lúcia Louro	produção destas, quatro professores dialogaram suas formações com os espaços de atuação na educação básica. Entre as temáticas resultantes, estão “herança pedagógica” (Arroyo, 2012; 2013; Oliveira,2001; Peres, 2011), “discussões sobre a universidade e relações com a prática”(Mateiro, 2003; 2009; Penna, 2010) e “aula a partir do aluno e experiências com o ensino da música” (Pereira, 2014; Souza, 2008; Subtil, 2007), em que são discutidas as relações dos educandos com a música (Pedrini, 2013; Ponso, 2011; Ramos, 2002).Refletindo questões pertinentes para professores de música, o artigo visa a alimentara discussão sobre a formação e atuação do professor de música que atua nas escolas hoje.	Professor de música na educação básica  Formação docente	
2017 v. 25, n. 38	-	-	-	-
2017 v. 25, n. 39	-	-	-	-
2018 v. 26, n. 40	Luciana requião	<p><b>Catástrofe! Interações musicais na educação infantil: experiências com estudantes de pedagogia e livros didáticos</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este estudo é parte da pesquisa Arte, educação musical e a formação do pedagogo, que busca compreender e discutir o papel da arte na educação infantil e as possibilidades de interação do pedagogo nesse contexto. Nele analisamos de que forma o professor- pedagogo em formação se apropria de livros didáticos musicais destinados ao professor não especialista. Por meio de intervenções em turmas da educação infantil, constatou-se que os materiais não são suficientemente legíveis. As atividades propostas foram limitadas por uma compreensão bastante superficial do que pode ser um trabalho com música em sala de aula. A tendência é um apego exagerado aos procedimentos descritos nos livros e pouca liberdade para se arriscar em novas interpretações e interações não previstas. Nesse sentido, os estudantes de pedagogia não foram capazes de, naquele momento, lidar com o incerto e o imprevisto. Mais do que buscar capacitar os futuros professores no manejo com os elementos musicais, o nosso trabalho versa sobre como conjugar esses saberes com a dinâmica de ensino necessária às especificidades do campo de atuação do professor pedagogo, o que implica um trabalho interdisciplinar.</p>	Educação musical  Educação infantil  Livro didático	UFF

<b>2018</b> v. 26, n. 41	-	-	-	-



ANAIS DA ABEM				
Título	Autor/es	Resumo	Palavras-chave	Instituição
<p><b>X ENCONTRO ANUAL DA ABEM</b>  <i>Educação Musical Hoje: múltiplos espaços, novas demandas profissionais.</i>   <i>Uberlândia- MG, 07 a 11 de outubro de 2001.</i></p>	Fábio Parra Furlanete	<p><b>Laboratório de investigação sonora</b></p>	-	-
<p><b>XI ENCONTRO ANUAL DA ABEM</b>  <i>Pesquisa e formação em Educação Musical.</i>            Universidade Federal do Rio Grande do Norte,             Natal- RN, 08 a 11 de outubro de 2002.</p>	Adelicia Dias da Silva	<p><b>Educação musical no ensino médio: criatividade e realidade cotidiana do aluno – projeto de pesquisa.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Diante das dificuldades pelas quais normalmente o professor de música passa ao lidar com as classes do Ensino Médio, por encontrar nos alunos uma postura bastante resistente em relação a repertórios e métodos consagrados e adotados na formação específica, surgiu a necessidade de se buscar alternativas que suprissem tais dificuldades a partir de uma adequação de repertórios e metodologias à realidade sócio-cultural desses alunos. Para isso faremos uma pesquisa bibliográfica e análise de documentos a fim de levantarmos pontos importantes a serem considerados em uma educação musical no Ensino Médio, buscando traçar um perfil dos alunos deste nível de ensino quanto as suas características sócio-culturais e identificando metodologias e repertórios adequados aos mesmos. Será realizado, também, um experimento baseado numa proposta de educação musical</p>	-	-

		aberta e sob uma perspectiva criativa e contextualizada na vivência cotidiana do aluno, no final do qual será feita a análise e apresentados os resultados na dissertação de mestrado.		
	Maria de Lourdes Lima de Souza Medeiros	<p align="center"><b>Educação sonora e ensino musical: uma proposta de repertório para crianças.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este estudo comparativo do Método Willems e das propostas de Murray Schafer analisa convergências e divergências entre suas ideias, apontando ainda pontos em que se complementam. Como resultado, foi composto um repertório destinado a crianças, a fim de despertar nelas, através da criação, a vivência dos sons nas diversificadas formas. Tal repertório, que possibilita à criança criar sua própria música, tendo participação crítica neste processo, consta de peças para cantar e improvisar, para desenvolver noções de altura, ritmo, dinâmica, timbre, audição interior e ainda explorações sonoras. O repertório para cantar apresenta música tonal, peças modais, pentatônicas, atonais e de tons inteiros. A intenção deste trabalho não foi esgotar o conteúdo existente nas proposições dos dois pedagogos musicais. Cada pessoa que pretenda realizar um trabalho de educação musical com crianças poderá adaptar e ampliar esta proposta, tanto quanto ao repertório como em relação ao conteúdo do pensamento de Willems e Schafer.</p>	-	-

<p><b>XII ENCONTRO ANUAL DA ABEM</b>  <i>Políticas Públicas e Ações Sociais em Educação Musical.</i>  Universidade do Estado de Santa Catarina / UDESC</p> <p>Florianópolis - SC, 21 a 24 de outubro de 2003.</p>	<p>Christiane Reis Dias  Villela Assano</p>	<p><b>Pesquisando pregões na “paisagem sonora” das ruas.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Neste trabalho, pretendo discutir os diversos sentidos dados ao som num contexto de abundância de informações acústicas, no qual pouco se escuta. Como professora de música de uma escola pública situada em Niterói-RJ, venho refletindo sobre a importância da incorporação de elementos da “paisagem sonora” (Schafer) nos conteúdos trabalhados dentro da escola, especialmente os pregões lançados aos passantes na cidade. O objetivo do trabalho é refletir sobre como vem se dando a alfabetização musical num contexto lo-fi (Schafer) e como o soundscape da cidade pode e deve contribuir para uma escuta “pensante”. Para tais discussões, trago alguns trabalhos de alunos sobre a escuta da cidade, tentando realizar a árdua tarefa de entrelaçar prática e teoria. A pesquisa baseia-se nos trabalhos de Schafer, Santos e Certeau, autores que vêm me auxiliando na tentativa diária de construir um olhar pesquisador sobre o mundo e sobre a escola em que atuo.</p>	<p>Escuta</p> <p>Paisagem sonora</p> <p>Pregões</p>	<p>FAET</p>
<p><b>XIII ENCONTRO ANUAL DA ABEM</b>  Conservatório Brasileiro de Música (CBM), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) Rio de Janeiro, 18 a 22 de outubro de 2004.</p>	<p>Denise Álvares  Campos</p> <p>Telma de Oliveira  Ferreira</p>	<p><b>A música na escola: ações pedagógicas em música desenvolvidas no ensino fundamental e médio do CEPAE/UFG.</b></p> <p><b>Resumo.</b> O texto apresenta o projeto de educação musical desenvolvido no Cepae/UFG, elaborado para atender aos alunos da própria escola e aos estagiários do curso de Licenciatura em Música da EMAC/UFG. A proposta pedagógica baseia-se na integração entre atividades de percepção, reflexão e produção musical. Considera-se que as atividades de performance musical - normalmente muito valorizadas por escolas de ensino regular - somente se tornam significativas quando inseridas nessa proposta global. Verifica-se que uma ação pedagógica desta natureza necessita extrapolar o espaço da sala de aula através de projetos de pesquisa e extensão. Tais projetos têm se firmado como suporte para a proposta de ensino e têm contribuído de forma</p>	<p>-</p>	<p>UFG</p>

		significativa na formação musical dos alunos e na formação pedagógica dos estagiários.		
	<p>Maria Cecília Cavalieri França</p> <p>Rosa Lúcia dos Mares Guia</p>	<p><b>Jogos da “matemúsica”: um recurso metodológico original para o professor de música.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Os Jogos Pedagógicos para Educação Musical (FRANÇA e MARES GUIA, 2004) foram desenvolvidos ao longo de mais de duas décadas de pesquisa e experiência das autoras. Sua aplicabilidade e consistência e metodológica têm sido testemunhadas por professores de música atuantes em contextos diversos. Diferentes procedimentos cognitivos são alternados em jogos variados que trabalham conteúdos como ordenação dos nomes das notas, leitura relativa, padrões melódicos da escala e do arpejo, padrões rítmicos, compassos, escalas, notação musical, história da música e outros. Este relato trata especificamente da “Matemúsica”, uma metodologia original criada para se trabalhar os aspectos do ritmo que envolvam um alto nível de abstração e que, portanto, deve ser abordado a partir dos nove anos de idade, quando a criança adquire a Conservação Piagetiana. Através dos jogos, conteúdos complexos e áridos tornam-se acessíveis, atraentes e dinâmicos, possibilitando aos professores revitalizar sua prática e otimizar a aprendizagem dos alunos.</p>	-	UFMG
<p><b>XIV ENCONTRO ANUAL DA ABEM</b> <i>Educação Musical e Diversidade: espaço e ações profissionais.</i> Universidade do Estado de Minas Gerais.</p>	<p>Taís Helena Palhares Foloni</p>	<p><b>A percepção musical através da música contemporânea.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Nas aulas de percepção musical dos cursos de graduação de Licenciatura em Música pode ser observada uma forte tendência em utilizar somente a música tradicional como base. Profissionais afirmam que para se entender a música mais inovadora, é necessário que se tenha um bom conhecimento da música tradicional. O presente projeto tem, como objetivo, avaliar o processo de desenvolvimento da percepção, utilizando a música tradicional e a inovadora e se caracteriza como Investigação Comparada. Propõe-se um levantamento de concepções, tais como a da música como linguagem, metodologias e processos de</p>	-	UFMT



Belo Horizonte, 25 a 28 de outubro de 2005.		desenvolvimento da percepção musical, música tradicional e inovadora. A partir daí, serão elaboradas propostas de ensino, contemplando músicas tradicionais, inovadoras, e uma associação entre ambas a serem aplicadas em turmas da disciplina Percepção e Análise Musical I no curso de graduação de Licenciatura em Música/UFMT, e os alunos serão submetidos a um pré-teste e a um pós-teste, para se ter uma avaliação mais detalhada do processo.		
	André Luiz Gonçalves de Oliveira	<p style="text-align: center;"><b>Educação auditiva e educação musical: uma proposta ecologicamente orientada.</b></p> <p><b>Resumo.</b> O presente texto apresenta uma reflexão sobre o desenvolvimento de uma proposta em educação musical denominada como ecológica. Isso será feito através de três etapas com a exposição de conceitos que se relacionam de uma maneira específica para a clara descrição de tal proposta. Na primeira parte discutiremos as relações entre audição e comportamento e as diferentes implicações conceituais decorrentes das diferentes maneiras de descrever tais relações, tendo como referencial a teoria da percepção direta e de aquisição de informação de Gibson (1966 e 1979). A partir da formação de um referencial de análise e descrição que tem como base o paradigma da percepção/ação, poderemos então encaminhar argumentos para contribuir com a discussão sobre como ocorre emergência de significado em diferentes situações de audição.</p> <p>Dessa forma estaremos prontos para a terceira etapa na qual apresentaremos o que estamos considerando como princípios fundamentais para uma proposta de educação musical ecologicamente orientada.</p>	-	UEM

	<p>Andréia Veber</p> <p>Viviane Beineke</p>	<p><b>Copos e trava-línguas: materiais sonoros para a composição na aula de música.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Esta comunicação relata uma experiência de composição musical desenvolvida com alunos da terceira série do ensino fundamental, utilizando materiais alternativos. A escola faz parte do Programa Escola Integrada, pertencente à Rede Pública Estadual de Ensino de Santa Catarina. A atividade proposta focalizou a criação de músicas utilizando copos e trava-línguas. A realização da atividade contribuiu de forma significativa no processo de desenvolvimento musical dos alunos, que tiveram a oportunidade de experimentar ideias musicais, discuti-las com os colegas e analisar os resultados alcançados, desenvolvendo a autonomia e a confiança seu próprio fazer musical. O trabalho também refletiu na curiosidade dos alunos para a criação de novos tipos de sons, ritmos e composições. Por fim, são feitas algumas considerações sobre o campo de atuação que a Escola Integrada abre aos educadores musicais, sendo possível vislumbrar a possibilidade de espaços para a inclusão da aula de música no currículo escolar.</p>	-	<p>RPEE-SC</p> <p>UDESC/UFRGS</p>
<p><b>XV ENCONTRO ANUAL DA ABEM</b>  <i>Educação Musical: produção científica, formação de professores, políticas públicas e impactos na sociedade.</i></p> <p>Universidade Federal da Paraíba (UFPB)          João Pessoa, 17 a 20 de outubro de 2006.</p>	<p>Julio Novaes Ignácio</p> <p>Bellodi</p> <p>Marisa Trench de Oliveira Fonterrada</p>	<p><b>Criatividade e educação musical: uma proposta composicional numa escola de música da cidade de São Paulo.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Esta pesquisa aborda o ensino de música para adolescentes, considerando que uma proposta educacional que estimule a criatividade é fundamental para a formação e o desenvolvimento artístico do aluno. Neste âmbito, o aprendizado tradicional, constituído unicamente sob as bases de um processo de memorização e repetição, é considerado um problema. Apoiando-se na conceituação de criatividade segundo Winnicott (1975, 1999) e nas propostas relacionadas à aplicação da linguagem musical não convencional e do reconhecimento da paisagem sonora como instrumentos de musicalização segundo Murray Schafer (1991, 2001), Paynter (1992) e Marisa Trench de Oliveira Fonterrada (2005), pretende-se desenvolver atividades no Centro de Estudos</p>	-	<p>UNESP</p>

		<p>Musicais Tom Jobim (SP) com alunos das classes de percepção e teoria musical na faixa etária de 12 a 25 anos. Parte-se da hipótese que em um ambiente favorável ao estímulo criativo os alunos se sentirão propensos a manifestar e desenvolver suas potencialidades criadoras e inserir sons do cotidiano em seu aprendizado, seja trazendo-os para a sala de aula, seja utilizando-os como fonte de analogias. Trata-se de uma pesquisa qualitativa participativa (THIOLLENT, M. 1997), que contará com estudo bibliográfico de trabalhos semelhantes, elaboração e aplicação de atividades na linha de Paynter (1992), observação dos alunos, e estudo dos materiais por eles produzidos, de suas participações nas atividades e de seus depoimentos a respeito das mesmas. Espera-se encontrar resultados que permitam a sugestão de uma proposta de reconfiguração da metodologia utilizada no processo de transmissão e assimilação da linguagem musical.</p>		
<p><b>XVI ENCONTRO ANUAL DA ABEM - Congresso Regional da ISME na América Latina. Educação Musical na América Latina: concepções, funções e ações.</b> Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)  Campo Grande, 8 a 11 de outubro de 2007.</p>	<p>Eduardo Néspoli</p>	<p><b>Confeccionando Instrumentos Sonoros e Elaborando Escutas</b></p> <p><b>Resumo.</b> O presente trabalho descreve uma experiência com confecção de instrumentos sonoros realizada no curso de música da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. Aponta para a criação de instrumentos sonoros e a composição como ferramentas para um processo de ensino-aprendizagem que considera a interação e a criatividade como elementos fundamentais.</p>	<p>Educação musical</p> <p>Instrumentos sonoros</p> <p>Escuta</p> <p>Identidade</p>	<p>UFSCar</p>
	<p>Fátima Carneiro dos Santos</p>	<p><b>A paisagem, a criança e a cidade: exercícios de escuta e de composição para uma ampliação da idéia de música</b></p> <p><b>Resumo.</b> No decorrer do século XX, percebe-se a configuração de uma imagem de mundo, dada tanto pela ciência quanto pela filosofia, que se</p>	<p>Escuta</p>	<p>UEL</p>

		<p>dá por intensas conexões e transformações, revelando sempre um “caminho de incertezas”, onde tudo está em devir. Em consonância com tal realidade, o universo musical também revela intensas transformações. Elementos como o ruído e o silêncio vêm reformular e colocar em questão a própria noção de música, desvelando uma realidade musical cada vez mais aberta a sonoridades até então consideradas não-musicais, na qual os limites entre música e não-música tornam-se cada vez mais indiscerníveis. Tal situação aponta para a necessidade de se pensar uma educação musical que além de levar em conta outras sonoridades e outros fazeres musicais, possibilita o questionamento e a ampliação da escuta e da própria idéia de música. Para isso, foi proposto, junto a um grupo de crianças, o exercício de uma escuta que inventa e atualiza idéias de música, a partir da escuta, captação e edição da paisagem sonora urbana, tendo como base os princípios da soundscape composition. Tal proposta foi considerada como um caminho adequado para pensar e vivenciar uma prática em educação musical que vislumbra a idéia de um modo menor em educação.</p>	<p>Paisagem sonora</p> <p>Composição</p> <p>Educação musical</p>	
<p><b>XVII ENCONTRO ANUAL DA ABEM</b>  <i>Diversidade musical e compromisso social: o papel da educação musical.</i> Universidade Estadual Paulista de São Paulo – Instituto de Artes São Paulo, 8 a 11 de outubro de 2008.</p>	<p>Rosangela Duarte</p> <p>Patrícia Kebach</p>	<p><b>Aprendizagens musicais significativas: o olhar para as construções e interesses dos alunos</b></p> <p><b>Resumo.</b> Neste texto, pretendemos abordar métodos para se investigar as construções de partida de um indivíduo que resolve fazer parte de uma situação de educação musical e formas de se avaliar a continuidade do processo de musicalização em andamento. Para isso, partimos de uma postura pedagógica clínica, construtivista e interacionista, cujo foco do professor não está apenas relacionado aos conteúdos que eleger como ideais para serem desenvolvidos. Seu olhar construtivista, ao contrário, se lança para modos de mapear os esquemas de ação de partida de seus educandos, no tocante às suas construções estéticas, operacionais e culturais precedentes, visando à criação de atividades significativas e interessantes e, portanto, mobilizadoras de desejo.</p>	<p>Avaliação</p> <p>Processos de construção</p> <p>Musicalização</p>	<p>UFR/UFRGS</p> <p>FIT</p>

	<p>Silvia Salles Leite Lombardi</p> <p>Marisa Trench de O. Fonterrada</p>	<p><b>A paisagem sonora e a escola: estudo de alguns aspectos da escuta e da percepção do ambiente sonoro por alunos e professores do 6o ano - Bairro do Morumbi – São Paulo</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo apresenta o relato da aplicação de uma pesquisa em andamento na cidade de São Paulo, desenvolvida pelo GEPEN/UNESP, Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical(orientada pela Profa. Dra. Marisa T. O. Fonterrada). Tem por objetivo investigar os hábitos de escuta e percepções de alunos e professores. Os resultados parciais aqui apresentados são de questionários respondidos por alunos e professores da 5a. Série do ensino fundamental de uma escola da rede particular, no bairro do Morumbi, zona sul da capital paulista. No que diz respeito à ecologia sonora, fundamenta-se na obra de Murray Shafer (1991, 2001) e aplica, nesta primeira fase, a metodologia <i>Survey</i> (BABBIE,1999).Os trabalhos tiveram início em abril de 2007, devendo estender-se até 2008. Os resultados encontrados darão subsídios à elaboração de material didático a respeito de ecologia acústica para crianças e jovens da mesma faixa etária investigada.</p>	<p>Ecologia acústica</p> <p>Escuta</p> <p>Meio ambiente</p> <p>Ambiente sonoro</p> <p>Poluição sonora</p> <p>Educação musical</p> <p>Ensino fundamental</p>	<p>UNESP</p>
<p><b>XVIII ENCONTRO ANUAL DA ABEM - 15º Simpósio Paranaense de Educação Musical</b> <i>O ensino da música na escola: compromissos e possibilidades.</i></p>	<p>Fátima Carneiro dos Santos</p>	<p><b>A construção de partituras de escuta no exercício da escuta de paisagens sonoras: uma experiência com crianças.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho refere-se à utilização de partituras de escuta como uma das possíveis ferramentas para a verificação de tipos de escuta da criança frente à paisagem sonora urbana. Os resultados e considerações aqui apresentados advém de atividades de escuta da rua desenvolvidas durante os estudos de doutorado (2006), e realizadas junto a um grupo de 10 crianças, cujo objetivo era o exercício da escuta</p>	<p>Música eletroacústica</p> <p>Partitura de escuta</p>	<p>UEL</p>

<p>Universidade Estadual de Londrina, Universidade Estadual de Maringá. Londrina, 6 a 9 de outubro de 2009.</p>		<p>do centro da cidade, como uma das etapas para o exercício da composição intitulada Vozes do Calçadão. Tal proposta abrangeu ações como: passeio auditivo, gravação de sons do Calçadão, gravação de depoimentos das crianças, escuta de repertório de composições de paisagens sonoras e a confecção de partituras de escuta. A idéia de partitura de escuta utilizada teve como referência a escrita na música eletroacústica. A criança foi uma ouvinte das ruas e desenvolveu suas partituras de escuta como um modo de apropriação dos sons da rua. A proposta de construção das partituras de escuta buscou tanto aproximar a criança das paisagens sonoras das ruas, possibilitando-lhe uma expressão visual do sonoro, quanto testar uma ferramenta que pudesse auxiliar na verificação de condutas de escuta da criança frente a esse universo sonoro.</p>	<p>Educação musical  Escuta  Paisagem sonora</p>	
	<p>Gabriel Otoni Calhau Martins  Otávio Augusto Oliveira de Menezes</p>	<p><b>A educação musical a partir do ruído em sala de aula: práticas educacionais sob uma ótica libertária.</b>  <b>Resumo.</b> O presente artigo problematiza a natureza do ruído produzido pelos alunos em sala de aula a partir de observações da prática pedagógica exercida pelos próprios autores, entendo que este pode ser um elemento na construção do conhecimento musical. Sob o ponto de vista libertário percebendo as limitações da aplicação desta concepção nas escolas de modelo hierárquico, o trabalho propõe e exemplifica atividades baseadas na discussão e apropriação do ruído, objetivando uma construção de saber mais participativa, horizontal e comum em educação musical.</p>	<p>Ruído em Sala de Aula  Educação Libertária  Ruído Subversivo  Educação Musical</p>	<p>UFRJ</p>
	<p>Danúbio Gomes da Silva</p>	<p><b>A Educação Musical como diálogo libertário de ensinar e aprender a ser sujeito social.</b>  <b>Resumo.</b> Esse estudo descreve uma pesquisa em andamento que toma como ponto de partida o entendimento de que a educação musical é</p>	<p>Educação musical</p>	<p>UFRN</p>

		<p>construída num diálogo entre o corpo e o meio ambiente cultural do sujeito, considerando a pesquisa sonora do meio ambiente como desencadeador para a compreensão dos elementos fundamentais da música, bem como, para construir seu repertório na linguagem musical e como sujeito cultural. Nesse sentido, as reflexões que aprofundamos nessa pesquisa estão focadas nas abordagens metodológicas e nos experimentos que vimos desenvolvendo ao longo de 13 anos no Projeto de extensão Pau e Lata: Projeto Artístico Pedagógico em vários municípios do Rio Grande do Norte. Tem como objetivo promover a formação musical dos participantes, possibilitar a compreensão de que podem fazer música com tudo o que está ao redor criando, reciclando, reaproveitando e suscitando diálogos sobre as responsabilidades em relação às questões ambientais e socioculturais. Nossa proposta está fundamentada nos múltiplos olhares para o ato de ensinar e aprender, compreendendo que este ato deve caminhar para uma ação libertária e cidadã.</p>	<p>Corpo</p> <p>Meio ambiente</p>	
<p><b>XIX ENCONTRO ANUAL DA ABEM</b> <i>Políticas Públicas em Educação Musical: dimensões culturais, educacionais e informativas.</i> Universidade Federal de Goiás. Goiás, 28 a 1 de outubro de 2010 – parte 1</p>	Jonas Tarcísio Reis	<p><b>A paisagem sonora e a história sonorizada: reflexões a partir de uma experiência de estágio no ensino fundamental.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho busca analisar uma experiência de estágio em música. Neste artigo, discutimos reflexivamente as implicações do desenvolvimento de atividades de criação musical e exploração de instrumentos musicais construídos a partir de sucata. Discorremos sobre uma atividade de criação de uma história sonorizada em grupo. Essa empreitada educativo-musical ocorreu no âmbito da educação básica, com turmas de ensino fundamental de uma escola municipal de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul. A base teórica que embasa o trabalho advém do entrecruzamento de saberes da área de Educação, Sociologia, Psicologia da Música e, Educação Musical. Os principais autores utilizados foram: Becker (2001), Kebach (2008), Maffioletti (2005), Lorenzi (2007), Freire (1996) e Schaffer (1991). Nessa perspectiva, o texto busca contribuir com a área dos estudos que envolvem a criação musical, a conscientização acerca da poluição</p>	<p>Ensino fundamental</p> <p>Paisagem sonora</p> <p>História sonorizada</p>	UFRGS

		sonora à qual estamos expostos constantemente no mundo hodierno, e a criação de paisagens sonoras como alternativa viável de se abordar a música e seus elementos formadores, bem como aspectos históricos da música através de um ensino musical que tem o aluno como foco central, sendo este sujeito na e da ação: produtor do seu conhecimento.		
	Simone Marques Braga	<p align="center"><b>Ensino Musical: duas propostas desenvolvidas na educação básica.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Com o objetivo de apresentar duas propostas de ensino musical adotadas simultaneamente em escola pública de nível médio, este relato propõe reflexões quanto à viabilidade destas práticas ao analisá-las, compará-las e confrontá-las. A primeira proposta está inserida na matriz curricular em oposição à segunda, em caráter extracurricular. Para a elaboração de ambas as propostas foram consideradas as particularidades dos alunos, o fazer e o pensar musical, segundo as concepções defendidas pelo educador musical Keith Swanwick (2003). Dos resultados alcançados destacamos o reconhecimento do ensino musical para a formação discente pela comunidade escolar e local.</p>	Educação básica  Ensino musical  Propostas metodológicas	UFBA
	Douglas Gamboa  Vera Lúcia Gomes Jardim	<p align="center"><b>Jogos De Improvisação Na Educação Musical Escolar.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho teve por objetivo pesquisar e discorrer sobre a utilização de jogos de improvisação na educação musical escolar, para tanto, foram desenvolvidos um conjunto de sete atividades em escolas da rede pública de Mogi das Cruzes. Subseqüentemente a realização destes jogos nas aulas de música, empreendemos uma análise dos dados obtidos e com isso, pudemos perceber características das crianças na realização destes jogos e no fazer musical em si. Fundamentamos nossa pesquisa em autores referenciais no assunto, como Hans-Joachim Koellreutter e Teca Alencar de Brito, e também utilizamos propostas de atividades destes educadores, bem como criamos e desenvolvemos alguns jogos de improvisação com nossos alunos. As atividades foram</p>	Jogos de improvisação  Improvisação musical  Educação musical escolar	FUNDUNESP  PUC-SP



		realizadas com crianças e professoras dos níveis de educação infantil e ensino fundamental. Um aspecto interessante de nosso trabalho foi que pudemos comparar os resultados obtidos no desenvolvimento dos jogos, com relatos da realização destes em outros contextos educacionais, como escolas especializadas em educação musical.		
<b>XIX ENCONTRO ANUAL DA ABEM</b> <i>Políticas Públicas em Educação Musical: dimensões culturais, educacionais e informativas.</i> Universidade Federal de Goiás. Goiás, 28 a 1 de outubro de 2010 – parte 2.	-	-	-	-
<b>XX ENCONTRO ANUAL DA ABEM</b> <i>A Educação Musical no Brasil do Século XXI.</i> Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) Secretaria Municipal de Educação de Vitória (SEME)	Juliana Alves Moreira  Gislaine Maria Barbosa  Maycon  Juliano de Jesus Rosa	<b>A inserção da música no espaço escolar: diferentes concepções.</b>  <b>Resumo.</b> O presente artigo tem por finalidade expor as experiências musicais vivenciadas em um contexto escolar pelos alunos do curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal de Ouro Preto que, dentro do Projeto de Estímulo à Docência (PED), atuam em escolas de Educação Básica com subprojetos na área de Música. Para tanto, apresenta duas concepções para a inserção da música no processo de ensino-aprendizagem, destacando o trabalho de criação de um grupo de percussão na escola, que necessitava de um trabalho musical capaz de dar credibilidade à construção do saber por meio da atuação conjunta de todas as áreas do conhecimento. Apresenta também alguns resultados alcançados ao longo do processo de inserção da música no espaço escolar.	Ensino de música na escola  Concepções de ensino de música  Projeto percussão na escola	UFOP

Vitória- ES, 07 a 10 de novembro de 2011.	Cássia Gonçalves Paloma Rodrigues			
	Rita de Cássia Cândido  Maria de Fátima Cardoso Gomes	<p><b>A música na educação básica: Contrastes entre duas práticas de ensino.</b></p> <p><b>Resumo.</b> A Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008, determina que a música seja conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular do ensino básico brasileiro e estipula o prazo de três anos letivos para que os sistemas educacionais se adaptem às suas exigências. O momento torna-se oportuno para ampliar as contribuições sobre o vasto campo de trabalho que é a atuação do professor de música nas escolas. Este projeto de pesquisa insere-se nesse contexto, pois pretende investigar e analisar práticas pedagógicas de professores de música, em duas escolas que já tenham tradição nesse ensino, com a intenção de compreender como esses profissionais trabalham. As investigações e análises sobre os processos de ensino-aprendizagem de música se darão à luz dos referenciais teóricos da Psicologia Histórico-Cultural e das contribuições de L. S. Vygotsky. Do ponto de vista metodológico, o desenvolvimento da pesquisa se dará a partir da perspectiva da etnografia interacional. A observação participante deverá ser o principal recurso utilizado, pois se pretende realizar a investigação usando formas de abordagem que permitam a compreensão subjetiva da relação professor / aluno/ conhecimento, somente possível na aproximação com a realidade da sala de aula.</p>	Música  Educação básica	UFMG
	Fernanda Nascimento Nogueira	<p><b>Aprendendo notação musical através da aplicação de materiais concretos por meio de jogos</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo é parte de uma pesquisa concluída em 2009, como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Música com ênfase em Educação. A utilização dos jogos com o uso de materiais concretos com fins educacionais dentro do ambiente escolar foi o eixo</p>	Educação musical  Jogo	UFSCar

		<p>condutor dessa pesquisa. O referencial teórico adotado foi baseado em nomes que discorrem sobre o jogo na educação, a música e o jogo e o ensino de maneira lúdica como Kishimotoe Gainza. Através de aplicação de procedimentos da pesquisa-ação, a pesquisadora pôde se inserir nas práticas educativas e buscar uma melhora na prática visando o ensino e aprendizagem de seus alunos e alunas por vias lúdicas. O registro dos dados foi realizado através da produção de um Diário de Campo, e os materiais confeccionados foram registrados no Diário de Construção. Com esse trabalho a pesquisadora pôde verificar que não apenas ocorreu aprendizagem dos conteúdos musicais através da realização dos jogos com uso dos materiais, mas também ocorreram outros processos educativos como a socialização, a cooperação, a motivação, entre outros.</p>	Material concreto	
	<p>Cecília Cavaliéri França</p> <p>Karla Jaber Barbosa</p>	<p><b>Avaliação diagnóstica no ensino básico de música.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este relato de experiência aborda a avaliação diagnóstica, ferramenta pedagógica capaz de orientar o planejamento do ensino de música na escola regular. Embora haja padrões cognitivos conhecidos para as diversas faixas etárias, o desenvolvimento de cada criança é um processo único que opera segundo variáveis individuais e sociais. Dada a heterogeneidade encontrada nas turmas de um mesmo ano escolar, faz-se necessário realizar um levantamento do conhecimento prévio dos alunos antes de se iniciar o trabalho. Diferentemente da avaliação sistêmica, cujos resultados são direcionados para revisões no sistema de ensino como um todo, a avaliação diagnóstica focaliza cada aluno em particular, permitindo acompanhá-lo no processo de construção do conhecimento e domínio de habilidades. Atividades diagnósticas escritas, que são complementares às modalidades práticas, permitem mapear as habilidades e conceitos que estão sendo mobilizados pelos estudantes de maneira autônoma. As avaliações aqui relatadas foram aplicadas no formato de testes de múltipla escolha para todos os alunos do 2º ao 5º anos do Ensino Fundamental de uma escola particular de classe média de Belo Horizonte. A partir da análise dos resultados,</p>	<p>Avaliação diagnóstica em música</p> <p>Currículo de música</p> <p>Música na educação básica.</p>	UFMG

		intervenções diferenciadas foram elaboradas para trabalhar com os alunos suas necessidades específicas, de maneira a ajudá-los a construir novos patamares de conhecimento.		
	Cristina Bertoni dos Santos	<p><b>Conteúdos de música na aula de música da escola: concepções e expectativas de alunos do Ensino Médio.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Neste artigo apresentarei um recorte da análise dos dados da minha pesquisa de mestrado, sobre as concepções e as expectativas de alunos de Ensino Médio a respeito da aula de música da escola, focalizando os conteúdos de música identificados a partir das falas dos alunos. Ao longo do artigo, trago uma breve revisão sobre o conceito de juventude, sobre os jovens e a música e sobre os jovens e suas relações com a escola. Aponto também a perspectiva pela qual realizei a análise dos dados, a partir das bases para a elaboração da teoria Da relação com o saber, de Bernard Charlot. Apresento parte da análise dos dados da pesquisa referente às figuras do aprender, nomeadas segundo Charlot, que me auxiliaram na compreensão das expectativas e concepções dos alunos a respeito daquilo que sabem e esperam aprender em música, na aula de música da escola. Por fim, as conclusões apontam que a aula de música é vista como um espaço diferente dentro da escola, em que os alunos podem estabelecer relações com todos os colegas, com todas as músicas e ainda entrar em formas de relação epistêmica com o saber, que envolvem aprendizagens em música.</p>	<p>Educação musical escolar</p> <p>Alunos de Ensino Médio</p> <p>Aula de música</p>	UERGS
	Vilma de O. S. Fogaça	<p><b>Para ouvir e responder ao discurso musical do aluno: todo aprendizado requer diálogo</b></p> <p><b>Resumo.</b> O artigo apresenta uma reflexão acerca da escuta do discurso musical do aluno, da compreensão da importância de desenvolver no aluno a habilidade de comunicar sua música, a partir de atividades de criação musical e do entendimento da necessidade de ouvir o seu discurso e valorizá-lo, tornando-o importante para todo o processo de ensino-aprendizagem musical. Essa importância seria evidenciada</p>	<p>Discurso musical</p> <p>Articulações pedagógicas</p>	UFBA

		quando o discurso fosse útil e significativo, de maneira que, a partir dele fossem elaboradas e desenvolvidas ações pedagógicas musicais. O texto apresenta como proposta para uma possível solução para essa questão da criação de articulações pedagógicas (por parte do professor de música) a partir do discurso musical do aluno e sugere como referencial teórico a utilização da Abordagem PONTES em desenvolvimento pela educadora musical Profa. Dra. Alda Oliveira, inclinado sua atenção de maneira mais enfática a duas articulações, especificamente: Expressividade e Sensibilidade.	Criação	
	Jefferson Nunes de Amorim	<p align="center"><b>Produzindo material didático para educação musical</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo tem o objetivo de descrever a experiência musical vivida durante o processo de elaboração e produção de material didático para o projeto musical no programa IdAs e Vindas: diálogos artísticos. O material didático foi distribuído em oficina de música elaborada como atividade do programa e realizada para grupos de estudantes do ensino médio. Neste texto, relatamos as fases do trabalho realizado pela equipe que produziu o material didático e apresentamos a opinião dos alunos que fizeram uso desse material. A elaboração do material didático exigiu a definição de critérios didáticos para estimular o interesse e motivar os alunos: definição de um tema gerador; perguntas problematizadoras; seleção de conteúdos e repertório relacionados com o Programa de Avaliação Seriada; utilização de letra de música; imagens e textos atrativos; glossário explicativo e atividades contextualizadas para fixação dos conteúdos.</p>	Material didático  Ensino médio  Programa de avaliação seriada	UnB
<b>XXI ENCONTRO ANUAL DA ABEM</b> <i>Ciência, Tecnologia e Inovação: perspectivas para pesquisas e ações em educação musical.</i>	Maria Helenita Nascimento Bernál	<p align="center"><b>Estratégias e possibilidades para educação musical aplicadas em uma escola pública.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Relato neste texto, algumas estratégias desenvolvidas em uma escola da Rede Municipal de Porto Alegre, situada na zona sul de Porto Alegre. Tem sido de fundamental importância para a Educação Musical da escola, o aproveitamento de todas as oportunidades,</p>	Educação Musical	Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre/RS

UNB, Pirenópolis - GO, 04 a 08 de novembro de 2013.		recursos e possibilidades que surgem. O perfil musical dos alunos em termos de vivência e conhecimento musical é bem diversificado. Existem os evangélicos, os tamboreiros das religiões afro brasileiras, os que fazem parte de bandas de pagode, os roqueiros, funkeiros, os adeptos do rap, praticantes de capoeira, os que compõem, os que interpretam, as preferências instrumentais, os que cantam, os que fazem complemento musical no turno inverso, os que têm aula de música no currículo regular, os que estão chegando agora com ou sem nenhuma vivência musical de outra escola. O trabalho é desenvolvido a partir do cotidiano musical dos alunos, ampliando suas possibilidades musicais, desenvolvendo e aprofundando todo o aspecto cognitivo da música como, os parâmetros sonoros (duração, altura, timbre, dinâmica...), a prática instrumental, o canto, a História da Música, grafia e leitura musical, bem como, os valores: solidariedade, responsabilidade, autonomia, aumento da autoestima. Contemplando também os diversos níveis de aprendizagem musical. Todas as possibilidades de aprendizagem musical desenvolvidas fazem a conexão entre as aulas e o universo musical do cotidiano dos alunos.	Possibilidades Pedagógicas  Diversidade	
	Rosenir A. Oliveira	<p align="center"><b>Mosaico Sonoro: uma representação contemporânea do discurso musical através da audiopartitura.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este relato descreve uma das atividades desenvolvidas numa sala de aula do 6º ano da EEEF Dona Luiza Freitas Vale Aranha, localizada na zona sul de Porto Alegre/RS. Esta é uma turma de 30 alunos com idades que variam de 10 a 12 anos. Todas as atividades de musicalização são desenvolvidas durante as minhas aulas de Artes Visuais onde mantenho um diálogo entre essas duas linguagens: visual e musical. Portanto, são apresentadas, não somente, atividades de apreciação, criação e execução como também, uma forma de trabalho interdisciplinar onde elementos das Artes Visuais, mais familiarizados por eles, podem ajudar no desenvolvimento da percepção musical e na compreensão da linguagem musical. A partir dessa proposta a atividade aqui relatada foi realizada de forma coletiva e teve como objetivo</p>	Percepção musical  Audiopartitura  Musicalização	SEC/RS

		desenvolver nesses alunos uma escuta atenta e favorecer a compreensão de ocorrências musicais de forma globalizada contemplando conteúdos básicos da linguagem musical e utilizando como ferramenta didático-pedagógica, atividades com audiopartituras. Para tanto foram feitas apreciações de diversas músicas escolhidas e trazidas por eles, criação de um CD, em papel, com as músicas favoritas da turma, apreciação da obra 'As Quatro Estações' de Vivaldi e construção de audiopartitura através da técnica de colagem com papéis de diversas cores e texturas. Finalizo com algumas escritas deles coletadas depois da atividade e algumas considerações sobre a importância dessas atividades de musicalização, apresentadas de forma lúdica e interdisciplinar.		
	Jussânia Borges Corrêa	<p style="text-align: center;"><b>O fazer musical antecedendo a teoria</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho mostra o resultado de observações e atuações realizadas em turmas de musicalização infantil na Escola de Música de Brasília com o objetivo de compreender como ocorre a aprendizagem musical neste contexto e colocar a importância da criação musical. Além das leituras complementares, foram feitas observações participantes em aulas de teoria, observações de aula coral, prática de conjunto e oficinas de instrumentos. Foi trabalhado o projeto de criação de uma paisagem sonora do cerrado, com uso de conhecimentos indígenas, onde os alunos participaram explorando objetos sonoros, improvisando, compondo e interpretando. O fazer musical antes da introdução teórica, presente em aulas observadas e no projeto realizado, bem como o uso de grafias simples não convencionais, facilitam a compreensão e participação dos alunos nas atividades de forma prazerosa e educativa.</p>	Fazer musical  Paisagem sonora  Criação  Índios  Meio ambiente	UnB

XXII CONGRESSO NACIONAL DA ABEM <i>Educação musical: formação humana, ética e produção de conhecimento.</i> UFRN. Natal – RN, 05 a 09 de Outubro, 2015. V 1.	Tuilla Claudia Feitosa Ferreira  Bianca Peixoto de Carvalho  Fernanda Freire Maia  Gerardo Viana Junior	<b>Oficina de Jogos Musicais: Uma prática de ensino no PET.</b>  <b>Resumo.</b> O presente trabalho trata-se de um relato de experiência acerca da realização da Oficina de Jogos Musicais na IX Semana de Educação Musical no Instituto de Cultura e Arte como atividade extracurricular mediada pelos bolsistas do Programa de Educação Tutorial – PET/Música da UFC. O relato foi feito através de observações, anotações e registros audiovisuais. A oficina foi resultado do Grupo de Estudos em Jogos Musicais, realizado dentro do Curso de Música – ICA/UFC.	Jogos Musicais  Educação Musical  Metodologia de ensino	UFC
	Marisa Nóbrega Rodrigues  Romero Ricardo Damião de Araujo	<b>Em busca de vivências sonoras diversificadas: um relato de experiência realizada no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Campina Grande.</b>  <b>Resumo.</b> Este trabalho tem como objetivo relatar duas experiências realizadas na disciplina Metodologia do Ensino da Música, do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Campina Grande. No Projeto Pedagógico do referido curso, as disciplinas voltadas à prática pedagógica nos seus diversos aspectos, tais como a experimentação, a composição e improvisação com diferentes fontes sonoras, são escassas. Tendo observado esse fato, resolvemos elaborar um plano de curso que contemplasse a fundamentação teórica no campo da metodologia para o ensino da música e, também, atividades práticas relacionadas com as propostas pedagógicas estudadas. Dessa forma, estabelecemos uma conexão entre teoria e prática, inventando e reelaborando atividades que condiziam com o contexto sociocultural daquela turma. Como resultado, observamos a participação ativa dos alunos nos processos de experimentação sonora e, ao final da disciplina, por meio dos relatos dos alunos, percebemos mudanças na forma de pensar e agir em sala de aula.	Experimentação sonora  Composição  Improvisação coletiva	UFCG



	<p>Jaildo Gurgel da Costa</p> <p>Leonardo Araújo da Silva</p>	<p align="center"><b>Jogos Musicais: ações do PIBID-Música do IFPE.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho apresenta resultados preliminares das intervenções didático pedagógicas musicais, desenvolvidas através do subprojeto PIBID-MÚSICA, CAPES/IFPE. Estas atividades foram realizadas na Escola Estadual Tomas Alves (ensino fundamental II), localizada no município de Belo Jardim, agreste Pernambucano. Com base nas pedagogias musicais surgidas no início do século XX, idealizadas por músicos comprometidos com o ensino da música (em especial, da primeira geração, os de maior introdução no Brasil: Émile Jaques Dalcroze, Edgar Willems, Zoltán Kodály, Carl Orff e Shinichi Suzuki) foram desenvolvidas atividades em grupo, em sala de aula, a fim de explorar ritmo, melodia, timbre e improvisação, associados ao movimento. Estas propostas são conhecidas como “métodos ativos”, nos quais se fundamentam algumas atividades que chamaremos aqui de “Jogos Musicais”, principal foco deste trabalho, para os quais foram utilizados materiais de baixo custo e de fácil acesso como copos, retalhos de tecidos, calçados, bolas, além do próprio corpo. A intervenção se deu durante dois turnos (manhã e tarde), nas turmas do 6º ao 9º ano, realizadas por cinco duplas de bolsistas PIBID simultaneamente, em salas separadas, onde cada grupo ficou incumbido de executar um “jogo”, alternando os espaços de aplicação numa espécie de “rodízio”. Percebeu-se, ao longo e após a realização de tais atividades, facilidades e dificuldades dos estudantes na execução das tarefas propostas. Em vários, notávamos empolgação com o conteúdo apresentado, enquanto outros não se interessaram por essas ações. Contudo, os trabalhos foram realizados com êxito, o que contribui, de certa maneira, com a inserção da Educação Musical no respectivo ambiente escolar.</p>	<p>PIBID – Música</p> <p>Educação Musical</p> <p>Jogos Musicais</p>	<p>IFPE</p>
--	---	---	---	-------------

Carla Pereira dos Santos	<p align="center"><b>Música na escola de educação básica: conceitos e dimensões.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho apresenta o recorte de uma tese de doutorado concluída em 2013, intitulada Ensinar música na escola: um estudo de caso com uma orquestra escolar. A partir da revisão de literatura sobre escola e o ensino de música nesse contexto, esta comunicação tem como objetivo apresentar e discutir conceitos e dimensões do ensino de música na escola de educação básica. Os resultados apontam que a escola, entendida como uma instituição socializadora, possui sua própria cultura e especificidades, que correspondem aos seus modos próprios de ensinar, aprender e estruturar-se, englobando um conjunto de ações e práticas que estão na escola por constituir parte de seu projeto educativo. É nessa direção que surgem os projetos e demais atividades musicais que fazem parte dessa instituição.</p>	Escola de educação básica  Ensino de música na escola  Cultura escolar	UFPB
Edineiram Marinho  Maciel Antônio Dias Nascimento	<p align="center"><b>Educação musical e contemporaneidade.</b></p> <p><b>Resumo.</b> A pesquisa trata do fazer musical em escolas públicas de Salvador/Bahia, com turmas do 6º ao 9º anos do ensino fundamental, localizadas em bairros periféricos. Tem como objetivo identificar se existe confronto entre as preferências musicais dos estudantes e as dos professores de música, e analisar de que maneira esse confronto tem sido abordado. Como se desenvolve o diálogo entre os diferentes no que diz respeito à Educação Musical? Procura, então, identificar os estilos musicais utilizados em diferentes momentos da vida escolar, buscando perceber o envolvimento dos estudantes e dos professores nessas atividades. Para isso estão sendo realizadas observações, entrevistas com professores de música e gestores, aplicação de questionário com estudantes, e formação de grupos focais, também com estudantes. No momento, a pesquisa ainda está na fase da revisão de literatura e das observações nas escolas selecionadas.</p>	Educação Musical  Contemporaneidade  Escola Pública	UNEB
	<p align="center"><b>Os valores da construção de instrumentos musicais para a educação musical: uma reflexão a partir da fala de dois músicos.</b></p>		

	Aline Clissiane Ferreira da Silva	<p><b>Resumo.</b> Este trabalho entende a construção de instrumentos como uma prática que pode contribuir positivamente para a educação musical. Visualiza as pesquisas científicas da área como exploratórias dessas possibilidades. Julga necessário apropriar-se dessas contribuições para a realização de pesquisas futuras mais consolidadas e objetivas. É considerando essa necessidade que a pesquisa se desenvolve a partir do questionamento: quais os valores da construção de instrumentos para a educação musical? Para responder à pergunta, a pesquisa recorre ao levantamento bibliográfico e entrevistas com os pesquisadores da área em discussão. É realizado um mapeamento dos manuais de construção de instrumentos de forma a analisar os objetivos que esses materiais visam. É apresentado um mapeamento das pesquisas científicas que relacionam a construção de instrumentos com a prática pedagógica evidenciando os resultados e contribuições dos pesquisadores para a área. Também apresenta os discursos atuais dos educadores musicais que investigam a construção de instrumentos. Ao término do trabalho apresenta-se o contraponto que se forma entre as falas dos entrevistados. Espera-se que o trabalho possa auxiliar para futuras pesquisas da educação musical que se utilize da construção de instrumentos musicais.</p>	Educação Musical  Construção de Instrumentos  Valores	UFRGS
XXIII CONGRESSO NACIONAL DA ABEM_Diversidade humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical. Universidade Federal do Amazonas – UFAM, Faculdade de Artes – FAARTES. Manaus, AM. 16 a 29 de outubro de 2017. V.2	Luana Domingos Cesetti Gomyde  João Vitor Dyundi Nakao	<p><b>O ensino de Música e suas aprendizagens na escola: práticas criativas em sala de aula.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo tem o objetivo de apresentar algumas das experiências vividas no contexto do estágio obrigatório do terceiro ano do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Londrina. O estágio em questão ocorreu durante o ano de 2016 em uma escola pública estadual, situada na zona oeste da cidade de Londrina, que atende somente os anos finais do Ensino Fundamental (6º ao 9º anos). A turma selecionada foi o 8º ano B, composta por 26 estudantes, entre 12 e 14 anos. O recorte feito para a elaboração deste texto compreende três unidades didáticas aplicadas: “Conhecendo a paisagem sonora”, “Desenvolvendo uma escuta consciente” e “O som</p>	Estágio  Ensino Fundamental  Práticas criativas na escola	UEL

	Leandro Augusto dos Reis	e os sentidos”. O objetivo central das atividades realizadas foi a compreensão e a construção de conceitos musicais relacionados aos temas abordados por meio do processo criativo dos estudantes, tendo como base uma metodologia pautada nas oficinas de Música. Priorizando sempre os atos criativos da turma, foi possível desenvolver uma proposta de Educação Musical significativos tanto para os estudantes quanto para nós, estagiários.		
	Renata Mariano Landgraf	<p><b>Paisagem sonora na Educação Infantil: o caminhar para uma escuta pensante através de ações do PIBID.</b></p> <p><b>Resumo.</b> O presente artigo parte das experiências como bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), demonstrando práticas significativas de uma oficina desenvolvida na turma da Educação Infantil da Escola Municipal Maria Carmelita Vilela Magalhães, Londrina-Pr. A proposta foi partir de um trabalho de conscientização sobre a paisagem sonora da sala, escola e entorno para desenvolver o trabalho inicial de musicalização com os alunos. Durante o percurso do trabalho realizamos práticas envolvendo os parâmetros do som, apreciação musical (com o foco em uma escuta ativa), composição coletiva e escutas do ambiente escolar e entorno. No segundo semestre, como desdobramento do trabalho inicial de “limpeza de ouvidos”, desenvolvemos uma unidade partindo de canções e brincadeiras musicais do projeto de ensino e extensão Música Criança. Como fechamento do trabalho elaboramos uma cartilha, direcionada aos pais e comunidade escolar, com textos informativos sobre o conceito de paisagem sonora, descrição das atividades realizadas com a turma e seus resultados. A cartilha vinha acompanhada de um CD com as gravações em áudio de todas as atividades que fizeram parte desse processo.</p>	<p>Paisagem Sonora</p> <p>Educação Infantil</p> <p>PIBID</p>	UEL
		<b>Apreciação e composição de música contemporânea na escola.</b>		UEM

	<p>Karine Rayara Peres Duarte</p> <p>Vania Malagutti Fialho</p>	<p><b>Resumo.</b> O presente Relato de Experiência aborda aspectos referentes a minha atuação como estagiaria de música em uma escola pública do município de Maringá. O tema das aulas foi a música contemporânea com ênfase na apreciação e composição dos alunos. O objetivo desta comunicação é relatar como aconteceu o processo de educação musical através da música contemporânea e a forma de aceitação dos alunos referente a esse tipo de música. Também apresento as dificuldades da turma quando ao uso da criatividade na construção da composição musical.</p>	<p>Música contemporânea</p> <p>Apreciação</p> <p>Composição</p>	
--	---	---	---	--



<b>REVISTA MEB</b>				
<b>Número / Ano</b>	<b>Autor/a</b>	<b>Resumo</b>	<b>Palavras-chave</b>	<b>Instituição</b>
Vol.01   N.01 Outubro de 2009	Jusamara Souza	<b>Maneiras de ouvir música: uma questão para a educação musical com jovens</b>	Ouvir e escuta musical	UFRGS
	Maria Cecília de Araújo Torres	<b>Resumo.</b> A audição como parte integrante de uma educação musical tem sido foco de vários modelos pedagógicos. Neste artigo pretendemos discutir alguns aspectos que estão implícitos nesse tema quando trabalhado com jovens na educação básica: a) conceitos de ouvir e escuta musical; b) de sua relevância para a sociedade contemporânea; c) tipologia do ouvir musical a partir dos jovens; d) aspectos didáticos e metodológicos para a sala de aula. Propomos também uma série de atividades didáticas a partir das diferentes maneiras de ouvir música.	Educação musical Jovens	IPA
Vol.02   N.02, Setembro de 2010	Luis Ricardo Silva Queiroz	<b>Práticas para o ensino da música nas escolas de educação básica</b>	Atuação docente	UFPB
	Vanildo Mousinho Marinho	<b>Resumo.</b> Este trabalho apresenta perspectivas para o ensino da música na educação básica, tendo como base o perfil da escola e concepções da área de educação musical na atualidade. A partir de uma reflexão crítica do universo escolar e dos caminhos possíveis para a presença da música nesse contexto, são apresentadas propostas e práticas diversificadas que podem subsidiar a atuação do professor de música nessa realidade. Considerando as reflexões realizadas e as atividades propostas, são levantados caminhos e possibilidades para a atuação do professor em sala de aula, abrangendo práticas de educação musical que, com base na vivência, percepção, criação e interpretação, integrem e desenvolvam aspectos diversos da música como fenômeno artístico e cultural.	Ensino de música  Educação básica	
Vol.02   N.02, Setembro de 2010	Wasti Sivério Ciszewski	<b>Notação musical não tradicional: possibilidade de criação e expressão musical na educação infantil</b>	Educação musical	UNESP
		<b>Resumo.</b> Este artigo é destinado tanto a professores de educação infantil como a estudantes e professores de música. No texto serão trazidas reflexões sobre a música na educação infantil e apresentadas possibilidades de atividades musicais relativas à notação musical não tradicional, considerando que essas podem desenvolver a percepção, a criatividade e a expressividade das	Educação infantil	

		crianças. Primeiramente, serão feitas algumas considerações sobre os problemas frequentes em relação à música nas escolas de educação infantil e será realizada uma breve reflexão sobre o papel da música neste segmento educacional. A seguir, será apresentado um material didático criado por professoras de educação infantil e algumas sugestões de atividades para utilização desse material, visando o desenvolvimento da notação musical não tradicional em sala de aula.	Notação musical não tradicional	
	Ailen Rose Balog de Lima  Ellen de Albuquerque Boger Stencil	<p style="text-align: center;"><b>Vivência musical no contexto escolar</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo destina-se a professores de música da educação infantil e séries iniciais. O objetivo é apresentar uma prática musical que tem sido desenvolvida com os alunos em nossa vivência musical. O trabalho está alicerçado em cinco pontos que acreditamos serem essenciais para o desenvolvimento musical da criança: apreciação musical, senso rítmico, senso melódico, voz e execução instrumental; sempre partindo do sonoro e valorizando a criação musical. Os fundamentos são esclarecidos com exemplos de atividades práticas que demonstram as várias possibilidades do fazer musical.</p>	Ensino de música  Repertório musical  Audibilização	UNASP
Vol.03   N.03, Setembro de 2011	Viviane Beineke	<p style="text-align: center;"><b>Música, jogo e poesia na educação musical escolar</b></p> <p><b>Resumo.</b> O texto discute alguns entrelaçamentos e possibilidades de diálogo entre estudos sobre as culturas lúdicas da infância e a produção de música para crianças. Com uma abordagem lúdica do ensino de música, o texto focaliza o trabalho com canções brasileiras arranjadas para jogos de copos, buscando possibilidades metodológicas que valorizem a produção musical dos alunos. O repertório abrange canções, parlendas e trava-línguas, acompanhados com materiais simples, como copos plásticos e sons corporais. Inventando novas formas de brincar e tocar as músicas, procura-se favorecer a expressão criativa e prazerosa da criança no fazer musical coletivo. Os arranjos foram concebidos para a prática musical no contexto escolar e permitem múltiplas formas de utilização em sala de aula pelo professor.</p>	Culturas musicais infantis  Jogos de mãos e copos  Composição musical	UDESC



	Cecília Cavaliéri França	<p align="center"><b>Ecoss: educação musical e meio ambiente</b></p> <p><b>Resumo.</b> Meio ambiente é um dos temas transversais mais prementes da educação e, portanto, conteúdo obrigatório também da educação musical. Esses dois campos do conhecimento convergem em diversos pontos, que podem ser percebidos em três eixos: o pragmático, o da paisagem sonora e o ético-estético. Por meio de atividades de apreciação musical, construção de instrumentos, sonorização e criação, e da discussão sobre temas como ecologia sonora, acústica, tecnologia e saúde pode-se promover a valorização dos produtos naturais e culturais assim como o senso de pertencimento e a educação da sensibilidade visando o desenvolvimento ético e estético.</p>	Educação musical e ambiental  Música e meio ambiente  Paisagem sonora	UFMG
Vol.04   N.04, Novembro de 2012	Alessandra Nunes de Castro Silva	<p align="center"><b>Trilha de sons, construindo a escrita musical</b></p> <p><b>Resumo.</b> Considerando que construímos conceitos por meio da prática, o presente artigo propõe atividades que, tendo como ponto de partida o conceito de paisagem sonora, envolvem apreciação, percepção, escuta crítico-reflexiva, criação e registro gráfico. Termo cunhado por Murray Schafer, paisagem sonora é o fio condutor do trabalho de educação musical, cujo objetivo é apontar caminhos e possibilidades para a construção da escrita musical de forma criativa e reflexiva por parte de alunos do ensino fundamental da segunda fase da educação básica. Com foco nesse contexto, as aulas de música buscam desenvolver uma escuta ativa e crítico reflexiva e também proporcionar aos estudantes a apropriação de conceitos musicais.</p>	Paisagem sonora  Escuta ativa  Partitura icônica	SEEG
	Zuraida Abud Bastião	<p align="center"><b>Prática de conjunto instrumental na educação básica</b></p> <p><b>Resumo.</b> Existem possibilidades e desafios para trabalhar com a prática de conjunto instrumental na educação básica. Apesar das orientações mencionadas nas diretrizes educacionais, muitas vezes conteúdos referentes à criação de arranjos, acompanhamentos, interpretações de músicas das culturas populares brasileiras não são contemplados nos planejamentos curriculares das escolas. Com a aprovação da Lei 11.769/2008, a música passa a ser conteúdo curricular obrigatório nas escolas regulares, o que gera uma futura demanda por professores de música. Nesse momento de profundas mudanças no panorama da educação musical no Brasil, o presente artigo busca contribuir com reflexões, sugestões e exemplos de atividades vivenciadas em sala de aula para que a prática de conjunto instrumental possa ter maior representatividade nos conteúdos de música das escolas básicas brasileiras.</p>	Prática de conjunto  instrumental  Educação básica  Cultura popular	UFBA

Vol.05   N.05, Novembro de 2013	Cecília Cavalieri França	<p style="text-align: center;"><b>Certas canções que ouço</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este texto trata da delicada relação entre pessoas e músicas: por que algumas nos são tão preciosas? É possível compartilhar nossa experiência musical tornando-a singular também para outros – especialmente os pequenos? Se pretendemos “tocar” outras pessoas, é preciso que o repertório musical praticado lhes soe “tocante”. Por meio da experiência sensível e prática com as obras musicais, podemos articular níveis de expressividade nos quais conteúdos, conceitos e habilidades assumam significados pessoais perenes. Vislumbra-se, assim, a possibilidade de se conectar a percepção da música à percepção da vida, e a criação musical à lúdica recriação do ser.</p>	Significado musical  Criação musical  Arranjo	MUS
Vol.06   N.06, Novembro de 2014	<p style="text-align: center;">Josué de Oliveira</p> <p style="text-align: center;">Tiago Oliveira</p>	<p style="text-align: center;"><b>Batucatudo: explorando sonoridades por meio de instrumentos de percussão</b></p> <p><b>Resumo.</b> Neste trabalho apresentamos algumas propostas elaboradas com o intuito de contemplar a utilização dos instrumentos de percussão tradicionais e/ou alternativos, como ferramenta ativa no processo de musicalização, no ensino de música nas séries iniciais do ensino fundamental. As atividades foram concebidas, visando proporcionar a livre manipulação dos instrumentos por parte dos alunos, construindo de forma empírica as associações entre a produção sonora dos estudantes e os conceitos de altura, intensidade, duração e timbre.</p>	Percussão  Ensino fundamental  Exploração sonora	UFRGS
	Cecília Cavalieri França	<p style="text-align: center;"><b>Sentidos da avaliação diagnóstica</b></p> <p><b>Resumo.</b> A heterogeneidade encontrada nas turmas de um mesmo ano escolar impõe desafios diários a professores e crianças. Antes de iniciar cada etapa do trabalho é necessário levantar o conhecimento prévio dos estudantes. Avaliações diagnósticas, elaboradas de maneira criteriosa, permitem situar as crianças no processo contínuo do aprendizado e descobrir suas necessidades para que possam construir novos patamares de conhecimento. A partir da análise dos resultados, podemos realizar intervenções diferenciadas para trabalhar necessidades específicas. Essa ação pedagógica propicia a inclusão daquelas que geralmente ficam à margem do processo de ensino, sejam deslocadas para trás ou descoladas um passo adiante.</p>	Avaliação diagnóstica  Currículo de música  Música na educação básica	MUS
Vol.07   N.07/08, 2016	-	-	-	-

Vol.08   N.09, 2017	Maria Cecília de Araújo	<b>Que músicas escolher para um CD? Seleção e organização de repertório para a aula de música na escola</b>	CD didático	
	Rodrigues Torres	<b>Resumo.</b> Este artigo apresenta e analisa uma experiência realizada com alunos de duas disciplinas: Práticas Pedagógicas em Educação Musical para o Ensino Médio e Didática do Ensino da Música. Ambas envolvem a apreciação musical e a seleção de repertório, com organização de atividades didático-musicais para a sala de aula. A proposta foi que em duplas ou trios selecionassem dez músicas que levariam para o espaço da escola em situação de estágio supervisionado ou como professor de música, que organizassem atividades musicais, além de justificar suas escolhas musicais. Como tarefa final, eles gravaram CDs didáticos como material pedagógico.	Práticas pedagógicas  Repertório musical	IPA
	Beatriz Woeltje Schmidt	<b>Tá-Ku-Tú-Ka Ideias para o ensino de ritmos na educação básica</b>	Voz	
	Andréia Tonial Zanella	<b>Resumo.</b> Neste artigo apresentamos propostas para o ensino de ritmos nas aulas de música da educação básica. As atividades sugeridas têm como objetivo trabalhar a voz e a percussão corporal, explorando os sons a partir de palavras, onomatopeias e jogos de imitação. Incentivamos também a criação de letras e arranjos por parte dos alunos. O trabalho foi elaborado pensando na realidade dos professores que nem sempre têm instrumentos e recursos para a realização das aulas. Pretendemos com essas atividades estimular a criatividade dos educadores musicais para que explorem com seus alunos novas sonoridades de maneira lúdica e divertida.	Percussão  Educação Básica	UDESC
2018	-	-	-	-

## **2. QUADROS DA ANPPOM**

**ANAIS da ANPPOM**

**REVISTA OPUS**



ANAIS – ANPPOM				
Título do evento	Autor/es	Resumo	Palavras-chave	Instituição
<b>III ENCONTRO DA ANPPOM</b> <i>Sistemas de Transmissão: legitimação da produção musical</i> Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte – MG 23 a 28 de set. Ano: 1990	-	-	-	-
<b>VIII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM</b> <i>Articulações entre o Discurso Musical e o Discurso sobre Música</i> Universidade Federal da Paraíba (UFPA) Governo do Estado da Paraíba, Instituto Italiano de Cultura. João Pessoa – PB, 18 a 22 de set. Ano: 1995	Raul do Valle Jônatas Manzolli	<b>Trilhos Sonoros da Ferrovia: A composição Inserida numa Instalação Sonoro-Visual (painel)</b>  <b>Resumo.</b> Trilhos Sonoros da Ferrovia, um evento multimídia com duração de aproximadamente 25 minutos, conta a história dos 100 anos de ferrovia no Brasil através dos sons característicos deste meio de transporte. Esses sons, apresentados numa abordagem concreta, se juntam a elementos plástico-sonoros como esculturas vivas em fibra-óptica, pirâmide de madeira, luvas interativas e pingentes sonoros para formar a instalação onde a obra é apresentada.	-	-
<b>XII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM</b> <i>500 Anos de Música no Brasil</i> Fundação Luis Eduardo Magalhães. 24 a 26 de out. Ano: 1999	lana Assbú Linhales Rangel	<p style="text-align: center;">-----<b>O som da singularidade</b>-----</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <b>Resumo.</b> O estudo aqui apresentado apostou na possibilidade de favorecer o desenvolvimento da sensibilidade, da criatividade, da criticidade e da singularidade dos futuros professores do Ensino Fundamental para que eles, em seus ambientes de trabalho, possam proporcionar o mesmo aos seus alunos, pois isso pode ajudar no enfrentamento de uma era que produz indivíduos normalizados, hierarquizados, modelizados em seus comportamentos, sensibilidades, percepções, memórias, relações sociais, enfim, no enfrentamento de uma era que fabrica subjetividades. Apostando nisso, este estudo verificou a viabilidade de se estabelecer em uma Escola Normal da rede pública de ensino, uma prática pedagógica que favoreça os desenvolvimentos acima citados. Tal prática foi realizada valendo-se da	-	-

		Oficina de Música, uma metodologia de educação musical basicamente ativa onde a formação de conceitos é provocada pela descoberta e o trabalho é aberto, aceitando propostas novas a cada instante e possibilitando que cada sujeito descubra seus modos próprios de expressão em uma ação direta com o som através de exercícios e pesquisa.		
<b>XIII ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM</b>  <i>Música no Século XXI: tendências, perspectivas e paradigma.</i> Escola de Música da UFMG Belo Horizonte – MG 23 a 27 de abr. Ano: 2001 / Vol.1	Artur Andrés Ribeiro	<p align="center"><b>Marco Antônio Guimarães e o Uakti: A Construção de uma Experiência Musical Singular</b></p> <p><b>Resumo.</b> Se a evolução da maioria dos instrumentos acústicos tradicionais encontra-se estacionada desde o início do século XIX, observa-se o desenvolvimento dos instrumentos elétricos e eletrônicos no período após a II Grande Guerra Mundial. Nesse cenário, a construção de instrumentos musicais acústicos originais por Marco Antônio Guimarães para o grupo UAKTI, nas últimas três décadas, ocupa um lugar de destaque na história da música brasileira e internacional. De fato, trata-se de um caso raro onde os novos instrumentos acústicos completam o ciclo de idealização e construção de instrumentos acústicos, composição de repertório específico, desenvolvimento de práticas de performance, documentação fonográfica (9 CDs, trilhas de filmes e balés) e formação de público de maneira sistemática. Após traçar a trajetória histórica de Marco Antônio Guimarães e do grupo UAKTI, este estudo discute como os novos instrumentos acústicos se consolidaram no tempo, a partir de um sistema integrado entre (1) o Idealizador, (2) o Construtor, (3) o Compositor, (4) o Performer, (5) a Música e (6) o Público.</p>	UAKTI – construção novos instrumentos musicais acústicos	UFMG
	Fátima Carneiro dos Santos	<p align="center"><b>Repensando a Ideia de Música e de Escuta a Partir de um Jogo de Transformação dos Sons da Rua</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho relata, num primeiro momento, algumas considerações desenvolvidas na dissertação Escutando paisagens sonoras: uma escuta nômade e, num segundo momento, apresenta um projeto dando continuidade às ideias ali apresentadas. De caráter estritamente conceitual, a dissertação deixou em aberto possibilidades de aplicação no campo da criação musical a partir dos sons ambientes - que chamamos de “música das ruas”. Com o intuito de repensar a ideia de música e de escuta o projeto aqui apresentado busca desenvolver pesquisa na área de criação musical,</p>	Escuta Paisagens sonoras Nomadismo Cage Schafer	UEL

		envolvendo um jogo de transformação dos sons da rua, através do uso de suporte tecnológico.		
<b>XIII ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM</b> <i>Música no Século XXI: tendências, perspectivas e paradigma</i> Escola de Música da UFMG Belo Horizonte – MG 23 a 27 de abr. Ano: 2001 / Vol.2	-	-	-	-
<b>XIV CONGRESSO DA ANPPOM</b> <i>A Produção de Conhecimento na Área de Música: balanço e perspectivas; Ciência e Tecnologia para a circulação do Conhecimento Científico em Música; Políticas Públicas para a Cultura, Artes e Música</i> Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre – RS 18 a 21 de ago. Ano: 2003	Rael Gimenes Toffolo Luis Felipe Oliveira Edson Zampronha	<b>Paisagem sonora: uma proposta de análise</b>  <b>Resumo.</b> Este artigo discute o uso do som ambiental na composição musical, particularmente nas músicas denominadas Paisagem Sonora. O uso de tal material sonoro nas composições criadas com meios tecnológicos após a década de 1960 tem gerado grandes controvérsias no que se refere à sintaxe musical que tais sons podem gerar. O som ambiental também proporcionou importantes discussões relativas às teorias de percepção sonora. Relativo a este ponto são apresentados os processos de escuta baseados na abordagem ecológica da percepção auditiva, provenientes da teoria da percepção direta de J. J. Gibson. Essa teoria é tomada como base para uma nova proposta de abordagem do material sonoro ambiental e sua inserção no processo composicional. Pretendemos, dessa forma, levantar os problemas que geraram tais discussões, assim como realizar uma pequena incursão na teoria de escuta ecológica de Gibson. Concluímos apresentando o uso de tais propostas como abordagem analítica para as Paisagens Sonoras.	Paisagem sonora Escuta ecológica Análise musical	UNESP
<b>XV CONGRESSO DA ANPPOM</b> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro – RJ 18 a 22 de jun. Ano: 2005	Fátima Carneiro dos Santos	<del>Por uma educação musical para além da 'nota': o exercício de escuta e</del> <del>-----composição de paisagem sonora</del>  <b>Resumo.</b> Algumas das inúmeras transformações referentes à poética musical instauradas ao longo do século XX, dizem respeito ao som que, agora, apresenta-se ao compositor em suas mais intrínsecas nuances e qualidades, e à escuta, entendida como algo que vai além de um 'mero' ato de recepção. Neste contexto, tanto questões da música eletroacústica, quanto da ecologia acústica, fazem revelar outras formas de relação entre escuta, som e criação, promovendo, nas palavras de François Delalande, uma "verdadeira revolução	----- Educação musical Escuta Composição de paisagem sonora	UEL



		pedagógica”. Diante disso, estamos desenvolvendo uma pesquisa, em nível de doutorado, que, ao levar em consideração as idéias de “escuta nômade” e de “música dos sons da rua”, busca, através da escuta e composição de paisagens sonoras, colocar em prática o exercício de uma escuta que inventa e atualiza idéias de música a partir dos sons da rua, possibilitando à criança a ampliação da idéia de som e da própria idéia de música.		
<b>XVI CONGRESSO</b>  <b>DA ANPPOM</b> <i>Música em Contexto</i> . Universidade de Brasília (UNB) Brasília – GO 28 de ago. a 1º de set. Ano: 2006	Lílian Campesato  Fernando Iazzetta	<p style="text-align: center;"><b>Som, espaço e tempo na arte sonora</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho investiga alguns aspectos de um repertório de obras do gênero que convencionou-se chamar nas últimas décadas de arte sonora (sound art). Será dada especial atenção às aproximações e diferenças desse repertório em relação à produção musical e analisados como os conceitos de tempo e espaço são utilizado na arte sonora. Para isso são levantados alguns exemplos de obras significativas no gênero.</p>	Arte sonora  Escultura sonora  Paisagem sonora	ECA-USP
	Ulises Ferretti	<p style="text-align: center;"><b>Sonido ambiental, entorno sonoro y música</b></p> <p><b>Resúmen.</b> El presente escrito trata algunas características de los sonidos del ambiente, del entorno sonoro y del empleo de ellos en música. Presenta posturas estéticas en las que el sonido ambiental ha tenido o tiene una consideración de realce. Enfatizando el interés y la importancia musical que el sonido ambiental tiene en el siglo XX y hoy. Forma parte del trabajo Entorno Sonoro del Cotidiano: cinco piezas instrumentales, donde se indagaron aplicaciones de criterios de ordenamiento tomados del entorno en un contexto instrumental.</p>	Entorno sonoro  Sonidos del ambiente	EUM-UDELAR
	Fátima Carneiro dos Santos	<p style="text-align: center;"><b>A Composição da Paisagem Sonora em: Corpo Re-construção Ação Ritual Performance</b></p> <p><b>Resumo.</b> Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance refere-se a uma ação performática constituída a partir de uma performance em grupo, com realização de diversas ações, envolvendo a impressão, em diversos suportes, de marcas, rastros e registros de nossa passagem. Ao final da ação foram produzidos 7 lençóis, 5 horas de gravações em vídeo, 31 minutos de edição de paisagem sonora, cerca de 1000 fotografias, 5 gravuras em metal etc. Esta comunicação apresenta as idéias que sustentam o trabalho da artista Fernanda</p>	Paisagem sonora  Escuta  Performance  Música	UEL

		Magalhães, coordenadora da ação, e o percurso de criação da paisagem sonora, realizada a partir dos princípios da soundscape composition.		
<b>XVII CONGRESSO DA ANPPOM</b> <i>A Pesquisa em Música e sua Interação na Sociedade</i> Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Instituto de Artes São Paulo – SP 27 a 31 de ago. Ano: 2007	Álvaro Henrique Borges  Marisa Trench de Oliveira Fonterrada	<b>Abordagens criativas: ensino/aprendizagem da música contemporânea</b>  <b>Resumo.</b> Este trabalho apresenta uma proposta de Educação Musical que leva em consideração as transformações ocorridas na escuta no século XX, aferidas nas composições musicais desse período e as abordagens de ensino que se preocupam com essa questão. Trata-se de pesquisa aplicada em andamento, cujos sujeitos são os professores licenciados em música do Conservatório Estadual “Juscelino Kubitschek de Oliveira”, situado no Estado de Minas Gerais, que atuam na rede regular de Ensino. A proposta aqui apresentada se dá na aproximação da escuta e interpretação do repertório musical do séc. XX vislumbrando-se uma aplicação prática calcada nas abordagens criativas.	Educação Musical  Abordagens Criativas  Escuta  Composição	UNESP
	Glauco Vieira Fernandes  Ewelter de Siqueira Rocha  Francisco Weber dos Anjos	<b>Paisagens sonoras em cidades cinemáticas</b>  <b>Resumo.</b> Este estudo é o resultado de pesquisas que combinam a análise da paisagem em três áreas representativas do conhecimento musicológico: música, geografia e cinema. Partimos do pressuposto de que a leitura e a interpretação das imagens através da paisagem sonora construída nos filmes apresentam outro olhar para a vivência dos espaços representados. Apresentamos alguns resultados nesta interlocução de idéias: o imaginário do indivíduo pertencente à audiência no cinema constrói um modelo de cidade influenciada pelo ambiente sonoro proposto à obra fílmica; a relação espaço-tempo das cidades cinemáticas são diferenciadas de suas matrizes realistas, cidades dentro de outras cidades que o filme (re)constrói.	Paisagens sonoras  Cidade  Espaço-tempo no cinema	-
<b>XVIII CONGRESSO DA ANPPOM</b> Universidade Federal da Bahia (UFBA)	-	-	-	-

Salvador – BA 1 a 5 de set. Ano: 2008				
<b>XIX CONGRESSO DA ANPPOM</b> Universidade Federal do Paraná (UFPR) Curitiba – PR. Ano: 2009	Rodrigo Serapião Batalha  Salomea Gandelman	<b>Orquestra de Garrafas: uma Proposta de Educação Musical</b>  <b>Resumo.</b> Este artigo aborda o tema de minha pesquisa de mestrado em música, ora iniciado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). Resulta de uma experiência educacional desenvolvida desde 2004 na cidade de Serra, Espírito Santo, sobre a prática musical de uma orquestra de garrafas plásticas formada por crianças e adolescentes, que tem como objetivos acompanhar e avaliar seu desenvolvimento musical. Tais materiais, usados como instrumentos de sopro e percussão, estimulam a pesquisa de formas de produção sonora e favorecem um processo educativo prazeroso e de inclusão social.	Educação Musical  Fontes Sonoras  Alternativas  Ritmo	UNIRIO
	Alexandre Sperandéo Fenerich	<b>Questões da representação de sons ambientais na composição por paisagens sonoras</b>  <b>Resumo.</b> O texto trata das especificidades da representação das imagens de ambientes sonoros no gênero composicional de paisagens sonoras. Por traçar paralelos com a paisagem na pintura acabará por tocar na própria natureza da representação sonora na gravação, principal suporte das paisagens sonoras.	Paisagem sonora  Representação do som  Gravação sonora	USP
<b>XX CONGRESSO DA ANPPOM</b> <i>A Pesquisa em Música no Século XXI: trajetórias e perspectivas</i> Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) Florianópolis – SC 23 a 27 de ago. Ano: 2010	Luis Ricardo Silva Queiroz  Vanildo Mousinho Marinho	<b>Música nas escolas de educação básica: trajetória e perspectivas</b>  <b>Resumo.</b> Este trabalho apresenta reflexões acerca da inserção da música nas escolas de educação básica, considerando o perfil dessas instituições e concepções da área de educação musical na atualidade. O texto evidencia um panorama do ensino de música nas escolas brasileiras, refletindo sobre desafios e perspectivas relacionadas à prática de educação musical nesse contexto. A partir de uma pesquisa documental e de estudos bibliográficos no campo da educação musical, o trabalho aponta para dimensões educacionais e políticas que podem nortear a inserção e a prática da educação musical nas escolas de educação básica.	Educação musical  Prática educativa  Escola  Educação básica	UFP

	Lílian Campesato	<p align="center"><b>Dialética do ruído</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este texto investiga a passagem do ruído, enquanto elemento desorganizador, para som quando incorporado na música. Essa relação se direciona a uma compreensão da maneira como o ruído, no século XX, tornou-se um elemento desestabilizador, instaurando uma tensão dialética entre sua rejeição e sua aceitação enquanto elemento musical. Inicialmente é apresentado o conceito de ruído informacional. A partir daí são levantados dois aspectos centrais para o desenvolvimento do texto: o aspecto empírico do ruído em relação à abstração daquilo que se quer comunicar; e processo de “silenciamento” do ruído ao ser incorporado na música.</p>	<p>Ruído</p> <p>Musicalização do ruído</p> <p>Sonologia</p> <p>John Cage</p> <p>Pierre Schaeffer</p>	USP
<p><b>XXI CONGRESSO</b></p> <p><b>DA ANPPOM <i>Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: reflexões e aplicações práticas</i></b> Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia – MG 22 a 26 de ago. Ano: 2011</p>	Adriana do Nascimento Araújo Mendes	<p align="center"><b>Reflexões acerca do ensino de música escolar: trabalhando com multiplicidades</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho tece considerações sobre a importância da música na vida dos indivíduos e, também, sobre os possíveis espaços de aprendizagem musical. A seguir, apresenta o espaço escolar como um importante local de difusão do conhecimento musical e aborda questões sobre o tipo de ensino que deve ser feito em escolas. Enfatiza, então, a necessidade do educador musical trabalhar com uma multiplicidade de aspectos musicais, respeitando as experiências que os alunos trazem para a escola.</p>	<p>Música na escola</p> <p>Ensino musical escolar</p> <p>Música e cotidiano</p>	UNICAMP
	<p>Claudio Avanzo Pereira</p> <p>Andreia A. Marin</p>	<p align="center"><b>Submersos: paisagens sonoras, escuta sensível</b></p> <p><b>Resumo.</b> Compor com os sons do mundo, percebendo as sutilezas dos lugares vivos: desejo que gerou a trajetória aqui apresentada, que teve início na captação de sons concretos e imaginários, relatados por antigos moradores da cidade Itá/SC. As expressões geradas são composições, registradas em áudio-visual: Submersos; Águas profundas; Lugares; Lá do alto; Existências transmutadas. Dos depoimentos nasceram pequenos contos, que dão visibilidade às subjetividades desenhadas nas experiências de vida no lugar. Convite: silenciar um pouco para compor, com o mundo, delicadezas.</p>	<p>Paisagens sonoras</p> <p>Escuta sensível</p> <p>Percepção</p> <p>Educação Estética</p>	UFPR
	Viviane Beineke	<p align="center"><b>Dimensões do ensino criativo em atividades de composição musical na escola básica</b></p> <p><b>Resumo.</b> A presente pesquisa investigou como as dimensões da aprendizagem criativa se articulam em atividades de composição no contexto</p>	Aprendizagem criativa	UDESC

		do ensino de música na educação básica. O método consistiu em estudo de caso, realizado em aulas de música no ensino fundamental. Esta comunicação focaliza a perspectiva da professora na discussão das dimensões que configuram o ensino criativo, segundo Jeffrey e Woods (2009): construção de relações sociais positivas nas aulas, engajamento dos interesses dos alunos e valorização das contribuições das crianças nas atividades de composição musical.	Ensino criativo Composição musical infantil Educação musical na escola básica	
	Fátima Carneiro dos Santos	<b>Paisagem sonora urbana: ‘do sonoro ao musical’</b> <b>Resumo.</b> O projeto de pesquisa Paisagem sonora urbana: ‘do sonoro ao musical’ tem por objetivo possibilitar a invenção de poéticas em composição de paisagem sonora, a partir de técnicas, procedimentos, ideias, sugestões e poéticas de compositores ligados aos movimentos de soundscape, sejam aqueles voltados aos princípios da ‘escola schaefferiana’, ou aos princípios da ‘escola schaefferiana’. A pesquisa está sendo desenvolvida com apoio da Fundação Araucária e conta com a colaboração de professores e estudantes de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Londrina.	Paisagem sonora urbana Composição musical Música eletroacústica	UEL
	Janete El Haouli José Augusto Mannis	<b>Abertura para o silêncio</b> <b>Resumo.</b> É um desafio compartilhar uma impressão produzida por algo que pode ser percebido diferentemente de um indivíduo a outro. Sendo o silêncio um elemento de linguagem com múltiplos sentidos torna-se complexo falar sobre ele. Buscamos neste artigo reconstituir impressões descobertas num itinerário interno e íntimo de investigação. Enquanto sensações, som e silêncio seriam iguais, porém com intensidades diferentes. O silêncio corresponde a um estado de percepção. A articulação entre som e silêncio é importante para a inteligibilidade nos processos de comunicação. É no silêncio que se reflete sobre o que se percebeu. Nas mídias contemporâneas, rádio e TV, o silêncio continua sendo elemento raro. O ambiente urbano acabou se tornando um caos sonoro habitado por seres com escutas deformadas.	Sonologia Silêncio Escuta Rádio Ruído ambiental	UEL UNICAMP
<b>XXII CONGRESSO DA ANPPOM</b> <i>Produção de Conhecimento na Área de Música</i> Universidade Federal da Paraíba (UFPB)	Daniele Munhoz Garcia	<b>Corpos Sonoros: desenvolvimento humano, criatividade e construção de instrumentos</b> <b>Resumo.</b> Pretende-se através deste trabalho apresentar resultados parciais da pesquisa sobre a prática de construção de instrumentos musicais com material	Construção de instrumentos	UNESP

João Pessoa – PB 27 a 31 de ago. Ano: 2012		alternativo. Através de pesquisa de campo e bibliográfica, aponta-se não como possível efeito de necessidades não apenas timbrísticas ou musicais, mas como em resposta a situações que englobem o ser humano em sua totalidade, da mutação constante da forma de ouvir e perceber o mundo que infere sobre áreas além das estritamente musicais, especialmente ao desenvolvimento humano na concepção de Urie Bronfenbrenner.	Desenvolvimento Humano Educação Musical Complexidade Lutheria	
	Mônica Vermes	<p align="center"><b>Sons e silêncios da cidade civilizada: a paisagem sonora do Rio de Janeiro e a reforma de Pereira Passos</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho parte do conceito de “paisagem sonora” de R.M. Schafer e seus desdobramentos, a possibilidade de reconstituição de uma paisagem sonora do passado a partir de fontes literárias e iconográficas e a inter-relação entre paisagem sonora e criação musical, para pensar as transformações na paisagem sonora da cidade do Rio de Janeiro em consequência das reformas do prefeito Pereira Passos (1902-1906). Relaciono ainda o paralelo entre contenção acústica e civilização empregando como principal fonte O Rio de Janeiro de meu Tempo de Luiz Edmundo.</p>	Paisagem sonora do Rio de Janeiro Paisagem sonora e reforma urbana Sons e civilização	UFES
<p><b>XXIII CONGRESSO DA ANPPOM</b></p> <p><i>Produção de Conhecimento Científico, Artístico, Tecnológico e Filosófico na Área de Música: perspectivas e desafios atuais.</i></p> <p>Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) Natal – RN 13 a 23 de ago. Ano: 2013</p>	Thiago Xavier de Abreu	<p align="center"><b>Dialética entre o homem e o som: contribuições de uma aproximação entre Murray Schafer e o materialismo histórico para o trabalho educativo</b></p> <p><b>Resumo.</b> Neste trabalho pretendemos apontar elementos do materialismo histórico nas ideias pedagógicas de Murray Schafer que contribuam para uma educação humanizadora. Para isso, propõe-se uma aproximação das ideias pedagógicas de Schafer, aquelas relacionadas à paisagem sonora, à pedagogia histórico-crítica, tendo como eixos centrais da análise duas antinomias: transformação da paisagem sonora X movimento histórico e consciência crítica da paisagem sonora X trabalho educativo. A mútua contribuição teórica dos autores sugere um caminho para uma educação humanizadora.</p>	Murray Schafer Paisagem sonora Materialismo histórico Pedagogia histórico-crítica Educação humanizadora	UNESP
	Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira	<p align="center"><b>Paisagem sonora contemporânea e implicações na educação musical</b></p> <p><b>Resumo.</b> este artigo trata da importância dos estudos acerca da paisagem sonora – conceito estabelecido por Murray Schafer – para o atual trabalho de educação musical e apresenta os resultados de uma pesquisa sobre os sons e</p>	Educação musical	USP

	Antonio Deusany de Carvalho Júnior	as músicas que fazem parte do cotidiano, visando a construção de uma possível paisagem sonora contemporânea brasileira. Nesse contexto, figuram as músicas que estão em evidência na mídia, conteúdo que faz parte da experiência que os alunos trazem para a sala de aula e que pode ser o ponto de partida para um trabalho de educação musical nas escolas.	Paisagem sonora Música da mídia	
	Daniele Munhoz Garcia	<p><b>Na Rota da Lata: obras e autores sobre a construção de instrumentos musicais com materiais alternativos</b></p> <p><b>Resumo.</b> Esta pesquisa tem por objetivo realizar um levantamento bibliográfico e análise de publicações que tratem da construção de instrumentos musicais com material alternativo, também denominado como reciclável ou não convencional. Comprovando ser esta uma atividade tão formal quanto a organologia e luteria tradicionais, concluiu que a construção de instrumentos musicais alternativos é abordada com grande estudo pelos seus autores, como Smetack, Partch e Akoschky, e visa o desenvolvimento da criatividade, autonomia e inclusão por meio da música.</p>	Construção de Instrumentos Organologia Música Educação Musical Criatividade	UNESP
	Rodolfo Caesar	<p><b>A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem</b></p> <p><b>Resumo.</b> Exame da noção de 'som' tal como 'reduzidamente' adotado como campo operacional da composição musical, acreditando ser a experiência da escuta implicada em cruzamentos de experiências de ordens e modalidades perceptuais pertencentes a campos diversos. O propósito é efetuar a tentativa de resgate de uma amplitude maior da escuta, buscando a restituição de uma espessura mais larga e conceitualmente mais complexa para as artes musicais. O texto discute a separação entre as noções de imagem e de som, propondo que o som goza do mesmo estatuto. Para exemplificar, toma o ar e a água como suportes de fixação das imagens.</p>	Sonoridade Imagem Escuta	UFRJ
	Lilian Nakao Nakahodo Daniel Quaranta	<p><b>Soundwalk: Práticas artísticas de Caminhadas Auditivas e a ressignificação da Paisagem Sonora</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo apresenta um panorama do soundwalk enquanto prática artística que emerge da ecologia acústica e da composição de paisagem sonora. Sintetizaremos esta abordagem em duas perspectivas conceituais, utilizando obras de Hildegard Westerkamp e Andra McCartney para ilustrar práticas de soundwalk enquanto modo de percepção e reativação da escuta, e</p>	Soundwalk Caminhadas auditivas	UFPR UFJF

		como ferramenta ou fonte de inspiração para a composição musical. Procuraremos demonstrar como dois aspectos primordiais em comum nessas práticas – a escuta e o contexto - se destacam na compreensão do processo poético que emerge da relação do compositor com as especificidades de um lugar.	Paisagem Sonora Escuta Contexto	
<b>XXIV Congresso da ANPPOM Pesquisa em Música e Diversidade: sujeitos, contextos, práticas e saberes</b> Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Instituto de Artes São Paulo – SP 25 a 29 de ago. Ano: 2014	<i>Marcelo Carneiro de Lima</i>	<p><b>Processos de hibridização entre a música eletroacústica e a música eletrônica dançante: as quatro peças para lounge de Rodolfo Caesar.</b></p> <p>Este artigo apresenta uma observação preliminar sobre os <i>processos de hibridização</i> (Canclini, 2013) entre a música eletroacústica e a música eletrônica dançante. A hipótese inicial é a de que as mútuas interseções entre músicas de origens diversas flexibilizam as noções de identidade de campos composicionais outrora bem definidos, permitindo hibridizações no âmbito das técnicas de produção sonora, das sonoridades resultantes e da composição. As ideias serão ilustradas por observações sobre as <i>Quatro Peças para Lounge</i> de Rodolfo Caesar.</p>	Processos Hibridização Resíduos Eletroacústica	UNIRIO
	<i>Vitor Kisil Miskalo</i>	<p><b>Por uma abordagem teórica dos processos de criação e performance de música experimental interativa na área de sonologia.</b></p> <p>Apresentaremos no artigo um panorama sobre questões relevantes da abordagem teórica sobre processos e práticas de criação e performance de música experimental interativa. Questões compartilhadas com outras formas de expressão artística contemporâneas somadas a outras específicas das atividades musicais, formam um complexo enredo do qual emergem as produções experimentais interativas contemporâneas. Conscientes destas dificuldades propomos uma abordagem que parte de ferramentas teóricas que lidem abertamente com a <i>complexidade</i>.</p>	Sonologia. Música Experimental. Música e Tecnologia Processos de Criação Comunidades Musicais	USP



	<i>Davi Donato</i>	<p><b>O registro sonoro como condição para a objetificação do som em Pierre Schaeffer,</b></p> <p>Neste texto – parte de uma pesquisa mais ampla – tentarei discutir o trajeto intelectual operado por Schaeffer para a construção do som como um objeto, no que diz respeito aos aspectos relativos à tecnologia de registro sonoro como viabilizadora de um certo tipo de investigação. Como ponto de partida, vou discutir algumas ideias de Friedrich Kittler sobre a gravação sonora e as transformações que a acompanharam.</p>	<p>Pierre Schaeffer.</p> <p>Objeto sonoro</p> <p>Escuta</p> <p>Gravação sonora</p> <p>Friedrich Kittler.</p>	UFRJ
	<i>José Guilherme Allen Lima</i>	<p><b>Como o experimentalismo musical reprograma aparelhos sonoros.</b></p> <p>Neste artigo o autor discute questões relativas ao uso de tecnologias de representação contemporâneas a partir do conceitos de caixa-preta em Flusser (2011) e reprogramação em Bourriaud (2009) buscando a partir destas questões evidenciar relações entre criação musical e tecnologia. Por fim, enumera alguns exemplos de repertório onde estas relações pode ser observadas a partir da desta perspectiva conceitual.</p>	<p>Experimentalismo musical</p> <p>Alteração de circuitos</p> <p>Performance musical Luteria experimental</p>	USP
	<i>Fernando Iazzetta</i>	<p><b>Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia.</b></p> <p>Dentro do campo da sonologia, apresentamos algumas possibilidades de interação entre a prática acadêmica, a pesquisa científica e a criação artística. Um trabalho nesse sentido vem sendo desenvolvido há mais de 10 anos no Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP. São apresentados alguns princípios que norteiam o trabalho do grupo, bem como alguns projetos colaborativos realizados com base nesses princípios.</p>	<p>Sonologia</p> <p>Prática artística como pesquisa</p> <p>Experimentalismo</p>	USP

	<p><i>Mateus Vinicius Corusse</i></p> <p><i>Ilza Zenker Leme Joly</i></p>	<p><b>Educação musical na escola: a construção da concepção do ensino de música através do programa PIBID.</b></p> <p><b>Resumo.</b> É crescente a inserção da educação musical no ambiente escolar. Assim sendo, surgem diferentes abordagens e processos com os quais é desenvolvido o ensino de música. O presente trabalho, portanto, apresenta a experiência de inserção em uma escola estadual da rede pública por meio do programa PIBID, na qual, através do contato entre docentes da educação básica e estudantes universitários, pôde ser construída uma proposta de desenvolvimento do ensino de música.</p>	<p>Educação musical Escola</p> <p>Programa Pibid</p>	<p>UFSCar</p>
	<p><i>Thiago Xavier de Abreu</i></p>	<p><b>Sobre as ideias pedagógicas de Murray Schafer: a pesquisa em desenvolvimento e os resultados parciais.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Neste trabalho apresentaremos a pesquisa de mestrado, em fase de desenvolvimento, que trata das ideias pedagógicas de Murray Schafer, ou seja, o plano filosófico que orienta sua prática educacional. Para isso iniciaremos apresentando o problema de pesquisa: a necessidade da filosofia da educação e da apreensão dos pressupostos filosóficos de Schafer. Feito isso, exporemos a estrutura da investigação bem como os seus resultados parciais. Esperamos com esta pesquisa contribuir tanto para a prática pedagógica dos educadores que tomam Murray Schafer como seu referencial quanto para a reflexão das temáticas que a subjazem.</p>	<p>Murray Schafer</p> <p>Filosofia da educação</p> <p>Ecologia sonora</p> <p>Experiência do sagrado</p>	<p>UNESP</p>
	<p><i>Érica Dias Gomes</i></p> <p><i>Daiane S. Stoeberl da Cunha</i></p>	<p><b>O teatro de confluência, de Murray Schafer: a integração das artes como elemento importante para o ensino de arte na escola.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Murray Schafer representa importante referência para a educação musical no Brasil, tendo criado o Teatro de Confluências enquanto meio de integrar artes, além de resgatar o sagrado e a relação homem / ambiente. Esta pesquisa buscou a reflexão sobre este gênero, no que diz respeito à integração das artes, estabelecendo relações com o ensino da arte, em meio à sociedade contemporânea, por pesquisa bibliográfica baseada em aproximações de suas ideias com Koellreutter, Duarte JR e Swanwick. A confluência das artes é realmente ponto de destaque para o ensino de arte que visa a formação integral do aluno.</p>	<p>Artes integradas</p> <p>Educação musical</p> <p>Arte-educação</p>	<p>UNICENTRO</p>

	<i>William Teixeira da Silva</i>	<p align="center"><b>O inventio retórico na criação musical contemporânea.</b></p> <p>O <i>inventio</i> é a etapa dentro do estudo da Retórica que se ocupa da concepção das ideias e da escolha dos conteúdos do discurso. O presente trabalho discute a possibilidade de se pensar um <i>inventio</i> na contemporaneidade e mais, a possibilidade de se compreender a música através da ascendência retórica que lhe é própria nesse âmbito.</p>	<p>Luciano Berio</p> <p>Sequenza XIV</p> <p>Filosofia da música</p> <p>Composição musical</p> <p>Música contemporânea</p>	<p>UNICAMP/ FAPESP</p>
	<i>Rodrigo Cicchelli Velloso</i> <i>Frederico Machado de Barros</i>	<p align="center"><b>Referenciais teóricos da música eletroacústica brasileira contemporânea: acerca de um novo questionário.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Discussão em torno de um novo questionário (Contribuições Recentes) que visa a complementar o mapeamento dos referenciais teóricos que influenciam a produção de música eletroacústica brasileira. Nossos referenciais teórico-metodológicos estão calcados em subsídios fornecidos pelo campo da História Oral, nas noções de <i>poiesis</i> e <i>mediação</i>, com amparo de estudos associados ao campo da Sociologia da Tradução. Ao fim, efetuamos a análise parcial dos novos dados obtidos até o momento, que parecem apontar para uma grande fragmentação de referenciais.</p>	<p>Música eletroacústica</p> <p>Referenciais teóricos</p> <p>Questionário</p>	<p>UERJ</p>
	<i>Vanilda Lidia Ferreira de Macedo</i>	<p align="center"><b>Imagens da docência de música na educação básica a partir de uma análise da Revista da ABEM.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho apresenta uma pesquisa de doutorado em andamento, que objetiva compreender as imagens da docência de música na educação básica que emergem da literatura da área de educação musical. Fundamentado no conceito de profissionalização e em princípios da hermenêutica, o trabalho adota como estratégia de pesquisa a análise textual, tomando como objeto empírico 124 artigos da Revista da ABEM, publicados entre 1992 e 2013. Resultados parciais da análise indicam alguns aspectos referentes ao que se espera ou não dos professores e, sobretudo, que essas expectativas estão fundamentadas em uma posição distante do exercício da docência.</p>	<p>Docência de música na educação básica</p> <p>Profissionalização docente em música</p> <p>Profissão docente</p> <p>Imagens da docência</p> <p>Educação musical escolar</p>	<p>UFRGS</p>

<b>XXV Congresso da ANPPOM</b> – <i>Formação de pesquisadores, docentes e artistas na área de música: tendências, desafios e perspectivas</i> ”. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)-Vitória – ES - 17 a 21 ago. Ano: 2015	<i>Cintia Campolina Onofre</i>	<b>Parques sonoros nas escolas: experiências de formação em música para professores da rede municipal de São Paulo.</b>  <b>Resumo.</b> O presente artigo propõe a reflexão sobre o projeto promovido pela Secretaria da Educação Municipal de São Paulo intitulado Parques Sonoros desde 2013 até os dias atuais. O referido projeto propõe a formação em música para professores da rede municipal na cidade de São Paulo e culmina com a montagem de vários objetos sonoros para experimentação de crianças de 3 meses a 6 anos de idade nos espaços escolares.	Musicalização Educação infantil  Formação de professores  Parque sonoro	Faculdade de Música Carlos Gomes
	<i>Nilze de Sá Sampaio</i>  <i>Áureo Deo DeFreitas Júnior</i>	<b>A “audiovisão” como teoria sonora para análise de audiovisual infantil.</b>  <b>Resumo.</b> Este trabalho discorre sobre a teoria sonora da “audiovisão”, de Michel Chion e objetiva esclarecer os pontos principais dessa teoria e apresentar um esboço do método de análise audiovisual através do “questionário-tipo”. Embasam este estudo os autores André Baptista, Márcio Marcolino, Michel Chion e Mônica Fantim. Concluiu-se que a utilização da teoria da “audiovisão” possibilitará uma análise global do audiovisual, sendo o som compreendido enquanto linguagem potencialmente criativa e geradora de significado.	Michel Chion  Audiovisão  Audiovisual Infantil	Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará
	<i>Glauccio Zangheri</i>	<b>Husserl e Schaeffer: todos e partes, objetos e estruturas.</b>  <b>Resumo.</b> Em suas <i>Investigações Lógicas</i> Husserl desenvolve uma teoria sobre todos e partes e se utiliza de um exemplo musical para explicar a relação de proximidade entre as partes e o todo. O exemplo de Husserl nos remete a um capítulo do <i>Traité</i> de Schaeffer no qual a relação entre todos e partes é tratada a partir de uma perspectiva estruturalista e em termos de objetos e estruturas. Discute-se a opção de Schaeffer pelo estruturalismo e conclui-se mostrando que fenomenologia e estruturalismo se complementam em seu pensamento.	Husserl (1859-1938)  Pierre Schaeffer (1910-1995)  Fenomenologia  Todos e partes  Estruturalismo	USP
	<i>Jonathan Xavier Andrade</i>  <i>Miguel Eduardo Diaz Antar</i>	<b>Partituras gráficas: diversas possibilidades expressivas e interpretativas.</b>  <b>Resumo.</b> O seguinte artigo traz um recorte das reflexões sobre o uso de partituras gráficas experimentais, no marco da nossa pesquisa de mestrado. Neste trabalho revisaremos diferentes aspectos relacionados ao conceito da	Notação gráfica  Interpretação  Improvisação	USP

		notação gráfica, dentre eles: seu contexto histórico e alguns exemplos de compositores que se utilizam desta plataforma. Ademais, com base numa peça de nossa autoria, propomos a comparação entre a partitura gráfica e o gráfico espectral da performance. Nesse sentido, realizamos nossas experimentações dentro de dois grupos de improvisação experimental. Um vinculado à nossa universidade (USP) e que se torna principal referência de aplicação prática, o outro vinculado à Universidade Estadual de Campinas.	Música experimental.	
	<i>Willian Gomes Pedrozo</i>	<p><b>Um Panorama da Música e da Paisagem Sonora da Grande Guerra na Inglaterra e seus Símbolos Sonoros: apontamentos preliminares.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo é resultado da análise parcial dos dados da pesquisa em andamento intitulada “<i>Ode to Death: A Música Vocal na Grande Guerra e seus Símbolos Sonoros</i>”. Investigamos a possível relação entre obras de alguns compositores e a Paisagem Sonora da Primeira Guerra Mundial. Partindo do conceito de Símbolo Sonoro, definido por SCHAFER e atrelado à ideias de canção cunhadas por RIDLEY. Salientamos a carência de estudos do repertório vinculado a este período e fizemos propostas de análise do material, escolhendo a peça <i>Ode to Death</i> de HOLST para dar continuidade à pesquisa.</p>	Paisagem sonora Símbolo sonoro Música Primeira Guerra Mundial Voz	UNESP
	<i>Thiago Cabral</i>	<p><b>Forma e densidade na Sinfonia em quadrinhos de Hermeto Pascoal.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Com base no conceito de Unidade Sonora Composta (USC) de Guigue (2011), foi realizada uma avaliação quantitativa do parâmetro densidade em quatro seções da peça <i>Sinfonia em quadrinhos</i> (1986) de Hermeto Pascoal (1936). Após coleta e análise das informações, constatamos que a relação entre densidade e forma sugere uma organização consciente da complexidade sonora ao longo das seções investigadas.</p>	Hermeto Pascoal Sinfonia em Quadrinhos Análise da sonoridade	UFPB
	<i>Nathália Angela Fragoso Rossi</i>  <i>Rogério Vasconcelos Barbosa</i>	<p><b>A música indeterminada de John Cage: a relação compositor-intérprete.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo pretende discorrer sobre a musica indeterminada, desenvolvida nos anos de 1950 por Cage e seus companheiros da The New York School, e os problemas que essa abordagem não tradicional da composição podem apresentar. Podemos perceber – por exemplo nas parcerias desenvolvidas entre John Cage e o pianista David Tudor – a importância da contextualização estética e da imersão do intérprete na realização da obra. A música indeterminada propõe uma mudança no papel</p>	John Cage Música indeterminada David Tudor	UFMG

		tradicional do compositor, que abre mão realizar todas as escolhas da obra e do intérprete, que passa a ser responsável pelo resultado final da peça.		
	<i>Potiguara Curione Menezes</i>	<p><b>Perspectivas para análise de composições interculturais na música contemporânea a partir dos anos 1960.</b></p> <p><b>Resumo.</b> O presente artigo trata da música erudita contemporânea que se inter-relaciona de diversas formas com outras culturas musicais. O propósito principal é discutir questões conceituais e metodológicas relativas à abordagem analítica do repertório mencionado. Para isso, é proposta uma discussão em torno dos principais conceitos encontrados nas obras de diversos autores, endereçadas a este tema. A principal conclusão é que ainda não há uma linha metodológica comum nesta área. Por isso, deve-se construir uma metodologia específica pautada nos principais pontos compartilhados por tais estudos, além da adequação ou criação de uma nova terminologia.</p>	<p>Inter-relação cultural</p> <p>Música contemporânea</p> <p>Tradições musicais</p> <p>Análise musical</p> <p>Terminologia</p>	USP
<p><b>XXVI Congresso da ANPPOM– Criação musical, criações artísticas e a pesquisa acadêmica”.</b> Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) – Belo Horizonte – MG - 22 a 26 – ago. Ano: 2016</p>	Carla Pereira dos Santos	<p><b>Cultura escolar e o ensino de música na escola de educação básica</b></p> <p><b>Resumo.</b> Esta comunicação foi elaborada a partir do recorte de uma tese de doutorado concluída, desenvolvida com o objetivo de compreender como se configura um modo de ensinar música na escola através de uma orquestra escolar. Neste recorte são evidenciadas algumas das expressões do ensino de música na escola a partir da Cultura Escolar, com destaque ao modo como o grupo foi constituído e consolidado na escola. O objetivo do texto é destacar a relevância do conceito de Cultura Escolar para a compreensão da prática pedagógico-musical desenvolvida no grupo, o que possibilitou entender a orquestra como uma prática escolar, caracterizada por um modo de pensar e agir nascido e sedimentado na escola.</p>	<p>Ensino de música na educação básica</p> <p>Grupos instrumentais escolares</p> <p>Cultura escolar</p>	UFP
	<p><i>Jussara Fernandino Brennda Sales</i></p> <p><i>Douglas Domingos Levy Oliveira</i></p> <p><i>Matheus Macedo</i></p>	<p><b>Música e Educação Básica: processos criativos do projeto Oficina de Música-Escola Integrada.</b></p> <p><b>Resumo.</b> O trabalho versa sobre o projeto <i>Oficina de Música - Escola Integrada</i>, que atua em escolas públicas de Belo Horizonte. Visa a descrever os processos criativos desenvolvidos no projeto, e que são fundamentados nas propostas de educadores musicais que ressaltam a criação, tais como Orff, Schafer, Paynter e Swanwick. Demonstra, ainda, o potencial das atividades de criação no desenvolvimento global e musical do indivíduo, bem como para</p>	<p>Processos criativo-musicais</p> <p>Criação e educação musical</p>	UFMG

		alimentar metodologias voltadas para a especificidade do contexto educacional em questão.	Música na educação básica	
	<i>Simone Marques Braga</i>	<p><b>Música na escola: investigando práticas pedagógico-musicais.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo apresenta uma investigação em caráter quali-quantitativo desenvolvido pela Universidade Estadual de Feira de Santana e Universidade Federal do Ceará, campus de Sobral. Fundamentada em autores da área (FIGUEIREDO, 2011; PENNA, 2011; WESTERMANN, 2013) tem por objetivos mapear o ensino de música escolar e analisar práticas pedagógico-musicais desenvolvidas pelo Programa Institucional de Bolsa de Iniciação a Docência. Como resultados preliminares, verificam-se que práticas desenvolvidas no currículo possibilitam maior acesso discente e interação com a comunidade escolar.</p>	Atividade curricular Ensino escolar Práticas pedagógicas	Universidade Estadual de Feira de Santana
	<i>Tauini Mauê Santos Rosa</i> <i>Maria Teresa Assis Rocha</i>	<p><b>Projeto Labirinto Sonoro: um relato de vivências musicais na educação básica.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo apresenta o relato do projeto “Labirinto Sonoro” realizado em uma escola municipal de Belo Horizonte em 2015, por bolsistas do subprojeto PIBID MÚSICA. A proposta baseia-se na ideia da conscientização da paisagem sonora visando o reconhecimento de variados timbres e ambientes sonoros pelos alunos. Os principais temas abordados foram educação sonora, apreciação musical ativa e fazer musical criativo (SCHAFER, 2011). A preparação e vivência do labirinto proporcionaram momentos de improvisação sonora e experimentação de diversas sensações geradas pelos ambientes expostos.</p>	PIBID/Música Paisagem sonora Educação musical Labirinto sonoro	UEMG
	<i>Rachel de Sousa Vianna</i> <i>João Paulo Andrade</i>	<p><b>Paisagem sonora como forma de mediação em exposições de artes visuais.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo apresenta duas experiências de mediação de obras de artes visuais desenvolvidas em torno do conceito de paisagem sonora. Inseridas no programa educativo de uma exposição de imaginária barroca e de uma mostra de arte contemporânea, as duas proposições tomaram o som como eixo articular de sentidos. Considerando as repercussões dessas</p>	Paisagem sonora Artes visuais Mediação Educação museal	UEMG

	abordagens, o texto discute o potencial de trabalhos híbridos de mediação, que combinem imagem e som, para ampliar a compreensão de obras de arte.		
<i>Pablo Gobira</i> <i>Tadeus Mucelli</i>	<p align="center"><b>Paisagem sonora na arte digital: algumas percepções a partir do Festival de Arte Digital (FAD).</b></p> <p><b>Resumo.</b> O presente artigo é fruto de pesquisa desenvolvida no contexto do Laboratório de Poéticas Fronteiriças (Lab Front, CNPq/UEMG) e aborda a paisagem sonora nas artes digitais tendo como referência a obra <i>A afinação do mundo</i>, de Raymond Murray Schafer. O trabalho tem por objetivo demonstrar as especificidades desse tipo de arte na sua relação de construção sonora de características singulares. Para isso recorreu a pesquisas desenvolvidas sobre as artes digitais. Também foram discutidas as experiências do Festival de Arte Digital (FAD) do qual recortamos uma paisagem sonora das artes digitais. Por fim, concluímos que a paisagem sonora nas artes digitais se apresenta de forma complexa no contexto do FAD, o que possibilita inferir que o mesmo ocorre em contexto amplo.</p>	<p>Paisagem sonora</p> <p>Artes digitais</p> <p>Sonoridade digital</p>	UEMG
<i>Pablo Gobira</i> <i>Antônio Mozelli</i>	<p align="center"><b>Por uma anti-imersão: o som na realidade virtual.</b></p> <p><b>Resumo.</b> O artigo tem como proposta refletir sobre a utilização do som em uma instalação artística de realidade virtual imersiva, como fator propiciador a uma suposta anti-imersão. Serão abordados o movimento Dadá, a música concreta, o dodecafonismo de Arnold Schoenberg e o pensamento de John Cage. Será relatada a experiência do grupo de pesquisa em arte, ciência, tecnologia e inovação, Lab Front (Laboratório de Poéticas Fronteiriças – CNPq/UEMG), no desenvolvimento da instalação artística em realidade virtual imersiva.</p>	<p>Arte computacional</p> <p>Anti-imersão</p> <p>Som na Realidade virtual</p> <p>Vanguardas</p> <p>Interface</p>	UEMG
<i>Henderson de Jesus Rodrigues Santos</i>	<p align="center"><b>A forma-momento na música da segunda metade do século XX.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho tem como objetivo demonstrar o desenvolvimento da forma momento, sua relação com as teorias da percepção do tempo e suas</p>	<p>Stockhausen</p>	



	dificuldades de realização. Busca-se abordar algumas teorias sobre o tempo que surgiram no século XX e que possivelmente tenham influenciado a criação do conceito. Apresentamos ao final breve relato do desenvolvimento da forma momento em obras de Stockhausen.	Forma-momento Tempo musical	Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
<i>Ana Leticia Crozetta Zomer</i>  <i>Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros</i>	<b>Notations (1969): entre partituras, desenhos, rabiscos e palavras.</b>  <b>Resumo.</b> <i>Notations</i> , publicado em 1969 por John Cage e Alison Knowles, reflete o profundo interesse do compositor pelas diferentes formas e possibilidades de notação musical. O livro apresenta uma coleção de manuscritos musicais de 269 compositores, sendo a maioria da década de 1960. O objetivo deste artigo não é apontar conclusões interpretativas a respeito de <i>Notations</i> , e sim instigar o leitor à uma leitura reflexiva e crítica, mostrando que é possível operar diferentes caminhos para alcançar infinitas interpretações. A discussão segue à luz das propostas teóricas de Umberto Eco, que problematiza o papel do leitor no processo de interpretação da obra literária. Este artigo faz parte de uma pesquisa, em nível de mestrado, ainda em desenvolvimento.	Notations  John Cage  Notação Musical Contemporânea	UDESC
<i>Gabriel Francisco Barboza Lemos</i>	<b>Os impasses da notação na música da segunda metade do Século XX.</b>  <b>Resumo.</b> É quase impossível traçar uma reflexão acerca das diversas abordagens composicionais atuantes na segunda metade do Século XX, sem passar, necessariamente, por um comentário sobre a função exercida pelo código musical no processo composicional e os diversos sistemas notacionais emergentes nesse período. O trabalho que segue, objetiva analisar dialeticamente (sob a luz da teoria da linguagem) a função dada a notação musical, de modo a apontar certas contradições e descompassos entre o desenvolvimento formal do código e sua função linguística.	Notação  Notação Gráfica Música do Século XX  Música como Linguagem	UNESP
<i>Thiago Cabral</i>  <i>Didier Guigue</i>	<b>Entropia e Textura Rítmica na Sinfonia em Quadrinhos de Hermeto Pascoal.</b>  <b>Resumo.</b> Posto que a entropia (SHANNON, 1948) nos permite mensurar o quão preditiva é a informação musical, investigamos dados sobre a progressão ou recessão das texturas rítmicas (GENTIL-NUNES; CARVALHO, 2003) – calculadas a partir das relações de contraste e redundância ocasionadas pela simultaneidade dos eventos sonoros – incorporando-os à noção de <i>Unidade Sonora Composta</i> (GUIGUE, 2011) com o propósito de compreendermos o	Hermeto Pascoal Entropia  Textura rítmica Estética da Sonoridade  Análise Particional	UFPB

		impacto da tensão textural à elevação ou decréscimo do conteúdo informacional da peça <i>Sinfonia em Quadrinhos</i> (1986) do compositor Hermeto Pascoal (1936). Constatamos que tanto a entropia quanto as texturas rítmicas contribuem para a estruturação da complexidade sonora a partir de contrastes locais gerados pelos dois parâmetros nos trechos analisados.		
	<i>Lucas Vilas Boas</i> <i>Sérgio Freire</i>	<b>Os grãos da voz e do espaço: escutando objetos sonoros de Schaeffer nas salas de Lucier.</b>  <b>Resumo.</b> O espaço pode transformar um objeto sonoro? Este estudo tem por objetivo discutir as influências do espaço na estrutura intrínseca do material sonoro, segundo os critérios tipo- morfológicos de Pierre Schaeffer. Os ambientes escolhidos para o trabalho provém de duas gravações da peça <i>I'm Sitting in a Room</i> , de Alvin Lucier. Ao final do trabalho, são apontadas as transformações sofridas pelos objetos sonoros - que não raro perdem sua identidade inicial neste processo - através da ação desses espaços e quais os critérios utilizados para descrevê-las.	Objeto sonoro Espaço Schaeffer Lucier Tipo-morfologia	UFMG
	<i>Davi Donato</i>	<b>Propostas de ruptura em Pierre Schaeffer e John Cage.</b>  <b>Resumo.</b> Neste artigo discuto alguns dos aspectos de ruptura com a tradição em textos de Pierre Schaeffer e John Cage, apontando como ambos propõem uma espécie de reconfiguração do universo sonoro através de conceitos expostos em seu trabalho teórico.	Pierre Schaeffer Jonh Cage Escuta Ruptura	USP
	<i>Ivan Eiji Simurra</i>	<b>Composição musical assistida por computador a partir da análise de sonoridades orquestrais com o uso de descritores de áudio.</b>  <b>Resumo.</b> Apresentamos o desenvolvimento de um protótipo de ambiente computacional para analisar sonoridades do ponto de vista de seu conteúdo espectral. Para tanto, utilizamos as ferramentas computacionais de análises denominadas descritores de áudio. Objetiva-se construir um sistema de auxílio à composição musical cujo foco centra-se no timbre musical. Alguns resultados já demonstram a eficácia do projeto com a elaboração de um conjunto de composições musicais a partir da utilização do método desenvolvido nesta pesquisa.	Composição Timbre Composição assistida por computador Análise sonora Descritores de áudio	USP

	<p><i>Fábio Wanderley Janhan Sousa</i></p> <p><i>João Pedro Paiva de Oliveira</i></p>	<p><b>Dicotomias entre os conceitos de espaço na música acusmática.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Dentre os vários conceitos de espaço utilizados em música, pretendemos aqui explorar um pouco as dicotomias entre o espaço interno e externo, e os espaços intrínsecos e extrínsecos, utilizados em composições acusmáticas, principalmente os abordados por Smalley, Vaggione, Chion, Barrett e Dignart.</p>	<p>Espacialização</p> <p>Espaço Sonoro</p> <p>Música Eletroacústica</p> <p>Composição Musical</p> <p>Música Contemporânea</p>	<p>UFMG</p>
	<p><i>Ricardo Augusto Moreira Alves</i></p>	<p><b>Interconexões entre os instrumentos eletrônicos e a música de concerto no século XXI: reconceituação como horizonte composicional.</b></p> <p><b>Resumo.</b> O artigo fará um recorte na dissertação de mestrado desse autor propondo uma análise reflexiva acerca de aspectos teóricos e motivacionais decorrentes da incorporação de instrumentos eletrônicos – bem como seus artefatos – na música de concerto no século XXI. Para tal objetivo, o conceito de <i>reconceituação</i> proposto por Rebecca McSwain será sugerido como horizonte composicional, de forma que as mais diversas implicações decorrentes dessa associação possam ser vislumbradas como oportunidades composicionais.</p>	<p>Composição</p> <p>Instrumentos eletrônicos</p> <p>Aspectos motivacionais</p>	<p>UFB</p>
	<p><i>Helena Lopes da Silva</i></p> <p><i>Aline Nunes Carneiro</i></p> <p><i>Davi Alves Sousa</i></p>	<p><b>A escuta como atividade central da aula de música: uma proposta para o Ensino Médio.</b></p> <p><b>Resumo.</b> O presente artigo apresenta os resultados do Projeto de Iniciação Científica <i>Escutas mediadas e ampliadas nas aulas de Música do Ensino Médio: Diálogos entre Murray Schafer e Luciano Berio</i> (PIBIC/UEMG/CNPq), o qual propôs o desenvolvimento da escuta musical como estratégia metodológica para a aula de música do Ensino Médio. Foram utilizados os conceitos de escuta musical (IAZZETTA, 2012; BARBOSA, 2014; SCHAFER, 1991) e mediação (BARROS, 2013). A metodologia seguiu as seguintes etapas: mapeamento e análise dos conceitos e atividades de escuta presentes no livro <i>O ouvido pensante</i> (SCHAFER, 1991); oficinas de escuta sobre quatro peças de Luciano Berio; estruturação de abordagens didáticas para a aula de música do Ensino Médio. Os resultados</p>	<p>Escuta musical Mediação</p> <p>Ensino médio</p> <p>Luciano Berio</p> <p>Murray Schafer</p>	<p>UEMG</p>

		apontaram que o diálogo entre a música de Berio e as estratégias de escuta musical de Schafer podem fornecer ferramentas de mediação para ampliar a escuta e o conceito de música dos jovens que estão na escola.		
<p><i>Helena Lopes da Silva</i></p> <p><i>Gislene Marino</i></p> <p><i>Aline Nunes Carneiro</i></p>	<p><b>A mediação da escuta musical no Ensino Médio: uma proposta para a formação pedagógica e musical dos professores e alunos das escolas públicas de Belo Horizonte, MG.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho apresenta o resultado do projeto de extensão realizado por professores e graduandos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais junto a professores e alunos do Ensino Médio. O objetivo central foi contribuir para a implementação da Lei 11.769/08 no currículo escolar, tomando a atividade de escuta musical como possibilidade metodológica para o ensino de música. O projeto consistiu de três etapas: formação musical de professores generalistas; concerto didático; e reescuta do repertório musical e avaliação. O projeto adotou os conceitos de <i>escola como espaço sociocultural</i> (DAYRELL, 1996); <i>escuta musical</i> (BARBOSA, 2014; IAZZETTA, 2009, 2012; SCHAFFER, 1991, 2014) e <i>mediação</i> (BARROS, 2013). Os resultados apontaram a importância da mediação da escuta para a compreensão e fruição musical, bem como, para a ampliação do repertório musical dos jovens.</p>	<p>Mediação da escuta musical</p> <p>Concertos didáticos</p> <p>Formação de professores</p> <p>Jovens</p> <p>Ensino médio</p>	UEMG	
<p><i>Maura Penna</i></p>	<p><b>A música na escola e o Programa Mais Educação: algumas considerações.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Com base na pesquisa <i>A Música no Programa Mais Educação em Escolas Públicas da Grande João Pessoa</i>, apresentamos uma discussão sobre as contribuições do programa para a ampliação da presença da música nas escolas de educação básica. A partir dos dispositivos legais sobre o ensino de arte/música, caracterizamos suas atividades musicais como extracurriculares e a seguir analisamos algumas práticas desenvolvidas e o papel dos monitores. Discutimos como o redirecionamento do programa compromete as propostas de educação (em tempo) integral e a presença da música nas escolas. Concluímos indagando que outras alternativas poderão ampliar as experiências culturais dos alunos das classes populares.</p>	<p>Música na escola</p> <p>Programa Mais Educação</p> <p>Prática pedagógica em música</p>	UFP	

<p><b>XXVII Congresso da ANPPOM – Atualidade e impactos sociais da pesquisa, das práticas e da docência em música.</b></p> <p>Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP- 28 de agosto a 1º de setembro. Ano: 2017</p>	<p><i>Rafael Prim Meurer</i></p> <p><i>Felipe Damato de Lacerda</i></p> <p><i>Rebeca Campos Berger Felau,</i></p> <p><i>Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo</i></p>	<p><b>Por que uma educação musical escolar? Um ensaio dialético sobre filosofia e advocacy da educação musical.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Esta comunicação traz uma reflexão acerca de alguns argumentos utilizados em defesa da educação musical na escola. Articulando diferentes pressupostos teóricos, pondera-se sobre as possibilidades argumentativas no campo da advocacy, compreendendo sua utilidade, mas ainda assim evidenciando algumas de suas limitações. Considerando a importância desta defesa no contexto nacional, destaca-se que a resistência aos impasses existentes pode ser fortalecida através da construção de argumentos assentados em reflexões rigorosas e coerentes com as competências da área, os propósitos dos atores envolvidos e as ações legais, operacionais e pedagógicas necessárias.</p>	<p>Educação musical</p> <p>Reflexão filosófica</p> <p>Advocacy</p>	<p>UDESC</p>
	<p><i>Silene Trópico e Silva</i></p> <p><i>Áureo Déo DeFreitas Júnior</i></p>	<p><b>Contribuições da motivação autodeterminada para aprendizagem musical no ensino médio: uma revisão de literatura.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Neste artigo, a motivação do aprendiz de música é discutida e analisada nos termos da revisão da literatura, em que se estrutura a dissertação de mestrado em curso intitulada “Motivação para aprender música: um estudo com alunos do ensino médio”. Com propósito de compreender as contribuições da motivação para aprendizagem musical, o referencial teórico empregado alicerça-se na teoria da Autodeterminação de Deci e Ryan (1985) e nos estudos motivacionais em voga para apresentar igualmente as contribuições da motivação obtidas na área de música.</p>	<p>Teoria da Autodeterminação</p> <p>Motivação para aprender música</p> <p>Ensino Médio</p> <p>Aprendizagem musical</p>	<p>UFPA</p>
	<p><i>Ana Lia Della Torre</i></p> <p><i>Silvia Cordeiro Nassif</i></p>	<p><b>Concepções de leitura e escrita musical na escola regular sob a ótica das crianças.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo apresenta um recorte da dissertação de mestrado, em andamento, sobre aspectos relativos à leitura musical em escola regular. No estudo de caso realizado em aulas de música do 1º, 3º e 4º anos, foram selecionadas nove situações vivenciadas, que foram analisadas à luz de autores da alfabetização e letramento, e da psicologia histórico-cultural. Observou-se que a identificação do portador musical, primeiro, e, depois, o conteúdo/estrutura, são mais efetivos à leitura musical, a princípio, do que o reconhecimento sistemático de símbolos musicais.</p>	<p>Leitura musical</p> <p>Alfabetização e letramento</p> <p>Psicologia histórico-cultural</p>	<p>UNICAMP</p>

			Vigotski	
	Manuel Silveira Falleiros	<p><b>5 sons: desenvolvimento de estratégia para livre improvisação a partir do conceito de jogo.</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este artigo busca apresentar o conceito de jogo a partir da perspectiva do desenvolvimento de estratégias criativas para a Livre Improvisação. A partir de experimentos práticos desenvolvemos um jogo de improvisação intitulado <i>5 sons</i> que aborda diversos aspectos cruciais para os processos criativos em Livre Improvisação. A partir da explicação do funcionamento de suas regras e respeitando as características da Livre improvisação, apontamos as possibilidades criativas e de desenvolvimento que surgem desta proposta.</p>	Livre Improvisação Processos Criativos Jogo	UNICAMP
	Rafael Diniz Paulino  Valério Fiel da Costa	<p><b>John Cage, Karlheinz Stockhausen e Negativland: três abordagens radiofônicas na criação e performance musical.</b></p> <p><b>Resumo.</b> A partir de comparações entre 3 peças radiofônicas, <i>Radio Music</i> (1956) de John Cage, <i>Kurzwellen</i> (1968) de Karlheinz Stockhausen e <i>It's All In Your Head</i> (2014) do grupo <i>Negativland</i>, buscamos entender, a partir de uma abordagem morfológica, como o rádio foi concebido em cada uma das peças. Concluimos que fatores que dizem respeito ao binômio forma e conteúdo são fortemente significativos, tais como a primazia pelo conteúdo semântico na proposta do <i>Negativland</i>, pela forma em Stockhausen, e pelo texto como dado sonoro concreto em Cage.</p>	Rádio-arte John Cage Karlheinz Stockhausen Negativland	UFPB
<p><b>XXVIII Congresso da ANPPOM 30 Anos: um olhar para o futuro.</b> Universidade Federal do Amazonas (UFAM) Manaus - AM – 27 a 31 agosto. Ano: 2018</p>	Wânia Mara Agostini Storolli	<p><b>John Cage e o surgimento de novas formas artísticas</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este estudo discute o papel de John Cage no contexto do surgimento de novos gêneros e conceitos artísticos na segunda metade do século XX. Considera-se como ponto de partida a idealização por Cage de um evento realizado em 1952 no Black Mountain College, na Carolina do Norte, que integrava diversas linguagens artísticas e revelava a influência de Antonin Artaud. Untitled Event tornou-se um evento emblemático para as vanguardas e desencadeou a produção de inúmeros Happenings nas décadas de 1950 e 1960, tendo sido mencionado no contexto de novas propostas teóricas, como a “Estética do Performativo” de Fischer-Lichte.</p>	Untitled Event John Cage Antonin Artaud Happening Black Mountain College	UNESP - FAPESP

	Robson Ribeiro	<p style="text-align: center;"><b>Aula de música no ensino médio: uma revisão da literatura</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este texto apresenta uma revisão da literatura que trata da aula de música no ensino médio. As considerações aqui desenvolvidas fazem parte de uma pesquisa mais ampla, um estudo multicaso cujo objetivo foi conhecer concepções e práticas curriculares de professores do ensino médio integrado. A coleta de dados para a investigação foi feita através de entrevistas semiestruturadas, observação não participante de aulas e recolha de documentos pertinentes aos casos. A pesquisa foi amparada por conceitos da sociologia e das teorias do currículo (habitus, táticas, cotidiano, currículo em rede).</p>	<p style="text-align: center;">Aula de Música</p> <p style="text-align: center;">Ensino Médio</p> <p style="text-align: center;">Revisão de Literatura</p>	<p style="text-align: center;">IFPE</p>
--	----------------	---	--	---

<b>REVISTA OPUS – ANPPOM</b>				
<b>Ano / Número</b>	<b>Autor/a</b>	<b>Resumo</b>	<b>Palavras-chave</b>	<b>Instituição</b>
<b>1989</b> v.1 dez. 1989	-	-	-	-
<b>1990</b> v.2 jun. 1990	-	-	-	-
<b>1991</b> v.3 set. 1991	-	-	-	-
<b>1997</b> v.4 ago. 1997	-	-	-	-
<b>1998</b> v.5 ago. 1998	-	-	-	-
<b>1999</b> v.6 ago. 1999	-	-	-	-
<b>2000</b> v.7 out. 2000	-	-	-	-
<b>2002</b> v.8 fev. 2002	-	-	-	-
<b>2003</b> v.9 dez. 2003	-	-	-	-
<b>2004</b> v.10 dez. 2004	-	-	-	-
<b>2005</b> v.11 dez. 2005	-	-	-	-
<b>2006</b> v.12 dez. 2006	-	-	-	-
<b>2007</b> v.13, n.1 jun. 2007	-	-	-	-
<b>2007</b> v.13, n.2 dez. 2007	-	-	-	-
<b>2008</b> v.14, n.1 jun. 2008	André Luiz Gonçalves de Oliveira	<b>Princípios de fenomenologia para a composição de paisagens sonoras</b>	Paisagem sonora	UNOESTE



	Rael Bertarelli Gimenes Toffolo	<b>Resumo.</b> O presente estudo pretende apresentar procedimentos composicionais para paisagens sonoras, apoiadas em reflexões conceituais amparadas pela fenomenologia. Autores como Merleau-Ponty, Varela e Maturana elaboraram uma nova descrição da percepção humana. Novo em vários aspectos, esse paradigma ainda não foi assimilado por áreas que tanto se relacionam com a percepção, como é o caso da música. Iniciaremos por uma revisão histórica do desenvolvimento das paisagens sonoras no contexto da música contemporânea, apresentando um conjunto de conceitos centrais envolvidos em seus procedimentos de criação. Em seguida apresentaremos o estudo da percepção na filosofia, especialmente no campo da fenomenologia. E por fim, indicamos procedimentos composicionais para Paisagens Sonoras, apoiados na fenomenologia pontyana e pós-pontyana de Maturana e Varela. Nesse sentido, esperamos contribuir para o desenvolvimento da composição de Paisagens Sonoras, trazendo o suporte filosófico da fenomenologia para o entendimento de conceitos centrais à produção musical.	Fenomenologia Merleau-Ponty	UEM
2008 v.14, n.2 dez. 2008	-	-	-	-
2009 v.15, n.1 jun. 2009	José Fornari  Jônatas Manzolli  Mariana Shellard	<b>O mapeamento sinestésico do gesto artístico em objeto sonoro.</b> <b>Resumo</b> O gesto, sempre presente na criação da obra artística, seja esta plástica ou musical, vem sendo recentemente explorado por ferramentas tecnológicas que permitem seu interfaceamento multimodal. Este trabalho trata de um mapeamento sinestésico de gestos, formadores dos desenhos conceituais, em objetos sonoros. A imagem de um desenho é aqui vista não como um fim, mas como a representação de uma forma no decorrer do tempo. Esta, por sua vez, é o registro de um movimento contendo uma intenção expressiva. O som resultante é aqui composto por objetos sonoros que são unidades formantes de um sistema sônico maior, auto-organizado em uma paisagem sonora dinâmica.	Som imagem Sinestesia Processo criativo Computação musical Síntese evolutiva Sonologia	UNICAMP

2009 v.15, n.2 dez. 2009	-	-	-	-
2010 v.16, n.1 jun. 2010	-	-	-	-
2010 v.16, n.2 dez. 2010	-	-	-	-
2011 v.17, n.1 jun. 2011	Igor Reis Reyner	<p align="center"><b>Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta</b></p> <p><b>Resumo.</b> Este trabalho apresenta um estudo diacrônico de textos de Pierre Schaeffer escritos nos anos de 1942, 1950 e 1966. Revela o funcionamento de sua teoria da escuta, reconstitui o caminho do autor, valorizando a conceitualização por acúmulo, levada ao extremo nas noções das quatro funções da escuta. Conclui que a escuta reduzida não é uma estética composicional, mas uma poética de percepção auditiva.</p>	<p>Pierre Schaeffer</p> <p>Escuta radiofônica</p> <p>Acusmática</p> <p>Funções da escuta</p> <p>Escuta reduzida</p>	UFMG
2011 v.17, n.2 dez. 2011	-	-	-	-
2012 v.18, n.1 jun. 2012	-	-	-	-
2012 v.18, n.2 dez. 2012	-	-	-	-
2013 v.19, n.1 jun. 2013	-	-	-	-
2013 v.19, n.2 dez. 2013	-	-	-	-
2014 v.20, n.1 jun. 2014	-	-	-	-
2014 v.20, n.2 dez. 2014	-	-	-	-

<b>2015</b> v.21, n.1 jun. 2015	-	-	-	-
<b>2015</b> v.21, n.2 set. 2015	-	-	-	-
<b>2015</b> v.21, n.3 dez. 2015	-	-	-	-
<b>2016</b> v.22, n.1 jun. 2016	-	-	-	-
<b>2016</b> v.22, n.2 dez. 2016	-	-	-	-
<b>2017</b> v.23, n.1 Abril 2017	-	-	-	-
<b>2017</b> v.23, n.2 Agosto 2017	-	-	-	-
<b>2017</b> v.23, n.3 Dezembro 2017	-	-	-	-
<b>2018</b> v.24, n.1 Janeiro- abril 2018	-	-	-	-

<p>2018 v.24, n.2 Maio-agosto 2018</p>	<p>Luigi Antonio Irlandini</p>	<p><b>Som-silêncio em Concretion 1960, de Hans-Joachim Koellreutter</b></p> <p><b>Resumo.</b> Concretion 1960 é o primeiro ensaio planimétrico de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Nele, o conceito de som-silêncio de Koellreutter está claramente realizado musicalmente. Neste artigo, explico este conceito e demonstro de que modo, e através de quais técnicas composicionais, Koellreutter chega a uma música na qual, em suas palavras, “o som é silêncio e o silêncio é som”. Com este objetivo, analiso a partitura da obra fazendo uso de definições e conceitos próprios do compositor, que se baseiam na sua estética relativista, numa visão da história da música como representativa de diferentes tipos de consciência, e em princípios da percepção gestáltica. A peça é uma mobile-form construída por unidades estruturais compostas de linhas e blocos sonoros que criam um devir estático, quiescente e diáfano, que propõe ao ouvinte uma escuta contemplativa e aquilo que o compositor chama de “experiência mítica” do silêncio como origem de todos os sons.</p>	<p>Koellreutter Concretion 1960 Silêncio Som-silêncio Tempo musical</p>	<p>UDESC</p>
<p>2018 v. 24, n. 3 Setembro-dezembro 2018</p>	<p>-</p>	<p>-</p>	<p>-</p>	<p>-</p>

### 3. QUESTIONÁRIO INTEGRANTE DO PROCESSO AVALIATIVO

Nome: \_\_\_\_\_ Série: \_\_\_\_\_ Turma: \_\_\_\_\_

Escola: \_\_\_\_\_ Idade: \_\_\_\_\_

#### Sobre o seu conhecimento de música:

1. Você já estudou música em uma escola especializada no ensino de música?

( ) Sim – Qual e quanto tempo? \_\_\_\_\_

( ) Não

2. Você já teve alguma experiência com a música?

( ) Sim – Qual e quanto tempo? \_\_\_\_\_

( ) Não

3. Sabe tocar algum instrumento musical ou canta?

( ) Sim – Qual e quanto tempo? \_\_\_\_\_

( ) Não

4. Você se lembra de algum conceito musical?

( ) Sim – Quais? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

( ) Não

5. Há, na família, pessoas que tocam instrumentos musicais ou cantam profissionalmente ou não? Houve a transmissão de conhecimentos de maneira informal entre os membros da família?

( ) Sim – Qual? \_\_\_\_\_

( ) Não

#### Sobre a música em seu cotidiano:

6. Com qual frequência você ouve música? Quais são os gêneros musicais e artistas de sua preferência?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

7. Estabeleça a diferença entre a música erudita e a música popular.



## **ANEXOS**

## 1. Carta de Autorização da Instituição



ESCOLA ESTADUAL "MONSENHOR JOSÉ PAULINO" R.R.S.C.3  
ENSINO FUNDAMENTAL E MÉDIO



---

### CARTA DE AUTORIZAÇÃO

Eu, **Marcelo Cortez Visotto**, Diretor da Escola Estadual Monsenhor José Paulino, Pouso Alegre – MG, RG nº 32.663.822-2, CPF nº 047.414.336-84, reconheço a importância da pesquisa “Experimentos Sonoros: uma proposta para a educação musical no ensino médio”, cujos objetivos visam investigar se os experimentos sonoros podem contribuir para a aprendizagem de conceitos musicais de alunos na fase final do Ensino Médio da Escola Regular e quais conhecimentos podem ser consolidados pelos alunos através desses experimentos sonoros.

Estou ciente de que a pesquisadora, Cicera Aparecida Rodrigues Silva, professora da Escola Estadual Monsenhor José Paulino, realizará com os alunos a exploração e manipulação de fontes sonoras variadas incluindo objetos, paredes e materiais existentes na escola como também objetos pesquisados e trazidos pelos alunos. Eles terão acesso a instrumentos alternativos de percussão, sopro e cordas nos quais poderão experimentar, criar e demonstrar performances individuais ou em grupo, bem como realizar construções sonoras coletivas. A pesquisadora observará a conduta dos alunos em relação à estimulação visual e sonora, a elaboração e reelaboração de ideias, as reflexões e depoimentos durante as atividades propostas e o desenvolvimento das relações interpessoais.

Dentre os benefícios desta pesquisa, destaca-se a importância de ampliar o conhecimento sobre ensino de música no ensino médio da educação básica, através de experimentos sonoros e de questões significativas para a educação musical.

As atividades previstas nesta pesquisa acontecerão durante as aulas da disciplina de arte no período de 3 (três) meses. Os conteúdos dessas aulas terão como foco músicas contemporâneas e/ou músicas populares e/ou músicas eruditas. Além disso, fará parte da pesquisa um questionário com questões objetivas e também dissertativas, para o que os(as) alunos(as) participantes da pesquisa respondam.

Desta forma, concordo e autorizo a realização da pesquisa pela Mestranda Cicera Aparecida Rodrigues Silva na Escola Estadual Monsenhor José Paulino, bem como, disponibilizo todos os equipamentos tecnológicos e materiais pertencentes à escola para realização de seu plano de trabalho.

Pouso Alegre - MG, 24 de Junho de 2019.



**Marcelo Cortez Visotto** – Diretor  
Masp: 1.097.175-2



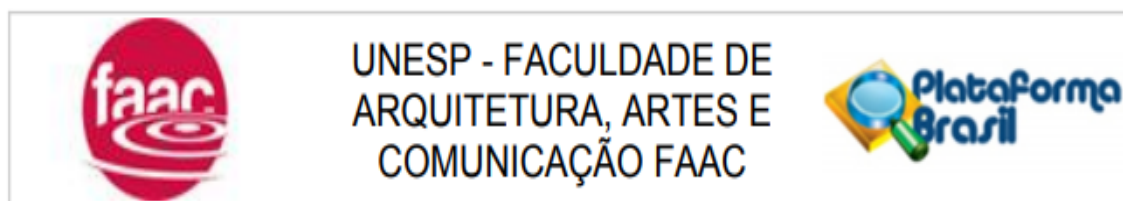
Marcelo Cortez Visotto  
Diretor  
MASP: 1.097.175-2  
ATO: 2.332.72016

---

Av. Dr. Lúcio, nº 323, Centro, Pouso Alegre – MG CEP 37.596-109 Fone: (35)351 3421-5177 Fax: (35)351 3421-3699



## 2. Comprovante de envio do projeto ao Conselho de Ética



### COMPROVANTE DE ENVIO DO PROJETO

#### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** Experimentos Sonoros:uma proposta para a educação musical no Ensino Médio.

**Pesquisador:** CICERA APARECIDA RODRIGUES SILVA

**Versão:** 1

**CAAE:** 17151319.1.0000.5663

**Instituição Proponente:** UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JULIO DE MESQUITA FILHO

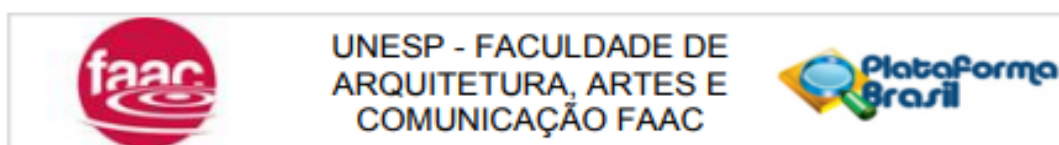
#### DADOS DO COMPROVANTE

**Número do Comprovante:** 084955/2019

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

Informamos que o projeto Experimentos Sonoros:uma proposta para a educação musical no Ensino Médio. que tem como pesquisador responsável CICERA APARECIDA RODRIGUES SILVA, foi recebido para análise ética no CEP UNESP - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação FAAC em 10/07/2019 às 11:52.

### 3. Parecer Consubstanciado do Conselho de ética



#### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

##### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** Experimentos Sonoros: uma proposta para a educação musical no Ensino Médio.

**Pesquisador:** CICERA APARECIDA RODRIGUES SILVA

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 17151319.1.0000.5663

**Instituição Proponente:** UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JULIO DE MESQUITA FILHO

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

##### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 3.488.738

##### Apresentação do Projeto:

O projeto de pesquisa apresenta como questionamento, a musicalização de alunos no estágio final do ensino médio da escola regular e como esta musicalização pode contribuir para a aprendizagem de conceitos musicais e que conhecimentos poderiam ser consolidados através destas atividades.

##### Objetivo da Pesquisa:

O projeto de pesquisa tem como objetivo "Investigar se os experimentos sonoros podem contribuir para a aprendizagem de conceitos musicais de alunos na fase final do Ensino Médio da Escola Regular" e quais conhecimentos podem ser consolidados pelos alunos através desses experimentos sonoros, sendo considerados bastante pertinentes, visto as justificativas e fundamentação teórica apresentadas.

##### Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Não há riscos graves ou que sejam diretamente prejudiciais à saúde física dos participantes.

##### Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa está muito bem apresentada, com justificativas e fundamentação teórica pertinentes; questão de pesquisa e objetivos claros; procedimentos metodológicos bem descritos, inclusive os preceitos éticos; e pode trazer contribuição para a educação de jovens.

##### Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O TALE e o TCLE estão bem redigidos e adequados.

**Endereço:** Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube nº 14-01  
**Bairro:** VARGEM LIMPA **CEP:** 17.033-360  
**UF:** SP **Município:** BAURU

## 1. TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado (a) a participar da pesquisa “Experimentos Sonoros: uma proposta para a educação musical no ensino médio”. Esta pesquisa tem como objetivos: Investigar se os experimentos sonoros podem contribuir para a aprendizagem de conceitos musicais de alunos na fase final do Ensino Médio da Escola Regular e quais conhecimentos podem ser consolidados pelos alunos através desses experimentos sonoros.

A proposta é que a pesquisadora, Cícera Aparecida Rodrigues Silva, Professora da Escola Estadual Monsenhor José Paulino, realizará com os alunos a exploração e manipulação de fontes sonoras variadas incluindo objetos, paredes e materiais existentes na escola como também objetos pesquisados e trazidos pelos alunos. Eles terão acesso a instrumentos alternativos de percussão, sopro e cordas nos quais poderão experimentar, criar e demonstrar performances individuais ou em grupo, bem como realizar construções sonoras coletivas. Serão observadas a conduta dos alunos em relação à estimulação visual e sonora, a elaboração e reelaboração de ideias, as reflexões e depoimentos durante as atividades propostas e o desenvolvimento das relações interpessoais.

Dentre os benefícios desta pesquisa, destaca-se a necessidade de ampliar o conhecimento sobre ensino de música no ensino médio da educação básica, através de experimentos sonoros e de questões significativas para a educação musical.

Sua atuação nesta pesquisa consistirá em participar nas aulas da disciplina de arte durante 3 (três) meses. Os conteúdos dessas aulas terão como foco músicas contemporâneas e/ou músicas populares e/ou músicas eruditas. Além disso, fará parte da pesquisa um questionário com questões objetivas e também abertas (dissertativas), para o que os (as) alunos (as) participantes da pesquisa respondam.

Em nenhum momento você será identificado(a). Os resultados da pesquisa serão publicados e ainda assim a sua identidade será preservada. Você não terá nenhum gasto ou ganho financeiro pela participação na pesquisa.

É importante destacar que você é livre para aceitar, recusar ou retirar o seu consentimento a qualquer momento da pesquisa, sem prejuízos de qualquer natureza.

Estaremos sempre disponíveis para esclarecer qualquer dúvida que você apresente, podendo nos encontrar por meio dos seguintes contatos:

Cícera Aparecida Rodrigues Silva (mestranda), fone: (35) 9 9989-1978

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Iveta Maria Borges Ávila Fernandes (orientadora), fone (11) 9 9609-9089

Pouso Alegre - MG, ..... de ..... de 2019.

Eu, \_\_\_\_\_, RG nº \_\_\_\_\_ CPF nº \_\_\_\_\_, declaro ter sido informado (a) e concordo em participar como voluntário (a), no projeto de pesquisa acima descrito.

\_\_\_\_\_  
Participante da pesquisa ou seu responsável

\_\_\_\_\_  
Assinatura da pesquisadora

\_\_\_\_\_  
Assinatura da Professora Orientadora

## 2. TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TALE

Você está sendo convidado (a) a participar, como voluntário (a), da pesquisa intitulada “Experimentos Sonoros: uma proposta para a educação musical no ensino médio”. Meu nome é CÍCERA APARECIDA RODRIGUES SILVA, sou a pesquisadora responsável e minha área de atuação é EDUCAÇÃO MUSICAL. Esclareço que em caso de recusa na participação, você não será penalizado (a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pela pesquisadora responsável, via e-mail [cicera\\_musica@yahoo.com.br](mailto:cicera_musica@yahoo.com.br) e através do contato telefônico: (35)99989-1978. Esta é uma pesquisa que irá Investigar se os experimentos sonoros podem contribuir para a aprendizagem de conceitos musicais de alunos na fase final do Ensino Médio da Escola Regular e quais conhecimentos podem ser consolidados pelos alunos através desses experimentos sonoros. A coleta de dados será realizada através de questionário, entrevista, avaliação diagnóstica e atividades de experimentação de fontes sonoras variadas. As imagens coletadas somente serão utilizadas com a prévia autorização dos participantes:

- ( ) Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;
- ( ) Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

A pesquisa não apresenta riscos físicos, a divulgação de dados coletados assim como de imagens, serão devidamente cuidadas, respeitando a prévia publicação ou não dos mesmos. A privacidade e anonimato serão preservados com base nas opções apresentadas (rubricar no espaço que condiz com sua opção escolhida):

- ( ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;
- ( ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

### Assentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, .....,  
 RG:.....,CPF....., abaixo assinado,  
 concordo em participar do estudo “Experimentos Sonoros: uma proposta para a educação musical no ensino médio”. Destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pela pesquisadora responsável CÍCERA APARECIDA RODRIGUES SILVA sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Pouso Alegre, ..... de ..... de 2019.

---

Nome e Assinatura do(a) participante

---

Nome e Assinatura da pesquisadora responsável.