UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ANDRÉ CAMPOS MACHADO

**A IMPROVISACÃO LIVRE COMO METODOLOGIA DE INICIAÇÃO AO INSTRUMENTO: uma proposta de
iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas.**

São Paulo
2014

ANDRÉ CAMPOS MACHADO

**A IMPROVISACÃO LIVRE COMO METODOLOGIA DE INICIAÇÃO AO INSTRUMENTO: uma proposta de
iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, para obtenção do título de
Doutor em Artes.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical.
Linha de Pesquisa: Sonologia – criação e produção
sonora.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

**São Paulo
2014**

MACHADO, André Campos.

A improvisação livre como metodologia de iniciação ao instrumento: uma proposta de iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical. Linha de Pesquisa: Sonologia – criação e produção sonora.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha mãe, Guaraciaba Silvia Campos, por fundar o Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba, permitindo minha formação inicial e incentivando constantemente meu desenvolvimento musical.

Muito obrigado!

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Marília Mazzaro, pela parceria, apoio incondicional e disposição para as inúmeras revisões.

Aos membros do NUMUT/MAMUT, Carlos Menezes, Celso Cintra, Cesar Traldi e Daniel Barreiro, pelas constantes discussões, sugestões de leituras, vídeos e áudios, trocas de experiências e improvisações livres que acabaram por direcionar a pesquisa.

Aos familiares, pelo apoio e incentivo e à Larissa pela constante ajuda nas traduções.

Ao Prof. Rogério Costa, por me aceitar como aluno especial em sua disciplina e principalmente pela paciência e orientação dedicada durante toda a pesquisa.

À Profa. Teca Alencar por me apresentar o universo musical de Koellreutter.

À Profa. Sônia Ribeiro por me socorrer nos momentos de dúvidas.

Aos professores, técnicos administrativos e alunos do curso de música da UFU.

À direção, professores, técnicos administrativos e alunos dos Conservatórios Estaduais de Música de Ituiutaba, Araguari, Uberaba e Uberlândia em especial à Mirtes Guimarães, Mônica Debs, Leciane Medeiros, Heloísa Mirzeian, Tânia Mares, Adelson Scotti, Roberta Tiago, Alice Pacheco, Betiza Landim, Igor Medeiros, Ronnie Assis, Roberto Caimi, Adalcino Davi e Dário Borges.

Ao Tiago Henrique do CTI – UFU pela ajuda nas dúvidas de programação “HTML” dos roteiros da última parte do caderno de iniciação.

Ao Curso de Música / Instituto de Artes / Universidade Federal de Uberlândia por me conceder o afastamento de minhas atividades docentes durante o período do doutoramento.

À Capes, pela concessão da bolsa do programa PRODOUTORAL.

“o intérprete é criador porque deseja”

Rogério Luiz Moraes Costa

RESUMO

Esta pesquisa investiga as possibilidades de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas por meio da improvisação livre. Ela divide-se em três partes: fundamentação teórica, oficinas de improvisação livre e elaboração de um caderno de iniciação. A reflexão teórica tem como principais referências, as pesquisas de Rogério L. M. Costa e H. J. Koellreutter a cerca da Improvisação Livre, e as investigações de Flávia M. Cruvinel sobre o Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais. Os diversos tipos de gestos musicais são descritos com enfoque no gesto instrumental, termo adotado na pesquisa para representar os elementos da técnica instrumental. Os gestos instrumentais foram selecionados através de seis oficinas de improvisação livre realizadas nos Conservatórios Estaduais de Música do Triângulo Mineiro, onde se procurou uma forma de registro gráfico musical que favorecesse a prática da improvisação livre e colaborasse no desenvolvimento de um caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas. Esta nova proposta de iniciação instrumental divide-se em seis partes através da sugestão de roteiros para improvisação livre, grafados de forma não tradicional, com o objetivo de estimular a exploração sonora e timbrística em sintonia com a música da contemporaneidade. Através da criação, da liberdade gestual e da expansão da escuta, permite ao aprendiz desenvolver habilidades instrumentais e musicais para a criação de seu próprio repertório, de acordo com sua identidade, sua biografia, sua experiência de vida.

Palavras-chave: Improvisação livre. Ensino coletivo. Cordas dedilhadas. Iniciação ao instrumento. Gesto instrumental.

ABSTRACT

This research investigates the possibilities of initiation to plucked strings instruments through free improvisation. It is divided into three parts: theoretical foundation, free improvisation workshops and notebook initiation. The theoretical reflection has as main references the research of Rogério L. M. Costa and H. J. Koellreutter about Free Improvisation and Flávia M. Cruvinel investigations on Collective Teaching of Musical Instruments. The various kinds of musical gestures are described focusing on instrumental gesture, term adopted in the research to represent the elements of instrumental technique. The instrumental gestures were selected during six free improvisation workshops held in music conservatories in the state of Minas Gerais, where he sought a form of musical graphic record favoring the practice of free improvisation and collaborate into the development of a notebook initiation to plucked strings instruments. This new instrumental initiation proposal is divided into six parts that suggest a guide for free improvisation, written in a non-traditional way, with the aim of stimulating sound and timbre exploration combined with the contemporary music. Through the creation of the gestural freedom and the expansion of listening abilities, it seems likely that could develop musical and instrumental skills to create his/her own repertoire, according to his identity, his biography and life experience.

Keywords: Free improvisation. Collective learning. Plucked strings. Starter instrument. Instrumental gesture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Configuração da tríade musical.	19
Figura 2 – Reconfiguração do discurso musical.	21
Figura 3 – Módulo determinado.....	27
Figura 4 – Cidades Mineiras com Conservatórios Estaduais de Música	68
Figura 5 – Játékok – Exercício II. György Kurtág.....	81
Figura 6 – La Passion Selon Sade.	81
Figura 7 – II – O Comício. H. J. Koellreutter.....	82
Figura 8 – 4’33”.	83
Figura 9 – Pression. H. Lachenmann.....	83
Figura 10 – 2º Quarteto de Cordas. Aaron Cassidy.	84
Figura 11 – Kurze Schatten II. Brian Ferneyhough.	84
Figura 12 – Tablatura italiana e sua representação na notação moderna.	100
Figura 13 – Tablatura francesa e sua representação na notação moderna.....	100
Figura 14 – Sistema alfabeto	100
Figura 15 – Játékok – Gestos instrumentais.....	114
Figura 16 – “Hiperpauta” de Játékok.....	114
Figura 17 – Representação das cordas soltas.....	116
Figura 18 – Representação dos <i>glissandos</i>	116
Figura 19 – Percussão – Jongo.....	117
Figura 20 – Percussão – 1960: Inauguração de Brasília	117
Figura 21 – Percussão – 1971: Assassinato de Lamarca.....	118
Figura 22 – Percussão – Salut Für Caudwell.	119
Figura 23 – Modelo de representação para improvisação em Mano a mano.....	119
Figura 24 – Modelo de representação para improvisação em Ritmante.....	120

Figura 25 – Harmônicos – Prelúdio nº4.....	122
Figura 26 – Exercício de corda solta sugerido no caderno.....	122
Figura 27 – Exercício de dedilhado de mão direita sugerido no caderno.....	122
Figura 28 – Modelo de representação para improvisação em Soltando as Cordas.....	122
Figura 29 – <i>Rasgueado</i> - A Ricardo Bertín.....	123
Figura 30 – <i>Rasgueado</i> - Sequenza XI.....	123
Figura 31 – <i>Rasgueado</i>	123
Figura 32 – Exercício de <i>rasgueado</i> sugerido no caderno.....	124
Figura 33 – Modelo de representação para improvisação do <i>rasgueado</i>	124
Figura 34 – Notas presas - Estudo nº 10.....	125
Figura 35 – Modelo de representação para improvisação de notas presas.	125
Figura 36 – Na pressão 1.	125
Figura 37 – Pestana – Prelude.	127
Figura 38 – Pestana - Salut für Caudwell.....	127
Figura 39 – Modelo de representação para improvisação de pestanas.	127
Figura 40 – Na pressão 2.	128
Figura 41 – <i>Glissando</i> - Preludio 1.	128
Figura 42 – <i>Glissando</i> com tablatura.....	129
Figura 43 – Modelo de representação para improvisação de <i>glissandos</i>	129
Figura 44 – Bend com tablatura	130
Figura 45 – Modelo de representação para improvisação do <i>bend</i>	130
Figura 46 – Escorrega.	131
Figura 47 – <i>Pizzicato</i> de mão direita - Xodó da Baiana.	132
Figura 48 – <i>Pizzicato</i> Bartok - Usher Valse.	132
Figura 49 – <i>Pizzicato</i> Bartok - Salut für Caudwell.....	133
Figura 50 – <i>Tapping</i> com ligados.....	133

Figura 51 – <i>Tapping</i> com ambas as mãos - Paisaje Cubano con Campanas	133
Figura 52 – Modelo de representação para improvisação de <i>pizzicatos</i>	133
Figura 53 – Pizzicando.	134
Figura 54 – <i>Tambora</i> - A Ricardo Bertín.	135
Figura 55 – <i>Tambora</i> - Sequenza XI.....	135
Figura 56 – <i>Tambora</i> - Assassinato de John F. Kennedy.	135
Figura 57 – Modelo de representação para improvisação de <i>tambora</i>	136
Figura 58 – The Pleats of Matter.	137
Figura 59 – Módulo determinado.....	139
Figura 60 – Módulo determinado - Tetragrammaton VIII.....	139
Figura 61 – Módulo determinado - Ibia-Mom Jaci Ndipapahabi.	139
Figura 62 – Duo.....	143
Figura 63 – Dueto.	144
Figura 64 – Dupla.....	145
Figura 65 – A2.....	146
Figura 66 – 2/2.....	147
Figura 67 – Verso	151
Figura 68 – Reverso	152
Figura 69 – Aranea Telam	153
Figura 70 – Qual é o seu nome?	155
Figura 71 – $(A+B)^2$	156
Figura 72 – Palheta Maluca	161
Figura 73 – Falso Berimbau	163
Figura 74 – Papelada	164
Figura 75 – Papeleo	165
Figura 76 – Abertura do navegador de internet	171

Figura 77 – Seleção das palavras em Furdunço no Sertão 1A.....	171
Figura 78 – Menu Dicas.	172
Figura 79 – Embaralhamento das letras do roteiro.	172
Figura 80 – Tela do fim do jogo.	173
Figura 81 – Menu Jogo.	173

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Ciclos de aprendizagem e enturmação.	74
Quadro 2 – Características da improvisação idiomática e livre.	85
Quadro 3 – Roteiros da oficina do CEM de Ituiutaba.....	95
Quadro 4 – Roteiros da oficina CEM de Araguari.....	95
Quadro 5 – Roteiros da 1ª oficina do CEM de Uberaba.....	97
Quadro 6 – Roteiros da 1ª oficina do CEM em Uberlândia.....	101
Quadro 7 – Roteiros da 2ª oficina do CEM em Uberlândia.....	103
Quadro 8 – Roteiros da 2ª oficina do CEM de Uberaba.....	104

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 IMPROVISACÃO INSTRUMENTAL	28
2.1 Improvisação Livre.....	36
2.2 Liberdade com roteiros.....	46
2.2.1 <i>H. J. Koellreutter e a Improvisação Contemporânea.....</i>	<i>47</i>
3 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS.....	55
3.1 Antecedentes históricos.....	55
3.2 O Projeto Guri.....	60
3.3 Os Conservatórios Estaduais de Música Mineiros.	64
3.3.1 <i>Legal, real ou ideal na prática coletiva de instrumentos musicais?</i>	<i>70</i>
4 AMBIENTE E EXPERIÊNCIAS DE IMPROVISACÃO	78
4.1 Oficinas de Improvisação Livre: 1ª parte – Introdução	79
4.2 Oficinas de Improvisação Livre: 2ª parte – preparando a escuta	86
4.3 Oficinas de Improvisação Livre: 3ª parte – nascimento dos roteiros	92
4.3.1 <i>Oficina 1: Conservatório de Ituiutaba.....</i>	<i>94</i>
4.3.2 <i>Oficina 2: Conservatório de Araguari</i>	<i>95</i>
4.3.3 <i>Oficina 3: Conservatório de Uberaba</i>	<i>96</i>
4.3.4 <i>Oficina 4: Conservatório de Uberlândia.....</i>	<i>99</i>
4.3.5 <i>Oficina 5: Conservatório de Uberlândia.....</i>	<i>103</i>
4.3.6 <i>Oficina 6: Conservatório de Uberaba</i>	<i>104</i>
5 O CADERNO DE INICIAÇÃO.....	108
5.1 Primeira Parte: Em busca do som.....	111
5.1.1 <i>Sem plano ou roteiro.....</i>	<i>112</i>
5.1.2 <i>Sem pressionar as cordas.....</i>	<i>112</i>

5.1.3 Sem repetição	112
5.1.4 Apressadinha	113
5.1.5 Gestos idiomáticos por imitação	113
5.2 Segunda Parte: Apresentação dos gestos instrumentais	113
5.2.1 Percussão no corpo do instrumento: Mano a mano, Ritmante e Inquieta	117
5.2.2 Cordas soltas, harmônicos naturais, notas mortas	121
5.2.3 Rasgueado	123
5.2.4 Notas presas	124
5.2.5 Pestanas	125
5.2.6 Glissandos.....	128
5.2.7 Bend	129
5.2.8 Pizzicato.....	131
5.2.9 Tambora	134
5.3 Terceira Parte – Improvisação orientada	140
5.3.1. Os roteiros para improvisação	141
5.3.2 Duo	142
5.3.3 Dueto.....	143
5.3.4 Dupla	144
5.3.5 A2	145
5.3.6 2/2.....	146
5.4 Quarta Parte – Solo ou grupo.....	148
5.4.1 Verso e Reverso	150
5.4.2 Aranea Telam	153
5.4.3 Qual é o seu nome?.....	154
5.4.4 $(A + B)^2$.....	156
5.5 Quinta Parte – A técnica expandida	157

5.5.1 Palheta Maluca	161
5.5.2 Pestaneta	162
5.5.3 Falso Berimbau	162
5.5.4 Papelada.....	163
5.5.5 Papeleo.....	165
5.6 Sexta Parte – Da palavra ao gesto instrumental	166
5.6.1 Furdunço no Sertão 1, 2, 3 e 4.	168
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS.....	183
APÊNDICE A – Caderno de Iniciação aos Instrumentos de Cordas Dedilhadas Através da Improvisação Livre	190
APÊNDICE B – DVD com arquivos diversos.....	250
ANEXO A – RESOLUÇÃO 718/2005.....	251
ANEXO B – ORIENTAÇÃO SD Nº 01/2006	260
ANEXO C – ORIENTAÇÃO CONJUNTA SB-SG 01/2008.....	263

1 INTRODUÇÃO

Ao escolher o magistério como atividade profissional, o professor tem consciência de que escolheu uma área que necessita de constante aprimoramento, atualização pedagógica, investimento tanto financeiro quanto de tempo. No ensino de instrumento musical, não é diferente. Materiais didáticos e metodologias para o ensino instrumental estão em constante revisão, adaptando-se à prática e experiência docente, faixa etária dos alunos, enturmação¹, disponibilidade financeira e interesse do aprendiz, requisitos institucionais entre outros. Logo, não existe uma única forma de ensinar e de aprender, tudo dependerá do contexto em que se está inserido, demandando um processo contínuo de revisão do material didático para o ensino do instrumento.

Em meus trinta e um anos de magistério me deparei com discentes das mais variadas idades, crianças, adolescentes e adultos, pertencentes às mais diversas classes sociais e atividades profissionais. Esta situação me obrigou a um processo de constante metamorfose didática, buscando metodologias que pudessem atender às exigências institucionais e contribuíssem no aprendizado dos alunos, como por exemplo, a criação de arranjos musicais e atividades voltadas à prática coletiva instrumental. Por mais que me preparasse didaticamente sempre me deparava com uma “necessidade” do aluno: ele gostaria de aprender uma ou várias músicas que eu não tinha em meu acervo. De um lado pode parecer desestimulador, afinal de contas em aproximadamente três décadas de docência possuo um acervo de partituras e métodos para o ensino de instrumento relativamente grande, mas de outro me obrigou a uma ininterrupta pesquisa e criação de material didático a ser utilizado em sala de aula. Durante este processo de revisão e elaboração de conteúdo didático passei por quatro fases: revisão da literatura, programa e repertório instrumental; uma proposta de iniciação ao violão; elaboração de arranjos e adaptações para duos, trios e quartetos e a fase de criação através de composições de músicas para iniciantes ao violão.

A fase inicial coincidiu com minha formação acadêmica, uma vez que iniciei o magistério juntamente com minha graduação. O fato de ter concluído o curso técnico de violão antes do ingresso no curso superior de música foi importantíssimo em minha formação, pois me permitiu realizar as duas atividades paralelamente sem prejuízo para

¹ Quantidade de alunos por turma.

nenhuma das partes, ao contrário, a experiência enquanto professor colaborava para o entendimento das atividades do curso de licenciatura e a experiência universitária fortalecia minha formação enquanto professor e instrumentista, fornecendo-me ferramentas pedagógicas fundamentais para a prática docente em um momento tão precoce.

Em meu mestrado nasceu a ideia de elaborar um caderno de iniciação ao violão que se baseasse nos princípios pedagógicos do professor Jodacil Damaceno. Este projeto, que não fez parte da pesquisa de mestrado, foi gestado durante uma disciplina de programação computacional. A elaboração do caderno foi uma tarefa desenvolvida a quatro mãos, onde o professor Jodacil e eu nos alternamos nas tarefas de edição, transcrição, arranjos e adaptações das músicas que integrariam o referido material didático, publicado em 2002 com 2ª edição revisada em 2010: “Caderno Pedagógico – uma sugestão para iniciação ao violão”. Ele está dividido em quatro capítulos:

Básico, intermediário, técnica e repertório. No capítulo Básico estão os primeiros exercícios de cordas soltas, cifras, acordes e ritmos para tocar e cantar algumas músicas. No capítulo Intermediário inicia-se a leitura real de notas, onde o repertório foi escolhido de forma gradativa de dificuldade, procurando suprir várias possibilidades técnicas encontradas no repertório violonístico, dando ênfase às músicas em duo. No capítulo destinado à Técnica estão os principais exercícios necessários para uma boa preparação técnica do aluno, existindo, portanto, exercícios de arpejos, ligados, escalas, etc. No capítulo Repertório, como o próprio nome sugere, ficou destinado ao enriquecimento do repertório, obedecendo ainda um processo gradativo de dificuldade, fechando assim o Caderno Pedagógico. (DAMACENO; MACHADO, 2002, p. 5).

Como o nome sugere, é uma proposta de iniciação ao violão e não um método nos moldes tradicionais. O contato inicial com o instrumento através de cifras, acordes e ritmos para a prática do acompanhamento, mas já com a inserção da pauta como referencial de leitura, aos poucos apresenta a linguagem musical tradicional aos iniciantes, apesar de não ser essencial para o entendimento do conteúdo abordado, uma vez que leitura musical é exigida apenas no capítulo seguinte. Pensando em um enfoque menos tutorial no contato com o instrumento, o capítulo intermediário inicia-se com duos entre o aluno e o professor,

onde o professor toca a harmonia e o aluno, a melodia, possibilitando assim a execução de músicas um pouco mais complexas.

Para o professor Jodacil Damaceno a iniciação ao violão deve ser feita de uma única maneira, preparando o aluno para tocar qualquer tipo de música, seja ela de caráter popular ou erudito. O que acontece muito no ensino do instrumento é uma segmentação no processo ensino-aprendizagem onde o aluno é iniciado ou no violão popular ou no erudito (DAMACENO; MACHADO, 2002, p. 5).

A proposta foi reunir em uma mesma publicação elementos técnicos e musicais mais abrangentes, buscando uma abordagem diferenciada nos primeiros contatos com o instrumento. “O professor Jodacil Damaceno defende a ideia de que a iniciação deve ser feita de tal forma que o aluno seja preparado para tocar qualquer tipo de repertório, ficando livre posteriormente para poder seguir o estilo de música que lhe agrada mais” (DAMACENO; MACHADO, 2002, p. 5).

Em uma terceira fase me dediquei na elaboração de arranjos e adaptações para duos, trios e quartetos para violão, flauta ou violão e flauta. Cada nova sugestão ou solicitação dos alunos era anotada para uma posterior avaliação e seleção das músicas que entrariam na lista de “arranjos a fazer”. Dessa fase nasceu a coleção “Em Conjunto”. Foram três volumes escritos em vários anos e publicados em 2002, com o objetivo de ampliar o repertório para o ensino coletivo de instrumentos musicais, onde o nível técnico das músicas abrange desde peças para iniciantes, ao nível avançado.

Seguindo a caminhada docente, ainda pensando em uma forma de colaborar com o processo de iniciação ao violão, faltava a colaboração do compositor. Nasce então o álbum “Minhas primeiras cordas”.

[o álbum] tem por objetivo servir de complemento ao repertório utilizado pelo professor no ensino de violão para alunos que estejam em um estágio inicial de aprendizado. Este caderno pode ser dividido em três partes distintas. A primeira abrange exercícios elementares e músicas para alunos iniciantes, com acompanhamento do professor. A segunda foi composta com finalidade didática, contendo estudos de ligados, escalas, arpejos,

acordes, trêmulo, polegar, concluindo com uma valsa com trechos em harmônicos. A terceira parte foi escrita para o estudo e a prática do instrumento em grupo, com uma valsa para quatro violões, um concerto em dois movimentos para violão solo com acompanhamento de quatro violões, encerrando com outro quarteto de violão (MACHADO, 2007, p. 7).

Por ter lecionado durante 22 anos em um conservatório onde turmas com mais de um aluno era a prática comum, houve sempre a necessidade de selecionar ou criar repertórios para a prática coletiva de instrumentos musicais, o que pode ser constatado nas três publicações citadas. Ainda que as quatro fases anteriormente referenciadas sejam relativamente abrangentes, elas possuem como elemento aglutinador e direcionador a abordagem tradicional do ensino do instrumento através da leitura musical.

Apesar de trabalhar também na área de música e tecnologia desde 1995, o contato mais profundo com a música e repertório contemporâneo deu-se apenas em 2005 após o meu ingresso como docente no curso de música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), inicialmente como membro do Núcleo Avançado de Computação Sônica e Multimídia (NACSM), intensificando-se com a criação do Núcleo de Música e Tecnologia e consequentemente com a participação no grupo MAMUT, Grupo Música Aberta da UFU. Foi com o MAMUT que nasceram as primeiras experiências com a improvisação livre², onde, por enquanto toco violão, viola caipira, charango e flauta transversal. O grupo explora a prática da improvisação livre coletiva em performances com interação entre instrumentos acústicos e dispositivos eletrônicos.

Este novo universo sonoro, essa nova forma de tocar e criar música teve reflexo imediato em minhas pesquisas e consequentemente em minhas indagações sobre processo de aprendizado do instrumento. Pesquisadores como Derek Bailey, Rogério Costa e H. J. Koellreutter defendem que a improvisação livre pode ser praticada tanto por pessoas que já dominam um determinado instrumento quanto por leigos, abrindo assim uma nova perspectiva didática a ser explorada, pesquisada e, porque não dizer, classificada. Esta pesquisa fundamenta-se na hipótese de que é possível adquirir o domínio técnico do instrumento, habilidades para a escuta e crítica musical e desenvolver processos criativos a partir da improvisação livre.

² Os termos improvisação livre e idiomática serão esclarecidos na seção Improvisação Instrumental.

Na improvisação livre, tudo que ouvimos, observamos, estudamos e conhecemos pode ser usado como referencial gestual musical ou instrumental de alguma forma, uma vez que todas as propostas têm espaço e liberdade de convivência. Na improvisação idiomática³ considera-se como erro uma ideia musical que não esteja fundamentada nas regras do idioma escolhido. Já na improvisação livre não existem ou ocorrem erros, ou melhor, os gestos musicais não condizentes ao ambiente de improvisação ou sem ressonância com processo interativo podem desencadear duas atitudes dos improvisadores: ser ignorados ou absorvidos e transmutados em uma nova proposta. De acordo com Costa (2013) “Na improvisação não há erro, há regras de conduta” (informação verbal)⁴.

Esta pesquisa visa contribuir para a ampliação do material didático para a iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas através de uma linguagem atual, afinada com a música da contemporaneidade, por meio de uma abordagem acessível e simples, onde conhecimentos de teoria e leitura musical não são exigidos. Ela propõe uma nova alternativa de iniciação instrumental através da sugestão de roteiros para a improvisação livre registrados em um caderno de atividades. Esta modalidade de improvisação, através da ênfase nos elementos pré-musicais, no objeto sonoro, na valorização do timbre e da textura, incentiva a criação musical, gestual e instrumental, propiciando ao aprendiz uma atitude libertadora das regras impostas pela tradição musical.

A improvisação livre reorganiza a configuração da tríade musical iniciada pelo compositor, passando pelo intérprete com o objetivo de alcançar o público ou plateia.

Figura 1 – Configuração da tríade musical.

Fonte: elaboração do autor.

³ Improvisação baseada em idiomas como o jazz, blues, etc.

⁴ Informação fornecida por Costa na oficina “Os territórios da improvisação livre”, realizada no curso de música da Universidade Federal de Uberlândia em 21 de maio 2013.

Neste processo estão presentes muitas variáveis, como o que o compositor imagina que sua obra musical deve soar ou ser executada, passando pela capacidade que o intérprete tem de decodificar as informações contidas na obra musical para finalmente ser apresentada ao público. Neste caminho de comunicação do discurso musical tradicional entre o compositor e o público, segundo a teoria da informação, podem ocorrer três coisas: equívoco, ruído e transmissão. De acordo com Elwyn Edwards (1964, p. 74) o equívoco é a “informação presente na entrada, mas não na saída e que, portanto, se perdeu”, ou seja, é aquilo que o compositor imaginou ou registrou em sua obra musical e que o intérprete não conseguiu captar. O ruído é a “informação presente na saída, mas não na entrada e que, portanto, há de ter sido gerada pelo próprio sistema”, neste caso, o que o intérprete discordou ou decodificou de forma diferente da proposta pelo compositor. Já a transmissão é a “informação presente tanto na entrada quanto na saída”, isto é, a concordância entre as propostas do compositor e a decodificação do intérprete.

Nesta configuração tradicional do discurso musical, o *feedback* na maioria das vezes ocorre entre o público e o intérprete, alcançando o compositor em proporções muito menores, uma vez que ele nem sempre se encontra no ambiente de execução de sua obra musical, exceção é claro quando o compositor e o intérprete são a mesma pessoa.

Na improvisação livre, por outro lado, o intérprete assume o papel de criador de seus gestos sonoros, de seu enunciado musical, uma vez que a “obra musical” é construída em tempo real, oferecendo uma alternativa musical onde não há a necessidade de decodificar as propostas de um compositor, construindo assim uma identidade musical mais completa. Este caminho acaba por reorganizar, reconfigurar todo o processo, na medida em que o intérprete assume, segundo Costa, a figura de um “intérprete criador” ou “intérprete compositor”, encurtando a distância percorrida entre o proponente (compositor) e o receptor (público ou plateia) da mensagem. Nesta nova configuração não existem o equívoco e o ruído, somente a transmissão, uma vez que não há perda no enunciado da mensagem por parte do “intérprete criador”.

Figura 2 – Reconfiguração do discurso musical.

Fonte: elaboração do autor.

A improvisação livre pode ser praticada se utilizando ou não de alguma forma de roteiro, modelo ou guia, entretanto, a responsabilidade de criação do discurso musical não está mais em terceiros, em um compositor e sim no próprio “intérprete criador”, agora totalmente livre para expor seus pensamentos através de sua biografia musical.

A pesquisa justifica-se ainda pela aproximação com a tendência pedagógica de ensino coletivo de instrumentos musicais, uma vez que propõe, através de um caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas, diversos roteiros para a prática da improvisação livre individual ou coletiva. Estes roteiros, elaborados com a finalidade de incentivar a prática e desenvolvimento dos gestos instrumentais idiomáticos ou pertencentes à técnica estendida nestes instrumentos, podem ser utilizados também como material didático para esta modalidade de ensino.

Nesta nova proposta de iniciação instrumental, o estudante independentemente de possuir conhecimentos musicais e/ou instrumentais, já é o criador de sua “obra musical”. Na medida em que explora criativamente as possibilidades sonoras de seu instrumento através dos roteiros para improvisação livre, ele desenvolve suas habilidades motoras e técnicas no instrumento selecionado. Na improvisação livre não existe o proibido, o não permitido, ou o gesto musical não indicado, tudo dependerá do contexto. O intérprete está livre de obrigações formais, teóricas ou instrumentais, se assim preferir ou desejar. Ele pode explorar suas ideias musicais, sonoridades diversas no instrumento, sem se preocupar em obedecer a requisitos considerados básicos na tradição do aprendizado instrumental, como por exemplo, iniciar o estudo pianístico pela região do dó central, ou nos instrumentos de

cordas dedilhadas pelas três primeiras cordas, ou ainda se preocupar com uma postura instrumental estática e unificada para todas as pessoas ou situações da performance.

A pesquisa tem por objetivos investigar em que aspectos a improvisação livre pode integrar uma proposta do ensino dos instrumentos de cordas dedilhadas, bem como de que forma esta nova abordagem instrumental pode ser utilizada para a iniciação ao instrumento.

Uma vez que a improvisação livre não exige obrigatoriedade de conhecimentos teóricos e/ou instrumentais de seus praticantes, o caminho escolhido para verificar a eficiência desta modalidade de improvisação no ensino instrumental foi através de seis oficinas de improvisação livre nos Conservatórios Estaduais de Música do Triângulo Mineiro. Para o desenvolvimento das atividades práticas, foram elaborados diversos roteiros que forneciam aos executantes algumas sugestões ou indicações de como improvisar e ao mesmo tempo conhecer, desenvolver e aprender os principais gestos instrumentais das cordas dedilhadas.

Estes roteiros ganharam corpo e volume, permitindo, no decorrer das oficinas, a criação de um caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas utilizando-se da improvisação livre como metodologia. Para tal, vários caminhos precisaram ser trilhados, como pesquisar a literatura relativa à improvisação livre e ao ensino coletivo de instrumentos musicais; conhecer os diversos tipos de gestos musicais; classificar e selecionar os principais gestos instrumentais das cordas dedilhadas; analisar métodos, cadernos, guias e propostas de iniciação ao instrumento; investigar alternativas de execução da técnica expandida ou estendida; pesquisar a prática do ensino coletivo de instrumentos musicais e sua aplicação nos quatro Conservatórios Estaduais de música do Triângulo Mineiro; promover oficinas de improvisação livre com instrumentos de cordas dedilhadas nos conservatórios pesquisados e, por fim, propor alternativas de registro gráfico musical para representação dos gestos instrumentais praticados durante as oficinas.

A abordagem da pesquisa é de natureza qualitativa, tanto na fundamentação do escopo teórico quanto na realização das oficinas e desenvolvimento do caderno de iniciação. Segundo Chizzotti a abordagem qualitativa se fundamenta na condição de que:

Há uma relação dinâmica entre o mundo real e o subjetivo, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito. O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações. (CHIZZOTTI, 1991, p. 79).

Na pesquisa qualitativa, o pesquisador/investigador, busca a compreensão do fenômeno sob a ótica do participante da situação a ser estudada, para então realizar a interpretação dos dados da pesquisa. Partindo dos objetivos propostos foram previstas para a pesquisa três etapas: levantamento bibliográfico para o referencial teórico relativo à improvisação livre e ao ensino coletivo de instrumentos musicais, oficinas de improvisação livre com o objetivo de catalogar e classificar os elementos da técnica instrumental e por último elaboração de um caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas.

A pesquisa fundamenta-se basicamente em dois pilares teóricos - a Improvisação Livre e o Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais -, dividindo a tese em quatro seções: Improvisação Instrumental, O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais, Ambiente e Experiências de Improvisação e O Caderno de Iniciação.

Na seção ***Improvisação instrumental*** são apresentados inicialmente os eventos que contribuíram para o surgimento da prática da improvisação, com referenciais na música barroca, culminando na vanguarda da música contemporânea em meados do século XX. De certa forma pode-se dizer que o desenvolvimento do processo de registro gráfico musical foi um dos motes que impulsionaram as intenções e necessidades de liberdade de expressão e criação que, guardadas as devidas proporções, incentivaram o desenvolvimento da improvisação musical. A improvisação livre, entretanto só se desenvolverá em meados do século XX como resultado das propostas das vanguardas da música erudita experimental e do Jazz.

Pierre Schaeffer e Karlheinz Stockhausen podem ser considerados verdadeiros marcos históricos, a partir de suas propostas de música concreta e eletrônica, mudando paradigmas e propondo novas formas de utilização e valorização do evento sonoro. Rogério Costa chama a atenção para a importância do objeto sonoro e os quatro tipos de escuta propostos por Schaeffer durante a prática da improvisação livre. O autor apresenta ainda outros conceitos

importantes para a compreensão desta modalidade de improvisação como idiomas, território, intérprete criador, jogo e rosto biográfico, conceitos estes discutidos no decorrer desta pesquisa.

Os diversos tipos de gesto como o gesto musical, incidental, cênico, instrumental, vocal, do maestro, do compositor e as representações informáticas do gesto musical são discutidos por Cleber Campos e Bernadete Zagonel, onde o gesto instrumental é utilizado na pesquisa para representar os elementos da técnica instrumental.

A proposta de educação musical defendida por Koellreutter em seus modelos/roteiros de improvisação livre, disponíveis no livro “Koellreutter educador – o humano como objetivo da educação musical” (BRITO, 2001), foi referencial fundamental para a pesquisa, onde se verifica a importância da prática musical coletiva para o desenvolvimento de suas ideias. Nesta seção, a análise do livro servirá como suporte teórico e metodológico para criação dos roteiros de improvisação livre desenvolvidos durante as oficinas realizadas nos Conservatórios estaduais de Música do Triângulo Mineiro e na elaboração do caderno de iniciação proposto pela pesquisa.

A seção ***O ensino coletivo de instrumentos musicais*** inicia-se com referenciais históricos que favoreceram o aparecimento e desenvolvimento do ensino coletivo de instrumentos musicais. De acordo com Oliveira (apud Cruvinel 2005) a prática iniciou-se nas primeiras décadas do século XIX na Europa e Estados Unidos. Segundo Cruvinel (2005, p. 70) no Brasil “o ensino coletivo de instrumentos musicais teve início a partir das primeiras bandas de escravos, ainda no período colonial. Das bandas de escravos, vieram posteriormente as bandas oficiais, as fanfarras, os grupos de choro e samba”.

O ensino coletivo de instrumentos musicais está em franca expansão no país através da colaboração de vários professores como José Coelho de Almeida, Alberto Jaffé e Dayse de Luca, Linda Krüger e Anamaria Peixoto, José Leonel Gonçalves Dias, Ana Cristina Tourinho, Abel Moraes, Enaldo Antônio James de Oliveira, João Maurício Galindo, Joel Luís Barbosa, Flávia Maria Cruvinel entre tantos outros.

Segundo os pesquisadores da área, ele vem sendo utilizado como alternativa didática na iniciação instrumental por razões diversas como a escolha metodológica do professor,

uma possibilidade de musicalização ou educação musical através do instrumento (FONSECA; SANTIAGO, 1993), para sondagem de aptidões (Resolução 718/2005 - SEEMG), como uma opção financeiramente mais barata, por proporcionar uma economia de tempo no aprendizado do instrumento (CRUVINEL, 2004), por fortalecer a autoestima (CRUVINEL, 2004) e (TIAGO, PERDOMO, 2004), melhorando a disciplina (VASECCHI, 2004) e (CRUVINEL, 2004), a concentração, incentivando a socialização (CRUVINEL, 2004).

São apresentadas e comparadas ainda nesta seção, duas grandes instituições que se utilizam desta prática pedagógica: o Projeto Guri, criado em 1995 e desenvolvido no Estado de São Paulo e os Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais, criados a partir da década de 1950. São instituições importantes para o ensino instrumental, mas com propostas educacionais diferentes. O Guri é um projeto que utiliza a música e mais especificamente a prática coletiva de instrumentos musicais com o objetivo de inclusão sociocultural. Já os Conservatórios Mineiros são escolas especialistas de música que fazem parte da rede de escolas estaduais, sendo divididos entre os cursos de Educação Musical (1º ao 9º ano) e Curso de Nível Técnico (três anos), com aulas coletivas do 1º ao 7º do curso de Educação Musical⁵.

O processo de criação inicia-se na pesquisa com a seção ***Ambiente e experiências de improvisação***. Para definir quais os elementos da técnica instrumental seriam selecionados para o desenvolvimento da pesquisa, foram realizadas seis oficinas nos conservatórios estaduais de música do Triângulo Mineiro, nas cidades de Ituiutaba⁶, Araguari⁷, Uberaba⁸ e Uberlândia⁹, onde foram propostos roteiros para improvisação livre coletiva para os instrumentos de cordas dedilhadas.

As oficinas de improvisação livre realizadas foram divididas em três partes: uma breve apresentação do panorama da música erudita após o romantismo, com destaque para a música concreta e eletrônica, exemplos diversos das alternativas de registro gráfico musical contemporâneo, concluindo com as diferenças entre improvisação idiomática e improvisação livre. A segunda parte encarregou-se de preparar a escuta dos participantes

⁵ Enturmação que entra em contradição com a Resolução nº 718/2005.

⁶ Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli Andrade.

⁷ Conservatório Estadual de Música e Centro Interescolar de Artes Raul Belém.

⁸ Conservatório Estadual de Música Renato Frateschi.

⁹ Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli.

para as atividades de improvisação presentes na terceira parte através da audição e apreciação de exemplos musicais. A última parte das oficinas foi totalmente prática com atividades de improvisação livre coletiva, desenvolvidas através da sugestão de roteiros nos instrumentos de cordas dedilhadas disponíveis nas escolas.

Estas oficinas de improvisação livre foram de fundamental importância para a realização da pesquisa. Elas funcionaram como um laboratório de experimentação gráfica, gestual, musical e instrumental, em constante adaptação e atualização, contribuindo, direcionando, selecionando e definindo as formas de notação/representação gráfica musical, para o levantamento e classificação dos elementos da técnica instrumental (tratados na pesquisa por gesto instrumental) registrados no caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas proposto na seção seguinte.

A última seção da tese ***O Caderno de Iniciação***, destina-se à apresentação do Caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas, elaborado através da sugestão de roteiros para improvisação livre, grafados de forma não tradicional ou convencional. Ele está dividido em seis partes ou capítulos: a primeira parte é destinada à exploração instrumental de forma livre e lúdica. Na segunda parte estão registrados os gestos instrumentais selecionados para o caderno: percussão no corpo do instrumento, cordas soltas, harmônicos naturais, notas mortas, *rasgueado*, notas presas, pestanas, *glissandos*, *bend*, *pizzicato* e *tambora*. Após a sugestão de alguns exercícios básicos de como dedilhar, pressionar ou *rasguear* as cordas, são propostos alguns modelos/roteiros para improvisação livre baseados nos gestos instrumentais.

A terceira parte destina-se à prática da improvisação em duo. A orientação é para que ocorra inicialmente entre o professor e o aluno, podendo posteriormente ser praticado somente entre alunos. Consta de cinco roteiros obedecendo à mesma estrutura de representação gráfica, com gestos instrumentais registrados em um “módulo determinado” (ANTUNES, 1989) seguidos de uma linha indicativa da duração.

Figura 3 – Módulo determinado.

Fonte: Antunes (1989, p. 133).

Na quarta parte do caderno estão presentes cinco roteiros para improvisação livre que podem ser praticados individualmente ou em grupo caso a iniciação instrumental seja destinada a mais de um aluno. Destinada à improvisação livre através da técnica estendida ou expandida, a quinta parte do caderno de iniciação sugere como expansão da técnica além da palheta ou plectro, já tradicionalmente utilizada pelos instrumentos de cordas dedilhadas, objetos de uso escolar como lápis, caneta, borracha, régua milimetrada e folha de papel.

Para concluir o caderno de iniciação, optou-se por roteiros onde os executantes possam praticar todos os gestos instrumentais vistos nos capítulos anteriores, sejam eles oriundos da técnica tradicional ou estendida. A alternativa escolhida para improvisação foi o uso de palavras previamente selecionadas e apresentadas através de um jogo de caça palavras. Estas palavras têm por objetivo fornecer indicativos de ações instrumentais aos performers, que devem seguir estas instruções para a improvisação.

2 IMPROVISACÃO INSTRUMENTAL

O ato de improvisar faz parte da natureza humana, seja no momento da escolha e seleção de animais durante a caça por nossos antepassados, na busca de novas rotas para o trabalho durante um engarrafamento de trânsito nas grandes cidades, na exposição de um trabalho acadêmico quando ocorrem problemas com o projetor multimídia, na preparação de refeições no momento de escolha dos ingredientes e temperos e mais especificamente na elaboração e criação de uma obra ou performance musical.

Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p. 450) a improvisação musical é um ato de “criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites”. O conceito de improvisação musical apresentado é bastante amplo, abrangendo desde a criação completa de uma obra musical, a pequenas alterações interpretativas. Segundo Rossé (2005, p. 37) a improvisação “é um testemunho em tempo real expressado musicalmente através da compreensão da escuta e das ações recíprocas”¹⁰.

A inquietude do intérprete perante às regras estilísticas impostas pela obra musical, pela partitura, bem como a necessidade de participar do processo criativo foram essenciais para o desenvolvimento da improvisação musical, principalmente a partir de meados do século XX. Porém, esta prática não se restringiu somente às obras dos séculos XX e XXI, remonta ao barroco musical. De acordo com Albino,

No período barroco a improvisação era naturalmente aceita no meio musical - havia a clara intenção de improvisar em música. Isso se deve talvez, à força de uma tradição onde a improvisação com certeza fazia parte do cotidiano musical. J. S. Bach foi mais conhecido em sua época como exímio improvisador do que como compositor (ALBINO, 2009, p. 69).

Para Manuel Falleiros (2012),

¹⁰ “est un témoignage en temps réel exprimé musicalement à travers la perspicacité de l’écoute et de l’action réciproques”.

É comum encontrar em artigos acadêmicos a argumentação baseada em fatos históricos. Aquela de que a improvisação fez parte do processo criativo de compositores eruditos europeus, ou então que no período Barroco existia a improvisação por ornamentação, ou ainda, que a improvisação permaneceu viva na técnica de órgão; enfim, uma argumentação de que no decorrer da história a improvisação sempre teve um papel relevante entre os músicos (FALLEIROS, 2012, p. 31).

De acordo com Siqueira (2006, p. 50) “o termo improvisação começou a ser utilizado, no ocidente, a partir do século XV, para designar qualquer tipo ou aspecto da performance musical não determinado por parâmetros fixos”. Ainda segundo o autor, a precisão desta definição dependerá do que é considerado ou “percebido, musicalmente, como parâmetro fixo, variável de acordo com a cultura musical e com o período histórico”.

A escrita ou representação gráfica musical pode ser considerada como um grande avanço para o registro e perpetuação das ideias musicais dos compositores no decorrer da história da música. Porém, quanto mais ela se desenvolvia, menos se praticava ou se exigia do intérprete atitudes improvisatórias. Segundo Albino

de certa forma, o desenvolvimento da tradição escrita no Ocidente, ao mesmo tempo em que possibilitou a perpetuação da ideia musical e a ampliação de sua reprodução no tempo e no espaço, culminou com o declínio da utilização da improvisação (2009, p. 76).

A improvisação musical faz parte de praticamente todas as culturas, em maior ou menor grau de aprofundamento, indo desde o acréscimo de uma nova linha em um canto litúrgico durante a sua execução na música eclesiástica antiga, pela liberdade interpretativa no momento de “tradução” dos símbolos grafados em uma partitura, pela improvisação indiana através da memorização de *ragas*, pelos diversos estilos do Jazz ou ainda na total liberdade de criação e expressão musical proporcionada pela improvisação livre. Para Briggs (2006, apud STENSTRÖM, 2009, p. 11) a improvisação “desenvolve a concentração, a memória e as habilidades musicais que têm amplas aplicações tanto na composição quanto na performance”. A tentativa de controle interpretativo imposto pelos compositores através do excesso de informações grafadas nas partituras, foi também um dos estopins deflagradores das experiências improvisatórias que contribuíram para o

aparecimento de práticas interpretativas que permitiam maior liberdade de execução instrumental como, por exemplo, as propostas de acaso, indeterminação e aleatoriedade¹¹ nas obras do grupo denominado *Escola de Nova York*, formado por John Cage, Christian Wolff, Earle Brown e Morton Feldman. Entre as obras de Cage destacam-se *Music of Changes* (piano), *Imaginary Landscape nº4* (12 rádios) e *Variations nº1* (para qualquer instrumento). Albino relata que

Neste período assistimos a uma expansão da área de indeterminação nas composições e uma liberdade interpretativa a níveis jamais vistos na história da música ocidental, despojando muitas vezes a composição de qualquer vestígio de controle advindo do compositor (ALBINO, 2009, p. 77).

A improvisação ocupa um lugar de destaque em vários gêneros musicais como o blues, o choro, os diversos estilos do jazz, e ao contrário do mito popular, em que o improvisador de um gênero musical idiomático possui um dom que o torna capaz de criar, improvisar sem muito esforço através de sua inspiração, não se fundamenta. Segundo Albino,

A prática improvisatória não é um processo eminentemente intuitivo. Ela advém de um conjunto de informações, capacidades e habilidades musicais adquiridas pelos executantes durante sua formação e, a partir delas, outras aptidões psíquicas e subjetivas agregam-se ao processo (ALBINO, 2009, p. 83).

Para Costa os idiomas são concretos e se configuram como territórios, eles

¹¹ De acordo com Ruviano e Aldrovandi (2001, p. 6) “a origem da palavra latina “indeterminação” está ligada à idéia de ausência do fim, à idéia de infinito. Mais especificamente, está associada também a uma “não-fixação” de limites, ao ilimitado, ao “não-traçado” ou “não-desenhado”. O significado de “aleatório” está ligado, no latim, à idéia de jogo de azar e aos conceitos de sorte-azar, risco e perigo. Alea = dado, jogo de dados; jogo (de azar); sorte; risco, perigo, azar. A palavra “acaso” está associada a casualidade, circunstância fortuita, e com a conotação pejorativa de desgraça e ruína: Casus = queda (sentido próprio e figurado); fim, ruína; acaso, circunstância fortuita, ocasião, acontecimento; infelicidade, desgraça, desventura, enfermidade”. Segundo Barreiro et al. (2010, p. 3) “o acaso utiliza algum procedimento aleatório no ato da composição, uma música indeterminada é aquela que permite resultados substancialmente diferentes a cada interpretação”.

geralmente se apoiam sobre algum sistema musical específico (ou às vezes sobre mais de um como é o caso de certos idiomas da música popular brasileira onde convivem o tonalismo e o modalismo) e incorporam no seu fazer real - sua performance - características e detalhes que lhe dão especificidade como por exemplo o uso de certos ritmos característicos, formações instrumentais típicas, procedimentos instrumentais, convenções de leitura, nuances interpretativas, etc (COSTA, 2003, p. 18).

Paul Berliner (1994: 17, apud COSTA, 2006, p. 151) defende que para a prática da improvisação idiomática é necessário “uma vida inteira de preparação e conhecimento por trás de toda e qualquer ideia realizada por um improvisador”. São necessários, portanto, anos de estudos musicais aprofundados, diversas horas de prática instrumental, experimentando incansavelmente ideias, frases musicais e harmonias previamente definidas e/ou selecionadas, formando uma intrincada simbiose entre a memória visual, auditiva, motora e tátil, exigindo do instrumentista mais transpiração do que inspiração, permitindo-o interpretar, criar e improvisar, sem necessariamente intelectualizar o processo criativo, reagindo ao ambiente, ao fluxo musical de forma instantânea, dando a ilusão de simplicidade e facilidade.

A improvisação livre ou improvisação não idiomática ou ainda improvisação contemporânea, desenvolveu-se, de acordo com Costa, Iazzetta e Villavicencio (2013), em meados do século XX como consequência da música erudita experimental e do Jazz, mais especificamente na vertente que ficou conhecida como *Free Jazz* ou “*New Thing*”.

A prática da improvisação livre remonta às práticas do experimentalismo da segunda metade do século XX numa clara referência às formulações de Karlheinz Stockhausen, John Cage, Vinko Globokar, Terry Riley e La Monte Young, e à rica história do Jazz que desemboca, aproximadamente na mesma época, no Free Jazz por meio da atuação de músicos como John Coltrane, Cecil Taylor, Ornette Coleman e Eric Dolphy (COSTA; IAZZETTA; VILLAVICENCIO, 2013, p. 2-3).

Ao contrário do que aconteceu em séculos anteriores, onde houve correntes de desenvolvimento e linguagens musicais únicas, permitindo classificá-las ou estruturá-las, mesmo que de forma aproximada, temporalmente, o século XX foi marcado por uma efervescência simultânea de ideias, de propostas musicais.

A diferença, na música do século XX, está na abertura para tantas opções que não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem de linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão (GRIFFITHS, 2011, p. 23).

Os limites da tonalidade foram explorados ao máximo a cada nova geração de compositores, abrindo espaço para o surgimento de novas linguagens ou novas possibilidades composicionais como a atonalidade, politonalidade, polirritmia, serialismo, futurismo, indeterminismo, nacionalismo, música concreta, eletrônica, aleatória etc. O Jazz percorreu um caminho musical e harmônico parecido, indo de sua gestação no ragtime e no blues, passando pelo *Be-bop*, *Cool* e *hard*, onde a improvisação era reservada ao solista do grupo, chegando ao *Free Jazz* com práticas improvisatórias coletivas, liberdade melódica, harmônica e rítmica até então vistas somente na música experimental norte americana ou europeia.

O estágio [sic] evolutivo atingido pelo jazz no final dos anos 50 fez com que aparecesse como evidente aos músicos que o suporte harmônico não poderia se adensar mais do que em *Giant steps*¹² e que a exploração dos modos não poderia prosseguir sem monotonia para além do enclave modal de Miles e do coltranismo. Diante desse imenso obstáculo, alguns músicos saíram pela tangente. A intenção fundamental era, então, levar a um extremo a expressão de emoção, da vivência instantânea, num frenesi de liberdade. Essa liberdade autorizava tanto o desmantelamento de todas as estruturas – melódicas, harmônicas, rítmicas, sobrevivendo unicamente o impulso coletivo – quanto a volta a algumas dessas estruturas, segundo a fantasia de cada um (BELLEST; MALSON, 1989, p. 119).

De acordo com Derek Bailey (apud COSTA, 2003, p. 19) a improvisação livre surge de “uma tendência de radicalização dos princípios de renovação constante da prática musical por parte de grupos de performance de free jazz europeus”. As propostas da música experimental europeia do século XX se fundem com os ideais do movimento do *Free Jazz*,

¹² Esta música é considerada como a responsável pela inserção do jazz no ambiente atonal. “Giant steps possui uma estrutura pouco comum, tratando-se de uma peça feita para se improvisar: são dezesseis compassos em 4/4, em que ele trabalha com três tonalidades distintas, distanciadas entre si por um intervalo de terça maior. São elas: Si Maior, Mi bemol Maior e Sol Maior. O fato de as modulações constituírem um círculo de terças e acontecerem muito rapidamente nos tira o apoio tonal, além do que, Coltrane circula entre elas por dez vezes nestes dezesseis compassos, sendo que no último ele faz uma preparação em II V, para concluir no próximo compasso, que será o primeiro do *chorus* seguinte. Assim, ele nos faz perder a noção de medida do *chorus*, dando uma sensação de continuidade” (CHECCHETTO, 2007, p. 55).

libertando o improvisador dos grilhões que o prendiam à tradição musical, promovendo-o segundo Costa, ao status de “intérprete criador ou intérprete compositor”, abrindo caminho para a prática da improvisação livre. Cope (apud STENSTRÖM, 2009, p. 22) por outro lado defende que a “improvisação contemporânea surgiu da incapacidade dos performers em realizar com precisão as complexidades da música recente”.

Falar de “incapacidade dos performers” soa exagerado, a complexidade da escrita musical contemporânea exige do intérprete um conhecimento musical e instrumental bastante sólido, o que acaba por intimidar e muitas vezes excluir grande parte dos interpretes deste tipo de repertório. Uma das propostas desta pesquisa é a simplificação da grafia musical, através da sugestão de roteiros para a prática da improvisação livre, com o objetivo de aproximar os instrumentistas iniciantes da linguagem musical contemporânea.

Dois norte americanos foram importantes precursores da música da modernidade através da expansão e ruptura do universo da tradição musical no século XX: Charles Ives (1874-1951) e Henry Cowell (1897-1965).

Antes mesmo de maior contato com qualquer música posterior a Brahms, Ives já havia explorado a atonalidade, o ritmo livre, a harmonia de quartos de tom, a sobreposição de diferentes métricas, tonalidades e até diferentes tipos de música, a utilização de combinações instrumentais inusitadas, a disposição dos músicos em várias localizações acústicas, a atribuição de uma margem de liberdade ao executante e praticamente todas as demais técnicas novas praticadas pelos compositores no século XX (GRIFFITHS, 2011, p. 49).

Ao contrário dos compositores europeus que trilharam os caminhos para a modernidade através da expansão, extrapolação e ruptura da tonalidade, – iniciado por Claude Debussy em *Prélude à l’Après-Midi d’un Faune* e Igor Stravinsky com a *Sagração da Primavera*, passando por Arnold Schoenberg com suas experiências com o serialismo e atonalismo, Edgard Varèse com suas obras para percussão bem como seu *Poème Électronique*, obra prima da música composta em fita magnética, levado ao extremo por Pierre Schaeffer com sua proposta de música concreta e Karlheinz Stockhausen com a música eletrônica, – os americanos Henry Cowell e Charles Ives optaram pela negação da

tradição musical, ignorando as convenções, tendo como norte a ideia de que todos os sons merecem participar do processo criativo.

Cowell foi também um dos pioneiros na utilização da atonalidade, politonalidade e polirritmia. Possuía uma verve de pesquisador através da experimentação instrumental, sendo precursor de um dos elementos da técnica expandida para o piano, o cluster, em *The Tides of Manaunaun* (1912); a execução no interior do instrumento em *Aeolian Harp* (1923) bem como propondo momentos de improvisação livre em suas obras. De acordo com Griffiths (2011, p. 105) “em várias composições do início da década de 30, começaria a solicitar improvisação livre, a apresentar partituras nas quais os segmentos musicais podiam ser ordenados à vontade pelos executantes”.

A improvisação livre desenvolveu-se como consequência desta ebulição de ideias, do desgaste tonal presente no Jazz, bem como do experimentalismo dos compositores europeus da segunda metade do século XX.

[A] improvisação livre tem fontes gêmeas no free jazz da década de 1960 (Albert Ayler, Cecil Taylor, Ornette Coleman, John Coltrane et al.) e na corrente experimental de vanguarda da música clássica que é melhor datado de 1953, o ano da iconoclasta silenciosa peça 4'33" de John Cage. [...] Ambas as correntes, jazz e clássica, desenvolvidas em reação às abordagens cada vez mais estereotipadas das novas músicas, sejam elas as intrincadas sequências de acordes do *bebop*, ou a matemática do serialismo integral. (FORD, 2003, p. 103, apud STENSTRÖM, 2009, p. 22).

Para Costa (2003), o praticante da improvisação livre pode lidar com vários sistemas musicais ou até com a ausência deles, possibilitando uma abordagem instrumental sem barreiras, baseada na criação, na pesquisa, na exploração sonora e técnico-instrumental.

Ele pode ser um músico proveniente do território do jazz que, em sua busca por novas formas de expressão e liberdade criativa acaba se deparando com um esgotamento dos antigos sistemas de referência. Para este músico não há mais nada de novo a dizer através dos antigos idiomas. Cabe ressaltar que o jazz é, essencialmente, uma música que se realiza através da improvisação e que quando todas as soluções pessoais parecem já não surpreender, todos os gestos do instrumentista parecem "dicionarizados" e

previsíveis, a prática da improvisação se torna burocrática e perde a vitalidade. Este músico pode ser também o compositor/intérprete de música "eurológica" (erudita ocidental) que vivencia o esgotamento dos sistemas após o fim do tonalismo e se volta para novas (para ele...) formas de expressão que podem incluir as músicas étnicas, o jazz, etc. (COSTA, 2003, p. 28-29).

O esgotamento dos referenciais tonais, principalmente da harmonia e da forma na segunda metade do século XX, foi com certeza o grande pontapé inicial rumo à música experimental, à liberdade criativa e consequentemente à prática da improvisação livre. A improvisação livre possibilitou a união de dois pilares importantes no processo musical: o intérprete e o compositor. As funções se entrelaçam uma vez que o intérprete passa a participar ativamente do processo criativo musical.

Harald Stenström em sua tese de doutorado *Free Ensemble Improvisation* faz um breve resumo de seus referenciais teóricos sobre os antecedentes musicais que proporcionaram o surgimento e desenvolvimento da improvisação livre.

1. A improvisação livre na Europa desenvolveu-se a partir do encontro do jazz com a música contemporânea europeia, música de circo, marchas, canções folclóricas e outros estilos musicais europeus. Na Europa houve improvisadores livres que não tiveram antecedentes no jazz (Carlsson 1999). 2. O interesse em [livre] improvisação veio do jazz e da música erudita contemporânea (1950 a 1970) (Cope 1972). 3. A improvisação livre evoluiu a partir das muitas vertentes e práticas de jazz e música clássica nova (Nunn 1998). 4. A improvisação livre surgiu a partir da música afro-americana e da música erudita (Tuominen 1998). 5. O free jazz na década de 1960 e a corrente experimental de vanguarda da música clássica foram as fontes da improvisação livre (em reação às abordagens cada vez mais estereotipadas da música nova) (Ford 2003). 6. A improvisação livre foi, em alto grau, uma revolta contra o aumento do predeterminismo e estruturação, tanto na música erudita quanto no jazz (Lutz 1999). 7. Durante os anos 1960 e 1970, uma forma de improvisação que não era nem jazz e nem música erudita surgiu de músicos de ambos os campos, libertando-os de seus respectivos pontos de partida (Goldstein & Korgaard 1994). (STENSTRÖM, 2009, p. 23).

Verifica-se então, que apesar de outros estilos musicais também terem contribuído para o surgimento ou desenvolvimento da prática da improvisação contemporânea, os teóricos apresentados pelo autor confirmam a inegável colaboração do *free jazz* e da música erudita experimental neste processo de gestação como as principais influências.

Diante desse ambiente musical plural e multifacetado proporcionado pela música da modernidade e em especial pela improvisação livre, esta pesquisa investiga uma alternativa de iniciação, individual ou coletiva, aos instrumentos de cordas dedilhadas tendo como referencial metodológico esta modalidade de improvisação. Apesar dos roteiros propostos no material didático desenvolvido nesta pesquisa poderem ser praticados por músicos instrumentistas com qualquer conhecimento musical ou técnico instrumental, eles foram desenvolvidos pensando em um leigo, um iniciante, um livro aberto em construção, que será apresentado ao universo instrumental sem necessariamente dominar as regras regentes da tradição musical, construindo gradativamente seu universo sonoro, sua própria música, saindo da condição de intérprete para a de “intérprete criador”.

2.1 Improvisação Livre

Every person has an incredible amount of innate knowledge about the process of improvisation, a lifetime of experience of how to be an improviser! (HALL, 2009, p. 7).

Para a prática da improvisação idiomática, ou seja, a improvisação que está inserida em um idioma musical definido como choro, blues e jazz, por exemplo, são necessários anos de estudo instrumental e teórico para dominar o gênero musical a que se proponha improvisar. É improvável que alguém que não domine um instrumento, fundamentos da forma e teoria musical, harmonia e principalmente o campo harmônico, consiga improvisar em uma roda de choro ou um grupo de jazz.

No entanto, tais aprofundamentos nem sempre são necessários quando se deseja, por exemplo, participar de uma sessão de improvisação livre. Essa atividade de liberdade e emancipação gestual não está calcada necessariamente em nenhum idioma musical,

nenhuma regra tonal ou modal ou qualquer outro princípio da tradição musical, e sim, segundo Costa, nas características pré-musicais, nos atributos sonoros, no objeto sonoro. “Por ‘objeto sonoro’ designamos aqui o próprio *som*, considerado na sua natureza ‘sonora’, e não o ‘objeto material’ (instrumento ou dispositivo qualquer) donde ele procede” (SCHAEFFER, 1993, p. 34). Para Costa (2003), a improvisação livre é

aquela que procura não se subordinar a nenhum idioma específico (e nem a eles se opor, necessariamente) - supõe-se que a ênfase recaia sobre o *entendre*¹³ que é uma intenção de escuta dirigida às características pré-musicais do som descontextualizado de sistemas abstratos ou idiomas e tomado como um objeto em si mesmo. Neste sentido, a improvisação livre se dá mais propriamente num ambiente de escuta reduzida que é, segundo Schaeffer uma escuta que busca escapar tanto de uma intenção de compreender “significados” (semânticos, gestuais ou mesmo musicais no sentido de estar inserida em algum idioma) quanto de uma identificação de causas instrumentais (COSTA, 2003, p. 38).

Os quatro tipos de escuta propostos por Schaeffer são de fundamental importância para a realização da improvisação livre. Para sua prática, o performer precisa treinar o ouvido a fim de valorizar todos os tipos de sonoridades e timbres possíveis disponíveis ao seu redor, sejam elas nascidas ou não de um instrumento musical tradicional, de um equipamento eletrônico ou de um objeto qualquer. Deve principalmente desprender-se da memória musical/motora, atentar-se aos vários sons e timbres ao seu redor e despir-se dos preconceitos. Ainda nas palavras de Costa (2003),

o ato de ouvir é resultado de um processo que envolve o objeto sonoro/musical - realização acústica de um enunciado musical, fenômeno físico sonoro capaz de mobilizar/perturbar o nosso órgão auditivo - e o sujeito, num processo de configuração. Assim, “ouvir os sons” implica em um ato humano que surge a partir de uma necessidade, de uma

¹³ Um dos quatro tipos de escuta propostos por Pierre Schaeffer em seu tratado dos objetos musicais: *écouter* (escutar), *ouïr* (ouvir), *entendre* (entender) e *comprendre* (compreender). “**Escutar** é aplicar o ouvido, interessar-se por. Eu me dirijo ativamente a alguém ou a alguma coisa que me é descrita ou assinalada por um som. **Ouvir** é perceber pelo ouvido. Por oposição a escutar, que corresponde à atitude mais ativa, o que ouço, é aquilo que me é dado na percepção. **Entender** é ter uma intenção. O que entendo é o que me é manifesto; é a função dessa intenção. **Compreender** é tomar consigo, está numa dupla relação com escutar e entender. Compreendo o que eu visava na minha escuta, graças ao que escolhi para entender. Mas, reciprocamente, o que eu já compreendi dirige a minha escuta, informa aquilo que eu tenho” (SCHAEFFER, 1993, p. 90-91).

disponibilidade e de uma prontidão configuradas na relação com uma determinada realidade acústica (COSTA, 2003, p. 35).

Para a prática da improvisação livre o ato de ouvir os detalhes, as nuances, as propriedades ou características dos sons passa a ser imperativo, uma vez que o foco da execução instrumental torna-se a relação de como se toca, se produz um determinado evento acústico e não o evento acústico em si. Não é necessariamente relevante tocar uma nota si na 2ª ou 3ª corda da guitarra, mas sim tocá-la com uma sonoridade aveludada, áspera, ruidosa, percussiva, agressiva, etc.

Durante o desenvolvimento da pesquisa as seguintes questões estiveram sempre presentes: para a prática da improvisação livre é necessário a aquisição de habilidades técnico-instrumentais? Somente com a “intuição” e o “dom musical”, é possível se improvisar livremente? É possível se realizar a iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas tendo a improvisação contemporânea como metodologia?

Costa (2008) apresenta vários pontos em defesa, tanto da necessidade de se tocar bem um instrumento para se improvisar, quanto da não preparação, ou formação instrumental para a prática da improvisação livre. Para ele, existem pontos positivos e negativos nas duas alternativas. Na defesa do porque se deve dominar bem um instrumento para se improvisar ele esclarece que,

parece evidente que quanto mais eu domino a técnica de um determinado instrumento mais condições eu possuo para participar de performances de improvisação. As razões são várias: meus dedos deslizam com rapidez e igualdade sobre as teclas ou chaves o que possibilita um fraseado homogêneo, sutil e controlado; a minha respiração funciona de maneira equilibrada para que eu obtenha as nuances de sonoridade desejada (timbres, dinâmicas, articulações etc.); eu conheço o repertório fundamental do meu instrumento e minha técnica se desenvolveu e evoluiu em estreito contato com as inúmeras peças que o constituem, o que contribui para que eu obtenha uma concepção sólida e consistente do que é musical e do que não é (COSTA, 2008, p. 92).

Para se atingir esse nível de excelência técnica são necessários anos de treinamento e investimento no estudo do instrumento, bem como conteúdos essenciais para se praticar a improvisação idiomática, permitindo assim, que um músico ao ser convidado para participar de uma sessão de improvisação consiga conversar, dialogar, jogar com os demais sem nunca terem se encontrado, desde que, é claro, todos sigam a regra do jogo, ou do estilo musical ao qual estão se propondo jogar, tocar, improvisar. Contudo, para a prática da improvisação livre, esta preparação, de acordo com Costa, nem sempre é necessária, sendo muitas vezes até preferível a não formação tradicional.

A questão da habilidade se coloca às vezes como um empecilho para a improvisação livre, pois o preço de ser hábil num determinado sistema (territorializado) e, por isso, capaz de reconhecer os seus traços pertinentes é ser praticamente surdo àquilo que não lhe é pertinente. Assim, é incomum e difícil a prática da improvisação entre músicos que não compartilham do mesmo idioma. É o caso de uma sessão entre um músico de jazz e um músico hindu, por exemplo. O preço de se ter uma identidade ou pertencer a um território com “membranas muito rígidas” é não conseguir uma permeabilidade que torne possível a invasão de elementos provenientes do Caos, espaço onde as energias estão soltas, informes, ainda não se organizaram em sistemas e por isso não delimitaram fronteiras e territórios. Assim, para a prática da improvisação livre, poderíamos imaginar, como diria John Cage, que os sons são somente sons - não são ainda, linguagem, representação - e que, portanto, poderiam se juntar de formas imprevisíveis e novas (COSTA, 2008, p. 94-95).

O ensino tradicional de instrumento muitas vezes valoriza demasiadamente a decodificação dos símbolos impressos na partitura, ocasionando muitas vezes uma demora no aprendizado instrumental causada pelo descompasso entre a internalização dos conceitos teórico-musicais e a prática da leitura no instrumento, além de adiar as experiências com improvisação para estágios mais avançados do processo de aprendizagem. Globokar defende diversas razões para que os músicos façam uso da improvisação livre.

Uma necessidade de libertação, seguido pela busca de uma nova estética musical, uma provocação, um desejo de trabalhar em conjunto, para desenvolver suas habilidades instrumentais, para se divertir, um engajamento político ou social, o desejo de pertencer a uma elite capaz de improvisar, uma

forma de avaliar a si próprios, uma forma de expressar-se não só através de sons, mas através de comportamento físico, a necessidade de criar um contato (o mais direto possível) com o público, a necessidade de dar livre curso à sua imaginação (sem ser obrigado a passar horas de reflexão em uma mesa de trabalho), e muitas outras coisas. (GRIFFITHS, 2011, p. 225)¹⁴.

Para Stenström (2009) a improvisação livre, por outro lado, pode ser realizada por indivíduos com as mais diversas formações musicais, possibilitando inclusive a sua prática a pessoas que nunca tiveram contato com instrumento musical. Em *Exploratoruim* (apud, STENSTRÖM) dos oito motivos justificáveis para se improvisar, os seguintes vêm ao encontro às questões desta pesquisa:

Pode-se aprender a improvisar em qualquer nível, como um iniciante, sem educação instrumental anterior ou conhecimento musical, e como músico profissional. Para os leigos, a improvisação é uma possibilidade de descobrir e desenvolver talentos ocultos. Para os músicos treinados, a improvisação pode proporcionar experiências totalmente novas e estimulantes. Pode-se improvisar em qualquer combinação pensável ou impensável de instrumentos (STENSTRÖM, 2009, p. 12).

A improvisação livre pode, portanto, ser praticada em qualquer instrumento, possuindo ou não habilidades técnico-instrumentais. No entanto, em alguns casos, como é o dos instrumentos de sopro, cordas dedilhadas e friccionadas, o repertório de gestos instrumentais irá limitar-se aos possíveis, aos experimentais, aos propiciados pela ampliação da técnica, não chegando muitas vezes aos gestos idiomáticos do instrumento.

Uma vez que esta pesquisa investiga as possibilidades de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas por meio da improvisação livre, o conhecimento e desenvolvimento dos gestos idiomáticos destes instrumentos é um fator importante. Campos (2008) classifica os gestos em três categorias:

¹⁴ a need for liberation, followed by a search for a new musical aesthetic, a provocation, a wish to work collectively, to develop their instrument, to amuse themselves, a political or social engagement, the wish to belong to an élite capable of improvising, a way of evaluating themselves, a way of expressing themselves not only through sounds but through physical comportment, a need to create a contact (and that the most direct possible) with the audience, a need to give free rein to his imagination (without being obliged to spend hours of a reflection at a worktable), and many other things. (GRIFFITHS, 2011, p. 225)

Gesto Musical (GM): diferentes padrões temporais descritos por estruturas sonoras variando no tempo e que são produzidos por instrumentos musicais sob a ação de um intérprete, dada uma notação musical específica, utilizada num contexto interpretativo específico. **Gesto Interpretativo Incidental ou Residual (GI):** é o resultado do movimento natural e inevitável do corpo do intérprete, em especial da cabeça e dos braços, na execução instrumental. **Gesto Interpretativo Cênico (GC):** é a ação do intérprete frente a descrição e a utilização específica de algum tipo de movimento que não está diretamente ligado ao ato de tocar o instrumento de modo que tal gesto possua significado próprio e autônomo (CAMPOS, 2008, p. 36-38).

São eles, então, musical, incidental/residual e cênico. Em nossa pesquisa, o que o autor define como gesto musical será tratado como gesto instrumental e os gestos incidental/residual e cênico não serão abordados. Apesar de Campos referenciar que o Gesto Musical ocorra subordinado a uma “notação musical específica”, ele é mais abrangente, não se subordinando necessariamente a um gráfico ou escrita/escritura musical, uma vez que em muitas situações, como por exemplo na improvisação livre, a representação gráfica musical nem sempre ocorre ou é necessária. Por outro lado, segundo Zagonel existem na música cinco tipos de gestos: gesto instrumental, gesto vocal, gesto do maestro, gesto do compositor e, por último, as representações informáticas do gesto musical. Para a autora, o gesto instrumental,

É o gesto do intérprete. Para fazer soar um instrumento, o músico deve executar certos gestos corporais segundo as características de seu instrumento e o resultado sonoro que deseja obter. Na produção natural do som pelos instrumentos acústicos, o gesto participa de maneira íntima do fenômeno físico, determina diretamente certos atributos decisivos para a percepção e a musicalidade. E também está indissociavelmente ligado à percepção tátil e cinestésica, de apreensão e de conhecimento do objeto produtor do som. (ZAGONEL, 1992, p. 20-21).

Para que o intérprete possa expressar-se musicalmente ele precisa interagir com o seu instrumento ou com o meio expressivo que lhe for mais conveniente, colocar-se em movimento, uma vez que o som se dará em decorrência da execução de um determinado gesto corporal e instrumental, no caso desta pesquisa. Quando um violonista ou guitarrista

percute as cordas de seu instrumento com os dedos perto do cavalete ou ponte, este movimento, este gesto, é automaticamente associado à *tambora* e quando os dedos da mão esquerda deslizam pelas cordas dos instrumentos associa-se ao gesto do glissando. O gesto instrumental ocorre, portanto, como consequência da associação do gesto corporal com o instrumento. Esta associação gestual e instrumental é definida por Del Nunzio como fisicalidade, ou seja, é “o que se relaciona aos aspectos físicos do fazer musical: a relação do intérprete com seu instrumento, a corporalidade do intérprete ao executar um instrumento, bem como as propriedades materiais desse instrumento” (DEL NUNZIO, 2011, p. 16).

Falar de fisicalidade é abordar o gesto, a ação corporal, o relacionamento do executante com seu instrumento, sem se preocupar com limitações ou permissões técnicas ou de regiões autorizadas, apropriadas ou indicadas a se produzir sons no instrumento. É falar, também, do contato, da abertura que a iniciação instrumental, por meio da improvisação livre, pode proporcionar, como incentivadora de atitudes que desencadeiam ações sonoras musicalmente organizadas.

Os métodos ou manuais tradicionais para o ensino de instrumentos musicais normalmente enfatizam o desenvolvimento das habilidades digitais voltadas para a leitura musical e treinamento motor em detrimento das qualidades musicais. O início do aprendizado instrumental na família das cordas dedilhadas acontece comumente através de duas abordagens: por cifra ou através de partituras. Estas modalidades podem ser apresentadas separadamente ou em conjunto, dependendo, na maioria das vezes, da escola ou interesse do aluno. Entretanto, nas duas alternativas a prática da improvisação no início do processo de aprendizagem do instrumento é encarada como ferramenta pedagógica.

Nas cordas dedilhadas, quando o início do aprendizado instrumental se dá pela leitura musical através da notação tradicional, é comum a delimitação de regiões no instrumento onde normalmente é aconselhada, permitida a execução. Os aprendizes ficam “presos”, limitados à região compreendida entre as quatro primeiras casas ou posições desestimulando e inibindo a pesquisa, a criatividade e a descoberta das possibilidades sonoras e timbrísticas do instrumento. Esta delimitação de regiões para o início do aprendizado é comum à maioria dos instrumentos musicais. Os instrumentistas de sopro

iniciam a prática em busca da embocadura e controle da respiração, as cordas da orquestra pelo domínio do arco e o piano, por outro lado, começa tradicionalmente na região do “dó central”.

Um “método” que explora significativamente a fisicalidade como elemento sonoro e musical é *Játékok* (Jogos), desenvolvido pelo húngaro György Kurtág. É um método destinado ao ensino do piano a crianças, onde o compositor buscou novas abordagens gestuais e de notação musical, incentivando os primeiros contatos com o instrumento através de uma exploração lúdica e uma linguagem contemporânea. Para Gouveia (2010),

os jogos representam um material inovador, tanto pela inclusão primordial do elemento da ludicidade, como pelo engajamento do corpo dos intérpretes numa perspectiva globalizante e, portanto, alternativa às perspectivas pedagógicas tradicionais do piano, que em geral, se preocupam desde o início do estudo com o desenvolvimento de determinadas habilidades “digitais” específicas. (GOUVEIA, 2010, p. 7).

Ainda sobre a descoberta, a pesquisa sonora e musical das crianças ao entrarem em contato com um instrumento musical, no prefácio de *Játékok* o compositor chama atenção para o comportamento investigativo infantil, que contribuiu para a elaboração de sua coletânea para o ensino pianístico.

A ideia para a composição dos *Jogos* foi proporcionada pela criança que brinca esquecida de si mesma. A criança para a qual o instrumento ainda é um brinquedo. Ela o experimenta de todas as formas, o acaricia, por vezes o maltrata. A criança parece sobrepor sons desconexos e quando isto parece haver despertado seu instinto musical ela se volta conscientemente para experimentações, pesquisando e repetindo certas harmonias criadas por acaso (KURTÁG, *apud* GOUVEIA, 2010, p. 79).

Pierre Schaeffer em seu *Tratado dos objetos sonoros*, no capítulo 11 “A escuta reduzida e o dualismo musical”, no parágrafo “O menino e a folha de capim”, apresenta-nos uma história que ilustra este contato lúdico de um menino com um objeto, que ao ser

descoberto e manipulado com intenções musicais, torna-se para seu executante um instrumento musical, tenha ele conhecimento técnico-instrumental ou não.

Vamos escutar um menino que apanhou uma folha adequada, espicha-a entre as suas duas palmas e agora a sopra, enquanto o côncavo das suas mãos lhe serve de ressonador. Além disso, ele escolheu, por sua própria conta, entre as fontes de sons, uma que lhe parecia das convenientes à sua atividade. Com efeito, esse menino experimenta os seus sons, uns após os outros, e o problema que ele coloca é menos o da identificação do que o do estilo de fabricação. Por outro lado, a sua intenção é visivelmente 'música'. Se o resultado não parecer musical aos seus ouvintes exasperados, não se poderia negar ao autor uma intenção estética, ou pelo menos uma atividade artística. Ele não utiliza um instrumento, nem assim o chama. O seu objetivo é gratuito, senão gracioso; confessemos-lo, ele é mesmo musical. Não satisfeito em emitir sons, ele os compara, ele os julga, acha-os mais ou menos bem sucedidos, e a sua sucessão mais ou menos satisfatória (SCHAEFFER, 1993, p. 282, 283).

Acreditamos que a Improvisação livre é a metodologia que permitirá este tipo de abordagem lúdica de exploração sonora/musical nos instrumentos de cordas dedilhadas, processo esse a ser estimulado e desenvolvido através da elaboração de um caderno de iniciação onde o enfoque recaia na busca, na pesquisa, na exploração sonora, na criatividade e não somente na valorização das habilidades motoras. Acreditamos também que este caderno facilitará o acesso ou contato de pessoas de qualquer idade com a prática da improvisação livre nestes instrumentos. Apesar de basear-se em roteiros estruturados gradualmente através da sugestão de gestos instrumentais, o intérprete terá liberdade para improvisar livremente ao mesmo tempo em que adquire ou desenvolve habilidades técnico-instrumentais. Não proporemos um método, um manual definitivo para o ensino de instrumentos de cordas dedilhadas e muito menos se pensou em direcioná-lo ao ensino infantil. A descoberta do musical, do sonoro, da criação instantânea é de fundamental importância para a prática da improvisação livre e esta maneira ludo-investigativa pertencente às crianças é uma atitude a se resgatar no processo de aprendizagem.

A improvisação livre praticada por instrumentos de sopro de bocal e palheta, por exemplo, esbarra em um elemento técnico dificultador, a embocadura. Pode-se até produzir ruídos de chaves, guinchos e sons indefinidos ao se soprar o instrumento, mas é improvável

que uma pessoa que não possua embocadura para o trompete, oboé, fagote e tantos outros, consiga expressar-se fluentemente para improvisar livremente, pois não domina alguns rudimentos técnico-instrumentais. Igualmente se dá com os instrumentos de cordas dedilhadas, ou seja, a improvisação ocorrerá, na maioria das vezes, com um “repertório” limitado de gestos instrumentais, devido ao fato de não se conhecer e dominar alguns gestos idiomáticos básicos desses instrumentos, tais como pulsar as cordas com os dedos da mão direita, pressionar as cordas, produzir efeitos de *tambora*, *glissandos*, *rasgueados*, *pizzicato*, pestanas entre outros.

Para um instrumentista de cordas dedilhadas improvisar, por exemplo, em um violino, ele lançará mão do seu arcabouço de gestos já adquiridos e desenvolvidos em seu instrumento de origem. Dificilmente irá conseguir explorar satisfatoriamente as possibilidades timbrísticas que o arco dos instrumentos de cordas friccionadas permite, uma vez que ele é um dos principais responsáveis pela identidade sonora dos referidos instrumentos.

Segundo Costa, a improvisação musical requer do seu praticante um estado de alerta, de concentração absoluta para interagir, conversar, jogar com os membros do grupo. Esta prontidão, porém, precisa ser construída ou desenvolvida.

Para a prática da improvisação é necessário, por parte dos músicos que dela participam, um estado de prontidão auditiva, visual, tátil e sensorial que é diferente daquele exigido para a prática da interpretação ou da composição. Este estado de prontidão exige uma espécie de engajamento corporal integral. A realização efetiva da improvisação depende, em certa medida, desta preparação específica (COSTA, 2003, p. 27).

A improvisação livre possibilita a execução de vários gestos instrumentais, podendo ser utilizada tanto para fixação de conteúdos já praticados, quanto na aquisição e desenvolvimento de novos. Esta “preparação específica” a que se refere o autor será desenvolvida nesta pesquisa através da elaboração de um caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas com sugestões de roteiros para a prática da improvisação livre, utilizando-se de gestos instrumentais registrados de forma não tradicional. Para tal, foi necessária a adaptação e criação dos símbolos musicais utilizados para representá-los, buscando uma forma de notação/representação que seja simples, não

enrijeça o contato com o instrumento, permita a prática da improvisação livre e contribua para o desenvolvimento da técnica instrumental.

A criação do caderno deu-se pela realização de três atividades distintas: análise de partituras de músicas compostas para instrumentos de cordas dedilhadas; dos livros *“Notação na Música Contemporânea”* de Jorge Antunes e *“Koellreutter educador – o humano como objetivo da educação musical”* de Maria Teresa (Teca) Alencar de Brito e a realização de seis oficinas de improvisação livre nos conservatórios estaduais de música do Triângulo Mineiro nas cidades de Ituiutaba, Araguari, Uberaba e Uberlândia. As três atividades foram essenciais para a seleção e classificação das possíveis alternativas de registro gráfico musical a serem utilizados tanto nos roteiros das oficinas, quanto nos registrados no referido caderno de iniciação.

Os gestos instrumentais foram selecionados, modificados ou adaptados gradualmente, no decorrer das propostas de improvisação livre desenvolvidas nos Conservatórios através da comparação entre partituras ou representações gráficas da música tradicional e contemporânea dos instrumentos de cordas dedilhadas e a sugerida por esta pesquisa. Contudo, uma questão esteve sempre presente: é possível improvisar livremente utilizando-se de roteiros ou modelos, gráficos ou não, sem cercear a liberdade do improvisador? Koellreutter defende que sim!

2.2 Liberdade com roteiros

A improvisação livre, como já foi abordado anteriormente, é uma prática musical que permite, proporciona, solicita uma atitude criativa por parte do interprete. Apesar da liberdade musical e instrumental proporcionada por ela H. J. Koellreutter defende que não existe nada que precise ser mais planejado do que uma improvisação, seja através de partituras, roteiros ou modelos direcionadores do processo criativo. Para Brito,

Improvisar é uma atividade “séria”, que requer preparação, Koellreutter sempre chamou a atenção para a necessária distinção entre improvisar e “fazer qualquer coisa”. Repetiu muitas vezes: *“Não há nada que precise ser mais planejado do que uma improvisação. Para improvisar é preciso definir claramente os objetivos que se pretende atingir. É preciso ter um roteiro, e a*

partir daí trabalhar muito: ensaiar, experimentar, refazer, avaliar, ouvir, criticar etc. O resto é vale-tudismo". (BRITO, 2001, p. 45-46).

Ainda segundo a autora, para Koellreutter a improvisação era uma das principais ferramentas para a realização do seu trabalho pedagógico musical, onde

Sua prática permite vivenciar e conscientizar importantes questões musicais, que são trabalhadas com aspectos como autodisciplina, tolerância, respeito, capacidade de compartilhar, criar, refletir, etc. O professor entende que, por meio do trabalho de improvisação, abre-se espaço para dialogar e debater com os alunos e, assim, introduzir os conteúdos adequados (BRITO, 2001, p. 45).

A improvisação para Koellreutter é uma ferramenta de musicalização, de educação musical, de autoconhecimento para o desenvolvimento do ser humano através da resposta do "porque", permitindo a vivência de aspectos ligados ao comportamento e à convivência humana. Esta pesquisa vai ao encontro desses pressupostos teóricos, a esse objetivo pedagógico e musical, buscando este caminho na iniciação instrumental, tendo a improvisação livre como metodologia. Além dos conceitos e conteúdos diversos abordados em uma sessão de improvisação livre, a aquisição de habilidades técnico-instrumentais através do planejamento de roteiros direcionados a apresentação e apreensão dos principais gestos instrumentais dos instrumentos de cordas dedilhadas, são fundamentais nesta pesquisa. O ambiente da improvisação livre é dinâmico e múltiplo, permitindo interações e aplicações diversas, tanto de cunho pedagógico-musical quanto metodológico-instrumental, dependerá, portanto, da proposta e dos objetivos almejados.

2.2.1 H. J. Koellreutter e a Improvisação Contemporânea

Brito (2001) em seu livro *"Koellreutter: O humano como objetivo da educação musical"* descreve vários roteiros/modelos criados pelo compositor, utilizados em oficinas de improvisação e em cursos de formação de professores, onde Koellreutter procura estimular

a investigação, a discussão e a busca das ideias musicais a serem trabalhadas nas improvisações, orientando, direcionando, questionando e definindo diversos conceitos musicais, a fim de propiciar a descoberta da paisagem sonora ideal para cada atividade de improvisação.

Alemão, naturalizado brasileiro, mudou-se para o Brasil em novembro de 1937. De acordo com Brito (2007, p. 20), Koellreutter mudou-se para o Brasil “em virtude de problemas advindos do nazismo”. Além de compositor, instrumentista, intérprete, ensaísta e professor de grandes músicos da cena musical contemporânea brasileira como Claudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Katunda, Damiano Cozzella, entre outros, foi fundador do movimento Música Viva. Este movimento teve como principais ações a formação musical, a divulgação e o incentivo à criação de músicas alinhadas à estética contemporânea no Brasil. De acordo com Kater, graças a Koellreutter e um “grupo de jovens compositores brasileiros” inaugura-se em 1938,

Um movimento pioneiro de renovação musical, concebido em três frentes de ação – formação, criação e divulgação –, que integradas, terão intensidades proporcionais ao longo de sua existência. Cultivar, proteger, promover a música contemporânea e aquela de todas as épocas e estilos, é a contrapartida da meta que visa também criar espaço próprio para uma jovem música a ser produzida no Brasil. (KATER, 2001, p. 50).

O movimento modernista brasileiro iniciado com a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 em São Paulo, onde artistas como Villa Lobos, na música, Oswald de Andrade na literatura e Anita Malfatti na pintura, através de uma manifestação artística sem imitação, com elementos de vanguarda, em alguns momentos com inovações estéticas de caráter nacionalista, buscaram uma forma de modernização das artes. Entretanto, na música, essa tentativa efetiva de modernização ocorrerá de forma mais organizada e concreta após a chegada de Koellreutter ao Brasil, e principalmente graças à luta do movimento Música Viva em prol do novo, do moderno, do atual, através das composições, concertos, publicações e programas radiofônicos de seus membros.

Segundo Brito (2001, p. 18), Koellreutter buscava ainda “a atualização de conceitos musicais, de modo a viabilizar a incorporação de elementos presentes na música do século XX no trabalho de educador musical”. Esta sua inquietação conceitual é fruto de seu espírito de pesquisador, demonstrando conhecimento em diversas áreas como a física, antropologia, filosofia, psicologia, artes, entre outras, culminando na publicação do livro “Terminologia de uma nova estética musical”, fundamental para o entendimento de seu trabalho como educador. Dentre estes conceitos, os relativos ao ritmo são essenciais para a prática de suas propostas de improvisação livre, onde ele classifica-os em três categorias: métrico, não-métrico e amétrico.

Métrico – refere-se à existência de um metro perceptível, regular ou irregular. Exemplo: Mozart, Beethoven (regular), Stravinsky, Schoenberg (frequentemente irregular).

Não-métrico – refere-se à ausência de um metro; não há tempos fortes e fracos dispostos regular ou irregularmente. Exemplo: canto gregoriano, órgão. O bêbado anda não-metricamente (não tem organização).

Amétrico – refere-se a uma disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação de ausência de metro rigoroso; tem uma pulsação, mas o ouvinte não percebe. Exemplo: grande parte das composições do século XX. (BRITO, 2001, p. 103).

Na improvisação livre os ritmos métricos e não métricos ocorrem com maior naturalidade, uma vez que são mais fáceis de identificar e executar, entretanto, o ritmo amétrico necessita de maior controle temporal, o que acaba de certa forma, solicitar alguma forma de registro, seja ele através de uma partitura ou de algum tipo de roteiro direcionador e moderador do processo criativo. Para Koellreutter a improvisação livre necessitava de planejamento, ensaio e roteiros previamente definidos, entretanto, autores como Derek Bailey, Harald Stenström e Rogério Costa defendem que ela pode ser praticada com ou sem a sua existência, o que acaba por ampliar os horizontes deste tipo de prática musical.

Os roteiros/modelos de improvisação propostos por Koellreutter e compilados por Brito (2001) em “Koellreutter Educador – O humano como objetivo da educação musical”, tiveram importância fundamental no desenvolvimento das oficinas realizadas nos Conservatórios Estaduais de Música pesquisados, bem como na elaboração do Caderno de

Iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas presentes na seção Caderno de Iniciação. A estrutura metodológica dos modelos de improvisação de Koellreutter presentes no livro, tais como a clareza dos objetivos da improvisação, a delimitação da faixa etária para a realização das improvisações, a temática envolvida em cada roteiro, o procedimento metodológico adotado, bem como os critérios de avaliação e definição dos conceitos musicais e/ou instrumentais, permeiam todos os roteiros propostos tanto nas oficinas realizadas nos Conservatórios Estaduais de Música Mineiros, quanto no caderno de iniciação. Porém eles podem ser detectados com mais clareza na sexta parte do caderno de iniciação “Da palavra ao gesto instrumental”.

Brito (2001) organizou o livro em quatro capítulos. No primeiro, a autora apresenta o universo pedagógico de Koellreutter, suas contribuições educacionais e metodológicas para o ensino musical, tais como “a superação do currículo fechado, que determina previamente os conteúdos a serem transmitidos, sem averiguar e avaliar criteriosamente o que é importante ensinar a cada aluno, grupo, em cada contexto ou momento”; o ensino pré-figurativo¹⁵; uma proposta de educação musical que “privilegia e valoriza a importância e o porquê da música (e da arte) na vida humana”; a criação e, mais especificamente, a improvisação como ferramenta pedagógica essencial na formação musical, concluindo com a preocupação de Koellreutter em “respeitar o nível de percepção e consciência de cada aluno” no processo de formação musical.

O segundo capítulo do livro é dedicado ao complexo modelo de improvisação arte-jogo denominado “Fim de Feira”. Trata-se de proposta de improvisação elaborada pela autora em parceria com o professor Koellreutter para uma apresentação musical no Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 1999. Foi um longo processo de criação cênico-musical, onde houve a participação de alunos, professores, pais e membros da plateia. A improvisação proposta possui o seguinte roteiro inicial:

Estamos numa feira livre, de qualquer canto deste imenso país. Misturam-se os que vendem, os que compram, e são muitos os sons que podemos

¹⁵ O ensino pré-figurativo das artes é parte de um sistema de educação que incita o homem a se comportar perante o mundo, não como diante de um objeto, mas como o artista diante de uma obra a criar (KOELLREUTTER apud BRITO, 2001, p. 35).

ouvir: pregões, falados ou cantados – para vender cebola, abacaxi, batata, laranja, amendoim e o que mais se quiser! Pedintes, cegos, gente tocando apitos, sinos, buzinas – tudo para vender mais. Na feira, o povo anda, conversa, pergunta, pechincha, sente cheiros, sabores, percebe e escuta.

De repente, uma espécie de “ruído” estranho destaca-se no ambiente sonoro já familiar. Descuidando-se de suas atividades, todos se põem a observar e escutar. É um político astuto, que aproveita a situação para fazer o comício. O povo reage, apoiando ou mostrando descontentamento. Surge, então, um adversário mais enfático, com um discurso que procura abafar e derrubar as ideias do primeiro político, dando início a uma “pequena confusão”, pois a discussão entre os dois se acalora, ganhando corpo em virtude da manifestação popular crescente, contra ou a favor de um ou outro.

Chega a polícia com a intenção de acabar com a manifestação e trazer de novo a “ordem”. Alguns manifestantes populares são presos, outros conseguem fugir, e, pouco a pouco, a feira volta ao seu ritmo normal, com seus pregões e cantorias.

Anuncia-se o fim da feira. Aqui ou ali ainda ouve-se alguém cantando... (BRITO, 2001, p. 63).

Uma vez que para Koellreutter “não há nada que precise ser mais planejado do que uma improvisação” esta improvisação coletiva não podia ser diferente. Foram realizados diversos ensaios, discussões orientadas, associadas à pesquisa musical e sonora. Uma vez que a improvisação baseava-se no universo sonoro de uma feira livre, com seus vários personagens, bordões e pregões, alguns participantes foram a campo observar o comportamento das pessoas em uma feira real, buscando ideias, sonoridades, trejeitos, cheiros, cores, contribuindo assim para a criação da paisagem sonora.

Os participantes utilizaram dezesseis pregões, onde, quatorze “foram retirados dos livros *As melodias do boi e outras peças*, de Mário de Andrade, e *Abecê do folclore*, de Rossini Tavares de Lima” (BRITO, 2001, p. 65). A performance contou ainda com dois percussionistas improvisando ritmos métricos em contraponto à proposta musical dos pregões; um político tocando música tradicional no acordeom em interação direta com dois grupos que reagem positivamente ou negativamente à sua proposta através de sons vocais, ruídos diversos com os pés, cadeira, chaves, estalos, etc.; um segundo político em desacordo com o primeiro tocará ritmos não-métricos através de uma improvisação livre, sem esquemas, contando também com respostas positivas e negativas, como em todo discurso político; após uma “discussão” fervorosa dos políticos a polícia intervém, acabando com o

tumulto e retomando o curso normal da feira através de seus cantos e pregões. No decorrer do capítulo, o modelo de improvisação proposto é detalhado, orientando todo o processo de criação através de um esquema para sua realização, o registro notacional dos pregões, a alvorada e o início da feira, o discurso dos políticos e a chegada da polícia (e seus desdobramentos).

Neste modelo de improvisação proposto por Brito e Koellreutter verifica-se claramente o objetivo criativo abordando questões musicais importantes como a forma musical definida pelo roteiro proposto, o contraste entre execuções solo e coletivas, texturas sonoras diferenciadas, timbres e intensidades sonoras diversas, a utilização de ritmos métricos e não-métricos, o respeito pelos demais membros do grupo, a importância do processo de escuta, de uma escuta atenta como requisito essencial para uma resposta musical criativa e contextualizada, além de uma integração entre sons, cores, gestos, movimentos num entrelaçar de linguagens. Em nenhum momento a liberdade de execução e criação foi tolhida devido à existência de um roteiro de improvisação. Apenas foi direcionada, orientada, guiada, pelo objetivo didático e musical pretendido pelos organizadores da proposta.

O terceiro capítulo do livro consta de alguns exercícios preliminares e 13 modelos de improvisação. De acordo com Brito (2001, p. 94) os exercícios preliminares “consistem de pequenas ações musicais que preparam a improvisação ou composição”, são “estratégias pedagógicas que devem ser aplicadas em todos os estágios do processo de educação”. Ainda segundo a autora, Koellreutter propõe a observação dos seguintes pontos durante o planejamento e organização dos modelos de improvisação:

Faixa etária, objetivos principais – qualidades humanas e qualidades musicais, materiais e agentes, disposição do grupo no espaço, exercícios preliminares, sinais convencionados e procedimentos da improvisação (decorso da improvisação), ampliação e critérios para crítica e avaliação (BRITO, 2001, p. 93).

Estes critérios organizacionais do processo de improvisação proposto por Koellreutter foram norteadores dos roteiros para improvisação livre desenvolvidos nos

Conservatórios Estaduais de Música pesquisados, bem como na organização do caderno de iniciação proposto pela pesquisa. Apesar da importância dos aspectos humanos no processo criativo, eles não são abordados explicitamente no caderno de iniciação proposto na pesquisa, mas os conceitos musicais como ritmo métrico e não métrico, a pesquisa de timbre, a busca por materiais sonoros, a forma, a criação e adaptação de símbolos ou sinais musicais foram uma constante na pesquisa durante o processo de criação e elaboração dos roteiros de improvisação livre.

Estão presentes no capítulo os seguintes modelos de improvisação: O palhaço, Solo-fantasia, Fla-Flu, Loja de relógios, Projeto papel, Fases de tamborilada, A via Dutra enfeitada, Seres de outros astros, Os vizinhos desconhecidos, Improvisação com matização (A e B), Isorritmia + dodecafonia (série rítmica, série dodecafônica fundamental, Caranguejo, O maracatu dodecafônico), Pesquisa de sons, Improvisação gestáltica.

Durante a disciplina “O jogo da improvisação na proposta pedagógica de Hans-Joachim Koellreutter” cursada no primeiro semestre de 2011 e ministrada pela professora Dra. Maria Teresa (Teca) Alencar de Brito no curso de Pós-Graduação em música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, foram realizadas diversas atividades do livro em questão. Destes, dois modelos de improvisação foram explorados com mais profundidade: Solo-fantasia e Loja de relógios.

Em Solo-fantasia as atividades de improvisação livre desenvolvem-se através da utilização de uma forma predeterminada: “um *solo* (fantasia *não-métrica*, com variedade de timbres), seguindo de um *tutti* (quando o grupo repete o *ostinato* rítmico criado pelo solista) realizado sucessivamente por todos os integrantes do grupo” (BRITO, 2001, p. 109). Assim como nos demais modelos propostos, são detalhados: a temática da improvisação, a metodologia empregada, os critérios para realização da atividade de improvisação, os critérios para crítica e avaliação e, quando necessário, observações para esclarecimentos do roteiro e sugestões de variação para o modelo proposto.

No modelo de improvisação “Loja de Relógios”, segundo Brito (2001, p. 114), trata-se de uma “possibilidade de trabalho lúdico com tempo *métrico e não-métrico*. Cada relógio tem um pulso (*métrico*) e uma corda (*tempo não-métrico*). A temática abordada no modelo envolve a prática de diferentes pulsos musicais, a utilização de ritmos métricos e não-

métricos, a pesquisa de timbres diferenciados, além de várias possibilidades de desenvolvimento formal.

O quarto e último capítulo do livro é destinado aos “Exercícios de comunicação” onde a autora apresenta inicialmente as ideias e símbolos utilizados no “*Relacionamento dialogal*” proposto por Koellreutter: imitação/concordância ($\equiv$), complementaridade ($\ominus$), concordância com mais ideias ($\neq$), discordância/contraste ($\dashv$), discordância com oposição ($\rightarrow \leftarrow$), contradição ($\times$), indiferença ($\simeq$), neutralidade (∞), abandono de um tema para um novo ($\odot$) e não deixar o outro falar (∇).

Após esta introdução, a autora apresenta 8 “Jogos de comunicação”, já publicados anteriormente por Rubner de Abreu e Carlos Kater em Cadernos de Estudos – Educação Musical nº 6 de 1997. Segundo Brito (2001, p. 166) esses jogos têm por finalidade “traduzir em música situações características em que se encontra o homem comunicando-se todos os dias. Devem ser encarados como sugestões para a elaboração de outros jogos com os participantes como verdadeira proposta para a composição coletiva”. São eles: permitido-proibido, o comício, em casa é meu pai quem manda, obedientes e desobedientes, repressão frustrada, escalada, pingue-pongue e os bêbados.

No livro de Brito (2001) é possível verificar a importância da prática musical coletiva para o desenvolvimento das propostas de Koellreutter, onde a quantidade de pessoas participantes das improvisações não é fixa, depende de cada turma ou grupo disponível para a atividade proposta. Os roteiros das seis oficinas de improvisação realizadas nos Conservatórios Estaduais de Música mineiros desenvolveram-se também coletivamente e o Caderno de Iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas proposto na pesquisa, busca uma alternativa de iniciação instrumental através da improvisação livre, que pode ser praticado tanto individualmente quanto coletivamente. Assim como ocorre nos modelos de improvisação de Koellreutter, no caderno de iniciação proposto, a quantidade de executantes dependerá do tamanho das turmas onde será aplicado, não exigindo na maioria dos roteiros, quantidade mínima de participantes do jogo de improvisação.

3 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

3.1 Antecedentes históricos

Existem diversas pesquisas que abordam o ensino coletivo de instrumentos musicais no país, motivo que levou à realização de cinco encontros nacionais sobre o tema. A cidade de Goiânia sediou os encontros em 2004, 2006, 2010 e 2012 e Brasília o encontro de 2008. Esta modalidade de ensino instrumental não é uma prática tão recente. Cruvinel relata no capítulo 2 de seu livro “Educação Musical e Transformação Social – Uma experiência com o ensino coletivo de cordas”, sua prática nas primeiras décadas do século XIX na Europa e Estados Unidos. Na Alemanha esta metodologia tem início a partir da fundação do Conservatório de Leipzig em 1843 e nos Estados Unidos, segundo Oliveira, a prática do ensino coletivo se deu após a fundação dos conservatórios *The Boston Conservatory* e o *The New England School*.

Nos Estados Unidos, durante o século XIX e especialmente depois da Guerra Civil (1861-1865) a vida musical se tornou efervescente: a cultura europeia se expandiu através de turnês e de músicos menos sofisticados [que] começaram a formar bandas e orquestras que supriam a demanda de música popular e de dança. Todas as partes do país experimentaram um verdadeiro despertar musical e muitos conservatórios foram, então fundados, tais como The Boston Conservatory (1867) e o The New England School (criado apenas uma semana depois), implementando a mesma metodologia utilizada nos conservatórios europeus. (OLIVEIRA, 1998, p. 5, apud CRUVINEL, 2005, p. 68).

Oliveira (apud CRUVINEL, 2005) relata ainda o surgimento na Inglaterra do *The Maidstone Movement* (1897-1939), metodologia de ensino coletivo do violino nas escolas públicas, patrocinado pela empresa distribuidora de instrumentos musicais *Murdoch and Company of London*. Projeto de sucesso que foi implantado também nas escolas públicas americanas pelo inglês Albert Mitchell.

No Brasil, segundo a autora, “o ensino coletivo de instrumentos musicais teve início a partir das primeiras bandas de escravos, ainda no período colonial. Das bandas de escravos, vieram posteriormente as bandas oficiais, as fanfarras, os grupos de choro e samba”

(CRUVINEL, 2005, p. 70). Ainda de acordo com a autora, houve posteriormente várias outras iniciativas de implantação e aplicação desta metodologia, como o projeto pedagógico de Canto Orfeônico idealizado por Heitor Villa-Lobos na década de 1930, a formação de bandas de música em fábricas no interior paulista por José Coelho de Almeida a partir da década de 1950, o Projeto Espiral de Alberto Jaffé e Daisy de Luca para implantação do ensino coletivo de cordas no país no final da década de 1970, além de iniciativas mais recentes de professores e pesquisadores como

Linda Krüger e Anamaria Peixoto (1991/UFPA/Cordas); José Leonel Gonçalves Dias (1994/Dissertação de Mestrado/USP/Cordas); Ana Cristina Tourinho (1995/Dissertação de Mestrado/UFBA/Violão); Abel Moraes (1995/Monografia/UFMG/Violoncelo); Abel Moraes (1996/Dissertação de Mestrado/London College of Music/Violoncelo); Enaldo Antônio James de Oliveira (1998/Dissertação de Mestrado/USP/Cordas); João Maurício Galindo (2000/Dissertação de Mestrado/USP/Cordas); Joel Luís Barbosa (1994/Tese de Doutorado/University of Washington/Sopros); Flavia Maria Cruvinel (2001/Monografia de Especialização/UFG/Violão e 2003/Dissertação de Mestrado/UFG/Cordas). (CRUVINEL, 2005, p. 71-72).

Cruvinel apresenta também um panorama do ensino coletivo de instrumentos musicais no país até o ano de publicação de sua dissertação de mestrado (2003). Dentre os diversos projetos e programas relatados na pesquisa, o que mais chama atenção pela sua proporção e abrangência, é o Projeto Guri, mantido pelo governo do estado de São Paulo e desenvolvido em vários polos distribuídos por várias cidades.

O ensino coletivo vem sendo adotado gradualmente na iniciação instrumental por escolha metodológica, por possibilitar o atendimento de uma demanda maior de interessados, como alternativa de musicalização ou educação musical através do instrumento¹⁶, para sondagem de aptidões, por possibilitar o contato com uma gama

¹⁶ Além da dissertação de mestrado e do livro de Cruvinel (2005), algumas outras pesquisas sobre este tipo de abordagem:

CHAGAS, Alexandre Henrique Isler. *A orquestra de cordas infanto-juvenil como instrumento metodológico na educação musical*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP.

FITTIPALDI, Valéria Prestes. *Musicalização através do teclado e as novas tecnologias do século XXI*. Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Música).

SANTOS, Carmem Vianna dos. *Teclado eletrônico: estratégias e abordagens criativas na musicalização de adultos em grupo*. Belo Horizonte, 2006. Dissertação (Mestrado em Música). UFMG.

instrumental maior, como alternativa financeira mais viável e, segundo Cruvinel (2005), pela economia de tempo “já que se trabalha os mesmos aspectos e princípios instrumentais e/ou musicais com todos os iniciantes”. Para atender a esta realidade pedagógica se faz necessário a pesquisa e o desenvolvimento de material didático que possibilite a iniciação musical ou instrumental através da aula coletiva, e esta pesquisa é uma alternativa para tal. Ela propõe através da prática da improvisação livre, uma alternativa de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas que pode ser desenvolvida de forma coletiva através da sugestão de roteiros grafados ou representados de forma não tradicional.

Ainda segundo Cruvinel o ensino coletivo de instrumentos musicais proporciona

a melhora na disciplina, na organização, na cooperação, na solidariedade, no respeito mútuo, na concentração, no desempenho técnico-musical, na consciência corporal, na assimilação e acomodação dos conteúdos, na interação entre os alunos despertando a socialização, a motivação, entre outros; o desenvolvimento do repertório de maneira mais rápida; o desenvolvimento do ouvido harmônico do aluno; a economia de tempo, já que se trabalha os mesmos aspectos e princípios instrumentais e/ou musicais com todos os iniciantes; o maior rendimento; a baixa desistência por parte dos alunos; melhora da auto-estima, maior estímulo, desinibição, ou seja, a mudança de comportamento dos alunos envolvidos no processo de aprendizagem em grupo (CRUVINEL, 2004, p. 69-70).

O aprendizado musical/instrumental, seja ele individual ou coletivo, é muito importante para o desenvolvimento psicomotor, do raciocínio lógico, da criatividade e da orientação espacial. Porém, os processos de socialização, de respeito ao próximo e da cooperação ocorrem de maneira mais consistente pela prática coletiva. O ensino tutorial de instrumento, com classes individuais, é a metodologia mais trabalhada tanto em aulas particulares, quanto nas escolas especialistas de música. Este tipo de abordagem individualizada é importante para especialização e excelência técnico-instrumental, por possibilitar a análise minuciosa tanto de elementos musicais quanto técnico-instrumentais da prática discente, aconselhados principalmente em turmas com desenvolvimento instrumental em fase intermediária ou avançada. Em classes coletivas, devido à falta de tempo para atendimento individualizado, este procedimento metodológico nem sempre é possível ou viável.

Almeida afirma que,

por qualquer ângulo que seja abordado o coletivo, ele sempre apresenta maiores ganhos sobre o individual. O trabalho de iniciação instrumental, quando coletivo, torna-se, também, mais prático, econômico e agradável, tanto para quem aprende como para quem ensina (ALMEIDA, 2004, p. 25).

Acreditamos que o ensino coletivo de instrumentos musicais é uma realidade atual, com resultados relevantes e positivos em todas as formações instrumentais, porém, a sua prática deve ser realizada sob alguns critérios para o seu melhor desenvolvimento: agrupar os instrumentos musicais por família, pois possuem características instrumentais e técnicas similares, como é o caso do ensino de sopro proposto por José Coelho de Almeida, de cordas por Alberto Jaffé e Dayse Luca e Enaldo Oliveira e cordas dedilhadas nesta pesquisa¹⁷; incentivar um contato inicial de exploração sonora com o instrumento musical, através da criação, da pesquisa de timbres, sem proibições ou restrições gestuais; agrupar os participantes, assim que possível, de acordo com desempenho ou idade, buscando um desenvolvimento psicomotor equivalente, evitando assim o desestímulo entre os opostos.

Segundo Tourinho (2007, p. 2) “pode-se argumentar em favor do ensino coletivo que o aprendizado se dá pela observação e interação com outras pessoas, a exemplo de como se aprende a falar, a andar, a comer”. Muitas vezes os alunos entendem o conteúdo ou exercício através da observação na execução ou explicação dos colegas e não somente através da exposição do professor, como é a prática no ensino individual. A autora afirma ainda que, “a troca de idéias, dentro e fora de classe, os colegas servindo de apoio e espelho, foram pontos fundamentais para a obtenção de resultados mais efetivos do que o estudante restrito somente ao modelo do professor” (TOURINHO, 2002, p. 159).

Assim como Cruvinel, Almeida e Tourinho, Tiago e Perdomo acreditam que o ensino de instrumentos musicais em grupo

¹⁷ O Ensino coletivo de instrumentos musicais heterogêneos, termo cunhado por Cruvinel, ou seja, não pertencentes a uma mesma família instrumental, nem sempre é frutífero devido à falta de similaridade técnica, demandando um tempo maior do professor para obter resultados.

proporciona aos alunos o desenvolvimento da proficiência técnica no instrumento; da percepção e da consciência dos elementos básicos da linguagem musical; da audição ativa e crítica (identificando os elementos musicais básicos na própria performance e na performance dos colegas); do conhecimento de história da música e da literatura do instrumento para apreciação estética e crítica em relação às audições; de atitudes positivas em relação à música; e do fortalecimento da auto-estima e auto-imagem dos alunos para que desenvolvam a consciência social (TIAGO; PERDOMO, 2004, p. 3).

Em relação ao ensino de instrumentos de sopro na escola regular de primeiro grau, Barbosa acredita que

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

Este sentimento de pertencimento a um determinado grupo é, sem sombra de dúvidas, um grande estímulo e incentivador do aprendizado instrumental, ele pode ser transposto para qualquer formação, seja em uma orquestra de cordas, um grupo coral, uma banda de rock ou uma orquestra de viola caipira. Esta pesquisa busca, através da improvisação livre, uma forma de promover esse entusiasmo tão comum nos primeiros contatos com o instrumento e que em muitos casos acaba por se perder no decorrer da vida acadêmica.

É importante buscar alternativas para o ensino coletivo de instrumentos musicais através de literatura disponível em anais de congressos, apostilas, métodos ou oficinas, mesmo que não sejam específicas para o seu instrumento. Esta pesquisa vai ao encontro desta nova realidade do ensino de instrumento, uma vez que propõe uma alternativa de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas através da elaboração de um caderno com sugestões de roteiros para improvisação livre que podem ser utilizados tanto em aulas individuais quanto coletivas, ficando a critério do professor, orientador ou tutor decidir, de

acordo com a sua “clientela”. Os roteiros foram elaborados com o objetivo de estimular a exploração sonora e timbrísticas em sintonia com a música da contemporaneidade, através da criação, da liberdade gestual e da expansão da escuta, permitindo ao aprendiz desenvolver habilidades instrumentais e musicais para a criação de seu próprio repertório, de acordo com sua identidade, sua biografia, sua experiência de vida.

É comum, no decorrer do aprendizado instrumental, a substituição de valores importantes como a expressividade, a liberdade criativa, a experimentação sonora e instrumental, a escuta atenta do som, das nuances e particularidades da produção sonora no instrumento, pelo ensino voltado para o desenvolvimento das habilidades motoras, para valorização da técnica pela técnica, onde o importante não é mais o resultado musical, mas muitas vezes, a quantidade de notas que se consegue produzir no instrumento em um determinado tempo. Almeida (2004, p. 24) afirma que “o desenvolvimento da habilidade técnica, imprescindível e necessária, deve sempre estar a serviço da musicalidade, do belo”. É importante, durante o processo de aprendizagem de instrumentos musicais, não valorizar demasiadamente a técnica em detrimento da música. Ela tem que ser encarada como uma ferramenta de suporte, de apoio durante o estudo ou concerto e não como um objetivo final do aprendizado e desenvolvimento instrumental seja ele oriundo de classes individuais ou coletivas.

Serão descritos e comparados a seguir duas instituições que utilizam o ensino coletivo de instrumentos musicais como metodologia e prática pedagógica, principalmente nas fases de iniciação instrumental. São eles o Projeto Guri e os Conservatórios Estaduais de Música Mineiros.

3.2 O Projeto Guri

Trata-se de um projeto de inclusão sociocultural realizado através de um programa de educação musical muito bem estruturado e abrangente, destinado a crianças e adolescentes, administrado pela AAPG - “Associação Amigos do Projeto Guri”¹⁸ e “Guri Santa

¹⁸ Disponível em: <<http://www.projetoguri.org.br/>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

Marcelina”¹⁹. A “Associação Amigos do Projeto Guri” é responsável pela administração dos polos do litoral e interior do estado e o Guri Santa Marcelina pela Grande São Paulo. A “AAPG” é

uma organização social de cultura que, desde 1995, administra o Projeto Guri, programa de educação musical que oferece, nos períodos de contraturno escolar, cursos de canto coral, instrumentos de cordas dedilhadas, cordas friccionadas, sopro, teclados, percussão e iniciação musical, a crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos.

De 2004 até hoje, é responsável pela gestão do programa nos mais de 360 polos de ensino do litoral e interior do estado de São Paulo – incluindo os polos da Fundação CASA –, onde mais de 30 mil alunos fazem aulas, por ano. Os demais polos, situados na capital paulista, ficam por conta de outra organização social, o que atende a uma resolução da Secretaria de Cultura do Estado que regulamenta parcerias entre o governo e pessoas jurídicas de direito privado para ações na área cultural.

Além do Governo de São Paulo – idealizador do projeto – a Amigos do Guri conta com o apoio de prefeituras, organizações sociais, empresas e pessoas físicas, para fazer acontecer o maior programa sociocultural brasileiro.

Em 2013, o Projeto Guri comemorou 18 anos de existência, tendo atendido, desde o início, cerca de 500 mil jovens, em todo o estado. (QUEM SOMOS, 2014).

O programa Guri Santa Marcelina “foi lançado em 2008 a partir de uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e é gerido pela Santa Marcelina - Organização Social de Cultura”. Além de oferecer um programa de educação musical de qualidade o Santa Marcelina busca ainda uma integração social, através de “um ambiente favorável ao aprendizado e à integração entre estudantes, famílias e comunidades, incentivando a formação de cidadãos”²⁰. Faz parte também da “Santa Marcelina - Organização Social de Cultura” a Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) - Tom Jobim, que de certa forma colabora na formação dos docentes responsáveis pelos polos do Guri na Grande São Paulo.

A importância do Projeto não se dá apenas pela grande abrangência e enorme quantidade de alunos atendidos, ele tem por missão “promover, com excelência, a educação musical e a prática coletiva da música, tendo em vista o desenvolvimento humano de

¹⁹ Disponível em: <<http://www.gurisantamarcelina.org.br/>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

²⁰ Disponível em: <<http://www.gurisantamarcelina.org.br/secao.aspx?id=17>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

gerações em formação” e por objetivos “fortalecer a formação das crianças, adolescentes e jovens como sujeitos integrados positivamente em sociedade e difundir a cultura musical em sua diversidade” (PRINCÍPIOS ORGANIZACIONAIS, 2014). Ele realiza um trabalho de preservação das raízes culturais das comunidades onde estão inseridos. “Além de apresentar aos alunos novos estilos de música e manifestações culturais, a variedade de repertório trabalhada nos Polos mantém viva as raízes culturais da própria comunidade” (COMO FUNCIONA, 2014).

O acesso ao projeto é totalmente gratuito, sem a obrigatoriedade de conhecimentos musicais prévios e testes de seleção. Destina-se a crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos nos polos do Guri e entre 12 e 21 na Fundação CASA²¹, havendo necessidade porém da comprovação de frequência em escola de ensino regular. As atividades corais e instrumentais são todas desenvolvidas coletivamente, o que segundo os organizadores do projeto,

Estimula a participação dos alunos. Todos fazem parte de uma equipe que passa pelos mesmos desafios e aprendizado. Nas apresentações realizadas ao público, em pequenos, médios ou grandes eventos, o resultado é produto da dedicação do grupo e, ao mesmo tempo, também de cada um. (COMO FUNCIONA, 2014).

O fato de o Guri atender coletivamente aos interessados no aprendizado de instrumentos musicais sem a necessidade de conhecimentos musicais prévios sintoniza-se com preceitos da improvisação livre defendida por pesquisadores como Costa, Koellreutter, Bailey e o autor desta pesquisa, que acreditam que a improvisação livre pode ser praticada por pessoas portadoras ou não de habilidades musicais e instrumentais.

Os alunos podem escolher, além da Iniciação Musical e do Canto Coral, uma infinidade de instrumentos musicais:

²¹ A Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (CASA), instituição vinculada à Secretaria de Estado da Justiça e da Defesa da Cidadania, tem a missão primordial de aplicar medidas socioeducativas de acordo com as diretrizes e normas previstas no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e no Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo (SINASE). Disponível em: <<http://www.fundacaocasa.sp.gov.br/index.php/a-fundacao>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

- Cordas dedilhadas: bandolim, cavaco, contrabaixo elétrico, guitarra, viola caipira e violão.
- Cordas friccionadas: rabeca, viola, violino, contrabaixo acústico e violoncelo.
- Madeiras: clarinete, flauta transversal e saxofone (alto e tenor).
- Metais: eufônio/bombardino, trombone, trompa, trompete e tuba.
- Percussão e bateria.
- Teclas: acordeom e piano/teclado.

Devido à abrangência social e educacional do projeto, ele não possui como objetivos primeiros a formação do músico profissional, do instrumentista, do concertista, não que isso não ocorra ou não possa ocorrer, até porque com a enorme quantidade de participantes do projeto muitos talentos individuais surgem ou podem surgir. De acordo com Valsecchi,

O Projeto Guri não tem como finalidade principal a formação de músicos, considerando que isso pode ocorrer isoladamente pelos talentos que despontam em quase todos os pólos, mas tem como objetivos entre outros: Um ensino técnico aprimorado e consciencioso, respeitando o ritmo de aprendizado de cada um, fortalecendo a (re)construção da cidadania destas crianças e adolescentes, inserindo-as no processo social utilizando a música como agente transformador.

A música como meio para o desenvolvimento das habilidades cognitivas, sensoriais e quaisquer outras faculdades indispensáveis em qualquer atividade profissional e pessoal que venham a escolher. E quanto a isso tem obtido retorno das escolas formais em que estudam e das próprias famílias quanto ao crescimento do potencial dessas crianças.

Participação desde o primeiro dia de aula em atividades coletivas para, além de um rápido desenvolvimento musical, obter também um desenvolvimento de sociabilidade, companheirismo, disciplina, respeito e senso de igualdade, pois no momento do concerto todos são importantes e não existe diferença de classe social para um bom desempenho do trabalho.

Formação de público, pois aprendem que de nada adianta a formação de artistas-músicos se não tivermos platéia capaz de entendê-los. (Valsecchi, 2004, p. 49-50).

Minas Gerais não possui um projeto sociocultural da abrangência do Guri, uma vez que optou na década de 1950 pela implantação de escolas especialistas de música, os Conservatórios Estaduais de Música. São escolas de música com “ações voltadas para a formação profissional de músicos em nível técnico, a educação musical e a difusão cultural” (RESOLUÇÃO 718/2005, Art. 1º). Através destas escolas, o estado alimenta a cena musical de suas cidades e do país com pessoas qualificadas, permitindo que crianças e jovens possam ter acesso ao ensino profissionalizante de música.

O Projeto Guri, apesar de atender a uma demanda de alunos muito maior que os Conservatórios mineiros, consegue absorver, receber, todos os interessados em estudar um dos instrumentos musicais oferecidos nos polos distribuídos pelo estado de São Paulo sem a necessidade de realizar testes de seleção musical. Os Conservatórios Estaduais de Música mineiros, embora adotem o ensino coletivo de instrumentos por um período muito longo, encaminham seus alunos ao ensino tutorial a partir do 8º ano do Curso de Educação Musical, com um horário de 50 minutos semanais, seguindo nos três anos do Curso de Técnico com a carga horária de 100 minutos. A quantidade de alunos nas turmas coletivas de instrumento varia de acordo com o Ciclo de aprendizagem e o instrumento musical.

3.3 Os Conservatórios Estaduais de Música Mineiros.

A ideia de criar os Conservatórios Estaduais de Música surgiu quando o Juscelino Kubitschek era o governador de Minas. O diamantinense entendia que era necessário investir na formação cultural da população. Como a escola de música de Belo Horizonte, que é o antigo conservatório, passou a integrar a UFMG, Juscelino achou que deveria criar escolas de música e arte no Estado. A missão era formar professores para as cadeiras e instrumentistas e maestros para enriquecer a vida cultural. Os conservatórios ofereciam o curso de formação de professor na área de música e ao mesmo tempo havia cursos para formar instrumentistas, era um modelo de escola de música muito baseado nos conservatórios que existem na Europa. Os conservatórios sempre foram vinculados à Secretaria de Estado de Educação. (LEMOS, 2011).

Minas Gerais possui atualmente (2014) doze Conservatórios Estaduais de Música distribuídos pelo estado. São instituições oficiais para o ensino musical, criados a partir da década de cinquenta do século XX, pelo então governador Juscelino Kubitschek. Apesar de terem sido criados somente em meados do século XX, Minas Gerais sempre foi um estado envolvido com a cultura musical desde os tempos de colônia de Portugal. De acordo com Kiefer (1977) durante o século XVIII o estado teve um extraordinário desenvolvimento musical devido “a riqueza, decorrente da mineração no ouro, e posteriormente de diamantes”, propiciando o aparecimento de músicos com grande capacidade de execução e criação.

Em pleno sertão, distante do litoral e infinitamente longe dos centros culturais da Europa, surgiu aí uma atividade musical intensa, de alto nível de execução e criação. Além do mais, é inacreditável a rapidez com que cresceu essa cultura musical nas principais vilas mineiras (KIEFER, 1977, p. 31).

Esta efervescência musical mineira não se deu apenas no surgimento de músicos para a execução em atividades do cotidiano, mas também ocorreram iniciativas organizadas para o ensino musical através da Casa do Mestre de Música, que segundo o autor,

Recebia aprendizes e lhes dava hospedagem, vestimenta completa, alimentação e ensino, incorporando-os, segundo a sua aptidão e aperfeiçoamento, nas suas actividades públicas e privadas, isto é, nas suas obrigações de fazer música para esta ou aquela organização, por simples chamada ou por contrato prévio, como nos casos das Irmandades e Confrarias, e do Senado da Câmara. Estes mestres,

formados em latim, teoria e prática musical, a maioria também em composição, transformavam estes meninos, em poucos anos, em excelentes músicos (KIEFER, 1977, p. 35).

Os Conservatórios mineiros não foram criados baseados nestas Casas do Mestre de Música que obedeciam ao modelo mestre-aprendiz e sim no conservatório francês, estabelecido em comunhão com os ideais da revolução francesa através da relação professor-aluno. Entretanto, o histórico musical e acadêmico já existia no estado, propiciando assim o ambiente para o surgimento, na década de 1950, dos Conservatórios Estaduais de Música mineiros. Segundo Gonçalves,

Apesar de terem sido criados vinte e dois (22) conservatórios em Minas Gerais, sendo que dezesseis (16) deles na década de 50, atualmente somente doze (12) destes estabelecimentos estão sob a jurisdição do Estado. Dos dezesseis (16) conservatórios criados na década de 50, o processo de institucionalização faria com que desses dezesseis somente cinco (5) deles entrassem em funcionamento ainda naquele período. (GONÇALVES, 1993, p. 10).

Oliveira relata que,

No processo de criação e institucionalização dos Conservatórios Mineiros, o ato de oficialização e autorização de funcionamento não aconteceu de forma imediata nos governos de Juscelino Kubitschek e Clóvis Salgado. Por isso, dos 22 Conservatórios mineiros criados, 10 nunca entraram em funcionamento. (OLIVEIRA, 2012, p. 33)

De acordo com Carmo (2002)²² foram criados no ano de 1951 os Conservatórios de Diamantina, Uberaba, Visconde do Rio Branco, São João Del-Rei e Juiz de Fora²³ e Pouso Alegre²⁴.

²² Trata-se de uma importante publicação realizada em 2002, que de forma sucinta apresenta os 12 Conservatórios Estaduais de Música. Cada instituição encarregou-se de seu próprio texto, contendo: introdução, histórico, realidade atual, cursos e atividades curriculares, projetos de extensão comunitária e mensagem final, que foram organizados para publicação pelo então Superintendente de Desenvolvimento de Recursos Humanos Sérgio Rafael do Carmo.

²³ Através da Lei nº 811 de 13 de dezembro de 1951 (Disponível em: <<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=811&comp=&ano=1951>>. Acesso em: 14 mai. 2013).

²⁴ Pela Lei nº 825 de 14 de dezembro de 1951 (Disponível em: <<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=825&comp=&ano=1951>>. Acesso em: 14 mai. 2013).

O Conservatório de Leopoldina foi criado pela Lei nº 1.123 de 3 de novembro de 1954 (Disponível em: <<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=1123&comp=&ano=1954>>. Acesso em: 14 mai. 2013);

Montes Claros teve seu Conservatório autorizado a criação em 1955 pela Lei 1.239 de 14/02/1955 (Disponível em: <<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=1239&comp=&ano=1955>>. Acesso em: 15 mai. 2013), entretanto, foi inaugurado somente em 14 de março de 1961 e estadualizado em março de 1962.

O Conservatório de Uberlândia foi fundado em 13 de julho de 1957, reconhecido oficialmente e equiparado aos demais já criados pela Lei 2.374, de 7 de abril de 1961 (Disponível em: <<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=2374&comp=&ano=1961>>. Acesso em: 14 mai. 2013), tendo seus bens encampados pelo estado através da Lei 3.657, de 3 de dezembro de 1965 (Disponível em: <<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=3657&comp=&ano=1965>>. Acesso em: 14 mai. 2013).

A criação do Conservatório de Ituiutaba deu-se pela Lei nº 3.595 de 21 de novembro de 1965 (Disponível em: <<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=3595&comp=&ano=1965>>. Acesso em: 15 mai. 2013).

O Conservatório de Ituiutaba foi fundado pela professora Guaraciaba Silvia Campos, mãe deste pesquisador, escola onde se formou no curso técnico em violão no ano de 1982, sendo autorizado o funcionamento pela Portaria nº 11/66 de 23 de fevereiro de 1966. Os últimos Conservatórios criados foram os das cidades de Varginha e Araguari através dos Decretos nº 24.331 de 22 de março de 1985 (Disponível em: <<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=DEC&num=24331&comp=&ano=1985>>. Acesso em: 15 mai. 2013.) e nº 24.373 de 22 de março de 1985 (Disponível em: <<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=DEC&num=24373&comp=&ano=1985>>. Acesso em: 15 mai. 2013), respectivamente.

Figura 4 – Cidades Mineiras com Conservatórios Estaduais de Música²⁵

Fonte: acervo do autor.

Até a publicação da **Resolução n.º 718 da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais de 18/11/2005**, a organização e funcionamento dos Conservatórios Estaduais de Música mineiros eram baseados nas Leis e Resoluções específicas da criação de cada escola, pelo Decreto nº 3.870/1952²⁶ de regulamentação dos Conservatórios, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) de 20 de dezembro de 1961, seguida pela LDB nº 5.692, de 11 de agosto de 1971 e pela LDB nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996. A Resolução nº88/68 do Conselho Estadual de Educação e também pelos Decretos federais nº 2.208 de 17 de abril de 1997 e nº 5.154 de 23 de julho de 2004 de regulamentação da educação profissional no país.

²⁵ Mapa sem escala e com localizações aproximadas.

²⁶ Disponível em:

<<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=DEC&num=3870&comp=&ano=1952>>. Acesso em: 14 mai. 2013.

Com o passar dos anos, surgiram novos cursos, novos governos estaduais e, conseqüentemente, novos “Memorandos”, “Orientações”, “Informações” e Resoluções foram publicados, aproximando cada vez mais a realidade dos Conservatórios à das escolas de ensino tradicional, regular. Eles eram citados em anexos de resoluções e em documentos relativos à contratação de funcionários, com instruções para a organização das turmas de disciplinas e instrumentos musicais. Pelo fato de fazerem parte do quadro de escolas estaduais, apesar de suas especificidades e especialidades, eram tratados pela Secretaria de Estado da Educação (SEE) e suas Superintendências Regionais de Ensino (SRE), como escolas de educação regular do quadro da educação estadual, o que sempre foi motivo de muito desgaste administrativo.

Esta forma de tratamento e interpretação legal gerou, durante vários anos, problemas ligados principalmente à forma de organização das turmas. Os conservatórios, devido à sua especificidade de ensino tutorial de instrumentos musicais e disciplinas com quantidades diferenciadas de alunos, muitas vezes encontraram dificuldade em compatibilizar estas turmas com a realidade das demais escolas estaduais de ensino regular. A adequação da realidade dos conservatórios à legislação vigente dependia de uma constante “negociação” junto às Superintendências Regionais de Ensino (SRE) e seu quadro de inspeção educacional. Situação delicada, pois em muitos casos tanto a inspeção educacional quanto a SRE desconheciam ou não entendiam completamente a realidade das escolas de música. Esta dificuldade institucional era acentuada normalmente nos primeiros meses de governo de uma nova gestão administrativa do estado e conseqüentemente da Secretaria de Estado de Educação.

O quadro de disciplinas dos conservatórios, apesar de seguirem um plano curricular comum, até a publicação da Resolução 718/2005, não era totalmente unificado, pois cada um no momento de sua criação ou no decorrer de suas atividades recebeu uma autorização específica de funcionamento, possibilitando formações e conteúdos diferentes além da música como, por exemplo, artes cênicas, decoração e artes plásticas. Esta unificação ou padronização curricular deu-se através da Orientação Conjunta SB-SG 01/2008 de 31 de outubro de 2008, que estabeleceu um Plano Curricular Unificado para os Conservatórios a ser adotado a partir de 2009. Este plano curricular é bastante rígido e tem como principal característica a uniformização dos componentes curriculares, em prejuízo das manifestações

culturais regionais, o que é um contrassenso, uma vez que o estado de Minas Gerais é enorme, com identidades culturais diversas.

Estas diferenças é que dão identidade à região em que está localizada cada escola, e têm grande peso na formação do universo sonoro e musical da comunidade, como aconteceu, por exemplo, com a Oficina de Multimeios²⁷ e Música Eletroacústica²⁸, disciplinas voltadas aos conhecimentos de música e tecnologia, presentes no plano curricular do Conservatório Estadual de Música de Uberlândia desde 1995 e 2012, respectivamente, disciplinas estas que passaram por processo árduo para sua aceitação institucional e implantação. Na proposta curricular anexa à Resolução 718/2005 ou no Plano Curricular anexo à Orientação Conjunta citada, deveria haver uma margem ou porcentagem de liberdade curricular, justamente para atender e incentivar estas demandas específicas.

Apesar de a Resolução 718/2005 prever que os cursos técnicos tenham uma carga horária entre 800 e 1.200 horas, a adaptação ou inclusão de novos componentes curriculares é bastante complicada, pois além de necessitarem de aprovação da SEE, não devem ultrapassar a carga horária prevista no plano curricular definido pela Orientação Conjunta enviada aos conservatórios em 2008 e, sendo assim, não deverá aumentar a quantidade de turmas da escola e muito menos gerar um novo cargo para contratação de professor. Este processo é, portanto, bastante moroso e de difícil realização, devido à pouca liberdade curricular, à falta de conhecimento específico dos gestores estaduais em relação à realidade específica dos conservatórios e também pela redução de carga horária das disciplinas, de turmas e de professores, impostos pela gestão administrativa do estado.

3.3.1 Legal, real ou ideal na prática coletiva de instrumentos musicais?

A Resolução n.º 718 de 18 de novembro de 2005 da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, que “Dispõe sobre a organização e o funcionamento do ensino de música nos Conservatórios Estaduais de Música e dá outras providências”, foi publicada com o

²⁷ Sobre a implantação da disciplina Oficina de Multimeios do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, consultar: MACHADO, André Campos. *Considerações sobre o Curso de Iniciação à Informática Musical do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli*. Boletim do NEM – Núcleo de Educação Musical, Uberlândia, v. 01, p. 09 - 10, 01 dez. 2000.

²⁸ As primeiras turmas iniciaram no primeiro semestre de 2013.

objetivo de especificar e unificar as normas de funcionamento dos Conservatórios. Ela normatiza o ensino musical nos conservatórios, dividindo-o em Formação Profissional de nível técnico, Educação Musical e Difusão Cultural, onde as duas primeiras são obrigatórias e a difusão cultural, realizada através de cursos livres, oficinas e atividades de conjunto, é facultativa.

Em seu Artigo 1º afirma que os Conservatórios Estaduais de Música fazem parte da rede de escolas estaduais²⁹, onde:

§ 1º - A educação musical abrange a formação inicial e sistemática na área da música pela oferta de cursos regulares a crianças, jovens e adultos.

§ 2º - A formação profissional de músicos abrange as funções de criação, execução e produção próprias da arte musical, objetivando:

I – a capacitação de alunos com conhecimentos, competências e habilidades gerais e específicas para o exercício de atividades artístico-musicais;

II – a habilitação profissional em nível técnico para o exercício competente de atividades profissionais na área da música;

III – o aperfeiçoamento e a atualização de músicos em seus conhecimentos e habilidades, bem como a qualificação, a profissionalização e a requalificação de profissionais da área da música para seu melhor desempenho no trabalho artístico.

§ 3º - A difusão cultural deverá ocorrer por meio de cursos livres, oficinas e atividades de conjunto, visando ao enriquecimento da produção artística dos Conservatórios e à preservação do patrimônio artístico-musical regional. (Resolução 718, 2005, p. 1).

O curso de Educação Musical está dividido em três ciclos de três anos cada: Ciclo Inicial, Ciclo Intermediário e Ciclo Complementar³⁰. O curso de Formação Profissional de nível técnico consta de três anos e é oferecido a alunos matriculados ou egressos do ensino

²⁹ Mesmo possuindo uma Resolução com normas de cunho específico, ainda obedecem às resoluções e normas gerais das escolas estaduais como a Resolução SEE Nº 2.253, de 9 de janeiro de 2013, que “Estabelece normas para a organização do Quadro de Pessoal das Escolas Estaduais e a designação para o exercício de função pública na rede estadual de educação básica”.

³⁰ O Ensino Fundamental de nove anos, instituído pelo Decreto 43.506, de 06 de agosto de 2003 foi adotado pelo governo mineiro no ano de 2004, sendo oferecido também nos conservatórios a partir de 2006, no momento de implantação da Resolução citada. Para aprofundamento sobre o sistema de ciclos educacionais mineiros sugere-se a consulta da coleção “Orientações para a Organização do Ciclo Inicial de Alfabetização”, publicados pela Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, 2003.

médio. A Difusão Cultural, prevista no 3º parágrafo, ocorre somente após aprovação de propostas enviadas pelos Conservatórios à Secretaria de Estado de Educação (SEE).

Os conservatórios estaduais de música mineiros foram criados em meados do século XX. Desde então, foram ampliados, ganharam novos prédios, novos cursos e diversos instrumentos passaram a integrar seus currículos, entretanto, há muito não acompanham o crescimento populacional de suas cidades. Sem apoio ou incentivo estadual para ampliação de turmas, de professores e, conseqüentemente, de alunos, as escolas são obrigadas a adotar procedimentos de seleção para as matrículas que privilegiam uma minoria e excluem grande parte da população de suas cidades. A Resolução 718/2005 em seu CAPÍTULO V – DO ATENDIMENTO, DA DEMANDA E DA MATRÍCULA, prevê o seguinte:

Art. 26. O ingresso em qualquer período dos ciclos do Curso de Educação Musical dos Conservatórios Estaduais de Música será feito, no limite das vagas, por meio de exames de classificação, na forma regimental, devendo o candidato preencher os requisitos exigidos. (Resolução 718, 2005: 6).

Art. 27. Parágrafo único. As vagas disponíveis nos Conservatórios Estaduais de Música serão destinadas, na sua maioria, aos alunos regularmente matriculados ou egressos das escolas públicas de educação básica. (Resolução 718, 2005, p. 6).

Os Artigos 26 e 27 da Resolução definem, portanto, que os alunos selecionados sejam preferencialmente os matriculados ou egressos de escolas públicas, o que limita sensivelmente a quantidade de candidatos e, como se não bastasse, o exame de classificação aplicado até o ano de 2011, apesar de simples, impossibilitou o ingresso de muitos interessados no estudo musical que não tiveram oportunidade de algum contato musical formal.

Em seu Anexo 1, a Resolução 718/2005 discrimina os parâmetros de organização das turmas, ou enturmação. Nele está previsto que durante o ciclo inicial do curso de educação musical, os primeiros três anos, as aulas de instrumento sejam desenvolvidas em grupos, que variam de acordo com a especificidade de cada área. Esta modalidade de ensino instrumental não se trata de uma escolha metodológica ou um objeto de pesquisa de seu quadro docente, mas sim uma obrigatoriedade curricular imposta pela SEE, com o objetivo

de minimizar os custos e atender a uma maior quantidade de alunos, sem a necessidade de aumentar o quadro de professores. Sua implantação não foi acompanhada de um estudo junto às instituições para saber das estruturas físicas, quantidade de instrumentos musicais disponíveis e muito menos foi oferecido cursos de capacitação ao quadro docente para a nova modalidade de ensino.

A execução das normas ainda esbarra em instruções conflitantes com a Resolução 718/2005 expedidas pela administração estadual. Regularmente são enviados pela SEE aos Conservatórios, documentos denominados “Memorando”, “Orientação” ou “Informação” a fim de esclarecer dúvidas relativas ao entendimento de Resoluções ou questões de gerenciamento e funcionamento das escolas, bem como para determinar a organização das turmas em cada ano letivo.

A Orientação SD nº 01/2006, enviada aos Conservatórios pela Subsecretaria de Desenvolvimento da Educação, no item 1.5, ao tratar dos procedimentos de matrículas para o ano de 2006, determina que “A matrícula de aluno para cursar simultaneamente mais de um instrumento nos cursos regulares oferecidos pelos Conservatórios (Educação Musical ou Técnico) não será admitida”. Entretanto, de acordo com a Resolução 718/2005 em seu §2º do Art. 7º consta que “Ao aluno do Ciclo Complementar será garantida a oferta de aperfeiçoamento em apenas um instrumento musical, não se admitindo matrícula em mais de um instrumento”. Portanto, a Orientação citada extrapola a proposta da Resolução, uma vez que a proibição só se dá a partir do Ciclo Complementar e não em todo o curso de Educação Musical como “orienta” aos conservatórios.

Outra confusão ainda é gerada pela Orientação Conjunta SB-SG 01/2008 de 31 de outubro de 2008, emitida pelas Subsecretarias de Desenvolvimento da Educação Básica e de Gestão de Recursos Humanos, em seus anexos ao tratar da enturmação prevista pelo Plano Curricular. Esta Orientação Conjunta estabelece um Plano Curricular unificado para os Conservatórios a ser adotado a partir de 2009. Em seus Anexos I, II e III, no campo de Observações, ao abordar a enturmação, apresenta um texto confuso, agrupando de forma diferente da Resolução 718/2005 os anos dos Ciclos de aprendizagem. Os três primeiros anos do Ciclo Inicial e o primeiro do Intermediário são tratados por “iniciantes”, os dois últimos anos do Ciclo Intermediário e primeiro ano do Ciclo Complementar de

“desenvolvimento” e os dois anos finais do Ciclo Complementar de “aperfeiçoamento”. Como se não bastasse, determina que o ensino coletivo de instrumentos musicais ocorra até o 7º ano do curso de Educação Musical e não somente nos três primeiros anos como prevê o Anexo I da Resolução 718/2005.

Quadro 1 – Ciclos de aprendizagem e enturmação.

Resolução 718/2005	Nº de alunos por turma		Orientação Conjunta SB-SG 01/2008	Nº de alunos por turma
Ciclo Inicial (iniciação em instrumento musical): 1º ao 3º ano.	Fl. Doce: 04 Violão: 02 Violino: 02 Piano: 01 Outros: 02		Iniciantes: 1º ao 4º ano.	04
Ciclo Intermediário (desenvolvimento): 4º ao 6º ano.	01		Desenvolvimento: 5º ao 7º ano.	02
Ciclo Complementar (aperfeiçoamento): 7º ao 9º ano.	01		Aperfeiçoamento: 8º e 9º ano	01

Fonte: anexo I da Resolução SEE/MG nº 718/2005 e Anexo I da Orientação Conjunta SB-SG 01/2008

Algumas dúvidas pairam ao analisar o Quadro 1: qual norma de enturmação deve ser obedecida pelas escolas? A Resolução ou a Orientação Conjunta? Uma Orientação tem poder legal para determinar algo diferente da Resolução à qual está subjugada? Se ela é apenas um documento com finalidade de esclarecimento e orientação, os Conservatórios podem interpretá-la de forma diferenciada?

Esta enturmação nas aulas de instrumento do primeiro ao sétimo ano proposta pela Orientação Conjunta SB-SG 01/2008, contraria a Resolução 718/2005, que prevê que o ensino coletivo de instrumentos musicais ocorra apenas no Ciclo Inicial do curso de Educação Musical, ou seja, os primeiros três anos. Para Cruvinel o ensino coletivo deve ser oferecido somente nos primeiros anos de estudo, devendo os alunos ser encaminhados posteriormente para o ensino tutorial.

O tempo aproximado da iniciação instrumental é de três a quatro semestres. Depois desse período, o aluno deve prosseguir com aulas

individuais. Para Oliveira (1988), a carga horária ideal é a de três aulas por semana de duas horas cada uma. Por sua vez, Galindo (2000) afirma que a carga horária deve ser de no mínimo duas vezes por semana, uma hora e meia cada aula. (CRUVINEL, 2005, p. 77).

O ensino coletivo é uma excelente metodologia para a iniciação instrumental, mas sua prática por um período longo demais pode tornar-se muitas vezes em um desestímulo pedagógico e limitador do desenvolvimento instrumental, uma vez que à medida que os aprendizes desenvolvem sua técnica e repertório instrumental o atendimento individualizado é mais produtivo. Uma alternativa para este problema seria dividir a carga horária da turma, com momentos coletivos alternados com os individuais, procedimento este adotado por Almeida (2004) no ensino coletivo de instrumentos musicais de banda no início da década de 1960 na cidade de Tatuí (SP).

O ideal para o bom desenvolvimento instrumental dos alunos é que os Conservatórios sigam a Resolução 718/2005 e não a Orientação Conjunta quanto à enturmação, pois sete anos de estudo instrumental coletivo é um período longo, principalmente com carga horária semanal tão pequena, tornando-se didaticamente ineficiente, inclusive para a “sondagem de aptidões artístico-musicais” prevista no Artigo 5º da referida Resolução.

A improvisação livre é uma excelente ferramenta educacional para esta “sondagem de aptidões”, pois para sua prática não é obrigatoriamente necessário que se domine ou conheça o instrumento musical, portanto, ideal para experimentação e contato com vários instrumentos musicais. A carga horária do curso de Educação Musical deveria no mínimo equiparar-se à do Curso Técnico ou até mesmo ser maior, por tratar-se de turmas coletivas, onde o atendimento individualizado é muitas vezes comprometido pela quantidade de alunos.

A Resolução 718/2005 determina ainda que a carga horária total dos cursos técnicos pode variar entre 800 e 1.200 horas. Sendo assim, as escolas deveriam aumentar a carga horária até o limite máximo. A diferença de carga horária apresentada pelo Plano Curricular da Orientação Conjunta em relação à Resolução poderia ser utilizada para atender às manifestações artísticas ou habilidades técnicas regionais de cada escola. Este tipo de

abertura curricular é previsto pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) - Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 em seu Art. 26º.

Os currículos do ensino fundamental e médio devem ter uma base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e da clientela. (LDB, 1996, p. 11).

Infelizmente, os conservatórios não encontram abertura ou apoio institucional para esta reformulação curricular, pois isto implicaria em aumento de turmas, de alunos, de professores, de novos cargos e, conseqüentemente, de custos para o Estado de Minas Gerais. A Resolução 718/2005 é sem dúvida um grande avanço nas normas de funcionamento dos conservatórios, na medida em que as escolas não precisam mais nortear seu dia a dia através de diversas resoluções, mas o ponto negativo está justamente na diminuição da carga horária, tanto de disciplinas quanto de instrumentos.

A realidade do ensino coletivo de instrumentos nos Conservatórios Estaduais de Música mineiros, bem como no Projeto Guri, levanta a questão sobre a carência de material didático para esta modalidade de ensino. Já foram abordadas neste capítulo as vantagens de se trabalhar coletivamente o ensino de instrumentos musicais e apesar das inúmeras pesquisas sobre o tema, ainda existe uma carência de material didático para este tipo de metodologia, o que acaba por dificultar o trabalho dos professores destas escolas.

A produção bibliográfica disponível para o ensino de instrumentos musicais está sempre se renovando, porém, a maioria destina-se ao modelo tutorial. Esta pesquisa investiga as possibilidades de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas por meio da prática da improvisação livre, através da elaboração de um caderno com sugestões de roteiros e gestos instrumentais, registrados de forma não tradicional. Este caderno não será suficiente para sanar esta carência, mas é um começo. Contudo, faz-se necessário um esforço didático/pedagógico e editorial para que novas propostas sejam publicadas para este fim, principalmente para a iniciação instrumental, período onde ocorre a maior incidência de alunos.

Para Almeida, “a falta de material didático adequado para o ensino coletivo de instrumentos constitui, a meu ver, o maior empecilho para o seu bom desenvolvimento, até hoje” (ALMEIDA, 2004, p. 24). Esta carência tem como consequência a constante adaptação de material didático existente, principalmente de duos, trios e quartetos para as aulas. Este procedimento, apesar de frutífero em muitos casos, não quer dizer necessariamente que as aulas e o aprendizado estejam acontecendo de forma coletiva. Este tipo de procedimento acaba por simplificar, pulverizar as ações e propostas, pois muitas vezes as experiências didáticas nem sempre são compartilhadas entre os docentes por diversas razões, sejam elas de cunho pessoal ou até mesmo de concordância metodológica. Esta pesquisa não tem por finalidade negar ou ignorar metodologias ou pesquisas já existentes e consagradas, apenas busca apresentar uma alternativa de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas que seja atual e prepare os executantes para a prática da música contemporânea.

Os conservatórios estaduais de música mineiros possuem uma estrutura educacional louvável, que precisa ser ampliada, tanto através do aumento de vagas, como também pela ampliação do número de escolas. De acordo com os dados do Censo Demográfico de 2010, Minas Gerais possui 853 (oitocentos e cinquenta e três) municípios³¹, desse total, 65 (sessenta e cinco) possuem mais de 50.000 (cinquenta mil) habitantes³², existindo, portanto uma grande margem de crescimento para o ensino formal de música no estado. Se em cada um desses 65 municípios for instalado um Conservatório, haveria uma melhor distribuição geográfica da rede no estado.

O modelo dos Conservatórios já está implantado, sedimentado e com resultados positivos constatados e consagrados em pesquisas de graduação e pós-graduação, necessitando apenas de um governante que entenda a importância do ensino de música para a formação do indivíduo, e seja visionário como Juscelino Kubitschek para a ampliação do quantitativo de conservatórios.

³¹ Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=mg>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

³² Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/sinopse.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

4 AMBIENTE E EXPERIÊNCIAS DE IMPROVISACÃO

Dos 12 Conservatórios Estaduais de Música do estado de Minas Gerais, quatro localizam-se na região do triângulo mineiro nas cidades de Ituiutaba, Uberlândia, Araguari e Uberaba que foram objetos de estudo desta pesquisa. Neles foram realizadas oficinas de improvisação livre coletiva, onde se procurou realizar o levantamento dos gestos instrumentais nascidos espontaneamente ou sugeridos pelo pesquisador durante as oficinas, delimitando os que o autor avalia como essenciais para a preparação técnica inicial aos interessados em aprender um destes instrumentos.

Para o desenvolvimento das oficinas ou laboratórios de experimentação gráfica, gestual, musical e instrumental nos conservatórios, foi necessário criar uma estratégia dividida em três partes a fim de preparar o ambiente para sua realização. A primeira constituiu-se de uma breve apresentação do panorama da música erudita após o romantismo, com destaque para a música concreta e eletrônica, com exemplos de notação/representação musical contemporânea, concluindo com as diferenças entre improvisação idiomática e improvisação livre. A segunda parte destinou-se à audição apreciação de exemplos musicais, com o objetivo de preparar o ouvido dos participantes para o desenvolvimento das atividades de improvisação presentes na terceira parte. A terceira e última parte das oficinas foi totalmente prática com atividades de improvisação livre coletiva, desenvolvidas através de roteiros.

A estrutura das oficinas foi a mesma em todos os conservatórios, porém o conteúdo sofria algumas modificações a cada nova proposta e, por isso, os títulos também foram alterados. A oficina de Ituiutaba teve como tema “O violão na improvisação contemporânea”. Em Araguari foi ministrada a oficina intitulada “Introdução aos instrumentos de cordas dedilhadas através da improvisação contemporânea”. No Conservatório de Uberaba foram realizadas duas oficinas, a primeira com o mesmo título da oficina de Araguari e a segunda com o tema “A Improvisação Livre como auxílio no ensino do instrumento”, tema este repetido nas duas oficinas realizadas no conservatório de Uberlândia.

4.1 Oficinas de Improvisação Livre: 1ª parte – Introdução

Para abordar o tema da improvisação livre durante as oficinas, algumas considerações históricas foram utilizadas a fim de contextualizar a proposta. Elas iniciaram-se com a apresentação das seguintes perguntas como direcionamento teórico, seguido de rápido panorama da música erudita após o romantismo.

- O que é necessário para que algo seja considerado música?
- Pode haver música sem notas musicais? E sem sons?

Devido ao curto tempo disponível para a realização das oficinas, não foi possível um aprofundamento histórico das principais tendências musicais do século XX, que de certa forma contribuíram para o advento da prática da improvisação livre, porém, foi suficiente para servir como introdução para as demais partes da oficina. Foram abordadas as características das seguintes propostas ou tendências musicais: Neoclassicismo, Atonalismo / Serialismo, Futurismo, Música Concreta, Música Eletrônica, Música Aleatória e Improvisação Livre.

Segundo Griffiths, Edgard Varèse em 1939, depois de contatos com fabricantes de instrumentos, engenheiros eletrônicos e de som prevê grandes mudanças para a música moderna.

Libertação do sistema de temperamentos, arbitrário e paralisante; possibilidade de obter um número ilimitado de ciclos ou, se ainda se desejar, de subdivisões da oitava, e conseqüentemente formação de qualquer escala desejada; uma insuspeitada extensão nos registros altos e baixos, novos esplendores harmônicos, facultados por combinações sub-harmônicas hoje impossíveis; infinitas possibilidades de diferenciação nos timbres e de combinações sonoras; uma nova dinâmica, muito além do alcance de nossas atuais orquestras, e um sentido de projeção sonora no espaço, graças à emissão dos sons a partir de qualquer ponto ou de muitos pontos do recinto, segundo as necessidades da partitura; ritmos independentes mas entrecruzados em tratamento simultâneo ... – tudo isto em uma dada unidade métrica ou de tempo impossível de obter por meios humanos (GRIFFITHS, 2011, p. 102-103).

Todas as previsões de Varèse se concretizaram com o advento da música concreta e eletrônica. O processo de gravação musical, iniciado pelo fonógrafo (1877) e o gramofone (1888) no final do século XIX, caminhou a passos largos no século XX, passando pela criação da fita magnética, extremamente importante na composição concreta e eletrônica, discos de 78 rpm, LP's, CD's, DVD's, discos MD, Blu-ray, Live Electronics e, mais recentemente, a tecnologia 3D e controle sonoro através dos gestos do interprete.

Até meados do século XX o intérprete ao gravar uma obra musical deveria tocá-la toda sem erros para não perder a mídia onde seria registrado o evento sonoro. Com o advento do gravador de fita magnética, o processo de registro acústico deu um grande salto, principalmente com as técnicas composicionais da música eletrônica e concreta. O termo concreto foi proposto por Schaeffer em oposição à música abstrata, predominante até então, concebida inicialmente pela mente, registrada em uma partitura, para finalmente ser concretizada através da execução musical.

A música concreta utiliza-se de novos materiais para a construção da obra musical, empregando elementos sonoros concretos do cotidiano, tais como ruídos, vozes, sons de instrumentos tradicionais ou não, sons sintetizados, onde todos são registrados por um gravador e manipulados inicialmente pela fita magnética.

[Schaeffer] percebeu que a gravação em fitas magnéticas, que os engenheiros alemães haviam aperfeiçoado durante a guerra, permitia a produção de colagens de sons ao se cortar e dividir pedaços da fita. ... um longo trabalho de colagem intitulado *Symphonie pour un homme seul* [Sinfonia para um homem só]. Schaeffer definiu seu trabalho musical como *concrète* e desenvolveu seus fragmentos de fitas com intensidade contrapontística. (ROSS, 2009, p. 389-390).

Para Griffiths (2011, p. 146) o advento do gravador de fita magnética permitiu ao compositor “trabalhar diretamente seu material, como um pintor ou escultor; compunha os próprios sons de sua peça, ouvindo o resultado imediatamente”. O procedimento composicional da música concreta e eletrônica, que demandava bastante tempo pela manipulação da fita magnética e equipamentos eletrônicos, foi bastante facilitado pelo desenvolvimento tecnológico através da utilização de computadores e programas de edição

de áudio como o Sound Forge, Pro Tools, Cakewalk Sonar, Reaper e de programas de síntese e processamento de áudio em tempo real como Max e Pure Data, através de tarefas simples como copiar, recortar e colar, bem como todas as possibilidades imagináveis de processamento dos arquivos de áudio.

Para exemplificar durante as oficinas alternativas de notação ou modos de representação gráfica da música contemporânea, foram utilizados exemplos das seguintes obras: *Játékok – Exercício II* de György Kurtág, *La Passion Selon Sade* de Sylvano Bussotti, *O Comício* de Hans-Joachim Koellreutter, *4'33'* de John Cage, *Pression* de Helmut Lachenmann, *2º Quarteto de Cordas* – Aaron Cassidy e *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough.

Figura 5 – *Játékok – Exercício II*. György Kurtág

Fonte: Gouveia (2010, p. 94).

Figura 6 – *La Passion Selon Sade*.

Fonte: Bussotti (1966, p.33).

Figura 7 – II – O Comício. H. J. Koellreutter.

II – “O comício”

Este jogo reproduz musicalmente o ambiente característico de um comício: um deputado realiza seu discurso, ao passo que a multidão reage, apoiando ou discordando de suas idéias.

Material musical

Deputado: *flexaton*.

Multidão: caixa de trinados.

Momento A

O número I (deputado) começa a discursar (musicalmente). Quando ele pára, a multidão se manifesta (II a VIII). Quando ele volta a falar, a multidão se cala. O discurso deve ser entusiástico, demagógico (espécie de palhaço). Quando ele termina a improvisação, faz um sinal com maracas (timbre diferente).

Forma de comunicação:

I “deputado” _____ etc.
II a VIII “multidão” _____ etc.

Momento B

Num determinado momento, o número II interrompe o discurso e dá início ao terceiro jogo.

Fonte: Brito (2001, p. 171).

Figura 8 – 4'33".

4'33"

FOR ANY MOMENT OF CORRELATION OF INSTRUMENTS

John Cage

Fonte: Cage (1960, p. 2).

Figura 9 – Pression. H. Lachenmann.

Fonte: Del Nunzio (2011, p. 67).

Figura 10 – 2º Quarteto de Cordas. Aaron Cassidy.

Fonte: Del Nunzio (2011, p. 118).

Figura 11 – Kurze Schatten II. Brian Ferneyhough.

Fonte: Castellani (2009, p. 28).

Estes exemplos de notação ou representação gráfica musical foram utilizados nas oficinas com o objetivo de apresentar várias alternativas possíveis de grafias musicais, abrindo espaço para uma proposta de registro dos gestos instrumentais a serem utilizados nos roteiros das oficinas e no caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas, proposto por esta pesquisa.

Ainda na primeira parte da oficina, buscou-se esclarecer junto aos participantes as principais características da improvisação idiomática e não idiomática ou livre, através de um quadro comparativo:

Quadro 2 – Características da improvisação idiomática e livre.

Improvisação idiomática	Improvisação livre
Baseada em algum sistema ou território (blues, jazz, choro, etc.).	Quase sempre “desterritorializada”.
Melodia, harmonia e forma relativamente previsíveis.	Ênfase nos elementos pré-musicais, no objeto sonoro, com a valorização do timbre e da textura.
Necessário conhecimento teórico e técnico-instrumental.	Conhecimento teórico e técnico-instrumental nem sempre necessário.
Intérprete com liberdade limitada, controlada pelo território e forma musical.	“Intérprete criador” totalmente livre.

Fonte: elaboração do autor.

Costa defende que o intérprete na prática da improvisação é sempre um criador, um compositor, lidando com vários sistemas ou possibilidades musicais simultaneamente, onde suas ideias sonoras ou musicais estão nos dedos ou surgem no contexto de sua relação com o instrumento. Segundo o autor, a figura do “intérprete/criador ou intérprete/compositor”

é este personagem (responsável por um agenciamento) que almeja a expressão pessoal (a criação, a composição) a partir de uma prática instrumental. Ele se compraz e pensa - musicalmente - através de jogos instrumentais. A criação mesma se dá a partir da sua prática instrumental. Ele não interpreta a não ser o seu próprio pensamento musical. Os sons que ele produz na sua prática são seus enunciados, expressão de seu pensamento musical instantâneo (COSTA, 2003, p. 83-84).

Na improvisação livre o “intérprete criador” reestrutura o processo criativo musical uma vez que reformula a tríade “compositor / intérprete / plateia” através de uma nova estrutura: “intérprete criador / plateia”, interpretando, criando, compondo “o seu próprio pensamento musical”.

4.2 Oficinas de Improvisação Livre: 2ª parte – preparando a escuta

A segunda parte das oficinas realizadas nos Conservatórios Estaduais de Música do triângulo mineiro destinou-se à apreciação de exemplos musicais, com o objetivo de preparar a escuta dos participantes para o desenvolvimento das atividades de improvisação presentes na terceira parte. Em seu “Tratado dos objetos musicais” Pierre Schaeffer dedica o capítulo três exclusivamente aos quatro tipos de escuta propostos por ele: ouvir, escutar, entender e compreender³³. Assim como um atleta precisa aprimorar suas habilidades físicas para conseguir realizar determinadas atividades, para a prática da improvisação livre é essencial o treinamento, a preparação da escuta a fim de identificar, classificar o “objeto sonoro” para posteriormente transformá-lo em objeto musical.

Foram utilizados os seguintes exemplos de áudio e vídeo na 2ª parte das oficinas:

1. **4’33” (1952)**: composição de John Cage. Executada ao piano por David Tudor (2006)³⁴.
2. **Glissandi (1957)**: composição eletrônica de György Ligeti³⁵.
3. **2x0 (2011)**: composição eletroacústica de Danilo Aguiar³⁶.
4. **Improvisação livre (4/12/2003)** executada por Derek Bailey and the Shaking Ray Levis at Tonic NYC³⁷.
5. **Proposta nº 2 (24/04/2010)** executada pelo grupo Orquestra Errante do curso de música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo³⁸.
6. **di(con)vergências (03/2011)**. Improvisação livre executada pelo grupo MAMUT do curso de música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia³⁹.
7. **Pression (1969)**: composição de Helmut Lachenmann. Exemplo de música concreta instrumental executada no violoncelo solo por Peter Sigl.
8. **Kurze Schatten II (1990)**: composição para violão solo de Brian Ferneyhough. Execução dos movimentos 5-7 por Kobe Van Cauwenberghe⁴⁰.

³³ Já definidos na Seção 2 – Improvisação Instrumental, página 37.

³⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>>. Acesso em: 12 ago. 2011.

³⁵ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TcHH8IRtgBg>>. Acesso em: 20 set. 2011.

³⁶ Enviado por e-mail pelo compositor em 05 de agosto de 2011.

³⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Nm2hAFAZayk>>. Acesso em: 04 jun. 2011.

³⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=P94rHJ48nl4>>. Acesso em: 05 jun. 2011.

³⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=oPkrZ2Eudac>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=oPkrZ2Eudac>>. Acesso em: 29 fev. 2012.

9. **Salut für Caudwell (1985)**: composição para dois violões de Helmut Lachenmann. Execução de Eugenio Becherucci e Arturo Tallini⁴¹.
10. **Bari Improv**: composição para violão solo de Kaki King. Trecho do filme August Rush (O som do coração), lançado nos Estados Unidos em 2007 e estreado no Brasil em 2008⁴².
11. **Improvisação livre solo (2010)** executada por André Campos na Viola Caipira.

Estes exemplos não foram apreciados em sua totalidade nas seis oficinas, alternaram-se de acordo com as características de cada uma. Eles tiveram por objetivo apresentar aos participantes uma variedade de propostas musicais que pudessem ser utilizadas e associadas de alguma forma aos gestos instrumentais das cordas dedilhadas na 3ª parte das oficinas.

4'33" é uma obra composta para qualquer instrumento ou grupo instrumental. Está estruturada em três movimentos onde o músico deve permanecer em silêncio, sem executar nenhuma nota. Este exemplo foi escolhido para chamar a atenção dos participantes da oficina para a paisagem sonora do ambiente de um concerto, bem como a importância do silêncio em uma música, para que percebessem que ela não é feita somente de sons, mas sim da combinação dos dois. Em uma improvisação livre o silêncio é muito importante, pois é através dele que o intérprete poderá ouvir a si mesmo e aos demais participantes da performance.

Glissandi é uma composição eletrônica elaborada para criar efeitos de *glissandos* através da manipulação da gravação em fita cassete. Teve por finalidade ilustrar que através de um único elemento musical, o *glissando*, executado de forma organizada, estruturada e planejada musicalmente, é possível se criar uma obra musical. Em uma improvisação livre às vezes tocar poucas vezes ou poucos gestos instrumentais conscientes, ponderados, é mais produtivo pois, consegue-se melhor resultado do que tocar qualquer som, sem consciência e objetivo musical, evitando o que Koellreutter chama de "vale-tudismo".

A composição eletroacústica **2x0** utiliza-se da manipulação dos sons de uma bola de ping-pong como meio de estruturação musical, referência clássica ao material composicional

⁴¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2fdkEnsizPg>>. Acesso em: 19 set. 2010.

⁴² Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VcrXhnlet6o>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

da música concreta. Este exemplo teve por finalidade despertar a atenção dos participantes para a importância dos sons, presentes ou não em instrumentos musicais, como elementos, objetos sonoros possíveis de serem utilizados em uma improvisação livre como material musical.

Para exemplificar a prática da improvisação livre coletiva foram apresentados três exemplos com diversas formações instrumentais, mas que utilizam algum instrumento de corda dedilhada: **Improvisação livre** (Derek Bailey), **Proposta 2** (Orquestra Errante) e **di(con)vergências** (MAMUT/UFU).

Derek Bailey, violonista inglês, é considerado um dos principais representantes europeus praticantes da improvisação livre ou improvisação não idiomática, como ele preferia classificar. A improvisação livre executada pelo seu grupo, no exemplo das oficinas, não possuía nenhum roteiro aparente, nenhuma partitura ou forma de representação gráfica musical. O exemplo foi importante para a apresentação e introdução da linguagem aos participantes das oficinas, servindo como fonte referencial de gestos instrumentais executados principalmente por ele.

Proposta 2, executada pelo grupo experimental Orquestra Errante coordenado pelo professor e saxofonista Dr. Rogério Luiz Moraes Costa, é o resultado de pesquisas ligadas à prática da improvisação livre de professores e alunos do curso de música da USP. Neste exemplo foram utilizados sax soprano, instrumento de sopro MIDI, flauta doce, bateria, percussão, guitarra elétrica e contrabaixo acústico. Além do entrosamento do grupo, chamou atenção nesta improvisação a forma econômica com que o guitarrista participa da improvisação⁴³, reforçando durante as oficinas que não é necessário tocar o tempo todo em uma improvisação livre coletiva, pois além de escolher adequadamente as ideias musicais é preciso ouvir os demais membros do grupo para conseguir alcançar uma interação de qualidade.

O terceiro exemplo de improvisação livre coletiva foi **di(con)vergências**, executada pelo MAMUT (Grupo Música Aberta da UFU) utilizando violão, piano, sopros, percussão e eletrônicos em tempo real. Formado por docentes do Curso de Música da Universidade

⁴³ Para Costa (2007, p. 145) a *performance* não é exibição e muito menos exibicionismo pois, na improvisação livre o ideal é que haja um despojamento que iniba os gestos retóricos.

Federal de Uberlândia (UFU), incluindo o autor desta pesquisa, foi criado em 2009 como o braço performático do Núcleo de Música e Tecnologia (NUMUT). O grupo explora a prática da improvisação livre coletiva em performances com interação entre instrumentos acústicos e dispositivos eletrônicos. Nesta improvisação não houve nenhum roteiro ou registro gráfico para direcionar a performance.

Pression é uma música concreta instrumental para violoncelo solo, onde o compositor explora as diversas possibilidades de produção sonora e de pressão exercida pelo arco no instrumento, incentivando a valorização do ruído como elemento de expressão musical. A partitura utiliza-se de diversos elementos gráficos e descrições verbais para indicação dos procedimentos de execução da obra, buscando um controle rigoroso do objeto sonoro, sugerindo a exploração de novas texturas e ruídos, exigindo do interprete um grande esforço físico para alcançar o resultado musical proposto. O termo *música concreta instrumental* foi criado por Lachenmann para definir sua própria música.

Se a *musique concrète instrumentale* relaciona-se tão fortemente com o esforço e a energia presentes na atividade de se tocar um instrumento musical, e se seu material sonoro é amplamente constituído por técnicas instrumentais não-convencionais (ou, ocasionalmente, pelo uso sonoro / musical de objetos do cotidiano), torna-se natural que, por um lado, a sua notação demande a indicação de ações a serem realizadas no instrumento – ou seja, dá-se de modo radicalmente prescritivo; por outro lado, o apelo visual presente na execução de tal obra torne-se aspecto relevante em sua apreensão – o esforço físico, a teatralidade e a coreografia presentes nessa música atraem. (DEL NUNZIO, 2011, p. 47-48).

Na música concreta instrumental bem como na improvisação livre, a fisicalidade está diretamente ligada à busca do material sonoro apropriado, coerente, ideal, através da investigação de novas alternativas de produção sonora no instrumento, técnicas interpretativas não convencionais, propiciadas muitas vezes pelas técnicas estendidas ou expandidas. Esta pesquisa busca, através da criação de um caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas, uma forma de abordar esta concretude instrumental sem lançar mão de partituras complexas, inacessíveis aos interessados neste tipo de linguagem e que não dominam a leitura musical.

Para apresentar possibilidades de exploração sonora, timbrística e gestual nos instrumentos de cordas dedilhadas, foram escolhidas três músicas: **Kurze Schatten II**, **Salut für Caudwell** e **Bari Improv**. Assim como *Pression*, as duas primeiras lançam mão de partituras altamente complexas, possuem uma gama riquíssima de gestos instrumentais explorados tanto pela técnica tradicional quanto pela estendida, elementos que serviram de inspiração para os exercícios de improvisação livre dos participantes das oficinas, bem como foram referenciais na seleção dos gestos instrumentais para o caderno de iniciação desenvolvido nesta pesquisa. *Bari Improv* foi utilizada principalmente para exemplificar o uso da técnica do *Tapping*⁴⁴ e dos recursos musicais e técnicos fornecidos pela amplificação ou conseguidos através do uso de captadores.

O último exemplo explorado na segunda parte das oficinas foi uma **Improvisação Livre Solo**, realizada na viola caipira⁴⁵ pelo autor desta pesquisa. Ela foi gravada em vídeo para avaliação na disciplina *Os Territórios da Improvisação: Pensamento e Ação Musical em Tempo Real* cursada no segundo semestre de 2010 e ministrada pelo professor Dr. Rogério Luiz Moraes Costa no curso de pós-graduação em música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

A viola caipira é um instrumento de cordas dedilhadas, bastante utilizado principalmente no interior do país e que vem ganhando espaço na música instrumental pelas ações de Ivan Vilela, Roberto Nunes Corrêa, Braz da Viola, Fernando Deghi e tantos outros. Ela possui, em geral, cinco pares de cordas e diversas afinações, dependendo, na maioria das vezes, da região onde se encontra no país. Em suas pesquisas, Corrêa informa ter encontrado violas com quantidades diferentes de cordas.

No Brasil, a viola em geral, apresenta-se com dez cordas, distribuídas em cinco ordens de cordas duplas. Encontram-se, também, violas com doze, onze, nove, oito, sete, seis e até cinco cordas, mantendo-se, no entanto, sempre, dispostas em cinco ordens. (CORRÊA, 2000, p. 32).

⁴⁴ Este gesto instrumental será definido ao se abordar o item 5.2.8 *Pizzicato*, página 131.

⁴⁵ Este é o nome mais utilizado para este instrumento, sendo chamado também de viola brasileira, viola de arame e tantos outros. A discussão sobre a nomenclatura ideal para o instrumento foge ao escopo desta pesquisa. Maiores esclarecimentos estão disponíveis em: DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades*. São Paulo: Humanitas / FAPESP, 2012.

A viola utilizada na gravação possui 5 pares de cordas. Era necessário, entretanto, decidir se a proposta de improvisação obedeceria ou não alguma das afinações tradicionais⁴⁶. Optou-se por afiná-la de uma forma não usual, com um jogo de cordas em ré maior (cebolão em re) e outro em ré bemol maior (cebolão em reb), ficando a afinação da seguinte maneira: *re/reb, la/lab, fa#/fa^b, re/reb, la/lab*. Os pares de cordas na viola são afinados normalmente em uníssono ou oitava e segundo CORRÊA (2000: 32) “raramente, quando a utilização da viola se presta somente ao acompanhamento, é possível encontrar algum par afinado em intervalo de quinta”. A afinação escolhida para a gravação buscou, de certa forma, confundir, disfarçar a identidade sonora do instrumento, através da sobreposição harmônica e intervalos de segunda menor. Entretanto, o resultado não foi o esperado, pois mesmo afinada em intervalos de 2ª, a identidade instrumental permaneceu⁴⁷. A busca pela descaracterização instrumental teve por objetivo afastar-se da forte identidade tonal imposta pelas diversas afinações utilizadas pela viola caipira. Para esta improvisação seguiu-se um roteiro previamente estabelecido, sendo utilizado posteriormente como um modelo ou referencial para elaboração dos roteiros das seis oficinas realizadas nos conservatórios estaduais de música do triângulo mineiro, bem como no caderno de iniciação proposto pela pesquisa.

Os exemplos musicais utilizados na segunda parte das oficinas de improvisação livre realizada nos Conservatórios Estaduais de Música do triângulo mineiro tiveram como objetivos: ilustrar algumas tendências musicais contemporâneas, com destaque para a improvisação livre; preparar a escuta dos participantes, direcionando, guiando-os através do processo de escuta atenta do evento sonoro; incentivar o reconhecimento, desenvolvimento e criação dos gestos instrumentais dos participantes como executantes na 3ª parte das oficinas.

⁴⁶ A viola caipira possui uma infinidade de nomes e afinações, para um aprofundamento no tema sugere-se consultar CORRÊA (2000).

⁴⁷ Em concertos do MAMUT, outras afinações foram escolhidas: um jogo de cordas afinado em cebolão em mi (mi/mi, si/si, sol#/sol#, mi/mi, si/si) e outro na afinação rio abaixo (re/re, si/si, sol/sol, re/re, sol/sol), em forma de escala (mi, re, do, si, la, sol, fa, mi, re, do) bem como afinações aleatórias. Além da tentativa de desafinação total da viola caipira, a afinação que mais se aproximou do objetivo de descaracterização da identidade instrumental foi a em forma de escala.

4.3 Oficinas de Improvisação Livre: 3ª parte – nascimento dos roteiros

A terceira e última parte da oficina foi prática, onde os participantes como executantes puderam realizar algumas propostas de roteiros para improvisação livre nos instrumentos de cordas dedilhadas disponíveis nos conservatórios: viola caipira, guitarra elétrica, violão, cavaquinho e bandolim⁴⁸. As oficinas foram ofertadas para praticantes de todos os instrumentos, no entanto, a maioria dos participantes pertence à família das cordas dedilhadas. Os níveis de conhecimento e formação musical/instrumental foram diversos, de alunos iniciantes a professores com vários anos de profissão.

Para Costa, a improvisação livre assemelha-se a uma conversa, um jogo, onde sua prática pode ocorrer com ou sem a existência de regras. Para a realização das oficinas de improvisação livre nos conservatórios e posteriormente para a elaboração do caderno de iniciação, optou-se pela sugestão de roteiros. Entretanto, para a prática da improvisação livre esta regra não é necessariamente obrigatória, uma vez que a sua ausência não impede a prática improvisatória.

Devido às vantagens e benefícios do ensino coletivo de instrumentos musicais, optou-se nesta pesquisa aliá-lo à prática da improvisação livre, utilizando-a como metodologia durante as oficinas realizadas nos conservatórios estaduais de música do triângulo mineiro. Elas foram divididas em duas abordagens técnico-instrumentais: a técnica tradicional e a técnica estendida ou expandida.

Nesta pesquisa todas as possibilidades de execução instrumental de gestos idiomáticos ou não, que podem ser produzidos pelas mãos, sem auxílio de nenhum objeto que propicie a expansão das possibilidades instrumentais, será considerada como **técnica tradicional**. Toda vez que um objeto qualquer for fixado de alguma forma em um instrumento será tratado como **instrumento preparado**⁴⁹ e será considerado como **técnica**

⁴⁸ O contrabaixo elétrico não foi utilizado devido a problemas de ordem prática como a falta do instrumento e/ou de caixa de som apropriada no momento da oficina.

⁴⁹ Apesar de Henry Cowell ter sido um dos primeiros compositores a pesquisar as possibilidades instrumentais do interior do piano, foi John Cage que explorou em “Bacchanale” o uso de objetos presos, adaptados às cordas para a coreografia de um espetáculo da dançarina americana Syvilla Fort. Segundo Griffiths, “em 1938 Cage descobriu que era possível ter uma verdadeira orquestra de percussão sob o controle de duas mãos, adaptando objetos estranhos, geralmente de borracha, metal, madeira ou papel, às cordas de um piano. Este “piano preparado” fornecia uma vasta gama de sonoridades percussivas, em vez dos sons habituais. Além

expandida ou estendida, a execução instrumental que se dá através da utilização de dispositivos físicos (palheta, borracha, metal, papel, etc.), eletrônicos (eletrificação instrumental, pedais, amplificação) ou virtuais (processamento de áudio em tempo real via computador) com o objetivo de ampliar a paleta sonora, as possibilidades timbrísticas e gestuais, em interação direta com o instrumento.

As improvisações tiveram o tempo controlado pelo autor desta pesquisa, com duração mínima de vinte segundos e máxima de três minutos e meio. Falleiros classifica este tipo de estratégia que utiliza o tempo como elemento moderador na improvisação, como “improvisação com o tempo controlado”. Para o autor,

controlar a quantidade de tempo em que se estaria improvisando demanda um controle também sobre outras áreas. Quando o tempo se torna moldura que delimita o espaço criativo, os improvisadores se tornam mais suscetíveis a realizar uma seleção mais apurada do material sonoro, ou pelo menos, alguma seleção (FALLEIROS, 2012, p. 210).

O controle do tempo foi adotado por dois motivos: permitir a realização de todos os exercícios previstos no roteiro e promover a rapidez na seleção do material sonoro/instrumental por parte dos participantes na improvisação. Os roteiros recomendados inicialmente para as improvisações foram bem amplos, sem nenhum tipo de notação ou representação gráfica. No entanto, foram modificando-se a cada oficina, até chegar aos modelos com sugestões de notação/representação gráfica para a improvisação livre, registrados posteriormente no caderno de iniciação.

As atividades de improvisação livre propostas nas oficinas variaram entre quatro e seis, devido ao limite de tempo disponível para a realização da oficina em cada escola e à reestruturação do roteiro a cada nova oficina. As seguintes orientações foram transmitidas antes do início das atividades de improvisação em todos os quatro conservatórios:

disso, permitia ao compositor ajustar empiricamente os timbres durante a composição: pela primeira vez, ele realizava experiências sonoras que se tornariam comuns nos estúdios eletrônicos” (GRIFFITHS, 1987, p. 107-109).

- **Usando a técnica tradicional:** Explore as sonoridades possíveis do instrumento, procure por efeitos de todos os tipos. Pense antes de tocar, respeite o que as outras pessoas estão tocando, evite fazer solos⁵⁰ e interaja, converse, jogue com os demais membros do grupo.
- **Usando a técnica estendida:** Faça um levantamento de materiais que possam ser utilizados para a produção sonora no instrumento, sejam eles tradicionais ou não. Explore as sonoridades possíveis do instrumento, utilizando-se dos materiais catalogados. Pense antes de tocar, respeite o que as outras pessoas estão tocando, evite fazer solos e interaja, converse, jogue com os demais membros do grupo.

Para expansão da técnica ou preparação dos instrumentos foram escolhidos pelos participantes das oficinas objetos diversificados e com características sonoras bem distintas como palheta, caneta, tampa de caneta, lápis, óculos, meia lua⁵¹, celular, barbante, afoxé, baquetas de instrumentos de percussão, folha de papel, caixa de remédio, tubo de plástico, moeda, chave e lixa de unha.

A seguir são apresentados os roteiros utilizados para a realização das atividades de improvisação livre realizadas durante a terceira parte das oficinas em cada escola. Eles foram modificando-se a cada nova oficina com o objetivo de desenvolver modelos de representação gráfica musical como sugestão para a improvisação e formulação de exercícios técnico-instrumentais para o caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas proposto pela pesquisa.

4.3.1 Oficina 1: Conservatório de Ituiutaba

A oficina realizada no Conservatório de Ituiutaba ocorreu no dia 25 de agosto de 2011 e fez parte das atividades da “VII Semana Violonística Professor Abadio da Costa Filho”, tendo como tema “O violão na improvisação contemporânea”. O fato dos participantes da oficina serem, na maioria, alunos do curso técnico em violão, possibilitou uma grande

⁵⁰ O solo não foi proibido, mas deveria ser evitado nos primeiros exercícios para que os participantes das oficinas buscassem o entrosamento. No decorrer das atividades de improvisação, várias propostas foram sugeridas como iniciar todos juntos, em pequenos grupos ou até mesmo um de cada vez, dependia muito do desenvolvimento de cada atividade e do grupo.

⁵¹ Instrumento de percussão em formato de meia lua com platinelas e sonoridade semelhante ao pandeiro.

exploração instrumental, com a utilização, durante as improvisações, de praticamente todos os gestos instrumentais a serem trabalhados nas demais oficinas e registrados posteriormente no caderno de iniciação.

Quadro 3 – Roteiros da oficina do CEM de Ituiutaba.

Usando a técnica tradicional	
Improvisação 1	Sem planejamento.
Improvisação 2	Sem planejamento.
Improvisação 3	Somente cordas soltas.
Improvisação 4	Com grupos menores e sem repetir gestos instrumentais.
Improvisação 5	Mão esquerda e mão direita: usar apenas dois dedos. Explore sonoridades em todo o instrumento.
Usando a técnica estendida ou expandida	
Improvisação 6	Sem planejamento.
Improvisação 7	Técnica mista. Explore sonoridades em todo o instrumento.

Fonte: elaboração do autor.

4.3.2 Oficina 2: Conservatório de Araguari

Em Araguari a oficina de improvisação livre ocorreu no dia 24 de outubro de 2011 durante o horário de reunião pedagógica da área de cordas dedilhadas. Ela teve como tema “Introdução aos instrumentos de cordas dedilhadas através da improvisação contemporânea”.

Quadro 4 – Roteiros da oficina CEM de Araguari.

Usando a técnica tradicional	
Improvisação 1	Sem planejamento.
Improvisação 2	Somente cordas soltas e corpo do instrumento Sugestões de roteiros para improvisação: Começar piano, crescer e terminar forte. Inverso do anterior. Começar piano, crescer ao máximo e retornar ao piano. Improvisações com durações variadas. Somente notas agudas ou graves.
Improvisação 3	Sem repetir gestos instrumentais e não mais só com cordas soltas. Sugestões de gestos instrumentais ⁵² : Harmônico, glissando, arpejo, acorde, pestana, <i>tambora</i> , <i>pizzicato</i> , <i>pizzicato</i> Bartok, percussão, ornamentos e <i>rasgueado</i> .
Improvisação 4	Baseada em palavras previamente selecionadas e apresentadas através de um jogo de caça palavras ⁵³ .

⁵² Os gestos instrumentais apesar de terem sido sugeridos, não foram explicados ou exemplificados, pois tinha como objetivo saber o grau de aprofundamento técnico-instrumental dos participantes.

	Palavras sugeridas para improvisação: denso, leve, tenebroso, contrastante, igual e lento.
Usando a técnica estendida ou expandida	
Improvisação 5	Técnica mista. Explore sonoridades em todo o instrumento. Roteiro sugerido: começar <i>piano</i> , crescer ao <i>forte</i> e retornar ao <i>piano</i> .

Fonte: elaboração do autor.

Na “Improvisação 4”, baseado no uso de palavras como estímulo para a improvisação livre, a ordem em que elas aparecem dependerá da palavra encontrada pelo jogador responsável pela resolução do jogo de caça palavras. Essas, por sua vez, têm por objetivo estimular ações criativas nos improvisadores. Apesar da semântica de cada palavra, ela desencadeia lembranças e associações particulares a cada pessoa, uma vez que cada um possui sua própria biografia, ou nas palavras de Costa, “rosto biográfico”. Os performers devem basear-se nelas e transportá-las, representá-las, executá-las musicalmente em seus instrumentos.

O entendimento do conceito de cada palavra é essencial para o desenvolvimento da improvisação por palavras, entretanto, nem todas as presentes no roteiro experimentado no conservatório de Araguari foram de fácil assimilação para os improvisadores, uma vez que dos três participantes, dois tinham apenas 12 anos. Por esse motivo, as palavras “denso, leve, tenebroso” foram substituídas no roteiro das próximas oficinas, ficando: áspero, rápido, assustador, contrastante, igual e lento.

4.3.3 Oficina 3: Conservatório de Uberaba

Em Uberaba foram realizadas duas oficinas de improvisação livre, a primeira ocorreu no dia 31 de outubro de 2011, foi aberta a toda a comunidade escolar e teve o mesmo tema da escola anterior “Introdução aos instrumentos de cordas dedilhadas através da improvisação contemporânea”.

⁵³ Caça palavras criado pelo *software Crossword Forge*. Disponível em: <<http://www.solrobots.com>>, acesso em: 10 jun. 2011.

A partir desta oficina os roteiros passaram a apresentar sugestões gráficas para os gestos instrumentais. A notação tradicional foi descartada como alternativa de representação, mas seus símbolos secundários não, sendo transportados ao primeiro plano na representação gestual. Eles foram escritos ou adaptados no software editor de partituras Makemusic Finale⁵⁴ através das seguintes fontes de caracteres:

- Maestro: fonte musical padrão no Finale. Foi utilizada para escrever os símbolos tradicionais e suas derivações.
- Acoustica e controla: fontes desenvolvidas para a escrita de partituras contemporâneas por Christian Texier⁵⁵. Foram utilizadas para grafar o símbolo das mãos e do *Tapping*.
- Wingdings e Symbol: fontes padrão no Windows foram utilizadas para representar as cordas dos instrumentos, setas e harmônicos.

Quadro 5 – Roteiros da 1ª oficina do CEM de Uberaba.

Usando a técnica tradicional	
Improvisação 1	<p>Tocar cordas soltas e/ou harmônicos com ritmo livre, obedecendo à indicação de dinâmica.</p> <p>Percutir em todo o corpo do instrumento com ambas as mãos.</p>

⁵⁴ Disponível em <http://www.finalemusic.com>, acesso em: 03 out. 2013. Para esclarecimentos sobre os processos de editoração de partituras através do software *Finale* consultar:

MACHADO, André Campos; LIMA, Luciano Vieira; PINTO, Marília Mazzaro. **Finale 2004 – Editoração de Partituras, Composição e Arranjo**. 1. ed. São Paulo: Editora Érica, 2004. v. 1. 372 p.

⁵⁵ Estão disponíveis para download gratuito em <<http://christian.texier.pagespro-orange.fr>>, acesso em: 12 dez. 2011.

	<p>Aumentar gradativamente a intensidade e velocidade do <i>rasgueado</i> realizado com os dedos p, i, m, a, c da mão direita⁵⁶.</p>
Improvisação 2	<p>Tocar com ritmo irregular qualquer nota nas cordas indicadas.</p> <p>Glissandos: ascendente / ou descendente \. <i>Bend</i>: </p> <p> = <i>Pizzicato Bartok</i> e <i>T</i> = <i>Tambora</i>.</p>
Improvisação 3	<p>Baseada em palavras previamente selecionadas e apresentadas através de um jogo de caça palavras.</p>
Usando a técnica estendida ou expandida	
Improvisação 4	<p>Gestos instrumentais livres, mas com o grupo dividido em 2.</p>
Improvisação 5	<p>Técnica mista. Explore sonoridades em todo o instrumento.</p> <p>Sugestões de roteiros para improvisação: Começar piano, crescer e terminar forte. Inverso do anterior. Começar piano, crescer ao máximo e retornar ao piano. Somente notas agudas ou graves.</p>

Fonte: elaboração do autor.

⁵⁶ Dedo polegar (p), indicador (i), médio (m), anular (a) e mínimo (c) ou dedo *chiquito* em espanhol (TENNANT, 1995: 44). Luciano Berio também utiliza a letra “c” para representar o dedo mínimo em sua *Sequenza XI* para violão. Emilio Pujol, um dos discípulos mais respeitados de Francisco Tárrega, sugere a letra “e” de dedo *extremo* (PUJOL, 1956, p. 68).

4.3.4 Oficina 4: Conservatório de Uberlândia

Em Uberlândia foram realizadas duas oficinas de improvisação livre. A primeira ocorreu no dia 07 de março de 2012, foi oferecida aos membros de um grupo de flauta doce e seus convidados e teve o mesmo tema da escola anterior, “A Improvisação Livre como auxílio no ensino do instrumento”. Nenhum dos participantes tocava instrumentos de cordas dedilhadas, o que foi muito produtivo para a pesquisa. Foi possível detectar que apesar do interesse de todos durante as atividades propostas, o conhecimento básico de alguns gestos instrumentais como pulsar as cordas com os dedos da mão direita e pressionar as cordas individualmente ou em grupo com os dedos da mão esquerda, era necessário para que as improvisações tivessem ocorrido de forma mais equilibrada.

Foi pensando em sanar essas dificuldades, que durante a elaboração do segundo capítulo do caderno de iniciação foram propostos vários exercícios básicos grafados no formato de tablatura. De acordo com Pujol (1956, p. 59) a música escrita para violão, alaúde⁵⁷ ou vihuela⁵⁸, assim como os demais instrumentos de sopro, teclado e cordas pulsadas, se escrevia antigamente através de cifra ou tablatura. Ainda segundo o autor,

a tablatura para violão, alaúde ou vihuela, consiste em um sistema de notação convencional, escrito sobre uma pauta de tantas linhas horizontais como grupos de cordas contiver o instrumento e sobre as quais se indicam por meio de números ou letras, os trastes em que deverão pressionar as cordas para se obter a nota desejada. As figuras de valores rítmicos representados acima da pauta indicam a duração de cada nota ou acorde escrito abaixo delas; considerando como regra geral, que o valor assinalado para um acorde ou nota, deverá prevalecer, enquanto não apareça outra figura em cima da pauta. (PUJOL, 1956, p. 61).

⁵⁷ De origem árabe com quantidade de cordas variáveis e em formato de pera, “o Alaúde distingue-se do violão pelo diferente formato da caixa de ressonância, abaulada e costilhas construídas em finos arcos colados uns aos outros nos bordos. Possui também a pá do cravelhame curvada para trás, quase em ângulo reto”. (SPENSE, 1981, p. 39).

⁵⁸ Instrumento musical de cordas, com três tipos diferentes: a *vihuela de arco*, que era friccionada com um arco, a *vihuela de peñola*, pulsada com um plectro, e a *vihuela de mano*, na qual as cordas eram pulsadas com os dedos. Esta última foi o instrumento mais popular na Espanha do século XVI (DUDEQUE, 1994, p. 9).

As músicas escritas para estes três instrumentos foram representadas durante os séculos XVI a XVII em basicamente três tipos de tablaturas: italiana, francesa e em sistema alfabeto. Dudeque apresenta as seguintes definições para os tipos de tablatura:

A maior parte da música publicada na Itália e na Espanha utilizou-se do sistema italiano de tablatura. Este sistema consiste em um pentagrama com cada linha representando uma das cinco ordens⁵⁹ do instrumento, sendo a primeira ordem a linha inferior e a quinta a linha superior (para a guitarra⁶⁰ de quatro ordens utilizava-se as quatro primeiras linhas). Os números postos sobre as linhas indicam o traste a ser usado (DUDEQUE, 1994, p. 42).

Figura 12 – Tablatura italiana e sua representação na notação moderna.

Fonte: Dudeque (1994, p. 42).

Este sistema de tablatura [francesa] difere do sistema italiano na ordem de representação das cordas: a primeira corda é a linha superior, enquanto que a quinta é a linha inferior. Também difere ao utilizar letras, em vez dos números do sistema italiano, para a indicação do traste a ser usado (DUDEQUE, 1994, p. 43).

Figura 13 – Tablatura francesa e sua representação na notação moderna.

Fonte: Dudeque (1994, p. 43)

O sistema [alfabeto] consiste em relacionar uma determinada letra do alfabeto a um certo acorde na guitarra. A maioria dos acordes envolvem as cinco cordas do instrumento, as quais são tocadas com uma certa variedade. (DUDEQUE, 1994, p. 43-44).

Figura 14 – Sistema alfabeto

+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N
2	2	3	0	0	0	2	3	1	0	1	3	1	3
2	0	2	0	2	0	2	3	1	2	3	1	1	1
0	0	0	2	2	2	1	2	3	2	3	0	3	1
0	3	1	3	1	3	0	1	3	2	2	4	4	1
0	3	0	2	0	1	0	1	1	0	1	3	3	4

Fonte: Dudeque (1994, p. 44)

Dudeque (1994, p. 47) relata também a utilização de Tablaturas Mistas, presentes no repertório para violão de cinco ordens. “Estas tablaturas consistem no uso conjunto do

⁵⁹ Ordem é o nome utilizado para representar as cordas duplas dos instrumentos.

⁶⁰ O Brasil é o único país que trata o instrumento guitarra pelo nome de violão. Detalhes sobre o porquê dessa nomenclatura estão presentes em:
ALFONSO, Sandra Mara. **O violão da marginalidade à academia – trajetória de Jodacil Damaceno**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

sistema italiano ou francês com a utilização do sistema alfabeto, que substituem as cifras dos acordes”.

Atualmente existem diversas publicações para os instrumentos de cordas dedilhadas que utilizam o formato de tablatura como alternativa de registro musical. Os exemplos de tablatura presentes nesta pesquisa utilizam a ordem de representação das cordas da tablatura francesa.

Retomando aos roteiros das oficinas, a seguir será descrito o roteiro para a prática da improvisação livre utilizado na oficina do conservatório de Uberlândia, realizada em 07 de março de 2012.

Quadro 6 – Roteiros da 1ª oficina do CEM em Uberlândia.

Usando a técnica tradicional	
Improvisação 1	<p>Esfregue as palmas das mãos nas cordas do instrumento, com diferentes pressões no sentido descrito abaixo.</p> <p>Explore sonoridades percussivas em todo o corpo do instrumento com ambas as mãos em diversas formações: palmas, articulações, ponta dos dedos, em formato de concha, unhas, etc.</p>
Improvisação 2	<p>Cordas soltas (⊙), harmônicos naturais (◇) e notas mortas (X) ⁶¹, com um ritmo livre obedecendo a indicação de dinâmica.</p>

⁶¹ O “X” é utilizado nos instrumentos de cordas dedilhadas para representar vários gestos instrumentais. Para evitar confusão, ele foi substituído no caderno de iniciação por um triângulo preto.

	<p>Aumente gradualmente a velocidade⁶² e a intensidade⁶³ do <i>rasgueado</i>.</p>
Improvisação 3	<p>Toque notas presas com os dedos da mão esquerda, por todo o braço do instrumento.</p> <p>O 2º e 3º roteiros são iguais ao 2º e 3º roteiros da improvisação 2 realizada na primeira oficina do Conservatório de Uberaba. (<i>glissando</i> e <i>bend</i>, <i>pizzicato</i> Bartok e <i>tambora</i>).</p>
Improvisação 4	<p>Baseada em palavras previamente selecionadas e apresentadas em um jogo de caça palavras. Explore as sonoridades possíveis do instrumento, procure por efeitos de todos os tipos, utilize os gestos instrumentais vistos anteriormente.</p>
Usando a técnica estendida ou expandida	
	<p>Não houve improvisações que utilizaram da técnica estendida ou expandida.</p>

Fonte: elaboração do autor.

⁶² Este signo serve para representar uma sequência de notas cuja velocidade de emissão aumenta gradualmente até o máximo possível (Antunes, 1989, p. 88). As notas foram substituídas pelo *rasgueado*, mas a intenção de aumento de velocidade de execução permanece.

⁶³ O aumento da intensidade é representado pelo sinal de crescendo (<).

4.3.5 Oficina 5: Conservatório de Uberlândia

A segunda oficina realizada no Conservatório de Uberlândia no dia 13 de março de 2012 foi aberta a toda a comunidade escolar e teve como tema “A Improvisação Livre como auxílio no ensino do instrumento”, onde participaram como executantes alunos de diversos instrumentos musicais.

Quadro 7 – Roteiros da 2ª oficina do CEM em Uberlândia.

Usando a técnica tradicional	
Improvisação 1	<p>Esfregue as pontas dos dedos e palmas das mãos nas cordas, lateral, tampo e fundo do instrumento com diferentes pressões.</p> <p>O 2º roteiro é igual ao 2º roteiro da improvisação 1, realizada na primeira oficina do Conservatório de Uberlândia. (Percussão no corpo do instrumento).</p>
Improvisação 2	<p>O 1º roteiro é igual ao 1º roteiro da improvisação 2, realizada na primeira oficina do Conservatório de Uberlândia. (cordas soltas, harmônicos naturais e notas mortas).</p> <p>Execute o <i>rasgueado</i> com cordas soltas, harmônicos naturais e notas mortas, obedecendo à indicação de andamento e dinâmica.</p>
Improvisação 3	<p>Igual à improvisação 3 da primeira oficina do Conservatório de Uberlândia (notas presas, glissando e <i>bend</i>, <i>pizzicato</i> Bartok e <i>tambora</i>).</p>

Usando a técnica estendida ou expandida	
Improvisação 4	Igual à improvisação 4 da primeira oficina do Conservatório de Uberlândia, no entanto, agora usando a técnica estendida. (jogo de caça palavras).
Improvisação 5	Sem pressionar as cordas com os dedos da mão esquerda, explore harmônicos, notas mortas e todo tipo de sonoridade, percussiva ou não, utilizando-se dos objetos escolhidos para a expansão da técnica.

Fonte: elaboração do autor.

4.3.6 Oficina 6: Conservatório de Uberaba

A segunda oficina realizada no Conservatório de Uberaba ocorreu dia 05 de junho de 2012 durante as atividades do “I Sarau do Conservatório Estadual de Música Renato Frateschi, em comemoração aos 90 anos da semana de arte moderna”. Foi aberta a toda a comunidade escolar, teve como tema “A Improvisação Livre como auxílio no ensino do instrumento”, onde participaram como executantes alunos de diversos instrumentos musicais.

Quadro 8 – Roteiros da 2ª oficina do CEM de Uberaba.

Usando a técnica tradicional	
Improvisação 1	Igual à improvisação 1 da 2ª oficina do Conservatório de Uberlândia (percussão no corpo do instrumento).
Improvisação 2	Igual à improvisação 2 da 2ª oficina do Conservatório de Uberlândia (cordas soltas, harmônicos naturais, notas mortas e <i>rasgueado</i>).
Improvisação 3	<p>Notas presas com os dedos da mão esquerda e ataque simultâneo com os dedos da mão direita.</p> <p>● Nota presa com duração curta.</p> <p>◐ Nota presa com duração muito curta.</p> <p>—● Nota presa com duração indefinida. Quanto maior a linha maior a duração da nota.</p>

	<p>✱ Nota presa com vibrato e duração curta.</p> <p>✱— Nota presa com vibrato e duração indefinida. Quanto maior a linha maior a duração do vibrato.</p> <p>Glissandos: ascendente “/” ou descendente “\”. Bend: </p> <p> = <i>Pizzicato</i> Bartok e <i>T</i> = <i>Tambora</i>.</p>
Usando a técnica estendida ou expandida	
Improvisação 4	<p>Papel, palheta e borracha.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> </div>
Improvisação 5	<p>Baseada em palavras previamente selecionadas e apresentadas em um jogo de caça palavras. Explore as sonoridades possíveis do instrumento, procure por efeitos de todos os tipos.</p>

Fonte: elaboração do autor.

Durante as atividades de improvisação livre, ocorridas nas oficinas realizadas nos conservatórios do triângulo mineiro, os participantes desenvolveram atividades com alternância ou simultaneidade entre os ritmos métricos e não métricos, uma vez que para o desenvolvimento de atividades musicais “amétricas”, eles precisariam de um roteiro altamente detalhado, com marcações metronômicas precisas e um entrosamento absoluto do grupo para realizá-la, fato que não ocorreu. Os roteiros foram elaborados de três formas:

totalmente livres, com sugestões de gestos instrumentais e duração temporal pré-definida ou com sugestões de gestos instrumentais ou palavras, e duração temporal livre.

Não houve orientação ou sugestão rítmica de nenhuma categoria, portanto, atividades que pudessem organizar-se ritmicamente de forma “amétrica” não foram previstas. Para sua utilização nos roteiros de improvisação livre das oficinas dos conservatórios, os participantes precisariam de um momento de ensaio, para compartilhar seus “rostos biográficos” em experiências prévias, transitar pelo mesmo território, pelo mesmo ambiente, conhecer e dominar as regras do jogo, da conversa, a fim de criar um banco de ideias, de soluções e gestos instrumentais para, se fosse o caso, improvisar utilizando-se deles, tomando cuidado para não cair no que Koellreutter denominava de “vale-tudismo”.

Falar de ensaio para uma improvisação livre pode soar como uma armação, um blefe, um embuste e até certo ponto parecer contraditório, uma vez que a cada sessão de improvisação livre, novos gestos, novas ideias musicais são geradas e organizadas, não sendo necessariamente preparada pela anterior e muito menos é pré-requisito para a próxima. Sobre o ensaio Falleiros descreve que,

para o improvisador contemporâneo a ideia de ensaio pode parecer estranha uma vez que cada execução considerada uma nova criação não necessita estar preparada nem referenciada fora de seu momento de criação. O que cabe esclarecer é que as criações têm esta pretensão à novidade, mas seus elementos constitutivos são passíveis de refinamento. O armazenamento de técnicas fornece para o improvisador um repertório de soluções, sendo assim é possível observar que uma mesma técnica pode ser aplicada em situações musicais completamente distintas. A cada improvisação o improvisador também armazena ideias, experimenta estratégias, refina sua execução e melhora suas habilidades para a próxima. Por isso podemos considerar cada improvisação como sendo o ensaio da próxima. (FALLEIROS, 2012, p. 54).

As oficinas de improvisação livre realizadas nos conservatórios estaduais de música do triângulo mineiro foram de fundamental importância para a realização da pesquisa. Elas não contaram com ensaios, mas funcionaram como um laboratório de experimentação gráfica, gestual, musical e instrumental, em constante adaptação e atualização, contribuindo, direcionando, selecionando e definindo as formas de notação/representação gráfica musical,

para o levantamento e classificação de gestos instrumentais registrados no caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas, proposto pela pesquisa. Proposta que vai ao encontro do refinamento gestual a que se refere Falleiros, uma vez que só existe excelência técnica ou gestual daquilo que já se sabe ou praticou. Findada esta etapa das oficinas de improvisação livre, o próximo passo foi a elaboração e formatação do caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas.

5 O CADERNO DE INICIAÇÃO

Paralelamente a cada oficina, buscou-se uma forma de notação ou representação gráfica dos gestos instrumentais utilizados nos roteiros em duas outras fontes: as partituras de músicas para instrumentos de cordas dedilhadas e o livro *Notação na Música Contemporânea*, de Jorge Antunes. Procurou-se, no entanto, um tipo de registro que deixasse uma abertura para a prática da improvisação contemporânea e colaborasse na elaboração de um caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas. Para a preparação dos roteiros das oficinas e registro dos gestos instrumentais a notação indeterminada⁶⁴ mostrou-se mais apropriada, porém, a notação determinada⁶⁵ foi utilizada em alguns exercícios com tablatura. Para Zampronha (2000) esses termos, contudo, podem gerar confusão. Segundo ele,

uma outra nomenclatura mais adequada é macro-notação e micro-notação respectivamente (indeterminada e determinada), pois especifica o âmbito em que ocorre a determinação da escrita, evitando assim equívocos com outras terminologias. (ZAMPRONHA, 2000, p. 131)

Koellreutter, por outro lado, classifica as formas de notação musical em quatro categorias:

Notação precisa: escrita tradicional que objetiva atingir um grau máximo de precisão (aspecto quantitativo).

Notação gráfica: utilizada na música contemporânea com o intuito de estimular; motivar e sugerir a decodificação dos signos musicais.

Notação aproximada: utilizada na música contemporânea, grafa os signos sonoros de modo aproximado, isto é, não se preocupa com a exatidão de correspondência entre os símbolos e o som pretendido.

Notação roteiro: utilizada na música contemporânea, somente delinea a sequência de signos musicais. (KOELLREUTTER, *apud* BRITO, 2001, p. 124).

⁶⁴ Ela descreve os aspectos globais dos eventos, seu comportamento geral (macroscópico), com simultânea indeterminação dos elementos constituintes. (ZAMPRONHA, 2000, p. 130 - 131).

⁶⁵ A tendência ao máximo de determinação buscava um máximo de exatidão, controle e previsibilidade. Havia um grande detalhamento na notação dos parâmetros de ataque, dinâmica, andamento, timbre, altura e ritmo. Quanto mais fosse determinada, mais se aproximaria de uma “reprodução fiel” da ideia original. Todo o problema da notação estava reduzido a uma questão de imprecisão a ser resolvida. (ZAMPRONHA, 2000, p. 130).

A notação ou representação gráfica utilizada em grande parte da música pós-moderna⁶⁶ aproxima-se muito da tendência de escrita da música complexa⁶⁷, fator extremamente complicador quando se deseja trabalhar este tipo de repertório nas aulas de instrumento, principalmente em classes de iniciantes. Para esta pesquisa não buscamos uma alternativa relâmpago de ensino musical e instrumental, mas sim uma tentativa de preparar os alunos de instrumento para executarem uma proposta musical mais atual, sem a necessidade de conhecimentos aprofundados de teoria musical e notação/representação musical.

Durante o processo de pesquisa, desenvolvimento e seleção dos gestos instrumentais para o Caderno de Iniciação foi necessário determinar como se daria o seu registro. A questão principal foi decidir se seria utilizada em algum momento a notação tradicional e se fosse como se daria o processo. Optou-se por adotar uma forma de representação gráfica musical simplificada, sintética, de forma a fornecer subsídios técnico-instrumentais, para a prática da improvisação livre nestes instrumentos sem abordar a notação musical tradicional, uma vez que ela demanda um longo período de treinamento e interiorização da linguagem para que se consiga executar no instrumento seus gestos idiomáticos.

Em músicas contemporâneas como “Kurze Schatten II” (violão solo) de Brian Ferneyhough, “Salut für Caudwell” (dois violões) de Helmut Lachenmann, “Sequenza XI” (violão solo) de Luciano Berio e “The Pleats of Matter” (guitarra elétrica) de Aaron Cassidy, verificou-se que a forma de notação musical é tão complexa que somente instrumentistas de conhecimento musical avançado e técnica instrumental apurada podem executá-las. No entanto, a maneira como os gestos instrumentais foram grafados, representados ou propostos, foram de grande inspiração para, juntamente com as oficinas, definir a forma de registro adotada nos roteiros das oficinas e posteriormente no caderno de iniciação.

⁶⁶ Termo cunhado para representar as características da música da atualidade, atribuído a Lipovetsky e utilizado por Falleiros (2012). Para Falleiros, as ações da Improvisação livre compartilham de certa forma algumas características das sociedades pós-modernas como a *neofilia*, ou seja, o apreço pelo novo a todo o momento, a excitação contínua, o que gera uma ideia de *presentismo*: um tempo precário e efêmero (FALEIROS, 2012: 35).

⁶⁷ Nesta pesquisa utilizaremos o termo música complexa para representar músicas que exigem uma técnica instrumental apurada, de linguagem rebuscada e notação complexa. DEL NUNZIO utiliza o termo para representar três categorias: nova complexidade, complexismo e música complexa radical, atribuídos às composições de Brian Ferneyhough, Mahnkopf e Frank Cox, respectivamente. Para o autor, na música complexa “encontram-se fatores concretos dos mais relevantes, tais como uma exploração consciente das potencialidades e especificidades de determinado instrumento musical, aliada a um exame dos limites físicos do intérprete, muitas vezes conjugados a uma crítica da dicotomia entre físico e mental” (DEL NUNZIO, 2011, p. 73).

O caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas consta de seis partes ou capítulos. A primeira parte é destinada à exploração instrumental de forma livre e lúdica. Na segunda parte estão registrados os gestos instrumentais selecionados para a pesquisa em formato de exercício ou roteiro para improvisação livre. A terceira está destinada à prática da improvisação livre em duo, a quarta consta de propostas de improvisação livre, solo ou coletiva, a quinta é também para improvisação livre, solo ou coletiva, porém, utilizando-se da técnica estendida ou expandida. A sexta e última parte propõe improvisações coletivas através de um jogo de caça palavras.

Os gestos instrumentais selecionados para o caderno de iniciação foram os seguintes: percussão no corpo do instrumento, cordas soltas, harmônicos naturais, notas mortas, *rasgueado*, notas presas, pestanas, glissandos, *bend*, *pizzicato* e *tambora*. Os elementos ou objetos utilizados para a expansão da técnica são a palheta ou plectro, lápis ou caneta, folha de papel, borracha escolar, régua milimetrada (régua escolar) e rolo de papel.

Decidir qual tipo de notação ou representação gráfica utilizar para os gestos instrumentais foi uma tarefa que exigiu muita investigação. Os instrumentos de cordas dedilhadas registram tradicionalmente suas músicas em dois formatos: no pentagrama ou na tablatura. A improvisação livre, por outro lado, propicia sua prática a pessoas que possuem ou não formação musical tradicional, por isso, exigir leitura musical tradicional para sua prática inicial parece um contrassenso. Uma vez que esta pesquisa propõe a iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas seguindo uma linguagem contemporânea, foi necessário criar uma nova forma de registro que propiciasse uma fácil assimilação dos gestos instrumentais, deixando abertura para a prática da improvisação livre.

Durante as oficinas detectou-se que alguns participantes manifestaram dificuldade em gestos instrumentais básicos das cordas dedilhadas, como pulsar as cordas com os dedos da mão direita e pressionar as cordas com os dedos da mão esquerda. Sendo assim, pensando em preparar de forma mais adequada aos interessados em improvisar nestes instrumentos, no caderno de iniciação foram propostos alguns exercícios básicos para sua sedimentação.

O caderno de iniciação desenvolve-se baseado em três abordagens técnico-instrumentais: a técnica tradicional, a preparação instrumental e a técnica expandida ou

estendida. Elas foram definidas na seção anterior, no momento de apresentação das oficinas de improvisação livre realizadas nos conservatórios, porém, serão novamente apresentados.

Nesta pesquisa todas as possibilidades de execução instrumental de gestos idiomáticos ou não, que podem ser produzidos pelas mãos, sem auxílio de nenhum objeto que propicie a expansão das possibilidades instrumentais, será considerado nesta pesquisa como **técnica tradicional**. Toda vez que um objeto qualquer for fixado, de alguma forma, em um instrumento com o objetivo de mudar a sua sonoridade, será tratado como **instrumento preparado** e será considerada como **técnica expandida ou estendida**, a execução instrumental que se dá através da utilização de dispositivos físicos (palheta, borracha, metal, papel, etc.), eletrônicos (eletrificação instrumental, pedais, amplificação) ou virtuais (processamento de áudio em tempo real via computador) com o objetivo de ampliar a paleta sonora, as possibilidades timbrísticas e gestuais, em interação direta com o instrumento.

A técnica tradicional, por precisar de maior tempo de estudo, preparação e sedimentação para que se dominem todos os gestos instrumentais propostos tanto no caderno de iniciação quanto nos demais repertórios ou improvisações a serem abordadas pelo intérprete, foi sugerida em quatro partes ou capítulos no caderno de iniciação: primeira parte – em busca do som; segunda parte – apresentação dos gestos instrumentais; terceira parte – improvisação orientada e quarta parte – solo ou grupo.

A preparação instrumental e a técnica expandida, como definido anteriormente, têm por objetivo ampliar a paleta sonora, as possibilidades timbrísticas e gestuais dos instrumentos de cordas dedilhadas, portanto, dependerá da experimentação, da busca pelo timbre, do som desejado ou imaginado pelo improvisador. No caderno de iniciação sugere-se inicialmente a utilização de objetos do cotidiano escolar na improvisação, como por exemplo, papel, borracha, lápis, caneta, borracha e régua, entretanto, como o próprio nome sugere, a improvisação é livre, sendo livre então a escolha de ideias e materiais.

5.1 Primeira Parte: Em busca do som

O Caderno de iniciação possui como parte introdutória um momento de exploração, na busca da sonoridade, do gesto instrumental, da música oculta e inexplorada. Ela baseia-se nas oficinas realizadas nos conservatórios de Ituiutaba e Araguari, onde foram propostos

roteiros para improvisação mais abertos, indeterminados, sem registro ou representação gráfica musical. Este tipo de roteiro permite maior liberdade improvisatória e interpretativa, mas por outro lado, não direciona para a preparação e formação técnico-instrumental proposta pela pesquisa. Este foi um dos motivos pelos quais nas demais partes do caderno de iniciação foram propostos roteiros com registros gráficos para a improvisação livre instrumental. Nesta parte do caderno de iniciação foram propostos cinco roteiros para improvisação livre: sem plano ou roteiro, sem pressionar as cordas, sem repetição, apressadinha e gestos idiomáticos por imitação.

5.1.1 Sem plano ou roteiro

Neste primeiro contato com o instrumento, sugere-se que a improvisação livre desenvolva-se sem um roteiro ou planejamento prévio, permitindo ao intérprete total liberdade para exploração do instrumento de cordas dedilhadas, buscando, descobrindo, inventando, criando gestos instrumentais diversos e organizando-os musicalmente. Nada é inicialmente proibido, pois somente após as descobertas e escolhas gestuais e musicais é que pode haver um julgamento do que foi condizente, aceitável, característico, idiomático ou não idiomático.

5.1.2 Sem pressionar as cordas

Esta proposta de improvisação livre tem por objetivo limitar as possibilidades musicais e instrumentais que podem ser obtidas através da execução nas cordas dos instrumentos. Desta forma, os participantes da improvisação terão que buscar alternativas sonoras e instrumentais no restante do corpo do instrumento, forçando assim a criação de novos gestos.

5.1.3 Sem repetição

Esta improvisação livre tem como proposta a restrição dos gestos instrumentais, solicitando ao intérprete a execução única de cada gesto, ou melhor, assim que uma ideia baseada em algum gesto instrumental for concluída, ele não pode mais ser repetido.

5.1.4 Apressadinha

O título deste roteiro para improvisação já indica parte do procedimento. Nele, sugere-se a realização de vários roteiros com curta duração com o objetivo de praticar rápidas ideias ou respostas instrumentais. O roteiro pode ser combinado previamente entre os participantes ou então seguir os sugeridos no caderno: começar piano, crescer e terminar forte. Inverso do anterior. Começar piano, crescer ao máximo e retornar ao piano. Somente notas agudas ou graves.

5.1.5 Gestos idiomáticos por imitação

Este roteiro direciona a improvisação para a apresentação dos gestos idiomáticos dos instrumentos de cordas dedilhadas propostos na segunda parte do caderno de iniciação. Esta apresentação fica a cargo do professor ou de algum participante do grupo, sendo imitados posteriormente pelos demais membros do grupo. A imitação pode ocorrer de diversas maneiras, após a apresentação de cada gesto, de dois a dois, vários ou até mesmo no final da exposição. No caderno são sugeridos para este roteiro os seguintes gestos instrumentais: percussão, cordas soltas, harmônicos, notas presas, pestanas, *glissandos*, arpejos, *tambora*, *pizzicato*, *pizzicato* Bartok (*slap*) e *rasgueado*, ficando a critério do professor ou do grupo, como proceder.

5.2 Segunda Parte: Apresentação dos gestos instrumentais

György Kurtág em *Játékok* propõe uma nova abordagem musical e instrumental através da criação e sugestão de gestos instrumentais até então desconsiderados ou tidos como errados na técnica tradicional do piano. Os gestos instrumentais são grafados em uma “hiperpauta” com três linhas acima da pauta da clave de sol, para representar notas agudas e duas abaixo da pauta da clave de fá, para representar notas graves. Os gestos instrumentais são grafados também de forma estilizada, facilitando a execução e o entendimento da proposta do compositor.

Figura 15 – Játékok – Gestos instrumentais.

Fonte: Gouveia (2010, p. 86).

Figura 16 – “Hiperpauta” de Játékok.

Fonte: Gouveia (2010, p. 92).

Esta abordagem estilizada dos gestos instrumentais e da pauta com alturas parcialmente indeterminadas utilizada por Kurtág em *Játékok*, tem por objetivo simplificar a representação gestual, permitindo aos iniciantes o desenvolvimento de outras habilidades além das digitais, tradicionalmente exploradas em métodos de piano. Segundo Gouveia,

Significativamente Kurtág opta por uma notação que deixa a escolha das alturas parcialmente indeterminada e intitula, por exemplo, uma de suas peças como “Permitido esbarrar em outras notas”, refletindo desse modo como a ênfase de sua abordagem pianística na coleção recai sobre aspectos diferenciados, em comparação com obras tradicionalmente destinadas e adotadas como material de trabalho com crianças. (GOUVEIA, 2010, p. 80).

Apesar de ser interessante a solução de Kurtág para representação dos gestos instrumentais na elaboração da coleção para iniciação ao piano, ele ainda lança mão da notação destes gestos na “hiperpauta”, ou seja, o entendimento de como realizá-los foi facilitado, mas ainda requer o conhecimento da leitura musical tradicional.

Tanto Costa quanto Stenström defendem que a improvisação livre pode ser praticada por pessoas leigas musicalmente e que não dominam nenhum instrumento musical, portanto, a exigência de conhecimento da leitura musical pode se tornar um obstáculo para sua prática. Para a realização e desenvolvimento do *Caderno de Iniciação aos Instrumentos de Cordas Dedilhadas*, optou-se por não empregar a pauta para registrar os gestos instrumentais, solução que tornou possível a seleção de gestos instrumentais considerados difíceis para iniciantes, de uma forma mais lúdica e didática.

A notação tradicional foi descartada como alternativa de representação dos gestos instrumentais, mas seus símbolos secundários não. Símbolos que são empregados tradicionalmente para indicar procedimentos de execução foram aproveitados, adaptados ou estilizados e transportados ao primeiro plano na representação gestual. É a emancipação da molécula, ou, segundo Costa, a “molecularização do som”.

Na música tradicional cada músico toca uma “célula” e, com os ensaios apreende a função da célula. Na canção os músicos estão, por assim dizer, em função da melodia-texto. Na improvisação livre cada músico não sabe o

que vai realmente resultar dos objetos que toca. É uma música molecular, trabalhada passo a passo, **uma música feita de perto**. A molécula não sabe qual será sua função no organismo... (COSTA, 2006, p. 152. Grifo do autor).

O caderno de iniciação não visa criar uma nova simbologia gestual, mas sim buscar uma alternativa de representação musical que favoreça o aprendizado dos instrumentos de cordas dedilhadas e possibilite a prática da improvisação livre. Ao invés de se grafar uma determinada nota com um símbolo indicativo de que ela deve ser executada em uma determinada corda, com acento, vibrato, harmônico, pizzicato, etc., optou-se pela representação gestual somente do símbolo secundário, complementar, em detrimento da nota musical. O todo do evento musical dependerá da interpretação gestual proposta pela sugestão dos roteiros do caderno e pela troca, compartilhamento, conversa e jogo musical com os demais membros do grupo.

Figura 17 – Representação das cordas soltas.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 18 – Representação dos *glissandos*.

Fonte: elaboração do autor.

Durante uma improvisação livre, não é necessariamente relevante a execução de um grupo específico de notas. Não que isto seja proibido, mas o mais importante é a maneira com que as referidas notas são tocadas, como elas soam, como se dá o evento sonoro. Sendo assim, a notação musical tradicional pode muito bem ser substituída pela representação simbólica secundária indicativa das ações desencadeadoras dos gestos instrumentais como nos exemplos anteriores, onde os símbolos “0” e “/ \” foram utilizados para representar as cordas soltas e glissandos tanto nos roteiros de improvisação livre das oficinas quanto no caderno de iniciação.

5.2.1 Percussão no corpo do instrumento: *Mano a mano, Ritmante e Inquieta*

A percussão no corpo do instrumento pode ser representada de várias formas: com um desenho do instrumento indicando o local da percussão, um ritmo escrito no pentagrama com a cabeça da nota substituída por um X ou um símbolo qualquer acompanhado de um texto explicativo do local da percussão. Em “Jongo”, Bellinati (1993) utiliza-se da notação tradicional para representar o ritmo, onde cada nota indica um local no corpo do violão para a execução da percussão.

Figura 19 – Percussão – Jongo.

Fonte: Bellinati (1993, p. 13).

Já em “Brasília 50” (para violão e tape)⁶⁸, Antunes (2010) registra em duas formas diferentes: um desenho do violão com a percussão de uma mão, indicando a duração em segundos do gesto instrumental e um desenho do violão com um ritmo escrito sobre ele, onde a percussão deve ser executada junto com o tape.

Figura 20 – Percussão – 1960: Inauguração de Brasília

Fonte: Antunes (2010, p. 1)

⁶⁸ Obra composta em comemoração ao 50º aniversário de Brasília que, segundo o compositor, constará de 50 variações. Até o presente momento (junho de 2012), encontram-se compostas as variações 1960 à 1974.

Figura 21 – Percussão – 1971: Assassinato de Lamarca

Fonte: Antunes (2010, p. 2).

Helmut Lachenmann em “Salut für Caudwell”, para dois violões, utiliza-se da notação musical na pauta de uma forma bastante peculiar. Cada violão é escrito em um sistema com uma tablatura para registrar os gestos da mão direita e um pentagrama para registrar a notação dos eventos da mão esquerda. A partitura é bastante complexa, mas possui instruções bastante detalhadas de como executar os gestos instrumentais grafados. No início das *notas de performance e notação* o compositor descreve a finalidade dos sistemas duplos.

O primeiro violão está afinado normalmente e soa como anotado (não uma oitava abaixo, como de costume⁶⁹). O segundo está afinado meio tom abaixo em todas as cordas e, portanto, emite um som meio tom abaixo do anotado (também não transposto uma oitava).

As ações da mão direita e da mão esquerda são geralmente apresentadas separadamente: o sistema superior aplica-se à mão direita, o sistema inferior para a mão esquerda. As cordas podem ser dedilhadas, esfregadas etc. pela mão direita, indicadas em um sistema de tablatura; a pauta de cinco linhas se aplica à mão esquerda, que pressiona as notas (LACHENMANN, 1985: 31).

⁶⁹ O violão é um instrumento transpositor de oitava registrado normalmente em uma única pauta com uma clave de sol que possui o número 8 na parte inferior.

Lachenmann, para registrar o gesto percussivo de esfregar a mão direita nas cordas, utiliza-se da representação rítmica tradicional, mas com setas substituindo a cabeça das notas para indicar a direção do movimento da mão direita.

Figura 22 – Percussão – Salut Für Caudwell.

Fonte: Lachenmann (1985, p. 26).

Para facilitar a execução dos gestos de percussão no instrumento, optou-se nesta pesquisa por indicar possíveis locais onde o intérprete deve percutir, ficando este totalmente livre para improvisar. Para representar o gesto de esfregar, raspar, deslizar as mãos e dedos nas cordas e corpo dos instrumentos optou-se pelo desenho das mãos e para as sonoridades mais percussivas realizadas, por exemplo, pela ponta dos dedos, articulações, etc., a letra X.

Figura 23 – Modelo de representação para improvisação em Mano a mano.

Fonte: elaboração do autor.

5.2.2 Cordas soltas, harmônicos naturais, notas mortas

Existem dois tipos de harmônicos: naturais e artificiais⁷¹. Os harmônicos naturais são produzidos ao se encostar o dedo, normalmente da mão esquerda, mas também pode ser realizado pela mão direita, suavemente sobre uma ou mais cordas em cima de alguns dos trastes do instrumento enquanto se puxa, pulsa a corda com um ou mais dedos da mão direita. Prada define harmônico como

um fenômeno acústico que consiste em uma ressonância natural de notas em várias partes dos instrumentos, No violão se produz o harmônico de forma natural, tocando levemente as cordas em pontos determinados por distâncias físicas no braço do violão, ou se produz os chamados “harmônicos oitavados”, com uma técnica própria de mão direita (PRADA, 2008, p. 102).

As notas mortas são produzidas ao se tentar executar harmônicos naturais em lugares onde eles não existem ou então ao se tocar suavemente as cordas, sem pressioná-las, com os dedos da mão esquerda posicionados entre os trastes, gerando uma sonoridade abafada, “morta”.

No Caderno de Iniciação proposto pela pesquisa optou-se por manter os símbolos utilizados tradicionalmente na representação das cordas soltas e harmônicos naturais nos instrumentos de cordas dedilhadas.

⊙ ou 0 = cordas soltas.

◇ = harmônicos naturais.

As notas mortas são indicadas normalmente por um “X”, entretanto, vários outros “efeitos instrumentais” também lançam mão desta representação gráfica. Para evitar confusões, o “X” foi substituído por um triângulo preto.

▲ = notas mortas.

Para os interessados em praticar o gesto de pulsar, dedilhar as cordas com os dedos da mão direita, foram sugeridos alguns exercícios básicos utilizando-se da tablatura como forma de notação. No entanto, nos roteiros de improvisações, os gestos instrumentais foram empregados de forma livre.

⁷¹ Os harmônicos artificiais não serão praticados neste caderno de iniciação.

Até o final do capítulo serão apresentados alguns exemplos comparando a forma de notação/representação dos gestos instrumentais das cordas dedilhadas utilizados no repertório tradicional ou contemporâneo e sua forma de representação no caderno de iniciação proposto na pesquisa.

Figura 25 – Harmônicos – Prelúdio nº4.

Fonte: Villa-Lobos (1954, p. 3).

Figura 26 – Exercício de corda solta sugerido no caderno.

Repousar o polegar sobre a quarta corda ④ e tocar os dedos indicador (i), médio (m) e anular (a).

Fonte: elaboração do autor.

Figura 27 – Exercício de dedilhado de mão direita sugerido no caderno.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 28 – Modelo de representação para improvisação em Soltando as Cordas.

MD: p, i, m, a / ME: 1, 2, 3, 4.

Fonte: elaboração do autor.

5.2.3 Rasgueado

O *rasgueado* é uma técnica instrumental muito comum na viola caipira e no violão, normalmente associada à música flamenca, às músicas folclóricas latino-americanas e ao repertório popular. É uma técnica mais percussiva, em que os dedos não atuam em forma de dedilhado, atacando as cordas nos dois sentidos, realizando assim uma compensação motora. Este efeito é grafado tradicionalmente no pentagrama com uma seta ou letra “R”. No caderno de iniciação optou-se pela seta, podendo ser praticado através de dois exercícios registrados em formato de tablatura seguidos de uma improvisação livre.

Figura 29 – *Rasgueado* - A Ricardo Bertín.

Fonte: Merlin (2009, p. 13).

Figura 30 – *Rasgueado* - Sequenza XI.

Fonte: Berio (1988, p. 1).

Figura 31 – *Rasgueado*.

	LA MENOR		Subdominante	
(1)	a	a	a	a
(2)	m	m	m	m
(3)	i	i	i	i
(4)				
(5)	P	P	p	p
(6)				

Fonte: Ayala (1986, p. 9).

Figura 32 – Exercício de *rasgueado* sugerido no caderno.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 33 – Modelo de representação para improvisação do *rasgueado*.

Fonte: elaboração do autor.

5.2.4 Notas presas

Representar as notas presas é um pouco mais complexo, uma vez que a quantidade de notas depende do tamanho do braço do instrumento, da quantidade de casas e de cordas. Sua grafia é tradicionalmente escrita no pentagrama, porém, para a improvisação livre não faz muita diferença se o performer executa um fá natural ou sustenido na 1ª corda ou outra qualquer. É mais importante a forma como essa nota é tocada, se é suave, forte, com sonoridade aveludada, áspera, de duração longa ou curta, espaçada ou não, entre outros atributos sonoros. No Caderno de Iniciação elas serão representadas de 5 formas: nota com duração curta (●), nota com duração muito curta (●), nota com duração indefinida (●—), nota com vibrato e duração curta (✱)⁷² e nota com vibrato e duração indefinida (✱—).

⁷² O vibrato é um recurso técnico expressivo comum em instrumentos de cordas, sopro e também no canto. É um dos elementos característicos da identidade sonora de um intérprete, sendo possível, muitas vezes, reconhecê-lo pela forma como o executa. Segundo PUJOL (1956: 70) o vibrato é facultativo e não se indica ou representa graficamente, no entanto, CORRÊA (2000, p. 85) registra-o da seguinte forma: $\tilde{v}\flat$ e $\tilde{v}\sharp$. Já Gilbert e Marlis (1997, p. 38) apresentam outra forma de representação:

Gilbert e Marlis

Figura 34 – Notas presas - Estudo nº 10.

Fonte: Machado (2007, p. 30).

Figura 35 – Modelo de representação para improvisação de notas presas.

Fonte: elaboração do autor.

O primeiro roteiro do caderno de iniciação a utilizar-se das cordas presas chama-se *Na pressão 1*. Após a sua apresentação, elas farão parte de quase todos os roteiros do caderno.

Figura 36 – Na pressão 1.

Fonte: elaboração do autor.

5.2.5 Pestanas

A pestana é representada tradicionalmente pela letra C de *Ceja* em espanhol ou letra B de *Barré* em francês (Pujol, 1956, p. 68). É realizada ao se pressionar duas ou mais cordas ao

mesmo tempo com um dos dedos da mão esquerda. Normalmente emprega-se o dedo 1 ou 4, mas em algumas situações os outros dedos também podem ser utilizados. No caderno, não foi determinado qual dedo será empregado para realizá-la, ficando a critério do intérprete. Existem basicamente 3 tipos de pestanas: pestana inteira “C”, realizada ao se pressionar várias cordas simultaneamente; meia pestana inferior “¢” e meia pestana superior “¢”, realizadas ao se pressionar duas ou três cordas com a primeira falange dos dedos.

Para Madeira e Scarduelli (2011), além das citadas acima existem ainda outras alternativas tratadas pelos autores como derivações da pestana, como as *pestana de falange*, *pestanas articuladas* e *pestanas cruzadas*.

A pestana de falange permite que, com apenas um dedo, duas ou três cordas intermediárias sejam pressionadas sem que isto afete as cordas mais agudas, que podem estar soltas.

Nesse tipo de pestana [articulada], ao invés de pressionar o dedo inteiro contra as cordas, a ponta e a base do dedo são tratados de forma independente... As pestanas articuladas podem ser enquadradas em quatro casos, quando precisam: 1) sustentar a nota da voz inferior, enquanto a voz superior exige a realização de uma nota em corda solta e depois pisada; 2) sustentar a nota da voz inferior, enquanto a voz superior exige a realização de uma nota pisada e depois em corda solta; 3) sustentar a nota da voz superior, enquanto a voz inferior exige a realização de uma nota em corda solta e depois pisada; 4) sustentar a nota da voz superior, enquanto a voz inferior exige a realização de uma nota pisada e depois em corda solta.

A técnica da pestana cruzada consiste em inclinar o dedo responsável pela pestana, para que sua base pressione uma casa enquanto sua ponta pressiona outra. A inclinação pode ser feita em direção ao corpo do instrumento, fazendo com que a nota executada pela ponta do dedo esteja uma casa à frente da nota executada pela base, ou com a inclinação feita em direção à cabeça do instrumento, estando a nota da ponta uma casa atrás da nota da base (MADEIRA; SCARDUELLI, 2011, p. 6, 7 e 9).

As derivações da pestana, como o próprio nome define, são maneiras diferentes de se executar a pestana inteira e a meia pestana. Apesar de úteis e interessantes elas não serão abordadas de modo específico nesta pesquisa. A pestana é um gesto instrumental que necessita tempo de estudo para assimilação e realização, sendo necessário muitas vezes o fortalecimento muscular para que o resultado sonoro seja mais claro, limpo, entretanto, durante uma improvisação livre, o intérprete nem sempre procura uma sonoridade cristalina,

límpida e são nestes casos que a pestana, mesmo com sonoridade imatura, áspera ou abafada pode ser utilizada musicalmente, não dependendo, portanto, do completo amadurecimento muscular para a prática musical. Por isto, os roteiros propostos a abordam de forma mais ampla, dando liberdade ao intérprete de utilizá-las da maneira que achar melhor.

Além das letras *C* ou *B*, utilizadas tradicionalmente para representar as pestanas, podem aparecer também números associados a elas. Esses números, colocados na frente da letra, indicam a casa em que a pestana deve ser executada. No entanto, no caderno de iniciação se não houver nenhum número indicativo, ela poderá ser realizada em qualquer lugar no braço do instrumento. Existem ainda outras alternativas gráficas. Lachenmann (1985) em *Salut für Caudwell*, utiliza-se do seguinte símbolo “ ϕ ” para representá-las. Apesar de bastante interessante a alternativa gráfica de Lachenmann, para o caderno de iniciação optou-se pelo uso da representação tradicional da letra *C*, desassociada do pentagrama.

Figura 37 – Pestana – Prelude.

Fonte: Duarte (1967, p 2).

Figura 38 – Pestana - Salut für Caudwell.

Fonte: Lachenmann (1985, p. 1).

Figura 39 – Modelo de representação para improvisação de pestanas.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 42 – *Glissando* com tablatura.

Fonte: Gilbert e Marlis (1997, p. 42).

Figura 43 – Modelo de representação para improvisação de *glissandos*.

Fonte: elaboração do autor.

O *glissando* é um gesto instrumental de fácil execução que pode ser produzido em praticamente todos os instrumentos, inclusive no canto, que produz um efeito musical e instrumental muito interessante, chamando sempre a atenção quando é utilizado. Se ele for executado no braço do instrumento da esquerda para a direita será ascendente (grave → agudo) e da direita para esquerda será descendente (agudo → grave).

5.2.7 Bend

O *Bend* é representado tradicionalmente em uma pauta com tablatura e uma seta, indicando o intervalo de sua execução. Sua realização acontece quase que exclusivamente com notas presas, com exceção da guitarra elétrica, que possui a alavanca de trêmulo⁷³, o que permite a realização de Bend com as cordas soltas. Para tal efeito, ela deve possuir ponte flutuante, o que permite pressionar e puxar a alavanca. Ao se pressionar a alavanca, a tensão das cordas é reduzida, diminuindo assim a altura da nota. Ao puxá-la acontece o inverso,

⁷³ Também chamada de alavanca de vibrato.

aumenta a tensão nas cordas e consequentemente a altura da nota sobe, realizando assim o *Bend*⁷⁴.

No caderno de iniciação optou-se pela utilização do símbolo de uma cabeça de nota junto com uma seta ascendente (↗) ou descendente (↘). A escolha do símbolo deu-se pela junção da cabeça da nota presente na escrita do pentagrama, associada à seta grafada na tablatura. Segundo Gilbert e Marlis (1997) o *Bend* é um dos recursos de muita expressividade, principalmente na guitarra elétrica, sendo muito utilizado no rock e no blues.

Figura 44 – Bend com tablatura

Fonte: Gilbert e Marlis (1997, p. 29).

Figura 45 – Modelo de representação para improvisação do *bend*.

Fonte: elaboração do autor.

Os *Glissandos* e *Bends* dão a sensação de que a nota está de certa forma escorregando, deslizando. Eles aparecem juntos no roteiro *Escorrega* na segunda parte do Caderno de Iniciação.

⁷⁴ Para maiores informações sobre o processo de funcionamento da alavanca da guitarra elétrica, consultar: DENYER, Ralph. *Toque - Curso completo de violão & guitarra*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1983.

ROCHA, Marcel Eduardo Leal. *A tecnologia e a expressão artística do guitarrista na música pop da década de oitenta*. Revista Sonora, v. 2, nº3 (2), 2007.

frequência da nota escolhida e uma percussão da corda batendo no braço do instrumento. Este tipo de *pizzicato* é muito utilizado no contrabaixo elétrico, onde se popularizou em músicas com ritmos dançantes.

♯: **Tapping.** Este *pizzicato* pode ser realizado com uma ou duas mãos, através da percussão da ponta dos dedos sobre as cordas na escala do instrumento. É mais fácil de ser executado em instrumentos eletrificados que possuem cordas de aço como a guitarra e o contrabaixo.

Utiliza-se tradicionalmente para representar o *Tapping* além do nome por extenso, a abreviatura *Tap* ou simplesmente T, no entanto, a letra T é empregada também para representar a *Tambora*, por este motivo foi escolhido o símbolo “♯” da fonte *Acoustica*, para grafá-lo no caderno de iniciação. O *pizzicato* Bartok por sua vez é chamado também de *Slap*, onde se popularizou o uso do símbolo “♯” para representá-lo, motivo pelo qual o símbolo foi mantido no caderno de iniciação. A seguir são apresentados alguns exemplos de sua utilização.

Figura 47 – *Pizzicato* de mão direita - Xodó da Baiana.

Fonte: Dilermando Reis (Paschoito, 1990, p. 28).

Figura 48 – *Pizzicato* Bartok - Usher Valse.

Fonte: Koshkin (1993, p. 9).

Figura 49 – *Pizzicato* Bartok - Salut für Caudwell.

Fonte: Lachenmann (1985, p. 12).

Figura 50 – *Tapping* com ligados.

Example 196

Fonte: Culpepper (1996, p. 60).

Figura 51 – *Tapping* com ambas as mãos - Paisaje Cubano con Campanas
perc. mano destra sola

Fonte: Brouwer (1986, p. 3).

Figura 52 – Modelo de representação para improvisação de *pizzicatos*.

Fonte: elaboração do autor.

Para o desenvolvimento da técnica do *pizzicato*, o roteiro *Pizzicando* sugere a alternância entre os três modelos com os gestos instrumentais das notas presas vistas anteriormente. A ordem em que aparecem é meramente ilustrativa, ficando a critério do executante, escolhê-la de acordo com desenvolvimento da improvisação.

Figura 53 – Pizzicando.

Fonte: elaboração do autor.

5.2.9 Tambora

*Tambora*⁷⁵, *Tamb*, ou simplesmente *T*, é um recurso técnico e interpretativo característico dos instrumentos de cordas dedilhadas, utilizado normalmente na execução de acordes. Sua sonoridade lembra a de um tambor e é obtida tradicionalmente batendo-se a lateral esquerda do polegar da mão direita rapidamente sobre as cordas, bem próximo ao cavalete ou ponte do instrumento. Os demais dedos da mão direita também podem ser utilizados individualmente ou agrupados, mas sua execução se dá com a parte inferior dos dedos, ou seja, o mesmo lado da palma da mão. Para sua execução, a mão direita deve estar totalmente relaxada.

⁷⁵ É um recurso técnico utilizado desde o classicismo no repertório tradicional do violão. Segundo Aguado (1826, p. 48), a *tambora* consiste em ferir as cordas de um acorde perto do cavalete com o dedo médio da mão direita espalmada e ainda melhor com o polegar, dando neste caso, a mão um movimento de meia volta com velocidade para que caia sobre as cordas. A munheca não pode estar dura, ao contrário, deve estar bastante flexível, a fim de que o peso da mão, e não do braço, faça soar as cordas. (tradução nossa).

Antunes (2010) utiliza o símbolo parecido com um bastão para representá-la. No caderno de iniciação optou-se pelo nome completo ou a abreviatura *Tamb*.

Figura 54 – *Tambora* - A Ricardo Bertín.

Fonte: Merlin (2009, p. 12).

Figura 55 – *Tambora* - Sequenza XI.

Fonte: Berio (1988, p. 1).

Figura 56 – *Tambora* - Assassinato de John F. Kennedy.

Fonte: Antunes (2010, p. 1).

Figura 57 – Modelo de representação para improvisação de *tambora*.

Fonte: elaboração do autor.

A *Tambora* encerra a segunda parte do Caderno de Iniciação. Os gestos instrumentais apresentados e praticados até aqui serão explorados em novos roteiros para improvisação nas demais partes do Caderno de Iniciação, onde o interessado poderá praticá-los através da improvisação livre solo, em duo ou coletiva.

Após concluir a apresentação dos gestos instrumentais da segunda parte do caderno, foi necessário definir como organizar didaticamente os roteiros para a prática da improvisação das demais partes. No desenvolvimento da pesquisa verificou-se que as possibilidades de representação dos referidos gestos nas músicas contemporâneas, ou da pós-modernidade, são variadas e sem obedecer necessariamente um padrão. Não que as alternativas de registro sejam totalmente antagônicas, mas mesmo quando a pauta é utilizada como registro notacional, os gestos instrumentais são representados muitas vezes de diferentes formas.

A forma de notação, escritura ou representação gráfica de algumas dessas músicas, caminhou para um grau de complexidade intimidante para a maioria dos instrumentistas, sendo exigido do intérprete um profundo conhecimento teórico e domínio absoluto dos gestos idiomáticos do instrumento e em algumas obras, executar ou criar gestos através da utilização da técnica expandida ou estendida. Em muitos casos a partitura com a “bula” não é suficiente para informar como determinada música deve ser executada, sendo necessário quando possível, uma consulta ao compositor. Um exemplo dessa complexidade na notação/representação é a música “*The Pleats of Matter*” de Aaron Cassidy para guitarra elétrica.

[A] peça é composta para guitarra elétrica amplificada de três modos: por meio dos captadores tradicionais do instrumento, por meio de um microfone de contato (piezo) colocado próximo à região das cravelhas do instrumento, e por meio de um microfone condensador, responsável por captar a sonoridade “acústica” do instrumento. A guitarra é também processada

eletronicamente por meio de pedais de efeito – como habitual para o instrumento. (DEL NUNZIO, 2011, p. 115).

Figura 58 – The Pleats of Matter.

15

1. 25% x 50%
2. 100%
3. 75%

Fonte: Cassidy (2005-07, p. 26).

Não nos interessa realizar uma análise da obra, mas sim chamar a atenção para a complexidade da escrita rítmica através da mudança constante da fórmula de compasso e do uso de diversos tipos de quáleras com várias combinações figurais⁷⁶, associadas a algumas representações gráficas. Está claro que este tipo de partitura não se destina aos leigos e iniciantes na guitarra, mas os gestos instrumentais utilizados, entretanto, não fogem às possibilidades de aprendizado do principiante, sendo estes, no entanto, “esfumados” pelo extremo detalhamento da escrita musical. É importante, entretanto, ressaltar a alternativa utilizada pelo compositor para a produção sonora no instrumento. Esta tripla captação do áudio, aliado ao processamento analógico/digital proporcionado pelo uso dos pedais, ampliam as possibilidades do instrumento, criando um instrumento totalmente novo, um “hiperinstrumento”⁷⁷, dotado de uma nova identidade timbrística e gestual. Essa busca por novos sons, novos timbres, novos gestos instrumentais, realizados através das técnicas

⁷⁶ Este tipo de procedimento composicional é utilizado também pelo compositor e violonista brasileiro radicado nos Estados Unidos Arthur Kampela. Esta variação e alternância rítmica é definida por ele como “Modulação Micrométrica”.

⁷⁷ Termo criado pelos pesquisadores do MIT Media Laboratory em 1987 (MACHOVER, 1992).

tradicional ou expandida, está presente na prática da improvisação livre e faz parte da proposta dos roteiros para improvisação livre do caderno de iniciação proposto na pesquisa.

Uma das principais dificuldades encontradas na representação dos gestos instrumentais contidos nesta segunda parte do caderno de iniciação consistiu em encontrar uma maneira de representar graficamente gestos instrumentais considerados complexos e utilizados em repertórios de nível médio ou avançado de maneira simples, para que pudessem ser empregados na preparação técnica dos interessados na prática da improvisação livre e no aprendizado dos instrumentos de cordas dedilhadas. A realização dos referidos gestos não é necessariamente complexa, entretanto, a forma como são grafados tradicionalmente exige além da habilidade motora necessária para sua realização o domínio, muitas vezes avançado, de leitura musical.

O caderno de iniciação não aborda a leitura musical tradicional e sim uma representação gráfica musical simplificada, buscando a valorização dos símbolos de identificação do gesto instrumental em detrimento da notação no pentagrama. Uma vez que os gestos instrumentais a serem utilizados na improvisação funcionam somente como uma sugestão, o intérprete fica totalmente livre para usá-los ou combiná-los de acordo com o desenvolvimento de suas habilidades motoras, ficando assim a sua assimilação mais simples, não comprometendo o fluxo improvisatório.

Esta pesquisa busca uma forma de registro dos roteiros que permita total liberdade aos instrumentistas para improvisarem livremente sem se preocupar em aprender uma nova linguagem e decifrar uma nova “bula” a cada proposta de improvisação do caderno. Optou-se por três alternativas: uma parte introdutória de exploração, na busca da sonoridade, do gesto instrumental, da música oculta e inexplorada, através de roteiros para improvisação mais abertos, indeterminados, sem registro ou representação gráfica musical; um modelo de representação gráfica padrão apresentada na segunda parte e desenvolvida pelas partes 3 a 5 e outro baseado na improvisação por meio de palavras para a última parte do caderno.

As partes 3 a 5 possuem basicamente a mesma estrutura representativa, diferenciando-se nas abordagens dos roteiros e nos objetivos técnico-instrumentais. Os gestos instrumentais foram grafados em uma moldura, seguidos ou não de uma linha indicativa da duração, definido por Antunes (1989) como módulo determinado. A duração do

módulo pode ser indicada em segundos, pela duração do compasso, andamento, comprimento da linha ou ser totalmente livre.

Figura 59 – Módulo determinado.

Fonte: Antunes (1989, p. 133).

Roberto Victorio em *"Tetragrammaton VIII"* e Fernando Mattos em *"Ibia-Mom Jaci Ndipapahabi"*, ambas para quarteto de violões, utilizam o módulo determinado como recurso de representação gráfica dos gestos instrumentais.

Figura 60 – Módulo determinado - Tetragrammaton VIII.

Fonte: Victorio (2007, p. 4).

Figura 61 – Módulo determinado - Ibia-Mom Jaci Ndipapahabi.

Fonte: Mattos (1999, p. 3).

Apesar da liberdade proporcionada por este tipo de recurso composicional, ambos compositores utilizam-se do módulo associado à notação musical tradicional. Esta representação gráfica foi adaptada para as partes 3, 4 e 5 do caderno de iniciação, não sendo, entretanto, associada ao uso do pentagrama.

5.3 Terceira Parte – Improvisação orientada

A terceira parte foi elaborada para a prática da improvisação livre em duo entre o professor e o aluno, podendo posteriormente ser praticado somente entre alunos. Ela consta de cinco roteiros obedecendo à mesma estrutura gráfica, utilizando-se dos gestos instrumentais vistos na segunda parte do caderno. Todos os roteiros foram organizados através da imitação como forma estrutural, onde o antecedente é tocado pelo professor e o consequente pelo aluno.

Este formato de iniciação instrumental em duo com o professor ou outro executante nos primeiros momentos do estudo do instrumento, já foi utilizado pelo autor desta pesquisa em outras publicações: “Minhas primeiras cordas (2007)” e “Caderno Pedagógico – uma sugestão para iniciação ao violão (2002)”. Outros pesquisadores também se utilizaram desta metodologia de iniciação ao instrumento como, por exemplo, Frederick Noad em “First Book for the Guitar (1981)” e Silvana Mariani em “O equilibrista das seis cordas (2002)”. Este tipo de proposta, além de servir de apoio emocional ao aluno iniciante, possibilita a execução de repertórios mais complexos, na medida em que as funções musicais são divididas entre os dois instrumentos.

Marcelo Brazil em sua publicação “Na ponta dos dedos – Exercícios e repertório para grupos de cordas dedilhadas (2012)” apresenta uma proposta de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas através da metodologia do ensino coletivo em diversas formações instrumentais. Trata-se de uma proposta bem próxima à desta pesquisa quanto ao foco da família instrumental, diferenciando-se, entretanto, na abordagem de representação gráfica notacional, uma vez que o referido trabalho baseia-se na escrita musical tradicional. Em relação à elaboração do material didático e possibilidades de ampliação do repertório, o autor faz a seguinte reflexão.

Durante toda a minha atuação como professor, sempre me deparei com grandes desafios, principalmente nas aulas coletivas de violão: Que repertório levar para os alunos? Que conteúdos técnicos ele deve conter? É possível criar em sala de aula e obter resultados significativos? Que experiências estéticas considero importantes de serem vivenciadas pelos meus alunos? Pensando sobre isso, questiono se estamos realmente

propiciando aos nossos alunos momentos de descoberta significativos com o repertório proposto para execução e audição. Ou indo mais adiante, partindo do pressuposto que nossos alunos já trazem uma vivência anterior, será que estamos conseguindo dialogar com essas audições anteriores? (BRAZIL, 2012, p. 79-80).

Brazil desenvolve em seu caderno, através da elaboração de pequenas peças em sala de aula e de repertório baseado em composições de vários gêneros da música brasileira para diversas formações de instrumentos de cordas dedilhadas, um excelente trabalho de iniciação instrumental. Apesar de ser fundamentado na leitura musical, trata-se de um material riquíssimo baseado na tradição musical brasileira.

Em relação ao tipo de repertório e aos conteúdos técnicos a serem desenvolvidos nas aulas dos instrumentos de cordas dedilhadas questionados pelo autor, com a prática da improvisação livre associada ao desenvolvimento técnico instrumental proposto nesta pesquisa, os dois conteúdos são construídos conjuntamente, caminham paralelamente, uma vez que a cada nova improvisação livre o aprendiz recorda dos gestos instrumentais aprendidos anteriormente, modifica-os, extrapola-os em busca de novos gestos e ideias musicais, criando assim suas próprias músicas.

A experiência estética vivenciada nas improvisações aproxima-se da música concreta instrumental, através da liberdade improvisatória em comunhão com a biografia do performer, onde tudo que ele ouviu e vivenciou anteriormente ou no momento da improvisação pode vir a tornar-se objeto sonoro musical, utilizados e aproveitados através de interpretações diretas, por abstrações sensoriais ou através do uso de palavras, contribuindo para amadurecimento dos gestos instrumentais e consequentemente das habilidades técnicas, indo de encontro à proposta de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas da pesquisa.

5.3.1. Os roteiros para improvisação

Para reforçar a ideia da improvisação livre em duo, os cinco roteiros da terceira parte do caderno de iniciação possuem títulos que fazem alusão ao número dois: Duo, Dueto, Dupla, A2 e 2/2. Em todos os cinco roteiros e em “Palheta Maluca”, na quinta parte do caderno,

aparecem textos com indicações de intensidade sonora. Até então, a dinâmica tinha sido sugerida apenas através dos símbolos de crescendo e decrescendo nos roteiros “Soltando as Cordas” e “Rasgueando”, na segunda parte. Estas indicações de dinâmica, juntamente com os gestos instrumentais propostos nos roteiros, têm por finalidade promover o controle e o aperfeiçoamento das habilidades motoras dos instrumentistas durante o desenvolvimento das improvisações livres. Uma vez que esta pesquisa visa apresentar uma proposta de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas tendo a improvisação livre como metodologia, o domínio destas habilidades é de fundamental importância para o desenvolvimento instrumental.

Os roteiros presentes nesta terceira parte seguem o mesmo modelo representativo, com os gestos instrumentais inseridos em um módulo determinado, seguidos de uma linha contínua indicativa da duração do trecho. As dinâmicas utilizadas classificam-se na seguinte ordem crescente de intensidade: *p* (*piano*), *mp* (*mezzo piano*), *mf* (*mezzo forte*), *f* (*forte*) e *ff* (*fortíssimo*).

5.3.2 Duo

Este roteiro utiliza-se dos gestos instrumentais de percussão no corpo do instrumento, vistos em Mano a mano e Ritmante, na segunda parte do caderno. As figuras representativas do violão e da guitarra estão inseridas em um módulo, seguidos de uma linha contínua indicando a duração temporal do trecho, acompanhados de indicações de dinâmica.

Assim como todos os roteiros desta parte, a improvisação inicia-se com o professor, sendo seguida pelo aluno através da imitação visual ou auditiva. Para proceder à imitação visual os dois improvisadores devem posicionar-se um de frente para o outro. Já na auditiva, sugere-se que o professor fique de costas ou coloque um objeto à sua frente para dificultar a visualização dos gestos instrumentais por parte do aluno.

Figura 62 – Duo.

Fonte: elaboração do autor.

5.3.3 Dueto

Para este roteiro, foram selecionados os gestos instrumentais de notas presas com e sem vibrato, *glissandos* e *bends*, todos executados simultaneamente com os dedos da mão direita em forma de dedilhado. A representação dos dedos da mão direita nos módulos é meramente ilustrativa, ficando a cargo dos improvisadores a combinação de acordo com a

proposta de improvisação. Os gestos instrumentais estão inseridos também em módulos associados à linha contínua de indicação temporal, acompanhados de dinâmica.

Figura 63 – Dueto.

Fonte: elaboração do autor.

5.3.4 Dupla

O terceiro roteiro para improvisação livre desta terceira parte do caderno de iniciação utiliza-se novamente das notas presas executadas, porém, através do ataque de *pizzicatos*

pela mão direita. Assim como nos demais roteiros, os gestos instrumentais estão inseridos em módulos seguidos de uma linha indicativa de duração temporal acompanhados de sugestões de dinâmicas.

Figura 64 – Dupla.

Fonte: elaboração do autor.

5.3.5 A2

Em A2, as cordas soltas, harmônicos naturais, notas mortas, meia pestana e pestana inteiras são executados em associação ao gesto instrumental do *rasgueado* de mão direita.

Assim como os demais roteiros desta parte do caderno, todos os gestos instrumentais estão inseridos em módulos, seguidos de uma linha indicativa de duração temporal acompanhados de sugestões de dinâmicas.

Figura 65 – A2.

Fonte: elaboração do autor.

5.3.6 2/2

A terceira parte do caderno de iniciação encerra-se com o roteiro para improvisação livre 2/2. Os gestos instrumentais de cordas soltas, harmônicos naturais, notas mortas e os

três tipos de pestanas vistos anteriormente, são executados através do ataque de mão direita da *tambora*, encerrando-se assim a revisão dos quatro tipos de ataque de mão direita previstos para o caderno de iniciação e abordados nesta parte: dedilhado, *pizzicato*, *rasgueado* e *tambora*.

Figura 66 – 2/2.

Fonte: elaboração do autor.

Apesar das propostas de improvisação presentes no caderno servirem apenas como um modelo ou como vem sendo tratado durante o texto, um roteiro, nada impede que o improvisador lance mão de outras ideias, gestos ou procedimentos até então não abordados,

mas que fazem parte de seu universo sonoro/instrumental, ou nas palavras de Costa (2007), do seu “rosto biográfico”. Rosto é um conceito de Gilles Deleuze⁷⁸ e segundo Costa,

são inevitáveis, necessários e testemunham nossas submissões históricas e pessoais. Aqui podemos explicitá-los: aprendizados os mais diversos, instrumentais, idiomáticos, gestuais (as mãos tocam sozinhas os sistemas onde cresceram: os dedos de um saxofonista tocam jazz e choro mesmo sem querer, os de um pianista tocam Chopin, etc...) e os repertórios; a personalidade de cada um, seus ritornelos, manias, jeitos e poses; os sistemas de ideias, as crenças, os valores, etc. Tudo isto faz o rosto de cada um. (COSTA, 2007, p. 143-144).

Nosso universo sonoro/instrumental, nosso “rosto biográfico” como ouvinte ou instrumentista, nos acompanha como um órgão de nosso corpo, nos reveste como uma roupa. Podemos até nos livrar das vestes em algum momento, mas de nossos órgãos não. Ou melhor, não espontaneamente, portanto, por mais que queiramos nos despir das influências, das amarras musicais, dos territórios por onde passamos, parte delas sempre estarão presentes de forma consciente ou não. Ao nos depararmos com um instrumento musical ou o seu som, diversas associações surgem em nossa mente. Elas serão reproduzidas, adaptadas, extrapoladas ou recriadas em algum momento, seja durante uma audição ou na performance de uma improvisação livre.

5.4 Quarta Parte – Solo ou grupo

Nesta seção do caderno estão presentes cinco roteiros para improvisação livre que podem ser praticados individualmente ou em grupo caso a iniciação instrumental seja destinada a mais de um aluno.

O ensino tutorial de instrumento através da aula individual é ainda a metodologia mais utilizada, seja na fase de iniciação ou em estágios avançados como nas universidades. O material didático proposto por esta pesquisa busca uma alternativa metodológica que pode ser utilizada tanto para o ensino instrumental individual quanto em grupo, ficando a cargo do professor decidir de acordo com a necessidade de suas aulas.

⁷⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Vol. 3 – Capitalismo e Esquizofrenia*. Editora 34, 1997.

A improvisação livre coletiva assim como o ensino coletivo de instrumentos musicais possuem muitas características em comum. Para Costa, a improvisação livre em grupo

é sempre uma enunciação coletiva resultado de um jogo de forças onde há implícitas e inevitáveis relações de poder entre os músicos. Estas são resultado das assimetrias inerentes aos ritmos entre os meios (relações entre os rostos diversos). Estas assimetrias são de várias naturezas e resultam do que cada músico traz para a performance - seu rosto - e também as impressões, sensações, ações de cada um diante do fluxo que vai se delineando no presente. O objetivo não é uma guerra pois não se disputam territórios. A idéia é de existir no coletivo, na multidão: o indivíduo só se produz no coletivo produzindo algo. (COSTA, 2007, p. 146).

Na coletividade, seja em uma performance de improvisação livre ou no ensino coletivo de instrumentos musicais, o jogo de forças é inevitável, pois além das características pessoais da personalidade de cada indivíduo ainda estão presentes as habilidades técnico-instrumentais de cada um, o que acaba por polarizar o jogo. A polarização, entretanto, pode ser encarada também como um roteiro para improvisação, desde que ela aconteça de forma consciente. É necessário, porém, buscar um equilíbrio, principalmente se a prática coletiva tem como objetivo o aprendizado ou aprimoramento instrumental.

A sensação de conforto e apoio emocional propiciada pela prática coletiva é um fator de grande importância para o aprendizado instrumental. A improvisação livre, pela sua característica libertadora das hierarquias e restrições da tradição musical é, juntamente com o ensino coletivo, uma grande ferramenta educacional, propiciando a melhoria do aprendiz em diversos aspectos como a concentração, a cooperação, a escuta atenta, a desinibição e socialização⁷⁹.

Para Costa (2007, p. 152), “quanto mais familiarizado com as técnicas, quanto mais vivência real com práticas reais e dinâmicas tem o músico, mais ele está habilitado operar numa performance coletiva de improvisação enquanto um artesão cósmico”. Esta pesquisa propõe uma integração entre o aprendizado instrumental coletivo e a improvisação livre coletiva, permitindo ao aprendiz a construção da sua técnica, da sua vivência musical e

⁷⁹ Os benefícios do ensino coletivo de instrumentos musicais foram abordados na seção A Institucionalização do Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais.

instrumental de forma paralela, através dos roteiros para improvisação livre com sugestões de gestos instrumentais presentes no caderno de iniciação.

5.4.1 Verso e Reverso

Continuando o processo de desenvolvimento técnico-instrumental proposto pelos roteiros da seção anterior do caderno, procurou-se, nesta parte, uma organização crescente de dificuldade na execução dos gestos instrumentais. Nestes dois primeiros roteiros a estrutura é basicamente a mesma da seção anterior, com os gestos instrumentais representados dentro de um módulo determinado seguidos de uma linha com indicação temporal em segundos.

Ao contrário da terceira parte onde os roteiros tiveram o suporte do professor, nesta seção este apoio é deixado de lado, ficando a improvisação a cargo somente do(s) aluno(s), uma vez que já houve inúmeras oportunidades para improvisação, treinamento e aprendizagem musical e instrumental. Caso os roteiros sejam improvisados em sequência, até o início desta seção o aluno teve a oportunidade de praticar 21 improvisações livres.

Nos dois roteiros estão presentes os gestos instrumentais de notas presas com e sem vibrato, os três tipos de *pizzicatos* e os três tipos de pestanas vistos anteriormente, cordas soltas, *glissandos*, *bends* e *rasgueados*, onde o roteiro “Reverso” está organizado de forma retrógrada em relação ao “Verso”. Este tipo de procedimento musical é utilizado na composição de cânones.

O cânone é uma composição contrapontística, comum no final do renascimento e no barroco, em que as vozes imitam a linha melódica executada pela voz principal. Existem diversas técnicas que auxiliam o compositor na elaboração de um cânone, sendo o retrógrado uma destas técnicas. Segundo Tragtenberg (1994, p. 256) “o cânon retrógrado também é chamado de *canon cancrizans*, *crab canon*, é aquele em que a linha melódica da parte original é repetida em sentido contrário, de trás para frente, por outra parte”.

Os dois roteiros aqui apresentados não se tratam de cânones, uma vez que não possuem uma linha melódica a ser executada de forma imitativa, mas sim de ideias, propostas gestuais,

organizadas em módulos de forma sequencial que serão executadas de trás para frente, em sentido contrário no roteiro seguinte, simulando a ideia de um cânone retrógrado. Sendo assim, os roteiros podem ser executados sucessivamente ou conjuntamente, dependendo da quantidade de pessoas e dos objetivos da improvisação livre.

Apesar de não apresentar nenhuma indicação de dinâmica, somente a de duração temporal, o intérprete deve explorá-la de acordo com o andamento da improvisação, alternando trechos com sonoridades suaves e fortes, tratando cada módulo de forma diferenciada em relação ao andamento, intensidade e timbre, procurando criar a cada novo módulo um contraste em relação ao anterior.

Figura 67 – Verso

Fonte: elaboração do autor.

Figura 68 – Reverso

Fonte: elaboração do autor.

Os próximos três roteiros, "*Aranea Telam*", "Qual é o seu nome?" e " $(A + B)^2$ ", utilizam-se também do módulo determinado como forma de representação gráfica, porém cada um possui sua própria organização gestual podendo ser praticado individualmente ou em grupo, limitados, entretanto, ao número de módulos disponíveis em cada roteiro.

5.4.2 Aranea Telam

Os gestos instrumentais utilizados neste roteiro são os mesmos de Verso e Reverso, entretanto, não utilizam nenhuma sugestão ou delimitação temporal. A ordem de execução dos módulos dependerá das conexões estabelecidas pela “teia” e pela escolha dos improvisadores.

Figura 69 – Aranea Telam

Fonte: elaboração do autor.

“Aranea Telam” foi estruturado simulando a teia de uma aranha, onde cada movimento em um dos fios, ou módulos neste caso, influencia os demais, exigindo, solicitando uma atitude, uma resposta musical ao movimento criado pelo gesto executado. A

medida em que o movimento gestual na teia se desenvolve, fica difícil saber qual foi o gerador, uma vez que os improvisadores irão movimentar-se pelos módulos através da *Aranea Telam*, de conexões musicais e gestuais ou nas palavras de Costa através das “conexões rizomáticas”. A noção de rizoma referencia-se à estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto e, no caso da improvisação livre, em qualquer gesto instrumental, seja ele de concordância ou recusa da proposta dos demais membros do grupo. O rizoma é uma forma de conexão definida pelo filósofo Gilles Deleuze e Félix Guattari onde,

... diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos (DELEUZE, 1997, p. 32).

Os “rostos biográficos” e as “conexões rizomáticas” são fortes e influenciam o ambiente da improvisação uma vez que cada membro da teia irá explorar os gestos de acordo com sua biografia, através seus conhecimentos musicais e instrumentais e, no caso desta pesquisa, a cada nova improvisação livre. O simples fato de se alternarem as propostas gestuais não garante uma boa performance caso esse ambiente de jogo, de conexão ou conversa não se dê através de um processo de escuta atenta e interação consciente pelos improvisadores.

5.4.3 Qual é o seu nome?

Em “Qual é o seu nome?”, todos os gestos instrumentais presentes no roteiro já foram praticados anteriormente. Eles estão delimitados por módulos, sem indicação temporal ou de dinâmica e foram organizados de forma a representar as letras do alfabeto. A improvisação é baseada nas letras pertencentes ao nome, sobrenome ou apelido do intérprete, onde a ordem de execução dos gestos instrumentais será determinada pela ordem de aparecimento destas letras. Por exemplo: **ANDRÉ** é formado por “A, B, C,” + “M,

N, O" + "D, E, F" + "P, Q, R" + "D, E, F" e **CAMPOS** por "A, B, C," + "A, B, C," + "M, N, O" + "P, Q, R" + "M, N, O" + "S, T, U, V".

O intérprete terá liberdade para improvisar através das sugestões gestuais presentes no interior de cada módulo, entretanto esta liberdade será limitada pelos módulos formantes de seu nome, sobrenome ou apelido.

Figura 70 – Qual é o seu nome?

A, B, C

D, E, F

G, H, I

J, K, L

M, N, O

P, Q, R

S, T, U, V

W, X, Y, Z

Fonte: elaboração do autor.

5.4.4 $(A + B)^2$

No último roteiro da quarta parte, os módulos gestuais foram divididos em duas opções: A e B. A improvisação livre deverá basear-se na combinação destas letras através da resolução matemática da expressão $(A + B)^2$, ou seja, a improvisação deverá ocorrer da seguinte forma: $A^2 + 2AB + B^2$ (O quadrado da soma de dois termos é igual ao quadrado do primeiro, mais duas vezes o produto do primeiro pelo segundo, mais o quadrado do segundo).

Figura 71 – $(A+B)^2$

A

B

A

B

A

B

A

B

Fonte: elaboração do autor.

Estão presentes neste roteiro oito opções de seleção dos módulos gestuais para a improvisação, sendo quatro representados pela letra “A” e quatro pela letra “B”. A combinação das letras na resolução matemática fica a critério do intérprete, podendo escolher uma ou várias letras de cada grupo. A dualidade presente na terceira parte do caderno é retomada, entretanto, além de maior liberdade gestual, os intérpretes não improvisam mais com o auxílio do professor e sim com o suporte do grupo participante através do diálogo musical, da interação e do jogo propiciado por cada membro do grupo.

5.5 Quinta Parte – A técnica expandida

Esta parte está destinada à prática da improvisação livre através da técnica expandida ou estendida. Este termo, de definição bastante ampla, é uma tradução de *extended technique* e será utilizado nesta pesquisa como recurso de ampliação da técnica instrumental durante as propostas de improvisação livre.

Na série radiofônica “A Espiral das Vanguardas” exibida pela rádio Cultura FM 103,3, que segundo o professor e compositor Flô Menezes “pretende ilustrar os possíveis paralelos entre a música contemporânea e as obras do passado, revelando aspectos de alta modernidade no repertório histórico da composição e seus elos com as ideias que norteiam a composição musical dos dias de hoje”⁸⁰; apesar de questionar a noção ou definição de técnica expandida no programa exibido no dia 18 de setembro de 2012, para Menezes ela acontece “quando um instrumento, ou mesmo a voz humana, é submetido à especulações as mais desvairadas em termos de emissão sonora, novas descobertas de modos de ataque, de timbres, de maneiras de você tocar um instrumento”. Ainda segundo Menezes, “da técnica estendida à escuta estendida a gente tem a invenção de novos sons. Na realidade quando se estende um instrumento se estende a escuta junto”.

Esta definição apesar de bastante ampla, não é suficiente para representar as questões abordadas nesta pesquisa. A descoberta de novos modos de ataques e de timbres, e maneiras de se tocar o instrumento, fazem parte da pesquisa sonora da música composta a partir de meados do século XX. Até que ponto a busca por novos

⁸⁰ Disponível em: <<http://culturafm.cmais.com.br/a-espiral-das-vanguardas>>. Acesso em: 18 set. 2012.

timbres, novas sonoridades e maneiras de se tocar um instrumento pode ser considerado técnica expandida?

O conceito modificou-se no decorrer do desenvolvimento dos instrumentos, das novas propostas de obras musicais e das habilidades técnicas dos instrumentistas. Defini-la como um tipo de técnica ainda não explorada, incomum ou não tradicional dependerá, na verdade, de muitos fatores como a época, o instrumento, a obra musical e, principalmente, o conhecimento do instrumentista em relação ao repertório e à técnica do seu instrumento. Para Toffolo,

uma das razões que torna difícil a tarefa de definir o termo “técnica estendida” é o fato de que aquilo considerado “não usual” na forma de se tocar um instrumento muda sensivelmente ao longo da história. Por exemplo, o uso do pizzicato que hoje é uma forma de tocar totalmente usual para os instrumentos de cordas arcadas, foi considerado incomum no início do período Barroco como se pode verificar em “*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*” de Monteverdi. (TOFFOLO, 2010, p. 1280)

Ao contrário do que aconteceu em outros séculos, onde as características composicionais eram relativamente claras, a ponto de se delimitar cronologicamente os períodos da história da música, o século XX destacou-se por uma efervescência de ideias, de conceitos e tendências simultâneas e muitas vezes antagônicas. Paul Griffiths adota como o início da música moderna a composição da música *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy (GRIFFITHS, 1998, p. 7), onde classifica como moderno o momento de fuga das regras impostas pela tonalidade. Partindo-se de um conceito semelhante, pode-se classificar como um dos marcos da música contemporânea, a criação em 1948 do conceito de *música concreta* por Pierre Schaeffer.

Entre as características da música moderna, como a expansão e abandono da tonalidade, novas complexidades rítmicas e texturais, o abandono da forma, a presença do oriente nas composições ocidentais, do acaso, da aleatoriedade, o uso do ruído como elemento sonoro musical, entre tantas outras, a mais significativa, no entanto, deu-se pelo

uso do timbre não mais como acessório, limitado à individualidade instrumental, mas elevado ao status de elemento estrutural no discurso musical.

Costa (2006) chama a atenção para a importância do timbre como elemento estruturador e autônomo na música ocidental a partir da segunda metade do século XX.

Podemos observar que há um grande movimento na música ocidental, em que o timbre, antes insignificante com respeito à escritura, é recuperado, reconhecido primeiro como fenômeno autônomo e a seguir como categoria predominante – terminando quase por submergir ou absorver as outras dimensões do discurso musical, de sorte que as microflutuações do som (glissandos, vibratos, mutações do espectro sonoro, trêmulos...) passam do estado de ornamento ao de texto (COSTA, 2006, p. 152).

Estas mudanças, fortalecidas pelas propostas da música concreta, juntamente com as descobertas da composição eletrônica alemã, representada principalmente por Stockhausen, influenciarão a composição instrumental, no momento em que os compositores buscarão de alguma forma, meios de reproduzir as sonoridades experimentadas no estúdio, em instrumentos acústicos. Segundo Toffolo,

procedimentos tipicamente eletroacústicos como a filtragem de frequências, entre outras, são utilizados pelos compositores na música instrumental. Tais usos resultam na busca de novas formas de produção sonora nos instrumentos acústicos acarretando em uma extensão da técnica instrumental. Elementos como o vibrato, o tremolo, o trinado, entre outros passam a ser estruturais e não mais ornamentais como eram geralmente utilizados na música tradicional (TOFFOLO, 2010, p. 1281).

A pesquisa musical visando a expansão da técnica e das novas possibilidades timbrísticas dos instrumentos são detectadas nas obras de Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Luciano Berio, György Ligeti, Brian Ferneyhough, Jorge Antunes, entre outros. Estas características estão presentes nesta parte do caderno, através da valorização do objeto sonoro musical e da liberdade criativa, propiciados pelas propostas de roteiros para improvisação livre.

Para um vihuelista ou alaudista membro de um grupo de música antiga, acostumado com o repertório renascentista, a execução de gestos instrumentais como *glissando*, *tambora*, *bend*, *pizzicato* Bartok, *tapping*, entre outros, podem parecer distantes dos gestos pertencentes ao repertório do período em questão, o que não é o caso de instrumentistas habituados ao repertório da contemporaneidade e muito menos dos praticantes da improvisação livre, onde esses mesmos gestos são considerados comuns, tradicionais e idiomáticos nas cordas dedilhadas. O fato de não se conhecer ou praticar determinado gesto instrumental não quer dizer que ele já não seja habitual, corriqueiro e idiomático para um determinado compositor ou instrumentista.

Um gesto instrumental simples como o *glissando*, por exemplo, não deveria ser executado na vihuela, uma vez que seus trastes eram móveis e de tripa enrolada ao redor do braço. A sua execução logo após a fixação dos trastes na guitarra espanhola (violão), por exemplo, torna este gesto instrumental um recurso de técnica expandida? Até certo ponto sim, mas com o desenvolvimento dos instrumentos de cordas dedilhadas e de sua utilização no repertório no decorrer da história da música, ele transforma-se em um gesto instrumental usual, corriqueiro, tradicional, idiomático.

Baseado na definição de técnica estendida proposta anteriormente, a quinta parte do caderno de iniciação sugere como expansão da técnica instrumental além da palheta, já tradicionalmente utilizada pelos instrumentos de cordas dedilhadas, objetos de uso escolar como lápis, caneta, borracha, régua e folha de papel. Estão presentes nesta seção do caderno de iniciação, um exercício para desenvolvimento do ataque de mão direita através do uso da palheta e cinco roteiros para improvisação livre utilizando-se da técnica estendida: “Palheta Maluca”, “Pestaneta”, “Falso Berimbau”, “Papelada” e “Papeleo”. Nos exercícios, as cordas devem ser executadas no sentido indicado pela seta: seta para cima (↑) indica que a palheta deverá atacar a corda no sentido da corda grave para a aguda. Seta para baixo (↓) indica o contrário, ou seja, no sentido da corda aguda para a grave. Já nos roteiros para improvisação não existe indicação nenhuma quanto à forma de ataque, ficando a cargo do executante decidir qual alternativa é a mais indicada para obter a sonoriade desejada.

5.5.1 Palheta Maluca

Este roteiro retoma à ideia do módulo determinado, seguido de uma linha com indicação temporal em segundos. Os gestos instrumentais vistos anteriormente são trabalhados neste roteiro utilizando-se da palheta como objeto acessório de ataque pela mão direita. As indicações de dinâmica, além de procurar desenvolver possibilidades de contrastes de intensidade durante o roteiro, têm também por finalidade desenvolver habilidades de controle do gesto instrumental da mão direita pelo uso deste objeto de expansão da técnica instrumental.

Figura 72 – Palheta Maluca

Fonte: elaboração do autor.

5.5.2 Pestaneta

Para a execução dos roteiros “Pestaneta” e “Falso Berimbau” é necessário uma mudança na forma de como se segura tradicionalmente o instrumento. Ele deve ser apoiado sobre as duas pernas, com a parte de trás do braço sobre a perna esquerda e o fundo sobre a perna direita, ficando portanto, com as cordas viradas para cima⁸¹. No roteiro “Pestaneta”, será usado como objeto de expansão da técnica um lápis ou caneta, e uma palheta. O improvisador deve segurar o lápis/caneta com os dedos da mão esquerda e com os dedos da mão direita a palheta. A mão esquerda pressionará as cordas com a caneta/lápis como se fosse uma pestana, movendo-a pelas cordas procurando criar *glissandos* de diversos tipos. Simultaneamente, a mão direita toca as cordas com a palheta.

Para a exploração de todo o espectro sonoro das cordas, sugere-se a sua divisão em três partes: da 1ª casa até o início da caixa de ressonância do instrumento, do início da caixa de ressonância até o final da boca e, por fim, do final da boca até o rastilho ou ponte, lançando mão dos recursos de dinâmica, alternando sonoridades com pouca e muita intensidade, momentos de crescendo e decrescendo, bem como das mudanças de andamento.

5.5.3 Falso Berimbau

Em “Falso Berimbau” o improvisador utilizará também um lápis, uma caneta ou um objeto parecido para atacar as cordas como se fosse uma baqueta de instrumentos de percussão, executando simultaneamente os gestos instrumentais contidos nos módulos.

⁸¹ O instrumento deve ficar totalmente estável, possibilitando ao executante liberdade para a improvisação. Como instrumentos e instrumentistas possuem tamanhos diferenciados, o intérprete deverá experimentar outras alternativas de apoio caso a sugerida não atenda este requisito.

Figura 73 – Falso Berimbau

Fonte: elaboração do autor.

A ordem de seleção dos módulos e consequentemente dos gestos instrumentais, as dinâmicas e mudanças de andamento não estão predefinidos pois dependerá do desenvolvimento da improvisação, ficando portanto a critério do(s) intérprete(s).

5.5.4 *Papelada*

Os títulos “Papelada” e “*Papeleo*” fazem alusão ao uso do papel como objeto a ser utilizado na improvisação. Para a execução dos dois roteiros sugere-se a retomada da postura tradicional ou usual para execução instrumental. Nas duas propostas, os gestos instrumentais estão representados dentro dos módulos, seguidos de uma linha representativa da duração.

Em “Papelada” a proposta é se trabalhar com o papel enquanto elemento de expansão da técnica instrumental, associado à palheta e borracha escolar. A improvisação foi dividida em duas partes, a primeira com a folha de papel fixa e a segunda móvel.

Para começar a improvisação, o intérprete deve primeiramente preparar o instrumento, trançando uma folha de papel pelas cordas e mantendo-a fixa na primeira casa ou posição. Os dedos da mão esquerda irão pressionar notas com e sem vibrato pelas cordas do instrumento enquanto a mão direita toca simultaneamente as cordas com uma borracha escolar, experimentando a alternância entre notas presas com cordas soltas, para explorar a sonoridade fornecida pela folha de papel.

Figura 74 – Papelada

Para a segunda parte de “Papelada” o improvisador deverá mover a folha de papel com a mão esquerda pelas cordas do instrumento enquanto a palheta, segurada pelos dedos da mão direita, toca as cordas.

5.5.5 Papeleo

Assim como no roteiro anterior, para improvisar em “Papeleo” o intérprete deverá primeiramente preparar o instrumento, trançando uma folha de papel pelas cordas e mantendo-a fixa na primeira casa ou posição. Além da folha de papel será utilizado também, como elemento de expansão da técnica instrumental, uma régua milimetrada (régua escolar). A improvisação foi dividida em duas partes, a primeira com a folha de papel fixa e a segunda com a folha de papel enrolada.

Com a folha de papel fixa na primeira casa do instrumento, o improvisador deve segurar a régua milimetrada com os dedos da mão esquerda, pressionando-a em pé ou deitada sobre as cordas simulando uma pestana, movendo-a pelas cordas procurando criar *glissandos* de diversos tipos, pulsando, dedilhando simultaneamente as cordas com os dedos p (polegar), i (indicador), m (médio) e a (anular), da mão direita. Sugere-se ainda a alternância entre notas presas com cordas soltas, para explorar a sonoridade fornecida pela folha de papel.

Figura 75 – Papeleo

Para a segunda parte do roteiro, o improvisador deverá retirar rapidamente a folha de papel e fazer um rolo de, no máximo, um palmo de comprimento⁸². A mão esquerda irá formar pestanas pelo braço do instrumento enquanto a mão direita toca simultaneamente as cordas com o rolo de papel, experimentando diversos tipos de ataque com percussão, *rasgueados*, notas simples ou em grupo, etc.

⁸² Este rolo de papel pode ser preparado com antecedência para utilização nesta parte do roteiro.

Fonte: elaboração do autor.

5.6 Sexta Parte – Da palavra ao gesto instrumental

Para concluir o caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas, optou-se por roteiros onde os executantes possam praticar todos os gestos instrumentais vistos nas partes anteriores, sejam eles oriundos da técnica tradicional ou estendida. Tratam-se de propostas para a improvisação livre coletiva, nomeadas de “Furdunço⁸³ no Sertão 1, 2, 3 e 4”, realizadas pela sugestão de palavras apresentadas através de um jogo de caça palavras exibido em um retroprojetor ou projetor multimídia (data show)⁸⁴.

As palavras sugeridas nos roteiros de improvisação têm por objetivo estimular ações instrumentais criativas nos performers. Apesar da semântica, elas desencadeiam lembranças e associações particulares a cada pessoa, uma vez que cada indivíduo possui sua própria biografia ou nas palavras de Costa seu “rosto biográfico”. Para Falleiros (2012, p. 194) “a palavra para a improvisação pretende a partir do conceito, alinhar a experiência para uma ação criativa”. Os performers devem basear-se nos seus significados e interpretá-las musicalmente em seus instrumentos, no caso da proposta desta pesquisa, ou no meio expressivo que lhe for mais apropriado.

Esta proposta de roteiros para improvisação livre por sugestão de palavras, presente na última parte do caderno de iniciação, é baseada nos “modelos de improvisação” de Koellreutter. Foi desenvolvida inicialmente para uma avaliação na disciplina “O jogo da

⁸³ Segundo o dicionário Houaiss furdunço quer dizer baile popular, p.ext., qualquer festa popular. Movimentação com barulho, algazarra, desordem.

⁸⁴ Para a segunda alternativa, o jogador deve utilizar-se dos arquivos gravados no DVD do Apêndice B ou disponíveis no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.numut.iarte.ufu.br/furdunco>>.

improvisação na proposta pedagógica de Hans-Joachim Koellreutter” cursada no primeiro semestre de 2011 e ministrada pela professora Dra. Maria Teresa (Teca) Alencar de Brito no curso de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Durante a disciplina realizou-se várias atividades de improvisação baseadas nas ideias de Koellreutter, bem como as publicadas pela professora no livro *“Koellreutter educador – o humano como objetivo da educação musical”*. Estas atividades de improvisação livre foram de fundamental importância para o desenvolvimento desta pesquisa e, principalmente, para esta última parte do caderno de iniciação.

A escolha do jogo de caça palavras como roteiro direcionador de um processo de escolha das palavras para as atividades de improvisação livre deu-se pelas seguintes razões: o software Crossword Forge⁸⁵, escolhido para elaboração do jogo, permite que se criem diversas combinações geográficas das mesmas palavras, possibilitando a ocorrência de várias improvisações sem que se memorize a sua localização ou ordem de seleção; esta alternativa permite uma escolha mais dinâmica, menos monótona e cansativa, uma vez que dependerá da localização da palavra pelo jogador responsável em resolver o caça palavras; a improvisação livre, para Costa, aproxima-se de uma conversa, um diálogo, uma brincadeira, um jogo, possibilitando aos seus praticantes a interação necessária à sua prática, portanto, nada mais próximo e real do que utilizar um jogo para improvisar (jogar).

Falleiros em sua pesquisa *“Palavras sem discurso: Estratégias criativas na improvisação livre”* defende que o uso da palavra como sugestão para improvisação contribui para o estímulo e produção de “estopim criativo” e para a “condução de fluxo com menos condicionamento da ação do improvisador do que outras propostas”. Para o autor nem todas as palavras são capazes de fornecer um “estopim criativo” capaz de manter o fluxo improvisatório, sendo necessário “escolher mais cuidadosamente as palavras usadas para realizar as improvisações, a fim de promover o potencial de uma ação criativa, e não apenas gerar uma espécie de representação por tentativa de imitação ou analogias” (FALLEIROS, 2012, p. 191).

⁸⁵ Disponível em: <<http://www.solrobots.com>>, acesso em: 10 jun. 2011.

As palavras que fazem parte deste jogo, desta parte do caderno de iniciação, foram escolhidas de duas formas: a primeira através de palavras especificamente ligadas a algum gesto instrumental visto nas demais partes do caderno de iniciação: *tambora*, *rasgueado*, *glissando*, etc. A segunda foi através do seu significado e da possível ou provável representação musical e gestual que elas possam desencadear. A ideia do binário, já abordada em outras partes do caderno, é retomada aqui através da utilização do oposto, da imagem no espelho para gerar associações e “estopins criativos”, como por exemplo: igual e contrastante, denso e leve, rápido e lento, alegre e assustador, etc.

Os roteiros da sexta e última parte do caderno de iniciação foram baseados nos “modelos de improvisação” de Koellreutter presentes no livro “Koellreutter Educador – O humano como objetivo da educação musical” publicado por Brito (2001). No livro, os roteiros são organizados de forma a definir claramente os objetivos desejados com a improvisação, como faixa etária, temática, metodologia, forma de realização, critérios de avaliação, definição de conceitos, exemplo, etc. São organizados metodologicamente, seguindo quase uma estrutura de um plano de aula.

Todos os roteiros do caderno são destinados a adolescentes e adultos. Não que não possam ser praticados por crianças, no entanto, nesta última parte como a improvisação baseia-se no uso de palavras, algumas podem tornar-se de difícil entendimento conceitual. Caso haja interesse, pode-se fazer o download do software *Crossword Forge* para criar novos jogos de caça palavras, com combinações de outras palavras para o jogo. As palavras podem também ser sugeridas pelos próprios participantes da improvisação e selecionadas por algum outro tipo de regra, modelo ou artifício.

5.6.1 Furdunço no Sertão 1, 2, 3 e 4.

Fazem parte desta última parte do caderno de improvisação quatro jogos de caça-palavras: “Furdunço no Sertão 1, 2, 3 e 4”. Cada jogo está dividido em três modelos de improvisação: “A”, “B” e “C”, onde as palavras que serão selecionadas pelo jogador são as mesmas, no entanto, elas estão localizadas em posições geograficamente diferentes na grade do caça-palavras, permitindo que se jogue até três vezes cada jogo sem repetir o

mesmo posicionamento das palavras, totalizando, portanto 12 possibilidades de improvisação.

A temática envolvida nos roteiros relaciona-se à pesquisa de timbres, de gestos instrumentais, ao diálogo, à autodisciplina, ao respeito, à criação, à utilização de ritmos métricos e não-métricos, ao desenvolvimento da sensibilidade musical e, nas palavras de Koellreutter, à “percepção da consciência”. A metodologia empregada é a seguinte:

- Instrumentos utilizados: Instrumentos de cordas dedilhadas disponíveis.
- Organização: grupo formado de no mínimo três pessoas, divididos em um jogador e músicos instrumentistas.
- Posicionamentos dos participantes: semicírculo voltado para a projeção do caça-palavras.

O roteiro desenvolve-se da seguinte forma: antes de começar a improvisação, os participantes devem recordar os gestos instrumentais vistos nas demais partes do caderno, imaginando de que forma irão representar em seus instrumentos as palavras propostas pelo jogador do caça-palavras; um dos participantes inicia o jogo do caça-palavras tentando manter o intervalo em torno de 30 segundos entre a seleção de cada palavra; a improvisação deve começar com um instrumento tocando suavemente, seguido pelos demais de forma livre; explorar no decorrer do jogo várias combinações instrumentais, valorizando principalmente a formação de duos; cada nova palavra deve ser interpretada com propostas musicais e gestuais diferentes; durante o jogo sempre deve haver pelo menos um instrumento tocando. Não que o silêncio ou a pausa sejam proibidos, eles podem e devem fazer parte da improvisação, pois é através deles que se pode ouvir os demais membros do jogo, da improvisação. O jogo encerra-se após a interpretação da última palavra escolhida. Neste momento os instrumentos devem retirar-se um a um, terminando com o instrumento inicial ou de acordo como o grupo definir.

Ao concluir a improvisação, sugere-se aos praticantes uma avaliação para verificar se a duração das improvisações em cada palavra foi suficiente para expressar musicalmente o que se queria; se as propostas dos participantes foram interessantes esteticamente; se houve equilíbrio entre os instrumentos; se houve o uso de dinâmicas e andamentos

diferentes; se todos os instrumentos conseguiram representar as palavras propostas pelo jogo; se o final da improvisação foi bem concluído.

Os roteiros possuem as seguintes palavras para improvisação:

- Furdunço no Sertão 1: harmônico, *rasgueado*, pestana, *glissando* e *bend*, *pizzicato* e *tambora*.
- Furdunço no Sertão 2: denso, leve, tenebroso, contrastante, igual e lento.
- Furdunço no Sertão 3: alegre, rápido, paralelo, forte, pontilhista e espaçado.
- Furdunço no Sertão 4: áspero, liso, assustador, muito curto, percussivo e melódico.

O jogo pode ser praticado de duas formas: Impresso em uma transparência para uso em um retroprojeto ou através de um computador com projetor multimídia (data show) utilizando-se dos arquivos criados pelo software Crossword Forge. Para impressão do jogo em uma transparência sugere-se a utilização dos roteiros do Caderno de Iniciação presente no “Apêndice A” desta pesquisa, e para jogar/improvisar interativamente através do computador, deve-se utilizar os arquivos gravados no DVD do “Apêndice B” ou disponíveis no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.numut.iarte.ufu.br/furdunco>>.

Cada jogo/roteiro possui três arquivos com extensões diferentes: “.swf”, “.html” e “.xml”, que devem ficar armazenados no mesmo diretório ou pasta do computador. Tomando como exemplo “Furdunço no Sertão 1A” temos os seguintes arquivos: “cwf_live_1a.swf”, “furdunco_1a.html” e “furdunco_1a_puzzle.xml”.

Para iniciar o jogo do caça-palavras siga os seguintes passos:

1. Clique duas vezes com o botão esquerdo do mouse sobre o arquivo com a extensão “.html”, neste caso o “furdunco_1a.html”.
2. Abre-se neste momento uma janela do navegador de internet definido como padrão do computador.

Figura 76 – Abertura do navegador de internet

Fonte: elaboração do autor.

3. Localize na grade do jogo as palavras pertencentes ao roteiro, selecionando-as com o botão esquerdo do mouse.

Figura 77 – Seleção das palavras em Furdunço no Sertão 1A

Fonte: elaboração do autor.

Observe que à medida que elas são selecionadas elas são também destacadas na listagem localizada logo abaixo da grade.

4. Caso o jogador tenha dificuldade em localizar as palavras do jogo, prejudicando assim o desenvolvimento das improvisações, ele pode acessar o menu de **Dicas** e escolher uma das 3 opções: **exibir próxima letra**, **exibir próxima palavra** ou então **exibir todas as palavras**.

Figura 78 – Menu Dicas.

Fonte: elaboração do autor.

5. Ao localizar a última palavra o jogador deve selecioná-la sem soltar imediatamente o botão esquerdo do mouse, pois caso contrário, as letras serão embaralhadas pelo navegador indicando o final do jogo, o que pode confundir os improvisadores que não estiverem olhando para a tela. Veja a figura a seguir.

Figura 79 – Embaralhamento das letras do roteiro.

Fonte: elaboração do autor.

6. Ao terminar o jogo do caça palavras é exibida a seguinte tela:

Figura 80 – Tela do fim do jogo.

Fonte: elaboração do autor.

7. Para finalizar todo processo clique em OK.

8. Os improvisadores podem abrir um novo roteiro ou então praticar o mesmo quantas vezes desejarem, bastando para isto acessar o menu **Jogo** e clicar em **Reiniciar**. Ele também pode ser impresso clicando em **Imprimir**.

Figura 81 – Menu Jogo.

Fonte: elaboração do autor.

Encerram-se aqui os roteiros para a prática da improvisação livre presentes no caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas. Todas as propostas de improvisação livre do caderno, apesar da liberdade interativa e de criação, desenvolvem-se a partir da sugestão de roteiros baseados em regras quanto ao uso dos gestos instrumentais. Nyman defende que “o jogo envolve correr riscos continuamente. As regras estabelecem limites para o que pode ser feito, mas mais importante ainda é que, provê guias para a improvisação e a inovação” (NYMAN, 1999, p. 18, apud COSTA, 2003, p. 40).

As “regras e limites” para a improvisação presentes nesta pesquisa têm por função apresentar, aprimorar, direcionar e proporcionar o aprendizado dos gestos instrumentais

aos iniciantes em instrumentos de cordas dedilhadas. Entretanto, essas “restrições” gestuais não são necessariamente imutáveis, uma vez que se trata de sugestões e não de regras permanentes, definitivas, cabendo, portanto, ao intérprete total liberdade na improvisação, inclusive na combinação ou criação de novos gestos, até porque o “rosto biográfico” é dinâmico e mutável.

Para Derek Bailey, Rogério Costa, Harald Stenström, H. J. Koellreutter e o autor desta pesquisa, a improvisação livre pode ser praticada por qualquer pessoa, com ou sem conhecimentos instrumentais ou musicais. Apesar do caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas proposto na pesquisa se basear em roteiros, o seu planejamento não é um requisito primordial e essencial para a realização de sessões de improvisação livre, uma vez que não tê-los não impede a prática. Ter claro os objetivos faz parte da metodologia, do planejamento didático, da meta que se pretende atingir, seja ela ligada ao desenvolvimento da “percepção da consciência”, da vivência musical ou da aquisição de habilidades técnico-instrumentais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve por objetivos investigar em que aspectos a improvisação livre pode integrar uma proposta de ensino dos instrumentos de cordas dedilhadas, bem como de que forma esta nova abordagem pode ser utilizada para a iniciação instrumental. Ela desenvolveu-se alicerçada em duas frentes teóricas: a Improvisação Livre e o Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais, dividindo-se basicamente em três partes: fundamentação teórica, oficinas de improvisação livre e elaboração do caderno de iniciação, sendo que as duas últimas ocorreram de forma imbricada, alimentando-se mutuamente das ideias ou propostas, criadas ou desenvolvidas.

Na elaboração do caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas optou-se por uma abordagem que viabilizasse a prática instrumental de forma individual e/ou coletiva, podendo ser aplicada tanto no ensino tutorial, já adotado pela maioria das escolas, quanto no coletivo, em franca expansão e desenvolvimento no país.

O caminho foi longo, percorrendo a história da improvisação livre e do ensino coletivo de instrumentos musicais, onde os diversos tipos de gestos musicais são descritos, com enfoque no gesto instrumental, termo adotado na pesquisa para representar os elementos da técnica instrumental. A análise de partituras de músicas contemporâneas, bem como de métodos, cadernos, guias e manuais de iniciação ao instrumento foram o suporte necessário para o desenvolvimento da pesquisa.

Apesar de existirem novas propostas de registro gráfico musical, bem como metodologias e abordagens atuais para iniciação instrumental, a estrutura pedagógica da maioria destes “cadernos” para iniciantes ainda se baseia em conhecimentos musicais tradicionais, exigindo conhecimentos de leitura e teoria musical, como por exemplo: “Játékok” de György Kurtág (GOUVEIA, 2010), “Piano-Brincando” (FONSECA; SANTIAGO, 1993), “Na ponta dos dedos – Exercícios e repertório para grupos de cordas dedilhadas” (BRAZIL, 2012), “First Book for the Guitar” (NOAD, 1986) e “The Complete Idiot’s guide to Playing the Guitar” (NOAD, 2002), “O equilibrista das seis cordas” (MARIANI, 2002), “Minhas primeiras cordas” (MACHADO, 2007), “Caderno Pedagógico – uma sugestão para iniciação ao violão” (DAMACENO; MACHADO, 2002), “A Arte de Pontear Viola” (CORRÊA, 2000),

“Terrifying technique for guitar” (CULPEPPER, 1996), “Pumping Nylon: The Classical Guitarist’s Technique Handbook” (TENNANT, 1995).

Por outro lado, o ensino da improvisação em sua grande maioria é voltado para a improvisação idiomática, o que requer, solicita, exige de seu praticante domínio relativamente avançado do instrumento e conhecimentos sólidos de teoria musical, dificultando a sua utilização como metodologia para iniciação instrumental. Além das propostas ou modelos de improvisação livre, desenvolvidos por Koellreutter, vale ressaltar também o livro *“Free Improvisation: A Practical Guide”* do Saxofonista Tom Hall publicado em 2009. Trata-se de um guia com mais de 100 exercícios ou roteiros/modelos para improvisação livre, onde as propostas foram numeradas e divididas em categorias. Como o nome já esclarece, é uma publicação destinada à prática da improvisação livre e não um manual de iniciação instrumental, apesar dos roteiros serem abertos à realização por qualquer instrumento.

Na iniciação musical para crianças é comum a realização de atividades de improvisação, através de propostas lúdicas, com os objetivos voltados principalmente à educação musical, valorizando outras competências que não as instrumentais. Não que isto seja um problema, ao contrário, quanto mais cedo ocorrer o contato orientado com as linguagens artísticas melhor será o desenvolvimento musical infantil. Um método que procura unir a educação musical e o ensino instrumental é o *“Piano Brincando”* de Fonseca e Santiago (1993), onde são propostas atividades lúdicas destinadas à musicalização e introdução ao piano, abordando temas ligados à origem do piano, reconhecimento do teclado, atividades para coordenação motora, reconhecimento de sons e grafias alternativas, leitura relativa, reconhecimento das notas musicais, concluindo com atividades de leitura absoluta. O capítulo 4 *“Sons e Grafias”* apresenta um *“glossário”* de códigos como: pontos, linha, *clusters* e *glissandos*, grafados de forma não tradicional, que foram utilizados com a finalidade de apresentar os parâmetros do som (altura, duração, intensidade e timbre). Trata-se de uma proposta interessante que incentiva e promove a prática da improvisação livre, porém, aos poucos, as atividades do livro caminham em direção ao reconhecimento da pauta e, conseqüentemente, à prática da leitura musical tradicional.

Interessante ressaltar que apesar de se fundamentar na leitura musical bem como no domínio teórico musical, propostas inovadoras como os Jogos (Játékok) de György Kurtág são importantes para a ampliação dos horizontes didáticos, além de proporcionar possibilidades de exploração gestual, instrumental e sonora.

Sobre a improvisação livre, foram utilizadas como principais referências nesta pesquisa as propostas de Rogério Costa e H. J. Koellreutter, onde Costa, através de conceitos como idioma, território, intérprete criador, jogo, rosto biográfico, entre outros, fornece o suporte teórico para a pesquisa. Koellreutter em “Koellreutter educador: O humano como objetivo da educação musical”, com seus modelos e ideais de improvisação, foi a fonte de inspiração para a criação dos roteiros de improvisação livre desenvolvidos durante as oficinas bem como os registrados no caderno de iniciação.

O Ensino Coletivo de instrumentos musicais teve como principal suporte teórico o livro “Educação Musical e Transformação Social: Uma experiência com o ensino coletivo de cordas” de Flávia Maria Cruvinel, fornecendo o embasamento necessário para fundamentar a análise comparativa desta prática pedagógica em duas grandes instituições brasileiras, o Projeto Guri de São Paulo e os Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais.

As oficinas de improvisação livre realizadas nos Conservatórios Estaduais de Música do Triângulo Mineiro propiciaram o ambiente ideal para a criação, compartilhamento de ideias, de propostas gestuais e descobertas sonoras, fornecendo o substrato necessário para fertilizar a prática da improvisação, possibilitando a experimentação dos roteiros e formas de registro gráfico musical dos gestos instrumentais. O espaço das oficinas foi o laboratório e os roteiros propostos, os experimentos testados e desenvolvidos coletivamente. Para Costa,

a improvisação totalmente livre não existe. Ou melhor, só existe relativamente. Sempre há ao menos uma vontade aplicada a um determinado plano de imanência/composição. Este plano de composição já delimita as possibilidades e, em grande parte as virtualidades (COSTA, 2008, p. 97).

Tanto nos roteiros das improvisações propostas durante as oficinas quanto no caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas, os modelos de notação/representação musical utilizados, caminharam da indeterminação para a determinação com liberdade de improvisação. Apesar do direcionamento controlado das improvisações, sempre esteve presente como meta da pesquisa a busca pelo registro mais livre possível no momento da representação gráfica dos gestos instrumentais, procurando continuamente não cercear a liberdade do intérprete, abrindo espaço para a criação e a improvisação livre. Os diversos roteiros experimentados, sejam eles totalmente livres ou com sugestões gráficas, mostraram-se eficientes tanto na prática da improvisação livre como no desenvolvimento das habilidades gestuais nos instrumentos pesquisados.

Seguindo os preceitos da ética na pesquisa, com autorização das instituições pesquisadas bem como dos participantes, as oficinas foram filmadas⁸⁶. Foi entregue ainda aos presentes um questionário contendo a seguinte questão: Você acha que é possível utilizar-se da improvisação livre como uma metodologia para iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas? Por quê?

Através da avaliação do desempenho dos participantes durante as oficinas, bem como dos vídeos gravados, foi possível verificar que os gestos instrumentais foram realizados facilmente pelos improvisadores, demonstrando que eles não são necessariamente difíceis de serem executados por iniciantes ao instrumento. A complexidade e a dificuldade de execução dos gestos instrumentais estão associadas, portanto, ao contexto onde estão inseridos, como por exemplo, o grau de complexidade da representação gráfica musical ou da obra musical. Levando-se em consideração que os roteiros propostos nas oficinas e posteriormente os registrados no caderno de iniciação tiveram por objetivo fornecer subsídios técnicos para o aprendizado e a prática dos referidos gestos por iniciantes das cordas dedilhadas por meio da improvisação livre, conclui-se que ele foi alcançado.

A opinião positiva dos participantes das oficinas em relação à questão entregue teve fundamental importância para confirmação desta pesquisa, uma vez que 94,44% responderam acreditar na eficiência da metodologia utilizada. Dos 108 participantes das seis oficinas realizadas nos Conservatórios, 102 responderam afirmativamente à pergunta, 1

⁸⁶ Apêndice B.

respondeu que talvez e apenas 5 (ouvintes) acharam que não, que a improvisação livre não é uma metodologia interessante para a iniciação instrumental.

Estes dados positivos comprovam e confirmam a eficácia da metodologia proposta na pesquisa para iniciação instrumental. Das 102 respostas positivas em relação à proposta de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas através da improvisação livre, destacamos as de 12 professores que concordam com a proposta metodológica e 4 alunos ouvintes que não. Para manter o anonimato, eles serão apresentados a seguir com nomes fictícios.

Questão: Você acha que é possível utilizar-se da improvisação livre como metodologia para a iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas? Por quê?

Guilherme: Sim, pois acredito que tocar o instrumento de forma livre, inicialmente falando, ajuda trazer uma intimidade maior com as cordas, corpo do instrumento, facilitando o aprendizado.

Gustavo: Sim. Na minha opinião, essa seria a melhor forma para se iniciar a tocar instrumentos de cordas dedilhadas.

Beatriz: Sim, pela exploração livre dos sons, pelo descompromisso com as técnicas, pela liberdade de expressão.

Lucas: Sim, é a fase de iniciação ao instrumento e com a improvisação livre é possível que o aluno conheça todas as formas sonoras do instrumento, além de estar fazendo música já na sua fase inicial.

João: Sim, facilita porque ajuda na familiarização com o instrumento, pois a falta de regras deixa os meninos procurar *[sic]* “caminhos pessoais” para entender como “deve” ser tocado um instrumento, isto é, a liberdade é o elemento facilitador.

Vinicius: Sim, pois através dela num primeiro contato ao instrumento o aluno além de poder explorar os recursos do instrumento o qual procura, pode de alguma forma sentir que está criando algo, mesmo sem domínio técnico do instrumento.

Amanda: Sim, não só para instrumentos de cordas dedilhadas, mas tantos outros. Não se deve adotar como único método é claro, mas é uma prática válida para o aluno descobrir alguns recursos do instrumento.

Pedro: Sim. Pois trabalha várias técnicas e faz uso de conhecimentos teóricos antes do uso da pauta, e, principalmente, pela percepção, que é fundamental no decorrer de todas as sessões de improvisação.

Isabela: Com certeza acho possível! Com a manipulação livre do instrumento o aluno se sente seguro... o que facilita a assimilação de outros conteúdos (elementos) musicais “tradicionais ou não”!

Bruna: Sim, acho que é possível e senti que é importante para que o aluno conheça o instrumento bem antes de começar as aulas.

Júlia: Sim porque não necessita conhecimentos profundos de música. O aluno ainda não alfabetizado musicalmente pode improvisar desenvolvendo criatividade.

Carolina: Sim. Acredito que poderá ajudar na exploração dos instrumentos, quanto às sonoridades (timbres), incentivar os alunos ao estudo do instrumento, independente do repertório, entre outros. E também como iniciação à improvisação musical já que esta muitas vezes é somente explorada quando o aluno já possui um conhecimento técnico-musical mais avançado.

Paula: Não. Porque exige muita prática.

Júlio: Não, pois não há como sistematizar o estudo e não acrescenta nada ao aluno.

Clara: Não, porque você ainda não sabe, mas tem de prestar atenção. Como diz “é tudo no improviso” [sic].

Roberto: Não, porque você não sabe o que está fazendo.

Através das oficinas realizadas nos Conservatórios Estaduais de Música do Triângulo Mineiro foi possível verificar, pelo desempenho dos participantes e dos comentários dos professores presentes, que a improvisação livre pode ser um excelente recurso pedagógico para iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas. As características instrumentais comuns favoreceram a prática da improvisação em todos os instrumentos desta família instrumental, colaborando para o aprendizado ou aprimoramento dos gestos instrumentais nestes instrumentos.

Os pontos levantados pelos professores são importantes e permeiam toda a pesquisa. Ainda de acordo com os participantes das oficinas, este tipo de prática instrumental pode contribuir também para desenvolver a criatividade musical/instrumental através da pesquisa por novas sonoridades, novos timbres, novos gestos instrumentais, incentivando a exploração sonora sem compromisso ou obrigatoriedade técnica.

As cordas dedilhadas possuem uma tradição do aprendizado informal, buscando alternativas para iniciação instrumental em bancas de revista, dicas de amigos, vídeo-aulas, apostilas, disponíveis em sítios como youtube, vimeo, facebook, dailymotion, entre outros. Este tipo de aprendizado pode ser frutífero para alguém que já possua alguma habilidade no

instrumento, mas não tem acesso a uma educação musical formal, porém, esta prática não é aconselhável para quem procura os primeiros contatos com o instrumento.

Para um aprendizado eficaz, sem atrasos no processo de aprendizagem do instrumento, a orientação de um professor ou tutor, subsidiado por bibliografias específicas do referido instrumento, é essencial. Sua formação e didática permitem-no traçar caminhos, alternativas consagradas ou mesmo em fase de experimentação, que podem em muito propiciar o desenvolvimento instrumental mais seguro e frutífero.

A abordagem adotada no Caderno de Iniciação aos Instrumentos de Cordas Dedilhadas desenvolvido na pesquisa é inovadora, aproximando-se e alinhando-se com a linguagem musical contemporânea. O processo de aprendizado instrumental desenvolve-se por meio de propostas criativas que exploram as possibilidades sonoras dos instrumentos através da sugestão de roteiros para improvisação livre, registrados de forma não convencional, sem a exigência de conhecimentos musicais ou instrumentais prévios e, muito menos, o domínio da leitura musical.

Os gestos instrumentais apresentados, classificados e propostos no caderno de iniciação fazem parte de uma estratégia metodológica com a finalidade de contribuir para o processo de aprendizagem instrumental através da improvisação livre. Ela baseia-se inicialmente nos gestos idiomáticos dos instrumentos de cordas dedilhadas, possibilitando ao aprendiz abertura para a criação de novas possibilidades gestuais e instrumentais tradicionais ou através da técnica estendida ou expandida. O aprendizado dos gestos idiomáticos das cordas dedilhadas é importante para o domínio técnico do instrumento, bem como para permitir, caso seja o desejo do aprendiz, adentrar-se no universo dos idiomas musicais, uma vez que ele estará apto tecnicamente a executá-los.

O caderno de iniciação proposto na pesquisa é apresentado de forma sequencial, principalmente pela necessidade de registro impresso, e por outro lado, como a sua segunda parte apresenta, sugere os gestos instrumentais selecionados pela pesquisa, pode-se dizer que ela é um pré-requisito para as partes restantes do caderno, seções estas que podem ser praticadas sequencialmente ou de forma aleatória. A primeira e sexta partes do caderno se aproximam na proposta de liberdade dos roteiros, uma vez que não ocorrem sugestões gráficas dos gestos instrumentais, permitindo e incentivando a exploração sonora e a busca

de novas propostas gestuais. Assim como em *“Aranea Telam”*, o aprendizado em tempo real proporcionado pela improvisação coletiva se dá por meio das interconexões em rede através de um processo compartilhado, simbiótico dos membros envolvidos no processo de criação musical e instrumental.

Apesar de todos os gestos instrumentais e da maioria das propostas de roteiros do caderno ter sido testados nas oficinas, não foi feita a sua utilização completa, sistemática e gradual em nenhuma das escolas pesquisadas. Após sua finalização, o pesquisador teve a oportunidade de apresentá-lo nos Conservatórios de Ituiutaba, Araguari e Uberlândia, onde os professores e alunos das cordas dedilhadas mostraram-se bastante interessados tanto neste novo tipo de proposta de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas, quanto favoráveis à sua aplicação. A próxima fase desta pesquisa será, portanto, selecionar uma ou mais escolas para aplicação deste material didático, onde este pesquisador acredita que o tempo ideal para o desenvolvimento completo desta proposta seja de, aproximadamente, três meses, com duas aulas semanais por turma.

Esta pesquisa não tem por finalidade negar ou ignorar tantas outras metodologias existentes destinadas à iniciação ao instrumento, busca apenas uma alternativa que seja atual, abra espaço para a criação e prepare os aprendizes para a prática da música não idiomática. Espera-se que este caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas possa proporcionar o aprendizado, o desenvolvimento e a prática dos gestos instrumentais destes instrumentos, além de propiciar momentos de prazer no divertido jogo da improvisação livre.

REFERÊNCIAS

ALBINO, C. A. C. **A Importância do Ensino da Improvisação Musical no Desenvolvimento do Intérprete**. 2009. 207 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2009.

ALMEIDA, J. C. O ensino coletivo de instrumentos musicais: Aspectos históricos, políticos, didáticos, econômicos e sócio-culturais. Um relato. In: I ENECIM – ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 2004, Goiânia. **Anais**. Goiânia: UFG, 2004, p. 11-29.

ANTUNES, J. **Brasília 50: 1960 – Inauguração de Brasília**. Brasília: Sistrum, 2010.

ANTUNES, J. **Brasília 50: 1963 – Assassinato de John F. Kennedy**. Brasília: Sistrum, 2010.

ANTUNES, J. **Brasília 50: 1971 – Assassinato de Lamarca**. Brasília: Sistrum, 2010.

ANTUNES, J. **Notação na música contemporânea**. Brasília: Sistrum, 1989. 182 p.

AYALA, H. **Aprendamos Folklore**. Buenos Aires: Barry Editorial, 1986.

BARBOSA, J. L. Considerando a Viabilidade de Inserir Musica Instrumental no Ensino de Primeiro Grau. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n. 3, Ano 3, p. 39 – 49, Jun. 1996.

BARREIRO, D. L.; TRALDI, C. A.; CINTRA, C. L. A.; MENEZES JUNIOR, C. R. F. Instrumentos acústicos e meios eletrônicos em tempo real: estratégias de improvisação coletiva. **Revista do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora**, Juiz de Fora, v. 1. p. 2-16, 2010.

BELLEST, C.; MALSON, L. **JAZZ**. Campinas: Papirus, 1989.

BELLINATI, P. **Jongo**. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1993.

BERIO, L. **Sequenza XI**. Viena: Universal Edition, 1988.

BRAZIL, M. **Na ponta dos dedos – exercícios e repertório para grupos de cordas dedilhadas**. São Paulo: Digitexto, 2012.

BRITO, T. A. **Koellreutter educador: O humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

BRITO, M. T. A. **Por uma educação musical do pensamento: Novas estratégias de comunicação**. 2007. 288 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

BROUWER, L. **Paisaje cubano con campanas**. Milan: Editora Ricordi, 1986.

BUSSOTTI, S. **La Passion Selon Sade**. Milano: G. Ricordi & C., 1966.

CAGE, J. **4'33"**. London: Edition Peters, 1960.

CAMPOS, C. S. **Percussão Múltipla Mediada por Processos Tecnológicos**. Campinas, 2008. 161 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campina, 2008.

CARMO, S. R. **Conservatórios de música: arte e emoção como aliados da educação em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, 2002. 144p. – (Lições de Minas, 18).

CASSIDY, A. **The Pleats of Matter**. 2005-07. Disponível em:
<<http://www.aaroncassidy.com/music/pleats.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

CASTELLANI, F. M. Análise da obra *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.19, p. 24-34, 2009.

CHECCHETTO NETO, M. **O Free Jazz e a Atonalidade**. Arte Cultura Santa Marcelina, v. 1, p. 51-61, 2007.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1991. 164 p.

CORRÊA, R. **A Arte de Pontear Viola**. 2. ed. Brasília: Viola Corrêa, 2000. 259 p.

COSTA, R. L. M. **O músico enquanto meio e os territórios da improvisação livre**. 2003. 179 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

COSTA, R. L. M. A preparação do ambiente da improvisação livre: antecedentes históricos, as categorias do objeto sonoro e a escuta reduzida. In: Terceiro Simpósio de Pesquisa em Música, 2006, Curitiba. **Anais do SIMPEMUS 3** - Simpósio de pesquisa em música 2006. Curitiba. Curitiba: Editora do departamento de artes da UFPR, 2006. p. 150-157.

COSTA, R. L. M. Improvisação livre e pensamento musical em ação: novas perspectivas (ou, na improvisação livre no se deve nada). In: FERRAZ, S. **Notas Atos Gestos**. São Paulo: 7 Letras, 2007. p.143-177.

COSTA, R. L. M. A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical. In: **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 87-99, dez. 2008.

COSTA, R. L. M.; IAZZETTA, F.; VILLAVICENCIO, C. Fundamentos técnicos e conceituais da improvisação livre. In Keller, D., Quaranta, D. & Sigal, R., (eds.) (2013). Special Volume **Sonic Ideas: Musical Creativity**. Morelia, Michoacán: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras - CMMAS. Sonic Ideas, v. 10, p. 120, 2013.

CRUVINEL, F. M. Projeto de Extensão “Oficina de Cordas da EMAC/UFG”: O ensino coletivo como meio eficiente de democratização da prática instrumental. In: I ENECIM – Encontro

Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. Goiânia. **Anais**. Goiânia: UFG, 2004, p. 68-71.

CRUVINEL, F. M. **Educação Musical e Transformação Social** – Uma experiência com o ensino coletivo de cordas. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

CULPEPPER, C. **Terrifying technique for guitar**. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1996.

DAMACENO, J. Prefácio. In: MACHADO, André Campos. **Em Conjunto**. Uberlândia: EDUFU, 2002. 3v.

DAMACENO, J.; DIAS, S. S. A. **Série Tocata v. 2** - Elementos Básicos Para a Técnica Violonística. Organização de André Campos Machado. Uberlândia: EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

DAMACENO, J. C.; MACHADO, A. C. **Caderno pedagógico uma sugestão para iniciação ao violão**. Uberlândia: EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs I**: Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEL NUNZIO, M. A. O. **Fisicalidade**: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais. 2011, 211 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição concisa/editado por Stanley Sadie; editora-assistente Alison Latham; tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DUARTE, J. **English Suite**: Prelude. London: Novello & Company Ltda, op. 31. 1967.

DUDEQUE, N. **História do Violão**. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

EDWARDS, E. **Introdução à Teoria da Informação**. 2. Ed. São Paulo: Cultrix, 1964.

FALLEIROS, M. S. **Palavras sem Discurso**: Estratégias Criativas na Improvisação livre. 2012. 265 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FONSECA, M. B. P.; SANTIAGO, P. F.. **Piano-brincando**. Vol. 1. Belo Horizonte: Segrac, 1993.

GILBERT, D.; MARLIS, B. **Guitar Soloing**: The Compemporary Guide To Improvisation. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.

GONÇALVES, L. N. **Educar pela música**: um estudo sobre a criação e as concepções pedagógico-musicais dos Conservatórios Estaduais Mineiros na década de 50. 1993. 179 f.

Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

GOUVEIA, H. O. C. **Os Jogos (Játékok) de György Kurtág para piano**: corpo e gesto numa perspectiva lúdica. 2010. 198 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GRIFFITHS, P. **Modern Music and After**. New York: Oxford University Press, 2010.

GRIFFITHS, P. **A música moderna**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

HALL, T. **Free Improvisation: A Practical Guide**. Boston: Bee Boy Press, 2009.

KATER, C. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora, 2001.

KIEFER, B. **História da Música Brasileira**: dos primórdios ao início do séc. XX. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOSHKIN, N. **USHER – VALSE**. Berlin: Verlag Neue Musik, Edition Margaux, 1993.

LACHENMANN, H. **Salut für Caudwell**. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.

LEMOES, G. **Entrevista**: Coordenador da Mostra dos Conservatórios fala sobre as escolas de música mantidas pela SEE. 29 maio 2011. Disponível em: <<http://www.educacao.mg.gov.br/component/gmg/story/2019-entrevista-coordenador-da-mostra-dos-conservatorios-fala-sobre-as-escolas-de-musica-mantidas-pela-see>>. Acesso em: 13 maio 2013.

MACHADO, A.C. **Minhas Primeiras Cordas**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

MACHOVER, T. **Hyperinstrument**: A Progress Report 1987–1991. MIT Media Laboratory, 1992. Disponível em: <<http://opera.media.mit.edu/publications/>>. Acesso em: 07 nov. 2012.

MADEIRA, B.; SCARDUELLI, F.. Ampliação da Técnica Violonística de Mão Esquerda: um estudo sobre a pestana. In: V Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP. **Anais**. Curitiba: EMBAP, 2011, p. .

MARIANI, S. **O equilibrista das seis cordas**: Método de violão para crianças. Curitiba: Editora da UFPR, 2002, 132 p.

MATTOS, F. **Ibia-Mom Jaci Ndipapahabi**. Partitura Manuscrita. 1999.

MERLIN, J. L. **A Ricardo Bertín**: La creciente. Heidelberg: Chanterelle, 2009, p. 12-15.

MENEZES, F. **A Espiral das Vanguardas**. 18 set. 2012. Disponível em: <<http://culturafm.cmais.com.br/a-espiral-das-vanguardas>>. Acesso em: 19 set. 2012.

MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Educação. ORIENTAÇÃO SD Nº 01/2006. Divulga esclarecimentos referentes à aplicação de dispositivos da Resolução SEE 718/2005. **Minas Gerais:** Diário Oficial de Minas Gerais, [Belo Horizonte], [p.?], ago. 2006.

MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Educação. ORIENTAÇÃO CONJUNTA SB-SG Nº 01/2008. As Subsecretarias de Desenvolvimento da Educação básica e de Gestão de Recursos Humanos expedem orientações referentes ao planejamento de ações, organização e funcionamento dos Conservatórios em 2009. **Minas Gerais:** Diário Oficial de Minas Gerais, [Belo Horizonte], [p.?], nov. 2008.

MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Educação. Resolução SEE nº 718, de 18 de novembro de 2005. Dispõe sobre a organização e o funcionamento do ensino de música nos Conservatórios Estaduais de Música e dá outras providências. **Minas Gerais:** Diário Oficial de Minas Gerais, [Belo Horizonte], [p.?], nov.2005. Disponível em:
<http://www.educacao.mg.gov.br/images/documentos/%7B3A0945D0-C293-4E29-BCD0-F6F792689EEE%7D_RESSEEMG_7182005_Conservat%C3%83%C2%B3rios.pdf> Acesso em: 09 abr. 2013

NETO, M. C. **O Free Jazz e a Atonalidade**. São Paulo: Arte e Cultura Santa Marcelina, v. 1, p. 51-61, 2007.

NOAD, F. **First Book for the Guitar**. Milwaukee: Published by G. Schirmer, Inc. 1986.

NOAD, F. **The Complete Idiot's guide to Playing the Guitar**. Indianapolis: Alpha, 2002.

OLIVEIRA, B. M. **Formação de nível técnico e atuação profissional do músico egresso do Conservatório Estadual de Música de Uberlândia**. 2012. 176 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

PASCHOITO, I. **The Great Guitarists of Brazil**: Dilermando Reis – Xodó da Baiana. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1990.

PRADA, T. **Violão**: de Villa-Lobos a Leo Brouwer. São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2008.

PROJETO GURI. **Como funciona**. Disponível em: <<http://www.projetoguri.org.br/como-funciona/>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

PROJETO GURI. **Princípios Organizacionais**. Disponível em:
<<http://www.projetoguri.org.br/quem-somos/principios-organizacionais/>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

PROJETO GURI. **Quem Somos**. Disponível em: <<http://www.projetoguri.org.br/quem-somos/>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

PUJOL, E. **Escuela Razonada de la Guitarra**. Libro Primero. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. 98 p.

ROSS, A. **O resto é o ruído**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROSSÉ, F. De la Nécessité de l'Improvisation dans la Pratique et la Formation du Musicien: Vendanges ne sont pas Vinification. 2005. In: GRÉGOIRE, B. et CUNYOT, D. **Réflexions sur l'improvisation libre «non idiomatique»** - Les Rencontres regionales. Paris: ARIAM Collection, 2006. p. 33-37.

RUVIARO, B.; ALDROVANDI, L. **Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea**. São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.academia.edu/1053821/Indeterminacao_e_Improvisacao_na_Musica_Brasileira_Contemporanea>. Acesso em: 05 nov. 2013.

SCHAEFFER, P. **Tratado dos objetos musicais**. Brasília: EDUNB, 1993.

SIQUEIRA, A. R. **O Percorso Composicional de Giacinto Scelsi**: improvisação, orientalismo e escritura. 2006. 133 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SPENSE, K. **O livro da música**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

STENSTRÖM, H. **Free Ensemble Improvisation**. 2009. 370 f. Tese (Doctor of Philosophy in Musical Performance and Interpretation) - Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, Gothenburg, 2009.

TENNANT, S. **Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook**. Los Angeles: Alfred Publishing Company, 1995. 95 p.

TIAGO, R. A.; PERDOMO, A. P. S. A.. "Um cantinho um violão...": Uma experiência com a abordagem sócio-cultural da Educação Musical e com o Modelo T(E)C(L)A (Swanwick 1979) no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, Uberlândia - MG. In: **XIII ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL**, 13., 2004. Rio de Janeiro: ABEM, 2004. p. 940 - 947.

TOFFOLO, R. B. G. Considerações sobre técnica estendida na performance e composição musical. In: XX Congresso da ANPPOM, 2010, Florianópolis. **Anais do XX Congresso da ANPPOM**, 2010. p. 1280-1285.

TOURINHO, A. C. G. S. A motivação e o desempenho escolar na aula de violão em grupo: influencia do repertório de interesse do aluno. **ICTUS**: periódico do programa de pós-graduação em música da UFBA, Salvador, nº 4, p. 157 – 271, 2002.

TOURINHO, A. C. G. S. **Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais**: crenças, mitos, princípios e um pouco de história. In: XVI Encontro Nacional da ABEM, e Congresso Regional da ISME, América Latina, Campo Grande. Anais, 2007.

TRAGTENBERG, L. **Contraponto**: Uma Arte de Compor. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

VALSECCHI, N.. Projeto Guri. In: I ENECIM – ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 2004, Goiânia. **Anais**. Goiânia: UFG, 2004, p. 49-50.

VICTORIO, R. **Tetragrammaton VIII**. Partitura Manuscrita. 2007.

VILLA-LOBOS, H. **Cinq Préludes pour guitare**: Prélude nº1. Paris: Max Eschig, 1954.

VILLA-LOBOS, H. **Cinq Préludes pour guitare**: Prélude nº4. Paris: Max Eschig, 1954.

ZAGONEL, B. **O que é gesto musical**. Col. Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ZAMPRONHA, E. S. **Notação, Representação e Composição**: um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2000. 298 p.

**APÊNDICE A – Caderno de Iniciação aos Instrumentos de Cordas Dedilhadas Através da
Improvisação Livre**

Primeira Parte: Em Busca do Som

Sobre os Roteiros

Para iniciar a improvisação livre proposta pelos roteiros a seguir, sugere-se ao intérprete pensar musicalmente, procurando as melhores ideias ou propostas para o jogo, o diálogo, a improvisação. Respeitar o que as outras pessoas estão tocando também é importante pois somente assim sabe-se quais são as propostas dos demais improvisadores e de que maneira elas serão aceitas, desenvolvidas, suprimidas ou rejeitadas, uma vez que não existe diálogo de uma pessoa só. A improvisação livre coletiva pode ser considerada como uma composição coletiva, portanto, a participação de todos no diálogo musical é importante. É comum ou até aceitável, que um determinado instrumentista toque um pouco mais do que outros, mas é necessária atenção para que isto não se torne regra geral. Esta ideia, entretanto, pode ser também aproveitada como roteiro, ou seja, em um determinado momento alguém pode tocar mais do que os demais membros do grupo.

Ao final de cada improvisação, sugere-se uma classificação dos gestos instrumentais utilizados para que eles possam ser desenvolvidos e aprimorados nas demais improvisações. Se possível, o professor pode nomeá-los, chamando a atenção para como eles são registrados nas outras partes do caderno de iniciação.

Sem plano ou roteiro

Neste primeiro contato com o instrumento, a proposta é que a improvisação livre seja desenvolvida sem um roteiro ou planejamento prévio, permitindo ao intérprete liberdade total para exploração do instrumento de cordas dedilhadas, buscando, descobrindo, inventando, criando gestos instrumentais diversos e organizando-os musicalmente. Nada é inicialmente proibido, pois somente após as descobertas e escolhas gestuais e musicais é que pode haver um julgamento do que foi condizente, aceitável, característico, idiomático ou não idiomático. Assim, explore todo o corpo instrumento, buscando sonoridades e descobrindo as possibilidades de produção e projeção sonora, lembrando-se que ele não é construído apenas de cordas.

Sem pressionar as cordas

Pesquise alternativas sonoras que podem ser obtidas em todo o corpo do instrumento, percutindo, raspando, esfregando as mãos, dedos e unhas, sem, no entanto, pressionar as cordas. Não toque qualquer som sem um propósito, organize as ideias musicalmente.

Sem repetição

Explore sonoridades, timbres e dinâmicas em todo o instrumento, limitando-se porém a executar cada gesto uma única vez, ou melhor, assim que uma ideia baseada em algum gesto instrumental for concluída, ele não pode mais ser repetido.

Apressadinha

Realize improvisações com durações muito curtas (no máximo 10 segundos cada), explorando o máximo de ideias e timbres possíveis. Combine com o professor ou os demais membros do grupo quais serão os roteiros, ou então, siga estas sugestões: começar piano, crescer e terminar forte. Inverso do anterior. Começar piano, crescer ao máximo e retornar ao piano. Somente notas agudas ou graves.

Gestos idiomáticos por imitação

O professor apresenta previamente os gestos idiomáticos ou gestos instrumentais das cordas dedilhadas, sendo imitado posteriormente pelos demais participantes do grupo. A imitação pode ocorrer após a apresentação de cada gesto ou no final, ficando a critério do professor ou do grupo. Os gestos instrumentais sugeridos são: percussão, cordas soltas, harmônicos, notas presas, pestanas, *glissandos*, arpejos, *tambora*, *pizzicato*, *pizzicato* Bartok (*slap*) e *rasgueado*.

Segunda Parte: Gestos instrumentais

Mano a mano

Neste primeiro roteiro gráfico é importante que a improvisação seja realizada em uma sala com pouco barulho, ou então que os instrumentos utilizem recursos de amplificação, pois as sonoridades que serão produzidas possuem uma intensidade bem suave.

A imagem que se segue é a de um violão, no entanto, esta improvisação pode ser realizada em qualquer instrumento de corda dedilhada.

Roteiro para a improvisação:

- Esfregue, deslize, raspe as pontas dos dedos (com e sem unha) e as palmas das mãos nas cordas, laterais, tampo e fundo do instrumento.
- Passe as mãos e dedos pelo corpo do instrumento levemente e/ou com bastante força. Procure criar também passagens gradativas de intensidade, indo do suave ao forte e vice-versa.
- Invente vários movimentos e ritmos com as mãos.
- Que tal pensar também em desenhos geométricos como quadrado, círculo e triângulo para improvisar?
- Explore conscientemente os gestos instrumentais durante a improvisação buscando um propósito de criação musical.

Ritmante

Continuando com a exploração sonora do instrumento, chegou a hora de produzir uma sonoridade ritmicamente mais definida.

- Busque sonoridades percussivas ritmicamente mais definidas no instrumento, percutindo com ambas as mãos por todo o corpo instrumental. Use-as com formações e posturas variadas como, por exemplo, palma da mão, mão fechada, ponta dos dedos, lateral dos dedos ou das mãos, articulações, etc., explorando as possibilidades timbrísticas do instrumento.
- Pense musicalmente, criando uma estrutura de improvisação com gradações de intensidade.
- Invente diversos ritmos, combinando-os com diferentes velocidades de ataques.

Os “X” sobre a imagem da guitarra representam os locais sugeridos para se percutir no instrumento. No entanto, é somente uma proposta. Explore todo o instrumento, pesquise os diversos timbres existentes tanto no corpo do instrumento quanto nas cordas utilizando-se de ambas as mãos.

Inquieta

Faça uma improvisação utilizando-se dos gestos instrumentais vistos em *Mano a mano* e *Ritmante*.

- Respire profundamente procurando concentrar-se.

- Escolha uma postura confortável onde o instrumento esteja sempre estável.
- Pense antes de tocar, buscando a qualidade e não a quantidade de propostas gestuais.
- Explore todas as possibilidades percussivas do instrumento, usando as duas mãos em vários formatos: ponta dos dedos, palmas, dorso, lateral e articulações, etc.
- Descubra os limites de intensidade do instrumento executando sonoridades suaves, médias e fortes. Use e abuse da dinâmica.

Tablatura

A tablatura é uma forma de registro musical escrito, que informa ao intérprete em qual casa ou posição devem ser colocados os dedos em um determinado instrumento, ao invés de informar as notas de uma partitura. Ela pode possuir ou não a representação rítmica, sendo mais utilizada em instrumentos de cordas dedilhadas, como o violão, guitarra, contrabaixo, viola caipira, entre outros. A seguir seguem exemplos de tablatura para instrumentos de seis cordas:

Cordas Soltas

A seguir serão apresentados quatro exercícios para serem executados nas cordas soltas dos instrumentos de cordas dedilhadas, ou seja, sem realizar nenhum tipo de pressão nas cordas com os dedos da mão esquerda. Eles foram registrados no formato de Tablatura, tendo por finalidade propiciar a independência e o desenvolvimento das habilidades dos dedos indicador, médio, anular e polegar da mão direita.

Em “Cordas Soltas 1 e 2”, foram propostos exercícios para os dedos indicador (i), médio (m) e anular (a). Neles, os dedos i, m, a, devem ser pulsados nas cordas agudas de baixo para cima, movimentando-se em direção à palma da mão. Veja a postura na foto abaixo.

Postura da mão direita

Fonte: Damaceno e Dias (2011, p. 19)

Em “Cordas Soltas 3” a proposta é trabalhar o polegar da mão direita. Neste exercício, o dedo polegar deve ser pulsado nas cordas graves de cima para baixo, em direção à primeira falange do dedo indicador. Deve-se evitar que ele, ao tocar as cordas, desça em direção ao centro da mão, ficando a mão direita como na figura anterior.

O último exercício “Cordas Soltas 4” desenvolve-se através da combinação dos dedos polegar, indicador, médio e anular.

Cordas Soltas 3

(polegar)

Repousar os dedos i, m, a, sobre as cordas ③, ②, ① e tocar o polegar

① a
② T m
③ A i
④
⑤ B
⑥

o o o o o o o o o o o o o o

p p p p p p p p p p p p p p

[illegible][illegible][illegible]

Cordas Soltas 4

(p, i, m, a)

Repita continuamente a série de dedilhados de mão direita, contidos dentro de cada módulo. A linha contínua que sucede o módulo e o número no final indica a duração do trecho. Comece lentamente e aumente a velocidade de cada módulo de acordo com as suas possibilidades.

The first module is a guitar tablature box containing three staves. The top staff has notes 'a', 'a', 'a' on the 4th, 5th, and 4th frets. The middle staff has notes 'i', 'm', 'i', 'i', 'i', 'm', 'm'. The bottom staff has notes 'p', 'p', 'p'. To the left of the box, the letters 'T', 'A', and 'B' are stacked vertically. To the right of the box, a horizontal line extends to the right, ending with the number '10''.

The second module is a guitar tablature box containing three staves. The top staff has notes 'a', 'a', 'a' on the 4th, 5th, and 4th frets. The middle staff has notes 'm', 'i', 'm', 'm', 'm', 'm', 'i'. The bottom staff has notes 'p', 'p', 'p'. To the right of the box, a horizontal line extends to the right, ending with the number '10''.

The third module is a guitar tablature box containing three staves. The top staff has notes 'a', 'a', 'a', 'a', 'a' on the 4th, 5th, 4th, 5th, and 4th frets. The middle staff has notes 'm', 'm', 'i', 'i', 'm', 'i', 'm'. The bottom staff has notes 'p', 'p', 'p'. To the right of the box, a horizontal line extends to the right, ending with the number '10''.

The fourth module is a guitar tablature box containing three staves. The top staff has notes 'a', 'a', 'a' on the 4th, 5th, and 4th frets. The middle staff has notes 'i', 'i', 'm', 'm', 'i', 'm'. The bottom staff has notes 'p', 'p', 'p', 'p', 'p', 'p', 'p'. To the right of the box, a horizontal line extends to the right, ending with the number '14'' and a double bar line.

Soltando as Cordas

Para a execução desta improvisação, dois novos conceitos serão necessários: harmônicos naturais e notas mortas. Existem dois tipos de harmônicos: naturais e artificiais⁸⁷. Os harmônicos naturais são produzidos ao se encostar o dedo - normalmente da mão esquerda, mas também pode ser realizado pela mão direita - suavemente sobre uma ou mais cordas em cima de alguns dos trastes do instrumento, enquanto se puxa, pulsa a corda com um ou mais dedos da mão direita. No violão, viola caipira, guitarra e contrabaixo, por exemplo, são encontrados harmônicos naturais sobre os trastes 5, 7 e em vários outros. A tarefa do intérprete, nesta improvisação, é descobrir onde mais eles se encontram.

As notas mortas são produzidas ao se tentar executar harmônicos naturais em lugares onde eles não existem ou então ao se tocar suavemente as cordas, sem pressioná-las, com os dedos da mão esquerda posicionados entre os trastes, gerando uma sonoridade abafada, “morta”.

Lembre-se, ao executar o harmônico natural e as notas mortas, os dedos da mão esquerda não devem abaixar as cordas até encostá-las na escala do instrumento. Utilize os dedos livremente para tocar, procurando alterná-los o máximo possível. Os dedos da mão direita devem tocar seguindo as orientações dos exercícios prévios, sendo que, nada impede que eles toquem em cordas diferentes das propostas anteriormente.

Para executar esta improvisação, observe os símbolos a seguir:

⊙ = corda solta. ◇ = harmônico natural. ▲ = nota morta.

30” = duração do exercício. MD = Mão direita. ME = Mão Esquerda.

< = *Crescendo*: comece tocando suave e aumente a intensidade gradativamente.

> = *Decrescendo*: comece tocando forte e diminua a intensidade gradativamente.

Toque as cordas soltas do instrumento, explorando livremente os harmônicos naturais e as notas mortas por todo o braço do instrumento, com um ritmo livre, seguindo a indicação de dinâmica e a duração temporal proposta no final.

⁸⁷ Os harmônicos artificiais não serão praticados neste caderno de iniciação.

MD: p, i, m, a / ME: 1, 2, 3, 4.

Rasgueado

O *rasgueado* é uma técnica instrumental muito comum na viola caipira e no violão, normalmente associada à música flamenca, às músicas folclóricas latino-americanas e ao repertório popular. É uma técnica mais percussiva, em que os dedos não atuam em forma de dedilhado, com aconteceu nos exemplos anteriores.

Esta técnica instrumental é muito importante para o desenvolvimento do músculo extensor dos dedos da mão direita, uma vez que ataca as cordas também no sentido contrário ao utilizado para dedilhar, realizando assim uma compensação motora.

Nos três exercícios seguintes, os dedos indicador (i), médio (m), anular (a), mínimo (c)⁸⁸ e polegar (p) tocam nas cordas nos dois sentidos, ou seja, movem-se para cima e para baixo, atacando as cordas com a gema ou polpa dos dedos e o verso da unha.

As setas grafadas na tablatura indicam a direção que os dedos da mão direita devem atacar as cordas.

- Seta para cima ↑, os dedos devem tocar as cordas selecionadas no sentido grave → agudo (corda mais grossa → mais fina).
- Seta para baixo ↓, devem tocar as cordas selecionadas no sentido agudo → grave (corda mais fina → mais grossa).

⁸⁸ Dedo *chiquito* em espanhol (TENNANT, p. 44). Luciano Berio também utiliza a letra “c” para representar o dedo mínimo em sua *Sequenza XI* para violão. Emílio Pujol, um dos discípulos mais respeitados de Francisco Tárrega, sugere a letra “e” de dedo extremo (PUJOL, p. 68).

- As letras sobre as setas indicam quais dedos da mão direita devem ser utilizados no rasgueado.

A seguir serão apresentados dois exercícios “*Rasgueado 1*” e “*Rasgueado 2*” e um roteiro para improvisação livre “*Rasgueando*”. Todos devem ser praticados em cordas soltas.

Rasgueado 1

(i, m, a, c)

Corda solta até o fim.

Repousar o polegar sobre a quarta corda ④ e tocar com os dedos indicador (i), médio (m), anular (a) e mínimo (c) no sentido indicado pela seta.

Rasgueado 2
(polegar)

①
② **T**
③ **A**
④ **B**
⑤
⑥

p p p p p p p p p p p p

p p p p p p p p p p p p

p p p p p p p p p p p p

p p p p p p p p p p p p

Rasgueando

Toque os *rasgueados* com os dedos da mão direita, movimentando-os para cima ↑ e para baixo ↓ sobre as cordas soltas, harmônicos ou notas mortas no instrumento. Execute as cordas alternando os dedos polegar (p), indicador (i), médios (m), anular (a) e mínimo (c). Eles podem ser tocados individualmente ou agrupados, em uma, duas ou mais cordas.

A ordem que os dedos e símbolos aparecem abaixo é apenas ilustrativa. Crie a combinação mais adequada para a sua improvisação, lembrando-se, porém, de seguir a indicação de intensidade.

⊙ = cordas soltas | ◇ = harmônicos naturais. | ▲ = notas mortas.

< = Crescendo: comece tocando suave e aumente a intensidade gradativamente.

> = Decrescendo: comece tocando forte e diminua a intensidade gradativamente.

= Gráfico representativo para *acelerando*. Aumente gradualmente a velocidade da mão direita.

= Gráfico representativo para *rallentando*. Diminua gradualmente a velocidade da mão direita.

Livre Arbítrio

Faça uma improvisação utilizando-se dos gestos instrumentais vistos até o momento. Explore todas as possibilidades percussivas do instrumento, alternando com cordas soltas, harmônicos naturais, notas mortas e combinações de *rasgueados*. Use e abuse da dinâmica, descubra os limites do instrumento executando sonoridades de intensidade suave, média e forte. Experimente também os seguintes roteiros:

- Comece piano, aumente a intensidade e termine forte.
- Comece forte, diminua a intensidade e termine piano.
- Comece lentamente e aumente a velocidade gradualmente.
- Comece rápido e diminua a velocidade gradualmente.

Na Pressão 1

Toque notas presas com os dedos da mão esquerda por todo o braço do instrumento, explorando as possibilidades de intensidade e de timbre ao dedilhar as cordas com os dedos da mão direita. Pesquise diversos ângulos de ataque das cordas, inclinando a mão direita de diversas formas. Toque notas individuais ou em grupos de duas, três ou mais notas, com *staccato*, com e sem vibrato, explorando durações diversas. A ordem em que aparecem as notas é meramente ilustrativa, ficando o intérprete totalmente livre para combinar os diversos elementos livremente.

No roteiro anterior, as notas presas são representadas de cinco formas:

- Nota com duração curta.
- ◐ Nota com sinal de *staccato*. Esta nota deve ser executada com duração muito curta.
- Nota com duração indefinida. Quanto maior a linha maior a duração da nota.
- ✱ Nota com vibrato e duração curta.
- ✱— Nota com vibrato e duração indefinida. Quanto maior a linha maior a duração do vibrato.

O vibrato é um recurso técnico expressivo comum em instrumentos de cordas, sopros e também no canto. É um dos elementos característicos da identidade sonora de um intérprete, sendo possível, muitas vezes, reconhecê-lo pela forma como é executado. Segundo Pujol (1956, p. 70), o vibrato é facultativo e não se indica ou representa graficamente. No entanto, Correa (2000: 85) faz referência a duas formas de execução do vibrato, registrando-os da seguinte forma: $\vec{Vb}$ e $\updownarrow Vb$. Já Gilbert e Marlis (1997, p. 38), apresenta outra forma de representação:

Fig. 6

Gilbert e Marlis

No Caderno de Iniciação optou-se pelo símbolo ✱ por acreditarmos que ele representa mais fielmente a imagem da vibração de uma nota. Para executá-lo faça o seguinte:

Opção 1:

- Pressione o dedo da mão esquerda na nota e corda desejada e movimente-o lateralmente em um movimento pendular para esquerda e direita sem, no entanto, tirá-lo da corda.
- Simultaneamente, toque com a mão direita a corda pressionada.

Opção 2:

- Pressione o dedo da mão esquerda na nota e corda desejada e movimente-o rapidamente para cima ↑ e para baixo ↓.
- Simultaneamente, toque com a mão direita a corda pressionada⁸⁹.

O movimento do vibrato deve ser realizado com a mão esquerda, punho e antebraço totalmente relaxados.

Na Pressão 2

Assim como na improvisação anterior, toque notas presas com os dedos da mão esquerda por todo o braço do instrumento, explorando as possibilidades de intensidade e de timbre ao dedilhar as cordas com os dedos da mão direita. Além de notas presas com *staccato* e vibrato, faça também pestanas com os dedos da mão esquerda, executando-as com e sem rasgueados. Pesquise diversos ângulos de ataque das cordas, inclinando a mão direita para cima, para baixo, para frente, para trás. A ordem em que aparecem as notas é meramente ilustrativa, ficando o intérprete totalmente livre para combinar os diversos elementos durante a improvisação.

⁸⁹ Este tipo de movimento é também utilizado para se realizar os *bends*, que será descrito posteriormente.

A pestana é representada tradicionalmente pela letra C de *Ceja* em espanhol ou letra B de *Barré* em francês (Pujol, 1956, p. 68). Ela é realizada ao se pressionar duas ou mais cordas ao mesmo tempo com um dos dedos da mão esquerda. Normalmente emprega-se o dedo 1 ou 4, mas em algumas situações os outros dedos também podem ser utilizados. Existem basicamente 3 tipos de pestanas:

- **C** – Pestana inteira: realizada ao pressionar várias cordas simultaneamente.
- **♢** ou **½C** – Meia pestana inferior: realizada ao pressionar duas ou três cordas inferiores (agudas), com a primeira falange dos dedos. Os mais utilizados são os dedos 1 e 4.
- **♣** – Meia pestana superior: realizada ao pressionar duas ou três cordas superiores (graves), com a primeira falange dos dedos. O mais utilizado é o dedo 1.

Números na frente da letra C, indicam a casa ou posição em que a pestana deve ser executada, porém, se não houver nenhum número indicativo, ela pode ser realizada em qualquer lugar no braço do instrumento. Por exemplo:

- C: pestana inteira sem indicação de casa.
- C2: pestana inteira na segunda casa.
- C10: pestana inteira na décima casa.
- ♢5: meia pestana inferior na quinta casa.
- ♣3: meia pestana superior na terceira casa.

Durante a improvisação, as pestanas devem ser executadas de duas formas:

1. Para uma sonoridade mais clara, sem a presença de ruídos secundários ou notas trastejadas⁹⁰, procure pressionar o dedo da pestana bem próximo ao traste da frente de onde se deseja executá-la. Desta forma será preciso despender menos força para realizá-la.

⁹⁰ Ruído característico da corda ao percutir de encontro aos trastes do braço do instrumento. O trastejamento pode ocorrer de maneira intencional ou acidental. Se ele ocorrer de forma acidental, é considerado uma deficiência técnica do instrumentista.

2. Para uma sonoridade abafada, morta ou com ruídos, deve-se pressionar o dedo da pestana levemente sobre as cordas, preferencialmente no meio da casa.

Escorrega

Toque *glissandos* e *bends* em velocidades diferentes, pressionando-os com os dedos da mão esquerda e alternando os dedos da mão direita para tocar. Experimente também combinar os dois tipos de gestos instrumentais: *glissando* seguido de *bend* e *bend* seguido de *glissando*.

Nos instrumentos de cordas ele é produzido ao se deslizar o dedo sobre uma ou mais cordas, partindo de uma nota inicial, passando pelas notas intermediárias até alcançar a nota final. É representado tradicionalmente por uma linha diagonal que conecta duas ou mais notas de alturas diferentes na mesma corda. Além do símbolo habitual, sugerimos também uma linha ondulada para indicar o *glissando* de unha.

Ele será grafado então de duas maneiras:

- **Ponta ou polpa dos dedos ou em forma de pestanas (/ , \)**: pressione e deslize com os dedos das mãos pelas cordas do instrumento, uma ou mais notas.
- **Glissando de unha (~ e ~)**: deslize uma ou mais unhas dos dedos das mãos pelas cordas do instrumento. Observe que este efeito será percebido mais claramente nas cordas graves revestidas por metal.

Se o **glissando** for executado no braço do instrumento da esquerda para a direita será ascendente (grave → agudo) e da direita para esquerda será descendente (agudo → grave).

O **bend** (↗ ou ↘) realiza-se somente com notas presas. Ele é um dos recursos de muita expressividade, principalmente na guitarra elétrica, sendo muito utilizado no rock e no blues (Gilbert; Marlis, 1997, p. 28). Para executá-lo pressione o dedo da mão esquerda na nota e corda desejada e movimente-o para cima ↗ ou para baixo ↘ obedecendo ao sentido indicado pela seta curva presente nas notas. Simultaneamente, toque com a mão direita a corda pressionada.

Pizzicando

Execute livremente as notas presas com os dedos da mão esquerda, com ou sem vibrato, bem como os três tipos de *pizzicatos* propostos, explorando as possibilidades técnico-instrumentais em todo o braço do instrumento.

O **pizzicato** é um gesto instrumental complexo que altera a forma de ataque das notas nos instrumentos de cordas, tendo por finalidade a mudança do timbre. Existem basicamente 3 tipos:

pizz: *Pizzicato de mão direita.* Para realizá-lo deve-se limitar a vibração das cordas repousando a lateral da mão direita (anterior ao dedo mínimo) sobre elas, bem próximo ao cavalete ou ponte. As cordas devem ser atacadas com os dedos da mão direita sem movê-la do lugar. Neste tipo de *pizzicato*, a sonoridade produzida possui intensidade suave e abafada.

♭: *Pizzicato Bartok ou Slap.* Realizado ao se puxar a corda, com o dedo polegar ou associado ao indicador da mão direita, para frente e soltando-a de encontro à escala (braço) do instrumento. Neste momento duas sonoridades são produzidas, a frequência da nota escolhida e uma percussão da corda batendo no braço do instrumento.

♯: *Tapping*⁹¹. Este *pizzicato* pode ser realizado com uma ou duas mãos, através da percussão das pontas dos dedos sobre as cordas, na escala do instrumento. Ele é mais fácil de ser executado em instrumentos eletrificados que possuem cordas de aço, como a guitarra e o contrabaixo.

Tambora

*Tambora*⁹², *Tamb* ou simplesmente *T*, é um recurso técnico e interpretativo característico dos instrumentos de cordas dedilhadas, utilizado normalmente na execução de acordes. Sua sonoridade lembra a de um tambor e é obtida tradicionalmente batendo-se a lateral esquerda do polegar da mão direita rapidamente sobre as cordas, bem próximo ao cavalete ou ponte do instrumento. Os demais dedos da mão direita também podem ser utilizados individualmente ou agrupados, mas sua execução se dá com a parte inferior dos dedos, ou seja, o mesmo lado da palma da mão. Para sua execução a mão direita deve estar totalmente relaxada.

⁹¹ *Tapping*, *Tap* ou simplesmente *T*, no entanto, a letra *T* é utilizada também para representar a *Tambora*, por este motivo foi escolhido o símbolo ♯ da fonte *Acoustica* para grafá-lo.

⁹² É um recurso técnico utilizado desde o classicismo no repertório tradicional do violão. Segundo Aguado (1826, p. 48) a *tambora* consiste em ferir as cordas de um acorde perto do cavalete com o dedo médio da mão direita espalmada e ainda melhor com o polegar, dando neste caso a mão um movimento de meia volta com velocidade para que caia sobre as cordas. A munheca não pode estar dura, ao contrário, deve estar bastante flexível, a fim de que o peso da mão, e não do braço, faça soar as cordas. (tradução nossa).

Esta improvisação está dividida em três partes: na primeira, a *tambora*, é executada somente com cordas soltas, na segunda, com notas presas aleatoriamente, individualmente ou agrupadas pelo braço do instrumento e na terceira, está associada à execução de pestanas pelos dedos da mão esquerda. A ordem em que aparecem os gestos instrumentais é meramente ilustrativa, ficando o intérprete totalmente livre para combiná-los livremente, sendo que, devem ser executados apenas os gestos previstos.

Terceira parte: Improvisação orientada

Duo

Este roteiro baseia-se em “Mano a mano” e “Ritmante”. A linha contínua que sucede o módulo determinado indica a duração do trecho. Procure seguir as indicações de dinâmica sugeridas para cada executante. Elas classificam-se na seguinte ordem crescente de intensidade: ***p*** (*piano*), ***mp*** (*mezzo piano*), ***mf*** (*mezzo forte*), ***f*** (*forte*) e ***ff*** (*fortíssimo*).

Aluno

Professor

mp

p

p

mp

mf

f

f

ff

Dueto

Neste roteiro sugere-se a utilização dos gestos instrumentais de notas presas com e sem vibrato, *glissandos* e *bends*, executados simultaneamente pela mão direita em forma de dedilhado. A linha contínua que sucede o módulo determinado indica a duração do trecho. Procure seguir as indicações de dinâmica sugeridas para cada executante. Elas classificam-se na seguinte ordem crescente de intensidade: ***p*** (*piano*), ***mp*** (*mezzo piano*), ***mf*** (*mezzo forte*), ***f*** (*forte*).

Dupla

Neste roteiro sugere-se a utilização dos gestos instrumentais de notas presas e pizzicatos. A linha contínua que sucede o módulo determinado indica a duração do trecho. Procure seguir as indicações de dinâmica sugeridas para cada executante. Elas classificam-se na seguinte ordem crescente de intensidade: ***mp*** (*mezzo piano*), ***mf*** (*mezzo forte*), ***f*** (*forte*).

The image shows a musical exercise for a Duo. It consists of two staves for the 'Aluno' (Student) and 'Professor' (Teacher), each with a dynamic marking of ***mp*** and a 'pizz.' instruction. Below these are two sets of empty staves for practice. The first set has three measures with a wedge-shaped line indicating a crescendo. The second set has one measure with a wedge-shaped line indicating a crescendo.

A2

Neste roteiro sugere-se a execução de cordas soltas, harmônicos naturais, notas mortas e pestanas, associados ao *rasgueado* de mão direita. A linha contínua que sucede o módulo determinado indica a duração do trecho. Procure seguir as indicações de dinâmica sugeridas para cada executante. Elas classificam-se na seguinte ordem crescente de intensidade: **pp** (*pianíssimo*), **p** (*piano*), **mp** (*mezzo piano*), **mf** (*mezzo forte*), **f** (*forte*) e **ff** (*fortíssimo*).

The image displays musical notation for guitar exercises, organized into two main sections for 'Aluno' (Student) and 'Professor' (Teacher). Each section includes a diagram of a guitar body with a diagonal line across the soundboard, representing the playing area, and a corresponding musical staff.

Aluno Section:

- The first exercise is marked with a dynamic of **p** (*piano*). The diagram shows a diagonal line with a circle containing the number 1 (①) and a triangle. The musical staff shows a single note.
- The second exercise is marked with a dynamic of **mf** (*mezzo forte*). The diagram shows a diagonal line with a circle containing the number 1 (①) and a triangle. The musical staff shows a single note.

Professor Section:

- The first exercise is marked with a dynamic of **mp** (*mezzo piano*). The diagram shows a diagonal line with a circle containing the number 1 (①) and a triangle. The musical staff shows a single note.
- The second exercise is marked with a dynamic of **ff** (*fortíssimo*). The diagram shows a diagonal line with a circle containing the number 1 (①) and a triangle. The musical staff shows a single note.

2/2

Neste roteiro sugere-se a execução dos gestos instrumentais de cordas soltas, harmônicos naturais, notas mortas e pestanas, associados ao ataque de mão direita da *tambora*. A linha contínua que sucede o módulo determinado indica a duração do trecho. Procure seguir as indicações de dinâmica sugeridas para cada executante. Elas classificam-se na seguinte ordem crescente de intensidade: **pp** (pianíssimo), **p** (piano), **mp** (mezzo piano), **mf** (mezzo forte).

The image displays musical notation for two staves, labeled "Aluno" (Student) and "Professor" (Teacher). Each staff begins with a box labeled "Tambora" containing a diagonal line, a circled "1", a triangle, and a diamond. Below the box is a dynamic marking: **p** for the Aluno staff and **p** for the Professor staff. Below the staves, there are two sets of performance instructions. The first set shows two wedge-shaped lines pointing towards each other, with the dynamic marking **mp** (mezzo piano) in the center. The second set shows two wedge-shaped lines pointing away from each other, with the dynamic marking **mf** (mezzo forte) in the center and **pp** (pianíssimo) at the end. The notation includes various symbols such as "c", "¢", and "p" within the boxes and below the staves.

Quarta Parte: Solo ou grupo

Verso

Neste roteiro sugere-se a utilização dos gestos instrumentais de notas presas, *pizzicato*, *glissandos*, *bends*, *rasgueados* e pestanas. Improvise livremente obedecendo aos gestos instrumentais contidos dentro de cada moldura. A linha contínua que sucede o módulo determinado e o número no final indica a duração do trecho. Cada módulo determinado deve ser tratado de forma diferenciada em relação ao andamento, intensidade e timbre, ou seja, a cada novo módulo procure criar um contraste em relação ao anterior.

Reverso

Este roteiro está estruturado em movimento retrógrado em relação ao “Verso”, utilizando-se, portanto, das mesmas ideias. Improvise livremente obedecendo aos gestos instrumentais contidos dentro de cada moldura. A linha contínua que sucede o módulo determinado e o número no final indica a duração do trecho. Cada módulo deve ser tratado de forma diferenciada em relação ao andamento, intensidade e timbre, ou seja, a cada novo módulo procure criar um contraste em relação ao anterior.

Aranea Telam

Estruturado para simular a teia de uma aranha, neste roteiro sugere-se a utilização de notas presas, *pizzicatos*, *tambora*, pestanas, *glissandos*, *bends* e *rasgueados*. Improvise livremente obedecendo aos gestos instrumentais contidos dentro de cada moldura, explorando os contrastes de intensidade, andamento e timbres. Escolha qualquer módulo para iniciar, continuando de acordo com as indicações das setas. Sinta-se livre para tocar quantos quiser. No entanto, cada um poderá ser executado no máximo duas vezes.

Qual é o seu nome?

Neste roteiro, estruturado de forma a representar as letras do alfabeto, sugere-se a utilização dos gestos instrumentais de notas presas, *pizzicatos*, cordas soltas, harmônicos naturais, notas mortas, pestanas, percussão, *glissandos* e *bends*. A improvisação é baseada nas letras pertencentes ao nome, sobrenome ou apelido do intérprete, onde a ordem de execução dos gestos instrumentais será determinada pela ordem de aparecimento das letras presentes no nome de cada executante. Por exemplo: **ANDRÉ** é formado por “A, B, C,” + “M, N, O” + “D, E, F” + “P, Q, R” + “D, E, F”.

A, B, C

D, E, F

G, H, I

J, K, L

M, N, O

P, Q, R

S, T, U, V

W, X, Y, Z

$$(A + B)^2$$

Este roteiro é baseado na resolução matemática⁹³ da expressão acima, onde **Improvisação** = $A^2 + 2AB + B^2$. Sugere-se a utilização dos gestos instrumentais de notas presas, *pizzicatos*, cordas soltas, harmônicos, notas mortas, pestanas, percussão, *glissandos* e *bends*. Foram propostas oito opções de seleção dos módulos gestuais para a improvisação, sendo quatro representados pela letra “A” e quatro pela letra “B”, podendo ser escolhidos de duas formas: cada intérprete deverá selecionar um único gesto instrumental de cada letra para improvisar ou escolher quantas e quais letras de cada grupo desejar.

A

B

A

B

A

B

A

B

⁹³ O quadrado da soma de dois termos é igual ao quadrado do primeiro mais duas vezes o produto do primeiro pelo segundo mais o quadrado do segundo.

Quinta Parte: A técnica expandida

Técnica expandida

Neste caderno de iniciação o termo técnica expandida ou estendida será definido como algo muito próximo da preparação instrumental. Todas as possibilidades de execução instrumental de gestos idiomáticos ou não, que podem ser produzidos pelas mãos, sem auxílio de nenhum objeto que propicie a expansão das possibilidades instrumentais será considerado como **técnica tradicional**. Toda vez que um objeto qualquer for fixado de alguma forma em um instrumento, será tratado como **instrumento preparado** e será considerada como **técnica expandida ou estendida**, a execução instrumental que se dá através da utilização de dispositivos físicos (palheta, borracha, metal, papel, etc.), eletrônicos (eletrificação instrumental, pedais, amplificação) ou virtuais (processamento de áudio em tempo real via computador), com o objetivo de ampliar a paleta sonora, as possibilidades timbrísticas e gestuais em interação direta com o instrumento.

A palheta ou plectro é o acessório mais utilizado como elemento da técnica estendida dos instrumentos de cordas dedilhadas, principalmente na guitarra elétrica, cavaquinho, bandolim e banjo, mas nada impede seu emprego nos demais instrumentos da família. Ela é utilizada para tocar escalas, arpejos, ritmos variados nas canções populares, bem como melodias nos diversos estilos musicais. É um recurso técnico que necessita de muito treinamento para adquirir habilidade, portanto, sua utilização deve ser incentivada desde os primeiros contatos com o instrumento.

Com Palheta

Neste exercício, a palheta tocará as cordas no sentido indicado pelas setas. Seta para cima (↑) indica que a palheta deverá atacar a corda no sentido da corda grave para a aguda. Seta para baixo (↓), o contrário, ou seja, no sentido da corda aguda para a grave.

Palheta Maluca

Este roteiro retoma a ideia do módulo determinado seguido de uma linha com indicação temporal em segundos. Os gestos instrumentais vistos anteriormente são trabalhados neste roteiro utilizando-se da palheta como objeto acessório de ataque pela mão direita.

Os símbolos de crescendo (<) e decrescendo (>), estão agora associados a uma linha contínua que indica a manutenção da dinâmica proposta. Elas classificam-se na seguinte ordem crescente de intensidade: **pp** (*pianíssimo*), **p** (*piano*), **mp** (*mezzo piano*), **mf** (*mezzo forte*), **f** (*forte*) e **ff** (*fortíssimo*).

Pestaneta

Para esta improvisação é necessário uma mudança na forma como se segura o instrumento. Ele deve ser apoiado sobre as duas pernas com a parte de trás do braço sobre a perna esquerda e o fundo sobre a perna direita, ficando portanto, com as cordas viradas para cima⁹⁴.

Será usado, como objeto de expansão da técnica, um lápis ou caneta e uma palheta. Para iniciar a improvisação, segure um lápis/caneta com os dedos da mão esquerda e com os dedos da mão direita, a palheta. Pressione as cordas com o lápis/caneta como se fosse uma pestana, mova-a pelas cordas procurando criar *glissandos* de diversos tipos. Simultaneamente, toque as cordas com a palheta.

Para a exploração de todos os espectros sonoros das cordas, sugere-se a sua divisão em três partes:

- Da 1ª casa até o início da caixa de ressonância do instrumento.
- Do início da caixa de ressonância até o final da boca.
- Do final da boca até o rastilho ou ponte.

Procure criar uma improvisação onde estas três seções das cordas sejam exploradas de forma consciente e equilibrada. Lance mão dos recursos de dinâmica, alternando sonoridades com pouca e muita intensidade, momentos de crescendo e decrescendo, bem como das mudanças de andamento.

Falso Berimbau

Para esta improvisação é necessário novamente uma mudança na forma como se segura o instrumento. Ele deve ser apoiado sobre as duas pernas com a parte de trás do braço sobre a perna esquerda e o fundo sobre a perna direita, ficando portanto, com as cordas viradas para cima.

⁹⁴ O instrumento deve ficar totalmente estável, possibilitando ao executante liberdade para a improvisação. Como instrumentos e instrumentistas possuem tamanhos diferenciados, experimente outras alternativas de apoio caso a sugerida não atenda o requisito do equilíbrio instrumental.

Será usado como objeto de expansão da técnica, um lápis, uma caneta ou um objeto parecido. Para iniciar a improvisação, segure com os dedos da mão direita um lápis, caneta ou um objeto parecido. Toque nas cordas como se fosse uma baqueta de instrumentos de percussão, executando simultaneamente os gestos instrumentais contidos nos módulos, repetindo-os no máximo duas vezes cada.

Lance mão dos recursos de dinâmica, alternando sonoridades com pouca e muita intensidade, momentos de crescendo e decrescendo bem como das mudanças de andamento.

Papelada

Nesta improvisação, a proposta é trabalhar com o papel enquanto elemento de expansão da técnica instrumental, associado à palheta e à borracha escolar. Ela foi dividida em duas partes, a primeira com a folha de papel fixa e a segunda móvel.

Para começar a improvisação, deve-se inicialmente preparar o instrumento, trançando uma folha de papel pelas cordas e mantendo-a fixa na primeira casa ou posição. Pressione com os dedos da mão esquerda, notas com e sem vibrato pelas cordas do instrumento, enquanto a mão direita toca simultaneamente as cordas com uma borracha escolar. Experimente alternar as notas presas com cordas soltas, para explorar a sonoridade fornecida pela folha de papel.

Para a execução da segunda parte do roteiro, mova a folha de papel com a mão esquerda pelas cordas enquanto a palheta, segurada pelos dedos da mão direita, toca as cordas.

Papeleo

Nesta improvisação, a proposta é trabalhar com o papel enquanto elemento de expansão da técnica instrumental, associado à régua milimetrada (régua escolar). Ela foi

dividida em duas partes: a primeira com a folha de papel fixa e a segunda com a folha de papel enrolada.

Para iniciar a improvisação, deve-se inicialmente preparar o instrumento, trançando uma folha de papel pelas cordas e mantendo-a fixa na primeira casa ou posição. Com a mão esquerda, pressione as cordas com uma régua milimetrada (régua escolar) em pé ou deitada como se fosse uma pestana, movendo-a pelas cordas, procurando criar *glissandos* de diversos tipos. Simultaneamente, toque as cordas com os dedos p (polegar), i (indicador), m (médio) e a (anular) da mão direita, experimentando a alternância entre notas presas com cordas soltas, para explorar a sonoridade fornecida pela folha de papel.

Para a execução da segunda parte do roteiro, deve-se retirar rapidamente a folha de papel e fazer um rolo de, no máximo, um palmo de comprimento⁹⁵. Forme pestanas com os dedos da mão esquerda pelo braço do instrumento enquanto a mão direita toca simultaneamente as cordas com o rolo de papel. Experimente diversos tipos de ataque com o rolo de papel.

⁹⁵ Este rolo de papel pode ser preparado com antecedência para utilização nesta parte do roteiro

Sexta Parte: Da palavra ao Gesto instrumental

Furdunço no Sertão⁹⁶

Esta última parte do caderno de iniciação é baseada nos “modelos de improvisação” de Koellreutter. São roteiros para improvisação livre coletiva, realizados pela sugestão de palavras que serão apresentadas através de um jogo de caça-palavras⁹⁷ exibido em um projetor multimídia (data show) ou em um retroprojetor.

Todos os roteiros do caderno são destinados a adolescentes e adultos. Não que não possam ser praticados por crianças, no entanto, nesta última parte do caderno, como os roteiros baseiam-se no uso de palavras, algumas podem tornar-se de difícil entendimento conceitual.

A temática envolvida nos próximos roteiros relaciona-se à pesquisa de timbres, de gestos instrumentais, ao diálogo, a autodisciplina, ao respeito, a criação, a utilização de ritmos métricos e não-métricos⁹⁸, ao desenvolvimento da sensibilidade musical e nas palavras de Koellreutter à “percepção da consciência”.

A metodologia empregada é a seguinte:

Instrumentos utilizados: Instrumentos de cordas dedilhadas disponíveis.

Organização: grupo formado de no mínimo três pessoas, divididas em um jogador (do caça-palavras) e músicos instrumentistas.

Posicionamentos dos participantes: semicírculo voltado para a projeção do caça-palavras.

⁹⁶ Segundo o dicionário Houaiss: Baile popular, p.ext., qualquer festa popular. Movimentação com barulho, algazarra, desordem.

⁹⁷ Caça palavras criado através do software Crossword Forge. Disponível em: <<http://www.solrobots.com>>.

⁹⁸ **Métrico** – refere-se à existência de um metro perceptível, regular ou irregular. Exemplo: Mozart, Beethoven (regular), Stravinsky, Schoenberg (frequentemente irregular). **Não-métrico** – refere-se à ausência de um metro; não há tempos fortes e fracos dispostos regular ou irregularmente. Exemplo: canto gregoriano, órgão. O bêbado anda não-metricamente (não tem organização). **Amétrico** – refere-se a uma disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação de ausência de metro rigoroso; tem uma pulsação, mas o ouvinte não percebe. Exemplo: grande parte das composições do século XX. (BRITO, 2001, p. 103).

O roteiro desenvolve-se da seguinte forma:

Antes de começar a improvisação, recorde os gestos instrumentais vistos nas demais partes do caderno, imaginando de que forma irá representar nos instrumentos, as palavras propostas pelo jogador do caça-palavras.

- Um participante inicia o jogo do caça-palavras, tentando manter o intervalo em torno de 30 segundos entre a seleção de cada palavra.
- A improvisação deve começar com um instrumento tocando suavemente, seguido pelos demais de forma livre.
- Explore, no decorrer do jogo, várias combinações instrumentais, valorizando principalmente a formação dos duos.
- Cada nova palavra deve ser interpretada com propostas musicais e gestuais diferentes.
- Durante o jogo sempre deve haver pelo menos um instrumento tocando. Não que o silêncio ou a pausa sejam proibidos, eles podem e devem fazer parte da improvisação, pois é através deles que se pode ouvir os demais membros do jogo, da improvisação.
- O jogo encerra-se após a interpretação da última palavra escolhida, quando os instrumentos devem retirar-se um a um, terminando com o instrumento inicial ou de acordo como o grupo definir.

Deve-se atentar aos seguintes critérios para crítica e avaliação, verificando se:

- A duração das improvisações em cada palavra foi suficiente para expressar musicalmente o que se queria.
- As propostas dos participantes foram interessantes esteticamente.
- Houve equilíbrio entre os instrumentos.
- Houve o uso de dinâmicas e andamentos diferentes.
- Todos os instrumentos conseguiram representar as palavras propostas pelo jogo.
- O final da improvisação foi bem concluído.

A seguir são apresentados quatro jogos de caça-palavras: **Furdunço no Sertão 1, 2, 3 e**

4. Cada jogo está dividido em três modelos de improvisação: “A”, “B” e “C”, onde as

palavras que serão selecionadas pelo jogador são as mesmas, no entanto, elas estão localizadas em posições geograficamente diferentes na grade do caça-palavras, permitindo que se jogue três vezes cada jogo sem se repetir o mesmo posicionamento das palavras, totalizando, portanto 12 possibilidades de improvisação.

Os roteiros possuem as seguintes palavras para improvisação:

- **Furdunço no Sertão 1:** harmônico, *rasgueado*, pestana, *glissando* e *bend*, *pizzicato* e *tambora*.
- **Furdunço no Sertão 2:** denso, leve, tenebroso, contrastante, igual e lento.
- **Furdunço no Sertão 3:** alegre, rápido, paralelo, forte, pontilhista e espaçado.
- **Furdunço no Sertão 4:** áspero, liso, assustador, muito curto, percussivo e melódico.

O jogo pode ser praticado de duas formas: Impresso em uma transparência para uso em um retroprojetor ou através de um computador com projetor multimídia (data show) utilizando-se dos arquivos criados pelo software Crossword Forge⁹⁹. São apresentados a seguir 12 roteiros para impressão ou cópia em uma transparência.

⁹⁹ Para a segunda alternativa, o jogador deve utilizar-se dos arquivos gravados no DVD do Apêndice B ou disponíveis no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.numut.iarte.ufu.br/furdunco>>. pertencentes aos roteiros, clicando duas vezes no arquivo com o nome do jogo e extensão “html” para dar início ao jogo.

Furdunço no Sertão – 1A

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: **Harmônico, rasgueado, pestana, glissando e bend, pizzicato e tambora.**

K	P	I	Z	Z	I	C	A	T	O	H	Q	Ü	I	Z
W	G	Ñ	Ó	M	P	L	P	Ñ	Í	Y	Y	G	W	E
V	V	F	F	Q	E	Ü	W	Ü	Ü	D	Q	R	K	N
Ñ	G	L	I	S	S	A	N	D	O	E	B	E	N	D
É	E	Á	I	U	T	C	Ó	O	Í	Y	O	V	V	P
R	D	R	I	N	A	Ñ	V	Ú	T	D	B	U	É	Ñ
T	Í	P	L	I	N	X	L	O	A	K	Ú	L	Ú	H
O	Â	B	I	C	A	W	M	E	Ó	U	M	Í	C	L
N	R	M	O	Ó	U	P	U	C	C	H	X	S	G	D
W	X	B	B	Ñ	Ñ	G	O	S	Ü	A	V	Q	M	H
K	R	Z	X	O	S	H	A	R	M	Ô	N	I	C	O
L	Y	W	X	A	R	P	É	Í	B	F	K	Í	É	C
A	L	D	R	D	D	A	I	A	Ñ	D	U	E	P	J
Y	Á	L	X	O	Ñ	C	Ñ	R	B	Ñ	Ñ	N	Q	X
T	F	C	Y	Á	R	R	B	I	X	T	V	S	B	R

Furdunço no Sertão – 1B

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: **Harmônico, rasgueado, pestana, glissando e bend, pizzicato e tambora.**

G	L	I	S	S	A	N	D	O	E	B	E	N	D	A
O	R	Ú	Q	I	C	Ú	Z	W	W	G	D	F	W	M
Ó	S	Q	E	Á	N	Ñ	R	É	É	W	R	Í	P	Ü
Ó	R	V	R	D	P	S	H	Ó	C	M	F	J	I	U
P	A	Á	M	E	V	A	Á	W	Ú	Á	G	Z	Z	P
Ó	S	F	W	K	C	O	H	I	C	U	Ó	X	Z	E
J	G	T	Â	M	B	O	R	A	U	V	J	Ó	I	S
X	U	Á	Ó	R	Ó	X	É	L	N	W	L	C	C	T
P	E	T	W	F	K	D	Ó	K	F	W	T	Í	A	A
Ú	A	Ü	D	H	L	A	Í	C	J	P	É	H	T	N
É	D	P	Q	A	N	É	Ñ	Ñ	G	Z	U	K	O	A
O	O	J	Y	U	Ó	T	K	H	Ñ	G	G	É	C	Ñ
Q	J	P	W	Q	O	D	S	É	X	E	P	A	H	Í
P	L	Á	Í	I	T	H	A	R	M	Ô	N	I	C	O
L	Z	Á	Ó	Á	É	U	X	X	N	Z	T	F	Y	Y

Furdunço no Sertão – 1C

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: *Harmônico, rasgueado, pestana, glissando e bend, pizzicato e tambora.*

Ú	W	Z	V	C	X	R	K	A	B	P	Z	Ü	Á	M
G	Í	P	Ú	J	Y	A	N	U	V	Ü	W	C	R	U
Y	L	P	Á	C	H	A	F	K	M	G	Ü	U	A	V
B	B	I	Y	S	T	É	Ú	Y	Ó	J	S	Á	S	M
T	H	É	S	S	L	H	E	O	Ú	Ü	O	V	G	V
J	É	Í	E	S	Á	P	C	R	Q	P	D	U	U	Í
L	Ü	P	X	A	A	I	I	J	Ü	Ú	J	T	E	Ú
Z	Ó	D	C	L	N	N	L	Z	U	Y	C	K	A	Ú
O	M	V	Q	Ô	I	N	D	Ó	Z	É	Ó	F	D	Ó
W	O	Ú	M	Y	R	I	V	O	T	I	V	B	O	B
B	K	R	J	Q	L	A	N	É	E	C	C	G	X	Ó
D	A	I	Y	Ü	W	Í	É	Ú	R	B	X	A	X	J
H	A	F	Í	K	Z	F	L	Ú	P	G	E	U	T	Y
Q	Í	H	Á	T	Â	M	B	O	R	A	P	N	Ñ	O
É	S	A	X	L	V	R	I	R	M	C	B	F	D	É

Furdunço no Sertão – 2A

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: **Denso, leve, tenebroso, contrastante, igual e lento.**

E	Q	G	I	G	U	A	L	O	Y	X	T	M	P	D
W	D	Ú	Í	I	K	U	S	N	G	R	Í	C	U	Z
C	F	Ú	S	Ó	N	O	N	X	C	Ú	L	B	Ú	A
L	L	H	F	D	R	D	A	L	O	H	T	I	É	L
B	E	T	H	B	Ü	R	E	K	N	K	E	B	O	E
Á	U	N	E	Ñ	Í	Ú	Ñ	W	T	Á	L	W	C	V
I	H	N	T	O	Ñ	V	B	Ó	R	D	D	C	L	E
É	E	V	H	O	Q	X	B	Ñ	A	O	E	A	H	N
T	Ú	S	S	O	A	Ñ	D	M	S	R	N	Z	W	D
D	D	Ú	Ú	L	S	Y	G	C	T	Ü	S	Ñ	V	Ü
X	A	O	N	O	Q	Í	F	Q	A	É	O	O	H	U
G	S	A	W	Ü	W	I	L	L	N	X	X	É	M	X
Y	Y	É	Ñ	L	P	V	Á	Z	T	Z	R	Ü	Y	É
C	G	Í	C	Ó	Á	Ó	Ú	R	E	V	A	H	A	U
A	E	Z	Q	Ü	Ü	W	A	I	Á	A	J	W	S	M

Furdunço no Sertão – 2B

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: **Denso, leve, tenebroso, contrastante, igual e lento.**

K	C	K	M	X	Q	I	S	Z	R	H	Q	Ü	I	Z
W	G	Ñ	Ó	M	Ó	L	P	Ñ	Í	Y	Y	G	W	E
V	V	T	F	Q	P	Ü	W	Ü	L	D	Q	R	K	N
Ñ	K	E	W	Ü	R	X	J	A	J	B	Q	E	Y	Á
É	E	N	I	U	B	C	U	O	Í	Y	T	V	V	P
R	L	E	N	T	O	G	V	Ú	T	N	B	U	É	Ñ
I	Í	B	L	I	I	X	L	O	A	K	Ú	L	L	H
O	O	R	I	C	S	W	M	T	Ó	U	D	Í	E	L
N	R	O	O	Ó	U	P	S	C	C	H	E	S	V	D
W	X	S	W	Ñ	Ñ	A	O	S	Ü	A	N	Q	E	H
K	R	O	X	G	R	Ú	Ú	Ü	L	A	S	F	Q	Z
L	Y	W	X	T	Ñ	P	É	Í	B	F	O	Í	É	C
A	L	D	N	D	D	C	I	A	Ñ	D	U	E	P	J
Y	Á	O	X	O	Ñ	C	Ñ	R	B	Ñ	Ñ	N	Q	X
T	C	C	Y	Á	R	R	B	I	X	T	V	S	B	R

Furdunço no Sertão – 2C

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: **Denso, leve, tenebroso, contrastante, igual e lento.**

M	Z	Y	Á	K	N	Q	G	Q	A	Ú	J	H	L	K
Ó	F	T	E	N	E	B	R	O	S	O	B	A	W	Y
H	A	V	F	Ú	M	E	H	O	Í	R	U	A	D	F
Z	Á	Ú	K	C	É	S	J	Á	S	G	H	O	C	U
A	R	W	T	O	A	C	J	G	I	Ü	C	T	E	J
P	É	X	L	N	G	L	E	N	T	O	Ñ	O	G	L
M	R	W	H	T	B	Z	J	I	L	Í	K	C	Y	E
U	Y	É	K	R	V	É	W	Ú	Q	A	F	A	N	V
P	N	É	T	A	E	M	C	K	S	Ó	M	Ü	A	E
G	Ú	K	Y	S	Í	D	Á	S	Ó	I	Ü	D	X	R
E	E	P	Q	T	Y	U	S	Q	Ú	Ü	G	E	L	K
É	G	Ü	G	A	F	S	T	F	Ü	X	Á	N	Ñ	S
O	F	F	B	N	Ñ	L	F	X	C	E	I	S	A	O
G	W	L	Ú	T	B	B	H	Ü	S	R	Ü	O	S	W
U	I	Ó	A	E	S	Z	Q	Ú	W	V	S	A	Ó	C

Furdunço no Sertão – 3A

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: **Alegre, rápido, paralelo, forte, pontilhista, espaçado.**

Ñ	S	T	K	T	Ü	R	I	B	R	E	Y	Ú	A	C
R	I	Y	Z	J	I	N	D	O	C	Y	T	T	D	K
Á	F	H	K	Z	É	L	L	B	H	D	S	J	H	Q
P	S	O	S	U	D	Ó	U	A	N	I	D	E	Ü	R
I	J	J	X	É	N	F	Y	M	H	S	Í	Q	S	S
D	S	Y	É	D	Ü	O	Q	L	H	Q	J	A	J	R
O	P	Y	E	J	N	R	I	J	C	T	H	D	Q	I
B	A	P	Ú	W	C	T	Ü	H	Z	Z	Ñ	T	O	U
T	Á	A	V	H	N	E	Á	S	M	Z	S	D	B	T
C	I	R	X	O	M	E	Y	U	Á	Í	A	P	Ü	Ó
R	É	A	P	N	R	M	T	Á	R	Ç	N	P	X	A
Ó	Ó	L	I	G	G	D	F	Y	A	Z	L	V	H	T
X	L	E	E	L	I	C	Z	P	É	Ü	X	H	F	K
É	Ó	L	I	X	B	H	S	Ü	T	G	E	D	T	Y
A	A	O	R	E	J	E	T	Ñ	Z	H	Ñ	Ú	L	G

Furdunço no Sertão – 3B

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: **Alegre, rápido, paralelo, forte, pontilhista, espaçado.**

É	C	I	Y	M	G	Q	Á	I	O	B	U	S	D	O
S	A	E	M	A	L	E	G	R	E	C	I	A	L	Ü
A	L	S	A	Ü	Y	V	Í	N	K	Ü	U	E	B	E
J	J	S	Q	X	S	Q	Ú	Ó	T	U	L	Z	W	Y
Q	Í	S	R	P	P	O	H	B	P	A	O	D	U	G
Q	S	H	Ó	O	T	Z	N	B	R	Ú	H	O	É	Á
O	V	M	F	N	S	Í	V	A	L	A	D	D	E	Í
Y	R	O	C	T	Ó	H	P	R	R	Ü	T	V	S	A
F	M	Í	C	I	F	M	F	Ü	Ñ	A	M	Y	P	Í
G	R	U	W	L	Z	D	Z	Ó	L	R	Ü	S	A	C
V	R	C	B	H	C	F	C	P	X	H	F	N	Ç	K
I	R	Á	P	I	D	O	R	G	Ó	F	O	Í	A	H
M	E	M	J	S	D	X	K	L	P	R	R	Ü	D	Ü
Ñ	T	I	O	T	É	A	Y	Á	Ó	M	T	Ó	O	S
Ó	B	H	N	A	U	Q	Á	A	A	Q	E	O	U	X

Furdunço no Sertão – 3C

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: **Alegre, rápido, paralelo, forte, pontilhista, espaçado.**

E	V	P	L	P	Ó	C	Í	Ñ	D	Ü	G	Q	J	Í
Y	Q	T	M	O	Q	Ó	B	Z	P	F	O	R	T	E
V	Ñ	N	D	N	U	V	Ü	K	A	S	V	S	É	L
Á	F	É	X	T	U	Ñ	O	Q	R	A	J	R	Ñ	U
F	F	E	E	I	H	E	S	P	A	Ç	A	D	O	O
S	H	Z	Ó	L	C	D	Y	D	L	M	O	Q	Ó	B
C	J	Ú	Á	H	Z	S	K	O	E	H	D	K	Q	E
Ú	É	D	S	I	V	Ó	X	I	L	Ó	P	Z	G	V
O	V	A	E	S	Ó	R	É	A	O	X	R	B	C	I
A	I	M	Ó	T	R	U	Z	Ú	Q	L	Á	J	W	É
Z	R	G	K	A	I	U	W	U	H	D	P	G	A	X
P	R	A	L	E	G	R	E	G	G	P	I	V	A	Ü
P	M	J	G	E	M	Ó	C	A	S	J	D	D	U	H
A	D	Ñ	C	Z	N	Ñ	V	Ó	H	H	O	Ú	J	É
R	Y	P	X	O	Ú	H	S	X	J	L	E	F	U	K

Furdunço no Sertão – 4A

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: **Áspero, liso, assustador, muito curto, percussivo, melódico.**

A	Z	B	B	Ü	Q	Ú	N	P	N	O	Z	M	X	Á
R	Z	H	Í	N	C	Í	L	É	Y	E	Q	E	F	É
A	É	T	P	Q	Í	D	Ú	I	R	S	S	K	É	H
K	S	Ú	É	I	E	J	I	B	S	P	O	É	M	A
R	Y	P	Ñ	M	S	V	Ñ	Ó	O	O	X	M	Á	S
X	I	W	E	Ñ	Ó	G	B	S	O	Ñ	O	Y	I	S
N	M	K	H	R	Z	L	F	V	U	T	R	I	E	U
H	S	E	B	O	O	Ú	I	E	R	E	Í	Z	C	S
D	D	U	L	G	W	S	T	U	U	Ú	W	P	Q	T
F	L	A	L	O	S	S	C	Ó	É	Q	E	D	U	A
O	D	U	R	U	D	O	R	I	Ñ	C	K	X	D	D
A	V	W	C	Ü	T	I	S	N	J	L	Z	Ñ	Í	O
Ü	H	R	E	I	D	P	C	Í	P	M	P	K	Ñ	R
S	E	S	U	R	Ú	M	K	O	J	M	F	S	P	D
P	O	M	K	T	M	T	G	U	Ñ	M	C	J	D	Q

Furdunço no Sertão – 4B

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: **Áspero, liso, assustador, muito curto, percussivo, melódico.**

E	V	P	L	M	Ó	C	Í	Ñ	D	Ü	G	Q	J	Í
Y	Q	T	O	F	Q	O	B	Z	I	É	F	R	É	L
V	Ñ	S	D	I	R	V	Ü	K	T	S	O	S	É	L
Á	I	É	X	E	U	Ñ	O	Q	Q	D	J	R	Ñ	U
L	F	E	P	N	H	I	Á	Q	A	P	Ú	Y	Z	O
S	H	S	Ó	W	C	D	Y	T	W	E	O	Q	Ó	B
M	A	Ú	Á	K	Z	S	S	O	Í	R	D	K	Q	E
Ú	E	D	S	F	V	U	X	I	Ó	C	P	Z	G	V
O	V	L	E	S	S	R	É	A	W	U	V	B	C	I
A	I	M	O	S	R	U	Z	Ú	Q	S	G	J	W	É
Z	R	G	A	D	I	U	W	U	H	S	O	G	A	X
P	R	D	N	B	I	I	E	G	G	I	U	V	A	Ü
P	M	J	G	E	M	C	C	A	S	V	L	D	U	H
A	D	Ñ	C	Z	N	Ñ	O	Ó	H	O	I	Ú	J	É
R	Y	P	X	M	U	I	T	O	C	U	R	T	O	K

Furdunço no Sertão – 4C

O jogador deverá localizar as seguintes palavras: **Áspero, liso, assustador, muito curto, percussivo, melódico.**

J	G	T	Á	M	U	I	T	O	C	U	R	T	O	Z
N	P	Ñ	L	Ú	C	C	Í	O	H	R	M	X	O	Ó
Z	Ú	A	S	S	U	S	T	A	D	O	R	V	É	Q
I	K	Ó	A	Ñ	Z	Q	O	Ñ	N	Z	I	Ú	É	Ñ
Y	Z	M	S	Ü	Ó	U	Ú	T	A	S	C	A	T	V
Z	G	E	P	H	L	C	T	Z	S	P	Ú	K	Z	D
Ó	É	L	E	G	E	Ó	X	U	Ú	Q	T	É	V	Z
Z	N	O	R	Q	Y	R	C	Ñ	L	Q	J	Ü	Y	A
P	P	D	O	F	G	R	Ü	P	Y	U	Q	G	M	W
Í	B	I	T	A	E	P	F	H	Á	Ü	T	J	P	R
U	S	C	Ó	P	T	Ó	C	F	Í	C	B	Ñ	I	Á
Z	Ú	O	Ú	Ú	Z	A	É	Q	U	O	K	S	H	K
É	Z	X	O	H	É	V	P	W	S	S	G	P	Ú	L
Y	I	G	O	D	Ñ	Ü	Ó	I	U	B	T	Z	W	H
Ú	J	X	C	V	E	B	L	R	N	Í	C	N	C	K

Roteiros Interativos

Para jogar/improvisar interativamente através do computador deve-se utilizar os arquivos gravados no DVD do “Apêndice B” ou disponíveis no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.numut.iarte.ufu.br/furdunco>>. Cada jogo/roteiro possui três arquivos com extensões diferentes: “swf”, “html” e “xml”, que devem ficar armazenados no mesmo diretório ou pasta do computador. Tomando como exemplo “Furdunço no Sertão 1A”, temos os seguintes arquivos: “cwf_live_1a.swf”, “furdunco_1a.html” e “furdunco_1a_puzzle.xml”.

Para iniciar o jogo do caça-palavras siga os seguintes passos:

1. Clique duas vezes com o botão esquerdo do mouse sobre o arquivo com a extensão “html”, neste caso o “furdunco_1a.html”.
2. Abre-se neste momento uma janela do navegador de internet definido como padrão do computador.

3. Localize na grade do jogo as palavras pertencentes ao roteiro para improvisação livre, selecionando-as com o botão esquerdo do mouse.

Observe que à medida que as palavras são selecionadas elas são também destacadas na listagem localizada logo abaixo da grade do jogo.

4. Caso o jogador tenha dificuldade em localizar as palavras do jogo, prejudicando assim o desenvolvimento das improvisações, ele pode acessar o menu de **Dicas** e escolher uma das 3 opções: **exibir próxima letra**, **exibir próxima palavra** ou então **exibir todas as palavras**.

5. Ao localizar a última palavra, o jogador deve selecioná-la sem soltar imediatamente o botão esquerdo do mouse, pois caso contrário, as letras serão embaralhadas pelo navegador indicando o final do jogo, o que pode confundir os improvisadores que não estiverem olhando para a tela. Veja a figura a seguir.

6. Ao terminar o jogo é exibida a seguinte tela:

7. Para finalizar todo processo clique em OK.

8. Os improvisadores podem abrir um novo roteiro ou então praticar o mesmo quantas vezes desejarem, bastando para isto acessar o menu **Jogo** e clicar em **Reiniciar**. Ele também pode ser impresso clicando em **Imprimir**.

APÊNDICE B – DVD com arquivos diversos

- PowerPoint com vídeos das oficinas.
- Roteiros para improvisação livre em formato interativo (caça palavras).

ANEXO A – RESOLUÇÃO 718/2005

ESTADO DE MINAS GERAIS
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO DE MINAS GERAIS

RESOLUÇÃO N.º 718 , DE 18 DE NOVEMBRO DE 2005.

Dispõe sobre a organização e o funcionamento do ensino de música nos Conservatórios Estaduais de Música e dá outras providências.

A Secretária de Estado de Educação, no uso de sua competência, tendo em vista o disposto na Lei n.º 9394/96, de 20 de dezembro de 1996, e considerando a necessidade de estabelecer normas para a organização e funcionamento do ensino de música nos Conservatórios Estaduais de Música,

RESOLVE:**CAPÍTULO I
DOS CONSERVATÓRIOS ESTADUAIS DE MÚSICA**

Art. 1º Os Conservatórios Estaduais de Música integram a rede de escolas estaduais e têm suas ações voltadas para a formação profissional de músicos em nível técnico, a educação musical e a difusão cultural.

§ 1º - A educação musical abrange a formação inicial e sistemática na área da música pela oferta de cursos regulares a crianças, jovens e adultos.

§ 2º - A formação profissional de músicos abrange as funções de criação, execução e produção próprias da arte musical, objetivando:

I – a capacitação de alunos com conhecimentos, competências e habilidades gerais e específicas para o exercício de atividades artístico-musicais;

II - a habilitação profissional em nível técnico para o exercício competente de atividades profissionais na área da música;

III – o aperfeiçoamento e a atualização de músicos em seus conhecimentos e habilidades, bem como a qualificação, a profissionalização e a requalificação de profissionais da área da música para seu melhor desempenho no trabalho artístico.

§ 3º - A difusão cultural deverá ocorrer por meio de cursos livres, oficinas e atividades de conjunto, visando ao enriquecimento da produção artística dos Conservatórios e à preservação do patrimônio artístico-musical regional.

**CAPÍTULO II
DA ORGANIZAÇÃO DO ENSINO**

Art. 2º Os Conservatórios Estaduais de Música oferecerão, obrigatoriamente, cursos de educação musical e de formação profissional em nível técnico e, facultativamente, cursos livres.

SEÇÃO I

DO CURSO DE EDUCAÇÃO MUSICAL

Art. 3º O Curso de Educação Musical tem por objetivo promover a formação musical de crianças, adolescentes e jovens, compreendendo:

- I - atividades de iniciação musical, em caráter obrigatório;
- II - atividades de enriquecimento e complementação curricular em artes visuais, dramáticas e dança, de caráter opcional para o aluno.

Art. 4º O Curso de Educação Musical será desenvolvido sob a forma de ciclos de aprendizagem:

- I- Ciclo Inicial de Educação Musical.
- II- Ciclo Intermediário de Educação Musical.
- III- Ciclo Complementar de Educação Musical.

Art. 5º O Ciclo Inicial de Educação Musical, com duração de 3 (três) anos, destina-se a alunos a partir de 06 anos de idade e tem por objetivo a sondagem de aptidões artístico- musicais e o encaminhamento dos alunos para prosseguimento de estudos.

§ 1º- Ao longo do Ciclo Inicial serão desenvolvidas atividades que favoreçam a aquisição de habilidades e competências consideradas fundamentais no processo de formação musical.

§ 2º – O currículo do Ciclo Inicial deverá proporcionar ao aluno atividades de Criatividade, Musicalização, Iniciação em Instrumento Musical e Canto Coral.

§ 3º - No Ciclo Inicial serão apresentados aos alunos instrumentos musicais selecionados entre aqueles considerados essenciais para a iniciação musical.

Art. 6º O Ciclo Intermediário de Educação Musical, com duração de 3 (três) anos, tem por objetivo a continuidade dos estudos iniciados no ciclo anterior, a aquisição de conhecimentos, habilidades e competências na área da Música e o desenvolvimento na execução de instrumento musical, proporcionando aos alunos melhor preparação para a formação específica.

§ 1º – A proposta curricular do Ciclo Intermediário deve garantir ao aluno o conhecimento de Percepção Musical, Instrumento e Canto Coral .

§ 2º - No Ciclo Intermediário serão introduzidos novos instrumentos musicais além dos oferecidos no ciclo anterior.

Art. 7º O Ciclo Complementar de Educação Musical, com duração de 3 (três) anos, tem por objetivo a consolidação dos conhecimentos adquiridos, o aperfeiçoamento em instrumento e a aquisição de habilidades e competências exigidas para a profissionalização em nível técnico.

§ 1º – A proposta curricular do Ciclo Complementar de Educação Musical deverá garantir ao aluno o conhecimento de Percepção Musical, Aperfeiçoamento em Instrumento Musical, Prática de Conjunto Instrumental e Canto Coral.

§ 2º - Ao aluno do Ciclo Complementar será garantida a oferta de aperfeiçoamento em apenas um instrumento musical, não se admitindo matrícula em mais de um instrumento simultaneamente.

§ 3º - O aluno do Ciclo Complementar poderá cursar Canto em substituição a Instrumento Musical.

§ 4º - Para os alunos de Canto, no Ciclo Complementar, não serão ministradas aulas de Instrumento Complementar.

Art. 8º Os Conservatórios Estaduais de Música deverão estabelecer, para fins de certificação, o perfil de conclusão do Curso de Educação Musical.

SEÇÃO II DOS CURSOS DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Art. 9º Os Conservatórios Estaduais de Música oferecerão cursos de formação profissional para a habilitação em Música, em nível técnico.

Art. 10 Os cursos de formação profissional têm como objetivo preparar músicos, instrumentistas e cantores para o exercício de ocupações artísticas definidas no mercado de trabalho.

Parágrafo único. Os cursos de formação profissional destinam-se a alunos matriculados ou egressos do ensino médio, em conformidade com a legislação vigente.

Art. 11 Os Conservatórios Estaduais de Música deverão adotar as diretrizes da legislação em vigor para a Educação Profissional na organização dos cursos técnicos e seus respectivos planos e na formulação das propostas curriculares.

Parágrafo único. Os cursos técnicos deverão observar a carga horária total de, no mínimo, 800h (oitocentas horas) e de, no máximo, 1200h (hum mil e duzentas horas).

Art. 12 Os cursos técnicos poderão ser estruturados em módulos com terminalidade correspondentes a qualificações e habilitações profissionais de nível técnico indicados pelo mercado de trabalho.

§ 1º – O aluno poderá obter certificação de qualificação correspondente aos módulos concluídos independentemente da conclusão do Curso de Formação Profissional.

§ 2º – Poderá haver aproveitamento de estudos de disciplinas ou módulos cursados em habilitação específica para obtenção de habilitação diversa.

Art. 13 Os Conservatórios adotarão, nos planos de cursos técnicos, um conjunto de componentes curriculares obrigatórios, a serem complementados por disciplinas que atendam às especificidades das diversas habilitações.

§ 1º – Os componentes curriculares obrigatórios referidos no Artigo são:

I – História da Arte

II – História da Música e Apreciação Musical

- III – Percepção Musical
- IV – Estruturação Musical
- V – Folclore Regional e Música Popular

§ 2º - O aluno do Curso Técnico em Instrumento deverá seguir a programação curricular prevista para o instrumento musical de sua escolha, estando eliminada a possibilidade de cursar mais de um instrumento simultaneamente.

§ 3º - Dentre os componentes curriculares do Curso Técnico em Canto deverá constar, obrigatoriamente, Instrumento Complementar.

Art. 14 Os Conservatórios Estaduais de Música poderão adotar módulo curricular de formação técnica básica:

- I - sem terminalidade e sem certificação profissional, visando ao aproveitamento de estudos subsequentes;
- II - com terminalidade, para efeito de qualificação profissional.

Art. 15 Os perfis profissionais de conclusão de cursos técnicos e das qualificações profissionais desses cursos serão estruturados a partir das competências profissionais básicas das áreas profissionais.

§ 1º - Demandas específicas poderão ser atendidas por meio de cursos de aperfeiçoamento vinculados aos cursos de formação profissional oferecidos pelos Conservatórios.

§ 2º - A oferta de cursos de aperfeiçoamento está condicionada à expressa autorização da Secretaria de Estado de Educação para o seu funcionamento.

SEÇÃO III

DOS CURSOS LIVRES, OFICINAS, ATIVIDADES DE CONJUNTO

Art. 16 Os cursos livres, oficinas e atividades de conjunto a serem desenvolvidos têm por objetivo o desenvolvimento da educação musical e a promoção da difusão cultural.

Art. 17 Os cursos livres serão organizados sob a forma de projetos e oficinas para atender, prioritariamente, às necessidades de atualização dos professores dos anos iniciais do ensino fundamental, dos professores de educação artística e de arte da rede pública de ensino.

Art. 18 As oficinas serão organizadas como ambientes de aprendizagem para o desenvolvimento de habilidades e competências em Música, Artes Dramáticas, Dança e Artes Visuais, complementando a formação de músicos e atendendo a demandas específicas da comunidade.

Parágrafo único. Poderão ser organizadas, também, oficinas com atividades de caráter permanente, como manutenção e conservação de instrumentos, de avaliação, organização e restauração de textos e documentos musicais, de registro sonoro, entre outras.

Art. 19 As Atividades de Conjunto envolvendo grupos de alunos coordenados por um professor têm por objetivo potencializar e inovar práticas artístico-musicais e conteúdos desenvolvidos no Conservatório.

§ 1º - As atividades de conjunto poderão ser desenvolvidas em:

- I – Música instrumental
- II - Música de câmara
- III - Orquestra
- IV - Coral
- V – Teatro, dança e folclore.

§ 2º - O professor responsável pela Atividade de Conjunto deverá coordenar, orientar e ensaiar os grupos, desenvolvendo e estimulando o potencial artístico dos participantes, observando a carga horária prevista na legislação vigente.

Art. 20 Os Conservatórios, visando à oferta de cursos livres, realização de oficinas e implantação de projetos, encaminharão propostas devidamente fundamentadas para análise da viabilidade e aprovação da Secretaria de Estado de Educação.

§ 1º - As propostas deverão ser encaminhadas em data definida pela Secretaria, com vistas a sua implementação no ano seguinte.

§ 2º - Na análise da viabilidade serão consideradas, além dos benefícios de natureza pedagógica e do alcance cultural da proposição, a capacidade de atendimento do Conservatório, as necessidades de contratação de docentes e a disponibilidade de recursos técnicos e financeiros, entre outras condições.

§ 3º - Os cursos livres, projetos e oficinas dependem de aprovação e somente poderão entrar em funcionamento após autorização da Secretaria de Estado de Educação.

CAPÍTULO III

DA OFERTA DE CURSOS DE ARTES VISUAIS, ARTES CÊNICAS E DANÇA

Art. 21 Os Conservatórios Estaduais de Música que oferecem disciplinas nas áreas de Artes Visuais, Artes Cênicas e Dança poderão ministrá-las:

- I – como disciplinas de caráter opcional nos cursos de formação profissional de nível técnico e nos ciclos inicial, intermediário e complementar do Curso de Educação Musical;
- II – como disciplinas de caráter obrigatório nos cursos técnicos de Decoração;
- III – como oficinas ou cursos livres.

Art. 22 Os Conservatórios Estaduais de Música “Lorenzo Fernandez”, de Montes Claros, e “Juscelino Kubitschek de Oliveira”, de Pouso Alegre, deverão proceder à reorganização dos cursos técnicos de Decoração observando, no que couber, os dispositivos constantes na Seção II do Capítulo II desta Resolução.

CAPÍTULO IV

DA AVALIAÇÃO

Art. 23 As formas e procedimentos utilizados pelo Conservatório para acompanhar e avaliar o processo de aprendizagem devem ser objeto de registro para subsidiar as informações e decisões sobre o percurso escolar do aluno.

Art. 24 A avaliação da aprendizagem, como parte integrante do processo pedagógico, tem a função precípua de orientar o processo educativo, de modo a possibilitar:

- I - o atendimento diferenciado aos alunos;
- II - as adequações no plano didático, tendo em vista os objetivos curriculares;
- III - o registro de informações acerca do desempenho escolar do aluno;
- IV - a certificação da conclusão de estudos.

Art. 25 Os critérios e formas de avaliação do aluno deverão ser definidos na proposta pedagógica, no plano de curso e no Regimento Escolar, tendo como base as orientações gerais emitidas pela Secretaria de Estado de Educação.

CAPÍTULO V DO ATENDIMENTO DA DEMANDA E DA MATRÍCULA

Art. 26 O ingresso em qualquer período dos ciclos do Curso de Educação Musical dos Conservatórios Estaduais de Música será feito, no limite das vagas, por meio de exames de classificação, na forma regimental, devendo o candidato preencher os requisitos exigidos.

Parágrafo único. É facultado ao aluno que apresentar desempenho superior ao previsto para ingresso em qualquer período dos ciclos, submeter-se a exame classificatório para matrícula no ciclo equivalente ao seu desempenho.

Art. 27 Os Conservatórios Estaduais de Música devem efetivar a matrícula dos alunos a cada período letivo, sendo vedada a discriminação em função de etnia, sexo, condição social, convicção política, crença religiosa ou necessidades educacionais especiais.

Parágrafo único. As vagas disponíveis nos Conservatórios Estaduais de Música serão destinadas, na sua maioria, aos alunos regularmente matriculados ou egressos das escolas públicas de educação básica.

Art. 28 O aluno, se maior, ou seu responsável, deve realizar a matrícula no conjunto das disciplinas relativas ao período letivo.

Art. 29 No período da matrícula, a direção da escola deve informar ao aluno e ao seu responsável os principais aspectos da organização e funcionamento do Conservatório.

Art. 30 Os candidatos a ingresso nos cursos técnicos deverão comprovar idade igual ou superior a 15 anos e submeter-se a exames de classificação a serem realizados na forma regimental.

§ 1º - Poderão inscrever-se:

- I – alunos matriculados no ensino médio;
- II – alunos que comprovarem a conclusão do ensino médio

§ 2º - A conclusão do Curso de Educação Musical em Conservatórios Estaduais de Música não constitui pré-requisito para inscrição nos exames classificatórios para os cursos técnicos.

Art. 31 Terá sua matrícula cancelada o aluno que, sem justificativa, não comparecer à escola até o vigésimo dia letivo consecutivo após o início das aulas, ou a contar da data de efetivação da matrícula, se esta ocorrer durante o ano letivo.

§ 1º - Antes de efetuar o cancelamento da matrícula, a direção da escola deve entrar em contato com o aluno e seus responsáveis, alertando-os sobre a importância do cumprimento da obrigatoriedade da frequência escolar.

§ 2º - As vagas surgidas em decorrência de abandono ou evasão somente poderão ser completadas no início do período letivo subsequente.

Art. 32 Será exigida do aluno frequência igual ou superior a 75% (setenta e cinco por cento) do total da carga horária oferecida no período letivo.

§ 1º - O controle de frequência dos alunos é de responsabilidade do professor, sendo considerado evadido o aluno que, sem justificativa, permanecer faltoso por período igual ou superior a 25% (vinte e cinco por cento) dos dias letivos anuais, computados consecutivamente ou não.

§ 2º - O não-comparecimento, a infrequência e os atrasos constantes do aluno devem ser objeto de ação do Conservatório junto às famílias e autoridades competentes.

Art. 33 A matrícula de alunos transferidos pode ocorrer em qualquer época do ano, observadas as normas regimentais e a existência de vaga na escola.

Art. 34 A organização de turmas no Curso de Educação Musical deverá observar o nível de desempenho e experiência musical e, sempre que possível, a faixa etária dos alunos.

Parágrafo único. A composição e a organização de turmas deverão observar os critérios estabelecidos no Anexo I desta Resolução.

CAPÍTULO VI

DOS CERTIFICADOS E DIPLOMAS

Art. 35 Os Conservatórios Estaduais de Música expedirão e registrarão, sob sua responsabilidade, os diplomas de técnico, para fins de validade nacional.

Parágrafo único. Os diplomas de técnico deverão explicitar o correspondente título de técnico na respectiva habilitação profissional, mencionando a área a que se vincula.

Art. 36 A validade dos diplomas de cursos técnicos está condicionada à inserção dos planos de curso no Cadastro Nacional de Cursos de Educação Profissional de Nível Técnico.

Parágrafo único. O Conservatório deverá encaminhar os planos dos cursos de formação profissional para inserção no Cadastro Nacional de Cursos de Educação Profissional de Nível Técnico.

Art. 37 Cabe ao Conservatório Estadual de Música expedir o Certificado de Qualificação Profissional ao aluno que concluir o módulo que apresentar caráter de terminalidade para efeito de qualificação profissional, realizar a Prática Profissional e comprovar a conclusão do ensino fundamental.

§ 1º - Os certificados de qualificação profissional e de aperfeiçoamento profissional deverão explicitar o título da ocupação certificada.

§ 2º - O histórico escolar deverá acompanhar os certificados e diplomas e, além do currículo, explicitar as competências profissionais adquiridas com a conclusão do curso.

CAPÍTULO VII DAS DISPOSIÇÕES TRANSITÓRIAS E FINAIS

Art. 38 Os Conservatórios Estaduais de Música devem propor à Secretaria de Estado de Educação, quando for o caso, a celebração de convênios para viabilizar parcerias para o desenvolvimento de projetos educativos.

Art. 39 A organização e o funcionamento do ensino nos Conservatórios Estaduais de Música devem observar o disposto nesta Resolução .

Art. 40 Esta Resolução entra em vigor na data de sua publicação.

Secretaria de Estado de Educação, em Belo Horizonte aos 19 de novembro de 2005.

(a)Vanessa Guimarães Pinto
Secretária de Estado de Educação

ANEXO I – Resolução Secretaria de Estado da Educação nº 718/2005.

Parâmetros para organização de turmas nos Conservatórios Estaduais de Música

Módulo-aula: 50 minutos para todos os conteúdos e atividades previstos nas matrizes curriculares.

Especificações	Curso de Educação Musical		Cursos de Educação Profissional	
	Nº de Alunos por turma	Nº de Aulas semanais	Nº de Alunos/turma	Nº de Aulas semanais
Conteúdos e atividades comuns	15	01	15	01
Iniciação em Instrumento Musical (Ciclo Inicial)	Flauta doce: 04 Violão: 02 Violino: 02 Piano: 01 Outros: 02	01	---	---
Desenvolvimento e Aperfeiçoamento em Instrumento Musical (Ciclos Intermediário e Complementar)	01	01	---	---
Atividades complementares	15	01	---	---
Instrumento Musical e Canto	---	---	01	02
Conteúdos específicos do Curso de Canto	---	---	05	02
Estruturação Musical			05	01

OBS.: Anexo I Resolução SEE/MG nº 718/2005 republicado por conter incorreções na publicação

ANEXO B – ORIENTAÇÃO SD Nº 01/2006

ESTADO DE MINAS GERAIS
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
SUBSECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO

ORIENTAÇÃO SD n.º 01/2006.

Divulga esclarecimentos referentes à aplicação de dispositivos da Resolução SEE nº 718/2005.

Com a publicação da Resolução SEE nº 718/2005, em 19/11/2005, os Conservatórios Estaduais de Música passaram a dispor de um texto legal que estabelece diretrizes e orientações para sua reorganização e funcionamento, em consonância com a legislação de ensino vigente. As disposições da citada Resolução foram implementadas no ano escolar de 2006, buscando atualizar a ação educativa e formativa desenvolvida nos Conservatórios.

Durante o primeiro semestre do corrente ano a Direção dos Conservatórios e o Serviço de Inspeção Escolar das Superintendências Regionais de Ensino encaminharam consultas a esta Secretaria relatando dúvidas e solicitando esclarecimentos quanto à aplicação das normas contidas na Resolução SEE nº 718/2005. A Subsecretaria de Desenvolvimento da Educação divulga esclarecimentos sobre os tópicos mais frequentes nas consultas encaminhadas, esperando contribuir para o aperfeiçoamento do funcionamento dos Conservatórios.

1. INGRESSO E MATRÍCULA

1.1 O ingresso do aluno no Curso de Educação Musical, observada a existência de vagas, ocorrerá por meio de classificação em exames de admissão, devendo o candidato preencher os requisitos exigidos para frequentar o Curso.

1.2 A matrícula do aluno é realizada no conjunto de disciplinas do Curso, no início do período letivo, não se admitindo matrícula em disciplina isolada ou no decorrer do ano letivo.

1.3 As vagas previstas para o Curso de Educação Musical destinam-se, prioritariamente, aos candidatos na faixa etária de 06 a 15 anos, matriculados na rede pública de ensino. Candidatos que apresentam nível de conhecimento e formação superior – Cursos Técnicos ou Superior, na área da Música, poderão ser atendidos em cursos livres de curta duração ou oficinas previstas na programação do Conservatório.

1.4 As vagas surgidas em decorrência de abandono e evasão de alunos somente **podendo** ser **pree**nchidas, por outro aluno, no início do período letivo subsequente.

1.5 A matrícula de aluno para cursar simultaneamente mais de um instrumento nos cursos regulares oferecidos pelos Conservatórios (Educação Musical ou Técnico) não será admitida. O aluno deverá seguir a trajetória normal do curso desenvolvendo a programação ou plano previsto. Após a conclusão desse curso, será verificada a possibilidade de aproveitamento de estudos do aluno para novo curso ou, preferencialmente, será realizado seu encaminhamento para participação em oficinas ou cursos livres oferecidos pelo Conservatório no instrumento pretendido. No caso de alunos matriculados no Ciclo Complementar da Educação Musical e que, em data anterior à publicação da Resolução SEE nº 718/2005, cursavam dois instrumentos, esses alunos poderão prosseguir cursando esses instrumentos. Para novas matrículas e para o aluno que cursava apenas um instrumento não será oferecida a possibilidade de cursar novo instrumento.

1.6 Também nos cursos técnicos o aluno deverá optar por uma habilitação específica em instrumento, estando descartada a possibilidade de cursar mais de um instrumento simultaneamente. Deve-se esclarecer que o componente curricular Instrumento Complementar será ministrado exclusivamente aos alunos dos cursos de Canto e Regência.

1.7 Os candidatos ao ingresso nos Cursos Técnicos dos Conservatórios deverão submeter-se a exames de classificação a serem realizados na forma regimental. A idade mínima de 15 anos é recomendada para ingresso nesses cursos. Para obtenção de Diploma ou Certificado de Conclusão de Curso Técnico o aluno deverá apresentar documentação referente à conclusão do ensino médio.

1.8 A conclusão do Curso de Educação Musical em Conservatórios Estaduais de Música não constitui pré-requisito para inscrição nos exames classificatórios para os cursos técnicos. Assim, qualquer candidato a curso técnico oferecido pelo Conservatório, tendo ou não frequentado o Curso de Educação Musical, deverá submeter-se aos exames de classificação.

2. APROVEITAMENTO DE ESTUDOS

2.1 O aproveitamento de estudos é matéria regimental dos Conservatórios Estaduais de Música, devendo atender às especificidades dessas escolas e observar as normas contidas na Resolução /SEE nº718/2005, publicada em 19/11/2005.

2.2 O aluno que apresentar desempenho superior ao previsto, após submeter-se a exame classificatório, poderá matricular-se no período dos Ciclos da Educação Musical (Inicial, Intermediário e Complementar), equivalente ao seu desempenho. A avaliação do desempenho deverá considerar, além do potencial do aluno e da sua habilidade no Canto ou na execução do Instrumento, os conhecimentos teóricos adquiridos e o nível de desenvolvimento artístico.

2.3 O aproveitamento de estudos constitui recurso pedagógico que permite considerar os estudos realizados em instituições de ensino de mesma natureza e equivalente valor formativo.

2.4 Por meio do aproveitamento de estudos o aluno pode ser dispensado de cursar disciplinas já cursadas na etapa de formação em que está matriculado. A medida somente se aplica em casos de transferências de um estabelecimento para outro e observará as diferenças nos planos curriculares.

2.5 O aproveitamento de estudos realizados em níveis superiores de formação, nos níveis básico ou técnico, não poderá ocorrer nos Conservatórios Estaduais de Música. A situação de alunos que, após a conclusão de cursos em nível médio ou superior, retornam ao Conservatório para cursar apenas uma disciplina na Educação Musical ou Formação Profissional, não pode ser caracterizada como aproveitamento de estudos e sim como matrícula em disciplina isolada, o que contraria dispositivos da Resolução SEE nº 718/2005. Os Conservatórios deverão encaminhar esses candidatos para oficinas e cursos livres que desenvolvam os conteúdos de interesse do candidato, evitando deste modo o constante retorno dos alunos para cursarem o mesmo curso alterando, a cada retorno, apenas o conteúdo.

3. DOCUMENTAÇÃO E ESCRITURAÇÃO ESCOLAR

3.1 Os documentos escolares referentes ao Curso de Educação Musical deverão conter a identificação do Conservatório, dados do aluno e a organização curricular desenvolvida em cada ciclo, conforme prevê a Resolução SEE nº 718/2005. Modelo de Certificado do Curso de Educação Musical com orientações para preenchimento será divulgado oportunamente pela Diretoria de Funcionamento Escolar – DIFE/SOE.

3.2 Na escrituração escolar dos Cursos de Formação Profissional (Curso Técnico) de alunos matriculados conforme o Decreto Federal nº 2208/97, os Conservatórios deverão observar as orientações contidas na Instrução SOE nº 01/2001, de 26/06/2001, retificada em 03/08/2001. Para os alunos matriculados em conformidade com o Decreto Federal nº 5154/2004, de 26/04/2004, deverão ser observadas as normas estabelecidas no Ofício Circular SOE/SD nº 006, de 24/04/2006.

Secretaria de Estado de Educação
Belo Horizonte, 23 de agosto de 2006.

(a) Maria Eliana Novaes
Subsecretária de Desenvolvimento da Educação

ANEXO C – ORIENTAÇÃO CONJUNTA SB-SG 01/2008

ESTADO DE MINAS GERAIS
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
SUBSECRETARIA DE GESTÃO DE RECURSOS HUMANOS
SUBSECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA

ORIENTAÇÃO CONJUNTA SB-SG Nº 01/2008.

As Subsecretarias de Desenvolvimento da Educação Básica e de Gestão de Recursos Humanos tendo em vista a necessidade de assegurar condições para o desenvolvimento da ação pedagógica e formativa dos Conservatórios Estaduais de Música expedem orientações referentes ao planejamento de ações, organização e funcionamento dos Conservatórios em 2009:

1. DEMANDA DE ALUNOS E MATRÍCULAS

1.1 Durante mês de novembro de 2008 será realizado estudo da demanda de alunos a ser atendida nos Conservatórios no próximo ano. Para esse estudo será organizada comissão composta por:

- ✓ Diretor ou Vice-diretor, que presidirá a Comissão;
- ✓ Especialista da Educação Básica do Conservatório;
- ✓ Auxiliar de secretaria do Conservatório;
- ✓ Inspetor Escolar;
- ✓ Analista Educacional da SRE (DIVAE/DIRE).

1.2 A Comissão deverá identificar e relacionar todos os alunos atualmente matriculados em cada ano dos 03 ciclos da educação musical e verificar sua situação de atendimento no ano de 2009 (O aluno pretende prosseguir estudos? Permanecerá no ciclo ou irá cursar o próximo ciclo? Que instrumento irá cursar? etc). Os especialistas, conselhos de classes ou grupos de professores de instrumentos ou canto deverão manifestar, nesse momento, sobre o aproveitamento dos alunos, seu desenvolvimento e potencial e frequência às aulas. O interesse dos alunos, identificado na pesquisa da Comissão, bem como as manifestações dos educadores deverão fundamentar as decisões referentes à continuidade de estudos do aluno no Conservatório.

1.3 Após assegurar vagas para o atendimento de alunos em continuidade de estudos (renovação de matrícula) serão previstas as vagas para novas matrículas em 2009. Essas vagas serão em número igual ao de concluintes do ciclo inicial que passam para o ciclo intermediário e serão destinadas a alunos recrutados nos anos iniciais do ensino fundamental da rede pública de ensino. A entrada de novos alunos ocorrerá somente no Ciclo Inicial e os candidatos a essas vagas deverão passar por testes que confirmem suas aptidões para as atividades musicais.

1.4 A Superintendência Regional de Ensino – SRE, deverá encaminhar para a Secretaria de Estado de Educação – SEE, os resultados dos estudos do atendimento no Conservatório realizados pela Comissão para aprovação e autorização dos quantitativos de matrícula.

1.5 As matrículas para entrada de novos alunos nos Conservatórios, em 2009, serão realizadas nas datas previstas para as escolas estaduais de 15 a 20 de dezembro de 2008. A renovação de matrículas será realizada na primeira semana de dezembro. Por ocasião das matrículas a equipe de especialistas do Conservatório deverá realizar reunião com pais de alunos divulgando a importância da permanência do aluno nos cursos e compromisso de acompanhamento às suas atividades formativas.

1.6 Em 2009, no início ou no decorrer do ano letivo, não serão admitidas matrículas nos ciclos Intermediário e Complementar do Curso de Educação Musical.

1.7 A Comissão deverá adotar igual procedimento para a definição de vagas nos cursos técnicos. Poderá haver aumento no número de vagas para ingresso nesses cursos, desde que o Conservatório comprove que as novas matrículas não implicam na autorização de cursos para novos instrumentos ou aumento do quadro de pessoal docente.

2. CURRÍCULO A SER DESENVOLVIDO NOS CURSOS DE EDUCAÇÃO MUSICAL E DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL

2.1 Os currículos dos cursos de Educação Musical e de Formação Profissional seguem as disposições da Resolução SEE nº 718/2005 e as Diretrizes da Educação Profissional, em conformidade com o Decreto nº 5154/2004 e Resolução CNE/CEB nº 03/2008. Os currículos serão desenvolvidos, a partir de 2009, conforme as matrizes apresentadas nos Anexos I, II e III deste documento.

2.2 Os Conservatórios que oferecem componentes curriculares de outras áreas da Arte (plásticas ou visuais, teatro e dança) poderão continuar a ministrá-los nos cursos de educação musical e de formação profissional visando o aprofundamento de estudos ou preparação para o trabalho dos alunos dos cursos de música. Assim, as propostas e programas de ensino desses componentes curriculares deverão ser revistas e reprogramadas de modo a atender as necessidades de profissionalização na área musical (criação e execução de portfólios, convites, folders, cartazes, restauração de acervo de partituras, confecção de figurinos e cenários, criação e manutenção de instrumentos musicais, etc). No caso dos cursos de teatro e

dança as atividades deverão estar voltadas para a performance no canto e na execução de instrumentos, para a produção de espetáculos, etc. os cursos de dança e teatro poderão, ainda, ser reorganizados como grupos artísticos dos conservatórios (corpo de baile, grupo cênico) desenvolvendo atividades integradas com os cursos de música.

2.3 As propostas de reorganização das atividades anteriormente citadas, devidamente detalhadas e justificadas, serão encaminhadas para aprovação da SEE.

3. QUADRO DE PESSOAL

3.1 Para cálculo dos quantitativos das equipes administrativas e técnicas dos Conservatórios o número de turmas a ser considerado é o resultante da divisão da matrícula total no Curso de Educação Musical por 35 (trinta e cinco). No caso dos Cursos de Formação Profissional o número de turmas é obtido pela divisão do total da matrícula nesses cursos por 40 (quarenta) O número total de turmas (Educação Musical + Formação Profissional) servirá de parâmetro para a definição dos quantitativos de pessoal técnico e administrativo (Vice-diretor, especialista, PUB, ATEB, ASB).

3.2 As equipes de docentes dos Conservatórios serão organizadas com número suficiente de profissionais para desenvolvimento dos componentes curriculares definidos nas matrizes dos Anexos I, II e III e atendimento à demanda de alunos regularmente matriculados nos Cursos de Educação Musical e Formação Profissional.

3.3 Os professores contratados para atendimento a alunos em escolas estaduais (Projeto Música na Escola e similares) e, posteriormente efetivados pela lei complementar nº 100/2007, continuarão a desenvolver atividades no Projeto Aluno de Tempo Integral em 2009. A atuação de professores do Conservatório na rede municipal de ensino ou em organizações não governamentais somente será possível por movimentação autorizada e formalizada em atos de cessão (adjunção ou disposição) publicados no "Minas Gerais".

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2008.

(a)Raquel Elizabete de Souza Santos
Subsecretária de Desenvolvimento da Educação Básica

(a)Maria Eliana Novaes
Subsecretária de Gestão de Recursos Humanos

ANEXO I

CONSERVATÓRIOS ESTADUAIS DE MÚSICA																				
PLANO CURRICULAR - EDUCAÇÃO MUSICAL - 2009																				
COMPONENTE CURRICULAR	CICLO INICIAL						CICLO INTERMEDIÁRIO						CICLO COMPLEMENTAR						CH TOTAL	
	1º ANO		2º ANO		3º ANO		4º ANO		5º ANO		6º ANO		7º ANO		8º ANO		9º ANO			
	AS	CH	AS	CH	AS	CH	AS	CH	AS	CH	AS	CH	AS	CH	AS	CH	AS	CH		
Musicalização	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20											133h20	
Percepção Musical									1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	166h40	
Instrumento	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	300h	
Canto coral	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20					233h20	
Oficina multimeios															1	33h20	1	33h20	66h40	
Prática de Conjunto											1	33h20	1	33h20	1	33h20	1	33h20	133h20	
Atividade Artística																				
Complementar					1	33h20						1	33h20					1	33h20	100h
TOTAL	3	100h	3	100h	4	133h20	3	100h	3	100h	5	166h40	4	133h20	4	133h20	5	166h40	1133h20	

Indicadores Fixos	
Dias letivos	200
Semanas letivas	40
Módulo aula (minutos)	50

Observações
1- As turmas de Musicalização, Percepção, Canto Coral e de Atividade Artística Complementar serão organizadas com 15 alunos, no mínimo. A Prática de Conjunto será realizada com grupos de 5 alunos, no mínimo.
2- As turmas de Instrumento serão organizadas com, no mínimo, 04 alunos para iniciantes (1º ao 4º ano) e 02 alunos na fase de desenvolvimento (do 5º ao 7º ano). As aulas de instrumento serão individuais na fase de aperfeiçoamento (8º e 9º ano). As aulas de piano serão ministradas preferencialmente em teclados eletrônicos para iniciantes (2 alunos) e alunos em desenvolvimento (individual). No ciclo complementar o aluno poderá cursar canto em substituição a instrumento.
3- As Atividades Artísticas Complementares serão oferecidas somente nos Conservatórios que contam com pessoal docente efetivo ou efetivado nos conteúdos específicos (artes plásticas ou visuais, cênicas e dança). As atividades deverão ser direcionadas para a formação do aluno e preparação para o trabalho na área da música e deverão constar em caráter obrigatório no currículo em um ano de cada ciclo.

ANEXO II

CONSERVATORIOS ESTADUAIS DE MUSICA									
COMPONENTE CURRICULAR	PLANO CURRICULAR - TÉCNICO EM INSTRUMENTO MUSICAL - 2009								
	1º ANO			2º ANO			3º ANO		
	AS	CH		AS	CH		AS	CH	TOTAL CH
História da Arte	1	33h20							33h20
História da Música e Apreciação Musical				1	33h20		1	33h20	66h40
Folclore e Música Popular	1	33h20							33h20
Percepção Musical	2	66h40		2	66h40				133h20
Estruturação Musical				1	33h20		2	66h40	100h
Instrumento	2	66h40		2	66h40		2	66h40	200h
Prática de Conjunto	1	33h20		1	33h20		1	33h20	100h
Oficina Multimeios	1	33h20		1	33h20		1	33h20	100h
Ética e Normas Técnicas				1	33h20				33h20
Produção Cultural e Empreendedorismo							1	33h20	33h20
Noções de Educação Musical	1	33h20							33h20
Prática de Ensino				1	33h20		1	33h20	66h40
Atividade Artística Complementar	1	33h20							33h20
TOTAL	10	333h20		10	333h20		9	300h	966h40

Indicadores fixos	
Dias letivos	200
Semanas letivas	40
Módulo aula (minutos)	50

Observações
1 - As turmas serão organizadas com o mínimo de 15 alunos para todos os componentes curriculares, exceto para Estruturação Musical (10 alunos), Prática de Conjunto (mínimo de 5 alunos) Instrumento e Canto (aulas individuais).
2 - O componente curricular Percepção Musical inclui os conteúdos Teoria Musical e Teoria, Ditado e Solfejo. A Prática de Conjunto inclui Música de Câmara.
3 - O conteúdo Leitura à 1ª Vista, Transposição e Acompanhamento será desenvolvido em uma das 02 aulas de Instrumento
4 - O componente curricular Oficina de Multimeios será oferecido em caráter opcional no 2º e 3º ano

ANEXO III

CONSERVATORIOS ESTADUAIS DE MÚSICA									
COMPONENTE CURRICULAR	PLANO CURRICULAR - TÉCNICO EM CANTO - 2009								
	1º ANO			2º ANO			3º ANO		
	AS	CH	TOTAL CH	AS	CH	TOTAL CH	AS	CH	TOTAL CH
História da Arte	1	33h20							33h20
História da Música e Apreciação Musical				1	33h20		1	33h20	66h40
Folclore e Música Popular	1	33h20							33h20
Percepção Musical	2	66h40		2	66h40				133h20
Estruturação Musical				1	33h20		2	66h40	100h
Canto	2	66h40		2	66h40		2	66h40	200h
Técnica Vocal e Dicção	1	33h20		1	33h20				66h40
Instrumento				1	33h20		1	33h20	66h40
Canto Coral e Noções de Regência	1	33h20		1	33h20				66h40
Prática de Conjunto							1	33h20	33h20
Oficina Multimídia	1	33h20		1	33h20		1	33h20	100h00
Ética e Normas Técnicas				1	33h20				33h20
Produção Cultural e Empreendedorismo							1	33h20	33h20
Noções de Educação Musical	1	33h20							33h20
Prática de Ensino				1	33h20		1	33h20	66h40
Atividade Artística Complementar	1	33h20							33h20
TOTAL	11	366h40		12	400h		10	333h20	1100h

Indicadores fixos	
Dias letivos	200
Semanas letivas	40
Módulo aula (minutos)	50

Observações
1 - As turmas serão organizadas com o mínimo de 15 alunos para todos os componentes curriculares, exceto para Estruturação Musical (10 alunos), Prática de Conjunto (mínimo de 05 alunos) e Instrumento e Canto (aulas individuais).
2 - O componente curricular Percepção Musical inclui os conteúdos Teoria Musical e Teoria, Ditado e Solfejo
3 - O conteúdo Leitura à 1ª Vista, Transposição e Acompanhamento será desenvolvido em uma das 02 aulas de Instrumento
4 - O componente curricular Oficina de Multimídia será oferecido em caráter opcional no 2º e 3º ano.