



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE EDUCAÇÃO
CURSO DE PEDAGOGIA**

A MÚSICA COMO LINGUAGEM EDUCATIVA.

Por

Jorge Antonio dos Santos

Rio de Janeiro

2004



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE EDUCAÇÃO
CURSO DE PEDAGOGIA

A MÚSICA COMO LINGUAGEM EDUCATIVA.

Monografia apresentada à Escola de Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do grau de licenciatura plena em Pedagogia.

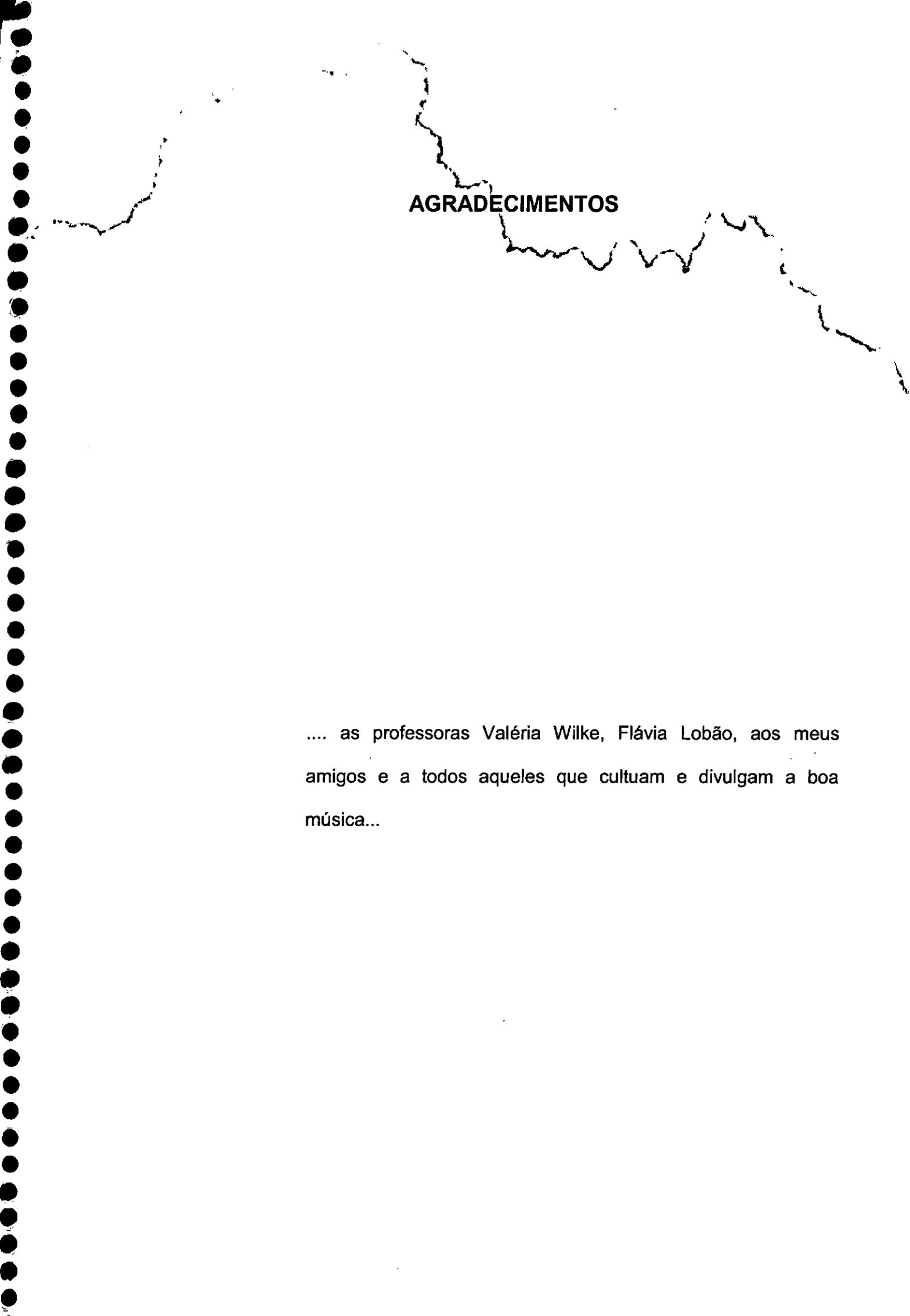
Por:

Jorge Antonio dos Santos

Prof^ª. Orientadora: Valéria Cristina Lopes Wilke.

Rio de Janeiro

2004



AGRADECIMENTOS

... as professoras Valéria Wilke, Flávia Lobão, aos meus amigos e a todos aqueles que cultuam e divulgam a boa música...

DEDICATÓRIA

.... dedica-se à minha família e a tudo que a música, principalmente os compositores das bandas de rock and roll, puderam fazer por mim.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar a utilização da música nos espaços formais de difusão do conhecimento com base em textos de autores nas áreas que envolvam o conhecimento. Para tal feito o levantamento de bibliografia das áreas de música, história da música e educação, afim de se conseguir o resultado esperado. Foram considerados também registros de manifestações sobre o assunto em outros espaços de comunicações midiáticos. Com isso verifiquei que a música e o homem partilham uma evolução conjunta, onde suas alterações, não são geradas ocasionalmente, sendo muitas vezes proporcionada por intencionalmente ^{plano} como forma de realização de suas necessidades. É importante também destacar neste trabalho, a relação sócio-antropológica do homem, gerado por manipulação de interesses geradas pelos fenômenos sócio-econômicos na disputa pelo poder. Concluo este trabalho visando adicionar à prática educativa uma outra visão sobre aprendizagem, afim de apresentar e discutir novos caminhos para uma prática dentro do Curso de Licenciatura de Pedagogia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

REVEJA AS NUMERAÇÕES DAS PARTES ?

Introdução	7
1 - Um pouco da História da Música e seu desenvolvimento em relação à humanidade: dos povos primitivos aos dias atuais.	9
2 – A Educação Musical e o cotidiano.	35
3 – A Educação Musical no Brasil.	37
4 – História da Música no Brasil por Mário de Andrade.	43
4.1 – Trabalhando a Música na Sala de Aula.	47
Conclusão.	53
Referências Bibliográficas.	54

I – Introdução

A inspiração para escrever esta monografia surgiu ao bater uma nostalgia e me ^{ver} vi criança, nos tempos em que a maioria das escolas utilizava a Música como instrumento de Educação. Logo pensei: por que não utilizar esse espaço para falar desse tema que é de vital importância na vida de muitas crianças hoje em dia. Até porque é necessário que as escolas mantenham essas atividades para que as crianças possam crescer com uma percepção musical bem apurada. Isso sem falar que a música atrai e envolve os alunos, serve de motivação, eleva a auto-estima, estimula diferentes áreas do cérebro, aumenta a sensibilidade, a criatividade, a capacidade de concentração e a fixação de dados. Na sala de aula, a música é uma verdadeira aliada dos educadores.

A Música é um fator determinante na personalidade de um indivíduo, uma forma de expressão social e cultural, mas deveria ser mais valorizada no Brasil. É na escola que devemos oferecer as opções de desenvolvimento de uma pessoa. Espero que as instituições de ensino utilizem, cada vez mais, a música para alfabetizar seus alunos. Eu, particularmente, nasci e cresci com a música. Acho que me ajudou e muito a superar alguns obstáculos que eu acreditava que não tinha condições de superar. Ela resgatou para mim a cultura e ajudou diretamente na construção de meu conhecimento.

A música também é um excelente instrumento de cidadania. Projetos que envolvem música e integração social (especialmente com crianças e adolescentes carentes ou de rua) se espalham, aos poucos, pelo país e são ainda mais populares e com resultados satisfatórios.

Creio que a música deveria estar no currículo escolar do Brasil inteiro, como em outros países, por lei. Formaríamos adultos mais humanos, fraternos, sensíveis, criativos, flexíveis. Além disso, seria uma forma de colocar nossas crianças em contato com a cultura musical brasileira, fazendo-a se tornar conhecida e valorizada. A criança e o adolescente ao conviver com o seu grupo social e através do contato direto com os meios de comunicação de massa, adquirem maturidade para construir seu repertório musical. Esse contato influenciará também na construção e desenvolvimento de sua capacidade de selecionar aquilo que constituirá seu gosto musical.

A música é ainda uma boa saída para as drogas, violência e outros vícios frequentes que temos visto por aí. Com isso também é preciso que Escolas, Entidades e o Governo possam intervir para intensificar cada vez mais o número de instituições e comunidades que alfabetizam seus alunos ou pessoas carentes respectivamente com a ajuda da educação musical.

Este trabalho ajudará a conhecer a musicalidade regional, desenvolver aptidões para a música, propiciar o surgimento de grupos musicais, criar oportunidades aos leitores ^{para} desenvolver ^{em} a capacidade de percepção melódico-harmonioso e desenvolver a sensibilidade rítmica.

Não é muito pretensioso?

A princípio esta monografia está dividida em três partes. A primeira traz um histórico da música, do seu surgimento analisando o seu desenvolvimento dos seus primeiros registros até os nossos dias, demonstrando a sua relação com o homem no desenvolver da humanidade.

Na segunda parte apresento ~~uma~~ dos primeiros registros de intenção de se introduzir a música dentro da educação, através de Villa-Lobos e o surgimento da música erudita e popular brasileira.

Na terceira e última parte comento alguns trabalhos realizado na área da música e educação, demonstrando a sua importância para educação e seu benefícios.

Boa Leitura

2 - Um pouco da História da Música e seu desenvolvimento em relação à humanidade: dos povos primitivos aos dias atuais.

A música é a mais antiga forma de expressão, mais antiga do que a linguagem ou a arte e começa com a voz e com a nossa necessidade de nos comunicar. ^{mas} Provas arqueológicas sugerem que o homem primitivo utilizava ossos, tambores e flautas antes ^{do} a última Era Glacial.

A música ocidental é uma realização recente; com exceção da Grécia, não se tinha desenvolvido até a Era Cristã. No caso de Roma copiou sua música dos territórios conquistados.

A música levou longo tempo para florescer no Ocidente, mas isso não deixou de ter suas vantagens. O tempo nos permitiu absorver todas as aquisições das eras passadas e orientá-las para novos propósitos. O ocidente dominou a escala e desenvolveu a harmonia já como um novo mundo, construindo tanto vertical como horizontal, criando uma linguagem inteiramente nova, que até então jamais se ouvira. Esse processo levou mais de mil anos. O ocidente descobriu que a música é mais do que carne, ossos e coração, que usamos unicamente como ferramentas para criar algo de intangível, algo que nos põe em contato com as vibrações do universo. Esse foi o impulso que forjou o desenvolvimento da música ocidente durante seus muitos séculos de luta para chegar ao que conhecemos agora, e que, grande parte, consideramos como um dado definitivo.

Podemos perceber, segundo Yehudi, que entre os povos primitivos a música surgiu da caça, O arco podia produzir uma vibração melíflua. À medida que a agricultura e a construção de abrigos foram se desenvolvendo, a música passou a associar-se ao trabalho e junto com o crescimento das nossas sociedades, nasceu a música em louvor ^{aos} dos líderes, contribuindo, assim, para que os primitivos pudessem sair da caverna para a civilização, sendo essa uma demonstração de um dos traços que carregamos até hoje.

Segundo Menuhin, há provas antropológicas de que a música surgiu antes da fala, pois nosso mecanismo vocal é complexo e para cantar, são necessários os pulmões e as cordas vocais, e quando falamos, a boca e a língua entram em ação. Restos de esqueletos humanos mostram indícios de que o uso da voz para produção da fala remonta a cerca de oitenta mil anos;

é citação!

nos informa também que sugerem, ao mesmo tempo, que o canto tenha começado, talvez, meio milhão de anos antes.

Como afirma Menuhine (1981. pág 15),

“Todo o nosso desenvolvimento se faz de fato, através de análise, associação de indícios, observação e reflexão, para chegar, finalmente, à criação de algo novo. Tais descobertas me parecem estar relacionadas com a capacidade inata do castor de construir um dique ou das abelhas de construir uma colméia. Mas não tenho a intenção de menosprezar a extraordinária capacidade humana para sonhar e, de preferência, eu a definira através de duas notáveis criações - a música e a linguagem. A criação de instrumentos musicais é um dos grandes milagres humanos”.

Os vestígios mais antigos de ferramentas específicas para fazer músicas vieram de escavações realizadas na Sibéria, que datam de cerca de trinta e cinco mil anos atrás e incluem um conjunto de ossos de mamute, as enormes juntas de quadris e dos ombros, com marcações mostrando os locais onde podiam ser obtidas as melhores ressonâncias. Junto com eles foram encontrados uns ossos entalhados como uma baqueta e duas pequenas flautas, também de osso, com quatro orífulos em cima e dois embaixo, sugerindo que eram seguras pelo polegar e mais dois dedos de ambas as mãos. Isto implica a existência de melodias primitivas muito antes da última grande Era Glacial.

Em relação ao som produzido durante esse período, segundo o autor “é importante lembrar que o som produzido por um povo considerado bonito, pode não corresponder necessariamente ao gosto de um outro. O som específico preferido por um determinado povo surge da identidade e é condicionado pelo seu contexto”. (MENUHINE, 1981, p. 10)

No alvorecer da vida neste planeta, quando as criaturas viviam apenas no mar, não havia audição; havia apenas uma sensibilidade à luz, ao tato e à presença de alimento. Os primitivos precisavam apenas de detectar mudanças na pressão da água, algumas amplas e sutis, que não podem ser reconhecidos como sons.

Durante vários ciclos, criaturas primitivas continuaram a viver alternadamente na água e na terra. Enquanto lhes faltava um meio para detectar as mudanças na pressão do ar, eram utilizados canais semicirculares localizados

na base do crânio, considerados os primeiros pontos de sensibilidade, que, com o seu desenvolvimento, e que, gradualmente constituíram o mecanismo interno que utilizamos como os ouvidos.

Na escala da evolução, a audição foi o último de nossos sentidos a se desenvolver totalmente, depois de constituído um cérebro primitivo. A sensibilidade à luz, o tato, o paladar e olfato evoluíram antes que o cérebro fosse mais do que um grande gânglio nervoso, como na água-viva. A audição apareceu somente depois da consciência e emoções simples, e mostrou-se uma grande mestra, ligada de modo singular a todos os nossos estados emocionais – à dor e ao prazer, ao acasalamento e à caça, à exploração à fuga.

A sensibilidade do ouvido humano contribuiu para a interação complexa entre a audição e nossas emoções. Nossa memória nos permite juntar o som e o significado, e a memória se apóia na repetição e no reconhecimento para criar linguagem. A diferença está no fato de que as palavras se referem ao mundo real que nos cerca, às coisas e ações, às quais servem como símbolos aceitáveis. A música tem, pois, uma relação especial com o nosso ser interior, porque a música os molda e os altera.

A fala, um outro mecanismo desenvolvido pelo homem na transmissão da música, está localizada na metade esquerda do cérebro juntamente com a lógica. A música surge primeiramente na metade direita, onde são percebidas as emoções. Tanto a música como a fala depende da audição, e ambas envolvem a interação entre sentimento e análise.

O florescimento da harmonia ocidental é uma das nossas últimas contribuições para a música, enquanto nossa capacidade de combinar e experimentar levou às abstrações para outros estilos. A criação da escala contribuiu para o ajustamento da música entender as necessidades estéticas e práticas, possibilitando o registro e transmissão de sons musicais em linguagem específica estruturada podendo ser interpretado por instrumentos.

Segundo o autor Menuhine, esse processo pode ter surgido da necessidade de criar um elo entre o que essa música estava tentando transmitir e como nossas emoção poderiam captar, e isto pode ser percebido por algumas

descobertas dos Gregos, como a de Pitágoras, que estabeleceu uma conexão entre a música e a matemática, sendo este trabalho redescoberto e reconhecido somente na Idade Média.

No período Grego Clássico, a música dominava a vida religiosa, estética, moral e científica. Para ser considerado um homem educado, era preciso ter conhecimento sobre música, e com o aperfeiçoamento das cidades-Estado, a educação musical passou a ser essencial para se ter um povo disciplinado. Para tanto, havia, atividades como competições esportivas, religiosas, dança e, ainda, o desenvolvimento da memória para o aperfeiçoamento do corpo.

Quando Roma derrotou a Grécia, copiou-lhe a música, juntamente com a arquitetura e escultura. Mas a importância da Música diminuiu muito, pois Roma orientava-se para a palavra, a lei e a espada. Depois da queda da civilização romana, começou a se impor lentamente uma outra força da cultura ocidental, que foi a Igreja, que conseguiu produzir a sua arte que emanava dos centros em Roma e Bizâncio, pois havia absorvido as crenças pagãs prevaletentes, transferindo a adoração dos deuses gregos e romanos para os santos cristãos.

[?]
A música assim vida, a civilização depende da sua capacidade de regeneração e nos séculos recentes a música tornou-se uma das maiores artes do homem, onde podemos perceber o papel da fé como personagem da unificação da sociedade ocidental, fé esta que proporcionou uma forma escrita codificada e regras de harmonia amplamente aceitáveis para atualidade. Uma forma de percepção da transmissão da música através da fé, segundo Menuhine se dá na conservação de ritos e tradições religiosas.

[?]
 Já implantado o sistema feudal, a medida varais cortes adquiriam poder, a música se tornava uma parte cada vez mais importante da vida, abrindo com isso novas portas para sua expansão na vida secular desta nova sociedade.

Dentro do universo das escalas musicais podemos perceber, através do autor, fortes diferenças, onde, enquanto para o indiano a música é como um flexível contínuo sempre em constante passagem, para a música ocidental é estruturada cuidadosamente e imutável, sinalizando através dessa comparação o

caminho que a música ocidental irá seguir. Através da criação da polifonia, música para mais de uma parte ou voz, foi possível o surgimento da harmonia, evolução que está ligado a necessidade de uma notação adequada. "Talvez essa evolução esteja ligada à necessidade de se fazer ouvida individualmente e não como uma massa. A mudança começou imperceptivelmente, de início, com as vozes em uníssono na oitava, acomodando diferentes faixas de baixo e tenor, e contralto soprano.

Um dos grandes vínculos da música desse período com a igreja pode ser percebida na catedral de Santiago do século XII, que foi reconstruída no século XVII, e nela encontraremos um dos melhores exemplos do papel vital que a música desempenhava na vida do povo da igreja. Em sua arquitetura interna é possível perceber, figuras como: gravações de instrumentários medievais no arco central, instrumentos de teclados portátil para dois executantes no ápice do arco e em outros pontos tocadores de violas e cordas dedilhadas.

Quando penetraram na África do Norte e no Oriente Próximo, os cruzados entraram em contato com vários povos diferentes que seguiam sua própria tradição musical, o foram surpreendidos pela ~~sua~~ força das suas culturas. Nesta região floresciam o oboé e o fagote, oriundos da charamela, com grandes diversidades de tamanhos e timbres. Desses contatos, durante a Idade Média, alguns instrumentos trazidos pelos cruzados, ^{daram} ~~dará~~ um outro aspecto à música. Palhetas simples e duplas; o *rebab* árabe (rebeca), viela dupla e fidula, a harpa, o alaúde o saltério, a gaita de fole e muitos outros, passara a ser executados em diversas manifestações de festividade.

Durante a Idade Média, as fronteiras nacionais não estavam firmemente assentadas¹, embora as culturas fossem claras. Predominava uma religião, a católica romana, e uma língua oficial, era o latim. As primeiras grandes universidades estavam surgindo em Bolonha, Paris, Oxford e Cambridge. As mudanças que estavam para alcançar o Ocidente se refletiam nos trabalhos de seus artistas e nomes individuais começavam a emergir da massa coletiva de artesões. ^{Percebemos} com isso que a desagregação de alguns artesões da

¹ História Geral. Idade Média, Moderna e Contemporânea, Cláudio Vincentino. Ed. Scipione. SP. 1991 p.93.

aglomeração social da Idade Média.

Quando as mulheres subiram de *status*, influência de código de cavalaria, estabeleceu-se o dueto de amor. Agora era possível um homem e uma mulher se juntarem para cantar as dores e as recompensas do amor. Deste período é possível destacar alguns autores como; Jacopo de Bolonga, que possuía habilidade para musicar cadências da língua, em seu poema musicado *Petraca, Non al suo amante*, transformava as inflexões e volteios equilibrados dos versos em música tão clara e radiante quanto os céus italianos. Esta música pode ser compreendida como a aurora da Renascença.

Por volta de 1348 é detectada a primeira epidemia da [?]présta medieval mais tarde chamada de Peste Negra, que açoitou a Europa com uma nova calamidade. Devastando cidades inteiras, a peste fez com que sobreviventes refugiassem nos campos, e é neste período, durante o século XIV, que a música será chamada pelos compositores que sobreviveram de *Ars Nova*, devido à necessidade de se elevar o seu grau de complexidade maior, a contorções rítmicas e inflexões melódicas tão difíceis que somente os mais habilidosos poderiam executá-las.

A peste interrompeu o conflito entre cristãos e mouros, onde o belo trabalho arquitetônico no palácio de verão e inverno dos sultões, Alhambra, e lá [?] ^{Parece} ^{sem} ^{partido} juntamente com a música floresciam a matemática e a ciência. Depois de 1400, com a queda dos mouros, a Europa entra em um período de estabilidade e com o financiamento a expansão ao novo mundo, a Renascença entra em um período de glória. Os músicos da Renascença deram estabilidade a música composta no ocidente, formulando regras de harmonias devido às necessidades de se evitar dissonâncias e a música que conhecemos como ocidental, estava tomando forma.

O surgimento de novas técnicas e as possibilidades de impressão das escrituras de partituras musicais, através da imprensa, garantiu a ampla difusão, fazendo com que as composições deixassem de ser tesouros dos compositores. Com a possibilidade de impressão e escrita da música acentuou-se a divisão entre compositores e interpretes.

“Durante a Renascença, música se tornou muito menos incidental, para construir mais uma demonstração e instrução, de poder e

riqueza. Os coros das cortes e os grupo instrumentais se tornaram regra. Os compositores moravam na corte e eram sustentados para compor para os nobres, assim como os pintores para adornar os palácios da nobreza. A música mais antiga foi deixada de lado, e o músico passou a ser considerado não mais um artesão, como os construtores de igrejas góticas, mas um artista por todos. As habilidades de manufatura de instrumentos avançaram muito, acompanhando as habilidades de desempenho, na medida em os nobres patronos exigiam qualidade superior." (MENUHINE, 1981, p.73).

Mas com a escrita a música não ficou restrita a esse espaço e podia viajar através dos menestréis, passando a fazer parte dos mais humildes lares.

A ciência pode não ter estado ao alcance de todos, mas a música, como prenunciadora das mudanças sociais e culturais, passou a transmitir as mudanças que eram percebidas pelos navegadores através das viagens para outros continentes. O aperfeiçoamento dos instrumentos de teclado e órgãos da igreja fez com que eles se tornassem portáteis, surgindo novas formas e novas técnicas, inovando novamente a música. Neste período ainda o cantar aparecia algo como de batalha na guerra entre a Reforma e Igreja Católica e percebendo a ajuda da música para divulgar suas idéias, o Vaticano contrataria Giovanni Pierluigi da Palestrina, que terá a missão de reformar a música da igreja, Palestrina não chegou a fazer a reforma por completa, mas sua música é executada até hoje em igrejas de todas as denominações.

Sob a influência da Reforma o poder artístico desloca-se para o norte e repousará em Veneza, onde encontrará solo fértil para se desenvolver. Ao final do século XVI, a música de Veneza, que já reunia os melhores músicos e virtuosos, desenvolveu grupos de cordas e coros, executados na basílica de São Marcos, que trocavam respostas musicais uns com os outros com bases nos teclados de órgãos em ricas harmonias. Veneza recebia pessoas dos diversos lugares do mundo a fim de apreciar a sua bela música.

Chegando ao século XVII, as grandes cidades e cortes da Itália ainda são símbolos da criatividade da Renascença, uma vez mais o artista personifica a sua música através da voz humana, mas alerta para a mudança na vida social humana, ajudando a perceber a importância de cada indivíduo. Neste mesmo

período, quando o poder dos estados italianos começaram a diminuir, mas a sua música continuou influenciando todo o Ocidente, movida pelo interesse na voz humana. Neste período vemos destacar a ópera tendo como grande percussor Claudio Monteverdi que se destacou com a ópera *Orfeu* de 1607.

A ópera foi à ponte entre o passado e o futuro, prenunciando a música barroca, que é marcada por formas rigorosas e ornamentação elaborada, sendo reconhecida por diversos artistas. No momento em que a ópera nascia, vieram da Itália, duas formas instrumentais: a sonata e concerto, sendo a primeira alguma coisa tocada e a segunda alguma coisa tocada por um grupo. O século XVII foi também o do rápido desenvolvimento científico, e considerando a música ligada aos acontecimentos, assim como na ciência, novas técnicas estavam começando a ser empregadas junto a novos métodos. Algumas descobertas como a de que a Terra gira ao redor do Sol e a profusão da língua francesa como mais erudita refinada e elegante, fez substituir o Latim, que era utilizado como meio de comunicação da diplomacia internacional, pelo francês. No apogeu do Reinado de Luis XIV houve a contratação de diversos compositores e sua corte tornou-se o principal centro principal da ópera.

A colonização dominou terras do Novo Mundo e a música criada pela igreja levada para nova terra através dos missionários, o que ampliou a hegemonia cultural européia e ampliou os territórios desta nova musica. Nas regiões africanas, apesar da dominação européia, a música africana, ao contrário, foi absorvida e permaneceu intacta durante muito tempo, e conforme Menuhin (1981, p. 104),

“Acredito que o ritmo da música africana jamais de deteriorará sob as influências ocidentais. Antes da chegada dos colonizadores ocidentais, os africanos já tinham desenvolvido um sistema harmônico de certo modo semelhante ao modelo europeu; mas a forma africana de abordar o ritmo é única. As complexidades do compasso vêm dos padrões estabelecidos por muitos indivíduos, cada qual se mantendo rigorosamente em sua própria subdivisão de uma dada medida, em geral longa. Uma pessoa toca num compasso de sete, outra no de onze, outra ainda no de três ou vinte, todas se encontrando de tempo em tempos no ponto nodal. Os compassos acentuados variarão, e cada pessoa deve submeter sua vontade àquilo que lhe cabe fazer. A música indiana é um processo intelectual matemático de mais extraordinária complexidade. Os executantes treinam desde a meninice para aprender a dar expressão natural a essas disciplinas difíceis. Por

outro lado, o ritmo o africano exige do executante apenas que ele mantenha seu próprio tempo e não se deixe perder pelo efeito total. O princípio migrou para a América Latina onde a percussão de maracas, *slip-stick* e claves têm um ritmo diferente num samba ou num tango. Em seu ponto mais forte essa música africana pode se alçar com uma força extraordinária. Tanto os executantes como os ouvintes ficam mesmerizados por sua proporção geométrica e multiplicação.”

A passagem acima citada pode ser sinalizada como a origem da música ocidental latina.

Dentre uma das funções da música, podemos destacar a função de reforçar as lembranças em determinadas culturas, como nos mostra o *griot*, músico responsável pelo enterro, renovando as lembranças e as emoções de gerações passadas em determinadas culturas africanas. De acordo com Menuhine, o *griot* também tem alguns elementos de menestrel medieval andante, um homem de saber e de bom senso pago para dizer a verdade, mas sempre com espírito. A função do *griot* é passada de uma geração para outra. “Para um músico africano a idéia de ser inspirado dessa maneira é um fato inquestionável; é mantida a conexão entre música, magia e entidades, pois através da música nos comunicamos com o mundo dos espíritos.” (Ibden, p. 106).

Durante o decorrer do seu desenvolvimento a música pode ser compreendida em diversas fases que também pode ser observada pelo desenvolvimento dos instrumentos no período utilizado e diante do seu aperfeiçoamento, podemos destacar o violino, que pode ser considerado o principal instrumento da música clássica. Para Menuhine, ele foi o principal instrumento no intercâmbio utilizado para expor ao Novo Mundo a música do Velho Mundo. Apesar do conturbado período da Guerra dos Trinta Anos, período em que houve um retrocesso no desenvolvimento da música na Inglaterra, durando o reinado de Oliver Cromwell, podemos destacar a possibilidade da música poder ser executada em concertos em cafés, a partir de 1699, desenvolvendo idéia de público pagante.

Além dessas, outras mudanças estavam ocorrendo na Europa. No cenário Inglês, apesar da influência da alemã na música e nos negócios, quando a música secular começou lentamente a ser valorizada no mundo ocidental, começou a se

destacar no final de século XVII, o que a maioria dos ingleses começaram a chamar de "Maior dos compositores ingleses", Henry Purcell.

Nascido em 1659 e filho de músico, compositor para violinos e mestre de coro, tendo acesso às composições francesas e italianas através da Restauração da Inglaterra, com o seu talento e rapidamente encontrou emprego de afinador de instrumentos de teclado e sopro para Sua Majestade e mais tarde foi convidado a compor obras para violino do rei. Purcell criou novas linguagens, desenvolveu melodias originais, obras para o teatro, destacando a importância da música inglesa neste momento histórico. Morreu em 1695, com trinta e seis anos e sua morte abriu caminho para muitos outros compositores, mas nenhum se destacou como George Frideric Handel, que dominaria o cenário musical da Inglaterra por mais quarenta anos. No período a música se tornará ainda mais pública com concertos até três vezes por semanas em cafés de Londres. Consolidando cada vez mais a idéia de público pagante oferecendo música não somente para os executantes. Como afirma Menuhine

"A idéia de público pagante para os concertos era nova, embora as óperas estivessem indo bem. Os concertos em cafés se firmaram na Inglaterra e depois no continente, e estavam ganhando terreno rapidamente quando Handel chegou a Londres, em 1711". (Ibden p. 119).

Outras mudanças estavam ocorrendo na Europa como: na Inglaterra, o fim do reinado dos Stuart, a morte da Rainha Anne e o novo rei, que mal falava inglês; na França, com a morte de Luís XIV abre-se caminho para Revolução Francesa. O controle de novos territórios, novos métodos científicos e também na música, proporcionou aos compositores controle total sobre os recursos técnicos e artísticos, e dentro do seu meio de expressão, as técnicas instrumentais e de composição de harmonia e contraponto farão destacar nos séculos XVIII e XIX três dos mais importantes compositores da história da música ocidental Bach, Mozart e Beethoven.

Durante esse novo período os compositores começaram cada vez mais a falar pelo povo, deixando para trás uma sociedade construída em torno das grandes cortes e reinados, passando a viver para um sociedade que se apóia na iniciativa individual que terá como cenário Veneza, onde as semelhanças com

esse pensamento poderão ser vistas nas bases em seu comércio.

Neste momento, a música do Ocidente tornou-se intercambiável, com compositores adotando estilos uns dos outros, onde podemos perceber em Handel a mesclagem de diversos idiomas, adaptando a cada região com inflexões de frases numa forma popular tornaram ainda mais acessíveis algumas composições. Com a evolução dos conceitos de harmonia, a partir do surgimento das regras de concordância e aprimorando a pluralidade de vozes, cada um passa a transmitir sua melodia e soando como uma só, podendo ser ouvida em sua própria língua, passando coexistir com outras todo esse espírito de diversidade de culturas para a música ocidental foi apresentado e aprimorado por Johann Sebastian Bach, compositor, organista, violinista, professor, teórico e servo de Deus.

Bach diminui o hiato entre a música da Igreja e a do povo, sendo considerado pelo autor um *griot* do Norte da Alemanha. A influência da família de Bach está no núcleo da formação do gosto musical alemão e se tornará sinônimo de música em todo o Norte da Alemanha. Bach começou como menino de coro, sendo reconhecido por possuir a melhor voz de soprano de toda Saxônia. Aos dezoito anos começou a ganhar a vida como violinista e organista e chegando a diretor de música na Escola de São Tomás, em Leipzig. Bach foi o exemplo do que a música propunha alcançar nos seus quinhentos anos anteriores, executar o que compunha e com o seu material, tudo o que um compositor pudesse. Sua música foi uma ponte sublime entre o eterno e o cotidiano, entre o sagrado e o temporal. Sua técnica elevada entre os compositores da sua época, provou a importância do teclado para a música do século XVIII, sem tirar o merecido valor do violino para a liderança na orquestra. Neste momento, o teclado estava se tornando o fundamento da sonata, sozinho ou em conjunto com outros instrumentos, em um volume enorme da música de câmara.

Segundo o Milene (1981, p. 134)

“Se Bach tivesse sido um estadista, talvez pudesse ter ajudado a conciliar as forças oponentes de sua época. Os protestantes luteranos e os romanos católicos romanos estavam em guerra. Bach batalhava não em base partidária, mas através da música para Cristo e Deus. Chegou a compor um acompanhamento

musical completo para missa católica e mais de duzentas cantatas e Missas Breve para a igreja Luterana.”

Destacando sua importância, desde o Santos Império Romano, Viena teve importância histórica por ter sido a residência de nobres, como os Habsburgos, e ainda ter sido rota de viagens. Os vieneses estavam sempre comprometidos com os prazeres dos sentidos quanto os da mente. Nesta cidade os nobres conviviam com outras pessoas comuns com mais facilidade e as pessoas serviam uma as outras com maior tolerância. Em Viena também chegaram ao fim as guerras entre muçulmanos e cristãos com a derrota do Império Turco Otomano pela aliança de Polônia, Rússia, Áustria e Veneza. Todos os povos deixaram aí influências culturais, culinárias e musical.

Foi no clima desta cidade que viveu a maior parte da sua maturidade Wolfgang Amadeus Mozart, que apesar de sua habilidade como instrumentista ser comparada com a Bach e Purcell, sua versatilidade era única. Mozart foi prodígio desde os três anos de idade, filho de compositor e violonista, que o exibiam em lugares e reuniões elegantes acompanhado de sua irmã Maria Anna, que tocava violino. Com cinco anos escreveu sonatas e antes dos dez sua primeira sinfonia. Como adolescente fez diversas viagens a Itália, onde ficou admirado com as óperas escreveu algumas das melhores como *As Bodas de Fígaro* e *A Flauta Mágica*. Durante toda sua vida adulta procurou tornar-se independente não trabalhando para um único patrono. Atormentado pelo trabalho, em 1776, não era mais prodígio como era apresentado anteriormente e havia dificuldades em encontrar patronos para produção dos concertos. Sua personalidade rebelde foi uma das características mais marcante.

Mozart foi contemporâneo de mudanças acontecimentos políticos como a Revolução Americana (Secessão das Colônias) e quando morreu, a Revolução Francesa havia começado.

Um século de pensamento e movimento político tinha alterado a mente dos homens. Os cidadãos se propunham a escolher seus governantes como escolheriam seus destinos, prática também proposta por Mozart, sinalizando o surgimento da Era do Indivíduo, período de mudança e dependência com relação

a Deus e ao rei. Marcado pela fé e no poder do indivíduo, dentro deste cenário Josef Haydn, um dos últimos músicos do período corte que junto com Mozart, completariam a centralização da influência da língua alemão musical no mundo.

O desenvolvimento da música ocidental, que produziu Mozart e Haydn, foi lento, mas seu ritmo iria acelera-se no decorrer do século XIX. Até o final do século XVIII, usaram um idioma musical comumente estendido através do mundo europeu. Cada grande compositor desenvolvia seu próprio estilo, mas Purcell, Bach e Mozart refletem a era heróica da Igreja, que tanto havia influenciado a música ocidental em um milênio. O período Romântico, firmou suas raízes em uma idéia que afetaria profundamente a música dos últimos 150 anos: a idéia do estabelecimento de um idioma pessoal para cada compositor, tendo sido Ludwig van Beethoven o primeiro compositor de acordo com esta idéia.

Beethoven deu à orquestra sinfônica a forma básica final que conhecemos hoje, ampliando sua dimensão e variedade, acrescentou os tambores, que eram geralmente reservado para ópera, e experimentou o uso do *piccolo* e do contrafagote. A definição de Era do Indivíduo estava ligada a uma linguagem musical pessoal e Beethoven encontrou novas maneiras de usá-las para expressar, através da música, a força do indivíduo.

Quando menino, Beethoven já impressionava como pianista improvisador e surpreendente. Filho de Ludwig, chefe da música do Eleitor de Bonn, foi criado por um pai alcoólatra e por uma mãe que morreu de tuberculose antes do filho completar dezessete anos e aos dezenove estava entregue a si mesmo. Até os trinta anos, a música de Beethoven seguia modelos mais antigos, mas afastou-se de repente no momento, em que ele teve de admitir, primeiramente para si próprio, e depois para seus familiares, em 1802, na carta conhecida como o Testamento de Heiligenstadt, que estava ficando surdo. Apesar da surdez, o compositor pôde escrever, criando um processo de composição interior recorrendo a imagens auditivas gravadas em sua mente e em seu coração; " pois a música afinal, uma experiência interior, um acontecimento dentro de nós" (MENUHINE, 1981, p.144).

A grandeza da alma de Beethoven transcende à habilidade, ao mesmo tempo que a ilumina. A medida que se tornava cada vez mais encarcerado pela surdez, concebia meios elaborados para ajudar a audição, para que pudesse captar diretamente as vibrações do seu piano, aplicando um bastão contra a caixa de ressonância e pressionando a outra extremidade diretamente contra o lado de sua cabeça.

“O isolamento de Beethoven enfatiza algo novo na música ocidental: a separação entre o compositor e o executante, que tinha começado por volta do século XIX. Os dois sempre tinham existido separadamente, mas na maioria das vezes os compositores eram executantes, até mesmo virtuoso, como Mozart e Bach. A surdez de Beethoven forçou-o a adotar métodos que lhe permitissem compor apenas no papel, iniciando um processo que ajudou a levar a uma dissolução, uma fragmentação da música ocidental, o oposto da herança que ele esperava passar.” (ibden, p.144)

O Período Romântico, de 1800 até nosso século, algumas vezes rotulado pelos historiadores alemães de tormenta e tensão, um termo que abrange cataclismo político, de transformação cultural e liberação pessoal, foi também o momento em que o crescimento industrial começou verdadeiramente no Ocidente. As cidades assumiam uma importância cada vez maior e as aplicações práticas da máquina a vapor de James Watt proliferaram. Neste período a expansão social e artística e a criação de uma linguagem pelo compositor que pertencesse somente a ele, passou a fazer parte da proclamação da sua identidade, da mesma forma como a própria língua identifica um povo.

Assim como na ópera, a orquestra sinfônica se tornou um dos conjuntos mais caros na música ocidental, sendo criada para uma época aristocrática, onde os ornamentos da encenação no palco correspondiam às expectativas e à ostentação do público.

Na música orquestral do Período Barroco, de Mozart e Haydn, as partituras muitas vezes eram escritas atribuindo a principal linha melódica aos violinos e usava-se instrumentos para preencherem a harmonia. Em suas últimas sinfonias, Haydn deu aos instrumentos de sopro de madeira proeminência muito maior. Beethoven ampliou imensamente a técnica de orquestração, especialmente em seu manejo dos metais percussão e tímpanos, fazendo com que cada instrumento tivesse lugar próprio dentro de uma orquestra.

Poucos anos depois da morte de Beethoven, a música ocidental em todas as formas começou a romper com as convenções herdadas dos Períodos Clássicos e Barroco. O período Romântico constituía a era do virtuoso que com a chegada do solista ampliou o papel desempenhado pela improvisação. Na ópera, o cantor sempre tivera a liberdade para embelezar uma ária ou conjunto, mas essa liberdade chegou mais tarde para os instrumentistas. De Mozart em diante, ao solista é dada uma oportunidade de exibir sua habilidade de improvisar. Fazia-se fazia um trabalho brilhante e, o retorno à melodia principal parece, figuradamente falando, como uma reverência do compositor ao solista. Habitualmente, compositor e solista eram a mesma pessoa. Porém, mais tarde quando o virtuoso tornou-se se uma raça à parte, foi iniciado o desafio para sua supremacia. O solista tinha que tentar vencer o compositor em seu próprio jogo, porque nesse momento que antecede o fim, o compositor já tinha jogado suas cartas e o solista podia mostrar truques no instrumento, o que poucos compositores saberiam como colocar no papel.

A distância entre as tradições não-escritas e escritas crescia à medida que transcorria o século XIX. A maneira de viver estava se modificando paralelamente ao padrão de vida na Europa se elevava, juntamente com o nível de educação. Também estava evoluindo o conceito de público: um público amplo para a música de um artista ou compositor estava se tornando rapidamente uma característica de vida urbana e da prosperidade. Esse público incluía o formal e o informal, na sala de concerto, na ópera, ao lado do jardim-restaurant ao ar livre e da banda do parque.

Na Era Romântica, a Era do Indivíduo, o culto dos astros da interpretação se evidenciava principalmente na ópera. Compositores como Gioacchino Rossini (1792-1868) e Vincenzo Bellini (1801-1835) faziam suas ópera cômicas e líricas adequadas ao talento de Giuditta Pasta, Maria Malibran, Adolphr Nourrit e Luigi Lablache. É desses trabalhos, como *O Barbeiro de Servilha*, *Semiramis* e *Guilherme Tell* de Rossini, *Norma* e *Os Puritanos*, de Bellini, que herdaremos o termo *bel canto*, significando bonito cantar.

Freqüentar a ópera passaria a ser ao mesmo tempo uma fonte de intensas experiências emocionais como um meio de exibir superioridade cultural e social. O novo estilo da ópera romântica não se limitava a Itália, na França enormes óperas como a de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) requeriam enormes elencos de cantores altamente habilidosos e pródigos efeitos cênicos, notadamente em *Les Huguenots* e *L'Africain*. A transformação da ópera possibilitou, mais tarde, as inovações em Verdi e Wagner.

À medida que o apetite pela música crescia, muitos compositores escreviam melodias populares, expressamente para o entretenimento leve. Música fácil alegre para dançar e para conversação iria ser ouvida através das terras de língua alemã, sob muitas formas, ela passaria a ser imprescindível em qualquer comemoração ou evento social. Na Suíça, uma de suas formas mais atraentes é encontrada em distritos como o de Appenzell, onde foram compostas danças tradicionais por músicos locais durante mais de duzentos anos. Deve-se dizer que havia uma distinção muito menos arbitrária (na época) entre a música popular e a clássica. Os grandes compositores sabiam que a música folclórica pertencia organicamente ao povo e, de boa vontade e a tomavam-na de empréstimo. Com isso muitos compositores passaram a incluir em suas composições musicais, músicas folclóricas, demonstrando a sua importância no cotidiano social.

Com o crescimento da industrialização o aperfeiçoamento dos instrumentos impulsionou o surgimento de diversas empresas produtoras de equipamentos cada vez melhores. Destacando o piano, que na era industrial passou a ser instrumentos de cobiça de muitos compositores que lhe darão uma nova voz, tarefa esta, que será posta em evidência através de Frederic Chopin. Nascido na Polônia, em 1810, no alvorecer da Era Romântica, Chopin, fez sua estréia como virtuoso profissional do piano aos dezenove anos e estabeleceu em Paris dois anos depois. Quase que sozinho, transfigurou a técnica de escrever música pianista, conferindo-lhe expressão romântica.

Neste momento havia contemporâneos como Sigismond Thalberg (estabelecido em São Petesburgo), mas nenhum tinha o efeito instantâneo em suas composições, como Chopin, pois ele possuía uma técnica fluida, embora

não tivesse o vigor ou a força de Franz Liszt, outro compositor que, nesse período, conseguiu dar a música efeitos mais por sombreamento de tom e cor. Influenciado por Paganini, devido a sua habilidade com o violino, Franz Liszt, começou sua carreira solista em Viena com dez anos de idade, em 1821. Em toda sua obra Liszt, estabeleceu em suas composições para piano efeitos de coloraturas tão surpreendentes como os de qualquer diva. Outros virtuosos tentaram segui-lo, mas nenhum conseguiu desempenho igual. Os fabricantes de pianos se viram forçados a melhorar e reforçar seus instrumentos para que pudessem suportar esses ataques sem precedentes.

Na metade do século XIX, o camponês e o mercador estavam sendo apanhados por onda crescente de nacionalismo, época em que o longo domínio dos duques e dos príncipes começava a ser eliminado. Neste momento veremos a valsa como base para os hinos nacionais como a valsa de Strauss, chamada de hino nacional da Áustria.

Quando se olha para trás, às vezes o século XIX parece estrondar como um vulcão em erupção constante e no turbilhão da década de 1840, duas nações se esforçavam para nascer: Itália e Alemanha. Pouco antes dessa época dois compositores de ópera se identificariam com o destino político dessas nações imprimindo seus anseios em suas músicas: Giuseppe Verdi e Richard Wagner.

Grande parte da terra italiana, ao norte, estava sob o controle dos Hanburgos. Verdi, nascido em 1813, era um partidário da independência da unidade nacional, e seu destaque na música deve-se a sua popularidade, tanto quanto a seu vigor nos compositores. Um exemplo é a estréia, em 1842, de sua ópera Nabuco, composta quando Verdi tinha vinte e quatro anos. O coro dos hebreus no exílio canta seu anseio pela pátria na nobre melodia "*Voa, Pensamento, em Asas Douradas*". O canto de *Va, Pansionero*, provocou uma grande manifestação e Verdi tornou-se o herói da época. Seu nome era escrito nas paredes da cidade como grafito, não somente por causa da sua música, mas pela coincidência de que seu nome VERDI correspondia à sigla Vittorio Emmanuel, Rei da Itália, em referência a Vittorio Emmanuel II, que era rei da Sardenha na época. Quando a Itália se tornou uma nação, em 1861, Verdi se

tornou deputado do primeiro Parlamento italiano.

Com Verdi, alcançamos o ponto alto da ópera romântica, onde o impacto dramático é mais importante. Nesse estágio fica bastante claro o quanto a música e o homem estão inextricavelmente interligados, seja para o melhor ou pior. Estados modernos como Chile e Grécia suprimiram a música popular, devido a ameaça que a mesma apresentava ao poder estabelecido.

Enquanto a Itália estava em revolta, o povo alemão também estava clamando por unificação, que será feita em torno de Bismack. É nesta época que se destacará Wagner que embora pelas obras *Navio Fantasma*, *Rienzi* e *Tannhäuser*, que acabou tão envolvido com os revolucionários, em 1849, que teve de fugir com Liszt, em Weimar. Nascido em Leipzig, em 1813, Wagner era obcecado pela história da raça alemã, desde os mitos da Antiguidade. Foi influenciado pelo exemplo de Carl Maria vom Weber, cuja obra *Der Freischütz* tinha transformado o gosto do público em 1821. O reconhecimento de Wagner também está em seu domínio dos elementos disponíveis na Alemanha emergente, sua riqueza de mitos nórdicos e seus filósofos, como Shopenhauer e Nietzsche e pela sua grande literatura e sua herança musical.

Nenhum compositor jamais recebeu comentários tão violentos da crítica de seu tempo quanto Wagner: suas óperas eram maiores e mais longas do que as de qualquer outra pessoa.

O que Wagner fez pela música foi fundamental, desde Mozart e Bach. A força impulsora da música ocidental nesta época apoiava-se na idéia de uma tonalidade básica. Uma peça musical, um movimento de uma sonata ou sinfonia, eram anunciados em uma tonalidade escolhida, o porto seguro para o qual a música devia sempre retornar, independentemente do quanto se distanciasse. Richard Wagner mudou tudo isso porque em sua música a maturidade não apresenta uma tonalidade básica permanente, embora permaneça tonal, mesmo nas modulações febris de *Tristan*, chamada por um erudito, com muita adequação, de “a crise de nosso sistema harmônico”. Como afirma Menuhine (1981, p. 161), “O que há em Wagner é um interminável fio de melodia correndo

através de uma mudança ilimitada de tonalidades, um pouco Alice atravessando todos aqueles espelhos e jamais voltando. Wagner cortou as amarras de nossa música ocidental, com conseqüências imprevisíveis.” Wagner morreu em 1883, em Veneza após sua obra *O Anel*, ter completado dez anos.

Naturalmente, a música não mudou toda de uma vez, porque muitos dos vínculos antigos ainda eram fortes. Simplesmente não era possível ao velho mundo europeu abandonar tão facilmente séculos de expectativas acumuladas, que pode ser percebidas nos trabalhos de Anton Bruckner. Nele podemos ouvir impulsos musicais que têm raízes em Bach, até antes na Renascença. Bruckner foi organista no mosteiro de St. Florian, na Áustria, discípulo de Wagner. Homem simples, suas nove sinfonias e muitas missas têm uma característica campestre. Com raízes Essa música tem raízes no som o órgão, o que Bruckner era realmente capaz de fazer, tirar daquele nobre instrumento a voz anônima de Deus.

Quando os primeiros peregrinos chegaram na América, por volta de 1620, encontraram uma música e uma cultura indígena que então, estavam em seu ponto mais alto, estendendo-se através de todo o continente norte-americano. Encontraram não um povo homogêneo, mas muitas nações e tribos, cada qual com suas próprias crenças, linguagem e tradição. No entanto, essa cultura nativa americana e sua música, estranhamente, não foram incluídas naquilo que se tornaria a corrente principal da música americana. Na verdade, em pouco mais de duzentos anos, a herança indígena na América do Norte não fora absorvida, mas quase dizimada.

Além dos vikings, os ingleses foram os primeiros homens brancos a se estabelecerem na costa da região que atualmente é o Massachusetts, nome derivado da nação indígena local. As canções que os ingleses trouxeram ainda são cantadas do leste do Canadá até a Nova Inglaterra e os Montes Apalaches. A força da harmonia ocidental, já introduzida no Ocidente e na África pelos colonizados e missionários, dominava do Novo Mundo; os franceses e levaram para o Canadá e os espanhóis e portugueses a levaram para o México, para a América Latina, e para as ilhas idílicas das Índias Ocidentais, onde dividiram o

espaço com os franceses e os ingleses.

Sobre a música americana podemos perceber que após expansão para o oeste, depois da Revolução, influenciada pelo desenvolvimento da música negra, enormes reuniões campais se tornaram-se parte da vida social popular na primeira metade do século XIX, onde segundo Yehudi, *"A Respeito dessas reuniões campais, à medida que cresce a agitação, toda a ordem é esquecida, todo uníssono das patê é deixado de lado, cada qual canta sua própria canção, cada qual dança sua própria saltando gritando, e exultando com uma alegria extraordinária"*.(MENUHINE, 1981, p.200)

Embora brancos e negros fossem mantidos separados, suas vozes e sua música se misturaram, ecoando de um acampamento para outro, alimentando uma união musical cujo produto se espalharia pelo mundo.

No Novo Mundo, o ritmo e a melodia da África se juntaram à harmonia da Europa para produzir muitas formas musicais distintas. Uma delas, mais próxima do nosso tempo, são o blues. Assim como os *spirituals* falam por todo um povo, os blues falam por cada indivíduo, almejando o contato reconfortante com outro, ou alívio das injustiças e atribuições da vida.

A emigração para o Novo Mundo aumentou imensamente durante o século XIX. Em 1800 a população dos Estados Unidos era de apenas cinco milhões. Em 1850 tinha crescido para vinte e três milhões, em 1900 para setenta e cinco milhões. A Irlanda despejou uma enorme maré humana de suas praias durante a fome das batatas na década de 1840. Milhares de imigrantes alemães e ingleses surgiram durante a década de 1860, mesmo durante o cataclismo da Guerra Civil. Na década de 1880, o número de imigrantes que chegavam, por ano, incluindo escandinavos, austríacos, italianos, mexicanos e canadenses havia passado de meio milhão.

O Novo Mundo oferecia espaço e oportunidade para uma nova vida; tornando-se símbolo da experiência atuante da democracia. Em termos da música, os Estados Unidos ofereciam diversidade, mas um gosto ainda não

totalmente formado. O piano era responsável por parte dessa diversidade, tornando-se um objeto permanente nas salas de visitas da América do Norte. Nenhum lar podia se consolidar refinado se não cultivasse os clássicos da música, e as jovens se aplicavam, como fazem na Europa, em aprender versões para piano das sinfonias de Mozart e Beethoven. Essa música se tornaria mais popular e mais tarde, sendo executada através fonógrafo e do rádio, originando uma imensa indústria de impressão encarregado de tocar a música que gostava de ouvir.

Podemos perceber que a música americana também teve o seu crescimento aproveitado pelo oportunismo como podemos perceber aproveitado pelo compositor Stephen C. Foster, que produziu diversas canções com anseio dos negros em penetrar na sociedade branca. Assim como Foster, Louis Moreau Gottschalk também pode ser considerado o pai do cakewalk e outros ritmos de dança que se desenvolveriam chegando ao *ragtime* no final do século. Suas peças de piano, incluindo algumas sentimentais como *The Last Hope* e *The Dying Poet*, eram ouvidas nos lares americanos com tanta frequência quanto Foster ou os clássicos. Gottschalk morreu em circunstâncias misteriosas no Rio de Janeiro, em 1869, enquanto tomava a parte em um festival de sua própria música.

A música de Foster e Gottschalk é a música da América Jovem, composta nas fazendas e nas cidades do interior em um continente ainda não industrializado. No Sul, floresciam as grandes plantações, com um modo de vida que era de lazer e a mão-de-obra ainda não remunerada. Inevitavelmente, tudo isso tendia de mudar, pois as cidades e a imigração estavam sendo ligadas por estradas de ferro e se tornavam grandes cidades, e estava proporcionando ao Norte uma força de trabalho igualmente grande, e remunerada. A questão da escravidão ameaçava a união dos estados, que tinha por base a única idéia de que povos diversos, vivendo autonomamente, podiam, sobreviver como uma única nação.

Nos Estados Unidos a música se tornou parte da educação pública, mas cedo do que em qualquer outro lugar, porque a música era considerada como uma atividade cultural que ajudava na formação do caráter, como o tinha feito na

Antiga Grécia. Assim as tradições da Europa puderam ser absorvidas mais facilmente depois da Guerra Civil. Os italianos tinham trazido a ópera, os violinos, e os alemães à música de orquestra sinfônica.

Quando o século XIX chegava ao fim, muitos dos pobres e desprivilegiados da Europa partiam para o Novo Mundo, enquanto os privilegiados e recém-enriquecidos viviam em uma geração de paz que parecia ser inesgotável. Naquele momento a cultura ocidental podia ser considerada o centro do mundo. A pintura impressionista estava em moda liderada por Monet, Seurat, Renoir e Degas, interessados pela luz e cor daqueles tempos, que transmitia alguma coisa do mundo do sonho, um sonho do qual a Europa do século XIX parecia incapaz de despertar.

A primeira vez que o impressionismo na música chamou a atenção do público foi no trabalho orquestral do francês Claude Debussy. Debussy tomou como fonte de inspiração não do trabalho dos pintores, mas os dos poetas que propunham transformar algumas peças em óperas como *Pelléas et Mélisande*.

Os artistas sempre foram antenas de sua época, sentindo o crescimento e a mudança, captando um clima, mesmo quando trabalhando sós, ao passo que a maioria é impelida pelo hábito, as aparências externas permaneciam sólidas, mas a Europa estava perdendo seu pulso. Em 1864, ano de nascimento de Strauss, a cultura europeia estava, aparentemente, em seu zênite e na época que morreu, em 1949, duas guerras mundiais tinham alterado inevitavelmente o equilíbrio de poder europeu.

Se a música de Strauss e Mahler é uma expressão do desaparecimento de um determinado modo de vida europeu, um novo som musical marcado e espirituoso foi uma descrição profética do Novo Mundo entrando em um novo século. As sincorporações do *ragtime* de Scott Joplin, Joe Lamb, William Handy e tantos outros invocam o otimismo de uma América que iria fazer mais do que prover dispositivos para entretenimento.

Os *rags* são músicas da cidade, uma música da emancipação, do começo

de uma nova era, segundo o autor. A música folclórica da velha terra poderia manter os milhões de pessoas que chegavam à América em contato com suas raízes, mas o ragtime era parte do novo começo. O *ragtime* era uma mescla inédita de África e Europa, misturando o som de bandas de metais, melodias folclóricas, o Oeste selvagem, e as sincopações do continente negro, com um bom humor que quase havia desaparecido da música da música ocidental. Assim como os americanos brancos ouviam a música negra, os músicos africanos absorviam o que ouviam ao chegarem aos Estados Unidos.

Segundo o autor, as origens do ragtime podem ter sido consideradas questionáveis, mas este se tornou a música das salas de visitas dos brancos, da classe média dos Estados Unidos e, depois se alastrou pelo mundo, na passagem do século a partir dos folhetos de músicas e das gravações.

Nas grandes cidades dos Estados Unidos e da Europa, duas revoluções tecnológicas aceleraram a mudança da relação do homem com a música, passando da participação viva para a escuta passiva, a partir da distribuição da música como um produto comercial: através do fonógrafo e o cinema, que mudariam enormemente nossas vidas.

O Novo Mundo trouxe uma nova atitude para a humanidade, em que o movimento e direção passaram a ter precedência. Diferentemente do teatro da época, acolhedores e circulares de origem italiana, os novos cinemas que proliferavam em todos os lugares eram construídos em torno da projeção de um fecho de luz. Estávamos aprendendo uma nova realidade historicamente significativa e democrática. As fitas de cinema eram uma parte daquela nova ordem, encolhendo o globo e ao mesmo tempo ampliando horizontes, educando e deseducando, moldando o gosto do público.

Com a possibilidade da gravação do som a industrial musical americana tomou impulso, um compositor, quase que por si só, percebeu que a própria música estava se modificando e evoluindo em uma nova direção, Charles Ives. Com uma voz original, em um país que estava se apaixonando pela música coletiva conseguindo traduzir em suas músicas um espelho da sua época de

vários experimentos com a música. Os artistas podiam estar trabalhando sozinho, mas estavam antenados aos cumprimentos de ondas que os demais detectaram mais tarde, quando os impulsos ficam mais fortes.

A música mecânica entrou nos lares antes do advento do fonógrafo, as pianolas jorravam o equipamento a seis mãos dedilhando melodias de sucesso, valsas e marchas da época. Legiões de pianistas amadores seguiam as teclas seguindo as perfurações no rolo do piano, mas foi o fonógrafo que levou o executante para dentro das casas, tornando pessoas conhecidas em lugares onde elas nunca estiveram.

Dentre as mudanças ocorridas neste período com o desaparecimento das fronteiras, ocasionado pela expansão das novas tecnologias, as idéias apossadas para alguns artistas eram o abandono de velhos e sonhos e aquisição de novos desafios.

A primeira Guerra Mundial varreu um mundo conhecido, mudando atitudes tanto quanto muitas fronteiras nacionais. A música nunca mais seria a mesma, pois estava passando por uma profunda revolução desde a invenção da harmonia.

Nos primeiros anos do século passado, a música começou a revelar, assim como as outras artes, o que poucos queriam acreditar: a Europa estava perdendo seu predomínio cultural sobre a civilização ocidental.

Por volta da metade deste século, também, a música no Ocidente estava quase que dividida em duas, ou talvez em quatro, mudanças estas que afetaram a música do resto do mundo. Embora os termos clássicos ou sérios se aplicassem à música, também é verdade que a vanguarda tinha-se distanciado firmemente do formato tradicional. Isso também acontece no campo popular. O jazz tradicional, a música folclórica e as melodias para espetáculos estão a uma grande distância dos ritmos de hoje como o *hard rock*, *punk rock*, *astro rock*.

Nos anos seguintes à Primeira Guerra Mundial, o jazz se firmou

rapidamente em todo o mundo como a linguagem da música popular urbana, seguindo o avanço do *ragtime*, juntamente com os *blues*. Assim o *ragtime* viajou ao longo do rio Mississippi, florescendo em Nova Orleans, St. Louis e Kansas City, e em Chicago e Nova Iorque. A origem do termo *jazz* é obscura; a palavra é africana, tem conotações sexuais, e originalmente escrevia-se *jass*. O *jazz band* era, uma versão reduzida das bandas marciais, populares em Nova Orleans e em outros lugares antes da passagem do século. Em sua forma mais prática, o *jazz band* consistia em um grupo de músicos cada qual contribuindo para uma improvisação coletiva.

As origens vocais *jazz* foram mantidas por interpretes de *blues*, como Bessie Smith. Desde o início, o *jazz* foi uma arte que uniu os americanos do Norte e do Sul, com suas baladas sentimentais da passagem do século, transformando a música popular com rapidez quanto o rock alterou a música em nossos dias.

Assim como os *rags*, a energia que impulsionou o *jazz* proveio igualmente de músicos negros e brancos. Mas houve a necessidade de um grupo inteiramente branco, o Original Dixieland Jazz Band, em 1917, para começar a difundir os primeiros discos de *jazz*, apesar dos rumores da existência de cilindros do trompetista Buddy Bolden, cujo som podia ser ouvido na mesma época em Nova Orleans até o Lago Pontchartrain.

Em um país após outro, as pessoas aderiram ao *jazz* aos milhões, para toca-los, para dança-lo, para comprar suas gravações. O *jazz* se tornou a principal exportação cultural juntamente com as fitas de cinema e alguns escritores expatriados. A rapidez com que o *jazz* se disseminou pelo mundo aconteceu em consequência da difusão do rádio e da variedade e qualidade dinâmica do espírito americano.

Durante muito tempo a música esteve associada à idéia de beleza, linguagem e prazer, mas é preciso destacar também neste momento a música desagradável, uma nova forma de se expressar que nos fará questionar a sociedade atual, a música desagradável onde segundo o autor Yehudi Menuhine,

“Na música, como em muitas outras coisas, dede o final da Segunda Guerra Mundial, parece surgir um dilema de um estado de consciência de maior perplexidade e fragmentado, sem linhas de orientação confiável para o futuro. A própria música parece ter abandonado a necessidade orgânica biológica de satisfação sensual e nossa necessidade espiritual do metafísico. (Ibden p.278).

Atualmente, com duas gerações de idade, o rock com suas variações de estilo e canções, nos anos setentas, juntamente com outros os estilos e canções, continuaram a influenciar o desenvolvimento de uma mentalidade de coletividade desenvolvida a partir dos anos setenta, que na Inglaterra, através dos seguidores do rock psicodélicos, influenciado por nomes que incluem bandas como *Pink Floyd*, *Cream* e *The Who*, e seus talentos narrativos dando continuidade através de bandas que foram arquétipos do movimento de contracultura agressiva nos Estados Unidos. Provavelmente não será injusto dizer que sem eles não haveria *punk rock*, *glitter-rock* ou *astro-rock*, assim como não teria havido Altamont ou Woodstock, onde centenas de milhares de pessoas se reuniram em 1969 e sem o exemplo dos filmes e dos estilos de vida pessoais dos *Beatles*, não teria havido a extravagância de concertos de rock com a prodigalidade de cenário e costumes dos últimos anos.

Parte do atrativo do *rock and roll* está em seu senso de participação coletiva, que essencial para os jovens possam se identificar com essa cultura, pois contém a segurança que lhes dará a presença de seus semelhantes. Esse espírito está presente em bailes, em lojas de discos e, acima de tudo, em espetáculos públicos, onde a histeria da adulação faz patê de seu modo de expressão. A multidão de fãs em um concerto de rock é uma proclamação evidente de identidade coletiva.

A musica em nossa época tem sido ameaçada de diversos lados, dos quais os *mass-medias* e os experientes de vanguardas são dois exemplos. Conforme Yehudi Menuhine (1981, p. 279), “A mais horrorosa dessa criação seja o ‘adoçador’ eletrônico, usado na realização de gravação de música *pop*. Ele simula artificialmente o som de uma dúzia de violinos tocando um *obligato* de sacarina em um registro mais agudo sobre o ritmo condutor”.

3 – Educação Musical e Cotidiano

Vivemos em uma época de transformações globais e os avanços tecnológicos alcançando todas as esferas, provocando novos paradigmas e formas sociais e de culturas. Com o avanço das novas tecnologias vimos a construção de uma sociedade cada vez mais heterogênea e com isso temos também uma exclusão tecnológica formal:

“Nas últimas décadas, grande parte do mundo ocidental apresenta-se repleta de modificação nas idéias de como se deve construir uma sociedade democrática pluralista. A partir das críticas do modelo integracionista que supões a dissolução das identidades prévias como condição necessária para a construção de uma nação, instalou-se a possibilidade de pensar a sociedade nacional como um mosaico plural como resultado da articulação dos diversos grupos culturais que a integram. No caso da América Latina os problemas da globalização são agudos, pois a busca de uma sociedade democrática e igualitária se defronta com projeto neoliberal e o avanço das reformas que acentuam a marginalização e a exclusão, em nome da abertura dos mercados, um processo em que os excluídos são os outros, que não dominam os códigos da modernidade” (NUNES, 1998, p.201).

Em decorrência do processo de globalização da cultura e da informação, modificam-se cada vez mais as linguagens e meios técnicos de distribuição, bem como a noção de música. As mudanças ocorridas nessa sociedade também farão com que o conceito de cultura seja redefinido devido ao multiculturalismo e a globalização, fazendo com que todo o conceito de cultura trazido pelo aluno seja revisto do ponto de vista dos aspectos sociológicos onde, passando a considerar sob o ponto de vista da educação musical, existem dois mundos, o idealizado pelo professor e o trazido pelo aluno¹. Realidade esta que, em alguns casos, o que é traduzido pelo aluno muitas vezes acaba não sendo aceito devido ao não reconhecimento desta como autêntica.

A cultura popular e a educação musical estão ligadas, pois atuam no mesmo espaço de interesses e ao negar a autenticidade à realidade trazida pelo aluno, estará assim legitimando alguns saberes e discursos dentro da sociedade, criando visões de mundo a partir de um ponto de vista.

*Quem?
nega?
Esta
sem
sentido.*

A música como um dos principais meios de transmissão da cultura popular também,

“pode servir para manter os indivíduos, dentro da sociedade, numa equilibrada relação com eles mesmos. A etnomusicologia tem trazido contribuições para a educação musical nas sociedades. A música erudita, por sua vez, focaliza a hegemonia dominante, enfatizando as diferenças e os contrastes, refletindo um controle social centralizado dentro da escola. A música popular focaliza a integração pessoal e social, apontando um mundo igualitário.” (Ibden, p. 204).

A discussão sobre o papel a educação musical em uma sociedade envolve cada vez mais o caráter multicultural, pois segundo Nunes (1998, p.205) “muitas vezes é encontrado termos multiculturais sendo usados, devido a presença de diversas cultura presentes numa sociedade gerado pela globalização”. Ainda segundo o autor, para se manter uma prática com uma proposta de uma educação multicultural autêntica é preciso levar em consideração alguns aspectos como: a educação deve ser tanto escolar como social, deve-se valorizar a diversidade cultural e igualitária, realizar atividades focadas em tradições culturais, questionar o etnocentrismos presente na escola e envolver a interculturalidade dentro do currículo.

Todas essas propostas não alcançarão o seu real objetivo, se não houver um professor preparado para atuar dentro das propostas. A adequação do professor necessita de uma preparação adequada com uma maturidade e noção musical de forma que possa respeitar as diferentes culturas dentro de um programa educacional para dentro da sociedade multicultural.

Estudos sobre a relapedagogia e a música vêm sendo discutidos por diversos autores desde a década de 70 (SOUZA, 2000, p. 33), com propostas de desenvolvimento do trabalho estético vinculado às práticas educacionais. Levando em consideração a construção que é trazido pelos alunos na formação subjetiva externa, a sala de aula, é possível considerar a existência da formação cultural pelos meios de entretenimento-das diversas mídias, contribuindo pelas diversas na formação padrões consumo e de comportamento. *nao entende*

Segundo Regina Simão “vivemos um fenômeno de fragmentação e segmentação onde podemos perceber ser aplicadas diversas teorias dentro do cotidiano urbano dentro de uma análise dos principais filósofos da época” (apud SANTOS, 1991, p.120). Não devendo com isso o professor ter a sua prática presa a cultura de massa imposta as camadas populares.

Dentro das práticas pedagógicas é necessário uma quebra do paradigma construído sob o foco de que o conteúdo trabalhado pelos meios de comunicação é intocável, contudo, sem criar não criando com isso uma crise cultural no aluno, mas sim desenvolver o seu potencial para encarar a realidade imposta pela cultura de massa estruturada na sociedade.

¹ Globalização e Sociedade: Recursos e Usos do Multiculturalismo e do Interculturalismo na Educação Musical. Pág. 202.

"É impossível uma abordagem da pedagogia da música no complexo cultural urbano, sob a ótica de um projeto que leve em conta o universo cultural do aluno, segundo um paradigma dinâmico – dialógico para o desenvolvimento do currículo, sem trazer esta discussão sócio-musicológica. E, em fazendo, o debate, sai dos meros procedimentos metodológicos. Esta prática não resolve com o uso de técnicas estimuladoras, com uso de contingentes de reforço, com estratégias de ensinamentos capazes de promover a ativação, garantir a manutenção e assegurar a direção do processo pedagógico. Sai do paradigma técnico-linear, para o campo da cognição e do desejo, que excede a dimensão individual, existencial, fenomenológica e passa à esfera do desejo maquínico, constituído no social. Esta é uma escola para essa época" (SIMÃO apud SANTOS, 1991, p. 127)

4 – Educação Musical no Brasil

Os primeiros registros de intenção de uma educação musical no Brasil foi através de Villa-Lobos (1887-1959). Villa-Lobos era uma figura tradicionalista e estava preocupado com a elevação artístico-musical do povo brasileiro. Ele acreditava que se todos estudassem música nas escolas estaríamos contribuindo para transformá-la ^{em} a educação, numa vivência cotidiana e seria formado um público sensibilizado às manifestações artísticas. O compositor participou ativamente do projeto de desenvolvimento do canto orfeônico e tinha como objetivo primordial auxiliar o desenvolvimento artístico da criança e produzir adultos musicalmente alfabetizados. Seu ponto de vista pode ser ilustrado nas seguintes idéias:

Fonte: 1 - "A todo o povo assiste o direito de ter, sentir e apreciar a sua arte, oriunda da expressão popular " (VILLA-LOBOS, 1946, p. 498)

2 – "A música, eu a considero, em princípio, como um indispensável alimento da alma humana. Por conseguinte, um elemento e fator imprescindível à educação da juventude." (VILLA-LOBOS, 1946, p. 498)

3 - "O ensino e a prática do canto orfeônico nas escolas impõe-se como uma solução lógica." (VILLA-LOBOS, 1946, p.504)

4 - "O folclore é hoje considerado uma disciplina fundamental para a educação da infância e para a cultura de um povo." (VILLA-LOBOS, 1946, p.530)

5 - "Antes do aluno ser atrapalhado com regras, deve familiarizar-se com os sons. Deve-se ensinar-lhe a conhecer os sons, a ouvi-los, a apreciar suas cores e individualidade." (VILLA-LOBOS, 1946, p.496)

6 - "Onde encontrar um corpo de educadores especializados, perfeitamente aptos a ministrar à infância os ensinamentos da musica e do canto orfeônico ...?" (VILLA-LOBOS, 1946, p.507)

O ideal do canto orfeônico tem suas raízes na França. No início do século XIX, o canto coletivo era uma atividade obrigatória nas escolas municipais de Paris e o seu desenvolvimento propiciou o aparecimento de grandes concentrações orfeônicas que provocavam o entusiasmo geral. Na época, o sucesso desse empreendimento foi tal que surgiu até mesmo uma imprensa orfeônica.

O canto orfeônico tem características próprias que o distinguem do canto coral dos conjuntos eruditos. Trata-se de uma prática da coletividade em que se organizam conjuntos heterogêneos de vozes e tamanho muito variável. Nesses grupos não se exige conhecimento musical ou treinamento vocal dos seus participantes. Por outro lado, o canto coral erudito exige não só conhecimento musical e habilidade vocal, como também vozes rigorosamente distribuídas e um rigor técnico-interpretativo mais elevado.

Antes de Villa-Lobos, porém, o movimento do canto orfeônico no Brasil já havia sido deflagrado no início do século com orfeões compostos de normalistas na Escola Normal de São Paulo, futuro "Instituto Caetano de Campos". Foi seguido por Fabiano Lozano, com as normalistas na cidade de Piracicaba, e por João Batista Julião, que teve um papel expressivo no movimento com a criação do Orfeão dos Presidiários na Penitenciária Modelo de São Paulo.

A partir de 1921, a posição do governo de São Paulo era francamente favorável ao ensino de música nas escolas públicas. Na década de 30, a iniciativa alastrou-se por todo o país, e o movimento pela implantação do canto orfeônico tomou grande impulso com a adesão de Villa-Lobos.

Em 1931, o compositor, recém chegado ao Brasil depois de alguns anos na Europa, foi convidado pelo interventor Federal João Alberto Lins e Barros a organizar um orfeão cívico; o evento reuniu mais de 11.000 vozes, numa manifestação de impacto inédita no País e com grande participação popular.

Em 1932, Villa-Lobos assumiu a direção da Superintendência da Educação Musical e Artística (SEMA) das Escolas Públicas do Rio de Janeiro, fundada pelo educador Anísio Teixeira. A SEMA, baseada na reforma que instituiu o ensino obrigatório de Canto Orfeônico no Município do Rio de Janeiro (Decreto 19.890 de 18 de abril de 1931), criou o Curso de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico. As atividades eram subdivididas em cursos de Declamação Rítmica e de Preparação ao ensino do Canto Orfeônico, destinados aos professores das escolas primárias; também foram criados o Curso Especializado de Música e Canto Orfeônico e de Prática de Canto Orfeônico, destinados à formação de professores especializados.

O Curso Especializado de Música e Canto Orfeônico tinha por objetivo estudar a música nos seus aspectos técnicos, sociais e artísticos, e tinha um currículo extenso: canto orfeônico, regência, orientação prática, análise harmônica, teoria aplicada, solfejo e ditado, ritmo, técnica vocal e fisiologia da voz, disciplinas às quais foram incluídas história da música, estética musical, e, pela primeira vez no Brasil, etnografia e folclore. Paralelamente, criou-se o famoso Orfeão dos Professores, com aproximadamente 250 vozes, que estimulou o processo educativo e ofereceu uma importante contribuição ao panorama cultural através de diversas apresentações altamente qualificadas.

O sucesso da SEMA e das atividades decorrentes resultaram na formação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1942. Tratava-se de uma instituição modelar, no âmbito do Ministério da Educação e Saúde, que se propunha a criar um centro de estudos de educadores musicais de alto nível. O Conservatório teria incumbência não só de formar professores, como também orientar e fiscalizar todas as iniciativas do canto orfeônico no país inteiro.

O Conservatório, dirigido por Villa-Lobos até a sua morte em 1959, era composto de cinco seções curriculares: Didática do Canto Orfeônico, Formação Musical, Estética Musical e Cultura Pedagógica. Durante todos esses anos o compositor preocupou-se não só em criar e difundir uma metodologia de educação musical própria; ^{mas,} também visava à formação de um repertório adequado ao Brasil, além de promover a capacitação de um corpo docente especializado.

A escolha do repertório utilizado no canto orfeônico foi baseada principalmente no folclore nacional e teve como intuito básico a preservação dos valores culturais do povo. Nesse sentido, dentre a vasta obra de Villa-Lobos, destaca-se o **Guia Prático**, pequena obra-prima contendo 138 versões de cantigas infantis populares, editado pela primeira vez em 1938.

As décadas de 30 e 40 foram marcadas por intensa atividade educativa. Ao mesmo tempo, Villa-Lobos promoveu grandes manifestações orfeônicas nas datas cívicas, sob o argumento de disseminar o método. Entretanto, a vinculação que se fez com o governo totalitário da época tornou-se evidente devido à forte associação que se fez entre música, disciplina e civismo. O próprio compositor se manifesta da seguinte forma:

"Era preciso por toda a nossa energia a serviço da Pátria e da coletividade, utilizando a música como um meio de formação e de renovação moral, cívica e artística de um povo. Sentimos que era preciso dirigir o pensamento às crianças e ao povo. E resolvemos iniciar uma campanha pelo ensino popular da música no Brasil, crentes de que hoje o canto orfeônico é uma fonte de energia cívica vitalizadora e um poderoso fator educacional. Com o auxílio do Governo, essa campanha lançou raízes profundas, cresceu, frutificou e hoje apresenta aspectos ineludíveis de sólida realização. Mas para que esse ensino seja proveitoso e venha completar, e não perturbar, a evolução natural em que se deve processar a educação da criança, é preciso que seja ministrado simultaneamente com os conhecimentos de música nacional. Encarado, pois, o problema da educação musical da infância sob esse aspecto, o ensino e a prática do canto orfeônico nas escolas impõe-se como uma solução lógica, não só a formação de uma consciência musical, mas também como um fator de civismo e disciplina social coletiva" (VILLA-LOBOS, 1946, p.502-504).

Do ponto de vista do governo de Getúlio Vargas era uma excelente forma de propaganda, na qual tentava-se uma certa legitimação; os regimes de força freqüentemente têm uma percepção apurada do poder arrebatador da música

sobre as massas. Dessa forma, é freqüente a crítica de que o trabalho pedagógico de Villa-Lobos estava a serviço de uma causa política e não educacional.

Arnaldo Contier, professor de História Contemporânea da Universidade de São Paulo, expõe a questão de forma particularmente rigorosa:

"Villa-Lobos esteve na Alemanha nazista, quando voltou de Praga em 36. E, naquele momento, fez uma relação muito clara entre musica, civismo, propaganda e trabalho. Uma atitude nada ingênua e, ao contrário, muito consciente. Villa-Lobos compactuou com o regime getulista de um modo deliberado e o fez porque quis e nunca somente por necessidade." (apud TORRES, 1987, p.74)

Nem todos, entretanto, concordam com este ponto de vista e julgam que o comprometimento do compositor com a ditadura Vargas foi apenas uma circunstância favorável aos seus objetivos musicais, e que o aspecto propagandístico e cívico não mereceria maior importância.

Um outro aspecto que foi determinante no desenvolvimento do canto orfeônico foi a necessidade de se promover uma capacitação docente adequada e em grande escala. Nesse sentido, o Ministério da Educação e Saúde estabeleceu, em 1945, que as escolas no Distrito Federal e nas capitais dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo não poderiam contratar professores de canto orfeônico que não possuíssem especialização na disciplina, seja pelo Conservatório Nacional ou estabelecimento equivalente. Dessa forma, o Governo Federal propunha-se a garantir um padrão de qualidade mínimo sobre o ensino do canto orfeônico.

Entretanto, essa medida logo se mostrou inadequada. Para suprir a crescente demanda de professores criaram-se cursos emergenciais e de férias de formação qualitativa duvidosa, aos quais se somaram os de estabelecimentos "equiparados ao Conservatório Nacional" que nunca chegaram aos níveis desejados. Em se tratando de um país com as dimensões territoriais do Brasil, o problema era imenso e não foi resolvido a contento.

O ensino musical nos moldes propostos por Villa-Lobos implica em algumas decisões de caráter metodológico que não foram observadas. A ênfase na leitura vocal e no aprendizado de elementos musicais requer uma estratégia bem definida que permita um aprendizado consistente. Dessa forma, a definição e padronização de técnicas de ensino específicas é vital para a sobrevivência de qualquer método ou sistema educacional.

Ainda que comprovada a eficácia do sistema móvel de solmização na educação musical básica, a sua aplicação no Brasil envolve grandes complicações. Ao contrário de outros países, as mesmas sílabas de solmização utilizadas no sistema móvel são utilizadas para indicar frequências musicais fixas. Nesse caso, uma possível solução seria a adoção de um novo conjunto de sílabas diferenciadas para indicar as funções e os graus melódicos da escala.

Villa-Lobos era um gênio de inteligência superlativa e enfatizou a necessidade de um novo tipo de ser humano no qual a dimensão estética fosse estimulada. Essa dimensão, de modo corrente negligenciada em um processo educacional não balanceado, contribui para o desenvolvimento do pensamento criativo e para a formação de uma escala de valores na qual as emoções e os sentimentos têm significado.

A habilidade de pensar logicamente e planejar as suas ações possibilitaram a sobrevivência do homem em um mundo hostil; entretanto, é a aspiração por algo mais do que a mera existência que possibilita chamá-lo de ser humano. A música e as artes em geral são manifestações significantes da necessidade que temos por algo mais que o simples existir biológico.

É imprescindível destacar a importância do canto orfeônico no Brasil. Villa-Lobos acreditava que as escolas deveriam oferecer muito mais que os elementos básicos necessários para a vida prática. Dessa forma, o seu trabalho educacional tinha como intenção ensinar a apreciar, compreender e criticar de forma discriminada os produtos da mente, da voz e do corpo que dão dignidade ao homem e lhe exaltam o espírito.

4.1 – História da Música no Brasil por Mário de Andrade

Segundo o autor

“a música no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Isso até a primeira década do séc. XX ela mostrou sobre tudo um espírito subserviente de colônia. Preservamos musicalmente coloniais até que a convulsão de 1914, firmando o estado de espírito novo, ao mesmo tempo que dava a todos os países uma percepção por assim dizer objetiva da tonalidade do universo e despertava no homem uma consciência, mais íntima de universalismo, também evidenciava as diferenças existentes entre as raças e legitimava em todos os argumentos humanos a consciência racial.” (ANDRADE, 1991 pág.155)

Assim veremos que a música religiosa, assim como a arte sacra irá dominar boa parte do nosso passado histórico musical. Esse domínio vai perdurar até meados do séc. XIX, em manifestações primordialmente viciadas, pois quando a Colônia religiosa decaía na Europa, segundo o autor, “ e a que vinha para a cá, por intermédio de Portugal, vinha cheirando teatro, melodista, bonita, sem tradição. Um viajante inglês chega afirmar que no Rio de Janeiro, os sopranistas da Capela Real, de Dão João VI, ^{ca}ntavam nos templos trechos escolhidos, tirados das operar”

Ainda no primeiro Império a música brasileira, possui um formato;

“Depois desse esplendor em que a Capela Imperial chegou a ter 100 executantes, a independência política faz com que a vida brasileira principie de novo. Também a música sofre o abalo das mudanças e no Primeiro Império se empobrece bem. Mas renasce mais variada nas manifestações e mais dispersa na país.” (Idem, p, 158).

A música religiosa, ainda muito apreciada e escrita, vai perdendo pouco a pouco, a importância dominadora que tivera de primeiro. Nas províncias ainda permanece bem, as vezes em execuções tão boas que Saint-Hilaire chega a preferi-la à música sacra de certas regiões da França. Mas não tem valor histórico propriamente nacional.

Apogeu do segundo reinado

O segundo império foi talvez o período de maior brilho exterior da vida musical brasileira. As companhias italianas traziam para cá vozes célebres, davam temporadas que somavam 60 espetáculos, deixavam por aqui música e instrumentistas.

Decadência Republicana

O Brasil principiou pela terceira vez a vida. Mas, desta festa, a música não. Se acentuou gradativamente a decadência do brilho exterior. Desapareceram as brigas românticas em torno de cantoras. Os virtuosos estrangeiros continuaram desembarcando aqui, porém o público se desinteressava deles cada vez mais. 160. ?

O público não se educa, a elite artística do país não se interessa, a outra elite vai às vezes ao teatro por obrigação de moda ou para escutar um virtuose prodígio. Mas é abalizardamente e cuidadosamente inculta e boceja diante da arte. (Idem, p.161).

Por outro lado os estabelecimentos de ensino musical, como o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (fundado em 1906), e os professores de piano, canto e violino, disseminados por todo o país, já conseguiram dar à virtuosidade brasileira uma função social que as exigências da nação.

Afirmamos que a música brasileira viveu até 1914, mais ou menos ainda na subserviência da Europa. O que não quer dizer que não tenha havido tentativas de nos libertar desse espírito colonial. Foram no geral tentativas esporádicas e individuais que se intensificaram pouco a pouco. 162. Onde podemos ver em um dos seus expoentes Carlos Gomes, que está entre os melodistas do século XIX, apesar de grande influência da música italiana, segundo o autor, "mesmo assim fosse, ele tinha de verdadeiro iniciador da música brasileira, porque na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, ainda não dera entre nós cantiga racial." repetido

Villa-Lobos

O trecho a seguir trata do propósito do ensino de música nas escolas brasileiras em suas primeiras intenções. Com o propósito de apresentar ao público e as autoridades da época, a introdução do ensino da música nas escolas, segundo o autor, era mostrar a utilidade da música como necessidade imprescindível à educação e à vida, e não somente como um passatempo como era anteriormente. Ainda segundo o autor, "*Nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares, influência tão poderosa como a música, interessando até aos espíritos mais retardados e estendendo o seu domínio até aos irracionais.*" (Idem, p.10)

Música Popular Brasileira

A princípio segundo o autor, em seu surgimento, não há registros de técnicas utilizadas na música popular brasileira, sendo abastecida principalmente, no canto, por cantigas ameríndias hispânicas. Até chegar a forma com que é executada em algumas regiões, a música popular brasileira e se abasteceu ?

Falta algo!
Catereté – Adaptado pelos jesuítas para catequização tendo letras deformadas.

Nasalação – Os brasílicos empregavam freqüente mente o som nasal, cantando. Esta nasalação do canto é comum ^ainda agora em quase todo o país, sendo possível distinguir um timbre de origem africana e outro particular nosso.

Assunto – As queixas de amor, como cantadas em Portugal, e nem tão triblal como os africanos os ritmos desenvolvidos aqui continham um pouco da característica de cada povo.

Bailado – Alguns nomes surgiram diretamente de inspiração ameríndias, que transparecem em ritos de religiosidade nacional como o Catimbó e a Pagelância.

Influência Portuguesa – Instrumentalmente não herdamos muito os ritmos portugueses, o que mais se incorporou foram os textos das canções, e danças como rodas e quadrilhas.

Influência Africana – O africano também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que nossa formação rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. A língua brasileira se enriqueceu de uma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões sintática e dicção, que influenciaram nosso linha melódica, fazendo surgir cantos e danças utilizado até hoje. Também danças-dramáticas os negros criaram aqui, num misto de saudade do seus cortejos festivos da África e imitações do autos portugueses. Os Maracatus e os Congos são predominantes até agora.

Influência Espanhola – Outra influência foi a dos espanhóis, vista principalmente através das dança como a Polca e o Tango, estimulando outros ritmos como o Maxixe.

Na realidade, foi uma complexa mistura de elementos estranhos que formou a nossa música popular. Os ritmos em contato com outras línguas, transformaram as letras de formas que “a modinha ao contato com a valsa européia, modificou-se profundamente... a polca, a mazurca, a *schottish*, se tornaram manifestação normal da dança brasileira... às vezes em nosso canto passam acentos nórdicos, suecos, noruegueses.” Pág. 178

Assim a música popular brasileira foi sendo moldada até chegar ao formato dos dias atuais, onde segundo o autor;

LD / não faz sentido

“Pois colhendo elementos alheios, triturando-os na subconsciência nacional, dirigindo-os, amoldando-os, deformando-os, se fecundando, a música popular brasileira viveu todo o séc. XIX, bem pouco étnica ainda. Mas no último quarto do século principiam aparecendo com mais freqüência produções já dotadas de fatalidade racial. E, no trabalho de expressão origina; e representativa, não careceu nem cinquenta anos: adquiriu caráter, criou formas e processos típicos. Manifestações de uma raça muito variada ainda como psicologia, a nossa música popular é variadíssima, que as vezes desconcerta quem a estuda. As principais que emprega: na lírica a Moda, a Toada, e o Romance,

de caráter rural; a Modinha e o Lundu, no geral de caráter urbano. Na dança: O Maxixe, fixado no Rio de Janeiro no último quarto do séc. XIX; o Cateretê; a Valsa; o Samba, ou Baiano, como é chamado atualmente no Nordeste. Na dança dramática se distingue o Bumba-meu-boi (Nordeste) ou Boi Bumbá (Amazônia) em que fadigas do pastoreio se transformaram em arte, celebrando ritualmente a morte e ressurreição do boi.” (Idem, p. 180).

5 – Trabalhando a Música na Sala de Aula.

Trabalhar com linguagem musical que envolva a sala de aula poder se ter diversos benefícios na formação. Ao participar desde o início da formação, a música passa a ser uma construção de mais fácil visualização e desenvolve capacidades mais complexas, aguça a percepção para uma visão imediata, para o ouvir, compreender, assimilar, integrar com contextos contemporâneo e tradicional. “A linguagem musical contemporânea fomenta grande abrangência, permitindo a criação e recriação de situações educacionais extremamente ricas e de certa forma únicas.”(CSEKO, 1991. p 105).

A criatividade pode ser experimentada utilizando fontes sonoras simples ou complexas, onde seu desempenho dependerá, do tipo de trabalho realizado, formação do professor e informação trazida pelo aluno.

A integração e a socialização do indivíduo poderá ser trabalhada, a flexibilização a noção estética, assim como noção de espaço e tempo. Benefícios dentro do processo de leitura e escrita e interpretação, contribuirão para reestruturação da fragmentação do conteúdo utilizado no cotidiano.

Em sua pesquisa, Mércia Pinto (2001) aborda o cotidiano dos jovens e sua relação com a música. Construída em espaço peculiar profundamente influenciado por suas características sócio-regionais, a autora destaca a utilização do festival de música como forma de troca de experiência, informações e aprendizado evidenciando a importância dos fenômenos urbanos na formação cultural dos jovens na atualidade.

Ao concluir sua pesquisa, a autora percebe que o cotidiano escolar pode ser utilizado para o desenvolvimento de conceitos e idéias absorvendo de coletividade, estética, solidariedade. "O estar junto, o escutar a música do mundo, conhecer seus processos de aprendizagem e também seus padrões de composição poder ser um passo para revisão de nossas posições estéticas e nossas práticas educacionais. Ignorar estes aspectos é negar nosso papel e responsabilidade social e artística." (PINTO, 2001, p. 85).

Em seu trabalho em Educação Musical⁴, Patricia Schwarz investigou a valorização da educação musical a partir da direção e corpo docentes, em escolas de ensino fundamental, verificando a importância do ensino da mesma.

Com base nos conceitos dos trabalhos realizados, onde é possível perceber a importância da música na vida de todos nós e da necessidade de se desenvolver para os alunos através da sua musicalidade, Martins (1998, p.114). "A partir de uma metodologia de análise de algumas aulas oferecidas em uma escola pública e outra particular, de classes econômicas distintas e a pesquisa chegou-se ao seguinte resultado: Na escola ~~de~~ considerada de classe alta, os professores já tinham noção de trabalho com música, seus objetivos e experiências e a importância da sua aplicação. Na escola considerada de baixa renda, as professoras destacaram a importância da presença da música nos espaços fora da escola e sua influência, concordando a possibilidades dos alunos construção de uma visão crítica no aluno do que se consome nos meios de massa durante o entretenimento. Segundo o trabalho e Patricia Schwarz, chegou-se a conclusão de que...

"os professores utilizam da música de diversas formas em sua prática, justificando sua importância no ensino como área de conhecimento e também como música de fundo. Destacam o sej elemento disciplinador, fixador de ações e hábitos, auxiliar, e o desenvolvimento do raciocínio.

As professoras percebem que a mídia está muito presente na vida dos alunos, acreditando que os alunos irão conseguir evitar programas de televisão ruins, ou ouvir músicas de má qualidade, mas irão oportunizar os alunos para assistirem programas de

⁴ A SITUAÇÃO DA EDUCAÇÃO MUSICAL EM ESCOLAS DE PRIMEIRA A QUARTA SÉRIE EM CURUTUBA: Dois Estudos de Casos

televisão com uma visão mais crítica, ou ouvir músicas de forma consciente.

Com isso destaca que a música faz parte do dia a dia das escolas não apenas no ensino curricular, mas dando a liberdade de trabalhar a música que os alunos trazem de casa, assim como os instrumentos que tocam. Ambas as escolas mesmo muito diferentes, se importam com o ensino da música, pois estão atentas as modificações que ocorrem através da aprendizagem. Percebendo também a troca de informações entre professor e aluno. As professoras em ambas as escolas defendem a idéia de que o ensino de música deve estar presente no ensino fundamental." (SCHWARZ, Educação Musica em Escolas de Primeira a Quarta série. Estudo de Casos, p. 14)

Outro artigo decorrente do trabalho realizado pelo pesquisador Oscar Daniel Morales Mello, tinha a intenção de levantar de forma investigativa qual a utilidade da música no papel do professor trabalhar problematização da educação musical em sala de aula, através da participação de educandos e educadores num processo dialógico colaborativo no qual os envolvidos são *sujeitos ativos-críticos*, todos eles investigando a sua realidade. ?

Por meio de atividades artístico musicais Mello chegou à conclusão, levando em consideração os relatos dos alunos, de que é possível obter um bom resultado:

As palavras destes alunos nos permitem dimensionar o quanto podemos avançar, através de uma educação dialógica, dentro de um processo crítico-reflexivo. Ao mesmo tempo, encontramos neles a motivação que impulsiona o processo de formação do professor, ao mesmo tempo em que, junto com o educando, transforma-se a realidade através de ações inseridas no processo. Esta linguagem artístico-musical, que é própria de todo ser humano, fica expressa, e a partir dela trabalha-se na construção estético-musical *junto com o educando*. (MELLO, 1997, p 35).

Através de diversas ações, ele verificou que há caminhos para a construção de alternativas pedagógicas que possam servir para esclarecer cada vez mais sobre características do processo de ensino-aprendizagem. A conscientização da natureza do mencionado processo faz com que possamos avançar na nossa formação profissional, conhecer o que nós de fato fazemos e equilibrar teoria e prática.

Trabalhando com a música o professor tem a oportunidade de trabalhar componentes que permitem estabelecer vínculos com a própria identidade cultural dos educandos, utilizando para tanto novos caminhos e procurando novas alternativas para a educação musical. Para que isto aconteça, é importante que

se procure a música que está no ser humano e não fora dele, aquela música que faz parte da sua formação sócio-cultural.

Neste sentido, trabalhar a música como linguagem permite a relação entre o inato e o adquirido em música; a inter-relação educador e educando; os conhecimentos específicos da música; a educação musical dentro dos espaços escolares formais e/ou informais; e a troca com o ambiente social.

A fim de desenvolver no aluno uma capacidade de percepção sobre o conhecimento em geral, em seu livro, R. Murray, procura desenvolver noções de estética, percepção, novos conhecimentos e de música em si em sala de aula. Em seu livro O Ouvido pensante, através de discussões sobre conceito do que é música, e através de vários questionamentos sobre música aceita e sobre o que não é música para determinados alunos, de instituições canadenses, consegue fazer com que todos percebam que para conhecer a música é preciso um somatório de conclusões. Sobre o que é música para alguns para e o que não é música ou porque gostam de um determinado tipo de música e não de outro.

“Não é possível alguém ser comunista e capitalista ao mesmo tempo, assim como ninguém é judeu e cristão. Mas a apreciação artística não é assim; ela é um processo acumulativo, vice descobre novos pontos de interesse, porém isso não quer dizer que precise negar o que gostava antes” (MURRAY, 1993, p. 21)

Ainda em seu livro no capítulo, “O Rinoceronte na sala de aula, o autor expõe através de palestras, estudos e diversos conceitos no ensino e aprendizagem da educação musical e de como o conceito de música deve ser ensinado em sala de aula, para que haja uma aprendizagem não só sobre música, mas também sobre o do desenvolvimento de todos os sentidos de percepção para que o aluno esteja preparado para absorver qualquer tipo de conhecimento, formal ou não. Sobre oferecimento somente de arte plásticas nas escolas diz;

“Não tenho uma filosofia de educação em particular, porém a cada dia me convenço mais firmemente de uma coisa: deveríamos abolir o estudo de todas as artes nos primeiros anos da escola. Em seu lugar teríamos uma disciplina abrangente, que poderia ser chamada de “estudo dos meios” ou melhor, “estudo das sensibilidades e expressão”, a qual poderia incluir todas e, por uma

vez nenhuma das artes tradicionais." (Idem, p. 290)

De acordo com a idéia do autor acima, este seria mais um dos pontos que poderíamos analisar a importância da música assim como arte para a educação.

Apesar das experiências do autor ser aplicada fora do universo educacional brasileiro, considerando a música como uma arte universal a qual sua linguagem rompe fronteiras, seus estudos podem ser muito bem aplicado a realidade brasileira. Onde segundo o autor,

"Muitos administradores escolares passam ao lado da música. Não é fácil demonstrar ^é essas pessoas que grandes mentes do passado asseguraram à música um papel educacional da mais alta significação, a menos que tenham lido Platão, Aristóteles, Montaigne, Locke, Leibnitz, Rosseau, Goethe, Shaw e outros, o que não é muito provável. Mas o "complexo de culpa" cultural, que impede pessoas não musicais de expulsar inteiramente a música dos currículos, também as forças a justificar sua presença, sem compreenderem verdadeiramente por que ela deveria está lá." (Idem, p. 294).

São É nitida e inegável ^{os} *os* benefícios da música para o bem-estar do homem, ^{redundante} *R* citar tudo que já foi dito durante este trabalho. Mas a infinidade dos achados sobre a sua influência é interminável como podemos perceber nos relato do autor.

"Recordamos que, na lendária China dos Velhos Reis a música ocupava lugar preponderante no Estado e na corte. Acreditava-se que onde a música florescia tudo ia bem, com a moralidade e o próprio reino. Era exigido aos mestres de música que fossem guardiões estritos da pureza original das 'claves veneráveis'. Se a música entrasse em decadência, isso era considerado uma indicação de derrota do Estado ... Não muito tempo após aquelas notas perversas ressoarem no Palácio Real, o céu escureceu, as paredes tremeram e desmoronaram e o reino e seu soberano foram condenados" (Idem, p. 294)

Alem de discutir o que discutir o que já vem sendo comentado neste trabalho o autor através do trabalho em diversas Instituições no Canadá, nos propõe ^{diversas} *diversas* experiências *autor.* trabalhadas em sala de aula.

Nas suas discussões a respeito de educação musical ao abordar as questões: porque ensinar música? O que deve ser ensinado? Como deve ser ensinado? Quem deve ensinar? Nos ^{dois} *dois* primeiros itens, seu conteúdo já foi discutido neste trabalho por diversos autores. Nos dois últimos, Murray Schafer nos mostra o que poderia ser o ideal, tanto para currículos de escolas primárias quanto os cursos de magistério ou pedagogia, ou ainda para um curso de educação *inicia um pensamento e não termina*

musical que queria formar cidadãos com pleno potencial para aplicar dentro das virtudes que a música pode transmitir.

Conclusão

Mediante as idéias levantadas neste trabalho, através das contribuições nos trabalhos, registros históricos e teorias analisadas, percebemos que este tema não se esgota aqui. ?

Como já afirmado por alguns, em sua definição, sendo a pedagogia uma prática social, a mesma exige uma revisão constante de suas metodologias e práticas, para que possa atuar de acordo com a realidade de cada aluno. ?

A música assim como na pedagogia por ser moldada pelos fenômenos sócio-culturais também exige um constante trabalho de discussão da sua função, a fim de que possa atender o seu objetivo real quando aliada à educação, ou seja, complementar a formação social do aos lados de outros valores trabalhados pela educação.

Atualmente vivemos um período histórico globalizado e multicultural, onde os valores cultivados estão sempre necessitando serem revistos devido a quantidade de informação que se é transmitida. Sendo que o acesso a essa quantidade de informação, muitas vezes não permite que se possa obter uma formação independente da mentalidade de consumo, que essas informações são desenvolvidas. Utilizadas principalmente pelos meios de comunicação de massa e de entretenimento.

A música sendo um dos principais meios de difusão de cultura, tem muitas vezes a finalidade de atuar junto aos meios de entretenimento audiovisual, como a televisão e contribui para formar a mentalidade dos frequentadores das classes iniciais no campo da educação. Esta música estando a serviço de interesses ideológico de uma determinada classe, não permitiria assim que haja uma autêntica emancipação do homem através do conhecimento musical que se vai adquirir.

Como a educação tem por finalidade de libertar o homem de suas amarras sociais, somente atuando dentro de uma prática libertadora, interagindo com as diversas manifestações culturais, como música, teatro por exemplo junto a realidade do aluno, será possível se obter um resultado autêntico.

Concluo portanto que no seu desenvolvimento histórico a música possui uma linguagem que também pode ser utilizada na educação, como linguagem educativa.

Referência Bibliográfica:

MELO, Oscar M.. Investigação em Educação Musical. **Revista Linguagem e Cidadania**. Ed. No. 1. UFSM. 06/99. RS.

SENISE, Arnaldo J. Villa-Lobos e a Implantação do Canto Coletivo. **Suplemento Cultural do Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 de agosto de 1987.

VILLA-LOBOS, Heitor, "Educação Musical". **Boletim Latino Americano de Música**, abril de 1946.

SCHURMANN, Ernts R. **A Música Como Linguagem: Uma abordagem Histórica**. São Paulo: Brasiliense, CNPq, 1989.

OLIVEIRA, Marta Khol de. **Vygostsky, Aprendizado e Desenvolvimento – Um processo sócio-histórico**.

MARINHO, Ana Lúcia de. Música e Vida: Dimensão Ética na Arte. Tese de Mestrado.

FERNANDES, José Nunes. Globalização e Sociedade Pluricultural: Recursos e Usos do Multiculturalismo e do Interculturalismo na Educação Musica.. In: **Anais da ANPPOM**. RJ. 1998.

SOUZA, Jussara. Música Cotidiano e Educação. O cotidiano como perspectiva para a aula de música. Tese de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre. 2000.

PINTO, Márcia. Ouvido Para o Mundo. Aprendizado Informal de Música em Grupos do Distrito Federal. In: **Anais da ANPPOM**, 2001.

SANTOS, Regina M. S. Aprendizagem Musical Não Formal em Grupos Culturais Diversos. In: KATERA, Carlos. **Caderno de Estudos de Educação Musical**, nº 213. São Paulo.: Atravez. 1991.

SANTOS, Regina M. S. Educação Musical Face à Sensibilidade Urbana da Presente Modernidade. In: **Anais VI Encontro Nac. da ANPPOM**. RJ. 1993 p.120– 127.

SANTOS, Regina M. S. Crítica, Prazer e Criação no Ensino – Aprendizagem Musical. In: **Anais do 4º Simpósio Paranaense de Educação Musical**. Londrina. 1995.

KLEBER, Magali Oliveira. Como os Currículos de Música vem A Cultura Brasileira. In: **Anais do III Encontro Regional Centro Oeste e I Encontro de Literatura em Música**. Texto Mimeografado.

SANTOS, Regina M. S. Fundamentos da Educação Musical. **ABEM**. 1994. p.7 – 112.

CARVALHO, Mário Vieira. **A Música e a Luta Ideológica**. Portugal: Estampa, 1976

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

_____. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ANDRADE, Mário de. Aspectos da Música Brasileira. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE EDUCAÇÃO - CURSO DE PEDAGOGIA

DEPARTAMENTO DE DIDÁTICA

DISCIPLINA: MONOGRAFIA II

Aluno: Jorge Antonio dos Santos

Título do Trabalho Monográfico: *A Música Como Linguagem Educativa.*

Orientadora: Valéria Cristina Lopes Wilke

FICHA DE AVALIAÇÃO

Primeiro avaliador: Professora Leitora

Professora: Gilda Maria Grumbach

Nota: 7,0

Considerações Finais:

O aluno devia ter explorado mais a análise da utilização da música nos espaços de difusão do conhecimento, pois este era o objetivo do estudo. As conclusões deixam a desejar, o que pode ser entendido como uma consequência da análise referida anteriormente.

Gilda Maria Grumbach

Segundo avaliador: Professora Orientadora

Professora: Valéria Wilke.

Nota: 9,0

Considerações Finais:

O tema escolhido é de relevância para a área, pois ao discutir a música como uma linguagem educativa, mostra as potencialidades pedagógicas dela que, infelizmente não são muito aproveitadas na sala de aula. Pelo trabalho desenvolvido confiro ao aluno a nota nove (9,0). Valéria Wilke

Terceiro avaliador: Professora da Disciplina Monografia II

Professora: Lígia Martha C. da Costa Coelho

Nota: 7,0

Considerações Finais:

O trabalho contém alguns problemas formais, por exemplo, formatação de citações e partes do texto final. No sumário, aparece um título totalmente arbitrário.



CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE EDUCAÇÃO - CURSO DE PEDAGOGIA
DEPARTAMENTO DE DIDÁTICA
DISCIPLINA: MONOGRAFIA II

Aluno: Jorge Antonio dos Santos

Título do Trabalho Monográfico: *A Música Como Linguagem Educativa.*

Orientadora: Valéria Cristina Lopes Wilke.

RESULTADO FINAL

Avaliador 1	Avaliador 2	Avaliador 3	Pontos	Nota Final
7,0	9,0	7,0	23,0	7,6

Rio de Janeiro, 30/03/2005

Ilkollin