

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

JOÃO RICARDO DE SOUZA

OS CANCIONISTAS URBANOS E A EDUCAÇÃO MUSICAL INFANTIL

Estudos de Caso: Colégios Clip e Passionista São Paulo da Cruz

(SP: 1996-2006)

São Paulo

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

JOÃO RICARDO DE SOUZA

OS CANCIONISTAS URBANOS E A EDUCAÇÃO MUSICAL INFANTIL

Estudos de Caso: Colégios Clip e Passionista São Paulo da Cruz

(SP: 1996-2006)

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier

São Paulo

2007

Souza, João Ricardo de. Os cancionistas urbanos e a educação musical infantil. Estudos de caso: Colégios Clip e Passionista São Paulo da Cruz. (SP: 1996-2006). – 2007.

114 f.; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

Bibliografia: f. 112-114

1. canção popular. 2. canção infantil urbana. 3. atividades musicais. 4. educação infantil. I. Título

JOÃO RICARDO DE SOUZA

OS CACIONISTAS URBANOS E A EDUCAÇÃO MUSICAL INFANTIL

Estudos de Caso: Colégios Clip e Passionista São Paulo da Cruz

(SP: 1996-2006)

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier

Banca realizada em ____ de _____ de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arnaldo Doraya Contier
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Geraldo Fiamenghi Junior
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Roberto Antonio Saltini.
Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM)

Aos meus pais, Paulo e Maria; aos meus filhos, Gabriela, Mariana e Pedro; à Betina, por tanto amor; à memória de minhas avós, Amélia e Joana.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier, ao coordenador do programa prof. Dr. Marcos Rizolli e professores do curso de Mestrado, pelas inúmeras contribuições.

Ao Sesc Consolação e seus funcionários, por todo apoio e incentivo financeiro.

Ao Antônio Luis, pelo apoio e confiança.

À Fundação Instituto Tecnológico de Osasco e todos os funcionários por vários anos de convivência produtiva.

A todos meus ex-professores por seus ensinamentos generosos.

A meus alunos e ex-alunos os quais me ajudaram a construir e organizar seus conhecimentos.

Aos vários amigos que contribuíram significativamente para esta dissertação em especial Eliana e Simon Man, Dr. Salomão Jovino, Dr. Carlos G. machado Neto e Dr. Leonel S. Dias.

Aos artistas Paulo Tatit, Sandra Peres, Hélio Ziskind e Betina Santos por seus indispensáveis relatos de experiências.

Aos Doutores Geraldo Antônio Fiamenghi Junior e Roberto Antônio Saltini pelas sugestões e conselhos durante o exame de qualificação.

Aos Funcionários e alunos dos Colégios Clip e Passionista São Paulo da Cruz

Ao MACKPESQUISA pelo auxílio destinado ao incentivo à pesquisa.

*Não espere de mim
Nada mais que a paixão
Não espere nada de mais do meu coração
Que bate rebate grita, geme chora e se agita.
Sambando nas cordas bambas de uma viola vadia
Não espere encontrar numa canção
Nada além de um sonho
Nada além de uma ilusão
Talvez quem sabe a verdade
A infinita vontade...*

(Egberto Gismonti e João Carlos Pádua)

*Não se pode reter a música, assim como não se
pode reter o tempo.
A música passa assim como o tempo.
A música enquanto arte corporifica a passagem
contínua do tempo.*

(Gregório J.P. de Queirroz)

RESUMO

Neste trabalho procuramos traçar paralelos entre a canção infantil urbana sua história, sua estrutura, meios de produção e divulgação e sua utilização prática em sala de aula, nas atividades de musicalização infantil com crianças do primeiro ciclo do ensino fundamental de dois colégios localizados na Grande São Paulo. A pesquisa consta de três capítulos dispostos da seguinte maneira: O primeiro capítulo aborda a canção popular a partir de suas matrizes históricas e estéticas, buscamos analisar suas estruturas inerentes às formas musicais e poéticas. O foco central deste capítulo foi mostrar como este gênero se desenvolveu a partir do início do século passado e como hoje se apresenta. No segundo capítulo procuramos fechar o foco de nossas observações num fenômeno mais específico que é a canção infantil urbana da cidade de São Paulo. Selecionamos três de seus principais protagonistas e por intermédio de entrevistas, procuramos nos aproximar deste universo bem específico dentre as atividades artísticas e que hoje estão merecendo bastante atenção enquanto fenômeno social. O terceiro capítulo procura relatar a aplicação de duas canções originais, criadas com o objetivo de serem cantadas por crianças em sala de aula e prática de canto coral, além das atividades desenvolvidas com alunos das duas instituições de ensino durante as aulas de musicalização.

Palavras-chaves: canção popular; canção infantil urbana; atividades musicais; educação infantil.

ABSTRACT

Within this project we shall try to show the links between urban children's nursery rhymes, their history, structure, methods of production and their practical use within the class room, being used in musical activities for children aged between seven and ten years of age, helping to create a musical base. The project will involve students from two different schools in Sao Paulo. The research will consist of three chapters arranged in the following manner: The first chapter studies traditional nursery rhymes through their historical and cultural origins; we shall be aiming to analyze their inherent musical and poetical structures. The main emphasis of this chapter will be to show how this type of traditional nursery rhyme has evolved since the beginning of the last century and how they are presented today. In the second chapter we shall focus on a more specific area, being modern urban nursery rhymes from the city of Sao Paulo. We have selected three of the main composers from this area and through interviews we shall be looking to get closer to this very specific area within the musical field; which is now calling a lot of attention as a social project. The third chapter will be a practical exercise, creating two original songs, designed specifically for use within the class room and also in local choirs; This chapter will also include activities developed with pupils from the two participating schools.

Keywords: popular music; musical activities; childish education

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
A) Apresentação.....	11
B) Objetivos gerais e específicos	14
C) Critérios metodológicos	15
D) Balanço da produção científica.....	17
E) Corpus	23
1 A CANÇÃO: HISTÓRICO E CONCEITOS	26
1.1 Caracterização Geral	26
1.2 Estrutura das Canções em Tom Jobim	34
1.3 Diálogo entre melodia e letra.....	43
2 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE CANÇÕES INFANTIS	50
2.1 A Música Independente Paulista e surgimento da Canção Infantil Urbana.....	50
2.2 Procedimentos para a realização e uso das entrevistas.	52
2.3 Sandra Peres	54
2.4 Paulo Tatit	63
2.5 Helio Ziskind.....	75
2.6 Comentários e análise das entrevistas.....	82
3. EDUCAÇÃO MUSICAL	85
3.1. Explorando a sonoridade das palavras	89
3.2 Canção Para Mariana	97
3.3. Pedro e a Internet.....	103
3.4. Aplicação das canções.....	106
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
BIBLIOGRAFIA	111

INTRODUÇÃO

A) APRESENTAÇÃO

O presente trabalho foi desenvolvido a partir de observações das atividades artístico-pedagógicas e musicais realizados no Colégio CLIP, localizado na Cidade de Guarulhos, e Colégio Passionista São Paulo da Cruz, localizado na Zona Norte da Cidade de São Paulo, além do CLIP Coral. O trabalho de ensaio e performance contou com a parceria da Regente e professora de musicalização infantil Betina Santos. Somamos ao projeto vivências e atividades artísticas, junto ao grupo Palavra Cantada dirigido por Paulo Tatit e Sandra Peres, grupo que convivemos por dois anos, realizando mais de cem apresentações, as quais resultaram na gravação do CD “Palavra Cantada Dez anos” e do DVD com o mesmo título.

Esta Dissertação procura aproximar-se do Cancionista urbano, o qual elabora canções voltadas ao público infantil. Cancionista no sentido do profissional que lida com canções, compositor cancionista, instrumentista cancionista, intérprete cancionista e até arranjador cancionista. Mas a figura que mais representa o termo neste projeto é a do compositor (ou o cantautore ou cantautor, como dizem os italianos e os latino-americanos, respectivamente, referindo-se aos compositores-cantores) que, de maneira muito habilidosa,

unem uma melodia a uma letra, ambas com partes estruturais específicas, muitas vezes de maneira indissolúvel.

Ao longo da pesquisa, percebeu-se a necessidade de uma maior sistematização na produção e utilização do repertório a ser trabalhado com alunos em sala de aula e corais infantis.

Estas atividades requerem metodologias que sincronizem repertório e técnicas pedagógicas, pois ambas devem tender a uma adequação, já que para o educador esta atividade parte de um repertório pré-existente, em contrapartida às necessidades e objetivos pedagógicos a serem supridos, fato este que necessariamente não deveria ocorrer, pois o educador ou o regente pode utilizar-se de seus conhecimentos e vivências musicais para criar um repertório com canções produzidas por ele mesmo, ou em parceria com outros, ou ainda em produções coletivas com o próprio grupo envolvido.

Não é objetivo deste trabalho propor uma metodologia de ensino do cancionero popular¹ em salas de aula, mas sim, um pensar focado nas necessidades dos alunos e educadores musicais e tudo que desta atividade do saber emana. Atividade esta que tem como princípios fundamentais a sensibilização, o trabalho coletivo e a criação, buscando desmistificar a figura do artista criador e a criação artística como uma tarefa limitada a poucas pessoas.

A proposta de interação entre repertório e análise sistêmica do objeto, justifica-se pela necessidade de intensificar certas funções da atividade do educador musical e por abrir os canais naturais desse processo, para a associação de elementos musicais contextualizados e conceituados.

¹ O termo cancionero é empregado neste trabalho no sentido de conjuntos de canções tradicionais enquanto o termo cancionista é usado para representar o individuo que elabora e re-cria canções.

A escolha de repertórios específicos, mobilizando o sentir, o imaginar, o pensar ampliando as percepções e sensações no contato musical associados ao conhecimento estrutural, formal histórico e estético, são bases essenciais para a percepção integral desta atividade artística e educacional.

A pesquisa pauta-se na necessidade crescente de repertório e de organização sistêmica do mesmo, pois com a volta do ensino de música em parte das escolas públicas e particulares e a abertura de vários cursos de licenciatura em música nas Universidades Brasileiras, houve um avanço crescente na demanda de profissionais especializados nesta atividade pedagógica. No entanto, as principais metodologias de ensino seguidas são dos teóricos Edgar Willems, Kodaly, Orff e Dalcrose², fontes importantes para a formação do educador musical, chegam à população com repertório proveniente de culturas que se diferem da cultura brasileira, impossibilitando a sua utilização integral. Estas teorias são importantes, mas carecem de adequação referente ao repertório, para que se possa alcançar melhores resultados em salas de aula e ensaios.

Ao se colocar em prática a produção musical brasileira de forma consciente de todos os aspectos que esta atividade envolve, o educador/regente aproxima-se alunos de inúmeros aspectos culturais subliminares, os quais, provavelmente, venham a se tornar base para a formação musical e cultural destas crianças.

Ao abordar-se as metodologias pedagógicas, houve um aprofundamento dos conceitos teóricos que, muitas vezes, a vida prática

² É comum encontrarmos edições espanholas e portuguesas entre outras que procuram adequar estas metodologias a seu repertório de canções infantis, entretanto para nossas crianças estas canções não promovem interação por não se constituir em espelho de nossa cultura.

afasta, tornando as atividades em sala de aula mais embasadas e fundamentadas. A metodologia, que é algo entre ciência e arte forma um conjunto de teorias, utilizada nos modos sociais de formação. Segundo Franc Morandi:

A pedagogia não é receita, nem saber revelado. Deve ser considerada como um saber profissional, informado e requer cada vez mais conhecimentos técnicos e práticos. (MORANDI: 2002, p.10).

Buscou-se neste trabalho uma intenção pedagógica e reflexiva do objeto a aprender, organizando o trabalho pedagógico de forma a caminhar no sentido de uma lógica do aprendizado, em torno da consideração das habilidades reais necessárias e adaptadas ao domínio dos elementos escolhidos de saberes. Não é o ensinar e sim o aprender que é o correlativo a pensar. Segundo Deleuze *“há sempre a violência de um signo que nos força a pensar, que nos tira a paz”*. (COROZZA; TADEU: 2003. p. 63). Esta inquietação que nos faz acender ao saber em questão.

B) OBJETIVOS GERAIS E ESPECÍFICOS

Os objetivos gerais propostos são:

- 1- Apresentar práticas pedagógicas, sistematizadas, que coloquem a música e a cultura musical infantil no centro da práxis educacional de maneira tal que, o educador possa se adequadamente, para enriquecimento de seu cotidiano escolar.
- 2- Apresentar repertório de canções e discutir seu conteúdo estrutural e características específicas inerentes às mesmas, vinculadas aos objetivos

metodológicos que possibilitem um desenvolvimento do educador e que o mesmo influencie no fazer artístico-musical junto às crianças.

- 3- Discutir os procedimentos de compositores de canções infantis e suas necessidades e diferentes, uma vez que estes trabalham sobre necessidades pedagógico-musicais, ou os objetivos pedagógicos partem para outras áreas do saber e ainda por vezes, as produções são puramente manifestações artísticas voltadas para o público infantil em questão.

Objetivos específicos:

- 1- Relatar o processo de criação de canções infantis para a utilização prática em instituições de ensino.
- 2- Relatar o processo de aplicação destas canções na prática coral e em sala de aula no Colégio Clip e Colégio Passionista São Paulo da Cruz.

C) CRITÉRIOS METODOLÓGICOS

No momento em que surgiu a idéia de elaborar uma dissertação abordando o tema canção associado à educação infantil, veio de imediato à necessidade de aprofundar-se em três fenômenos distintos: Em primeiro lugar a canção enquanto objeto de apreciação formal, cultural, histórica e estética. Logo em seguida, a busca pela aproximação do produto artístico e seus criadores. Como fechamento, os aspectos que envolvem o ensino de música no Brasil, suas influências recebidas da cultura e metodologia educacional

européia predominante, absorvidas e transmitidas pelas elites brasileiras em oposição à diversidade cultural que permeia o Brasil.

O foco destas reflexões sustenta-se, nas inspirações teóricas que nortearam esta pesquisa e em seguida, nossa prática pedagógica e artística as quais juntas nos possibilitaram estas avaliações do processo sincrônico em que estes fenômenos ocorrem.

A proposta consiste em abordar a canção enquanto apreciação, fazer artístico, e facilitadora no processo de aprendizagem de crianças na faixa de cinco a doze anos. Para tanto, procurou-se inspiração na linguagem desenvolvida por Luiz Tatit, tendo como base seus livros “*O Cancionista (Composições de Canções no Brasil)*”, “*O Século da Canção*” e “*Semiótica da Canção (Melodia e Letra)*”, para desenvolver o primeiro capítulo, o qual utilizou-se, como metodologia, o discurso dissertativo, abordando elementos estruturais históricos e estéticos de forma a aproximar-se da canção popular. Para este momento, foi escolhida a obra de Tom Jobim, pelo caráter singular de sua obra e de sua carreira como compositor de canções.

No segundo capítulo foi utilizado como metodologia o estudo de caso, por intermédio de entrevistas, fundamentadas na técnica de entrevista de história oral, com bases no livro “*Manual de História Oral*”. Neste capítulo, foram estudados três compositores entre os principais no gênero canção infantil urbana: Paulo Tatit, Sandra Peres e Helio Ziskind. A partir destas entrevistas foram traçados alguns critérios, conceitos e procedimentos comuns e individuais, que pudessem servir de inspiração para músicos e educadores que por ventura venham a se interessar pelo tema.

O terceiro capítulo fundamenta-se na técnica de investigação-ação, sustentado nas teorias de Edgard Willems³, onde pôde-se refletir mais sobre o processo de aprendizagem musical, expor reflexões e práticas pedagógicas lançando mão da canção como elemento de formação intelectual e sensibilizador.

Christopher Small, compositor e catedrático radicado na Inglaterra, apontou-nos em seu livro *“Música, Sociedad ,Educacion”*, para o aspecto egocêntrico da cultura ocidental (européia), que se reflete na sociedade e em na música Euro-Afro- Ameríndia. Em seu trabalho, Small apresenta uma frase conveniente: *“Un pez no tiene consciência del água, porque no tiene noticia de ningún outro medio”*. (Small, p. 43). Esta metáfora é usada pelo autor para representar a postura da cultura européia em relação à parcela majoritária do mundo.

D) BALANÇO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA

A pesquisa científica na área de educação musical no Brasil é uma atividade muito recente. No entanto, nos últimos vinte anos, foram produzidas dissertações e teses que permitem ter um panorama geral de, como vem se desenrolando a prática de ensino de música nas escolas do Brasil.

Uma das precursoras desta atividade na cidade de São Paulo foi Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, professora do Instituto de Artes do

³ *“As Bases Psicológicas da Educação Musical”*

Planalto (UNESP), que em 1991 defendeu sua dissertação de mestrado denominada Educação Musical Investigação em Quatro Movimentos, onde a professora discursa sobre o ensino de música no Brasil e relata suas atividades como educadora musical a frente do projeto “*Coros Infantis da UNESP*”.

O material coletado foi de grande valia na tese de livre docência da Professora Marisa T. Fonterrada defendida em 2001, “*De Tramas e Fios (Um Ensaio Sobre Música e Educação)*”, onde a professora apresenta um panorama do ensino de música em diversas culturas desde a Grécia antiga, passando pelos principais teóricos da cultura musical Ocidental e por fim faz uma análise desta atividade no Brasil.

A educadora apresenta, em sua obra, um estudo detalhado dos chamados “métodos ativos” em educação musical, que surgiram na primeira metade do século XX a partir das pesquisas de Émile-Jacques Dalcroze, educador musical suíço que viveu de 1865 a 1950 e foi professor do Conservatório de Genebra. Graças à suas observações incessantes e intuição, Dalcroze desenvolveu um método de educação musical baseado no movimento corporal e na habilidade da escuta.

Nesta tese, Fonterrada descreve ainda a metodologia de Edgard Willems, teórico e educador musical nascido na Bélgica e radicado na Suíça, onde estudou com Dalcroze e Lydia Malan e a partir dos quais construiu a base de seu pensamento. O educador e compositor Zoltán Kodály e seu método, baseado no *mano solfa* e leitura relativa também é estudado nesta tese. Carl Orff compositor e teórico alemão, com sua teoria embasada na integração das linguagens artísticas e o ensino baseado no ritmo, no movimento e na improvisação e no que Orff denomina “*música elemental*”.

Shinichi Suzuki e seu método de ensino de instrumentos (principalmente de cordas) também fazem parte do conteúdo da tese, além da segunda geração de educadores fundamentados nas pesquisas de Pierre Schaeffer na Radiotelevision Française (musique concrète) e as experiências de música eletrônica lideradas por Eimert Stockhausen nos estúdios de música eletrônica em Freiburg e o norte americano J. Cage. Entre os educadores estão alguns compositores interessados em influir no processo educacional, como George Self, John Paynter, Murray Schafer e Boris Porena.

Em “*Gênese da Notação Musical na criança*”, dissertação apresentada a Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, para obtenção do grau de mestre por Pedro Paulo Salles, observa-se a sistematização da gênese da notação musical na criança com faixa etária de 06 a 11 anos. Neste estudo, Pedro Paulo Salles propõe novas bases para a metodologia de ensino musical, com dinâmicas coletivas e individuais de percepção, exploração, improvisação, composição, criação de grafias, análises, discussões, registros diários das descobertas: debates, reflexões e questionamentos.

O estudo é apresentado em cinco partes: a reflexão sobre a notação e o ensino de música; os processos e relações que a criança estabelece com os sons: imitação, percepção, representação, jogo, composição e a função semiótica que os permeia; análise da notação criada pela criança a partir do seu referencial sonoro: intensidade, altura e timbre; sua referência temporal: duração, sucessão, ritmo e simultaneidade; compreensão dos processos cognitivos e afetivos, individuais e sociais.

Pedro Paulo Salles fundamenta seu trabalhos em diversos pedagogos musicais, tais como, Edgar Willens, Carl Orff, Zoltán Kodály, Shinichi Susuki,

Heitor Villa-Lobos, Dalcroze e outros, e pedagogos da área da educação, Vigotsky, Piaget, Ana Teberosky, Emilia Ferreiro.

Apontando novas perspectivas para educação musical, despertando grande interesse nas questões epistemológicas e semióticas no campo da educação musical e da música em geral.

Outra contribuição significativa é a dissertação de Enny Parejo “*Contribuições do desenvolvimento expressivo-musical multimodal para o processo de formação e sua prática pedagógica*” nos leva a reflexão de qual seria a função de ensinar música numa sociedade como a nossa. Um procedimento que permite repensar o ser humano em sua multidimensionalidade, resgatando dele e do ambiente onde vive, uma visão humanista, ecológica e integradora.

Neste contexto filosófico, histórico e cultural Enny Parejo coloca suas intenções metodológicas de iniciação e sensibilização musical.

Essa percepção se constituiu como elemento fundamental na prática pedagógica de seu estudo, possibilitando o olhar do professor e do aprendiz que precisam ser alimentados, tanto no aspecto emocional, quanto intelectual e artístico-estético, para sair da obscuridade, à luz, conforme H.J.Koellreutter.

Alerta-nos para a necessidade de contextualizar os problemas de forma mais abrangente possível, é preciso conceber pessoas, instituições, países e a natureza como organismo, onde todas as partes se inter-relacionam e onde o todo é sempre mais do que a soma de suas partes. Nesse sentido, a criança em formação é mais do que a soma de aptidões intelectuais, sociais ou de outro tipo e não pode ser visto como uma máquina de aprender.

Enny faz referência à urgência em olhar o processo educacional e a formação de professores para além de uma visão fragmentada reducionista e mutiladora. A educadora diz ser essencial não fixar o aprender apenas na aquisição do que está fora e que se deve buscar e que realmente é preciso mais do que uma busca ao meio, é preciso que o sujeito que aprende e que ensina busque dentro de si os desejos, forças, movimentos, sentimentos, imagens, idéias, ao estabelecer contato com os objetos, os fatos e os estímulos do meio.

É o que a educação musical considera como a subjetividade do aprendiz ao lidar com os fenômenos, sem perder de vista o movimento do SER (a individuação) e como foi também abordado por Winnicott, a noção de jogo em O Brincar e a Realidade.

Aprende-se brincando, cantando, falando e ouvindo.

Aprende-se quando existe a informação e o desejo de conhecê-la.

Aprende-se quando o prazer rege a ação e o interesse é respeitado.

Aprende-se vivendo intensamente o momento quando, todo organismo e suas estruturas neurológicas, cognitivas, relacionais e afetivas, estão sincronizadas e voltadas para um único objetivo.

Neste sentido, o processo de aprender e também de ensinar, como uma luta em busca da integração entre as experiências passadas e atuais, tendo em vista o novo paradigma que considera a complexidade do pensamento e do conhecimento humano.

Nesse olhar para a complexidade destaca-se um diferencial metodológico que também acredito e que se refere à busca da autopercepção dos sujeitos envolvidos no processo ensino-aprendizagem. Nesse movimento

de autoconhecimento, merece destaque à percepção de que ensinar e aprender são sentimentos de prazer, é acreditar que a emoção é responsável pela alquimia possível presente na relação professor-aluno e aluno-aluno.

Torna-se necessário buscar a consciência do processo de individuação no processo pedagógico, considerando-o como um processo gradual que busca realizar as potencialidades inatas por meio de um descobrir-se aos poucos, por um desvelar-se em conhecimento pleno. Sendo assim, recuperar o som é recuperar os nossos corpos, é recuperar fragmentos de consciência e as suas relações interdependentes. Nesse processo de individualização, é importante levar em conta, a força do contexto, os valores conscientes da cultura e as forças do inconsciente coletivo, as quais se encontram imersos.

Em sua última análise, Enny apresenta a dicotomia dos valores quantitativos e qualitativos, fluência e métrico mecanicismo e expressividade, precisão e imprecisão, relativismo e absolutismo, colocando em jogo, o conflito entre a razão e emoção, entre fragmentação e unidade.

Seu projeto é fundamentado na teoria do compositor Hans-Joachim Koellreutter. Seu impulso criativo levou à criação do movimento musical na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a diversos livros e composições. Grande agitador de idéias no meio musical (era criticado pelo movimento nacionalista que o chamava de "corruptor da juventude"), Koellreutter foi professor de várias gerações de músicos brasileiros.

Pode-se destacar, neste projeto, a relevância do conteúdo que encontramos na dissertação de Enny Parejo, uma vez que esta se apresenta de forma mais integrada com os pensamentos dominantes na educação atual e ao mesmo tempo, fornece subsídio para se repensar a conduta perante todo o

processo, que envolve a educação e o ensino de música no Brasil contemporâneo. Este trabalho vai ao encontro do pensamento de Christopher Small:

A arte pode revelar nos modos novos de percepção e de sentimento, que nos arranquem com um salto de nossos usos habituais; pode fazer nos tomar consciência de possibilidades de sociedades alternativas cuja existência não se há dado todavia. Muitos são os escritores e críticos que no campo das artes visuais, plásticas e da literatura, têm tentado formular explicitamente as implicações sociais da atividade artística que escolheram; e jamais deixa de surpreender-me que sejam tão poucos os autores que tenham abordado um intento comparável na música, uma arte da qual a crítica e a apreciação se dão, em sua maior parte em um vazio social. (SMALL: 1989, p.12)

A partir desta citação de Small, refleti-se sobre a importância dos trabalhos científicos que abordam a sensibilização da criança para o mundo da linguagem sonora, não apenas com objetivos de ensinar música como técnica, mas também como busca para abrir janelas capazes de transcender e efetivamente mudar comportamentos, buscando desenvolver a criança de forma integral.

E) CORPUS

A coleta de materiais, para desenvolver esta pesquisa, foi realizada por intermédio de três procedimentos: Pesquisa bibliográfica, entrevistas e observação de resultados sobre atividades propostas. O primeiro procedimento foi selecionar a bibliografia, e material musical a ser analisado. O objetivo, neste momento da pesquisa, foi conceituar canção popular e sua estrutura, bem com apresentar de forma sucinta um panorama histórico da canção no Brasil associada aos meios de produção e divulgação que as envolve, baseado

nas teorias e pesquisas de Luiz Tatit. Foram selecionadas algumas canções de Tom Jobim para servir de matéria-prima para as investigações referentes à estrutura da canção.

A escolha deste compositor é justificada por sua obra ser considerada um vasto campo à investigação científica e por este representar o elo entre as formas tradicionais de canções, construídas por compositores puramente intuitivos e as formas mais eruditas de composição. Tom Jobim tinha livre trânsito entre a camada intelectual da música erudita brasileira tendo sido amigo de Villa Lobos e aluno de Koellreutter. Ao mesmo tempo freqüentava os bares onde se juntava a boemia carioca e desfrutava da amizade de músicos populares como Pixinguinha e diversos compositores da época. Este modo de vida se reflete em sua obra, rica em elementos populares amalgamados por pura erudição formal e estética.

A pesquisa documental utiliza o material áudio-visual que foi fornecido por meio de entrevistas com compositores cancionistas que trabalham com repertório voltado para o público infantil. Entre eles podemos destacar Paulo Tatit, Sandra Peres, André Abujanra, Arnaldo Antunes e Hélio Ziskind, entre outros, que pensam a música como uma experiência construída num acrobático equilíbrio entre a dimensão musical, aí incluído seus aspectos performáticos, textual e técnico-mercadológica, sem reduzir-se, no entanto, a nenhuma destas dimensões em sentido estrito. Este material é de fundamental importância para a construção do segundo capítulo deste trabalho.

Optou-se por selecionar alguns artistas da cidade de São Paulo que estão vinculados à geração da música independente, dos anos oitenta, para buscar uma coerência estética e ideológica, pois ao se abrir o leque no qual se

insere produção musical voltado ao público infantil fica-se completamente desnorteado.

Consta, ainda como registro áudio-visual, os resultados obtidos a partir das propostas artístico-pedagógicas desenvolvidas no terceiro momento da dissertação, inspirado nos resultados da pesquisa de campo, buscou-se a utilização sistêmica de materiais sonoros para justificar as sustentações teóricas da dissertação, referentes às atividades musicais desenvolvidas no Colégio CLIP da cidade de Guarulhos/SP.

“É no brincar e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e usar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self)”. (WINNICOT: 1975, p. 80)

Em seus textos, Edgard Willems afirma que toda uma corrente cultural tende a considerar a música como um fator importante da formação da personalidade humana, não apenas porque ela cria um clima particularmente favorável ao despertar das faculdades criadoras, mas ainda porque pode vivificar a maioria das faculdades humanas e favorecer seu desenvolvimento. (WILLEMS:1970, p.7-8).

“A verdadeira melodia parte de uma emoção, de um sentimento e não de um ato físico. O som resultante de um ato físico, não é senão um elemento pré-musical, como o ritmo”. (WILLEMS: 1970, p.72).

Willems tem sido fonte de inspiração para muitos educadores e pesquisadores musicais e não tem sido diferente para nos, que percebemos nele uma grande sensibilidade para entender a música e todas as manifestações artísticas que em nossa condição humana se apresentam.

1 A CANÇÃO: HISTÓRICO E CONCEITOS

1.1 CARACTERIZAÇÃO GERAL

O termo canção, segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994, p. 160), refere-se à: “Peça musical, habitualmente curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular. Em alguns usos modernos, o termo implica música secular para uma voz”.

Consta no mesmo dicionário referência sobre a existência de um grande repertório de canções na Grécia e Roma, entretanto poucas chegaram até nossos dias e suas relações com as canções cristãs são provavelmente muito tênues. As canções judaicas antigas são baseadas em texto salmódico e pode haver laços entre esta prática e a música cristã, assim como também pode haver influência da canção popular em alguns cânticos medievais. Entretanto, os indícios fornecidos pelas melodias renascentistas são insuficientes para reconstruí-los, pois as primeiras melodias de canções com notação que chegaram aos dias de hoje, datam do século IX.

A *forma canção* aparece em todos os períodos da história da música européia. No entanto, a canção monofônica tornou-se menos importante na música erudita a partir de 1450. Retornando com maior vigor na Itália, no início

do período barroco, a canção monódica foi modificada após 1630 para a “Ária”⁴, que tinha seu lugar dentro de formas mais extensas.

No século XVIII, surgiu um novo gênero de canção, o “romance” (palavra que na Itália e Espanha a muito significa uma canção do tipo balada); aqui significa uma canção sentimental e sem afetações, às vezes com caráter arcaizante. Mas a evolução mais importante se deu na Alemanha, onde, por volta do final do século, sob influência da canção folclórica e *hinódia* se fez sentir um tipo de canção erudita, caracteristicamente com piano, que atingiu seu apogeu com Haydn e Mozart e que levou por intermédio de compositores não tão renomados, à riquíssima produção do “LIED” alemão do período romântico do século XIX.

Neste período, ocorreu uma divisão de grande alcance no repertório de canções, entre uma diversificada categoria “popular” (canção recreativa para um mercado de massa de classe média, canção para a edificação das classes mais baixas e mais pobres, canção folclórica etc.) e um tipo mais restrito que começou basicamente com Schubert. Alguns compositores de lied posteriores especialmente Schumann, ampliaram o elemento rapsódico; outros como Mendelsohn e Brahms preocuparam-se em aperfeiçoar a forma musical ou como Wolf, em concentrar sua atenção no aspecto da declamação e de significado interior.

A influência alemã predominou na canção erudita da Boêmia (Tomásek, Smetana, Dvorák, etc), Países Baixos e Escandinávia (Grieg). Na França, as canções de Schubert contribuíram para o surgimento da *MÉLODIE*, a contrapartida francesa para o Lied, levada à perfeição por Fauré, Duparc e

⁴ Ária : termo que designa uma canção independente ou que é parte de algo. A palavra italiana pode ser entendida como “estilo” ou “maneira”. No Séc. XVI o termo designava composições simples com poesia ligeira. A área desempenhou papel central nas primeiras óperas, oratórios e cantatas.

Debussy. Na Rússia, um estilo nacional foi cultivado pelo Grupo dos Cinco, especialmente, Mussorgsky, Tchaikovsky e Rachmaninof, os quais combinavam suas canções com o estilo francês e alemão.

As influências francesas e alemãs mantiveram-se dominantes na música erudita do século XX, especialmente pelos seguidores de Erik Satie e Arnold Schoenberg, o qual acrescenta o uso do SPRECHENGESANG “canto falado” em sua obra *Pierrot Lunaire* (1912). Novos repertórios continuaram sendo produzidos durante todo o século XX inspirados principalmente em motivos folclóricos dos quais se destacam entre outros as obras de Britten, Yves, e Copland. No entanto, a grande revolução do século XX ocorreu com o gênero canção popular, em especial na América Anglo-Saxônica e Latina e nesse contexto, a música brasileira desempenhou um importante papel.

Os últimos cem anos foram marcados pela consolidação e difusão dessa prática artística, em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos em pequenas peças formadas de melodias e letras, além de construir a identidade sonora de nosso país.

A canção popular brasileira consolidou-se a partir do encontro dos sambistas com o gramofone e este fato se deu pela primeira vez com a gravação do samba *Pelo Telefone* registrado e gravado por Donga, em 1917, período este que coincide com as primeiras gravações do recém-formado jazz com a *Original Dixieland Jazz Band* no hemisfério norte.

Segundo pesquisadores, este novo recurso de capturar e proporcionar a reprodução do som interessava mais aos músicos e compositores que não possuíam habilidades para escrever partituras, os quais foram posteriormente denominados músicos populares, que aos músicos denominados eruditos

(compositores que compunham segundo padrões de música de concerto européia) aos músicos denominados semi-eruditos (geralmente músicos vinculados à linguagem a qual se padronizou ser chamada de Choro).

A partir de 1904, com a entrada no Brasil do gramofone com discos de cera, houve uma rápida expansão do mercado de discos no país e o mercado dependia de peças musicais simples e populares o que resultou na profissionalização dos “bambas” do samba (nome dado aos sambistas até os dias hoje) e lundus, os quais viviam até então em eterna busca por trabalho remunerado, uma vez que suas atividades artísticas eram desenvolvidas até então em seus momentos de diversão.

Estes sambas foram gravados neste período com uma instrumentação diferenciada da qual lhes eram peculiares nos terreiros das tias baianas. Tia Ciata foi a mais famosa destas tias baianas e dona do Terreiro onde provavelmente o samba “Pelo Telefone” foi composto.

A atuação do corpo e da voz sempre caracterizou a produção musical brasileira. A dança, o ritmo e a melodia por eles produzidos deram calibre à música popular e serviram de âncora aos vãos estéticos da música erudita. A percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como manifestação crua, ora como matéria prima da criação musical, ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical.

Se a base rítmica da batucada favorece a memorização, o mesmo não poderia se dizer da melodia e da letra, que se comportam semelhante à linguagem cotidiana a qual desaparece logo após que a mensagem tenha sido transmitida. Esquecemos as entonações vocais, a sonoridade dos fonemas e

mesmo as palavras, permanecendo apenas a idéia abstrata do que foi objeto da comunicação. Os Sambas produzidos na casa da Tia Ciata e em vários pontos dos centros urbanos do Rio de Janeiro nesta época, possuíam exatamente estas características, todos os dias melodias e letras combinadas no calor da hora eram produzidas sem a menor intenção de perenidade.

Portanto, o encontro dos sambistas com o gramofone, mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular, surgidas a partir do registro destas manifestações até então espontâneas, lúdicas, descompromissadas, diletantes e passageiras.

No momento em que se efetivou e nas décadas subseqüentes, esse fenômeno escapou à perspicácia da elite cultural que começava a refletir sobre a singularidade brasileira diante de outras nações, que ao longo dos anos vinte e trinta foram fazendo desdobrar no movimento modernista.

Os anos trinta marcam a consolidação da canção como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira. Neste período, as autoridades do Estado Novo atentas aos fenômenos de massa, tentaram envolver interpretes e compositores nas campanhas de civismo e regeneração de costumes. Desta investida surgiram alguns sucessos como “Isaura” (Herivelto Martins) e “O Bonde de São Januário” (Wilson Batista) onde o compositor foi obrigado a alterar a letra para que fosse liberada pela censura, pois o texto original denominava de “otário” o trabalhador que utilizava o bonde e a denominação passou a ser “operário”. Entretanto para cada canção de encomenda surgiam dezenas de outras celebrando a vida noturna, os amores e a malandragem, de modo que o projeto de música erudita encampado por Villa Lobos, tornou-se inviável na faixa popular da sociedade.

No período da Segunda Grande Guerra, as big bands constituíam o produto musical mais bem acabado dos EUA, uma verdadeira vitrine para o mundo que prenunciava o vínculo cada vez mais intenso entre o músico profissional com o mercado e com o veículo de comunicação de massa.

No período pós-guerra, passou a prevalecer nas principais emissoras de rádio brasileiras, o estilo de samba denominado passional, influenciado pelo tango e bolero hispano-americanos o que provocou uma desaceleração no samba, colocando as canções que abordavam as dores amorosas em primeiro plano em relação às que evocavam as danças carnavalescas. Para fazer contraponto a esta desaceleração do samba nos anos quarenta e cinquenta surge o baião de Luiz Gonzaga, que de certo modo expandiu os impulsos dançantes do carnaval para outras épocas do ano, só que em forma de forró.

Por volta dos anos quarenta surge na América do Norte o cool jazz, influenciado pelo refinamento harmônico e melódico da música europeia, principalmente Debussy. Esta música, com caráter mais intimista e menos espetáculo, influenciou vários artistas brasileiros como Dick Farney, e Jonny Alf e em seguida Lucio Alves, Tom Jobim, Nora Ney e Luis Bonfá que chegaram a fundar o Sinatra-Farney Fan Club, demonstrando o fascínio que estes apresentavam por esta nova estética, vinculada a idéia de prosperidade difundida com o projeto norte americano de “felicidade”, veiculada por intermédio de canções e filmes. Embora não dispondos dos mesmos aparatos tecnológicos que os norte-americanos dispunham para o entretenimento, os músicos brasileiros apropriaram-se desta nova estética “jazzística” e aplicaram

a estas, letras que resultaram em canções com uma certa fantasia otimista, que parecia abocanhar uma certa fatia do sonho americano⁵.

Evidentemente a convivência destas letras desprovidas de caráter dramático conduzidas por harmonias refinadas e as letras dramáticas das samba-canções, construídos sobre acordes perfeitos não foram muito pacíficas durante os anos cinquenta. Embora os sambas de Lupicínio Rodrigues e Herivelto Martins satisfizessem o grande público, o mesmo não acontecia com as camadas dominantes, com acesso às universidades e com maior poder de consumo. Como a canção predominava em nosso país e a música considerada “erudita” era pouco representativa na esfera comercial, surgiu neste período, a denominação de dois grupos diferentes de ouvintes: Os consumidores populares e os consumidores de elite. Estes últimos tornaram-se os grandes incentivadores da geração de Dick Farney inspirados pela campanha de modernização implantada por Juscelino Kubitschek.

Por intermédio de Chico Pereira, um apaixonado por pesca sub-marina, música e equipamento de gravação, que oferecia seu apartamento para reuniões que promoveram a proto-história da Bossa Nova, amigo de Ronaldo Boscoli, Menescal, Luiz Eça Carlos Lira e da adolescente Nara Leão e outros que sonhavam com uma nova música brasileira, Tom Jobim conheceu, em 1957, João Gilberto que acabara de voltar da Bahia com a nova batida de violão que inventara (CASTRO: 2001, p. 138). Posteriormente em 1958, João Gilberto Lançou seu disco “Chega de Saudade” que contou com grande ajuda de Tom Jobim como arranjador e compositor da faixa título juntamente com Vinicius de Moraes. A segunda canção do disco de 78 rotações foi “Bim bom”

⁵ Claro que a situação econômica e social destes artistas favoreciam esta visão otimista de mundo.

de autoria do próprio João. Desta forma, instaurou-se o movimento denominado bossa nova, a primeira reviravolta musical ocorrida integralmente no domínio da canção, denominada por Luiz Tatit de a “terceira triagem” ocorrida na música popular brasileira⁶, sendo esta, no entanto, a primeira ocorrida no campo da estética, pois as duas anteriores foram determinadas pelos avanços tecnológicos na reprodução e transmissão sonora.

A bossa nova de João Gilberto segundo Tatit (2004: p. 49), neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo da inflexão vocal em proveito de formas temáticas, mais percussivas de conduções melódicas. Neutralizou a potência da voz até então exibida pelos interpretes pelo fato de sua estética dispensar todo tipo de exageros na interpretação e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões. Neutralizou o efeito da batucada, que por traz da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos trinta e quarenta, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre o ritmo instrumental e a dança, que caracterizava as rodas de samba pelo fato de a batida conter a dança, mas não ser música para dançar. A bossa nova dissolveu a influência do *cool jazz* em acordes percussivos, estritamente programados para o acompanhamento das canções, os quais foram pela primeira vez no universo da canção nacional, pensados em forma de progressões harmônicas utilizando-se de nipes que envolvem com coerência própria e sustentam a linha principal do canto sem, no entanto dar espaço à improvisação. Este novo

⁶ Luiz Tait atribui como sendo o gramofone o elemento que propiciou a “primeira triagem” ocorrida na música popular brasileira, pois este aparelho com pouco recurso de captação sonora determinou o tipo de música que seria consumida comercialmente nas primeiras décadas do século XX. A “segunda triagem” ocorreu nos anos trinta a partir da institucionalização do *carnaval* como a maior festa popular do país e a consolidação do *rádio* como primeiro veículo de comunicação de massa. O autor considera o movimento tropicalista como a “quarta triagem”. (Tatit, 2004, p. 97-104)

gênero música desmantelou a idéia dominante de que música artística só existe no campo erudito e por intermédio de sua requintada elaboração sonora e, como resultado final, fez convergir para si figuras consagradas da elite artística e intelectual brasileira.

Muito embora marcante e de influência permanente em nossa cultura musical, a bossa nova, enquanto movimento artístico-cultural, teve vida curta, pois a partir da celebre apresentação dos artistas da bossa nova no Carnegie Hall (1962), em Nova York, Tom Jobim e João Gilberto, a espinha dorsal do movimento, passaram a residir na América do Norte. Nara Leão, Carlinhos Lira, Roberto Menescal, Ronaldo Boscoli, entre outros continuaram por aqui e compuseram boa parte das obras no lírico dos anos dourados do movimento, entretanto a partir de 1964 com o golpe militar e toda convulsão social que este fatídico acontecimento gerou, a bossa nova não resistiu aos novos impulsos estéticos e teve que ceder lugar às novas estéticas emergentes.

1.2 ESTRUTURA DAS CANÇÕES EM TOM JOBIM

A escolha de algumas canções de Tom Jobim para serem analisadas justifica-se, com já mencionado, pela singularidade de sua obra e sua formação artística. O universo da canção brasileira caracteriza-se pela freqüência constante de compositores não letrados musicalmente⁷ e Tom foi uma exceção a esta regra, o que permitiu a ele produzir um conjunto diferenciado de obras,

⁷ O termo é usado para denominar artistas que não dominam o código de leitura e escrita de partituras e por este motivo, geralmente não dominam o código formal e estrutural da música desenvolvidas a partir das academias.

devido ao fato de transitar tanto entre compositores de canções populares, chorões e músico de formação europeia como Koellreutter, que foi seu professor de harmonia.

Segundo Ruy Castro (1990: p. 184), a data oficial da gravação das duas canções, que compoem as 78 rotações “Chega de Saudades” e “Bim-bom” cantadas por João Gilberto e arranjadas por Tom Jobim, é 10 de julho de 1958, em plena campanha da seleção brasileira na Suécia, portanto, a partir desta data, se consolida a estética do movimento “Bossa Nova”. Tom Jobim já era, nesse momento, um compositor e arranjador de destaque, com uma obra considerável. Sua produção divide-se em sambas canções com tendências mais tradicionais e canções com estética da Bossa Nova, muito embora em ambas as fases, podemos identificar um compositor criterioso e inspirado, que funciona perfeitamente a nosso objetivo neste capítulo que consiste em procurar elementos estruturais relevantes para a análise e entendimento da estrutura da canção.

Para se aproximar de uma composição musical no que se refere à sua estrutura, é necessário um conhecimento formal da peça em questão. Schoenberg (1993, p. 27-29) relatou que o termo forma é utilizado com várias acepções: Nas expressões “forma binária”, “forma ternária”, “forma-rondó”, ele se refere substancialmente ao número de partes (seções ou subdivisões de uma peça). Forma-sonata por sua vez, indica o tamanho e a complexidade de suas inter-relações e quando se refere às formas de danças pensa-se nas características rítmicas, métricas e andamento. Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é “organizada”, ou seja, esta funciona tal como um “organismo vivo”. Segundo o Dicionário Grove de Música, o termo

forma pode fazer referência à estrutura, formato ou princípio organizador de uma música.

Ao analisar uma peça busca-se encontrar a lógica e coerência das idéias musicais que devem ser diferenciadas de acordo com suas importâncias e funções. Para este fim, será usado como recurso a análise formal com os termos “macro forma” para determinar as grandes estruturas formais que chamamos partes A- B- C, e “micro forma” para as pequenas estruturas como motivos frases.

Schoenberg (1993, p. 27-29) define *frase* como a menor unidade estrutural, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação de outras unidades similares. O termo frase do ponto de vista da estrutura significaria uma unidade aproximada daquilo que pode ser cantado com um só fôlego e seu final sugere uma pontuação como uma vírgula.

Segundo Luiz Tatit (1999: p. 13) em *Semiótica da Canção* as canções desenvolvem suas principais formas de tratamento melódico tendendo ora à concentração ora a extensão, no que diz respeito à repetição de elementos estruturais. A repetição ou recorrência temática, rítmica e motívica é fator preponderante na construção da coerência de qualquer obra musical. Se a repetição é imediata, como ocorre no próximo exemplo, valoriza-se a conjunção destes elementos; se a repetição é distante, como ocorre em “Wave”, no exemplo 2 a seguir, valoriza-se o percurso.

Rudolph Reti define *motivo* como sendo qualquer elemento musical, seja este uma frase melódica ou fragmento ou somente uma características

rítmica ou de dinâmica que por sua constante repetição e variação dentro de uma obra ou seção, assume-se como regra composicional (RETI:1951, p.11-12).

Em “Corcovado”, Antônio Carlos Jobim utiliza-se da repetição motívica como podemos observar:

Ex. 1.

Corcovado



Um cantinho um vi o lão es te a mor uma can ção

Pra fa zer feliz a quem se a ma

Mui ta cal ma pra pen sar e ter tem po pra so nhar

Na já ne la vê- se o cor co vado o re den tor que lin do

Esta canção é dividida em duas partes e o trecho acima corresponde à primeira parte. Neste trecho, podemos observar a recorrência motívica, provocando um *ostinato* semelhante à batida de um tamborim. Esta marcação básica, em forma de *ostinato*, é denominada, na música Afro-cubana, de *clave*. O antropólogo Gerhard Kubik (1979: p.15.) usa o termo *Time-line* para definir o mesmo fenômeno musical.



Este ritmo primordial da canção nos remete aos ritmos primordiais de nossa canção. Gerhard Kubik faz referência a um padrão rítmico (*Time-line*), encontrado na África Central e no Oeste da África, muito semelhante ao padrão transcrito acima denominado *twelve-pulse standard pattern* (Padrão com 12 pulsos). Este se estende por doze pequenas unidades de tempo ou pulsos elementares e nestas sete batidas. Este ritmo pode ser encontrado na costa oeste, entre os Igobo, Yoruba, Fõ e Akan. Com a transplantação dos Yoruba, Fõ e Ewe para o Brasil, ocorreram à transplantação, segundo o antropólogo, da cultura Yoruba, por intermédio do Candomblé.

A escrita usada por Kubik, para representar o ritmo em questão, usa silabas mnemônicas em Yoruba coletadas de músicos do grupo teatral Duro Ladipo em Oshogbo. As silabas são “Kon” e “Kolo”. Nesta forma de escrita Kubik usa “x” para indicar ataque e “.” para indicar silêncio. O resultado seria então:

x . x . x x . x . x x .

Kon Kon Kolo Kon Kolo

Vamos agora escrever o Time-line de Corcovado dentro deste contexto cultural para observar-se as semelhanças:

x . x . x x . x . x . x

Um Can tinhoum vi o lão

É visível a semelhança, assim como é visível a pequena diferença na ultima batida, que no caso da canção brasileira é retardada em um tempo ou pulso.

Existe um motivo original na canção Corcovado:



Este motivo é repetido na altura original na primeira frase da primeira e segunda parte da música em, seguida o mesmo motivo é transposto com e sem variações nos trechos seguintes, seguido de uma aumentação das figuras de semínimas em contratempo  e colcheias , construindo as frases que dão sentido à letra da canção.

A Primeira Frase da canção é dividida em duas semi frases:

Primeira semi-frase.

Segunda semi-frase



um canti nho um vio lã o este a mor uma can ção

A segunda frase por sua vez não se divide em semi-frases, constituindo se de uma frase de três compassos, tendo esta seu quarto compasso compensado por quatro tempos de pausa⁸.



pra fazer feliz a quem se a ma

Estes são os elementos temáticos pertencentes à primeira estrofe desta canção.

⁸ A divisão da bossa nova e do samba em compassos de quatro tempos são mais frequentes nas edições de partituras estrangeiras, sendo mais comuns nas edições nacionais a escrita em compassos binários.

A segunda estrofe utiliza-se basicamente dos mesmos elementos fraseológicos e motivicos da primeira, no entanto transpostos uma terça menor acima.



Muita calma pra pensar e ter tempo pra sonhar

da janela vê-se o corco va do e o redentor que lindo.

Segundo Deleuze (2006, p.20), repetir é comparar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta. O conceito de repetição em arte pode ser associado aos conceitos do filosofo francês quando relata a diferença entre repetição e generalidade:

“A repetição não é generalidade. A repetição deve ser distinguida da generalidade de várias maneiras. Toda fórmula que implique sua confusão é deplorável, com quando dizemos que duas coisas se assemelham como duas gotas d’água ou quando identificamos ‘só há ciência do geral’ e ‘só há ciência do que se repete’. Entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza” (Deleuze: 2006, p.19)..

Um exemplo antagônico ao primeiro pode ser observado na canção *Wave*. A forma desta canção difere-se da anterior, pois esta foi construída a partir do padrão A-A-B-A, semelhante à forma sonata clássica e muito comum nos *standards de Jazz* norte americanos⁹. Tom Jobim usa um motivo original que aparece apenas no começo de cada sessão A, sendo que na ultima parte A este motivo aparece ligeiramente modificado para adequar-se à prosódia.

⁹ As estruturas mais comuns encontradas no Jazz são as estruturas unárias dos Blues de doze compassos, como grande parte da obra de Charlie Parker como “Blues for Alice” . Encontramos também formas unárias com repetição levemente variada A- A’ como ocorre com “Corcovado” e “Stella By starlight” (Victor Young), além da forma A-A-B-A encontrada em “Wave”, “Garota de Ipanema” e “Take the ‘A’ Train” (Ellington/ Strayhorn) entre outras.

Paul Fontaine (1967, p.2) faz referências a tipos semelhantes a este motivo denominando-os de *motivos independentes*. Este tipo de motivo segundo Fontaine apresenta uma completa idéia musical e carrega uma mensagem completa em um simples som, semelhante ao *Leading motive* ou *Lietmotiv*¹⁰ (motivo condutor).



Vou te contar...



O resto é mar...



Agora eu já sei...

Este primeiro motivo ou motivo original com grande força motriz contém a mesma célula rítmica de um dos motivos mais conhecidos na música ocidental, o motivo inicial da Quinta Sinfonia  , onde Beethoven desenvolve e recorre ao tema exaustivamente numa das maiores experiências de desenvolvimento temático e motivico de nossa cultura. Contrariamente, Tom Jobim usa seu motivo somente no início de cada seção ou parte “A” de sua canção.

¹⁰ Procedimento comum ao *Singspiel* como *A Flauta Mágica* ou drama Wagneriano onde os personagens são representados por motivos musicais. Outro bom exemplo clássico pode ser encontrado em *Pedro e o Lobo*, do compositor russo Prokofiev.

Nesta canção, o motivo inicial torna-se diferente em relação ao trecho musical, mas, nem por isso, se perde enquanto expressão artística. Podemos traçar um paralelo com este motivo e seu contexto e o *Pensamento Deleuziano* sobre “A Diferença e o Fundo Obscuro”:

A diferença tem dois aspectos: o abismo indiferenciado, o nada negro, o animal indeterminado em que tudo é dissolvido – mas também o nada branco, a superfície tornada calma em que flutuam determinações não ligadas, com membros esparsos, cabeças sem pescoço, membros sem ombro, olhos sem fronte. O indeterminado é totalmente indiferente, mas as determinações flutuantes também não deixam de ser indiferentes umas em relação às outras. Será a diferença intermediária entre estes dois extremos? Ou será ela o único extremo, o único momento de presença e precisão? A diferença é este estado em se pode falar d' A determinação. A diferença 'entre' duas coisas é apenas empírica e as determinações correspondentes são extrínsecas. Mas, em vez de uma coisa que se distingue de outra, imaginemos algo que se distingue – e, todavia, aquilo de que ele se distingue não se distingue dele. O relâmpago, por exemplo, distingue-se do céu negro, mas deve acompanhá-lo, como se ele se distingui-se daquilo que não se distingue. Dir-se-ia que o fundo sobe a superfície sem deixar de ser fundo. Dos dois lados, há algo de cruel e mesmo de monstruoso nesta luta contra um adversário inapreensível, luta em que aquilo que se distingue se opõe a algo que não se pode distinguir-se dele e que continua a esposar o que dele se divorcia. A diferença é este estado de determinação como distinção unilateral. Da diferença portanto, é preciso dizer que ela é estabelecida ou que ela se estabelece, como na expressão 'estabelecer a diferença'. Esta diferença, ou A determinação, é igual a crueldade. Os Platônicos diziam que o Não-Uno se distingue do Uno, mas não o inverso, pois o Uno não se subtrai ao que dele se subtrai: e, no outro pólo, a forma se distingue da matéria ou do fundo, mas não o inverso, pois a própria distinção é uma forma. Para dizer a verdade são todas as formas que se dissipam quando se refletem neste fundo que emerge. (Deleuze: 2006, p.55-56.)

O procedimento usado pelo cancionista em “Wave”, provoca na memória do ouvinte uma idéia de recorrência melódica mais distante, possibilitando a valorização do percurso ou discurso musical, como já foi dito anteriormente, enquanto em “Corcovado” esta repetição apresenta-se de forma recorrente e sucessiva valorizando a figuração. O equilíbrio entre a diferença e a semelhança é fator preponderante na construção todo produto artístico e deve ser cuidadosamente elaborado para obtermos bons resultados no processo de criação de canções.

1.3 DIÁLOGO ENTRE MELODIA E LETRA

A canção popular costuma ser identificada por sua duração de aproximadamente três minutos. Este padrão se implantou a partir das exigências das emissoras de radio difusão. As letras dão um significado à canção de forma que esta pode afetar diversas pessoas de maneira semelhante diferentemente da música instrumental que possui características mais subjetivas.

Como observado anteriormente, as estruturas das canções atuais variam consideravelmente, no entanto, segundo o produtor musical Sandy Loewenthal (MARTIN: 2002, p.39), a forma clássica "ária" ainda é o formato mais utilizado. Consiste de:

Primeiro verso (com ou sem refrão)

Segundo verso (com ou sem refrão)

Segunda parte (ou ponte)

Terceiro verso

Repetição da segunda parte

Repetição do primeiro ou terceiro verso.

É comum acrescentar um trecho instrumental geralmente criado a partir de uma das partes da canção, ou ainda sobre uma nova estrutura o que funcionaria como uma ponte onde alguns arranjadores costumam modular¹¹.

¹¹ Mudar a tonalidade da música.

As letras podem ter tanta influência na estrutura de uma música quanto às progressões harmônicas e as estruturas melódicas, porque elas frequentemente determinam a duração das frases e o tipo de melodia, provocando às vezes a redução ou ampliação melódica chegando às vezes a influir no número de compassos de determinado trecho. Segundo o compositor e produtor musical Jimmy Webb (MARTIN: 2002, p. 48), os padrões rítmicos de uma melodia naturalmente sugerem um número de sílabas de uma determinada frase, o título da canção geralmente aparece no final de uma estrofe ou no começo do refrão. A melodia pode ser mudada a qualquer momento, para que se harmonize perfeitamente com a letra, por outro lado o compositor pode querer mudar a letra para preservar uma idéia melódica que considere importante.

Stephen Sondheim, que entre outros trabalhos foi responsável aos vinte e seis anos de idade pelas letras de *West Side Story*, faz referências importantes quanto ao tratamento das rimas ele afirma que muitos compositores não compreendem a diferença entre rimas e identidades. Numa rima o som das vogais são os mesmos, no entanto, as consoantes são diferentes como “dia” e “folia”. Na identidade, tanto a vogal quanto a consoante, que a precede são as mesmas com “criação” e “participação”, isso não é uma rima, mas sim, uma identidade. Não que as identidades fujam às regras, é só que elas não estimulam os ouvidos tanto quanto as rimas. Elas não chamam a atenção para as palavras, de forma que se utilizarmos uma identidade, o devemos fazer com muito cuidado. Stephen aconselha que usemos um dicionário de rimas e adverte:

A função da rima é de mostrar a palavra que rima – se não quiser aquela palavra seja a mais importante, não faça rimas. Além disso, as

rimas ajudam a modelar a música, ajudam o ouvinte a decifrar o molde da música” (MARTIN: 2002, p. 76)

Rimas internas, que são divertidas de trabalhar para mentes gostam de quebra-cabeças, tem uma função essencial, que é a de acelerar a linha além de serem muitas vezes divertidas. Segundo Stephen Sondheim, Cole Porter é o mestre das rimas internas com exemplos como; *“Where is the life that late I led?”*

O compositor alerta para o perigo da aliteração¹², considerado este segundo seu professor de contraponto o refúgio dos fracos, dando como exemplo quando o cantor em língua inglesa ao invés cantar de *“I feel preatty”* ele canta *“I fizzy and funny and fine”*.

Claude Saussure fundador da lingüística moderna estudou a sílaba como uma categoria, articulada na cadeia fônica da fala, que tem como parâmetro descritivo a noção de “abertura” crescente ou decrescente de sonoridade e como resultado teórico, uma concepção rítmica (explosão e implosão) no plano da expressão.

A atividade do compositor, do interprete, do arranjador e de todos responsáveis pela produção e gravação, são resultantes de uma constante busca de coesão formal e estética.

O cancionista que compõe dedilhando o violão apóia-se sobre duas forças criativas: a da voz que procura contornos inéditos e a do instrumento que, simultaneamente, tenta estabelecer uma gramática.

Carlos Sandroni retrata a inter-relação entre o acompanhamento do violão e o processo de criação dos sambistas:

¹² Repetição de um fonema ou grupo de fonemas no começo das palavras, em uma ou mais frases, em um ou mais versos. Ex: O pobre pintor português pintava por pequeno preço.

Existe um lugar-comum nas letras de samba que faz do violão o confidente do compositor. Em “Cordas de Aço”, por exemplo, o grande Cartola canta:

Só você, violão,

Compreende por que

Perdi toda alegria.

Assim o compositor em mal de amor humaniza o instrumento, fazendo dele um ouvinte compreensivo que lhe permite expressar suas queixas.

O violão é, no entanto um confidente indiscreto. Primeiro porque, é claro, não guarda para si os segredos que são confiados: ao contrario, ele é literalmente uma caixa de ressonância, através da qual as confidências do compositor se amplificam, se transfiguram e vão encontrar eco nos lábios e corações de milhões de ouvintes. Por outro lado é possível que o violão seja ainda um instrumento ainda mais indiscreto do que deixa supor seu papel de portador de queixas amorosas: é possível que os compositores lhe confiem também alguns segredos de seu ofício.” (SANDRONI, p.13.)

De fato o ponto de partida deste trabalho de Carlos Sandroni segundo o próprio autor, foi à constatação da diferença entre estilos violonísticos, principalmente entre os primeiros sambas com acompanhamento mais “amaxixados” e o que o autor denomina de samba moderno onde destaca a obra de Cartola e Nelson Cavaquinho.

Toda inflexão produzida pela melodia deixa traços impressos no acompanhamento instrumental e, desse modo, influencia a criação dos demais contornos. A tendência musical do instrumento é reproduzir com insistência esses traços visando garantir uma coesão de fundo e, ao mesmo tempo, limitar consideravelmente as possibilidades de invenção melódica. A base instrumental se encarrega de materializar e difundir as relações de dependência entre os fragmentos melódicos, transformando traços intensos em medida extensa que perpassa toda a obra. Assim, as notas que compõem uma inflexão se expandem em tonalidade, definindo uma direção sonora. As figuras

rítmicas que estruturam os motivos se expandem em pulsos, sustentando a seqüência musical em movimento. Por vezes, trechos retirados diretamente da linha do canto se transformam em frases instrumentais funcionando desta forma, como elemento gramatical. Tudo isso regulado por variações de andamento que privilegiam ora a fluência do processo, ora as retenções que individualizam os contornos.

O canto se apresenta para nós como uma dimensão potencializada da fala. Por este intermédio, negros brancos e índios cultuavam seus deuses. Do mesmo modo declarações lírico-amorosas extraíam sua melhor força persuasiva das vozes dos seresteiros e modinheiros do século XIX. O teatro musicado, as operetas e mesmo as grandes óperas serviam-se do canto para assinalar a presença e a sensibilidade das personagens; seus recitativos permitem o ingresso de inflexões puras da fala que davam credibilidade ao drama musical. Arnold Schoenberg e Alban Berg do alto de suas abstrações sonoras comprometidas com o serialismo, viram no “canto falado” (Sprechgesang) uma possibilidade de alimentar com a voz real a expressão musical de algumas de suas peças, a exemplo a já mencionada “*Pierrot Lunaire*”, composição de Arnold Schoenberg datada de 1912. A canção promove a constante re-motivação dos componentes inerentes ao discurso oral, a lingüística e o perfil entoativo, gerando entre eles outras formas de compromisso que se pautam, em geral pela estabilidade e conseqüente fortalecimento do plano da expressão. A fala contém suas leis próprias que interagem continuamente com as leis musicais, tornando necessária uma justaposição entre melodia e letra. A linguagem oral cotidiana, que é a base da estrutura fonética da canção, articula-se por intermédio de fonemas e

entonações que não serão mantidos necessariamente durante o processo de criação musical. As melodias entoativas aparecem apenas para enfatizar trechos do fluxo discursivo, devendo ser respeitadas algumas regras de condução melódica das frases que as fazem parecerem afirmativas interrogativas suspensivas, etc. e que já fazem parte do repertório intuitivo dos falantes.

Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão do foco de incidência e as entoações tendem a se estabilizar em “formas musicais”, na medida em que instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes e toda sorte de recursos que assegurem a definição sonora da obra; a letra por sua vez, liberta-se consideravelmente das correções gramaticais, responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonância aliterantes.

Segundo Luiz Tatit, a oscilação entre o canto e a fala é primeiro aspecto a se considerar quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira na forma de canção. Em seguida cabe verificar no processo de fixação do material fônico, quais os recursos contribuem para adicionar a essa compatibilidade natural entre a entonação e outros níveis de integração. A forma acelerada de estabilização melódica privilegia os acentos e, portanto, as vogais salientes e breves, entre as quais percutem intensamente as consoantes. Essas características favorecem a construção de células rítmicas bem definidas que vão se agrupando num processo denominado “*tematização*”. Resulta daí canções pouco variadas, geralmente concentradas em torno de um refrão, que se reportam em última instância aos velhos batuques com seus cantos responsoriais.

A forma desacelerada de estabilização deixa que as vogais se alonguem e se expandam no campo da tessitura, valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos. Os temas tendem a se desfazer em soluções que sugerem a busca esses traços inerentes às

modinhas e serestas migraram para o samba-canção dos anos vinte e trinta para cobrir letras que amargavam a falta e descreviam as trajetórias dos desencontros.

Esses traços particulares acabam por definir uma história musical à parte, totalmente desvinculada da tradição erudita e só parcialmente associada à evolução da música popular instrumental. Reservando a forma acelerada para o carnaval e as demais para o meio do ano, o gênero canção virou a “música” do Brasil, e a partir da bossa nova a música brasileira de exportação.

2 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE CANÇÕES INFANTIS

2.1 A MÚSICA INDEPENDENTE PAULISTA E SURGIMENTO DA CANÇÃO INFANTIL URBANA

No final dos anos setenta, do século XX, começou a surgir no Brasil a denominada música independente que logo iria se transformar em uma importante tendência artística. Foram de vital importância para este movimento o selo instrumental Som da Gente e outros mais dedicados à gravação e distribuição da nova canção nacional, e espaços alternativos como o teatro Lira Paulistana situado na Praça Benedito Calixto na região de Pinheiros. Estas instituições abrigaram artistas que até aquele momento, não encontravam espaço no mercado da indústria fonográfica e de entretenimento implantada em nosso país naquele período.

Desta tendência, a qual se generalizou chamar independente, despontou em São Paulo um grupo de artistas, dos quais boa parte destes, egressos da Faculdade de Música da ECA-USP, cuja diretriz básica de seus primeiros anos de funcionamento fundava-se na “criação da vanguarda” e nas conquistas das composições dodecafônicas e atonais. Esta experiência possibilitou que estes jovens músicos chegassem, à música popular repletos de soluções já experimentadas no campo da música erudita.

No bojo da categoria música independente, pois estes artistas custeavam a gravação e produção de seus trabalhos com recursos próprios “*Vanguarda Paulistana*”,¹³ surgiram artistas como Arrigo Barnabé, que articulava a rítmica da música popular com séries dodecafônicas em suas composições misturando-as com locuções radiofônicas e citações típicas de revistas em quadrinhos. O baixista Itamar Assumpção que integrava o grupo de Arrigo valeu-se de sua experiência como instrumentista para criar canções, onde a voz dialogava com as linhas instrumentais, numa fusão de samba reggae e funk. Com uma poética muito singular inicialmente fundada na visão de um personagem encarnado em cena por Itamar sob o codinome Beleleu, calcada em uma visão acida da vida cosmopolita, as canções performáticas de Assumpção, incorporavam elementos da poesia concreta. Além disso, com sua banda “Isca de Polícia” criava, tanto quando Arrigo um ambiente dramático, com personagens e fragmentos de diálogos ritmados, algo próximo ao rap, embora o antecederesse. Após o fim da “Isca de Polícia” outros grupos a sucederam acompanhando-o até ser afastado do cenário musical devido a uma enfermidade a qual posteriormente levaria à sua morte artística. O grupo “Rumo”, que abrigava diversos artistas como Gal Ópido, Hélio Ziskind, Geraldo Leite, Luiz Tatit, Ná Ozzeti, Paulo Tatit e Ricardo Breim, tornou-se um dos ícones do movimento importando a noção de renovação musical da linguagem erudita para a canção popular e detectando a entonação coloquial como chave para a composição. O “Premeditando o Breque”, formado por integrantes procedentes da USP, programava suas canções com brilhantes tiradas humorísticas, retomando em grande estilo a tradição de samba de breque e das produções

¹³ Muito embora alguns destes artistas não fossem paulistanos de nascimento.

de Adoniram Barbosa, sem perder a dicção do rock contemporâneo na quais seus integrantes se formaram. O Língua de Trapo foi outro grupo que baseou seu trabalho na estética do Humor.

Estes grupos embora não mantivessem contato constante, tinham em comum além da independência das gravadoras, a manifestação da fala cotidiana em suas composições¹⁴. Com maior ou menor ênfase, todos elaboravam suas inflexões entre a entonação da linguagem oral e a melodia musical.

Oriundos ou fortemente influenciados por este movimento, destacamos três compositores que são referência a qualquer trabalho que discuta a canção infantil urbana: Paulo Tatit, Sandra Peres e Hélio Ziskind.

2.2 PROCEDIMENTOS PARA A REALIZAÇÃO E USO DAS ENTREVISTAS.

Este capítulo pretende estreitar as relações existentes entre o artista, sua música voltada ao público infantil e seu processo de criação. A contar pela relevância dos compositores entrevistados, considerou-se essencial seus relatos, comentados no corpo desta dissertação. O objetivo deste recorte é que o educador compreenda de quais maneiras este processo se desenvolve, para tornar o repertório acessível e interessante para as crianças.

Parti-se do pressuposto que este processo de criação pode, além do seu caráter pessoal, ter um conjunto de procedimentos e ou métodos similares

¹⁴ Vale ressaltar que a passagem pelos mesmos lugares propiciou muitas trocas de idéias, canções e até troca de músicos entre os grupos.

que nos forneçam bases para uma reflexão pedagógica do fazer musical e artístico, voltado ao universo infantil.

Em seu livro *“Música na Educação Infantil”*, Teca Alencar de Brito adverte para a necessidade de selecionar e escolher com cuidado as canções que pretende-se cantar com as crianças, avaliando o texto, a complexidade melódica, o ritmo e o fraseado. A autora acrescenta:

Devemos ampliar o contato das crianças com produtos musicais diversos, o que exige disposição para escutar, pesquisar e ir além do que a mídia costuma oferecer. É importante que as crianças conheçam nossos compositores: Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Lamartine Babo, Lupicínio Rodrigues, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Chico Buarque de Holanda, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Antônio Madureira, Lenine, Hélio Ziskind, Paulo Tatit e Sandra Peres, Antônio Nóbrega e muitos outros, que, mesmo quando não têm a intenção de fazer músicas infantis, aproximam-se do universo da criança, enriquecendo seu conhecimento acerca da produção cultural do país. (BRITO: 2003, p.127).

Para ter acesso a uma pequena parte do grande universo que corresponde ao processo criativo de cada artista, orquestramos um conjunto de três entrevistas, cujas perguntas criavam o ambiente ideal para que cada artista explanasse de forma coesa sobre aspectos relevantes ao seu processo criativo e vivência artística. Nosso objetivo não foi realizar um estudo comparado com perguntas fechadas, pois este procedimento limitaria muito nossa análise de cada processo. Entretanto várias questões abordadas se fizeram comuns por se tratarem de questões gerais em que o caráter pessoal se encontraria apenas na resposta de cada compositor entrevistado e não no conteúdo da pergunta em si.

Procuramos direcionar as entrevistas buscando um recorte que nos possibilitasse alcançar nossos objetivos, sem nos estendermos em excesso nas entrevistas e de forma que não necessitasse retornar para mais colheita de

dados devido ao grande número de compromissos que estes artistas têm de cumprir.

As entrevistas foram registradas por intermédio de uma câmara digital e escritas no corpo deste capítulo, segundo critérios metodológicos propostos por José Carlos Meihy em seu *Manual de História Oral*, buscando aproximar de nosso objeto de investigação, neste momento ou seja, a canção infantil urbana produzida por artistas paulistas oriundos da geração da música independente dos anos oitenta.

No capítulo denominado “Memória e comunidade de destino”, Meihy tece o seguinte comentário se referindo a memória de um grupo:

Com outros adjetivos, como ‘cultural’, ‘social’, ‘política’, ‘coletiva’, a memória de um conjunto de pessoas deve sempre evocar a identidade do grupo que a gerou, para que se possa estabelecer o diálogo entre o pessoal (indivíduo) e o geral (social). (MEIHY, 2005.p.70)

2.3 SANDRA PERES

A primeira entrevista documental realizada foi com Sandra Peres, pianista, compositora, sócia da empresa Palavra Cantada que se dedica à produção de Shows, CDs e DVD, envolvendo repertório de canções infanto-juvenis.

Sandra nos relatou sobre sua formação musical como pianista ainda na infância, com formação tradicional no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo onde se graduou e fez especialização e segundo a compositora era realmente um “drama”, embora houvesse na época alguns professores

incríveis como João Caldeira, Carmem Fernandes e Fausta Sis Maria. Quanto à criação musical Sandra relata:

Com dezessete anos eu comecei a escrever minhas músicas. Comecei a ouvir músicas na minha cabeça, como eu tenho o ouvido absoluto escrevia o que eu estava ouvindo e com o tempo eu consegui um gravador e gravava todas as linhas que eu ouvia.

Sandra Peres enfatiza durante a entrevista sua paixão pela dança:

Eu queria ser bailarina, mas minha mãe queria que eu estudasse música. Com dezessete anos meu primeiro emprego foi ser pianista de balé e eu fiquei muitos anos na dança acompanhando professores.

Sandra tocou piano com o Balé da Cidade de São Paulo além de academias particulares, sendo bastante requisitada devido ao fato de tocar de improviso, via o passo e desenhava a música não seguindo a partitura. Como trabalhava em escola de dança, podia fazer as aulas que queria, ela disse fazer muitas aulas. Há treze anos atrás começou a fazer dança clássica indiana. Esta modalidade de dança que segundo a compositora, ajudou-a muito a entender o ritmo das coisas, porque é uma dança muito rítmica e foi uma possibilidade de estudo até hoje.

Com relação às suas experiências musicais antes da Palavra Cantada ela relatou que aos vinte anos tocou por pouco tempo com Valter Franco¹⁵, mas que não participou de outros grupos, tendo se especializado em música clássica de concerto. Aos vinte e cinco anos estudou música popular e harmonia com Ricardo Breim, e foi aí que conheceu Paulo Tatit e imediatamente ficaram sócios. Montaram um estúdio no qual criavam trilhas originais para propaganda, grupos de dança teatro e TV.

¹⁵ Walter Franco músico, compositor, considerado “Underground” nos anos 70-80 além de compositor de trilhas para espetáculos teatrais.

Percebemos, a partir, dos relatos da artista que esta tem fortes influências das bandas inglesas de Rock Progressivo, justamente pela semelhança com a estrutura da Música Clássica que a ela era tão familiar.

Depois mais velha fui mergulhar na musica popular brasileira, mas não era a minha preferência. Um cara fundamental na minha vida foi Rick Wakeman¹⁶, ele fazia coisas musicais incríveis, ele tinha essa raiz clássica. Toda aquela parafernália me agradava muito. Genesis, Pink Floyd, Jonh Anderson, nunca fui do rock Roll. Eu sempre fui da música romântica, da musica melodiosa, tanto que as minhas melodias são muito perfumadas, um perfume muito doce, nada cítrico, nada amargo é tudo muito amoroso e creio que seja por causa destas influencias. Hoje eu ouço tudo, sou mais ecumênica, eu adoro tudo que tem de musica popular, adoro as coisas internacional, eletrônica.

Sandra Peres pode ser classificada como uma grande melodista, embora relate ter pouco domínio no que se refere às letras, deixando esta parte mais para seus parceiros, geralmente letristas.

A canção veio depois que eu comecei a fazer musica com a Palavra Cantada¹⁷, porque eu não tinha experiência. Até fiz umas peças infantis, uns ensaio. Letra nunca foi meu forte e canção nunca foi meu forte então eu fazia coisas instrumentais, tanto que quando comecei a fazer trilhas, Paulo disse que aquilo não dava para cantar, pois era cheia de coisas, com o tempo fui aprendendo a fazer canção para cantar, mas se deixar eu faço coisas mais instrumentais.

Quanto à sua metodologia na criação de canções ela diz:

Não tenho um método e trabalho de um jeito diferente dos meus amigos, dificilmente eu pego a musica mais que duas vezes, quando eu faço uma música, toco duas vezes se tanto. Quando eu estou escrevendo eu não tenho aquela coisa que em geral os compositores têm, até porque eu não ponho letra. Essa coisa de ficar voltando, refazendo. Quando eu escrevo a música ela fica pronta, tenho gravações dela. Canções de Ninar¹⁸ eu tinha a fita até a pouco tempo, na fita todas as músicas foram tocadas uma vez e todas foram pro disco, é uma coisa que eu chamo de canalização. Hoje em dia é um pouco diferente, às vezes eu faço uma parte de uma música numa gravação, termino, dou uma pensada para juntar as duas partes. Mas não fico um dia, dois dias com uma música, não sei nem o que é isso. Pé de Nabo e Balé¹⁹ toquei uma vez só, para gravar, pensei um pouquinho para ver o mapeamento e só.

¹⁶ Rick Wakeman, o “Mago dos Teclados”, é considerado um dos pais do Rock Progressivo.

¹⁷ O Selo Palavra Cantada existe desde 1994.

¹⁸ Cd ganhador do -Prêmio SHARP 1994.

¹⁹ Décimo disco do criativo projeto infanto-juvenil Palavra Cantada

A compositora relata suas primeiras experiências no campo da canção infantil e a partir deste relato podemos observar a importância da TV Cultura em sua carreira:

As canções para criança começaram em 1992, com algumas coisas que a gente, eu e o Paulo fizemos para a T.V. Cultura. Ficamos emersos neste mundo infantil. Mas foi a partir desta experiência que eu comecei a achar legal essa música, de ter um compromisso mais com o sentimento do que propriamente com a técnica, os acabamentos finais, que é uma coisa mais rígida, assim eram mais legal, mais criativo.

A importância do jogo, do movimento e do lúdico é ressaltada quando perguntamos sobre as diferenças existentes entre a composição para o público infantil em comparação à do público adulto.

A composição é a composição em si, acho que não tem diferença no ato de criar. O ato de criar é um só, tanto que às vezes eu sento e não faço música para criança e sim para adulto. Mas a propriedade do universo infantil prevê presença do mote lúdico, então tem que ter uma vivacidade, uma alegria que é o que vai encantar aquela criança, apesar de que eu acredito que a tristeza, a melancolia, tudo isso faz parte da vida de um ser humano, tanto que neste sentido tem a música "Antigamente" a música da boneca, quando deixei de brincar com minha boneca, é uma música muito triste e a letra se encubria de dizer como que era esse universo infantil ali presente.

Perguntou-se se os aspectos melódicos e rítmicos são tratados de forma diferenciada neste tipo de canção:

Sempre tem que ter a vivacidade, sempre tem uma brincadeira, tem uma troca mais explícita dentro da música, porque você pressupõe que vai ter uma criança respondendo.

Uma música que tem resposta imediata proporcionando esta interação é a canção "*Pomar*"²⁰, cantada por Paulo e Sandra nos Shows, onde a voz principal canta nomes de frutas enquanto o coro de crianças responde o nome das árvores que produzem os frutos:

²⁰ CD Canções de Brincar.

Nas canções de Sandra Peres os objetivos pedagógicos não fazem parte da temática central, entretanto fez referências à canção “*Bolacha de Água e Sal*”.

De certa maneira a música “*Bolacha de Água e Sal*”²¹, não é uma música pedagógica, mas foi uma música que a gente pensou nas porcarias que as crianças comem, queríamos sensibilizar todo mundo a prestar atenção em quantas coisas que comemos que não é preciso, porque sempre fui muito ligada à alimentação. Eu diria que “*Água e Sal*” é uma música tem essa intenção, de levantar uma conduta, que todos têm como natural e que eu estranho um pouco.

Sandra Peres sempre trabalha em parcerias suas canções, principalmente, pelo fato de preferir deixar a incumbência das letras a outros compositores, dedicando-se assim mais aos aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos de suas canções. Perguntamos a ela então quem são seus parceiros.

“Atualmente estou trabalhando bastante com Alicie Ruiz²², mas em geral o Zé Tatit, nos últimos discos duas músicas com Arnaldo Antunes, e o Luiz Tatit. Mais antigamente uma ou duas musicas com Edith Derdyk, mas isso já tem bastante tempo, não é uma parceria atual”.

Pedimos à entrevistada que fizesse um relato de um processo de composição que tenha achado especial, seja no procedimento ou no resultado final.

“*Bolacha de Água e Sal* foi muito legal, eu e o Paulo fomos tendo idéias juntas, escrevemos a letra numa tarde em casa, logo já viemos para o estúdio, dia depois começamos a fazer a percussão no tampo do piano, falamos sobre as carteiras escolares. Paulo já foi pensando no baixo. Foi uma música com parceria muito interessante. Outra música interessante foi à música ‘*Oiá*’²³ que é uma melodia que eu ganhei de um sonho, essa história é bastante singular. Eu tive um sonho em que eu estava na África e uma mulher cantou uma música para mim com um monte de crianças. Quando eu acordei lembrei do sono, coisa raríssima de acontecer, então gravei. Inclusive essa gravação esta dentro da música ‘*Oiá*’ gravada no CD. Conversando com um amigo religioso e que é do Candomblé, contei para ele do sonho, achando que era um sonho meio estranho, ele me falou que

²¹ Canção do CD *Pé com Pé*, composto por 15 canções, onde cada uma delas é dedicada a um ritmo específico da nossa tradição.

²² Poetisa e viúva de Paulo Leminski.

²³ Canções do CD *Pé com Pé* são compostas por 15 canções, onde cada uma delas é dedicada a um ritmo específico de nossa cultura.

foi minha mãe cantando para mim, pois já havia dito que eu era filha de lansã. A partir dessa percepção dele, que eu super levei a sério fui pesquisar e ler sobre o mito de lansã, que em orubá chama-se 'Oia' e é uma palavra muito infantil, é uma brincadeira. Conteí essa história para Arnaldo²⁴ e ele escreveu o mito desta entidade, desse orixá do candomblé e gravamos no CD 'Pé com Pé' uma história muito inusitada".

Comparando as canções da Palavra Cantada e as canções tradicionais, a compositora disse que o que diferencia é que seu trabalho tende a desenvolver arranjos buscando uma estética atualizada, uma coisa de que prevê a tecnologia, a forma de se comunicar com a criança. As crianças de hoje segundo Sandra recebem muito mais convites ao desenvolvimento e à rapidez. Ao analisar as canções de Sandra e Paulo Tatit, podemos observar uma interação com o cotidiano urbano, no entanto o imaginário remanescente das canções infantis, esta sempre presente no trabalho da dupla e esta seja talvez uma forte razão para a grande aceitação pública por parte de adultos e crianças.

Eu acho que as crianças são mais espertas, não acho que elas sejam nem menos, nem mais arteiras. São crianças como eram. Mas acho que a criança de hoje é muito mais sagas, muito mais audaciosa. Ela tem possibilidade de com a tecnologia e com tudo que ela tem acesso de materializar muito mais o mundo da fantasia que ela vive imersa, porque tudo se torna, você pode pegar, pode ver, acessar, fotografar, tudo é muito louco. Mesmo a criança que não tem acesso à tecnologia que envolve uma aquisição, ela tem na escola, um computador²⁵, uma televisão, ela vê desenhos, cada vez mais incríveis na parte tecnológica. Agora com referência à música que eu faço, a diferença tem a ver com o mote a poesia, os temas bastante atualizados. Não tem uma coisa rural, não tem uma coisa do passado da minha parte. A música "Eu",²⁶ do Paulo remete ao passado, uma história antiga, nem por isso é uma música folclórica. Eu acho que hoje em dia a o folclore esta fadado a desaparecer. Com a globalização, com as possibilidades de troca que a agente pode fazer com o mundo inteiro, adultos ou crianças coloca a música em um grau de atualidade e atualização o tempo inteiro. Quando fizemos Canções do Brasil" vimos que tinha música muito antiga, não que os caras transformaram em axé, como é a tendência de acontecer em Parentins por causa do concurso dos Bois, o Boi Caprichoso e o

²⁵ A partir deste conceito foi construída a idéia da canção "Pedro e a Internet", presente no terceiro capítulo desta dissertação

²⁶ CD Canções Curiosas, Prêmio SHARP1998.

Garantido, ali realmente tem uma interferência da mídia, acabando tudo ficando caribenho.

Dentro do contexto geral as músicas das comunidades que preservam, que se relacionam de uma maneira cotidiana, sem querer modificar muitas coisas elas estão bem naquela circunstância, alteram alguma pequena coisa fazendo com que a criança se interesse em toar, não deixando a coisa parada no tempo, porque essa coisa da música folclórica para muitos já era, coisa do passado. A tendência do planeta inteiro é usar sua expressão genuína, a expressão da essência da raiz artística musical daquele lugar e ela cada vez mais ir se renovando e sendo valorizada”.

A primeira pessoa que fez isso que eu tenha conhecimento foi Paul Simon quando ele coloca o Oludum, há vinte anos atrás, para tocar com ele. Aquilo foi o primeiro sinal de que as coisas que pareciam paradas no mundo em termo de arte poderiam estar apoiando as tecnologias, as expressões modernas e fazer com que a música dos carinhos da Bahia ficar notório e ainda engrandecer a música de Paul Simon.

Peter Gabriel fez um selo e isso há muito tempo, quinze anos no qual produziu artista do mundo inteiro. Pegou Nusratu Fatec, paquistanês, sufs, que Peter Gabriel descobriu. Uma das maiores expressões musicai e que morreu há cinco anos. Na Índia existem salas só com cds dele, acho que é a pessoa que mais gravou musicas do mundo inteiro, gravou mais que Frank Sinatra. Esse artista foi um dos primeiros e maior que Peter Gabriel pegou e junto com ele um guitarrista canadense com uma alta tecnologia e colocou os dois artistas juntos e o mundo inteiro conheceu esse trabalho.

Esse movimento acabou acontecendo no Brasil, temos selos de música que documentam que tem esse objetivo de documentar musica de tradição, acho que a pessoa que mais tem documentação é o Paulo Dias²⁷ do Cachuera²⁸ que eu conheço. O Calé Alencar²⁹ de fortaleza também tem um selo, que documenta grupos. Conheci há pouco tempo um disco dele chamado os Penitentes, do Crato que na semana santa cantam as canções e ficam se auto flagelando, a noite inteira e ele documentou isso, os irmãos Aniceto ele que documentou também. Esse é o movimento do mundo, então isso tudo para explicar que essa coisa do folclore, não acho que é uma coisa que persiste, acho que é até uma palavra em degeneração, porque a musica de raiz, a musica étnica, a globalização ela fez que aquela expressão genuína essencial daquela comunidade, daquele povo voltasse à luz de novo, porque todo mundo do planeta dá valor a isso.

Na canção “Sopa”, observa-se que alguns dos aspectos comentados pela compositora como o jogo e a brincadeira estão presentes na canção. Esta canção embora tenha características semelhantes às canções infantis de roda, apresenta alguns aspectos que a diferem como a modulação de Dó maior para

²⁷ Pianista, percussionista e professor de música do Coral da USP, musicalidades populares.

²⁸ Associação Cultural Cachuera - projetos culturais.

²⁹ Calé Alencar é cantor, compositor, produtor, empresário, pesquisador da cultura popular cearense.

Ré maior, nada comum às cantigas de roda que geralmente nem acompanhamento harmônico tem, pois sua função consiste apenas em serem usadas em brincadeiras.

Sopa - Sandra Peres

Que que tem na so-pa do ne - kém? que que tem na so-pa do ne -

kém? se - lá que tem es - pi - ka - tje se - lá que tem to -
 se - lá que tem trã - xi - nha se - lá que tem ba -
 se - lá que tem ka - ba - ne - te se - lá que tem sot -

ma - te se - lá que tem je - i - jão se - lá que tem a - qui -
 li - nha se - lá que tem ma - car - rão se - lá que tem ca - mi -
 ve - te se - lá que tem be - lin - jela se - lá que tem pa -

do não é um é dois é três
 nela

Que que tem na so-pa do ne - kém? Que que tem na so-pa do ne -

kém? se - lá que tem man - di - o - ca se -
 se - lá que tem a - lho po - rão se -

21 *Em* *A7* *D* *G* *D* *G*

ná que tem mi - nho-ca se - ná que tem ja - ca - né se -
 ná que tem sabão em pó se - ná que tem xe - polho se -

25 *D* *G* *D* *A7*

ná que tem cãu - lê é um é dois é três
 ná que tem pi - o - llo

Sandra Peres nos pareceu muito tranqüila e disposta a responder as questões propostas. Concluimos que a entrevista foi muito proveitosa para compreendermos um pouco de seu universo referente à criação e produção musical, entretanto as questões referentes ao processo de criação de canções deveriam talvez, ser mais questionadas e aprofundadas.

2.4 PAULO TATIT

A segunda entrevista documental realizada foi com Paulo Tatit, violonista e contrabaixista autodidata, além de produtor musical e compositor. Ex-integrante do grupo Rumo e sócio da empresa Palavra Cantada, Paulo Tatit é formado em arquitetura, e atribui a este fato sua forma de compor, vendo a estrutura de suas canções como estruturas arquitetônicas, aplicando a suas canções, conceitos adquiridos com seus mestres na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP)³⁰.

³⁰Existem outros exemplos de compositores que se enveredaram pelos caminhos da arquitetura na tradição de nossa música. Chico Buarque que estudou na FAU e até Tom Jobim que cursou um ano de arquitetura.

Com relação às suas experiências musicais antes da Palavra Cantada

relata:

Praticamente foi com o Rumo³¹. O Rumo demorou tanto, meu irmão disse que começou em 74, gravou só em 81, seis anos só de banda, foi crescendo. A Ná³² só entrou no Rumo às vésperas de gravar o primeiro disco”. Esse nome Rumo surgiu de um projeto que o meu irmão fez em 72, eu estava no cursinho e mal participei, chamava Rumo de música Popular, ele se juntou com os amigos da ECA³³ que eu me lembro bem do Carlos Kater³⁴ que é um estudioso até hoje, aparece que ele está em Campinas, não me lembro de outros, que tinha essa inquietação para onde que vai a música popular brasileira, eles tinham muito essa influencia do caminho que a música erudita pegou, ela tinha um caminho de uma coisa evoluindo na outra até chegar na música dodecafônica, por intermédio de afirmação e contestações, como exemplo da música Atonal contestando o tonalismo até resultar na música eletrônico. Objetivo deles era achar por qual caminho evoluiria a música popular, Caetano dizia que a Tropicália queria retomar a linha evolutiva da Bossa Nova, ele deu um termo como se também na música popular evoluísse desta forma. Como o termo Bossa Nova, que representava a nova geração da música brasileira e a Bossa Velha que representava a forma antiga de compor. Ai veio a Música de Protesto que contestava a Bossa Nova, Tropicalismo contestava a música de protesto e todo pensamento dominante. Tinha essa noção de uma coisa que evoluía só que a coisa não era bem assim, existiam mil coisas acontecendo, ramificações Tanto que Jorge Bem, onde a gente classifica esse cara, ou a música sertaneja que ia evoluindo do seu jeito. O rumo tem essa idéia de vetor, como uma coisa que evolui. Depois a gente contestou essa idéia de evolução e tirou e botou Rumo”

Paulo Tatit revelou sua grande paixão desde a infância pelos Beatles.

Para quem teve a possibilidade de conhecer seu trabalho de perto, fica clara a influência do grupo em sua produção e criação musical, em especial sua linha de condução no contrabaixo, fortemente influenciada por Paul McCartney.

Perguntamos quais artistas de sua preferência e Paulo respondeu:

Eu continuo gostando muito da música brasileira. Lenine é um cara que sintetiza muita coisa que eu acho legal, tudo, formato da música, as experimentações de timbres, a produção do disco. O Arnaldo Antunes é outro que eu vejo numa evolução que é sempre inquieta, do ponto de vista de produção e do ponto de vista de melodia e de ritmo, Carlinhos Brown é um cara que tem idéias muito legais musicais. A Ná Ozzetti é uma pessoa que vai para um trabalho mais requintado, não deixa você esquecer que a coisa é requintada, ela

³¹ Grupo Rumo formado em 1974 por estudantes da Escola de Comunicação e Artes da USP.

³² Cantora, Compositora ex-integrante do Grupo Rumo

³³ A Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP.

³⁴ Professor de Regência Orquestral na Escola de Música -Federal de Minas Gerais: Musicologia Histórica Brasileira

mantém um padrão de música que eu acho muito impressionante. Tem esse trabalho do Luis solo, do meu irmão que eu acho muito legal ele continua tendo um violão muito estranho, as melodias, as idéias, o imaginário dele eu acho muito legal. Depois no plano internacional, tem algumas cantoras que eu gosto muito, Paul Simon, Nitin Sawhney³⁵, eu tenho os quatro discos dele, que é um cara que mistura o som dele sempre com coisas orientais, acho que ele é inglês, gosto desse inglês chamado Trick, gosto dessa dupla de DJ alemães Kruder Doster, acho que eles já se desfizeram, música de fundo tão bem feito, música de DJ são coisas muito plásticas, eu gosto deste trabalho trip Rop, Mogiba uma banda que eu gosto muito, parece que até acabou. Eu gosto muito de gente que preza pelo timbre das coisas, todos esses brasileiros de quem eu falei preza muito pelo timbre das coisas, cada instrumento, os arranjos, a voz da pessoa, o tom certo.

A composição na vida de Paulo Tatit surgiu depois de sua atuação no grupo Rumo, quando trabalhou com Heliio Zinskind³⁶ num estúdio que ambos mantinham em sociedade. A princípio trabalhavam trilhas instrumentais para novelas, grupos de dança, vídeos e trilhas para a TV Cultura.

Quanto à sua metodologia na criação de canções, ele diz não ter um procedimento único, entretanto, costuma gravar qualquer idéia musical que venha a surgir enquanto dedilha o violão.

O método seria gravar qualquer coisa, depois no dia seguinte eu ouço e começo a trabalhar algumas idéias que eu ainda esteja gostando. Isso é o que mais acontece comigo. Tem outras coisas também, que é um método também, às vezes eu estou tocando violão, brincando com o violão, não estou pensando em compor, mas aquela brincadeira que eu fiz com os dedos, acontece quando você está passando o som, faz uma coisa, e aí eu pego o gravadorzinho e gravo aquilo só para ver se presta depois. Também um método que é você dá atenção para coisas que acontecem sem você estar esperando que aconteça. Os dois métodos tentam como se no primeiro momento fosse uma coisa bem livre e despreziosa e depois num segundo momento é ficar gravando, gravando, desenvolvendo depois já grava numa plataforma um pouco melhor, num programa de música, já com um metrônomo ou com uma bateria para tocar e entender se as divisões estão certas.

Paul McCartney relata sua forma de compor que em vários aspectos assemelha-se muito à de Paulo:

³⁵ Produtor de música, ator e escritor. Faz música para bandas sonoras televisivas, Adaptando elementos *world*, nas vocalizações.

³⁶ Músico, compositor, produz CDs infantis, trilhas para Rádio e televisão.

Comigo é sempre piano ou violão: são as duas únicas formas que uso para compor; dificilmente componho mentalmente, muito embora o faça um pouco. (MARTIN: 2002, p.55).

Bob Barrat, compositor e produtor musical da empresa EMI norte americana, apresenta um processo de produção bem parecido com Paulo Tatit e nos fornece algumas pistas que ajudam a compreender como um tema começa a existir:

“Raramente quando é conscientemente procurado; talvez quando dirigindo noite a dentro algo vem a cabeça; ou, mais provavelmente, quando sentado com o violão no colo e a brincar com uma seqüência de acordes, é aí que a melodia aparece. As vezes um título interessante oferecerá um gancho. Um título inesquecível e totalmente original atrairá atenção, e ter um bom título para começar é melhor do que ficar procurando letra a dentro por algo apenas satisfatório”.(Ibidem.p.52.)

A canção infantil surgiu na vida de Paulo com o disco “*Quero Passear*”

³⁷ em 1988 do grupo Rumo, sobre este período o artista pontuou:

Pedro Mourão era quem mais puxava esse bloco infantil no Rumo. O Rumo foi tendo um bloco infantil desde o começo, porque a “Pulga Daninha” que é a música do Pedro é do primeiro disco do Rumo, 81. O segundo disco teve mais uma música infantil chamada “Sombra”, no terceiro teve outra, daí foi formando o bloquinho. O Luiz fez o “Monstro” a partir daí o Luiz começou a gostar desta idéia, resolvemos fazer o disco infantil, o Pedro fez a versão “Vamos Passear de Carro”, começou o lance do disco infantil em 88, e eu participei muito junto com o Pedro. Luiz, o Hélio e o Pedro fizeram outras músicas para completar o disco então foi neste momento que eu caí de cabeça.

Paulo se difere de Sandra no aspecto referente à forma de lidar com a criação de canções, pois pare ele o processo se apresenta de forma mais minuciosa, enquanto Sandra relata que trabalha mais de rompantes e que não costuma despender muito tempo sobre uma canção, sentimos durante a entrevista que o procedimento de cada um os agrada. Com relação a suas parcerias o compositor relatou:

Eu acho que as parcerias para dar certo, você tem que trabalhar junto e fazer um ping pong. Quando eu mando uma música e vem uma letra, eu fico cantando e é muito comum eu dar uma mexida junto com o autor na letra ou mesmo falando que eu estou fazendo,

³⁷ CD Rumo “Quero Passear”- Woody Guthrie - Versão: Pedro Mourão – 1988.

cortando pedaços, muitas vezes há um excesso de letra que você só percebe depois, então fico só com uma idéia, repete estribilho, refrão, muda uma palavra ou outra, ou seja, parceiro tem que ir e voltar para ficar bom. Tem muitas parcerias que o parceiro não está junto de sua banda, isso é muito comum e é legal experimentar a música. Acho que esses trabalhos distinguiram a Palavra Cantada, pois eu faço questão de colocar a prova antes de gravar, mostramos para um, para outro, cantamos, questionamos. Vejo que nos últimos lançamentos a parceria não foi até o fim, um negócio que não dá para entender, uma melodia que fica bem tocada e cantada não, uns saltos bobos, sem sentido. Dependendo de como foi encaixada a letra, depois que cola é preciso fazer os ajustes. No nosso caso as parcerias normalmente constroem melodias e depois a idéia harmônica, depois vem à letra ou vise versa, tem as duas coisas. Como o disco parte da idéia é da gente, nos damos mais à melodia, às vezes os parceiros chegam com a letra pronta, redondinha, não mechemos em nada.

Até o momento pode-se observar que tanto Paulo quanto Sandra tem muita habilidade para trabalhar em parceria, o que é muito importante para um compositor porque as parcerias sempre trazem elementos novos para o cotidiano do artista. Foi solicitado a elaboração de um relato de um processo de composição que tenha achado especial, seja no procedimento ou no resultado final.

Para mim a música 'Rato' foi uma história interessante. O mestre de Taiti contou para Edith essa história, que o rato queria casar com a lua, a nuvem, até chegar à ratinha... Vimos que podia dar uma música. Edith achou algumas coisas assim: "Rato meu querido rato eu não sou assim de fino trato pra selar esse contrato" e eu comecei a fazer a música. Eu me lembro que fiquei assim num bate e volta, modificando o que tinha feito d, durante um mês. O processo de gravar foi extenso, os arranjos muito longo na estrutura . Você tem uma abertura e encerramento igual e no miolo o rato perguntando na mesma melodia, então mechemos para não ficar monótono. O rato tem uma coisa lírica, arranjo com cravos e cordas que elevam a categoria da música, depois vai caindo na real até chegar num órgão de churrascaria, despencando como que caindo na realidade. Os vocais com a Mônica³⁸ e a Ná arrasaram, a Mônica fez uma harmonia de rato perfeita, com vozes estranhas, a Ná tem muito humor, ela foi escachando aquilo e as duas juntas ficaram super especial .

³⁸ Referência a Mônica Salmaso, cantora paulistana com trabalho próprio e integrante da Orquestra Popular de Câmara.

Rato - Paulo Tatit / Edith Derdyk

1. $\text{To} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ tem $\text{sa} - \text{to}$ $\text{fo} - \text{go}$ $\text{to} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ tem $\text{jo} - \text{go}$ $\text{es} - \text{pe} - \text{ra} - \text{to}$ $\text{to} - \text{do}$
 2. $\text{to} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ tem $\text{sa} - \text{to}$ $\text{fo} - \text{go}$ $\text{to} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ tem $\text{jo} - \text{go}$ $\text{es} - \text{pe} - \text{ra} - \text{to}$ $\text{to} - \text{do}$

$\text{sa} - \text{to}$ $\text{cu} - \text{te}$ o $\text{es} - \text{cu} - \text{to}$ $\text{fo} - \text{ra} - \text{te}$ $\text{as} - \text{tos}$ $\text{te} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ $\text{dei} - \text{us}$ $\text{as} - \text{tos}$ $\text{to} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ $\text{mai} : \text{}$
 $\text{sa} - \text{to}$ $\text{cu} - \text{te}$ o $\text{es} - \text{cu} - \text{to}$ $\text{fo} - \text{ra} - \text{te}$ $\text{as} - \text{tos}$ $\text{te} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ $\text{dei} - \text{us}$ $\text{as} - \text{tos}$ $\text{to} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ $\text{mai} : \text{}$

$\text{ma} - \text{te}$ $\text{to} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ $\text{os} - \text{sas} - \text{ta}$ a $\text{gra} - \text{te}$ $\text{to} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ $\text{cu} - \text{da}$ em $\text{boa} - \text{fo}$ são os $\text{sa} - \text{tos}$ são os
 $\text{ma} - \text{te}$ $\text{to} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ $\text{os} - \text{sas} - \text{ta}$ a $\text{gra} - \text{te}$ $\text{to} - \text{do}$ $\text{sa} - \text{to}$ $\text{cu} - \text{da}$ em $\text{boa} - \text{fo}$ são os $\text{sa} - \text{tos}$ são os

$\text{sa} - \text{tos}$ são os $\text{sa} - \text{tos}$ bem $\text{ma} - \text{is}$ $\text{lan} - \text{das}$ mas $\text{som} - \text{pre}$ tem um que é $\text{di} - \text{je} - \text{}$
 $\text{sa} - \text{tos}$ são os $\text{sa} - \text{tos}$ bem $\text{ma} - \text{is}$ $\text{lan} - \text{das}$

$\text{sa} - \text{to}$ que $\text{a} - \text{qui}$ se $\text{mos} - \text{tra}$ é um $\text{sa} - \text{to}$ que a $\text{gra} - \text{te}$ $\text{pos} - \text{ta}$ é um $\text{sa} - \text{to}$ que em vez de $\text{ca} - \text{ta}$ $\text{las} - \text{qui} - \text{nas}$ de

$\text{qui} - \text{jo}$ é $\text{com} - \text{ma}$ is $\text{su} - \text{a}$ $\text{pre} - \text{fe} - \text{re}$ mã $\text{de} - \text{zes}$ um $\text{bei} - \text{jo}$ em $\text{bei} - \text{jo}$ $\text{bui} - \text{blão} - \text{te}$ da $\text{tu} - \text{a}$

22 **Gm7** **0**

1. Lu - a mix - guan - te lu - a ctes - cen - te de -
 2. Nu - vem re - dor - da_ que co - bre_o lu - an - de -

25 **Eb** **Bb** **Cm** **F#o**

cla - xo sei o seu mais lin - do_a - man - te COM VO - CÊ eu que - xo me ca -
 cla - xo sei o seu mais lin - do_a - man - te COM VO - CÊ eu que - xo me ca -

28 **Gm7** **Bb/F** **Eb** **Fsus4**

sai ja - zet da noi - te es - cu - ra_o nos - so_al - ta - - -
 sai ja - zet do - péu T - men - so_o nos - so_al - ta - - -

31 **F** **Bb**

ai Ra - to meu que - ni - do ra - to eu não sou as -
 ai Ra - to meu que - ni - do ra - to eu não sou as -

34 **F** **F7** **Gm**

sim de fi - no tra - to pra se - lar es - te com - tra - to mi - nha luz é
 sim de fi - no tra - to pra se - lar es - te com - tra - to mi - nha som - bra_é

37 **0**

pas - sa - gei - ra fi - co Sem - pre por um triz MES - MO
 tão nu - bla - da fi - co Sem - pre por um triz MES - MO

40 **Cm** **F**

quan - do_es - tou in - tei - ra Vem a mi - vem me co -
 quan - do_es - tou pa - ra - da Vem a mi - vem me di - lu -

43 Cm
bit e - la SIM nu - vem fa - cei - xa é que
it e - la SIM bai - sa da - xa - da é que

44 F
lhe fa - ná fe - liz
lhe fa - xa fe - liz

45 F7
fa - ná fe - liz
fa - xa fe - liz

46 D.C. al Fine

Sobre a influência do grupo Rumo, principalmente aqueles trabalhos do Rumo infantil na Palavra Cantada Paulo nos relatou:

Na dinâmica do processo de criação é um pouco diferente, porque o Rumo tinha uma coisa de banda que a Palavra Cantada não tem. O Rumo tinha o baterista, o guitarrista, o baixista, a Palavra Cantada não tem isso, é um trabalho que utiliza o computador com simulações que você vê o resultado e depois você chama o percussionista, um baterista já tem um caminho, pelo menos um começo de conversa que você resolve naquele dia que chegou.

O rumo trouxe, pelo menos na minha parte de compor, nas minhas melodias tem muita coisa do Rumo. A música “Eu” é uma espécie de moda de viola que vou cantando e contando uma história, essa canção tem uma cara de “Rumo”. Na música “Fome Come”³⁹, a primeira parte tem uma melodia que eu fiz meio falada, que tem a cara do grupo Rumo, que faz parte da minha formação musical, tenho um paralelo sim.

Para nós ouvintes a influência do “Rumo” é marcante no trabalho de Hélio Ziskind e Paulo Tatit, assim como deve ter sido marcante a presença destes dois artistas na dinâmica do grupo. Comparando as canções da Palavra Cantada e as canções tradicionais, o compositor relatou:

Acho que as canções do folclore têm uma melodia mais padrão, bem contornadas. Elas me soam para crianças até quatro cinco anos. Hoje em dia, crianças com mais de seis anos, tem que ter mais energia, com melodias mais interessantes, a letra das canções folclóricas é de um Brasil que não existe mais, é bom você saber que tem. A letra tem uma visão da criança de uma época que não a nada para trocar, criança é criança e “vai tindolelê lá no quintal”, me parece que não tem mesmo o que falar com a criança. Acho que funciona até os seis anos, eu particularmente não gosto muito, só algumas eu curto. Acho que essas canções estão ligadas a brincadeiras de roda, então elas têm um tempo, não gosto delas gravadas apesar de já ter gravado

³⁹ CD Canções Curiosas- Prêmio SHARP1998.

em CD eu prefiro muito mais “Canções do Brasil”⁴⁰ que são musica mais atualizadas com raízes, musicas novas com raízes, acho mais forte. Não teria desejo de voltar a fazer um CD com canções folclóricas.

Um dos compositores que tem atuação marcante na criação de canções para o projeto Palavra Cantada é sem duvida alguma Arnaldo Antunes. Perguntamos ao entrevistado como e quando ocorreram seus primeiros contatos com Arnaldo.

O Arnaldo foi acumulando um trabalho mesmo dentro dos titãs, mais experimental, nos conhecemos de longa data, pois ele era amigo do meu irmão Zé. Em um dia nos encontramos numa festa e ele soube que eu tinha um estúdio e naquela época quase ninguém tinha estúdio, só uma parte e eu era dessa parte. Ele viu uma oportunidade de gravar esse trabalho que era paralelo ao trabalho dos Titãs que gerou o disco e o DVD na época VHS, “Nome”⁴¹, havia várias coisas experimentais, poesias experimentais, musicadas, coisas entre a linguagem da música da poesia do canto. Foi super legal esse processo, então ele saiu dos Titãs e me convidou para tocar na banda violão e baixo. Foi legal para desenvolver essa parte de produção musical, de arranjo, de um caro assim, que tem como o “Grupo Rumo” um rigor nas coisas que faz e por tocar baixo que é o que mais gosto de tocar em bandas. Toquei contrabaixo fixo com o Arnaldo por uns cinco anos de 95 a 2000. A Palavra Cantada não fazia muitos shows e Arnaldo também, mais as datas batiam. Teve uma hora que íamos fazer uma série de shows de lançamento do CD Canções do Brasil e como eu tinha substituído um ele entrou definitivamente, mas mesmo assim continuamos a trabalhar, volte e meia a gente faz uma produção com parceria juntos, só o ultimo disco que eu não gravei, gravei em 2000, 2001, 2002, 2003, fui gravando sempre, só o ultimo que não gravamos juntos.

Com relação às parcerias com Arnaldo ele acrescenta:

Foi no CD “Canção de Ninar”, que eu já estava trabalhando com ele em 94 eu perguntei se ele tinha alguma música de Ninar e ele tinha. No CD “Canções de Brincar” a gente fez a música da Pipoca, a Sandra fez uma parceria com ele em Era uma vez, e ai foi indo mais parcerias em todos os discos, Pé com Pé, tem músicas nossas, ele tem um lado muito lúdico. Gravamos do Arnaldo “Cultura” no CD Canções Curiosa que é do disco “Nome”, resgatamos essa música que ele fez e fizemos de um jeito infantil. A gente vive uma época em que não tem tanta diferença da música pra criança, a criança participa mais da vida dos pais, os pais participam da vida das crianças, estamos numa época de relação mais estreita, por isso acho que a Palavra Cantada faz sucesso, os pais não se chateiam de levar a criança num show, curtem juntos.

⁴⁰ Sandra Peres e Paulo Tatit percorreram os 26 estados do Brasil recolhendo e selecionando a canção infantil de cada lugar - Prêmio CARAS 2002.

Perguntamos onde Paulo busca idéias para a produção de entretenimento voltado ao público infantil.

Entre outras coisas os filmes infantis, eu vou a todos, porque isso é parâmetro para mim, essa qualidade do produto infantil é que me serve de referencia, esses roteiros perfeitos, não tem um segundo que possa ser jogado fora, idéias legais, músicas maravilhosas, isso é um padrão para mim, Toy Story, Rei Leão⁴², eu adoro.

Embora Paulo coloque estas produções como padrão de qualidade, é interessante ressaltar que sua produção tem características bem brasileiras, sem a menor semelhança com as canções trilhas dos referidos filmes relatados.⁴³

O compositor relata suas primeiras experiências no campo da canção infantil e a partir deste relato podemos observar a importância da TV Cultura em sua carreira:

Na Cultura a gente começou a prestar alguns serviços em 92, aliás, com Helinho⁴⁴ a gente já fazia coisa pra Cultura, aquele programa do Julio⁴⁵ que depois virou um personagem da Cultura foi uma época em que eu trabalhava com o Helio, depois do Rumo fui fazer sociedade com ele. Fizemos várias coisas e ele fez o Julio eu acompanhei paralelamente porque eu estava fazendo um outro trabalho, eu tínhamos muito trabalho. Lembro-me que tinha um trabalho que eu fazia para a Cultura chamada “De cabo a Rabo” que era versões de músicas inglesas de um programa inglês sobre bichinhos da natureza, falava do carneirinho, da galinha, da minhoca, eu era encarregado de fazer as versões das músicas, as adaptações para o português que eu adorei fazer porque pegou firme na coisa infantil, e foi pré-palavra Cantada 92, 93. Era muito bem feito o cara cantava e fazia a melodia tipo Paul McCartney⁴⁶ bem agudo que eu tinha que abaixar o tom pra entrar na minha voz, era muito bom. A relação mais estreita com a Cultura foi em um especial “Um dia de Criança” em que ela criou todos aqueles clipes da gente que estão até hoje, Rato, Pindorama, Fome Come, isso foi na época de quem era chefe de Produção era a Bete Carmona, era uma transição. Fizeram esse programa “Um dia de criança” passaram esses clipes, ficaram dois meses trabalhando sem parar, fizeram todos os clipes, passaram duas vezes esse programa e nunca mais passaram. Passaram-se quatro anos entrou uma outra turma na Cultura, alguém

⁴² O Rei Leão foi o 32º longa de animação dos estúdios Disney.

⁴³ As trilhas de Walt Disney apresentam características melódicas e rítmicas muito diferentes das propostas por Paulo, embora a qualidade destas seja indiscutível.

⁴⁴ Hélio Ziskind músico, compositor, produz CDs infantis, trilhas para Rádio e Televisão.

⁴⁵ No ar desde 1996, o programa infantil Cocoricó, produzido pela TV Cultura é dirigido ao público pré-escolar (4 a 6 anos).

⁴⁶ Cantor, Músico e Compositor britânico que primeiramente ficou conhecido como integrante do grupo Beatles.

viu esses Vídeos Clipes e tiveram a idéia de tirar esses vídeo clipes dessa história “Um dia de Criança” e jogar no ar só os clipes e foi um sucesso. Fomos tocar no CEU⁴⁷ as crianças cantavam junto com a gente , porque viam a Cultura, elas cantavam justamente aquelas cinco musicas que estavam nos clipes da Cultura.

Paulo acha que a Cultura não percebe esse potencial, que eles devem se comunicar através da música. Acredita ter sido uma contingência, uma turma que estava na Cultura que não tinha muito que fazer, não estava conseguindo produzir coisas, achou isso e colocou no ar. Não colocou no ar de maneira sistemática, não foi percebendo o acúmulo de ibope que aquilo dava, nada parece ter sido percebido, não fizeram mais disso, que é uma coisa que dá tanto certo. A TV Cultura segundo o compositor não consegue fazer um programa de música, ela teve essa experiência ótima com os vídeos clipes, que é um pouco diferente de programa de música e que podiam ser muito mais desenvolvidos.

Eles tentaram fazer com Fome Come, mas a diretoria nova já não encarou aquilo, achou caro. Atualmente a TV Cultura não esta olhando para o público infantil que ele criou nesses 20 anos, que ela conseguiu criar e que ela espalha na periferia que não tem Network Nickeloud, não tem cabo. Ela não percebe o valor que ela tem para essas crianças. Acho que não é da formação de quem esta na diretoria hoje, não tem esse desejo, esse entusiasmo com o público infantil, quer participar de uma coisa de cultura mais intelectualizada, então está até fazendo programas nesse sentido, programas mais baratos também. Mas esta perdendo uma coisa que cultivava a 20 anos, a TV Cultura tinha um nome e esse nome já esta ruindo, já faz uns anos que as pessoas mais simples já percebem que a TV Cultura não é mais a mesma pra criança, é um pena. Ela fez Ratibum que era maravilhoso Castelo Ratibum que também era maravilhoso e depois fez Ilha Ratibum que é um negócio estrucho, um negocia que as crianças já não gostam os pais já ficam olhando aquela mal. Não sabem mais fazer, perdeu a mão, roteiro ruim, crianças trabalhando sem convence ninguém, história ruim, música ruim, ai já dançou.

O Paulo Tatit traçou um paralelo entre seu trabalho novo “Pé com Pé” em relação aos trabalhos anteriores:

Depois que a gente fez Canções do Brasil, percebemos que as crianças mesmo pequenininhas, a partir de quatro, cinco anos a coisas que mais pegava e dava certo era a coisa da percussão. Elas

47 CEUs, centros educacionais unificados criados pela ex-prefeita Marta Suplicy

já tocavam, e dançavam e sentia aquele pulso, e começavam a experimentar, tudo na base da percussão. Então fizemos Pé com Pé e ele só poderia ter sido feito depois de “Canções do Brasil” porque a gente encorpou isso que a gente aprendeu com as crianças nas “Canções do Brasil” que é trazer mais a parte de percussão pra frente, fomos desenvolver mais isso. O trabalho de uma maneira geral ganhou mais energia.

Entre os vários projetos que o grupo Palavra Cantada realizou, um dos maiores em proporção de elementos envolvidos, consiste nas apresentações acompanhadas por orquestra sinfônica. Quanto a estes trabalhos Paulo acrescenta:

A Orquestra eu acho um trabalho em andamento, fizemos os arranjos para aqueles shows do CEU⁴⁸, com quinteto de Cordas e aquilo foi meio adaptado para orquestra. Alguns arranjos já foram feitos pensando em orquestra, estamos observando o que está resultando melhor e o que ainda precisa ser feito. Eu acho que é um trabalho que está em andamento, não chegou ainda em um resultado que você possa gravar um DVD e dizer, “é isso”. Tem algumas músicas que você fala, “Puxa, isso aqui fechou, como um arranjo para a música “Pelé” que Fabinho Tagliaferri⁴⁹ fez, fechou ali, Já fez para orquestra, já sabia quem tinha, quem não tinha Acho que ainda é preciso incorporar a parte de percussão de orquestra, tem que incorporar os tímpanos, a marimba, os xilofones, pratos e tambor esta muito assim, Palavra Cantada e orquestra fazendo um fundo. A Sopa foi um arranjo que tiramos todo acompanhamento de violão, deu super certo, ou seja, o projeto está sendo feito. É um projeto caro, você precisa parar e fazer arranjo, experimentar, ensaiar, tocar, mas esta em andamento. Eu queria trazer um pouco do experimentalismo da Palavra Cantada para a orquestra com as coisas mais loucas, mais e inesperada. Esta muito na base da cama⁵⁰.”

Quanto aos projetos futuros o artista acrescenta que tem pretensão de se apresentar mais fora de São Paulo, espalhar o trabalho, o projeto principal seria pegar o que já tem, que já considera muita coisa, e tocar no Rio, Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre, Recife, pelo menos nas oito maiores cidades⁵¹.

⁴⁸ Projeto que culminou com a gravação do CD e DVD “Palavra Cantada Dez Anos”.

⁴⁹ Músico arranjador e compositor que trabalha com Paulo Tatit dede o grupo “RUMO”.

⁵⁰ Acompanhamento harmônico geralmente com notas longas.

⁵¹ Após nossa entrevista a Palavra Cantada realizou ainda no ano de 2006, um projeto semelhante ao descrito por Paulo com patrocínio da Petrobrás.

Estamos fazendo um trabalho, gravar um CD em espanhol, para ser lançado no próximo, no encontro de música Latino Americana infantil no Chile, gostaríamos de lançar esse CD lá. Na verdade esse encontro conta com nossos amigos compositores em língua espanhola, fazemos esse encontro desde 1999, participamos de dois em dois anos e esses amigos já estão fazendo versão de nossas músicas como Sopa e, ora bolas. Essa turma do “Encuentro”⁵² são muito legais, argentinos, uruguaios, colombianos são dez. “O irmãozinho”⁵³ de Luiz Pecete, argentino e trabalha muito no México, fizemos o contrário. Aprendemos muito com eles, as pessoas da Colômbia cantam muito bem, tem dois grupos, um de Bogotá e Mederlim, as crianças arrasam, cantam muito bem. O CD vai se belingue, meio em português, em espanhol, as músicas são curtas, pode cantar em duas línguas. Queríamos gravar lá, com crianças cantando lá. Com criança é preciso estar lá, é gostoso fazer essa interação. Pindorama foi feito assim, uma amiga levou para Portugal e gravamos a criança lá.

Paulo Tatit é um compositor que desenvolveu uma forma de compor que é muito comum entre os compositores de canção. A primeira característica é o uso de instrumento, neste caso o instrumento violão também é o mais comum entre os compositores, em especial os brasileiros. O hábito de persistir em uma canção não dando por acabado o trabalho enquanto este não esteja de fato a seu agrado, é outra característica marcante entre os grandes compositores nacionais e estrangeiros.

2.5 HELIO ZISKIND

A Terceira entrevista documental foi realizada com Helio Zinskind, violonista, saxofonista e compositor. Ex-integrante do grupo Rumo. Helio tocou violão seu primeiro instrumento de oito aos quatorze anos, quando influenciado pela Bossa Nova, passou a fazer aulas do instrumento, mais a frente estudou

⁵² Nome dado ao evento que proporciona o encontro de compositores de músicas infantis na América Latina.

⁵³ Canção que o grupo Palavra Cantada fez versão e apresenta regularmente em seus shows.

flauta e saxofone. A composição surgiu em sua vida durante o colégio e neste período conheceu os irmãos Tatit.

No colegial conheci Paulo Tatit e o Luiz, a partir de então fui entrando na coisa do 'Rumo' e através do Luis fui conhecendo a existência da Eca. Prestei vestibular, fiz a eca me formei em composição. Neste período me interessei muito por essa parte de sintetizadores, programações de timbres, arranjos, acho que isso teve um lado importante em minha formação.

Hélio relatou aspectos relevantes de sua formação pessoal que refletem diretamente em sua produção artística, entre eles seus conhecimentos de acústica, a paixão pela poesia o teatro e a dança. No contou sobre sua paixão por Vinicius de Moraes Tom Jobim e João Gilberto dizendo-se filho da bossa Nova.

Depois Caetano e Chico eu sou desta turma, a vida foi fácil neste aspecto, Caetano, o Chico, Gil eram Browser eles iam indicando os caminhos.

Quanto a sua participação em grupos relatou:

Grupo mesmo só o Rumo. O Rumo foi uma coisa que absorveu a vida, eu não me lembro de nada também.

Quanto aos artistas de sua preferência revelou seu gosto pela música instrumental, Banda Mantiqueira, Zé da Velha e Silvério Pontes a turma da gafeira e do choro. Quanto à canção comentou:

Na parte de canção tem esse rio principal que é Jobim, João Gilberto, Caetano e Chico. E eu venho até recentemente com a turma que esta atuando, Lenine é uma pessoa que eu acompanho, gosto muito de Vanessa da Mata, tenho muita admiração pela "Na", Luiz Tatit e o Paulo que eu acompanho, o Arnaldo que eu acompanho. Eu achava interessantes as coisas da Zélia Duncam. Da parte de música americana já ouvi muita coisa de Big Band , Benny Godman⁵⁴ gosto muito também, atualmente ouço menos, eu gosto muito desta coisa de Massive Atack, coisas meio eletrônicas, que tem um lado de arquitetura de som que eu acho muito legal. Eu acompanho um pouco de música erudita também, não muito mais acompanho um pouco e tive uma interferência na minha vida muito forte vinda de Philipe Glass e Stevie Rich , os minimalistas foram muito importante pra mim. E eu tenho muita atenção com musica de outros povos, a musica africana, música da Índia, da china essa coisa dos outros sistemas, até hoje eu gosto muito ouvir isso.

⁵⁴ Clarinetista e Band Lieder da era do Swing.

Perguntamos quando a composição surgiu em sua vida e o compositor fez o seguinte relato:

Não sei dizer, não lembro. Acho que é uma coisa desde pequeno eu já fazia, no início a minha ligação com a música era uma coisa a partir dos interpretes, mas um pouco a partir do contato com Luiz Tatit, que foi a primeira pessoa que eu me deparei que já tinha uma obra, quando eu encontrei ele antes do Rumo ela já tinha uma obra feita. A partir da universidade que eu fui estudar com Vile Correia, que foi uma pessoa importante também é que essa coisa dos compositores, ai que eu comecei a tomar consciência dessa coisa da composição e eu fui descobrindo, por acaso ma habilidade para lidar com timbres que eu não sabia que existia isso, fui acordando para esse assunto dos arranjos, dos timbres a partir dos aparelhos eletrônicos e acho que na juventude é que ficou, os Beatles foram muito forte neste aspecto, eles misturavam composição com coisas acústicas, os Beatles era capital do assunto, onde eu ouvia tudo reunido. Na universidade eu vi que o compositor é o cara que sofre também, as pessoas brigam com a arte sempre, tirando Gilberto Mendes⁵⁵ que sempre foi feliz na vida eu acho. Mas eu lembro que eu tinha músicas, com dez anos eu já tinha coisas espontâneas assim.

Quanto a um método pessoal para criação de canções Hélio falou:

Eu não sei se tenho um método, eu não sinto que eu siga um método, mas, eu acabei formando um estilo, que a partir da reação dos outros eu percebo que as pessoas olham para mim e falam que as minhas músicas tem cara de uma coisa lá. Eu não sou muito metódico em relação a isso, porque eu venho de estudos de composição muito cerebrais, muito racionais e perto do final da faculdade, eu entrei na faculdade em 72 ou 73 eu demorei seis anos lá então perto do final da faculdade estava muito claro o que eu estava interessado era no fluxo do tempo, as idéias que brotam quando você está lá dentro da música com as coisas no ar, e não era muito difícil manter uma postura muito racional para encontrar essas idéias, a pessoa precisa estar entregue naquele fluxo para poder encontrar coisas novas. Então eu sinto que eu tenho uma bagagem conceitual razoável e hoje em dia eu transito numa esfera muito mais intuitiva que na época da faculdade.

Perguntamos em que momento e como surgiu a canção voltada ao público infantil na sua carreira.

Esse negócio de música para criança veio pingando ao longo da vida sem eu ter me dado conta de que eu iria me dedicar a isso como estou me dedicando agora, logo que eu entrei na faculdade eu fui dar aula de musicalização no conservatório do Brookilin, antes de entrar na faculdade eu dava aula para criança de arte, mexer com musica, como uma maneira de ganhar a vida. Eu sentia que tinha paciência com criança, tinha contato com criança e com iniciante de modo geral, às vezes era adulto também, então nas aulas de musicalização fazer canção com as crianças era uma atividade normal e na paralela desenvolvia um trabalho de fazer trilhas, trilha para teatro, TV, cinema, pra rádio, o meu trabalho mesmo, de onde eu tirava o

⁵⁵ O principal compositor fundador do Música Nova.

sustento era fazer trilhas. Coincidiu na TV Cultura começar a ser produzido uma série de desenhos infantis, eu estava lá por perto e comecei a fazer aberturas de programas, cantadas que era uma novidade na época e depois passei a fazer canções para dentro destes programas mesmo, então teve um rebatimento, o meu trabalho floresceu na TV cultura expandi o que se fazia de música para criança e a TV expandiu isso dentro de mim . Até bem pouco tempo eu achava isso um acidente, uma coisa casual, um, a contingência da vida e atualmente eu já tenho dúvidas se é assim tão casual essa aproximação.

Hélio relatou que, a canção “A noite no castelo”⁵⁶, gravada pelo grupo “Rumo”, foi composta no período que dava aula de musicalização infantil no conservatório do Brookilin e que esta canção teve um objetivo pedagógico bem específico, trabalhar o parâmetro musical da dinâmica. O som do fantasma representado pelo som da letra “U”, produz naturalmente um som de intensidade média. O som áspero da bruxa, representado pelo fonema “Ha ha ha”, produz o som forte, enquanto o som do vampiro representado pelo fonema ”Fuuu”, produz o som com intensidade fraca (piano).

A NOITE NO CASTELO³¹
Hélio Ziskind

A noi - te no cas - te - lo É mal as - som -

hra - da Lá tem um fan - tas - ma que faz UUUUUU

⁵⁶ Prêmio Sharp de melhor música infantil (1988)

UUUUUUUU E tem u - ma bru - xa tam - bém que faz ÁH ÁII ÁII ÁH

ÁH ÁH ÁH ÁH E tem um vam - pi - ro tam - bém que faz FUUUUUU

A noite no castelo (Hélio Ziskind)

A noite no castelo é mal assombrada

Lá tem um fantasma que faz- úhúh...

E tem uma bruxa também que faz - Ha ha ha...

E tem um vampiro também que faz- Fuuuuu...

Essa é uma canção que fiz durante o período em que dava aulas de iniciação para crianças de 4 anos no Conservatório do Brooklim, em São Paulo. Foi composta por volta de 1975. Já é minha primeira tentativa de tematizar questões musicais dentro da própria canção. Essa, em particular foi feita para que as crianças pudessem ter uma experiência da "intensidade". A letra menciona 3 personagens (uma bruxa, um fantasma e um vampiro). A risada da Bruxa é forte, a chupada do Vampiro é Fraca A intensidade é apresentada num contexto expressivo. Essa vontade de tematizar questões musicais está presente no meu trabalho até hoje.

Teça Alencar de Brito⁵⁷ editou esta partitura em seu livro *Música na Educação Infantil* e relatou que a canção "A Noite No Castelo", pode sugerir o desenvolvimento de atividades de dramatização e sonorização. O tema do

⁵⁷ Brito, 2003.p.131.

castelo mal assombrado segundo a autora, costuma envolver as crianças principalmente entre a faixa de cinco anos de idade.

Quanto à questão referente ao processo de criação, Hélio relatou que a música de abertura do programa “Glub Glub” foi marcante em sua carreira tanto no processo de criação quanto nos resultados. Ele nos contou que recebeu um tape com a gravação da abertura já acabada sem áudio e que os responsáveis pela produção do programa não tinham a menor idéia de que tipo de música colocar, deixando por sua conta a tarefa.

A trilha sonora do Glub Glub foi criada a partir de um desenho animado pronto. Ou seja, eu tive que me adaptar a uma imagem existente. Na época eu usava um sequenciador MC500 da Roland. Propus ao pessoal da TV Cultura que a abertura fosse cantada, e que eu usaria apenas a palavra Glub como letra da abertura.

No estúdio meu primeiro passo foi assistir às imagens ouvindo um metrônomo. Experimentei vários andamentos até encontrar um em que o pulso coincidissem com mudanças de cena. Depois disso, comecei a composição dos temas. Para ‘grudar na imagem’, tentei inicialmente identificar as “partes” da abertura.

Um índio navega por um rio com um televisor sobre a canoa. E uma segunda em que a tv cai na água e começa uma longa descida até o fundo.

Detalhando um pouco mais: a primeira parte começa com uma introdução (como uma abertura de cortina em teatro), uma parte

intermediária em que um peixe tenta morder o fio da TV, um primeiro clímax em que o peixe consegue e puxa a tv que cai no rio.

Começa então a segunda parte, com a TV afundando. Vão passando peixes de seres do mar. Até que a tv toca o fundo e uma peixe

elétrico morde novamente o fio (o segundo clímax) , a TV se acende e surge o logotipo do programa, que permanece por alguns segundos, sendo este

o ponto alto de toda abertura.

Desse modo eu fui em busca de um primeiro tema relativamente “plano”, onde alguma tensão pudesse ser acumulada pra marcar o primeiro clímax.

Depois disso, eu procurei criar uma melodia descendente mas que pudesse concluir de modo “grandioso”. Acabei me satisfazendo com uma melodia

longa e descendente, com dois trechos ascendentes, o segundo dos quais me permitiu a resolução final.

Fiquei feliz como o equilíbrio entre o projeto e a realização. Na época, esse trabalho fortaleceu em mim a convicção que o estudo da composição

ajudava muito a busca intuitiva de soluções.

Não usei nenhum instrumento acústico. Todos os sons foram gerados por samplers e sintetizadores. Considero esse um bom trabalho de arranjo eletrônico. O sequenciador MC500 estava sincronizado com um gravador 'Adat' onde gravei os vocais. Eu fiz as vozes caricatas (usando um chorus para voz do peixe), cantei os vocais com a Na Ozzetti e meu filho Fernando, na época com 4 anos, fez a locução final.

Hélio conseguiu integrar humor e uma idéia composicional bem clara e bem construída. A partir desse trabalho, senti que se abriria um caminho para ele dentro da TV. Perguntou-se em quais aspectos sua produção se diferencia em relação às canções tradicionais:

Creio que as minhas canções chamam atenção pelo aspecto construtivo. As pessoas percebem que há uma idéia sendo apresentada e desenvolvida. Acho que minhas melodias carregam assimetrias não muito comuns, e sinto também que há uma ênfase no timbre, na massa sonora e sua transformação, dentro do meu trabalho. Mas não sei se é isso que me diferencia ou distingue das canções tradicionais (supondo que você esteja se referindo às antigas de roda e canções afins), Já gravei muitas dessas cantigas. Sinto sua beleza, mas , para mim, parece que a 'vontade de dizer algo' , já se apagou dentro delas.

Quanto à busca de inspiração para criar canções infantis o compositor relata:

Não sei, artigos científicos e jornais são uma fonte grande de inspiração. Nomear sentimentos também. A própria canção brasileira, a atenção com a língua e seus fonemas, o gosto em cantar e ouvir a própria voz. A TV Cultura e suas encomendas, os projetos educacionais que me são solicitados também ajudaram muito. Tenho prazer em fazer música, mas qual a razão que me levou a expandir tanto com canções infantis, eu não sei.

2.6 COMENTÁRIOS E ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Podemos observar existência de diversos aspectos semelhantes entre os entrevistados. Entre estes aspectos podemos ressaltar a preferência por músicas de determinados artistas como Lenine, Arnaldo Antunes e Ná Ozzette.

Exemplos antagônicos podem ser verificados como com relação a parcerias, onde Sandra Peres relata depender de um parceiro para trabalhar as letras de suas canções, enquanto Hélio diz não ter tido a felicidade de conseguir até o momento desenvolver um trabalho de composição em parceria.

Hélio Ziskind demonstra bastante habilidade com relação ao uso de seqüenciadores, usando deste meio além dos instrumentos tradicionais para produzir suas músicas, enquanto Sandra e Paulo preferem o uso de instrumentos acústicos além da guitarra e contrabaixo elétrico em algumas situações.

Paul Simon fez um relato sobre sua forma de compor antiga onde trabalhava de rompantes e sua forma atual onde se dedica à composição um pouco a cada dia, levando de quatro a seis semanas em média para terminar uma canção, entretanto em determinadas situações este processo pode durar meses:

Trabalho com meu violão e um caderno, gastando cerca de cinqüenta páginas para criar uma canção. Consigo render bem pela manhã porque minha mente está bem desperta, começo com a data e comentários pessoais sobre como estou me sentindo naquele dia, de forma que ele assume um caráter de diário. Lentamente uma canção começa a nascer, muito embora às vezes possa estagnar-se por dias a frio não oferecendo progresso algum. (MARTIN: 2002.p.62.)

Neste relato Paul Simon apresenta um sistema que em determinados aspectos muito se assemelha ao descrito por Paulo Tatit, entretanto mais a

diante Paul Simon continua a descrever seus procedimentos e a partir de então seu discurso assemelha-se mais ao de Hélio Ziskind, abordando a construção da canção mais pelo lado técnico estrutural do que pelo sensorial:

“Tento colocar o máximo de informação possível numa canção já no comecinho, e meu primeiro passo é escrever a estrutura da letra. Se por exemplo, uma canção é simples A, A, B, A – verso, verso, segunda parte, verso – e o primeiro verso tem oito linhas, escreverei um, dois, três, etc. , depois colocando o título na oitava linha se assim o desejo”.

É claro que este foi apenas um exemplo dado por Paul Simon e esta estrutura pode ser variada de várias maneiras pelo compositor, entretanto demonstra um processo muito racional no domínio da canção. Outro compositor letrista que desenvolve esta atividade com muita habilidade e de forma muito consciente é Stephen Sondheim, entretanto nos apresenta um método muito peculiar para desenvolver seus trabalhos:

Escrevo deitado, pois assim durmo mais facilmente. É verdade. Escrevo por cerca de dez minutos e durmo por dois minutos, em geral. Escrevo com cadernos com letras bem pequenas, em parte por economia – costumava escrever dos dois lados da página, e Leonardo Bernstein se aborreceu com isso, pois ele constantemente ficava tentando encontrar letras, virando páginas repetidamente. Acho muito útil usar um bloco para cada parte da música.

Faço muitas cópias - é como copiar desenhando por cima. Consigo fazer uma quadra⁵⁸ ‘quase’ perfeita, aí arranco a página e começo do alto da nova página com minha pequena quadra, que sei não ser perfeita – mas isso me faz sentir como se tivesse conseguido algo. (MARTIN: 2002.p.77)

Os três compositores por nos entrevistados disseram não ter um método próprio para compor, entretanto ficou claro que cada um desenvolveu um processo diferenciado, com características e metodologias específicas apresentando um alto grau de empirismo, sensibilidade e intuição, além de domínio técnico adquirido cada qual por diferentes meios. Pudemos observar neste capítulo que a atividade do compositor é um fazer técnico que requer

⁵⁸ Estrofe de quatro linhas denominadas versos.

além de habilidade e inspiração, dedicação, disciplina, paciência e recursos técnicos os quais nem sempre garantem sucesso, pois como se diz no meio acadêmico a principal ferramenta do compositor é a borracha. Luiz Tatit relata as facetas deste fazer artístico:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articolada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial”(TATIT: 1995, p.9.)

Luiz Tatit, se refere à espontaneidade para a criação. Mas isto não significa dizer que não exista uma técnica, pois o compositor popular trabalha acumulando idéias e num determinado momento, a canção surge muitas vezes do nada, como se não houvesse aquele trabalho técnico anterior de acumulação e preparo para exercer esta atividade com plenos domínios e confiança. Este domínio é facilmente encontrado na obra destes três cancionistas por nos entrevistados.

3. EDUCAÇÃO MUSICAL

Sergio Buarque de Holanda (2003, p. 119-120) aponta em seu livro Raízes do Brasil, aponta para um aspecto marcante de nossa história cultural.

Segundo ele, entre 1775 até a data da independência, a Universidade do México formou 7.850 bacharéis, 473 Doutores e licenciados totalizando 8.323 alunos formados, enquanto no mesmo período a Universidade de Coimbra formou exatamente 720 estudantes nascidos no Brasil. Igualmente surpreendente é o contraste entre as Américas espanhola e portuguesa no que diz respeito à introdução de outro importante elemento de cultura: a imprensa.

Sergio Buarque relata que, em 1535, se imprimiam livros na Cidade do México e que quatro anos mais tarde se instalava ali a oficina do Lombardo Giovanni Paoli ou Juan Pablos, agente do impressor alemão João Gronberger, de Sevilha. Da Nova Espanha a arte tipográfica é levada para Lima, datando de 1584, a autorização para se estabelecer oficina impressora na capital peruana.

Em todas as principais cidades da América Espanhola existiam estabelecimentos gráficos por volta de 1747, o ano em que aparece no Rio de Janeiro, para logo depois ser fechada, por ordem real, a oficina de Antônio Isidoro da Fonseca. Datada do dia 5 de julho do referido ano, uma carta régia mandava seqüestrar e devolver ao reino de Portugal, por conta e risco de danos por conta dos donos, as “Letras da Imprensa”, a carta alegava não ser conveniente que no Estado do Brasil se imprimissem papéis.

Com a vinda da Corte Portuguesa no XIX, se introduziu a imprensa no Brasil, entretanto o número de obras dadas à imprensa na Cidade do México até este período, segundo pode apurar José Toribio Medina, elevou-se a 8979, assim distribuídas:

Século XVI.....251

Século XVII.....1838

Século XVIII.....6890

No início do século XIX, até 1821, publicaram-se nesta cidade 2673 obras, o que eleva a 11652 o total saído das oficinas durante o período colonial. Em Raízes do Brasil consta que, entre 1584 e 1824, foram produzidos 3948 títulos em suas oficinas.

Estes dados estatísticos depõem contra a cultura nacional erudita letrada das classes dominantes, entretanto justificam o grande desenvolvimento de nossa cultura oral. A oralidade sempre esteve presente nas diversas manifestações culturais de nosso povo, inclusive em nossa cultura musical. É comum a presença de músicos não letrados⁵⁹ em diversos setores de produção e manifestações culturais de nosso povo. Este fato é pouco comum em outros países, onde a escrita verbal e musical são fatores preponderantes no processo de criação e execução musical. Este fator possibilitou o desenvolvimento dos aspectos rítmicos e da fruição de nossa música popular que não se limitou à rigidez das figuras e formulas de

⁵⁹ O termo músico não letrado é empregado para denominar o artista que não lê nem escreve partituras, ou seja, não domina o código de escrita musical.

compasso da música européia a qual Small se refere dizendo: “Quando o Homem conseguiu escrever música ele passou a trocar a audição pela visão”.

O diletantismo⁶⁰ e a oralidade são duas características fundamentais de nossa cultura musical, portanto qualquer trabalho que envolva pesquisa em música brasileira deve ter este fato em mente e deve saber que a escrita musical denominada sistema mensurado, apenas nos aproxima do objeto de apreciação, sendo sua execução e fruição⁶¹ indispensáveis para a compreensão da obra em sua totalidade.

Acredita-se que as obras musicais proporcionariam resultados mais favoráveis na educação musical das crianças, quando são elaboradas e direcionadas, partindo para maiores níveis de consciência. Consciência não apenas como conhecimento formal, não como mero conhecimento mas sim, como uma forma de inter-relacionamento constante, um ato criativo de integração.

Desta forma, as estruturas musicais desvendadas seriam verdadeiramente informadoras do objeto, possibilitando ao educador, ao regente e seus alunos, apropriarem-se de maneira consciente do repertório musical. Um pensamento inerente à complexidade de todo o processo educativo, levando às percepções referentes às construções formais estéticas e culturais que envolvem toda produção musical, essa relação dinâmica entre partes e o todo, e não nos fixarmos num olhar focado e pontual, que olha

⁶⁰ Haja visto que, boa parte de nossos cancionistas e instrumentistas desenvolviam atividades paralelas para se manterem se não por toda a vida produtiva ao menos por grande parte dela, a exemplo de Cartola como pedreiro e Isaias do bandolim como funcionário público da prefeitura de São Paulo.

⁶¹ Fruição enquanto arte que acontece num determinado tempo e situação única na qual a representação gráfica não consegue significá-la.

partes isoladas, descontextualizadas de todo que o fazer artístico em sala de aula envolve.

Edgar Morin aponta o pensamento complexo como o responsável pela ampliação do saber. Se o pensamento for fragmentado, reducionista e mutilador, as ações terão o mesmo rumo, tornando o conhecimento cada vez mais simplista e simplificador. Segundo Morin:

É a viagem em busca do modo de pensamento capaz de respeitar a multidimensionalidade, a riqueza, o mistério do real; e de saber que as determinações cerebral, cultural, social, histórica - que se impõem a todo o pensamento co-determinam sempre o objeto de conhecimento. É isto que determino por pensamento complexo. (Petraglia: 2001; p 46)

A consciência do educador referente às estruturas e formas musicais e todo contexto formal, sociais, históricos e estéticos que envolvem as canções, tornam mais significativos às escolhas de repertório, fazendo com que sua vivência musical seja acrescida de novos conteúdos, o que provavelmente tornará suas canções melhor executadas e apreciadas, de forma mais ampla e consciente.

Koelreutter⁶² define consciência como:

A capacidade de o homem apreender os sistemas de relações que o determinam: as relações de um dado objeto ou o processo a ser conscientizado com o meio ambiente e o eu que o apreende; não se refere à consciência como conhecimento formal, nem como mero conhecimento ou qualquer processo de pensamento, mas sim, como uma forma de inter-relacionamento constante, como um ato criativo de integração. (BRITO: 2001, p.47)

⁶² Compositor e teórico de origem alemã, radicado no Brasil a vários anos tendo exercido entre outras atividades: Diretor do Instituto Goethe, Diretor do Conservatório Municipal de Tatuí e Diretor da Faculdade de Música da Universidade Federal da Bahia.

3.1. EXPLORANDO A SONORIDADE DAS PALAVRAS

Edgard Willems, pedagogo musical, nascido na Bélgica e radicado na Suíça, desenvolveu uma metodologia com princípios que visam operar em bases racionais e encontrar as relações entre música e o homem. É dele a seguinte afirmação:

A arte de educar encontra sua base racional de conhecimento das relações estritas, vitais, que existem entre os elementos fundamentais da matéria a ensinar, e as próprias da natureza humana. (Willems:1970, p.165, 166)

Em sua proposta, Willems dedica-se a dois aspectos: o teórico que engloba os elementos fundamentais da audição, da natureza humana e a correlação entre som, natureza humana e o prático, em que organiza o material didático necessário à aplicação de suas idéias em educação musical.

Com uma atenção primordial, Willems concentra-se no fenômeno sonoro, dando ênfase à escuta. Estudou a audição sob três aspectos: sensorial, afetivo e mental, associados aos três domínios da natureza, que considera essencialmente diferente entre si: o mundo físico, o mundo das emoções (afetivo) e o mental.

Foram abordadas em nossas atividades, em sala de aula, conceitos estruturais, valorizando o intuitivo e emocional, agregado três elementos básicos: ritmo, melodia e harmonia.

Foram trabalhados os aspectos rítmicos, associados ao tempo, ao movimento e à própria natureza. O verdadeiro ritmo é inato e está, de fato, presente em todo o ser humano. O ritmo, como força instintiva presente no

andar, no respirar, no pulsar, no movimentar-se de formas mais sutis, provocados pelas reações emotivas e por pensamentos.

Buscar nas crianças o verdadeiro ritmo vivo interior proporciona uma série de vantagens para a escuta das mesmas, pois favorece a liberdade das ações musculares e nervosas, ajudando-as a triunfar nas resistências e inibições, muitas vezes presentes na aprendizagem. O ritmo pode harmonizar as funções corpóreas com as do pensamento.

Possibilitar a criança a falar por meio de imagens e sons permitiria fazer literatura, ler com ritmo cadenciado, acentuar as palavras, buscando a intensidade (tempo forte e tempo fraco), altura (sons graves e agudos), duração (longo ou curto), ganhando assim um enorme poder de sedução na expressão do que fala, do que lê e do que escreve. Proporcionamos por meio da sonoridade, a imitação, a percepção, a representação, o jogo, a composição e a função semiótica que os permeia.

Conceitos acima citados de elementos musicais enfatizam o olhar clássico grego, onde a música não era apenas vista como nosso conceito específico atual e sim que a música era poesia, literatura, e teatro. Com esse olhar, as estruturas sonoras adquiriram maiores dimensões e foram associados à escrita e leitura.

Uma das atividades desenvolvidas com os alunos do colégio Clip do ciclo fundamental I, é à utilização da linguagem poética musical “literatura de Cordel”, (termo de origem lusitana) ou “Literatura de Folhetos nordestina”.

No Brasil, a palavra cordel significa corda ou trança, os livretos ganharam esse nome em referência à forma como ficavam expostos para venda, pendurados em cordas nas bancas ou mercados das cidades.

Na pesquisa de Cordel, pode-se observar que a diversidade temática dos textos produzidos é tão acentuada que poderia encontrar cordéis que falassem de quase todos os acontecimentos, desde fatos rotineiros do cotidiano até ocasiões especiais, como também, glosas, provérbios, narrativas históricas e religiosas, sendo que muitos textos foram transformados em teatro de cordel. Os textos estão intimamente relacionados às realidades populares, observadas e transformado em literatura pelos autores sensíveis, sejam eles pobres ou de famílias abastadas.

A técnica de Cordel favorece a aprendizagem dos conteúdos de qualquer disciplina, de maneira criativa e este fator nos motivou a aplicar essa técnica no conteúdo história da música.

Como temática, foi escolhida a vida e obra de Mozart⁶³, para ser transformada numa narrativa poética em forma de Cordel, em comemoração aos 250 anos de sua morte.

O Cordel tem o objetivo de contar uma história com começo, meio e fim. É uma manifestação cultural narrativa e não poética. Num cordel encontramos a narração de muitas histórias e também dos fatos que estão no noticiário. Quando se trata de cordel, a sonoridade é mais importante que a própria gramática, daí as inúmeras licenças poéticas. O cordelista falta com o respeito às regras gramaticais em nome da métrica.

Hoje as estrofes mais populares são as sextilhas, seis versos de sete sílabas, e a sextilha, com sete versos de sete sílabas. E tudo muito bem calculado para chegar à rima perfeita. Aproveitando essas características tradicionais do gênero fizemos circular, de forma simples e interessante, as

⁶³ Compositor austríaco do período clássico da música europeia, com uma obra vasta qualitativamente riquíssima, considerado um dos grandes mestres da música universal.

normas às vezes complicadas da gramática: "As rimas ajudam a memorizar e, como os versos são geralmente engraçados, o aprendizado se torna mais rápido e a aula, mais dinâmica.

Iniciamos o Projeto realizando pesquisas em sala de aula sobre a literatura de cordel, lendo folhetos, realizamos laboratórios de criação, no qual as crianças realizaram sextilhas com características pessoais, a partir do próprio nome, satirizando seu cotidiano.

Por tratar de uma manifestação popular, contextualizamos os artistas populares que são porta-vozes de um coletivo, ou seja, falam, cantam e dançam os anseios de seu povo, de sua comunidade. Então os temas do cordel e do repente saem daí e que nos versos de cordel poderíamos escrever histórias, poemas, fábulas, críticas sociais, enfim o tema que quisermos, mas sempre dentro de uma estrutura:

SEXTILHA.

Sendo *X: Versos livres*

A: Versos com rimas.

1 _____X

2 _____A

3 _____X

4 _____A

5 _____X

6 _____A

1º passo: Montar o “XAXAXA” –

2º passo: Escolher 03 rimas para o meu assunto. (EX; Cordel) inserir as Rimas.

Como cordel é literatura oral, é para ser dita, cantada ou falada, brincamos com as estrofes criadas a partir do modelo acima, desta forma, pôde-se perceber a fluência quando a pronunciávamos!

A partir de repetidas vezes dizendo uma mesma estrofe, percebe-se que naturalmente nascia uma melodia, e que esta melodia ajuda a fazer a métrica certa.

Quando as crianças apropriaram-se do conteúdo de Cordel, iniciou-se a segunda fase que se referia ao tema interdisciplinar com a história da música.

Nas aulas de apreciação musical, abordou-se o Compositor Mozart, um enfoque maior foi devido as comemorações de seus 250 anos de nascimento e por sua obra ser universalmente venerada.

Inicialmente, foi contextualizada a vida e a obra do compositor, por meio de audições, fotos, vídeos e leituras. Dividiu-se sua história em três fases, infância, adolescências e fase adulta. Foram registrados fatos circunstâncias ou acontecidos importantes de sua vida: Manifestação de natureza física, fatos de repercussão social, cidade e vida urbana, crítica e sátira, o elemento humano: seu pai Leopold, sua irmã Narnell, infância, genialidade, regência, casamento, Constança sua mulher, vida boêmia e morte.

Criação coletiva:

Na Alemanha o menino Mozart nasceu

Sua irmã Narnell doce como favo

Com o tempo o menino mostrou-se prodígio

Seu pai Leopoldo que era bravo

Preferiu que seu filho tocasse violino

Mas a vida decidiu que seria o cravo

Viajando para vários países

Encontrando reis e rainhas

Mozart cresceu tocando

E ganhando muitas coisinhas

Roupas, toucas e dinheiro

Junto com sua irmãzinha

Um aspecto de grande importância do Cordel é, sem dúvida, a xilogravura de suas capas. Sabe-se que o cordel antigo não trazia xilogravuras. Suas capas eram ilustradas apenas com vinhetas - pobres arabescos usados nas pequenas tipografias do interior nordestino. A partir da década de trinta, surgiram folhetos trazendo nas capas clichês de artistas de cinema, fotos de postais, retratos de Padre Cícero e Lampião.

Foi iniciado o trabalho de xilogravura a partir dos relatos da história do compositor, por meio de desenhos das crianças em folhas sulfites, dando, desta forma, os primeiros passos para reprodução gráfica:

Alguns esboços de desenho realizados pelas crianças visando à construção de xilogravuras.



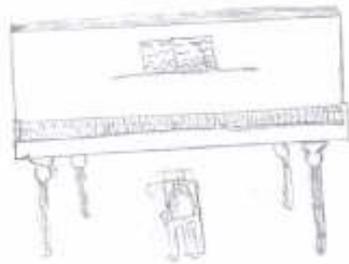
As viagens de Mozart na infância, cansativa e empoeirada...



A adolescência de Mozart, aos treze anos é convidado a reger uma orquestra.



Fase adulta de Mozart, o violino um de seus instrumentos preferido.



O cravo, instrumento da época.

A xilogravura - arte de gravar em madeira é um processo de gravação em relevo que utiliza a madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado.

Para fazer uma xilogravura é preciso uma prancha de madeira e uma ou mais ferramentas de corte, com as quais se cava a madeira de acordo com o desenho planejado. Como estávamos lidando com crianças pequenas, faixa etária de sete a nove anos. Utilizamos materiais alternativos, para dar o mesmo efeito.

Foram usadas forminhas de isopor, para reproduzir os desenhos e palito para escavar. Era preciso ter em mente que as áreas cavadas não receberiam tinta e que a imagem vista na madeira sairia espelhada na impressão; no caso de haver texto, deveríamos gravar as letras ao contrário. Depois de gravada, a matriz recebeu uma fina camada de tinta espalhada com a ajuda de um rolinho de borracha. Para fazer a impressão, bastou posicionar uma folha de papelão sobre a prancha entintada e fazer pressão manualmente, esfregando com uma colher ou mecanicamente, com a ajuda de uma prensa. Desta maneira, surgiram diversas xilogravuras como as demonstradas a seguir:



Mozart e seu violino



Os castelos em que Mozart se apresentava.

3.2 CANÇÃO PARA MARIANA

Para este projeto de pesquisa foram compostas duas canções, segundo objetivos pré-estabelecidos. A primeira “*Canção para Mariana*”, tem por objetivo fundamental experimentar as possibilidades de aplicação de uma música com melodia de caráter lírico. Uma vez que especialistas apontam para

este aspecto como um fator relevante no período de assimilação por parte dos estudantes no processo ensino-aprendizagem em música, ou seja, uma canção com melodias bem delineadas, proporciona maior interesse por parte dos estudantes e coralistas.

Esta canção foi inicialmente composta na tonalidade de Mi maior, entretanto quando esta foi colocada em prática pelo Coral do Colégio Clip. Percebemos que esta melodia possibilitava melhores resultados no tom de Ré maior devido ao registro vocal das crianças. Este é um problema que o educador musical e regente coral precisa estar atento, pois o registro médio de uma criança é diferente do registro de um adulto (mesmo em se tratando de vozes femininas), portanto o profissional que exerce estas atividades deve ter a habilidade de transpor tanto melodias como harmonias para que estas canções, possam de fato ser utilizadas pelos grupos sem causar transtornos pelo fato de estarem fora do registro vocal das crianças.

Canção Para Mariana

Bob Souza

Gmaj⁹ s s Em¹¹ F#m⁷
 E xis te uma fa da uma es trela um
 Gmaj⁹ Dsus⁴ Gmaj⁹ s s
 so pro de ar que vem de ma

Em¹¹ F^{♯m}⁷ Gmaj⁹

ria na ma ria na me faz ca mi nhã

Dsus⁴ Em¹¹ Bm⁷

ma ri a na vo cê é meu mar

Em¹¹ Bm⁷ F^{♯m}⁷

ma ri a na vo cê é meu mar de amor

Gmaj⁹ Em¹¹ Bm⁷

ma ri a na vo cê é meu mar

Em¹¹ Bm⁷ F^{♯m}⁷

ma ri a na vo cê é meu mar de amor

Gmaj⁹ Dsus⁴ Gmaj⁹ *s s*

o olhar de ma

Em¹¹ F^{♯m}⁷ Gmaj⁹

ria na tão lin do sin se ro

Dsus⁴ Gmaj⁹ Em¹¹

seu jei to tá do cê tão

F#m7 Gmaj9 Dsus4
 for te não can so de olhar
 Em11 Bm7 Em11
 ma ri a na vo cê é meu mar ma ri a na vo cê
 Bm7 F#m7 Gmaj9
 é meu mar de amar
 Em11 Bm7 Em11
 ma ri a na vo cê é meu mar ma ri a na vo cê
 Bm7 F#m7 Gmaj9
 é meu mar de amar
 Dsus4 Gmaj9

Esta canção encontra-se no tom de Sol maior e recebeu um tratamento harmônico tonal exceto pelo fato do acorde construído sobre a nota “Ré” (quinto grau), não possuir a estrutura denominada “Dominante”, ou seja, acorde maior com sétima menor e sim a estrutura de acorde “Sus4” este acorde possui quarta, sétima e nona e é considerado pelos teóricos em harmonia de música popular⁶⁴ como um segundo grau menor com quarta no baixo, Am7/D.

Outra característica que deve ser observada nesta canção é o caráter modal da melodia, composta sobre o modo lídio. O modo lídio consiste em uma escala maior com o quarto grau elevado em um semitom ex:

⁶⁴ Podemos encontrar referências sobre esta estrutura de acorde nos livros de Almir Chediack e Ian Gest

Escala de Sol maior:



Escala de Sol maior Lídio:

Esta alteração poderia ser indicada na armadura de clave (conjunto de acidentes que aparecem junto à clave), entretanto poderia sugerir a idéia falsa de tonalidade polarizando as atenções para a tonalidade de Ré maior ex:

Escala de Ré maior:



Escala de Sol Lídio:



Quando um modo grego encontra sua tessitura alterada como ocorre nesta canção, devido ao fato da escala ser de Sol maior, no entanto a tessitura constituir-se em uma oitava de Ré a Ré, na nomenclatura clássica este modo recebe o prefixo Hipo, denominando se então neste caso Sol Hipolídio.

Um procedimento que é sempre recomendável para quem escreve canções para serem interpretadas por crianças consiste em manter a melodia dentro da tessitura adequada respeitando as características vocais infantis. A voz infantil caracteriza-se pelo seu timbre claro, sem vibrato e extensão praticamente sem graves, aproxima-se da voz adulta feminina, mas é mais frágil, menos encorpada nos médios e mais brilhante nos agudos. Por este

motivo, o que é muitas vezes cômodo e adequado à voz do professor ou regente, não é o ideal para as crianças.

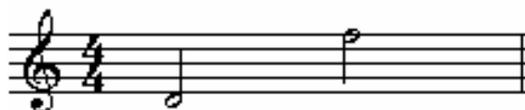
Um bom material de apoio para quem inicia na prática de regência coral infantil, é o método desenvolvido no Centro experimental de Música do Sesc Consolação denominado “*Canto Canção e Cantoria*”, neste material pedagógico podemos encontrar uma série de recomendações, relatos e repertório acompanhado de um DC com músicas e *play Backs*. Deste livro destaco a seguinte referência sobre a tessitura vocal infantil:

Ao contrário da crença mais comum, a melhor região para a voz infantil é o agudo, é nessa direção que meninos e meninas têm mais espaço para ampliar sua extensão vocal.

É também no agudo que a voz infantil tem mais brilho e volume. O limite grave da voz infantil coincide com sua região de fala.

Sendo assim, quanto mais grave a criança cantar, mais difícil será diferenciar o cantar do recitar. É isso o que acontece geralmente com o *Parabéns a você*. (Cruz: 1997. p.58)

Extensão vocal utilizada pelo repertório coral infantil:



A tessitura⁶⁵ melódica desta canção encontra-se dentro desta orientação, o que não chega a fornecer riscos à interpretação da mesma:



A frase da última linha embora ultrapasse o limite da tessitura proposta, deve ser executada apenas pelos instrumentos que acompanham o grupo vocal:

⁶⁵ Denomina-se tessitura a distância entre a nota mais grave e a mais aguda de uma melodia.



3.3. PEDRO E A INTERNET

A segunda canção, que será objeto de análise neste trabalho denomina-se Pedro e a Internet. Esta canção foi criada inspirada no pensamento de Paulo Tatit, que acredita que as músicas possibilitam melhores resultados quando refletem a realidade do cotidiano das crianças. Este talvez seja o grande “insight” dos cancionistas infantis urbanos. Segundo o compositor, não devemos tentar conquistar a atenção das crianças urbanas com temas bucólicos como, “vaquiha” e “cavalinho” em nossas canções, pois a dinâmica destas crianças é muito diferente das crianças de anos atrás.

A canção “*Pedro e a Internet*”, composta sobre uma melodia extraída do jogo das “*Meninas super poderosas*”, encontrado no site oficial do cartoon network, deve ser executada por coro infantil acompanhado de instrumentação Orff como demonstra partitura. Esta música tem um caráter performático, o que é muito importante para uma peça que se destina a um grupo de performance, pois os grupos corais têm buscado mais que fazerem apresentações, montar espetáculos completos que agradem de fato o público e outros corais participantes. Vania Dohme⁶⁶ ressalta a importância do uso de canções

⁶⁶ Atividades Lúdicas na Educação. P. 107.

adequadas à faixa etária dos aprendizes e que esta deva ter, melodias simples, engraçada, com certa novidade. Pode-se dizer que não se faz todo tipo de bolo com a mesma receita, entretanto a presente canção está bem adequada a este perfil.

Pedro e a Internet

Bob Souza/ Cartoon Network

Vóz

xilofone

xilofone baixo

Dm

você esta jo gan do mui to tem po sem pa rar(*) po de pa rando que eu pre ci so tra ba

lar po de pa ran do va mos pa ran do (#) po de pa ran do que eu vou tra ba

G F Em A⁷

The musical score is written in 4/4 time. It features three staves: Voice (Vóz), Xylophone (xilofone), and Xylophone Bass (xilofone baixo). The lyrics are in Portuguese. The first system shows the beginning of the song with the chord Dm. The second system continues the melody and includes the lyrics 'você esta jo gan do mui to tem po sem pa rar(*) po de pa rando que eu pre ci so tra ba'. The third system continues with the lyrics 'lar po de pa ran do va mos pa ran do (#) po de pa ran do que eu vou tra ba' and includes the chords G, F, Em, and A⁷. The xylophone and xylophone bass parts provide a rhythmic accompaniment throughout the piece.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system has four measures with chords Dm, G, F, and Em. The second system has three measures with chords A, Dm, and Dm. The melody is written in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. There are lyrics in Portuguese at the bottom of the second system.

*mamãe saiu foi com a vovó pra passear #ache outra coisa pra você brincar

Embora a melodia original tenha um caráter modal, construída sobre o modo dórico, o tratamento harmônico dado foi misto. Ao mesmo tempo em que se manteve a estrutura modal valorizada pelo emprego do acorde de sol maior (quarto grau maior), característico do modo dórico, foi acrescentado o acorde de lá maior (dominante), o qual remete à estrutura tonal.

Quanto às condições desta melodia ser cantada por crianças, podemos avaliar sua viabilidade devido à sua tessitura partir da nota Dó central (um tom abaixo do recomendado no manual do Sesc) e ir à nota ré uma oitava acima. Não é uma tessitura pequena levando-se em consideração que será interpretada por crianças, no entanto está centrada no registro indicado entre o Do 4 e o Ré 5⁶⁷ o que a torna viável.

Quanto ao acompanhamento instrumental, criou-se um ostinato para os dois xilofones com o objetivo de enriquecer o aspecto rítmico e percussivo da canção, com um arranjo relativamente simples para viabilizar sua execução. O

⁶⁷ Utilizamos a denominação Do 4 para indicar a nota Do central, ou seja a nota que se encontra na primeira Linha suplementar inferior na clave de Sol e a primeira linha suplementar superior da clave de Fá.

trabalho com ostinatos durante a prática instrumental com grupos infantis pode proporcionar muito bons resultados e foi uma temática abordada em algumas oficinas que o compositor e educador Koellreutter ministrou para formação de educadores musicais. Partindo destas oficinas foi criado pelo percusionista e educador Beto Caldas na FAAM um curso de praticas pedagógicas com sucatas no ano de 1987, curso este que nos proporcionou vivenciar algumas estratégias e atividades para o desenvolvimento musical e motor das crianças, além de trabalhar a percepção e improvisação rítmica. Portanto, constata-se que a performance desenvolvida nesta canção, está fundamentada no pensamento de Koellreutter e nos princípios da metodologia Orff.

Segundo Sandy Loewenthal (MARTIN: 2002, p.38.), se você não consegue dançar uma canção e mesmo assim a acha boa, são boas as chances de que a melodia, a harmonia e as letras sejam excepcionais, porque o ritmo se suficientemente contagiante, é frequentemente o único elemento necessário para se vender uma canção. Pedro e a Internet é uma canção com características rítmicas marcantes que proporciona a seus interpretes uma forte motivação.

3.4. APLICAÇÃO DAS CANÇÕES

Buscando uma metodologia que auxiliasse na interpretação da parte instrumental desta canção por parte dos alunos, foi na obra de Willems onde se encontrou a grande inspiração tanto quanto ao tratamento dado à

instrumentação com características predominantemente rítmicas como ocorre com a segunda canção:

Dado que o instinto do ritmo deve estar baseado no movimento e na imaginação motriz, há um inconveniente real em associar o ritmo exclusivamente ao cálculo métrico (por exemplo, na prática instrumental). Bem entendido o aluno deve ser capaz de contar os tempos e as subdivisões dos tempos; mas ele deve sobre tudo sentir o decurso do tempo, sentir a natureza agógica, dinâmica e plástica do ritmo. A estas sensações o aluno reúne o cálculo métrico, cerebral, sobretudo para suas necessidades de leitura. Mas na execução instrumental, uma vez adquirido este cálculo, o aluno deve tocar com instinto rítmico – que deve desenvolver-se constantemente – e não com o conhecimento métrico, que não é senão uma indicação para a ação a realizar. (WILLEMS: 1970, p.135-136.)

Procurou-se, durante os ensaios, ter cuidado com a postura das mãos, sonoridade e musicalidade. Entretanto, como estas crianças já vêm desenvolvendo atividades corais e sendo musicalizadas por alguns anos, muitos destes conceitos já estão corporificados no fazer artístico e musical.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira canção relatada, “Canção para Mariana” teve sua primeira audição pública no Oitavo Encontro de Coros Infantis da Cidade de Guarulhos. Neste encontro pode-se observar a reação do público referente à obra e sua audição. A sonorização do evento não estava em acordo com o proposto pela organização, pois a aparelhagem de som fornecida pela prefeitura da cidade, como geralmente acontece, não obedecia às especificações necessárias para a realização do evento. Entretanto, mesmo com a interpretação muito a quem do que conseguimos realizar, posteriormente, a canção manifestou o interesse do público e de outros coros participantes. Neste dia a regente Lídia de Godau, presidente da associação dos regentes de Coros da região Norte de São Paulo pediu uma cópia da partitura para que fosse cantada por um de seus coros infantis. A segunda audição pública desta canção aconteceu no fórum de educação musical da Cidade de Taubaté e esta registrada em vídeo. Nesta apresentação embora o Clip Coral estivesse desfalcado pela falta de alguns integrantes e a acústica do ambiente (uma quadra de esportes de um clube local) não favorecesse, o grupo interpretou melhor a canção, muito embora não tenhamos observado grandes reações do público referente à canção em si.

Uma das dificuldades que o compositor e arranjador enfrenta é que este depende do interesse de um grupo para colocar em prática seu projeto e desta maneira comprovar sua viabilidade. Quando o compositor arranjador é o líder ou mediador do grupo musical, esta atividade torna-se mais fácil,

entretanto, quando o compositor arranjador não tem esta função perante o grupo, para que o processo se desenvolva de acordo, torna-se necessário que este líder ou mediador, seja a primeira pessoa a comprar a idéia. “Pedro e a Internet”, necessitou ser experimentada para ser compreendida no todo, devido ao fato de sua beleza não estar em sua melodia como ocorre no caso da “Canção para Mariana” que já estimula de cara os integrantes a praticá-la. Quando uma canção é apresentada com uma letra e uma grade de instrumentos⁶⁸, por mais simples que esta se apresente, requer do interprete um alto grau de abstração para que a partir de sua musicalidade imanente recodifique a música grafada em manifestações sonoras. Este procedimento requer habilidade e vontade, no entanto, quando os registros sonoros da canção em questão foram encontrados, este esforço de abstração imagética é reduzido em grande parte, tornando mais fácil a tarefa do educador musical.

Um relato semelhante a este foi descrito por Sting. O cantor compositor e instrumentista ex-integrante do trio *The Police* assim relatou:

Tendo acabado uma canção, a coisa mais difícil do mundo é vendê-la para seus colegas. Faço a melhor demo⁶⁹ que puder, cantando e tocando guitarra, baixo, piano e operando bateria eletrônica. Faço uma boa versão, de forma que as pessoas possam enxergar seu potencial. (MARTIN: 2002, p.70.)

A canção “Pedro e a Internet” até o momento não foi apresentada em audição pública, sendo estudada e registrada em filme em sala de aula por alunos do Colégio Passionista e posteriormente gravada no estúdio do Sesc Consolação por alunos do mesmo colégio.

Pelo que se pode observar, sua apresentação pública ainda exigirá de seus participantes um pouco mais de trabalho, devido às dificuldades de

⁶⁸ Partitura que contém todos instrumentos tocados na peça.

⁶⁹ Gravação para demonstração.

execução instrumental por parte das crianças nos xilofones, no entanto, este é um desafio a ser superado.

Quanto ao interesse das crianças em relação às duas canções, também foi observado que houve uma boa interação o que tornou fácil o trabalho durante os ensaios, audição e gravação.

Os objetivos propostos foram alcançados e seus resultados são úteis para quem quer que pretenda se aprofundar no universo que envolve canção infantil, sua estrutura, forma de produção e aplicações práticas. Para o grupo de educadores/regentes, este processo foi muito produtivo, pois permitiu a aproximação da canção, em especial a canção infantil urbana, com um olhar muito mais atento para os fenômenos que permeiam este universo tão rico em poesia e imaginário.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Ana Mei (Org.), *Arte-Educação(Leitura no Subsolo)*. São Paulo: Cortez, 2001.

BEYER, Ester: *A Música Linguagem, Estrutura e Instrumento*. Lisboa: edições 70, S.D.

_____. *Idéias em Educação Musical*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

BRITO, Teca Alencar: *Koellreutter Educador(O Humano Como Objetivo da Educação Musical)*. São Paulo: Peirópolis, 2001.

_____. *Música na Educação Infantil*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BURKE, *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDÉ, Roland de: *A Música Linguagem, Estrutura e Instrumento*. Lisboa: edições 70, S.D.

CASTRO, Ruy: *A onda que se ergueu no Mar (Novos mergulhos na Bossa Nova)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Chega de Saudade (A história e as histórias da Bossa Nova)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Unesp, 1986.

CHENG, Stephen Chun-Tao : *O Tao da Voz*. Rio de Janeiro: Ricco, 1999.

CONTIER, Arnaldo Daraya: *Passarinhada do Brasil*. Bauru: Edusc, 1998.

COROZZA, Sandra e TADEUTomaz: *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CRUZ, Gisele (Org.): *Canto, Canção, Cantoria: Como Montar um Coral Infantil*. São Paulo: Sesc, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferenta e Repetição*. São Paulo: Graal, 2006.

DOHME, Vania. *Atividades Lúdicas na Educação*. Petrópolis: Vozes, 2003.

FONTAINE, Paul. *Basic Formal Structures in Music*. New York: Appleton-Century-Crofts (Meredith Publishig Company), 1967.

FONTEERRADA, Marisa T. Oliveira. *De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Tese para obtenção do grau de livre docência, 2001.

GAINZA, Violeta Henzy. *La transformación de la Educación Musical a las puertas del Siglo XXI*. Buenos Aires: Guadalupe, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KEMP, Antony. *Introdução à Investigação em Educação Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil (A study of African cultural extensions oversea)*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural 1979.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.

MARTIN, George (Org.). *Fazendo Música (O guia para compor tocar e gravar)*. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

MORAES, J.J.: *Música da Modernidade- Origem da Música do Nosso Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORANDI, Franc. *Modelos e Métodos em Pedagogia*. Bauru: Educ, 2002.

PERRENOUD, Philippe/THURLER, Monica Gather: *O As Competências para Ensinar no Século XXI*. São Paulo: ARTMED, 2002.

PETRAGLA, Isabel Cristina. *Edgar Morin, A educação e a Complexidade do Ser e do Saber*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

PINTO, Julio. *O Ruído e Outras Inutilidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

QUEIROZ, Gregório J. Pereira. *A Música Compõe o Homem O Homem Compõe a Música*. São Paulo: Cultrix, 2000.

RETI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. New York: The Macmillan Company, 1951.

ROCHA, Carmen Maria Metting. *Educação Musical (Método Willems)*. Salvador: Faculdade de Educação, 1998.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente, Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Ed. UFRJ, 2001.

SMALL, Christopher. *Musica, Sociedad, Educacion* . Madrid: Alianza Musical, 1989.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

STEWART, R.J. *Música e Psique*. São Paulo: Cultrix, 1987.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TATIT, Luiz. *O Cancionista, (composição de canções no Brasil)* . São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Semiótica da Canção (melodia e letra)*. São Paulo: Escuta, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VISCONTI, Marcia/ ZEI, Maria. *Guia para Educação e prática Musica em Escolas*. São Paulo: Abemúsica, 2002.

WILLEMS, Edgard. *As Bases Psicológicas da Educação musical*. Suíça: Edições Pró-Música, 1970.

_____. *La Preparacion Musical de los Más Pequeños*. Buenos Aires: Universitária. 1976.

WINNICOTT, D. W. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)