

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

MARIA LUCIA CRUZ SUZIGAN

EDUCAÇÃO MUSICAL – UMA NOVA ABORDAGEM

CENTRO LIVRE DE APRENDIZAGEM MUSICAL

SÃO PAULO - 1973 A 2001

**São Paulo
2006**

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

MARIA LUCIA CRUZ SUZIGAN

EDUCAÇÃO MUSICAL – UMA NOVA ABORDAGEM
CENTRO LIVRE DE APRENDIZAGEM MUSICAL
SÃO PAULO - 1973 A 2001

Dissertação de Mestrado apresentado ao curso de pós-graduação da Universidade Presbiteriana Manckenzie, do Programa de Educação, Arte e História da Cultura.

Orientador Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier

São Paulo
2006

MARIA LUCIA CRUZ SUZIGAN

**EDUCAÇÃO MUSICAL – UMA NOVA ABORDAGEM
(CENTRO LIVRE DE APRENDIZAGEM MUSICAL – SÃO PAULO - 1973 A 2001)**

Dissertação de Mestrado apresentada o curso de pós-graduação da Universidade Presbiteriana Manckenzie, do Programa de Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovada em / / 2006

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier
Universidade Presbiteriana Manckenzie

Prof. Dr. Geraldo Antonio Fiamenghi Junior
Universidade Presbiteriana Manckenzie

Pror^a. Dr^a. Maria Aparecida de Aquino
Universidade de São Paulo

Aos meus alunos, o grande desafio,
às professoras e aos professores
que trabalharam comigo nesses últimos, 31 anos.
Aos filhos queridos, Ana Luisa e Daniel
que me inspiram sempre e, agora trabalham comigo.
Ao Ge, esposo e parceiro eterno.
Às lembranças das minhas escutas
do violino do meu pai Silvio (*in memorian*),
do piano da tia Marieta (*in memorian*)
e Deolinda (*in memorian*), minha mãe querida,
responsáveis pela Música na minha vida.
Ao maestro Amilson Godoy, padrinho e amigo
responsável pela minha ida ao CLAM.
Aos queridos Amilton, Luiz, Rubinho (Zimbo Trio) e
Chumbinho (*in memorian*) pela música e pelo CLAM.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier, pelas aulas, pela clareza com que me ajudou a achar o cerne da dissertação, pelo apoio e valorização de todo o meu trabalho, pelo incentivo em todos os momentos e às nossas ricas conversas.

À Prof^a. Dr^a, Maria Aparecida de Aquino pelas inestimáveis contribuições oferecidas, com harmonia, leveza, sutileza e delicadeza.

Ao Prof. Dr. Geraldo Antonio Fiamenghi Junior pelas análises, comentários, depoimentos e correções, fundamentais para construir minha confiança no rumo escolhido para este trabalho.

Aos professores do programa, pelas aulas e momentos construtivos e estimulantes.

À minha turma especial e inesquecível, sempre participativa, com a qual tive o privilégio de conviver durante todo o programa, dentro de um ambiente fraterno e descontraído, onde pudemos aprender muito e, principalmente, cultivar amizades novas.

Ao meu irmão Sylvio e sobrinho Marcio que me incentivaram e me auxiliaram com tanta dedicação e carinho.

Ao amigo Alan que sempre socorre nos últimos minutos do segundo tempo.

Ao Mackpesquisa pelo suporte e apoio.

RESUMO

Essa dissertação propõe discutir o projeto pedagógico do CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical, uma das primeiras escolas de música da cidade de São Paulo a desenvolver uma proposta de ensino-aprendizagem diferente das escolas tradicionais. O estudo abrange o período de março de 1973 a março de 2001. É um trabalho interdisciplinar que está dividido em três capítulos, sendo o primeiro uma breve história sobre o Zimbo Trio e o CLAM. O segundo capítulo analisa toda a metodologia desenvolvida na escola e exemplos do repertório utilizado. No terceiro, a criação e organização do Departamento de Educação Musical para Crianças, sua metodologia, repertórios, recitais e a utilização deste sistema de ensino-aprendizagem por escolas regulares do ensino público e privado, em especial as escolas da rede municipal de Diadema - SP.

Palavras-chave: Educação Musical. História da Arte. Pedagogia. Música.

ABSTRACT

This work intends to discuss the pedagogical project of CLAM - Free Center of Musical Learning, one of the first schools of music in the city of São Paulo to develop a different proposal of teaching-learning from the traditional schools. The focus is on the period from March 1973 to March 2001. It is an interdisciplinary work the first one concerning a brief history of Zimbo Trio and the CLAM. The second chapter analyses all the methodology developed in the school and examples of what repertoire was used. In the third chapter is about the creation and organization of the Department of Musical Education for Children, its methodology, repertoires, recitals and the use of this teaching-learning system for public and private schools, in particular Diadema - SP public school net.

Keywords: Musical Learning. Art History. Pedagogy. Music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
A) JUSTIFICATIVA	10
B) OBJETIVO GERAL	17
C) MÉTODOS E TÉCNICAS.....	18
D) CORPUS.....	21
1. ZIMBO TRIO E O CLAM.....	22
1.1. ZIMBO TRIO - Uma breve história.....	22
1.2. O CLAM – 1973 a 2001.....	35
2. MATERIAIS DE ENSINO-APRENDIZAGEM CRIADOS NO CLAM	60
2.1 Os primeiros livros desenvolvidos	60
2.2. Método de divisão rítmica	62
2.3. Método para bateria	67
2.4. Módulos de estudo de harmonia	70
2.5. Métodos para o estudo de piano	84
2.6. Métodos para contrabaixo	92
2.7. Métodos para saxofone e flauta transversal	99
2.8. Métodos para violão e guitarra	106
3 DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL PARA CRIANÇAS	113
3.1. Iniciação I – Métodos e Repertório	120
3.2. Iniciação II – Métodos e Repertório	134
3.3. Iniciação III – Métodos e Repertório	137
3.4. Pré-Básico I e II – Repertório	149
3.5. Recitais	152

3.6. Aplicação do sistema de educação musical em outras escolas	164
3.6.1. A experiência de Diadema	164
CONCLUSÃO	181
REFEFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	184
MATERIAIS DIDÁTICOS DE REFERÊNCIA	186
ANEXOS.....	189

INTRODUÇÃO

A) JUSTIFICATIVA

No início do século XX, surge nas Américas¹ um novo gênero musical que prima pela improvisação, harmonias complexas, riqueza rítmica e técnica apurada. Na América do Norte, representado pelo Jazz e no Brasil, pelo Choro.

Por volta de 1900, no Delta do Mississipi, surgiu o Jazz, como forma musical reconhecível², nascido da fusão de vários componentes sociais e musicais, da cultura dos escravos negros do sul dos Estados Unidos, vindos da África ocidental.

Nos anos cinqüenta, a publicidade norte-americana **já podia recrutar uma orquestra internacional incluindo músicos de treze países**. A história da música Clássica ocidental é medida em séculos. A evolução do Jazz, que passou por grandes modificações, mesmo considerando-as mais modestas, é medida em décadas.

O Jazz ampliou grandemente as possibilidades técnicas de todos os instrumentos, com exceção dos pequenos instrumentos de cordas. Os pianistas são consideravelmente superiores, em número, aos seus equivalentes clássicos. A sua arte não é reproduzida, mas criada, e existe apenas o momento da criação. Acontece graças ao toca-disco, parte desse processo contínuo de criação conjunta, que constitui a própria vida do músico de Jazz em atuação, são separadas como obras de arte ou mesmo obras primas. Não se trata porém de obras acabadas, mesmo que já estejam compostas ou arranjadas. Uma série de recriações e modificações, um fluxo tão grande quanto a vida. O Jazz é, portanto, música de músicos. (HOBBSAWM, E.J. – op. cit. p. 149, 150)

¹ SUZIGAN, G, Bossa Nova – Música, Política e Educação no Brasil, 1990, CLAM – ZIMBO EDIÇÕES, SP.

² HOBBSAWM, E.J.H, História Social do Jazz, Editora Paz e Terra, SP, 4ª Edição, – 1990.

No Brasil, o Choro é registrado a partir de 1870, no Rio de Janeiro, como um gênero musical urbano, estabelecendo-se no começo do século em São Paulo.

Os grupos, em sua maioria, eram formados por dois violões (acompanhamento e baixo), cavaquinho e um instrumento de sopro (clarinete ou flauta). Esses conjuntos musicais ganharam muita popularidade como animadores de festas domésticas nos bairros **periféricos** onde nem todos tinham oportunidade de ter um gramofone ou um piano, que era o instrumento da moda. Esses músicos paulistanos, quase todos descendentes de imigrantes, não viviam somente da música. Trabalhavam no comércio, nos bancos, em empregos públicos ou como artesãos, barbeiros, marceneiros, joalheiros, carteiros.

Os músicos estavam sempre à procura das 'rodas de choro' (encontros musicais nas residências dos músicos), pois tratava-se de núcleos musicais vitais, onde poderiam participar tanto tocando como ouvindo. Essas reuniões entre chorões constituíam momentos privilegiados de treinamento e aprendizado para os músicos paulistanos. Se levarmos em conta que geralmente a esmagadora maioria dos instrumentistas somente poderia aprender aspectos organizativos da música e seu repertório através dos raros discos e partituras, estes momentos de reunião tornavam-se fundamentais para o aprendizado, conhecimento, treinamento técnico e de repertório. (MORAES, 1997, p. 142)

"Já na sua constituição o choro é um gênero de síntese instrumental baseado na 'improvisação inteligente' a que se referia Villa-Lobos. Espaço de convergência da técnica musical da cidade, assentado na classe média, produzindo um gestuário sonoro original rabiscado de traços eruditos e populares." (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 162)

Há grande semelhança entre as influências do Choro e as do Jazz pelas raízes africanas e a apropriação da cultura européia, que também tiveram suas intersecções no Brasil.

No final dos anos 50, nasce, no Brasil, a MPB - Música Popular Brasileira com o movimento da Bossa Nova, influenciada pelo cool jazz. Representou uma evolução no ambiente musical, criando uma nova estética musical brasileira e arregimentou, entre os instrumentistas do mundo inteiro, uma gama enorme de seguidores. Esse

novo jeito de tocar se desenvolve junto com o mercado fonográfico e os shows de televisão dos anos sessenta.

Talvez os anos 1960 tenham sido o momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre política, cultura, vida pública e privada, sobretudo entre a intelectualidade. Eram anos de guerra fria entre os aliados dos Estados Unidos e da União Soviética, mas surgiam esperanças de alternativas libertadoras no Terceiro Mundo, até no Brasil, que vivia um processo acelerado de urbanização e modernização da sociedade. Buscava-se no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista. (RIDENTE, 2003, p. 135 - 136).

É nesse contexto que, em 17 de março de 1964, Amilton Godoy, pianista, Luiz Chaves, contra-baixista e Rubens Barsotti (Rubinho), baterista, apresentaram-se pela primeira vez ao público como Zimbo Trio em um show de Norma Benguel, realizado na Boate Oásis, sob a direção de Aloysio de Oliveira.

Essa corrente da MPB sofre grandes transformações, perdendo espaço na mídia, para as discotecas e o rock do início dos anos 70, chamado os **anos de chumbo**, no Brasil, do regime autoritário e seus atos, mas ganha espaço no novo e crescente mercado profissional em gravadoras, shows, casas noturnas e na publicidade.

Nesse momento jovens músicos mostravam forte desejo de aprender música de forma completa para poder concorrer nesse mercado. Esses conhecimentos não eram encontrados nos Conservatórios Musicais brasileiros, todos estruturados conforme grades curriculares dos Conservatórios europeus, franceses em especial, que ofereciam o ensino da técnica instrumental, desvinculada dos conhecimentos da linguagem musical (harmonia, instrumentação e criação). Técnicas de orquestração e arranjo não faziam parte do programa de ensino. Escrever música a partir de um disco (**tirar música**) era o grande segredo. Não era permitido tocar música popular nos Conservatórios. A situação se repetia também no ensino superior.

Apareceu também uma nova classe média brasileira que chegou à universidade no final dos anos 50, início dos anos 60, que protagonizou o **milagre brasileiro** dos anos 70 e que havia acompanhado toda essa transformação da música brasileira desde os primeiros anos bossanovistas, passando pelos festivais de música, o Tropicalismo, chegando aos consumidores exigentes da MPB. Foram eles que mostraram o desejo de que seus filhos, crianças e jovens, aprendessem música, não nas escolas tradicionais disponíveis, mas com os músicos da MPB. Queriam eles mesmos e seus filhos aprender algum instrumento para tocar Jazz e MPB com uma característica importante: tinham recursos financeiros que podiam contratar professores e até mesmo financiar a criação de novas escolas.

A dedicação dos grandes músicos brasileiros da MPB com a falta de trabalho na televisão e bons cachês do final dos anos 60, início dos anos 70, passaram a ensinar música para esse público. Mas havia um problema: esses músicos tinham de sobra experiência prática e repertório, mas faltava referencial teórico, metodologia e didática adequada. Entre esses, havia os que estudaram em conservatórios e depois foram aprender **na noite** (autodidatas), ouvindo discos e trocando informações com outros músicos brasileiros e estrangeiros, mas ao ensinar seus alunos, acabavam por reproduzir a forma como aprenderam no conservatório, não adequada às novas demandas da época. Era então o tempo certo de se criar novas escolas, com novos princípios metodológicos e técnicas adequadas ao novo momento, seja no campo dos conhecimentos musicais, que formavam a base do Jazz e da MPB, como no processo de ensino-aprendizagem, que também havia sofrido grandes mudanças e avanços na área pedagógica com as contribuições de Piaget, Vygotsky e outros.

O desafio era criar uma metodologia estruturada didática e pedagógica a partir dos princípios da teoria do desenvolvimento e aprendizagem, tendo como ponto de partida a música brasileira (as músicas folclóricas, as cantigas de roda e a MPB) e os conhecimentos desenvolvidos na música européia e norte-americana (Jazz), adequadas às diversas faixas etárias, somadas a uma prática instrumental em grupo.

Neste momento aparecem as primeiras escolas de música com este novo enfoque para o ensino-aprendizagem de música: a Fundação das Artes, de São Caetano do Sul, tendo como coordenador o pianista Amilson Godoy e o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical) criado pelos componentes do Zimbo Trio, juntamente com o músico João Rodrigues Ariza (Chumbinho)³.

O CLAM iniciou suas atividades no dia 12 de março de 1973, para tanto, foi alugada uma casa na Rua Araguari, 442, no bairro de Moema (Próxima a Rua Graúna e Avenida Santo Amaro) e adaptada para o seu funcionamento. Os departamentos de Piano e Educação Musical para Crianças foram responsáveis pelo maior número de alunos da escola. Inicialmente o número de alunos matriculados no departamento de piano era o maior da escola, mas a partir da segunda metade dos anos oitenta, o departamento de Educação Musical para crianças cresceu para mais que o dobro, com o aumento de pais que procuravam a escola para matricular seus filhos.

A partir dos anos oitenta, o CLAM caracterizou-se por ser um centro de referência para o ensino-aprendizagem de música com dezenas de livros didáticos, discos, fitas cassete (na época não existia o CD), material de formação continuada para professores, atraindo pessoas de todo o país e do exterior. Com isso,

³ João Rodrigues Ariza (Chumbinho) foi baterista do Pedrinho Mattar Trio, participou de gravações com João Gilberto e outros grupos musicais, também dava aulas particulares e sempre incentivou o Zimbo a abrir uma escola de música.

professores e escolas específicas de música de várias cidades brasileiras⁴ fizeram convênios e parcerias para aprender a nova abordagem da educação musical criada pelo CLAM e utilizar essa metodologia, material didático disponível, assessoria para estruturação de suas escolas e cursos nos moldes do CLAM, além da formação continuada para professores.

No segundo semestre de 1987, o CLAM passou a ser procurado também por escolas regulares do ensino fundamental e educação infantil, com o objetivo de levar para seus professores e alunos a metodologia de educação musical. O material estruturado de ensino-aprendizagem, criado a partir dos anos 80, viabilizou a utilização da metodologia nos colégios em classes com 35 alunos, em média. A primeira a implementar o Sistema CLAM de Educação Musical para Crianças e Adolescentes foi o Colégio Magno, escola da rede particular localizada na cidade de São Paulo. A professora Márcia Rezende era, na época, coordenadora da área de Música do colégio e aluna de piano do CLAM. Ficou muito impressionada com os resultados, com o material estruturado, com os recitais e todo o processo de ensino-aprendizagem musical desenvolvido na escola.

O CLAM era uma escola cheia de música que fluía de todas as salas, um som maravilhoso que dava vontade da gente aprender. Era diferente das outras escolas de música que eu havia estudado em toda minha formação anterior. Isso me motivou a estudar lá e, depois, implementar o sistema no colégio (Colégio Magno) onde eu trabalhava como professora de música e depois coordenadora. Foram mais de oito anos (1988 – 1996) de investimento no projeto e maravilhosos resultados com mais de 1.500 alunos aprendendo música pelo sistema do CLAM. Hoje em dia, eu os encontro já adultos e declaram com alegria, a contribuição que foi na vida deles, o trabalho feito. Alguns são músicos profissionais (Márcia, 2006).

A direção do Colégio Magno investiu em cursos de formação para os seus professores, durante o segundo semestre de 1987 e, no ano seguinte, iniciou-se o

⁴ No início dos anos 80 algumas das cidades que procuraram o CLAM, para fazer convênios, com objetivo de utilizar sua metodologia: Araçatuba, Bauru, Santos e grande São Paulo (SP); Londrina e Curitiba (PR) e Belo Horizonte (MG).

processo de implementação, sob a supervisão do CLAM. O planejamento previa oito anos para a implementação de toda a metodologia no Ensino Fundamental. Isso ocorreu entre 1988 e 1996.

Os alunos tinham aula de Música uma vez por semana, dentro da carga horária normal da escola e passavam pelo processo de avaliação como nas outras disciplinas. Todos possuíam o mesmo material utilizado pelos alunos do CLAM e em vários recitais de final de ano houve a participação do Zimbo Trio, tocando com os alunos.

O segundo colégio a procurar o CLAM foi o Colégio Elvira Brandão, no início da década de 90, escola particular, situada também na cidade de São Paulo. O colégio investiu na formação da Professora Maisa Cardoso que, sob a supervisão do CLAM, implementou toda a metodologia de ensino-aprendizagem musical. Foi elaborado um plano semelhante ao do Colégio Magno, porém com adaptações às características do Colégio Elvira Brandão. Neste, os alunos iniciavam o trabalho com Música na primeira série do Ensino Fundamental e tinham essa disciplina até a 4ª série. A partir daí os alunos poderiam optar por fazer aula de instrumento musical em horário contrário ao período normal de aula. No Colégio Magno, os alunos tinham aula da segunda até a oitava série do Ensino Fundamental. A partir da sétima série tinham, também, aula de História da Música e noções de harmonia.

Os resultados da implementação da metodologia do CLAM foram muito significativos e até hoje o ensino-aprendizagem de música continua fazendo parte da grade curricular de ensino destes dois colégios, agora não mais sob a supervisão do CLAM.

B) OBJETIVO GERAL

Essa dissertação propõe discutir o projeto pedagógico do CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical, escola de Música fundada pelo Zimbo Trio e pelo músico João Rodrigues Ariza, no início dos anos 70, para contar: a importância dessa experiência; o que acontecia na escola, os materiais que foram criados; a sutileza do repertório utilizado; o resultado dos recitais dos alunos; o desenvolvimento da educação musical para crianças brasileiras e a aplicação por outros professores em escolas regulares de Educação Infantil e Ensino Fundamental, em especial, o trabalho desenvolvido na década de 90 na rede municipal de Diadema.

C) MÉTODOS E TÉCNICAS

O CLAM caracterizou-se por ser uma das primeiras escolas de música a apresentar uma abordagem diferente das escolas tradicionais daquele momento, partindo principalmente do conhecimento e estudo da Música Popular Brasileira. Uma escola que sempre esteve voltada para os compositores e músicos de seu país, longe de apresentar um viés nacionalista, porém partindo da sua cultura, dando a devida importância à sua música e agregando elementos da música erudita e do jazz. Preocupada em desenvolver um ensino semelhante com as crianças, partindo das músicas folclóricas brasileiras, cantigas de roda, canções infantis e também músicas dos principais autores nacionais e estrangeiros. Quanto mais a criança estiver exposta a diferentes estilos, formações de grupos e instrumentos, tanto melhor será a sua formação e desenvolvimento.

Para lembrar e contar os fatos, as idéias e os acontecimentos mais importantes que aconteceram no CLAM recorreu-se à memória, às publicações de jornais e revistas da época, materiais desenvolvidos na própria escola, fotos, vídeos e entrevistas. As gravações de entrevistas em vídeo, também serão utilizadas, porque além da imagem do entrevistado é possível registrar expressões faciais, gestos e reações que complementam e enriquecem a intenção do entrevistado.

É impossível assistir ao que se passou, seguindo a continuidade do vivido, dos eventos e das emoções. E o que vale para nossas vidas vale evidentemente para o passado de uma forma geral: é impossível reproduzi-lo em todos os seus meandros e acontecimentos os mais banais, tal qual realmente aconteceu. A história, como toda atividade de pensamento, opera por descontinuidades: selecionamos acontecimentos, conjunturas e modos de viver, para conhecer e explicar o que passou. Repetições e detalhes que funcionam como divisões infinitesimais em uma entrevista podem ser parte do esforço obstinado e ao mesmo tempo impotente de refazer o percurso do vivido. Por momentos podemos ter a impressão de que é possível abolir as descontinuidades com o passado. Ao mesmo tempo sabemos que o passado só “retorna” através de trabalhos de síntese da memória: só é possível recuperar o vivido pelo viés do concebido. (ALBERTI, 2004, p. 13-14)

Os historiadores sociais mais radicais não aceitavam a narrativa porque acreditavam que ela servia apenas para valorizar os grandes feitos de grandes homens e supervalorizar a importância dos líderes, em detrimento dos homens e mulheres comuns.

Mas a narrativa retornou, junto com uma preocupação cada vez maior com as pessoas comuns e as maneiras pelas quais elas dão sentido às suas experiências, suas vidas, seus mundos. O atual interesse histórico pela narrativa é, em parte, um interesse pelas práticas narrativas características de uma cultura em particular, as histórias que as pessoas naquela cultura contam a si mesmas sobre si mesmas. (BURKE, 2004, p 157)

Todo discurso dialoga com outros discursos, toda história cria outras histórias. Concebe-se o dialogismo como o espaço internacional entre o **eu** e o **tu** ou entre o **eu** e o **outro**, no texto. Explicam-se as freqüentes referências que faz Bakhtin (1970 apud BARROS, 2003 p. 75) ao papel do outro na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que “nenhuma palavra é da própria pessoa, mas traz em si a perspectiva de voz”, de outrem.

Outro aspecto do dialogismo a ser considerado é o do diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define. Este sentido de dialogismo é mais explorado e conhecido e até mesmo apontado como o princípio que costura o conjunto das investigações de Bakhtin. Ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento das vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas, o texto, assim concebido tem sua melhor representação na poesia Tecendo a Manhã de João Cabral de Melo Neto de que se reproduz a primeira estrofe: (BARROS, 2003, p. 4)

Um galo sozinho não tece uma manhã
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

O Zimbo Trio é o resultado das relações dialógicas de seus componentes e dos vários músicos com quem trabalhou, assim como o CLAM – escola de música –

é resultado das relações entre o Zimbo Trio, professores, alunos e pais. Faz parte da concepção dialógica a relatividade da criação individual e, portanto, o enfoque do caráter coletivo na produção de idéias. Aprende-se o mundo através dos discursos que se assimila.

O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando. Por esse tipo de estudo se pode conhecer melhor aquilo que faz do homem um ser especial com sua capacidade de significar e significar-se. Todo discurso se estabelece na relação com um discurso anterior e aponta para outro. Não há discurso fechado em si mesmo, mas um processo discursivo do qual se podem recortar e analisar estados diferentes. (ORLANDI, 2005, p.15)

D) CORPUS

D.1. O Zimbo Trio e o CLAM – uma breve história

O Zimbo Trio, grupo instrumental formado em 1964, dialogou com o Modernismo Nacionalista Brasileiro, Villa-Lobos, em especial (**Anexo C – DVD – faixa 2**) e com o Jazz. Gravou durante toda a sua carreira uma série de compositores, que sofreram também as mesmas influências, entre eles: Tom Jobim, Milton Nascimento, Chico Buarque e Edu Lobo.

CLAM – escola de música criada pelo Zimbo Trio e o músico João Rodrigues Ariza, em 1973 e sua trajetória até 2001. Uma escola que, nas décadas de 80 e 90, teve muitos alunos vindos de todo o país e alguns do exterior. A formação continuada dos professores da própria escola e de escolas regulares de ensino.

D.2. Análise dos métodos desenvolvidos na escola, por exemplo: os Módulos de Ensino de Harmonia Moderna, utilizados em todos os departamentos e as apostilas de Distribuição de Acordes I e II, utilizadas no ensino-aprendizagem de piano. Alguns exemplos do repertório trabalhados durante as aulas e recitais.

D.3. A criação, em 1975 e o desenvolvimento de um sistema de educação musical para crianças. Análise dos métodos: Iniciação I, IA, II e III, entre outros. Repertório para tocar flauta doce como *A Rã*, de João Donato e Caetano Veloso, o *Samba de Uma Nota Só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça. Os recitais e a aplicação da metodologia nas escolas de Educação Infantil da Rede Municipal de Diadema.

CAPÍTULO 1

ZIMBO TRIO E O CLAM

1.1 ZIMBO TRIO - Uma breve história

A formação inicial do Zimbo Trio (**Anexo C – DVD – faixa 1**), que permaneceu a mesma por 37 anos (1964-2001), era composta por músicos com histórias, competências, talentos e experiências notáveis:

Amilton Godoy - Pianista, compositor e arranjador, nasceu em Bauru, Estado de São Paulo. Pertence a uma família de músicos, tem mais dois irmãos: Adilson e Amilson Godoy, ambos pianistas, compositores e arranjadores importantes no cenário musical brasileiro. Em São Paulo, completou sua formação musical na *Escola Magdalena Tagliaferro*, com a professora Nellie Braga, tendo aulas também com Magdalena Tagliaferro. Nessa escola estudou técnica pianística e interpretação; conheceu, também, os grandes mestres. Em relação ao Jazz e à música popular, teve que descobrir sozinho, ouvindo discos importantes de pianistas norte-americanos como Bud Powell, Horace Silver, Thelonius Monk, Oscar Peterson, Bill Evans, Chick Corea e tantos outros ou, ainda, aprender com músicos que estavam dispostos a compartilhar suas descobertas. Era comum um pianista que estivesse se apresentando, tirar, principalmente, a mão esquerda do piano, quando percebia que outro pianista estava atento ao que iria tocar. Eram raros os livros e partituras e estas não tinham a qualidade, por exemplo dos Song Books atuais. Com outros músicos não foi diferente. Tom Jobim, por exemplo, aprendeu sobre arranjos com Lyrio Panicalli durante gravações em estúdios. Estudou orquestração principalmente nos livros de Rimsky-Korsakov e Glenn Miller e instrumentação com Leo Peracchi.

Luiz Chaves – Nasceu em Belém do Pará. Iniciou seus estudos de música com seus pais e irmãos mais velhos. A definição pelo contrabaixo veio através da admiração pelo instrumento ao ouvir as gravações do trio de Nat King Cole e do quarteto do Maestro Radamés Gnatalli. Transferindo-se para São Paulo, estudou contrabaixo com Maurício Ferreira, primeiro contrabaixista da Orquestra Sinfônica Municipal

Rubens Alberto Barsotti (Rubinho) - Nasceu em São Paulo. A paixão pelo ritmo pode ser percebida na infância e também na adolescência. Essa tendência para a música acentuou-se com o hábito diário de ouvir grandes músicos de jazz, principalmente os bateristas Art Blakey, Buddy Rich, Jo Jones, Kenny Clark, Max Roach, Philly Jo Jones e Sidney Catlet, que o influenciaram em seu desenvolvimento como músico autodidata.

A idéia de formar o Zimbo Trio aconteceu em 1963, durante uma turnê que Rubinho e Luiz Chaves fizeram para Portillo, no Chile. Na volta, com o objetivo de formar um conjunto que pudesse atingir todos os sonhos, anseios e qualidade que imaginaram, Rubinho e Luiz Chaves passaram a tocar com o pianista Moacyr Peixoto na Boite Baiúca. Com a saída desse pianista, Amilton Godoy foi convidado, originando-se o Zimbo Trio.

Com a saída de Luiz Chaves em 2001, Itamar Collaço passou a ser o contrabaixista do grupo, que continua fazendo música até hoje completando 42 anos (2006).

O primeiro disco gravado pelo Zimbo Trio aconteceu em 1965, pela RGE **(Figura 1)**.

Fazendo uma análise dos discos e CDs gravados pelo Zimbo Trio, observa-se que, além das próprias composições **(Figura 2)**, os autores que tiveram o maior

número de músicas gravadas foram: Tom Jobim (**Figura 3**), Milton Nascimento, Edu Lobo, Chico Buarque, Baden Powell, Carlos Lyra, Gilberto Gil, João Bosco, Djavan, Ary Barroso, Pixinguinha. Outros compositores que aparecem em menor escala: Ivan Lins, Francis Hime, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Luis Bonfá, Johnny Alf, Durval Ferreira, Bororó, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Villa-Lobos.

Estes autores foram e continuam sendo os escolhidos quando o Zimbo tem que definir repertório para shows, apresentações e gravações de CDs.

Em encontros informais no CLAM, intervalos de ensaio, durante as apresentações de alunos e professores, gostavam de tocar as canções de Tom Jobim, Milton Nascimento, Ary Barroso, George Gershwin (**Figura 4**) e standards americanos.



Figura 1. Capa do primeiro disco (LP: São Paulo, SP, 1965). Garota de Ipanema, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes é uma das faixas do LP.

Fonte: Acervo da autora

Teste de Som

Amilton Godoy

G7 C7 G7 E7 G/G D7

5 G7 C C#dim G/D E7 A7 D7(b9)

9 G7 C7 G7 E7 A7 D7

13 G C7 C#dim G/D E7 A7(b9) D7(b9)

Clam Zimbo Edições

Figura 2. Trecho da partitura Teste de Som GODOY, Amilton, Piano Solo, p. 174 -175, Zimbo Edições, São Paulo, SP, 2000. (Anexo C - CD de Áudio - Faixas 4)

Garota de Ipanema

Tom Jobim / Vinicius de Moraes

6 $C7^{(13)}$

1. $A\flat m7$ $A\flat 7$ $D\flat Maj7$ $G\flat 7$

2. $F Maj7$ $F 6$

11 $E\flat m7$ $E\flat m7$ $B7$ $B7$ $G\flat m7$

16 $G\flat m7$ $A m7$ $D7$ $G m7$ $G m7$

21 $B\flat m7$ $E\flat 7^{(13)}$ $A m7$ $D7$ $G m7$

26 $C7$ $F Maj7$ $G7$

31 $G m7$ $C7$ $F Maj7$ $B\flat 7$ $F Maj7$

36 $B\flat 7$ $F Maj7$ $B\flat 7$ $A Maj7$

Figura 3. Partitura Garota de Ipanema (Tom Jobim e Vinicius de Moraes).
Fonte: Elaborada pela autora.

A música norte-americana conquistou as rádios e consagrou entre nós o foxtrote, o jazz e o blues. O ritmo quente dos negros americanos, os lamentos e a liberdade de improviso. Marcaram uma geração. Bons compositores como Glenn Miller, Cole Porter, George Gershwin tornaram-se famosos entre nós. As orquestras trabalhavam os arranjos harmônicos com perfeição. O disco Chet Baker Sings influenciou muito a Tom e todos da Bossa Nova, até na maneira de cantar. (JOBIM, H., 1996, P.65),

LOVE IS HERE TO STAY

Words by **IRA GERSHWIN**
Music by **GEORGE GERSHWIN**

Refrain

7 Gm7 C7 Eb9 D9 G7 C7 D7 Gm7 C7 FMaj7 B^b

13 1. Gm6 A7 Dm G7 Gm7 C7 2. B^b Ddim

19 F Gm7 C9 F6

Figura 4. Partitura: Love Is Here To Stay (1938) The Music & lyrics of George & Ira Gerschwin, p. 5-7 Chappell Music Ltd.,Lodon, 1991. **Anexo C - CD de Áudio - Faixas 6)**

Quando Amilton estudava piano, tendo como objetivo melhorar ou manter sua técnica pianística, retomava principalmente os estudos de Chopin e as peças de Bach.

Um dos primeiros sucessos do Zimbo Trio foi Garota de Ipanema (**Figura 3**) de Tom Jobim e Vinícius de Moraes e até hoje continua fazendo parte de seu repertório (**Anexo C - CD de Áudio - Faixas 1**).

O Zimbo Trio Gravou dois CDs com repertório exclusivo de Tom Jobim (**Figura 5 e 6**)

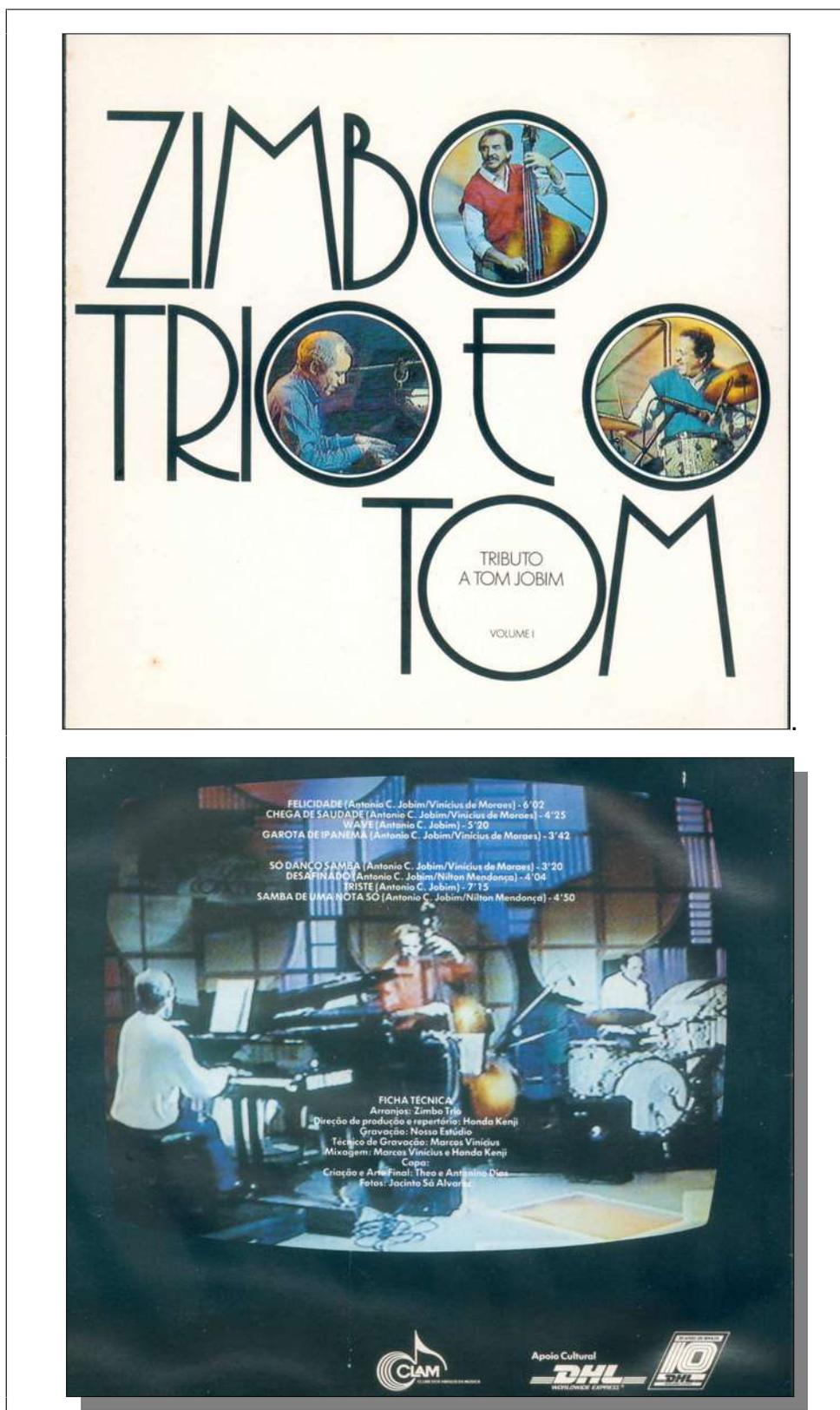


Figura 5. Capa e contra capa – Disco Zimbo Trio e Tom (LP: CLAM Discos, São Paulo, SP 1988. CD: Movie Play, São Paulo, SP,1994).

Fonte: Acervo da autora

CAMINHOS CRUZADOS



ZIMBO TRIO
INTERPRETA TOM JOBIM

1. **OUTRA VEZ** • 65761790 • 3'58
Tom Jobim
2. **CAMINHOS CRUZADOS** • 65761782 • 2'25
Tom Jobim/Newton Mendonça
3. **RADAMES E PELÉ** • 65761774 • 2'38
Tom Jobim
4. **O GRANDE AMOR** • 65761740 • 2'42
Tom Jobim/Vinicius de Moraes
5. **SAMBA DE MARIA LUIZA** • 65761731 • 2'07
Tom Jobim
6. **MEDITAÇÃO** • 65761723 • 3'25
Tom Jobim
7. **PIANO NA MANGUEIRA** • 65761766 • 2'03
Tom Jobim/Chico Buarque de Hollanda
8. **OLHA MARIA** • 65761758 • 5'38
Tom Jobim/Chico Buarque de Hollanda
9. **CORCOVADO** • 65761715 • 2'53
Tom Jobim/Vinicius de Moraes
10. **DISCUSSÃO** • 65761707 • 2'39
Tom Jobim/Newton Mendonça
11. **SABIA** • 65761693 • 4'09
Tom Jobim/Chico Buarque de Hollanda
12. **GAROTA DE IPANEMA** • 65761685 • 4'05
Tom Jobim/Vinicius de Moraes
13. **FALANDO DE AMOR** • 65761677 • 3'15
Tom Jobim
14. **BOTO** • 65761669 • 4'37
Tom Jobim/Jararaca
- QUEBRA PEDRA** • 65761650
Tom Jobim
15. **BRIGAS NUNCA MAIS** • 65761642 • 1'55
Tom Jobim
16. **ANA LUIZA** • 65761596 • 3'35
Tom Jobim
17. **ÁSUA DE BEBER** • 65761618 • 3'15
Tom Jobim/Vinicius de Moraes
18. **O MORRO NÃO TEM VEZ** • 65761626 • 3'45
Tom Jobim/Vinicius de Moraes
19. **ESTRADA BRANCA** • 65761634 • 2'46
Tom Jobim/Vinicius de Moraes

TEMPO TOTAL: 61'50

PRODUZIDO
NA ZONA FRANCA
DE MANAUS
CONHEÇA AMAZONAS
MADE IN BRAZIL
© 1995 MOVIEPLAY BRASIL



7 896410 608805



BS-259
GOLD

Fabricado pela VIDEOLAR DA AMAZÔNIA S.A.
Av. Solimões, 505 - Distrito Industrial - Manaus
(AM) - CGC 34.502.880/0001-16 sob
encomenda de MOVIEPLAY DO BRASIL IND. E
COM. LTDA - CGC 59.386.748/0001-17
SCDP/DPF/089/SP - DISCO E CULTURA
INDÚSTRIA BRASILEIRA.

Figura 6. Capa e contra capa Disco Caminhos Cruzados - 1995. Garota de Ipanema (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) faz parte dos dois CDs. (CD de Audio – Radamés e Pelé – de Tom Jobim - Faixa 2).

Fonte: Acervo da autora

Milton Nascimento teve também um CD somente com composições suas, gravado pelo Zimbo Trio (**Figura 7**).



Figura 7. Capa e contra-capa do CD Zimbo Trio Interpreta Milton Nascimento (LP: CLAM Discos, São Paulo, SP, 1985. CD: Movie Play, São Paulo, SP, 1995). (Anexo C - CD de Áudio - Faixas 5 – Vera Cruz)

Fonte: Acervo da autora

O Zimbo Trio teve encontros importantes com outros artistas que acabaram resultando em shows e gravações de discos memoráveis: um dos projetos mais marcantes foi o show realizado em 1968 no Teatro João Caetano (MIS), no Rio, ao lado de Elizeth, Jacob do Bandolim e o Conjunto Época de Ouro. Dirigido por Hermínio Bello de Carvalho, o show histórico foi lançado em dois LPs. Elizeth e Zimbo Trio Balançam na Sucata, gravado em março de 1969, na Boate Sucata (RJ); o LP Zimbo, gravado em 1976, com a participação de Hector Costita e Heraldo do Monte; Zimbo convida o saxofonista norte americano Sonny Stitt, gravado em 1979; Zimbo convida Sebastião Tapajós, gravado em 1982, entre outros.

Vale ainda ressaltar o encontro do Zimbo Trio com Elis Regina no começo de sua carreira e a gravação do disco ao vivo, O Fino do Fino (Figura 8, 9, 10 e 11) no Teatro Record em 1965. (Anexo C – CD de Áudio - Faixas 3 “Té” o Sol Raiar – Baden Powel e Vinícius de Moraes)



Figura 8. Ensaio Zimbo Trio e Elis Regina 1965.
Fonte: Acervo CLAM

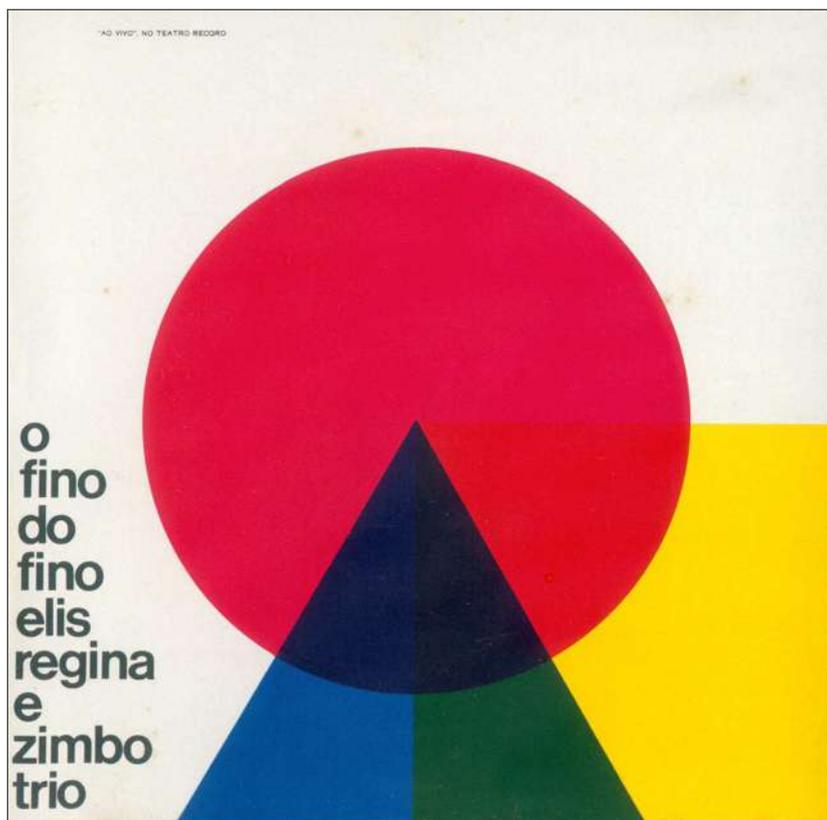


Figura 9. Capa do disco *O Fino do Fino* – Gravado ao Vivo no Teatro Record -São Paulo – SP – 1965

Fonte: Acervo da autora



Figura 10. Contra-capa do disco *O Fino do Fino* – Gravado ao Vivo no Teatro Record -São Paulo – SP – 1965.

Fonte: Acervo da autora

Elis, Rubinho, Luiz e Hamilton alcançaram uma posição única na moderna música brasileira. Partindo de um ponto comum — o de que o som pode ser recriado a cada interpretação — enveredaram, juntos, pelos caminhos da pesquisa, conseguindo resultados que o público de "O Fino da Bossa" pôde testemunhar.

Não se atiraram aos braços do público empunhando as fórmulas habituais. Escolheram o mais difícil: trazer o público para o seu trabalho. Por esta razão, e por amarem o ofício que escolheram, é que conseguem atingir tôdas as camadas de uma população como a nossa, sem necessidade de cortejá-las. E é por esta razão, também, que são procurados por empresários internacionais.

Na sala de música da Casa de Goethe, em S. Paulo, onde se apresentou a convite do crítico João Marschner, o Zimbo Trio foi recebido e aplaudido por uma platéia íntima da música erudita; e o piano habituado a Beethoven, Bach e Mozart vibrou, harmoniosamente, ao aprender Tom Jobim, Carlos Lyra e Baden Powell. Pouca gente soube desse pequeno concêrto, mas para mim êle marca o início de uma grande conquista. Vamos esperar.

Quanto a Elis, no Teatro Record tôdas as segunda-feiras, ou nos inúmeros espetáculos que realiza por todo o Brasil, o que está cada vez mais exato, mais perfeito, é o seu aprofundamento na alma de cada espectador em particular, seu ato de amor com cada um dêles, sua ligação extrema com cada par de olhos de uma grande platéia.

Zimbo e Elis sabem o que querem, e o que querem nós sabemos que é bom. Este disco é um acêrto de contas entre quatro músicos amigos. Um disco a quatro vozes. Ou a quatro instrumentos, como preferirem. E é por não fazerem concessões e nem se ocuparem do sucesso fácil que Elis, Rubinho, Hamilton e Luiz muito se assemelham ao verdadeiro artista, definido pelo dramaturgo Jacinto Benavente:

"O verdadeiro artista não faz obras para o público; prefere fazer público para as suas obras".

Manoel Carlos

Figura 11. Encarte do disco O Fino do Fino – Gravado ao Vivo no Teatro Record -São Paulo – SP – 1965

Fonte: Acervo da autora

1.2. O CLAM – 1973 a 2001

O CLAM iniciou suas atividades em março de 1973.

Toda a metodologia de ensino-aprendizagem desenvolvida no CLAM foi fruto das experiências e escutas musicais de seus diretores e professores. Na década de 60, não existiam escolas e nem livros que ensinassem como tocar MPB e Jazz, harmonia e como improvisar. Os músicos tinham que aprender através de discos de jazz e ao se apropriarem desta linguagem fazer uma transferência desses conhecimentos para utilização na música popular brasileira. É possível dizer que quase todos os músicos da época tocavam e improvisavam sem saber bem o que estavam fazendo. O pianista Amilson Godoy, irmão de Amilton, em 1969 esteve no México apresentando-se com o Bossa Jazz Trio e na busca de conhecimento com músicos de lá, conseguiu uma cópia das apostilas dos cursos de harmonia e piano da Berklee⁵ em espanhol. Lá estavam todos os conhecimentos⁶ que os músicos no Brasil buscavam organizar a partir do que ouviam nos discos de jazz, de forma empírica, através de muito esforço, aprendendo uns com os outros. Este livro somado aos encontros com o pianista Nelson Ayres que havia também acabado de chegar de um curso na Berklee, deu sustentação teórica para a criação, adaptação e desenvolvimento da Fundação das Artes e do CLAM.

Para o desenvolvimento do departamento de educação musical para crianças e alunos adultos iniciantes do CLAM, fizeram parte do referencial teórico todos esses conhecimentos da Berklee e teorias desenvolvidas por alguns músicos importantes do século XX que se dedicaram ao ensino-aprendizagem da música, ao lado da influência de grandes pensadores da educação como Jean Piaget e Vigotsky.

⁵ Berklee College of Music, 1140 Boylston Street, Boston, MA, USA, 02215 - www.berklee.edu

⁶ Construção de escalas e acordes maiores, menores, diminutos, aumentados, sus7 (tríades, acordes com sétima, nona, décima primeira e décima terceira), distribuição de acordes (abertos e fechados), acordes de apoio, análise harmônica, progressões modernas, escalas de improvisação, escalas de blues, tensões resolutivas, trítonos, substituição de acordes, etc)

Na década de 70, foram alugadas mais duas casas na Rua Pintassilgo, próximas ao CLAM. Em uma delas passou a funcionar o departamento de cordas (Violão, guitarra e contrabaixo acústico e elétrico). Chamada carinhosamente de 'Clanzinho', uma extensão da primeira casa para atender à demanda de alunos que começou a aumentar. Na outra, a sede de outras duas empresas que se formaram no grupo: a ZIMBO Produções que cuidava dos shows do Zimbo Trio e outros artistas associados e a CLAM Discos, um selo de gravação criado pelo Zimbo Trio.

Nos primeiros anos da escola (1973 a 1975) a maioria dos alunos que se matriculou, era formada por pessoas que já haviam estudado música em conservatórios ou com professores particulares.

Naquele momento, a separação música erudita / música popular era muito rígida. O ponto nodal dos Conservatórios era o trabalho com a música erudita. A música popular era proibida de ser tocada ou ensinada nos conservatórios. A partitura era intocável. Não se admitia re-significar uma peça erudita. A metodologia era diametralmente oposta ao CLAM.

Músicos amadores e profissionais chegaram tocando música popular e participando de grupos, alguns eram compositores e todos queriam aprender harmonia, composição, arranjo, orquestração e improvisação. A maioria, mesmo tocando música popular não conseguia criar um simples arranjo ou ler uma cifra.

Outros eram professores de música e sentiam a necessidade de dominar um repertório mais diverso, para atender ao mercado.

Havia ainda jovens que tinham como objetivo serem músicos profissionais, executivos, empresários, profissionais liberais que haviam estudado um pouco em algum momento da vida, que não tinham tempo de se dedicar ao estudo do instrumento escolhido, mas queriam ter o prazer de tocar, mesmo que somente no

período da aula. Iam ao CLAM também para ouvir música e conviver com o Zimbo e professores.

O CLAM caracterizou-se por apresentar um ambiente extremamente musical. Não era raro encontrar e escutar músicos importantes do cenário artístico nacional e internacional. Músicos de outros países que estavam em nosso país fazendo shows, visitavam a escola e tinham um grande interesse em conhecer sua metodologia, ouvir alunos e professores e tocar com o Zimbo Trio.

George Shearing (**Figuras 12 e 13**), pianista norte americano foi, em 1987, uma destas visitas inesquecíveis. Alguns alunos e professores tocaram músicas do repertório da MPB e as crianças tocaram flauta doce e cantaram com o Zimbo Trio. Ele ficou muito impressionado com a sofisticação dos arranjos e o desempenho dos alunos e chegou a pedir para que algumas crianças fossem até ele, dada sua deficiência visual, para que pudesse perceber o tamanho que elas tinham. Depois tocou piano, maravilhosamente, para todos que lá estavam.



Figura 12. George Shearing ao piano, em visita ao CLAM, Amilton sentado ao lado São Paulo – SP – 1987. (Sala A). (**Anexo C – CD de Áudio - Faixa 7, Summertime – de George e Ira Gershwin**)

Fonte: Produzida pela autora



Figura 13. George Shearing em visita ao CLAM. Crianças e alunos - São Paulo - SP - 1987.
(Sala A)

Fonte: Produzida pela autora

O hábito que Rubinho mantinha de ouvir várias horas de música todos os dias, foi importante também para alunos e professores do CLAM. Havia na escola uma sala de aula (Sala A), que era utilizada para encontros entre alunos e professores e para ensaios do Zimbo Trio. Nesta sala Rubinho ouvia discos de jazz, de músicos⁷ das mais variadas tendências e da MPB. Todos, alunos e professores, tinham oportunidade de escutar grandes músicos, compositores e conhecer um pouco da história do Jazz e MPB, através deste contato informal com o Rubinho. Inicialmente, os próprios componentes do Zimbo e o Chumbinho, foram os professores do CLAM e acumulavam o cargo de direção da escola. Não havia livros e métodos exclusivos. Eram somente algumas apostilas que registravam exercícios que eram ensinados aos alunos.

⁷ Alguns nomes: Art Blakey, Benny Goodman, Betty Carter, Bill Evans, Buddy Rich, Charles Mingus, Chick Corea, Count Basie, Dexter Gordon, Dizzy Gillespie, Duke Ellington, Fats Navarro, Gene Krupa, Gil Evans, Glen Miller, Herbie Hancock, Joe Williams, Keith Jarrett, Lionel Hampton, Louis Armstrong, McCoy Tyner, Nat King Cole, Paquito D Rivera, Phil Woods, Quincy Jones, Teddy Wilson, Thad Jones, Tommy Dorsey, Toots Thielemans, Wes Montgomery e Woody Herman.

Nos primeiros meses outros músicos profissionais importantes reforçaram o quadro de professores, tais como: Amilson Godoy, piano; Cyro Pereira, piano e técnicas de orquestração e arranjo; Roberto Sion e Hector Costita, sax e flauta transversal; Sabá, irmão de Luiz Chaves, violão e contrabaixo; Edgar Tomé, técnica pianística; Hilton (Gogô), piano; Heraldo do Monte, violão e guitarra.

Com a saída dos primeiros professores da escola, que eram músicos e tinham como objetivos principais: tocar, trabalhar em estúdios de gravação, compor, escrever arranjos, reger orquestras, participar de shows e eventos, o que de certa forma acabava comprometendo os horários de aula, foram sendo substituídos por alunos que mais se destacavam na própria escola e se dispuseram a ser professores.

Antes do CLAM, alguns músicos profissionais, davam aulas particulares e se propunham a ensinar música popular e “jazz”. A grande maioria ensinava para seus alunos, arranjos prontos, escritos por eles ou por outros músicos. Os alunos acabavam reproduzindo o que estava feito, não aprendendo harmonia, nem como fazer um simples arranjo para piano.

No início, o curso de piano era o mais procurado pelos alunos, seguido pelo de violão e guitarra, depois bateria e finalmente sax e flauta. Neste momento, não havia um curso estruturado de educação musical para crianças, mas com o aumento da procura este departamento teve início em 1975.

Durante os dois primeiros anos de existência da escola tivemos a felicidade de verificar que os objetivos estavam sendo atingidos, passo a passo, com alunos adolescentes e adultos. Concluímos, então, que a escolha de professores para ampliar o corpo docente exigia, como pré-requisito básico, o conhecimento e a vivência do sistema criado, condição esta somente possível aos alunos que mais se destacavam dentro do próprio CLAM. Faltava, entretanto, realizar um sistema que possibilitasse atingir os mesmos resultados com as crianças. Iniciou-se então, cuidadosamente, uma busca de professores experientes em

educação musical infantil (que também fossem músicos), que tivessem a coragem e o arrojo de rever, em suas bases, os sistemas até então instituídos no Brasil, adequando-os aos objetivos propostos pelo CLAM. Mais uma vez, concluímos que a escolha deveria ser feita entre os alunos do CLAM. Foi assim que convidamos uma das alunas que mais se destacava na época (1975) e que se propunha a desenvolver essa árdua tarefa. Preenchendo os pré-requisitos básicos necessários, a professora e pedagoga Maria Lucia Cruz Suzigan⁸, pianista, deu início ao processo de criação do Departamento de Educação Musical para Crianças do CLAM, com metodologia própria e a conseqüente preparação de professores especializados. (AMILTON GODOY-1983)

O departamento teve início com poucos alunos. Eram principalmente filhos de artistas brasileiros famosos⁹ e de amigos dos componentes do Zimbo Trio, porém, rapidamente cresceu e tornou-se o maior, em número de alunos.

Em dezembro de 80, a escola enfrentava a primeira dificuldade: precisava crescer para atender à demanda. Nesse momento o número de alunos começou a aumentar e ficar diferente com alunos que nunca haviam estudado música. Isso exigiu que a escola se reestruturasse para oferecer cursos para alunos adultos iniciantes. O trabalho de educação musical desenvolvido com esses alunos caracterizou-se por ser um processo similar ao desenvolvido com as crianças, adequado à faixa etária e utilizando um repertório próximo à preferência do adulto.

O CLAM necessitava construir um sistema organizado para viabilizar esse crescimento, sem perder o foco e a missão da escola. Era então a hora de contratar um profissional que pudesse fazer a coordenação geral, alguém que tivesse formação técnica para cuidar da parte administrativa e pedagógica da escola.

Rubinho convidou Geraldo de Oliveira Suzigan (Ge) que além de músico e compositor, tinha formação em administração e pós-graduação em educação, para

⁸ **Anexo D – DVD - Áudio - Faixas 11**

⁹ Luciana Pereira, filha do maestro Cyro Pereira; Fernando e Mariana Guarnieri, filhos de Gianfrancesco Guarnieri; Jairzinho e Luciana, filhos de Jair Rodrigues; Luciana, filha de Roberto Carlos, entre outros.

ser o coordenador geral da escola. Geraldo foi um dos primeiros alunos de Amilton Godoy, logo nos primeiros meses do CLAM. Começou a trabalhar na escola em dezembro de 1980 e ficou por mais de dezesseis anos, até março de 1997.

Nos primeiros anos, organizou o Sistema CLAM de Educação Musical para dar uma unidade a todos os cursos oferecidos, até então. Em meados dos anos oitenta, criou o Centro de Formação de Professores, onde trabalhou como orientador na formação didático-pedagógica dos professores que já trabalhavam no CLAM e na formação de novos professores e dos formadores de professores (todos alunos ou ex-alunos do CLAM).

O CENFOR selecionava alunos que mais se destacavam para prepará-los para serem professores do CLAM. Eram escolhidos entre os que atingiam nível 8 dentro dos cursos da escola, exigidos os seguintes conhecimentos e competências que faziam parte do material estruturado de ensino-aprendizagem do CLAM (Capítulo 2 dessa dissertação): conhecimentos de progressões modernas de acorde; análise e substituição de acordes para re-hamonização aplicada; repertório de pelo menos 50 músicas da MPB e do Jazz, qualquer que fosse o instrumento escolhido; leitura a primeira vista de partituras; elaboração de arranjos e instrumentação, experiência em apresentações públicas; comprometimento em continuar seus estudos para cumprir metas definidas para atingir mais um nível dentro do currículo proposto pelo CLAM.

Para os selecionados professores em formação, antes de iniciar o trabalho como monitores, passavam por uma intensa formação em cursos de quatro horas semanais de formação didático-pedagógica e grupos de estudos e pesquisa dos pensadores da educação mundial e brasileira das diversas correntes da psicologia da educação. O estudo para a construção de competências e habilidades esperadas do professor, como ferramenta de trabalho para a viabilizar o sucesso no trabalho

com alunos. O material de formação incluía muitos livros e vídeos. Quando já haviam cursado as primeiras quatro semanas, passavam a assistir aulas de outros professores utilizando sistemas de observação crítica de aulas e criavam relatórios para análise conjunta com os demais participantes e os orientadores do CENFOR.

Depois de quatro meses, os aprovados passavam a trabalhar como monitores, auxiliando no trabalho outros professores já formados do CLAM e participavam das reuniões semanais com as supervisões de departamento.

Aprendiam como elaborar planos de aula, definir objetivos de ensino-aprendizagem, mapas instrucionais, dominar processos de avaliação como instrumento de gerir a aprendizagem de seus alunos, gestão de sala de aula, criação de fichas de acompanhamento e avaliação de alunos, como trabalhar com grupos de alunos. Outro trabalho muito importante era aprender a fazer atendimento a pais de alunos, para fazer o contrato pedagógico que orientava todos os trabalhos dos alunos em sala de aula e estudo em casa. Estudavam também formas de motivar o estudo dos alunos, para que pudessem render o máximo dentro do período letivo, mostrando sempre a eles o que era esperado de cada um, segundo o plano individual de aulas. Mesmo as aulas sendo em grupo o CLAM sempre garantiu um plano personalizado que atendesse às expectativas dos alunos. Aprendiam no curso e na prática de sala de aula que cada aluno deve ter um plano elaborado no início de cada ano letivo, com objetivos, metas e avaliações, considerando sua história e possíveis desafios para cada período. Com todos os professores já em exercícios, aprendiam a discutir detalhadamente esses planos individuais com a supervisão de departamento e com a diretoria, periodicamente, para correções de rumo e procedimentos, como base na avaliação mensal feita com os alunos, sempre não formal, mas competente para diagnosticar a performance de cada aluno. Aprendiam

a anotar aula a aula, dados importantes para construir essa avaliação mensal e anual.

Os monitores aprovados passavam a dar aulas, sempre monitorados por um professor mais experiente ou supervisores e ganhavam bolsa integral, como alunos do CLAM.

Depois de dois anos no curso de formação, se aprovados, ingressavam no plano de carreira profissional de professores do CLAM (com oito níveis) e passavam a participar de resultados de produtividade da escola.

Para profissionais que procuravam o CLAM para trabalhar como professores, havia ainda um curso para que pudessem aprender a metodologia, os conhecimentos tais como foram organizados pelo CLAM e a filosofia de trabalho da escola. Poucos conseguiam ser aprovados e passavam a fazer parte do CENFOR.

Geraldo além de criar o centro de formação de professores e de estudos, para garantir a eficiência do sistema CLAM de Educação Musical, organizou a escola em diretorias e departamentos autônomos, preparados pedagogicamente para a gestão do ensino-aprendizagem de forma afinada e harmônica com o Sistema CLAM de Educação Musical. Criou um plano de carreira para os professores com vários níveis de avaliação e remuneração por competência, tempo de dedicação, tempo de casa e produtividade, abrangendo desde estagiários, monitores, professores, assistentes e supervisores.

Para atender à demanda, houve também a necessidade de ampliar a sede principal da escola. O CLAM comprou a casa vizinha na rua Araguari 452, dobrando a oferta de vagas. Nesse imóvel havia um grande quintal onde foram construídas 12 salas de aula. O departamento de cordas deixou a rua Pintassilgo, para ser acomodado na Araguari.

Na segunda metade dos anos 70, havia duas centenas de alunos matriculados. Na segunda metade dos anos 80, início dos anos 90, atinge o atendimento a 1.200 alunos matriculados ocupando as quase três dezenas de salas de aula (**Anexo D - DVD - Faixas 3, 4, 5 e 10**). É neste endereço que também cresce e se fortalece a Zimbo Edições Musicais que veio a produzir, editar e comercializar os livros, cadernos de aplicação, módulos de ensino e métodos que compuseram o Sistema CLAM de Educação Musical.

A partir de 1981 cada departamento da escola passou a ter um supervisor que respondia à coordenação e à direção do CLAM¹⁰. Para os departamentos maiores, cada supervisor tinha um assistente que o auxiliava na gestão do departamento.

Os supervisores de piano e educação musical foram os que mais tempo permaneceram em seus cargos¹¹ e trabalharam juntos. Isso garantiu por muito tempo uma linguagem bastante unificada e um alto padrão de qualidade no ensino-aprendizagem.

Durante a década de 80 a coordenação geral estimulou a criação de materiais estruturados de ensino-aprendizagem para cada departamento (livros, apostilas e métodos) para serem utilizados por professores e alunos do CLAM. Diretores, supervisores e professores participavam como autores, sempre com o aval da coordenação e de um dos diretores. Todos os materiais foram editados pela Zimbo Edições Musicais. Como neste momento da história, não existiam muitas publicações similares, o material passou a ser utilizado por professores e alunos de outras escolas. Criou, também, grupos de estudo e

¹⁰ Os primeiros supervisores: Fernando Campos Mota - Piano; Maria Lucia Cruz Suzigan - Educação Musical para Crianças de 5 a 12 anos; José Carlos Prandini - Depto. de Sopro (Sax e Flauta); João Godoy - Departamento dos Metais (trompete e trombone (Quatro departamentos ligados à Amilton Godoy); Valdo Gonzaga - Depto. de Cordas (Violão, Guitarra, Cavaquinho e Bandolin); Acelino Mathias de Paula, o Acê - Contrabaixo sob a direção de Luiz Chaves e José Eduardo - departamento de Bateria que respondia aos diretores: Chumbinho e Rubinho Barsotti.

¹¹ Maria Lucia Cruz Suzigan e Fernando Mota. No departamento de Sopro Vandim Arsky substituiu Prandini e, depois foi substituído por Wilfred Khouri. Em Cordas, Conrado Paulino substituiu José Roberto Araújo que já havia substituído Valdo Luir Gonzaga.

pesquisa para que os professores do CLAM pudessem contribuir com a construção dessa nova metodologia e manterem-se em constante desenvolvimento.

Nesse mesmo período alguns alunos e professores formados pelo CLAM, fizeram suas próprias escolas¹². Algumas existem até hoje: “Espaço Musical”; “Companhia das Cordas”; “Escola de Bateria Duda Neves” e “Instituto de Bateria Vera Figueiredo”. Outras já não existem mais: “Oficina de Música” e “Nova Música”.

Essas escolas não adotavam o Sistema CLAM de Educação Musical, mas muitas características eram mantidas, principalmente o repertório musical e, no ensino de piano, a forma de estruturar os arranjos e distribuir os acordes. Até mesmo o material didático era baseado nos livros do CLAM.

Os departamentos de Piano e Educação Musical para Crianças foram responsáveis pelo maior número de alunos do CLAM. Inicialmente o número de alunos de piano era o maior da escola. A partir da segunda metade dos anos oitenta, o departamento de Educação Musical para crianças cresceu para mais que o dobro, com o aumento de pais que nos procuravam para matricular seus filhos. Chegou a atender nos anos 90, mais de 400 crianças, de 5 a 12 anos, matriculadas.

A porcentagem de desistência de alunos sempre foi muito baixa e como o atendimento era a partir dos cinco anos de idade, os alunos ficavam cursando por mais de uma década. Com isso, uma vaga no CLAM era cada vez mais concorrida.

Escolas de Educação Infantil e do Ensino Fundamental da rede privada e pública começaram a procurar o CLAM para poder oferecer formação musical a seus alunos.

Para atender à demanda, decidiu-se por dar formação aos professores das escolas que nos procuravam e adaptar a metodologia para ser aplicada em classes maiores, com

¹² Entre outros: Vera Bonfim Pestana e Ricardo Brein fundaram a “Espaço Musical”; Silvia Fix, “Oficina de Música”; José Carlos Prandini, “Nova Música”; José Roberto Araújo, “Companhia das Cordas”; Duda Neves “Escola de Bateria” e Vera Figueiredo “Instituto de Bateria”.

trinta ou quarenta alunos. Na segunda metade dos anos 80 o CENFOR – Centro de Formação de Professores do CLAM abriu cursos de formação para professores de outras escolas específicas de música, da cidade de São Paulo, de outras cidades¹³ e também de escolas regulares, privadas e públicas.

O coordenador geral desenvolveu então, o programa de implementação do Sistema CLAM de Educação Musical em escolas¹⁴ de Educação Infantil e Ensino Fundamental da rede pública e privada.

Com essa organização e resultado, o CLAM passou a ser conhecido, não somente como uma das melhores escolas de música do Brasil, mas também como um centro de excelência na formação de professores.

A partir de 1982 a coordenação geral do CLAM incluiu no valor da matrícula anual dos alunos, um disco do Zimbo Trio produzido pelo selo CLAM. A escola comprava por volta de mil exemplares de cada disco, com isso era possível financiar a produção de uma tiragem bem maior. Assim o Zimbo pode continuar a fazer seus discos¹⁵ de forma independente, sem interromper a história de sua discografia.. O Zimbo Trio gravou com professores e alunos três desses discos. O primeiro, comemorando os 10 anos do CLAM, fez parte da série Zimbo Convida (**Anexo C - CD de Áudio - Faixas 9, 10, 11 e 12**). No lado “A” do LP estão músicas com grupos instrumentais formados por professores, alunos acompanhados por componentes do Zimbo Trio. A faixa “O Baile do Seo Oliveira”, composição de Luiz Chaves, tem como atração o violinista indiano L.

¹³ Centro de Arte e Cultura da Baixada Santista (CAAC) Santos- SP; Conservatório Musical de São João da Boa Vista - SP, Centro de Arte e Cultura de Araçatuba - SP, Escola de música da Faculdade Sagrado Coração - Bauru (SP), Escola Livre de Arte Maior –Curitiba (PR) e Conservatório Musical de Londrina (PR).

¹⁴ Colégio Magno (4.000 alunos e duas dezenas de professores) e Colégio Elvira Brandão, da rede privada; Educação Infantil da Prefeitura de Diadema (uma centena de professores e 7.500 alunos) e Secretaria Estadual de Educação do Estado de São Paulo, via formação de monitores pela Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas (CENP).

¹⁵ Zimbo Convida Sebastião Tapajós (1982); Zimbo Convida (1982); Trocando em Miúdos a Tristeza do Jeca (1983); Zimbo Interpreta Milton Nascimento (1986); Zimbo Trio e as Crianças (1989); CLÃ do CLAM (1992); Aquarela do Brasil (1993); Entre Amigos (1994); Caminhos Cruzados (1995); Zimbo Trio e Maurício Heinhorn; 35 Anos ao Vivo (1999).

Shankar. No lado B, três músicas com o Zimbo Trio gravado ao vivo no Ginásio do Guarany, em Campinas, SP (Figuras 14 e 15).

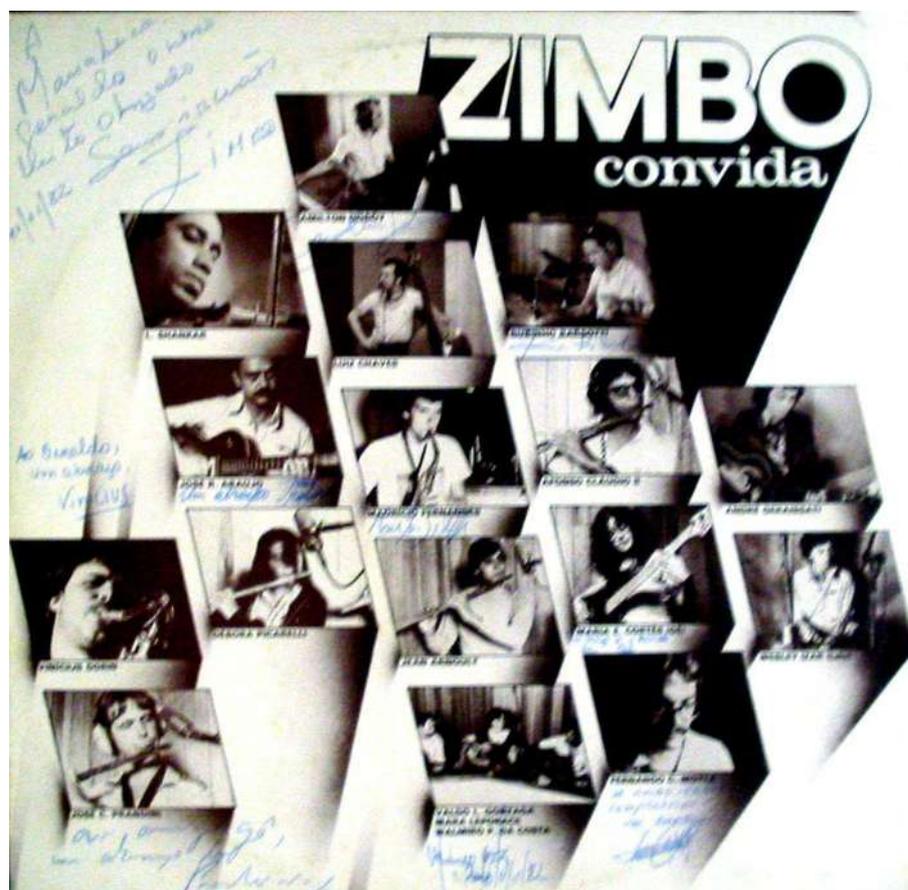


Figura 14. Capa do Disco (LP) Zimbo Trio Convida Professores e Alunos do CLAM – 1983 – 10 anos de CLAM (trechos do disco no CD de Áudio, anexo ao trabalho)

Fonte: Acervo da autora

Depois de dois grandes virtuosos do jazz e da moderna música popular brasileira, respectivamente Sonny Stitt, sax alto, e Sebastião Tapajós, violão, o Zimbo Trio convida agora alguns dos mais expressivos alunos e professores de sua escola de música, o CLAM. Uma iniciativa ousada e rara, mas que reflete e dá continuidade a outras que marcaram os quase 20 anos de existência do Zimbo, com a mesma formação — Amílton Godoy, Luiz Chaves e Rubinho Barsotti —, e os 10 anos do CLAM — Centro Livre de Aprendizagem Musical.

Também uma iniciativa *sui generis*, como o é também o fato de um conjunto de música popular brasileira (e até internacional ou de jazz) ter conseguido sobreviver tanto tempo, com o mesmo padrão de qualidade, na verdadeira selva de oportunistas que é a música popular do nosso tempo, e de, simultaneamente, ter criado uma escola de música praticamente sem similar, não só mantendo-a por tanto tempo como também conseguindo que ela crescesse no seu âmbito inicial de atuação, a Zona Sul de São Paulo, e ainda procriasse quatro verdadeiras filiais em outras cidades, Aracatuba e Bauru, no Estado de São Paulo, Curitiba e Londrina, no Estado do Paraná.

O Zimbo consegue, com este seu décimo-quarto disco individual, reunir o útil ao agradável: uma demonstração inequívoca do elevado nível de ensino do CLAM e um dos melhores momentos do trio, ao vivo, que é como os autênticos artistas podem mostrar o melhor de sua criatividade e virtuosismo. E também algo de original em termos de brinde e promoção: o CLAM costuma dar um disco-brinde aos seus alunos por ocasião da matrícula, e, para comemorar o seu décimo aniversário, em março de 83, decidiu oferecer este disco, realmente um brinde obviamente muito mais significativo para os alunos, ao mesmo tempo que, na distribuição comercial, proporciona uma peça antológica aos apreciadores da nossa melhor música popular instrumental, hoje em real ascendência.

E, numa demonstração de despreendimento e, por que não dizer, de elegância, o Zimbo cedeu a primazia do lado A do disco a seus discípulos, com os quais, além disso, colabora diretamente em três faixas, das quais duas de composições de Luiz Chaves, "Salinas" e "Companheiro". "Salinas" é inspirada numa praia do Pará, terra de Luiz, uma "praia murmurante" que o tema e o arranjo procuram evocar, e os destaques solistas são para José Carlos Prandini, professor de flauta e saxofone do CLAM, e para Débora Picarelli, de apenas 20 anos, que há 6 estuda piano e flauta no CLAM. "Companheiro", como define o autor, é uma alusão ao amigo íntimo simbolizado pelo violão, com o arranjo abordando o aspecto do "naípe de violões", sem omitir o intimismo, com Mara fazendo o centro para a introdução, e mostrando o trio como "solista de *ensemble*", para fugir ao clichê de regional do instrumento. Mara, sobrinha de Vicente Leporace, foi aluna e é professora do CLAM; Valmiro também é professor do CLAM; e Valdo é

músico da noite paulistana e supervisor de violão da escola.

Mas é em "Bala com Bala" que está, de certa forma, o melhor exemplo do nível de ensino do CLAM, com arranjo e execução de seus alunos e professores, sem a participação do Zimbo. O arranjo é do próprio Grupo 1.ª Edição, formado por Prandini, flauta e sax alto; Fernando Motta, piano, que estudou com Amílton Godoy e é professor de piano no CLAM; Gê (Maria Eugênia Cortes), uma rara e agradável surpresa feminina ao contrabaixo, continuando a tradição musical de seu pai, o pianista e maestro Edmundo Vilani Cortes, e que ensina seu instrumento no CLAM; e Lelo, bateria, que também estudou no CLAM e hoje é músico. A quarta seleção com alunos e professores do CLAM, "Coluna do Meio", foi arranjada por Amílton Godoy, destacando o naípe de sax do professor Prandini e seus alunos Afonso, Maurício e o solista de sax tenor Vinícius, e, no solo de guitarra, outro professor da escola, Zé Roberto.

Completando o lado A, o Zimbo interpreta outra composição de Luiz Chaves, que evoca com muita emoção seu pai e a orquestra que foi atração de Belém do Pará nas décadas de 20, 30 e 40 e em que também tocava a mãe de Luiz, dona Isaura, hoje com 86 anos. "O Baile do Seo Oliveira" tem como atração o violinista indiano L. Shankar, que aqui esteve com o conjunto do guitarrista John McLaughlin, e a participação do violonista André Geraissati, do Grupo D'Alma, aliás lançado em disco pelo selo CLAM, e uma curiosidade — o solo de violino em gravações sucessivas em dois canais, mixadas juntas como se fosse um dueto.

O lado B registra um dos melhores momentos do Zimbo Trio em gravação, num memorável concerto em Campinas, em 1980, que culminou com o Zimbo tocando com a Sinfônica de Campinas, regida pelo maestro Benito Juárez. Na primeira parte, o Zimbo executou uma seleção que não podia ser mais adequada para a finalidade, em certo sentido didática, deste disco: um tema dos mais representativos da nossa música atual, "O Cavaleiro e os Moinhos", de João Bosco e Aldir Blanc; o exemplar e inspirado "Choro para Contrabaixo", de Luiz Chaves, que dá a exata medida do choro como contrapartida brasileira do jazz, em seu caráter de improvisação; e um clássico da bossa nova, "O Morro não Tem Vez", de Tom e Vinícius. E tudo isso com Amílton Godoy, Luiz Chaves e Rubinho Barsotti bem à vontade, mostrando todo o virtuosismo e a musicalidade que explicam por que o Zimbo foi, é e será certamente por muito tempo um dos melhores conjuntos instrumentais da moderna MPB.

ARMANDO AFLALO
(Rádios Eldorado AM e FM
Bandeirantes FM e Jornal da Tarde)

Figura 15. Texto de Armando Aflalo na contra-capa do Disco (LP) Zimbo Trio Convida Professores e Alunos do CLAM 1983 10 anos de CLAM

Fonte: Acervo da autora

O segundo disco foi feito com a participação de 339 crianças de 5 a 12 anos do departamento de educação musical: Zimbo Trio e as Crianças (Figuras 17). Um dos objetivos da gravação deste disco era fazer um registro do trabalho desenvolvido com as crianças da escola, muito diferente de outras escolas da época. Outro objetivo era possibilitar que as crianças participassem da gravação de um disco e tivessem a

experiência de gravar em um estúdio profissional: Nosso Estúdio – dos compositores Valter Santos e Teresa Souza. (Figura 16)

O trabalho constituiu-se de várias etapas. Inicialmente foi escolhido o repertório que seria gravado, tomando-se o cuidado de escolher músicas que possibilitassem a participação de todas as crianças.

Em seguida o Zimbo Trio e outros músicos convidados, foram para o estúdio e gravaram toda a parte instrumental. A partir das gravações dos arranjos foram elaboradas várias cópias em fita cassete para que as crianças pudessem ensaiar com play-back durante uma parte da aula e em horários específicos de ensaio.

Finalmente foram marcados dois dias de gravação. No primeiro, participaram as crianças mais velhas e com mais tempo de CLAM, tocaram flauta doce e cantaram todo o repertório programado. Para espanto de todos, gravaram em tempo menor do que o esperado. No segundo dia, participaram as crianças mais novas e com pouco tempo de estudo. Estes alunos tocaram ou cantaram parte do repertório definido para o disco.



Figura 16. Foto Amilton, Maria Lucia e crianças do CLAM no estúdio Gravação do disco Zimbo Convida Crianças do CLAM -Alunos do CLAM em 1988. Fonte: Produzida pela da autora

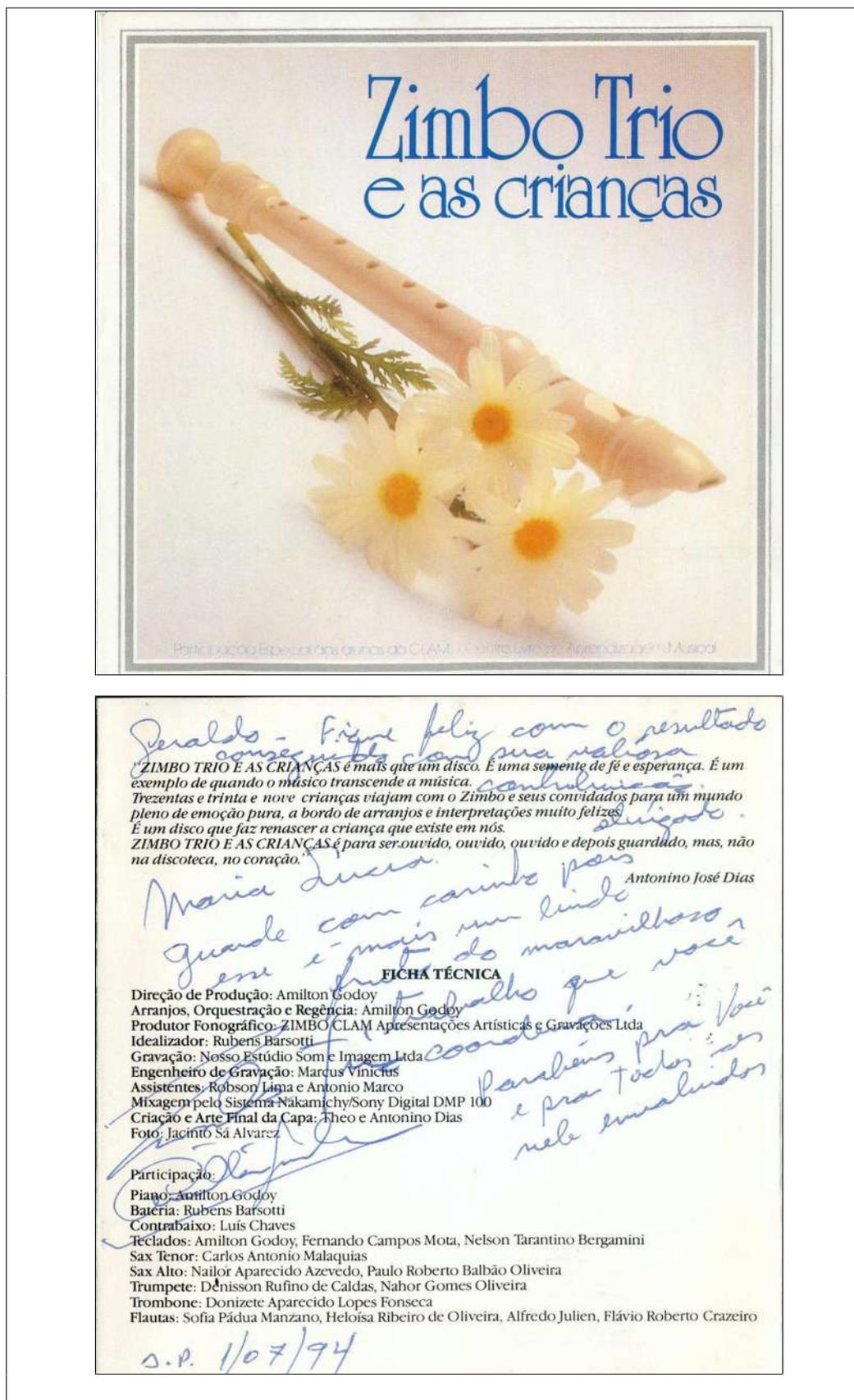


Figura 17.Capa e contrapaca do disco Zimbo Convida Crianças do CLAM -Alunos do CLAM – LP gravado em 1988 e CD lançado em 1994 - (Anexo C – CD de Áudio - Faixas 15, 16, 17, 18 e 19)

Fonte: Acervo da autora

O terceiro disco produzido foi: CLÃ do CLAM – Zimbo Trio, Professores e Alunos (Figura 18 e 19) (Anexo C - CD de Áudio - Faixa 13 e 14).

Neste LP, uma das faixas teve a participação de um grupo de crianças tocando Aquarela do Brasil, de Ary Barroso, arranjo de Amilton Godoy. Quando o LP Zimbo e Crianças foi lançado em CD, esta faixa com a participação das crianças, foi incluída no CD.

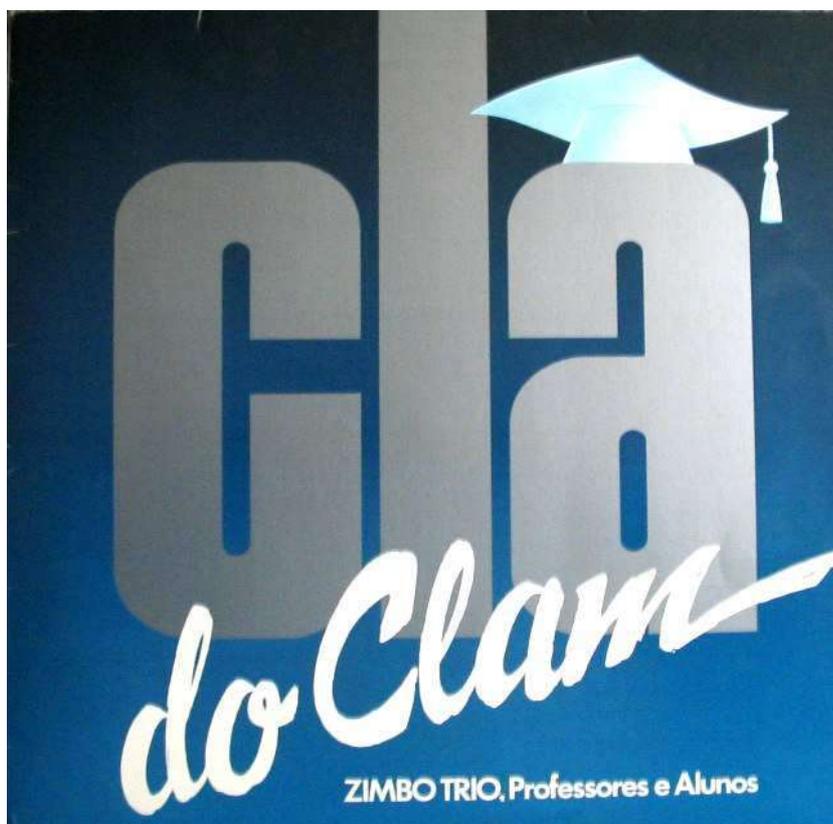


Figura 18. Capa do disco CLAM do CLAM –São Paulo – SP 1992)
Fonte: Acervo da autora

Vale destacar uma, em especial: Eliane Elias iniciou seus estudos no CLAM em 73, assim que a escola abriu, e tinha apenas doze anos de idade. Muito estudiosa e determinada, em 76 era já uma excelente pianista e começou a dar aulas na escola. No final de 78 saiu do CLAM para trabalhar com Vinícius de Moraes e Toquinho, fazendo shows pelo Brasil e América Latina. O próximo passo foi morar e estudar nos Estados Unidos desenvolvendo significativa carreira internacional, tocando e gravando CDs com músicos importantes do jazz, entre eles: Eddie Gomez, Marc Johnson, Peter Erskine, Jack DeJohnette, Randy e Michael Brecker, Herbie Hancock. Em 1996 Eliane Elias participou de um dos recitais de final de ano da escola, realizado na Sala Tom Jobim da casa de show Tom Brasil e tocou piano com Luiz Chaves e Rubinho. Este recital foi gravado pela TVA e transformado em um programa da série Bravo Brasil (**Figuras 20 e 21**).



Figura 20. Rubinho, Luiz e Eliane Elias – Ensaio no CLAM para apresentação no Recital de final de ano – 1996. Uma das músicas que tocaram foi: Desafinado – de Tom Jobim e Newton Mendonça. (**Anexo C – CD de Áudio - Faixas 8**)

Fonte: Produzida pela autora



Figura 21. Eliane Elias, Luis e Rubinho – Apresentação no Recital de final de ano, 1996
Fonte: Imagem captada pela televisão – TVA – Programa Bravo Brasil, 1996

Mais de 15.000 alunos estudaram pelo Sistema CLAM entre 1973 e 2001.

Com tantos e tantos nomes de músicos que tiveram formação no CLAM, nas décadas de oitenta e noventa podia se dizer que onde estivesse acontecendo música de qualidade: em bares, gravadoras e casas de show do Brasil, com certeza nelas estavam músicos formados pelo CLAM.

Um dos objetivos principais do CLAM era desenvolver no aluno a capacidade de compor, de criar seus próprios arranjos. Não era objetivo da escola que todos os alunos tocassem do mesmo jeito, mas, que ao tocarem a mesma música utilizando os mesmos elementos e nível prático-teórico, apresentassem resultado e sonoridade diferentes. Todos os alunos com um pouco de interesse e dedicação eram capazes de desenvolver uma forma própria de tocar e apresentar um bom desempenho, construindo o conhecimento desde o início do processo de ensino-aprendizagem.

Na década de 90 foram muito importantes os “**encontros musicais**” que aconteciam na escola aos sábados entre diretores, professores e alunos de todos os departamentos. Em cada sábado era programado um encontro com os alunos de um professor de um determinado departamento. Na primeira parte do encontro, o diretor responsável dava uma aula para todos com tema sugerido pelo supervisor ou professor para atender as necessidades dos alunos naquele momento. Na segunda parte todos tocavam, possibilitando que alunos de diferentes níveis pudessem se ouvir e perceber as diferenças de aplicação, na prática, dos conhecimentos desenvolvidos em aula; ouvir também seu professor e ter um contato mais próximo com um dos componentes do Zimbo Trio. Para os diretores, que não tinham contato direto com todos os alunos, era um momento importante de avaliação de todo o processo. Os alunos eram estimulados a tocar mesmo quando eram iniciantes, mas não eram obrigados a tocar. Quando sentiam-se inseguros podiam participar da reunião sem tocar, preparando-se para uma próxima oportunidade. Estas reuniões sempre estouravam o horário previsto para terminar pois era grande o interesse que os alunos demonstravam em ouvir e tocar mais e conhecer sobre outros assuntos relacionados com o ensino-aprendizagem de música (**Figuras 22 e 23**).



Figura 22. Encontros musicais com alunos do CLAM Amilton Godoy diretor do Departamento de Piano, dando aula para os alunos do departamento
Fonte: Produzida pela autora



Figura 23. Encontros musicais com alunos do CLAM Sala A Alunos do departamento de piano tocam para Amilton Godoy
Fonte: Produzida pela autora

No início dos anos 90 acontece uma importante transformação no cenário de estudo de música no Brasil que chega ao auge da crise, com duas grandes mudanças que vieram crescendo desde o final dos anos 80: primeiro a classe média se distancia das correntes musicais que impulsionaram o aparecimento

do CLAM, principalmente a música instrumental. A Bossa Nova, o Jazz e a MPB dos anos sessenta e setenta, dão lugar a várias outras correntes bem menos sofisticadas como o Rock Brasileiro¹⁷ e a Música Sertaneja com jeito de Country Music¹⁸. A estética musical sofre grande mudança que afeta muito o CLAM. Com isso a “vontade” de estudar música mais seriamente, perde força. Os alunos já não queriam se dedicar com afinco ao estudo de harmonia, técnica instrumental e de improvisos tão complexos. Para tocar o repertório da moda, bastavam alguns poucos acordes. O repertório mais sofisticado que fazia parte do CLAM, mesmo com mudanças para atender em parte a “nova onda”, não satisfazia aos que chegavam. A demanda para estudar música, como acontecia antes, diminui e volta a ficar restrita a poucos interessados em ser músicos profissionais em busca da competência para trabalhar em estúdios de gravação, orquestras e poucos bares e restaurantes com música instrumental; segundo, com a disseminação de escolas de música popular, fundadas por ex-alunos e outras correntes, com valores de mensalidade muito inferiores que as cobradas pelo CLAM que não ofereciam as mesmas condições e competência, atraíam alunos, assim como a Universidade Livre de Música - Centro Tom Jobim,(ULM) criada pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo em julho de 1990¹⁹, com cursos gratuitos de música, contratando vários ex-professores do CLAM e músicos que davam aulas particulares, com uma das sedes muito próxima à rua Araguari, também foi um fator da diminuição de matrículas da escola do Zimbo Trio.

¹⁷ Blitz (*Você Não Soube Me Amar*), Barão Vermelho; Kid Abelha & os Abóboras Selvagens, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e Camisa de Vênus, Eduardo Duzek, Lobão e os Ronaldos, Marina Lima, Ritchie, RPM (chega a vender dois milhões de discos entre 1986 e 1988), Ultraje a Rigor (com a música *Inútil*) e Titãs (cujo disco *Cabeça Dinossauro* transforma-se em marco da musicalidade produzida no período), Ira!, Engenheiros do Haváí, Cabine C, Heróis da Resistência, João Penca e os Miquinhos Amestrados, Capital Inicial, Plebe Rude, Finis Africae, Biquini Cavado, Rádio Táxi, Leo Jaime, Kiko Zambianchi, Os Inocentes, Cólera, Ratos de Porão, Garotos Podres, Olho Seco e Mercenárias.

¹⁸ Começando com Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo, uma enxurrada de duplas do mesmo gênero que segue o fenômeno e alcança o seu auge entre 1988 e 1990.

¹⁹ Criação por decreto lei n° 30.551 do Governo do Estado de São Paulo, em 3 de outubro de 1989.

Ainda no início da década de 90, com a clara mudança de cenário, Geraldo sugeriu aos diretores da escola que fossem criadas outras unidades do CLAM em diferentes regiões da cidade de São Paulo, facilitando o acesso dos alunos à escola. O trânsito estava cada vez mais complicado, atrapalhando e fazendo as pessoas desistirem de estudar no CLAM quando tinham que vir de bairros distantes de Moema. Em princípio pensou-se em abrir uma unidade em Alphaville, outra na zona leste e mais uma em São Bernardo do Campo, mas, a diretoria do CLAM não autorizou a continuidade do processo que dependia de investimento financeiro (viável na época, com a receita gerada pela escola) e de uma dedicação maior dos diretores, principalmente a necessária presença semanal nas novas unidades.

Em junho de 1994 Chumbinho, um dos diretores responsáveis pelo Departamento de Bateria, teve que se afastar de suas funções por motivos de saúde.

Em abril de 1997 Geraldo deixa o CLAM para dirigir a Fundação Victor Civita, do Grupo Abril. Com sua saída, muitas mudanças começaram a acontecer na organização da escola. Foi fechado o CENFOR, extinto os grupos de estudo e pesquisa, modificada a estrutura de supervisão autônoma de departamentos e diretorias. Essas mudanças coincidem com a ascensão de outras pessoas, à estrutura diretiva da escola, sem a formação técnica necessária.

Nos anos seguintes, o Zimbo Trio resolve desligar Chumbinho da sociedade e começa uma batalha judicial que vai culminar com a perda na justiça do prédio da rua Araguari 452. Volta o CLAM a ficar sem sede própria e a pagar aluguel.

Em 1999 o salário dos principais professores do CLAM foi reduzido à metade e a quantidade de alunos começa a mostrar uma curva em declínio para ficar por volta de 300 matriculados.

A Zimbo Edições deixa de investir em novos materiais didáticos e os professores-autores não têm mais onde editar novos materiais ou revisar e melhorar o que já existia. Foi mais um grande retrocesso, pois não era possível ficar sem a criação e modernização de materiais estruturados de educação musical, nem deixar de formar professores, muito menos de abrir mão dos grupos de estudo e pesquisa.

Em 1999 esses professores-criadores decidiram recorrer ao ex-coordenador pedagógico da escola para não deixar o grupo dispersar. Geraldo, Fred e Maria Lucia criaram então a G4 Editora, para garantir o investimento em materiais estruturados de ensino-aprendizagem, sem dispersar a força criadora deles e dos demais autores²⁰. Daí para frente, todos os materiais passaram a ser financiados e editados pela G4. Fundaram também, com a mesma sociedade, a TONS (**Todos Os Nossos Sonhos**) Sistema de Educação Musical (uma empresa virtual), para dar continuidade aos grupos de estudo e pesquisa, assim como o desenvolvimento de cursos de formação continuada de professores e assessoria em educação musical (www.tons.com.br). Com essas duas novas empresas não sofre descontinuidade a criação e o trabalho desses professores. A formação de professores e o fornecimento de materiais estruturados de ensino-aprendizagem, para aplicação da educação musical em escolas de Educação Infantil, Ensino Fundamental e escolas específicas de música, deixaram de ser feitos pelo CLAM e, passaram a ser realizados pela

²⁰ Professores-autores que se associaram à G4 Editora: Débora Gurgel; Diana Goulart; Fernando Motta; Fred Khouri; Geraldo Suzigan; Malu Cooper; Mônica Lima e Roseli Lepique.

TONS e G4 Editora. Durante algum tempo os novos materiais utilizados no CLAM passaram a ser fornecidos pela G4 Editora.

No final desse mesmo ano (1999), Luiz Chaves fica dissidente do CLAM e se afasta para montar sua escola: Casa de Música de Luiz Chaves, na Rua Arizona, Brooklin, pouco tempo depois deixa também o Zimbo Trio, quase quarenta anos de atuação juntos.

No início do ano de 2001 foi desativada a primeira casa (442), ficando a escola instalada somente na Rua Araguari, 452. Os anos 2000 começam com a perda significativa de professores²¹. Em março de 2001 o CLAM perde mais três supervisores.²² As matrículas caem vertiginosamente e a escola é transferida para um novo endereço: Avenida Agami, 333 (próximo a Avenida Ibirapuera), onde continua funcionando. Atualmente a escola tem 240 alunos.

²¹ Conrado Paulino (supervisor do Depto. de Cordas), Cristina Paz (professora de educação Infantil), Débora Picarelli Gurgel (Supervisora do Depto. de Informática e professora de sax e flauta), Gisela Gianotto (assistente de supervisão do Depto. de piano); Nelson Panicalli, (professor de piano) e Sonia Polonca (professora de canto).

²² Fernando Mota (supervisor do Depto. de Piano), Fred Khouri (supervisor Depto. de Soprano) e Maria Lucia Cruz Suzigan (Supervisora do Depto. de Educação Musical para Crianças).

CAPÍTULO 2

MATERIAIS DE ENSINO-APRENDIZAGEM CRIADOS NO CLAM

2.1 Os primeiros livros desenvolvidos

No início do CLAM todos os alunos que começavam a estudar, passavam por uma entrevista com o diretor responsável pelo departamento. Esta entrevista tinha como objetivo principal, saber se o aluno já havia estudado música, quais eram as suas expectativas em relação ao curso e definir o caminho que ele teria que percorrer.

Inicialmente as aulas eram individuais, mas, a partir do segundo ano de CLAM os alunos passaram a ser agrupados, levando-se em conta o nível de conhecimento, objetivos e interesses comuns. As aulas em grupo eram mais ricas e dinâmicas. As pessoas, mesmo tendo o mesmo conhecimento, têm características diferentes e acabam aprendendo umas com as outras.

No começo, não havia ainda um material didático estruturado, mas já havia a preocupação de ensinar os conhecimentos musicais que todos sempre ensinaram e aprenderam. Nisso o CLAM era igual a todas as escolas de música. A questão que sempre fez a diferença, consiste no seguinte objetivo: levar os alunos a aprender os conteúdos de harmonia, escrita musical (melódica e rítmica) aplicando na prática, para resolver seus desejos de tocar com liberdade e criatividade. Jamais as aulas foram dissociadas da prática. Música é para ser vivida no dia a dia da aprendizagem. É aprendendo que se faz e fazendo que se aprende.

Todos os conhecimentos organizados em apostilas, folhas soltas e depois em métodos, sempre garantiam que os alunos pudessem aprendê-los para criar, improvisar,

compor, re-harmonizar e usar sempre para ter o prazer de tocar, para compensar todo o esforço da construção desses conhecimentos.

Existiam algumas folhas soltas com o programa a ser desenvolvido em cada aula: teoria musical; leitura e escrita musical; solfejos, às vezes cantados a duas ou três vozes; partitura com melodia e cifra para o aluno desenvolver seus próprios arranjos; formação de escalas maiores, tríades e outros assuntos. Nas aulas de piano, os alunos escreviam em seus cadernos (**Figura 24**) todas as explicações que eram dadas, durante as aulas, sobre determinado assunto.

Figura 24. Folha de um caderno de aluno com uma melodia e cifra, onde o aluno exercita a distribuição das notas dos acordes cifrados para serem tocadas ao piano.

Mais tarde, essas anotações serviram de base para o desenvolvimento das primeiras apostilas e métodos (**Figura 25**).

Progressão IIm $\frac{11}{9} \rightarrow V \frac{13}{7}$

Progressão IIm $\frac{9}{7} \rightarrow V \frac{9}{7}$

Encadeamento natural

1- Completar a escrita
2- Tocar baseado nos ciclos de 4ª e 5ª

Figura 25. Trecho da página 10 do Método de Distribuição de Acordes – CLAM

2.2 Método de Divisão Rítmica

O primeiro livro editado no CLAM foi o Método de Divisão Rítmica, de Luís Chaves (Figuras 26, 27, 28 e 29). Um material de leitura rítmica onde as figuras e valores iam sendo apresentados gradativamente e os exercícios ficando cada vez mais complexos. Acompanhava o método uma fita cassete com os exercícios solfeados pelo autor, acompanhado do ritmo de uma bateria, o que dava um apoio para o aluno aprender a ler.

Na figura 27 temos um exercício de leitura rítmica que utiliza colcheias (compassos da esquerda da página) e semínimas substituindo duas colcheias ligadas (compassos da direita da página). (Anexo E – CD ROM – Curso Tons de Educação Musical – Parâmetros do som e Escrita musical).

Na figura 28, temos mais um exercício de leitura rítmica que utiliza semicolcheias. As semicolcheias são o resultado da divisão da semibreve em dezesseis partes iguais. Esta folha é básica para a compreensão da estrutura rítmica da MPB.



Figura 26. Capa do Método de Divisão Rítmica

PADRÕES RÍTMICOS II

MODO DE ESTUDAR

O exercício nº 4 deve ser muito bem fixado, pois é a base para o entendimento de toda a divisão rítmica que se segue nesta série.

Os exercícios nº 5, 6, 7 e 8 devem ser estudados isoladamente, para melhor entendimento de cada um deles.

Estando estes exercícios já fixados, devemos estudá-los intercalando, para cada compasso dos exercícios citados, um compasso do exercício nº 4:

Exemplo: um compasso do nº 4, um compasso do nº 5, um compasso do nº 6 e assim sucessivamente.

Do exercício nº 9 em diante, seguimos normalmente, sem intercalação.

The image shows five staves of musical notation, numbered 4 through 9. Each staff is in 4/4 time and contains four measures of music. Exercises 4 through 8 use eighth notes and dotted quarter notes. Exercise 9 uses eighth notes and dotted quarter notes, but the notes are separated by a space, indicating a different rhythmic pattern.

Figura 27. Método de Divisão Rítmica - p.8 - exercício de leitura rítmica que utiliza colcheias (compassos da esquerda da página) e semínimas substituindo duas colcheias ligadas (compassos da direita da página)

PADRÕES RÍTMICOS III

MODO DE ESTUDAR

O exercício nº 12 deve ser muito bem fixado, pois é a base para o entendimento de toda a divisão rítmica que se segue nesta série.

Os exercícios nºs 13, 14, 15 e 16 devem ser estudados isoladamente, para melhor entendimento de cada um deles.

Estando estes exercícios já fixados, devemos estudá-

los intercalando, para cada compasso dos exercícios citados, um compasso do exercício nº 12.

Exemplo: um compasso do nº 12, um compasso do nº 13;
um compasso do nº 12, um compasso do nº 14 e assim sucessivamente.

Do exercício nº 17 em diante seguimos normalmente, sem intercalação.

The image shows a musical score for rhythmic exercises 12 through 19. Each exercise is written on a single staff in 2/4 time. Exercise 12 is the base pattern. Exercises 13-16 show variations of the base pattern. Exercises 17-19 show further variations, including the use of semibreves (whole notes) and rests.

Figura 28. Método de Divisão Rítmica – p.15 - um exercício de leitura rítmica que utiliza semicolcheias. As semicolcheias são o resultado da divisão da semibreve em dezesseis partes iguais. Esta folha é básica para a compreensão da estrutura rítmica da MPB.

PADRÕES RÍTMICOS IV

20 $\frac{4}{4}$ (2) (4) $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

21 $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

22 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

23 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

24 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

25 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

26 $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

27 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

28 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

29 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

22

Figura 29. Método de Divisão Rítmica - p.22 – Exercícios com o conceito de tercina (três figuras com valor de duas)

2.3 Método para Bateria

O segundo método foi o Toque Bateria (Figuras 30, 31 e 32) criado pelo Chumbinho (João Rodrigues Ariza). O sucesso do material interessou à Editora Ricordi em fazer uma co-edição com a a Zimbo Edições Musicais, para distribuir em todo o país.

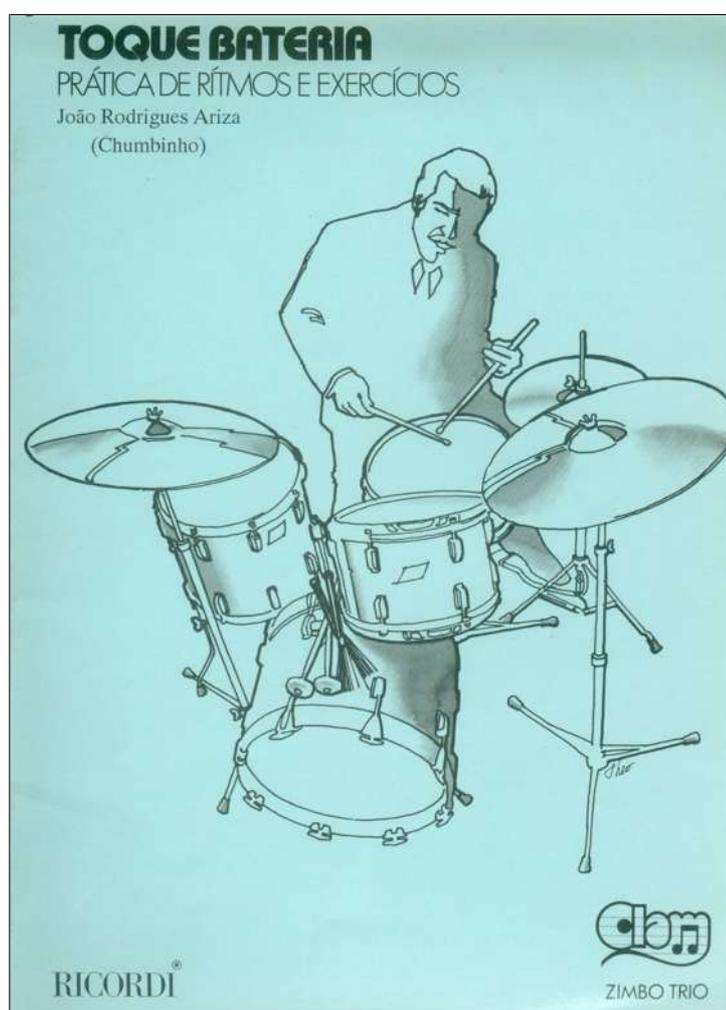


Figura 30. Método de Bateria (RODRIGUES, J. A.) - Capa

A bateria padrão é constituída com as seguintes peças:

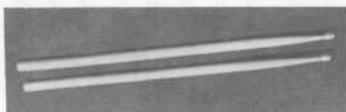
1. Caixa
2. Bumbo
3. Chimbal
4. Tambor
5. Tom-Tom
6. 6A - Pratos Superiores
7. Agogô

Para executar Bateria, usa-se:

} Vassourinhas
 } Baquetas
 } Baquetas de Feltro



Baquetas



Vassourinhas



Baquetas de Feltro

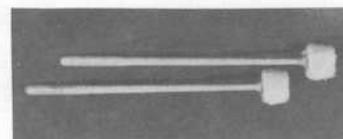


Figura 31. Método de Bateria (RODRIGUES, J. A.) – p.7 - As partes que constituem uma Bateria e a forma correta de chamar cada uma dessas peças

Observação:
 Alteração da linha rítmica do pé direito.
 Execute mantendo a mesma pulsação dos exercícios de Samba anteriores.

Observação:
 Alteração da linha rítmica da Mão Direita.
 Execute mantendo a mesma pulsação.
 A Mão Direita tocando sempre sequente, dificulta a execução em andamentos muito rápidos, por isso é importante praticar deste modo.

Figura 32. Método de Bateria (RODRIGUES, J. A.)— p.74 - Exercício de ritmo de Samba, porém, com uma variação na linha rítmica do pé direito.

2.4 *Métodos de estudo de harmonia*

Amilton criou uma coleção de apostilas e métodos de harmonia¹ que atendia a todos os departamentos da escola. Esse material é fundamental para a compreensão da harmonia como instrumento de liberdade de criação de cada aluno, buscando um jeito próprio de tocar, improvisar como os músicos da MPB e Jazz, re-harmonizar músicas, compor, criar arranjos, instrumentações, orquestrações e tocar livremente.

As apostilas do início do CLAM, escritas a mão, desenvolvidas por Amilton Godoy e seus alunos, transformaram-se, nos anos oitenta e noventa, em livros² mais sofisticados, parte de uma série com o título: Princípios de Harmonia - composta de quatro livros (**Figuras 33 a 36**).

¹ Apostilas criadas com base em consulta, no curso de harmonia da Escola Berklee (Boston-USA) – Livro em espanhol, trazido por Amilson Godoy do México, em 1969.

² Material autoinstrucional, forma inédita na época, como módulos de ensino aprendizagem, criado pelos autores de forma, professores Geraldo Suzigan e Sylvio Benedito Cruz e de conteúdo, Amilton Godoy, com base no sistema Engenharia da Instrução, desenvolvido pela professora Dr^a. Cosete Ramos (USP-SP),

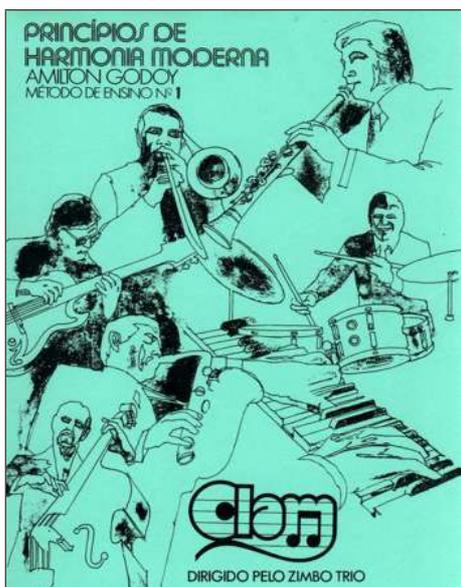


Figura 33. Módulo 1 – Princípios de Harmonia Moderna - Construção de Escalas, Tríades e Análise Interválica (GODOY, A.) Capa

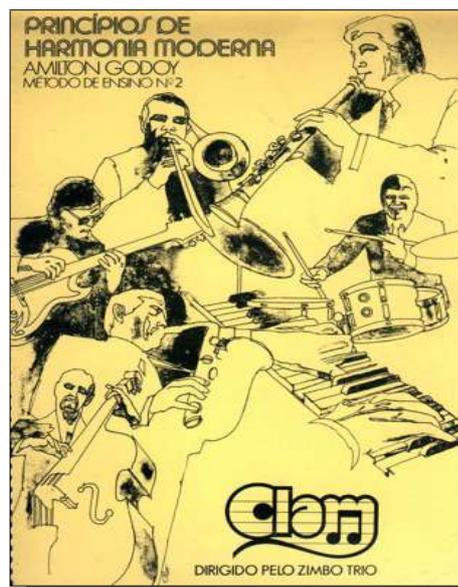


Figura 34. Módulo 2 – Princípios de Harmonia Moderna Construção de Acordes de Sétima e Campos Harmônicos (GODOY, A.) – Capa

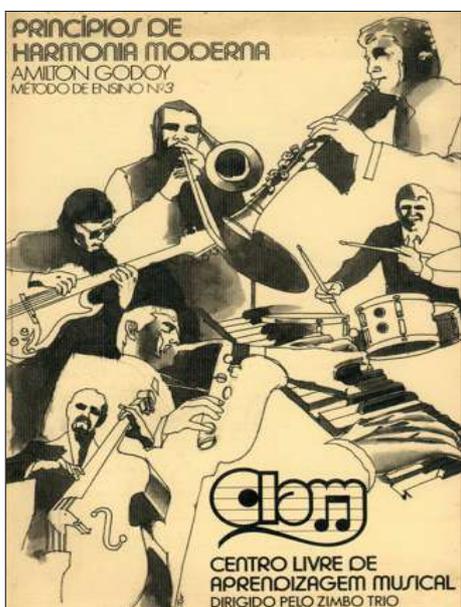


Figura 35. Módulo 3 - Construção e Análise da Série Harmônica, Progressão IIº, Vº e Iº e Tensão Resolutiva (GODOY, A.) - Capa

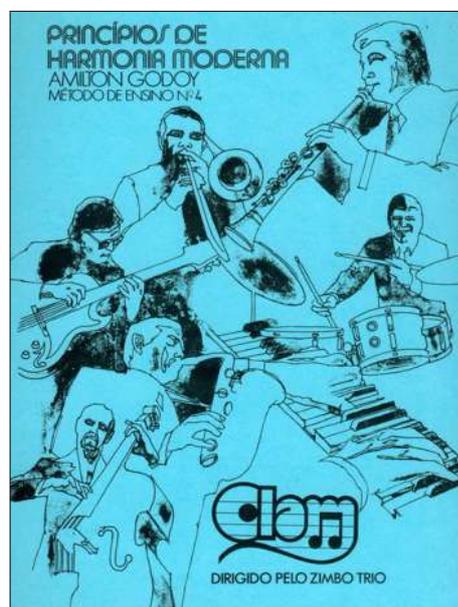


Figura 36. Módulo 4 - Princípios da Harmonia Funcional Moderna - Cadências Dominante, Subdominante; Progressão IVº - IIIº - IIº - Vº - Iº e Acorde Vsus7 (GODOY, A.) Capa

Nos primeiros módulos de harmonia os alunos aprendem a construção das escalas maiores e menores, com base na fórmula interválica encontrada na escala de dó maior natural, da mesma forma como é ensinado nas escolas tradicionais. É construindo as escalas em todas as tonalidades maiores em ciclos de quintas que compreendem como surgem os sustenidos e bemóis nas armaduras de claves.

Aprendem ainda a construir tríades (acordes de três sons) com base nas escalas maiores (**Figura 37 e 38**).

Com esses dois conhecimentos, passam a praticar tocando em seus instrumentos todas as escalas maiores naturais. No piano tocam a tríade com a mão direita, junto com a escala correspondente na mão esquerda. Depois, as escalas na mão esquerda e as tríades na mão direita.

É fundamental que compreendam e memorizem bem como acontece essa construção e pratiquem em todos os tons maiores.

Ao aprender as tríades maiores, menores, diminutas e aumentadas, aplicam fazendo arranjos simples (**Figura 39**). As composições dos Beatles são muito apropriadas para esse momento.

Estudam na seqüência como analisar os intervalos que aparecem na escala maior (**Figura 40**).

Depois ajuntam os dois conhecimentos (tríades e intervalos) para aprender a construir acordes de quatro sons: acordes com sétima (**Figura 41**).

Com as escalas maiores e os acordes com sétima (acordes de quatro sons), aprendem a construir os campos harmônicos (**Figura 42**).

Para completar essa fase básica do estudo de harmonia, aprendem a construir série harmônica, para compreender as forças da física acústica que regem as progressões de acordes na música tonal (**Figura 43 e 44**).

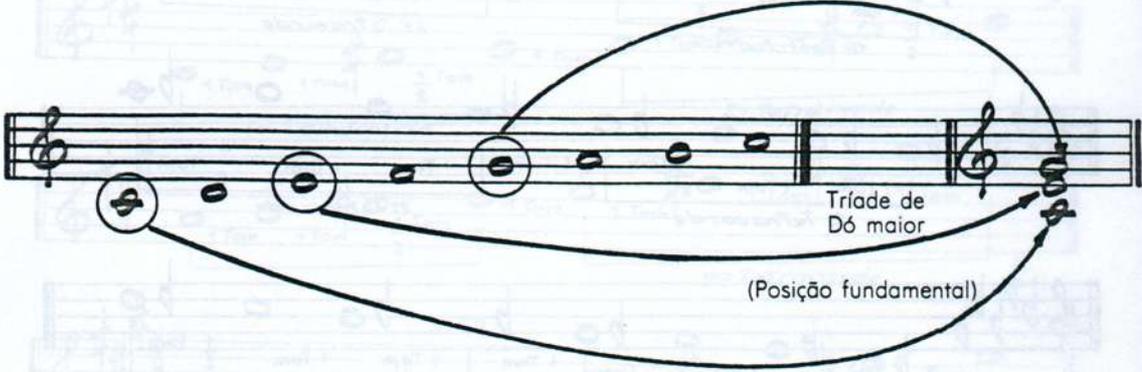
ATIVIDADE DE APRENDIZAGEM 2

Construção de Tríades

(Acordes Básicos)

Triade é um acorde de 3 sons, formado pela 1ª, 3ª e 5ª nota de uma escala.

Exemplo: Escala de Dó maior



Triade de Dó maior
(Posição fundamental)

Quais são os tipos de tríades?

temos 2 tipos de tríade:

- MAIOR
- MENOR

Figura 37. Módulo 1 – Princípios de Harmonia Moderna - Construção de Tríades (GODOY, A.) p.22

Inversões de Tríades

Comparação das Características das Tríades

As notas que compõem uma tríade podem ser invertidas de várias formas, sem que deixem de caracterizar a mesma tríade.

Exemplo:

Escala de Dó maior

Tríade de Dó maior

na posição fundamental
(isto é, na posição cronológica, que aparece na escala)

posição fundamental

1ª inversão

2ª inversão

Todas elas se mantêm sendo *tríade de Dó maior*. não importando que posição ocupem no pentagrama.

Figura 38. Módulo 1 – Princípios de Harmonia Moderna - Inversões de tríades (GODOY, A.) p.28

Acordes na Mão Direita

1. Quando a nota da melodia pertencer à tríade.

Utilize o acorde na posição fundamental ou inverta-o de forma que a nota mais aguda, coincida com a nota da melodia.

"Hey Jude" de Lennon e McCartney

A musical score for "Hey Jude" in G major, 4/4 time. The first staff shows the melody, and the second staff shows the bass line. Chords F, C, B \flat , C, F are indicated above the melody. Annotations point to notes in the melody that belong to the chords: "A nota pertence à tríade" for the A note in the first measure and the E note in the second measure.

Escreva e toque o exemplo abaixo.

"How my Heart Sings" de Earl Zindars

A musical score for "How my Heart Sings" in E minor, 3/4 time. The first staff shows the melody, and the second staff shows the bass line. Chords Em, Am, Dm, G are indicated above the melody.

2. Quando a nota da melodia não pertencer à tríade.

- Selecione a nota que pertence à tríade imediatamente abaixo da melodia.
- Escreva abaixo da nota selecionada as outras duas notas da tríade, numa das inversões conhecidas.
- Não toque a nota selecionada.

A musical score for exercise 2 in C major, 4/4 time. The first staff shows a C chord. The second staff shows three examples of selecting a note from the melody (a, b, c) and writing the other two notes of the chord below it. Example 'c' is marked "Nota selec. (não toque!)"

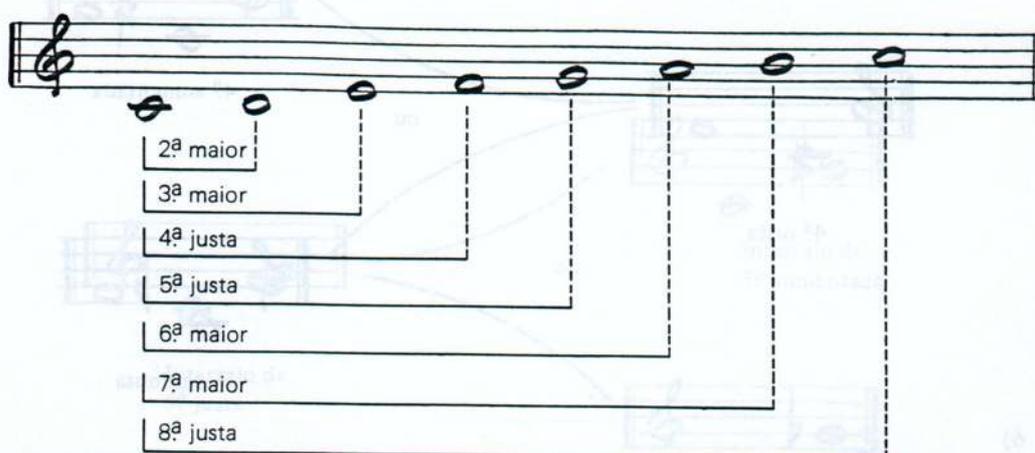
Figura 39. Método de Iniciação à Instrumentação – Piano – (CRUZ, M. L.) p.7

Análise de Intervalos

O modo mais prático de se analisar um intervalo é tomar como referência a *escala maior natural* (escala referência), correspondente à *nota mais grave*, e contar os graus da escala até a nota que queremos medir. Para tanto, devemos lembrar os intervalos contidos nas escalas de referência.

Exemplo:

Escala de DÓ maior natural



Vamos agora resumir os passos importantes para analisarmos um intervalo:

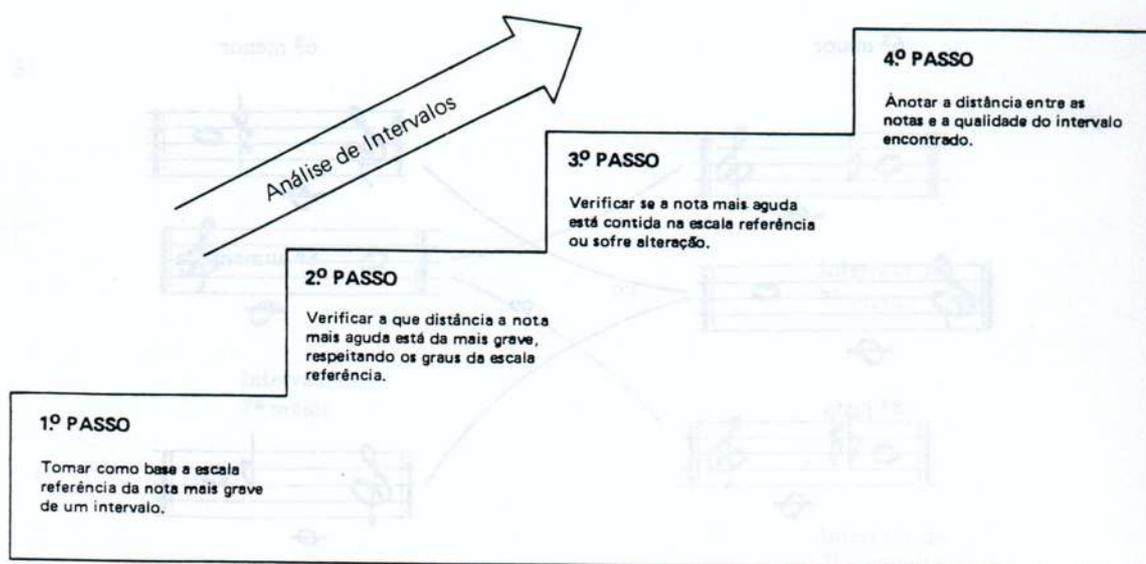


Figura 40. Módulo 1 – Princípios de Harmonia Moderna - Análise Interválica (GODOY, A.) p.48

ACORDES DE SÉTIMA

Para você que sabe montar, analisar e cifrar tríades, analisar intervalos; aprender a construir acordes de 7ª, significa ampliar apenas um pouco seus conhecimentos e habilidades.

Acordes de sétima são acordes de quatro sons. Eles são formados por uma tríade (Iº, IIIº, Vº) e uma sétima (VIIº) de uma determinada escala, chamada escala referência.

Exemplo:

ESCALA REFERÊNCIA → ACORDE DE 7ª

The diagram shows two musical staves. The left staff represents the 'ESCALA REFERÊNCIA' (Reference Scale) with notes labeled Iº, IIº, IIIº, IVº, Vº, VIº, VIIº, and VIIIº. The right staff shows the 'ACORDE DE 7ª' (7th Chord). An arrow points from the Iº, IIIº, and Vº notes of the scale to the triade part of the chord, labeled 'TRÍADE'. Another arrow points from the VIIº note of the scale to the seventh note of the chord, labeled 'SÉTIMA'.

A escala referência será sempre uma escala maior natural (modo jônico), conforme foi visto no estudo de tríades.

Para construir acordes de 7ª, é necessário seguir alguns passos... que serão apresentados a seguir.

Figura 41. Módulo 2 – Princípios de Harmonia Moderna Construção de Acordes de Sétima (A. Godoy) p.14

CAMPO HARMÔNICO

Você já aprendeu a montar, analisar e cifrar acordes de 7ª. Essas habilidades, permitirão que você aprenda a construir campo harmônico, nosso próximo passo, com maior facilidade. Vamos em frente!

Campo harmônico é um conjunto de acordes de 7ª construídos sobre cada grau de uma escala.

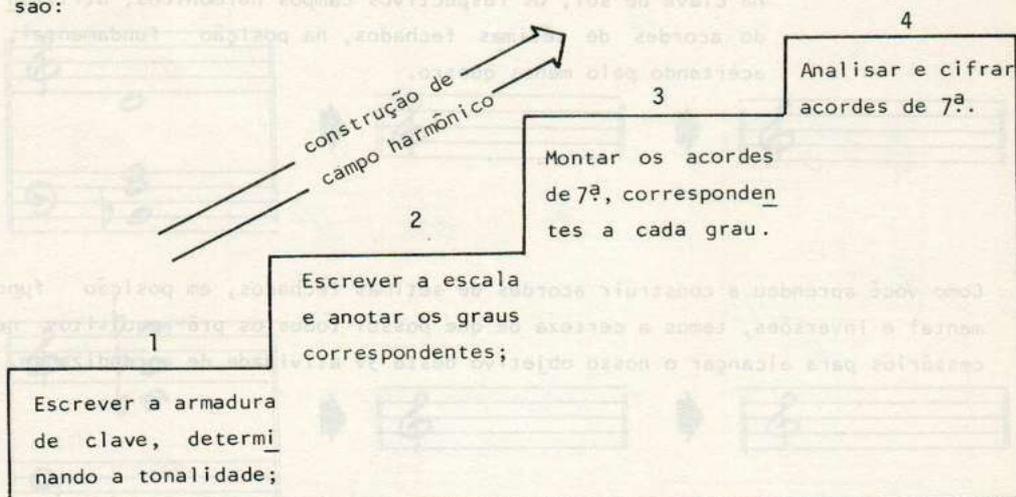
Exemplo: Campo harmônico correspondente à tonalidade DÓ MAIOR

C7+ Dm7 Em7 F7+ G7 Am7 Bm7-



O processo tonal é baseado nas escalas maior natural (modo jônico) e na sua relativa menor (modo eólio). Você aprenderá, portanto, a construir os campos harmônicos de modo jônico, montando um acorde de 7ª sobre cada grau da escala, analisando-o e cifrando-o, em seguida.

Os passos, que devem ser seguidos por você, na construção de campos harmônicos, são:



Observe que você conhece cada um dos passos. Você vai aprender apenas como sequenciar coisas já conhecidas.

A seguir: a construção do exemplo dado acima, passo a passo!

Figura 42. Módulo 2 – Princípios de Harmonia Moderna - Campos Harmônicos (A. Godoy) p.42

Graficamente teremos:

SÉRIE HARMÔNICA GERADA SOBRE A NOTA SOL:

raiz 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª

ACORDE FORMADO PERTENCE AO CAMPO HARMÔNICO DE DÓ MAIOR

$C7+$ $Dm7$ $Em7$ $F7+$ $G7$ $Am7$ $Bm7-5$

I° II° III° IV° V° VI° VII°

Veja outro exemplo:

$C7+$ I°

$Bm7-5$ VII°

$Am7$ VI°

$G7$ V°

$F7+$ IV°

$Em7$ III°

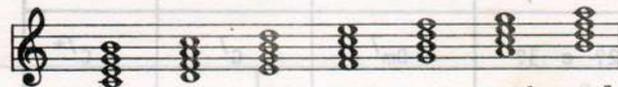
$Dm7$ II°

Figura 43. Módulo 3 - Construção e Análise da Série Harmônica, Progressão II°, V° e I° (GODOY, A.) p.28

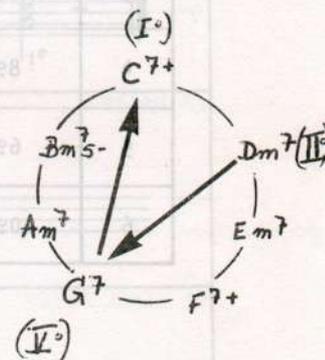
Outro exemplo:

Considerando a tonalidade de $\text{d\acute{o}}$ maior e o respectivo campo harm\^onico,

$\text{C}7+ \text{Dm}7 \text{Em}7 \text{F}7+ \text{G}7 \text{Am}7 \text{Bm}7-$



teremos a seguinte progress\~ao II°, V° e I°:



Um exemplo pr\^atico:

Conte, no trecho de m\~usica conhecida abaixo, quantas vezes aparece a progress\~ao II°, V° e I°.

ANTES ASSIM Amilton Godoy

samba

$\text{C}7+ \text{C}6 \text{Dm}7 \text{G}7 \text{C}7+ \text{C}6 \text{Gm}7 \text{C}7$

1. $\text{F}7+ \text{F}6 \text{Am}7 \text{D}7 \text{G}7+ \text{G}6 \text{Dm}7 \text{G}7$

2. $\text{G}7+ \text{G}6 \text{Dm}7 \text{G}7 \text{C}7+ \text{C}6 \text{F}\sharp\text{m}7- \text{B}9-$

Figura 44. M\^odulo 3 - Progress\~ao II°, V° e I° (GODOY, A.) p.33

Com a base de conhecimentos que os alunos aprendiam utilizando os módulos de harmonia, ganhavam a liberdade para analisar o encaminhamento harmônico proposto pelos autores, em várias músicas da MPB e do Jazz, para modificar e enriquecer do seu próprio jeito.

Na apostila abaixo (**Figura 45**) aparece um dos quadros com possibilidades de substituições de acordes na progressão II - V - I, resultado de conhecimentos aprendidos nos módulos de harmonia.

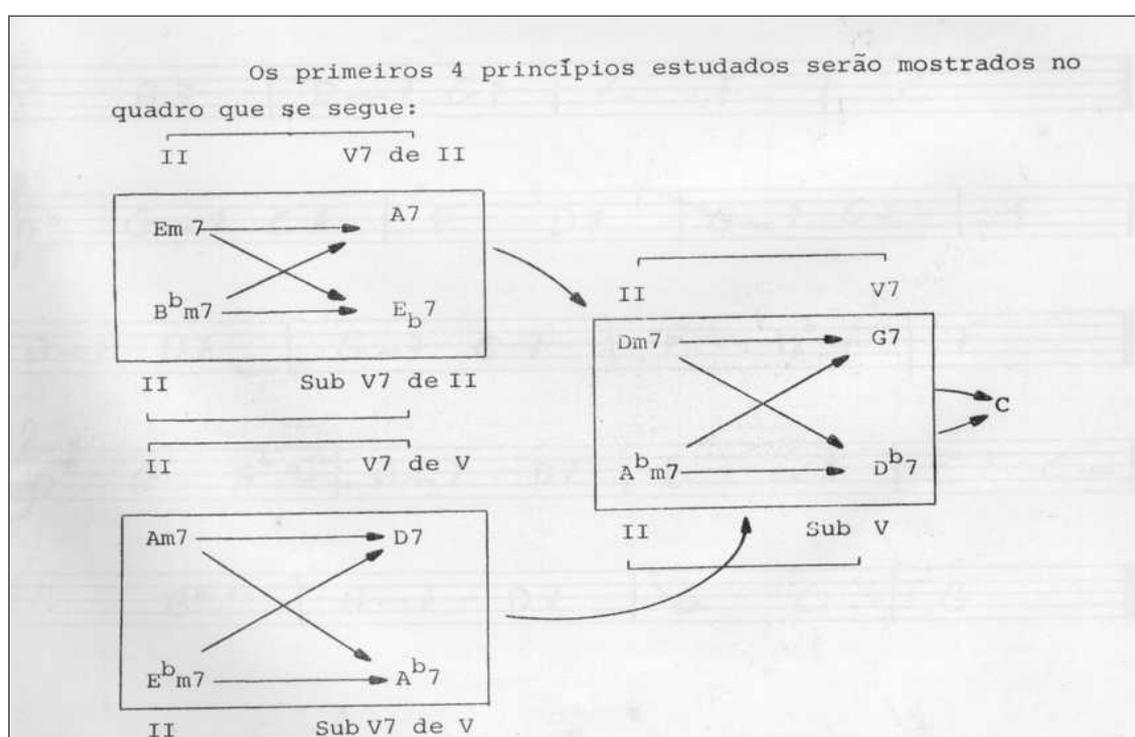


Figura 45. Apostilas de Harmonia – Cadências (GODOY, A.) p.11

O objetivo é deixar o aluno livre para fazer diversas substituições de acordes nas mais variadas progressões harmônicas que aparecem em músicas de seu repertório.

Exemplo disso é um trecho de música onde é encontrada uma determinada progressão (assinalado em vermelho na **figura 46**). Nele o aluno pode aplicar uma

das possibilidades de substituição dos acordes que aparecem na tabela (conforme assinalado em azul na mesma figura).

a) progressão encontrada **Em7 / A7 / Dm7 / G7 / C**

b) substituição feita **Am7 / A^b7 / A^bm7 / D^b7 / C**

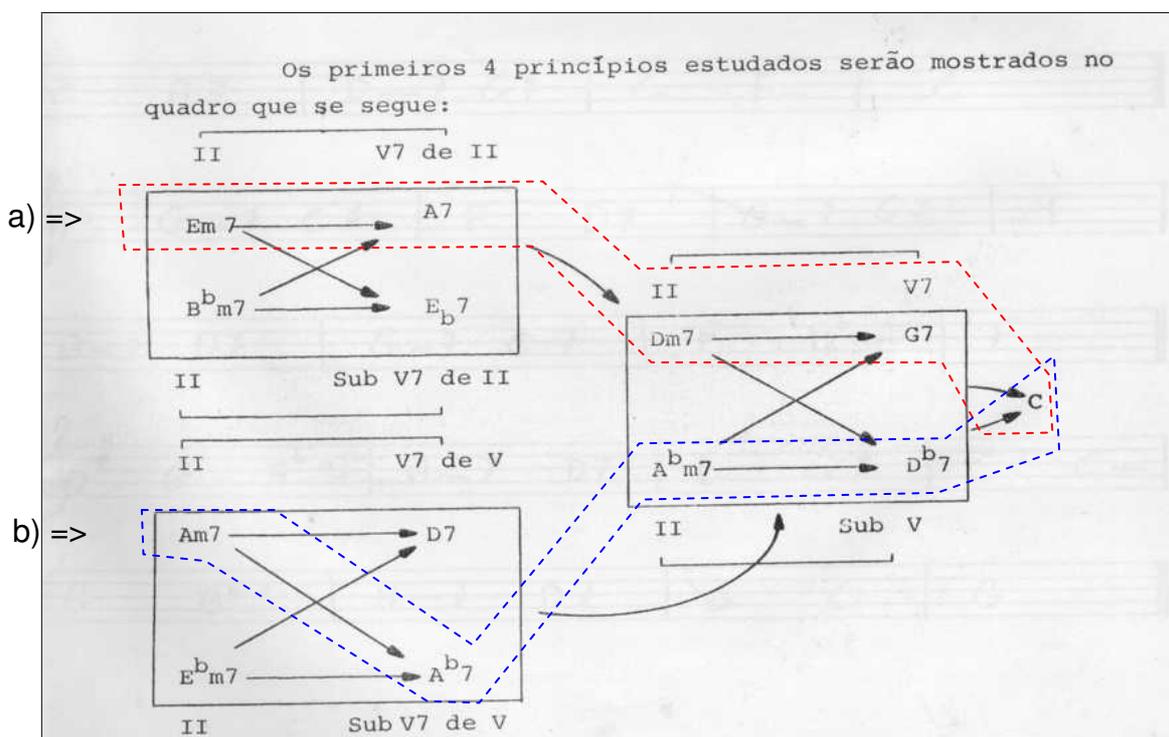


Figura 46. Exemplo de substituição de acordes (reharmonização)

Na continuidade desse estudo as possibilidades aumentam muito e vários outros quadros podem ser construídos. Com isso, cada aluno pode criar um caminho próprio com as suas escolhas de substituições. Chega um momento em que **tudo pode, tudo é possível**. O que se espera enquanto aluno, é que façam as re-harmonizações sempre de forma consciente e consigam explicar. Depois, na vida musical, a liberdade de criação passa a ser a regra principal.

Na continuação do estudo de harmonia, os alunos do CLAM, depois de aprender a construir, analisar e aplicar acordes de três e quatro sons (as tríades e os acordes de sétima) aprendiam também outros tipos de acordes com mais notas (Figura 47) que não se vai detalhar aqui, mas vale a pena citar.

1. Acorde do tipo menor com sexta

2. Acordes do tipo maior com nona

3. Acordes do tipo maior com décima primeira aumentada

4. Acorde do tipo diminuto

5. Acorde aumentado

Figura 47. Outros acordes do tipo quatro sons e novos tipos de acordes de 5 e 6 sons

2.5 Métodos para o estudo de piano

Um dos principais assuntos tratados pelo CLAM, no ensino-aprendizagem de instrumento, era como distribuir as notas dos acordes para ter maior sonoridade, respeitando as características de cada um deles.

As figuras que serão apresentadas a seguir são exemplos de apostilas criadas para que os alunos aplicassem conhecimentos aprendidos em aula. Não cabe, portanto, um aprofundamento nos conceitos e regras que geraram suas construções, uma vez que representam a síntese de vários anos de cursos de harmonia do CLAM e fica impossível resumir num só capítulo.

No caso do piano, as apostilas de Distribuição de Acordes Volume 1 (Figuras 48, 50 e 51) e Volume 2 (Figuras 49, 52, 53 e 54) davam a base para os iniciantes em instrumentação. O trabalho com os chamados acordes **abertos** e **fechados** tendo como fio condutor a melodia da música onde estavam contidos, davam margem a um movimento colorido de vozes no piano. Uma ferramenta importante para dar liberdade aos alunos na construção de arranjos para piano e a base para o estudo da orquestração.

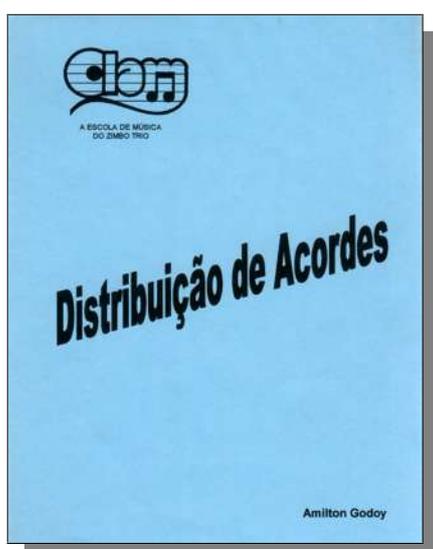


Figura 48. Apostila de Distribuição de Acordes Volume 1 (GODOY,A) Capa

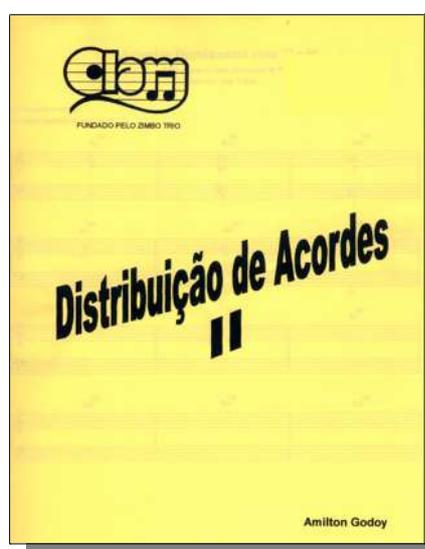


Figura 49. Apostila de Distribuição de Acordes Volume 2 (GODOY,A) Capa

Distribuição de Acordes

Acordes Fechados

Mão esquerda: 1° e 3° graus

Mão direita: 5° e 7° ou 5° e 6° graus

Exemplos:

Examples of closed chords in 4/4 time:

- Dm7: Treble clef, notes D4, F4, A4, C5; Bass clef, notes D3, F3, A3, C4. Fingering: Treble (2, 3, 4, 5), Bass (1, 2, 3, 4).
- CMaj7: Treble clef, notes C4, E4, G4, B4; Bass clef, notes C3, E3, G3, B3. Fingering: Treble (1, 2, 3, 4), Bass (1, 2, 3, 4).
- Gm7: Treble clef, notes G4, Bb4, D5, F5; Bass clef, notes G3, Bb3, D4, F4. Fingering: Treble (2, 3, 4, 5), Bass (1, 2, 3, 4).
- F6: Treble clef, notes F4, A4, C5, E5; Bass clef, notes F3, A3, C4, E4. Fingering: Treble (1, 2, 3, 4), Bass (1, 2, 3, 4).

Acordes Dominantes (fechados)

Obs. No acorde dominante, omitir a 5ª e agregar a 9ª

Examples of dominant chords with 9th notes in 3/4 time:

- C7: Treble clef, notes C4, E4, G4, Bb4; Bass clef, notes C3, E3, G3, Bb3. Fingering: Treble (1, 2, 3, 4), Bass (1, 2, 3, 4).
- C7(9): Treble clef, notes C4, E4, G4, Bb4, D5; Bass clef, notes C3, E3, G3, Bb3. Fingering: Treble (1, 2, 3, 4, 5), Bass (1, 2, 3, 4).
- F7: Treble clef, notes F4, Ab4, C5, Eb5; Bass clef, notes F3, Ab3, C4, Eb4. Fingering: Treble (1, 2, 3, 4), Bass (1, 2, 3, 4).
- F7(9): Treble clef, notes F4, Ab4, C5, Eb5, D5; Bass clef, notes F3, Ab3, C4, Eb4. Fingering: Treble (1, 2, 3, 4, 5), Bass (1, 2, 3, 4).
- G7: Treble clef, notes G4, Bb4, D5, F5; Bass clef, notes G3, Bb3, D4, F4. Fingering: Treble (1, 2, 3, 4), Bass (1, 2, 3, 4).
- G7(9): Treble clef, notes G4, Bb4, D5, F5, E5; Bass clef, notes G3, Bb3, D4, F4. Fingering: Treble (1, 2, 3, 4, 5), Bass (1, 2, 3, 4).
- D7: Treble clef, notes D4, F4, Ab4, C5; Bass clef, notes D3, F3, Ab3, C4. Fingering: Treble (1, 2, 3, 4), Bass (1, 2, 3, 4).
- D7(9): Treble clef, notes D4, F4, Ab4, C5, E5; Bass clef, notes D3, F3, Ab3, C4. Fingering: Treble (1, 2, 3, 4, 5), Bass (1, 2, 3, 4).

Resumo: Acordes Dominantes (fechados)

Mão esquerda: 1° e 3° graus

Mão direita: 7ª e 9ª graus

Limite de mão esquerda para acordes fechados:

Left hand limit for closed chords: Treble clef, notes G4, Bb4, D5, F5; Bass clef, notes G3, Bb3, D4, F4.

Sugestões para estudo:

Estudar, nos 12 sons, os acordes do tipo:

- 1-Maiores com 7ª maior.
- 2-Maiores com 7ª menor.
- 3-Menores com 7ª menor.
- 4-Maiores com 6ª.

Figura 50. Apostila de Distribuição de Acordes volume 1 (GODOY,A) p.1

Distribuição de Acordes

Acordes Abertos

Mão esquerda: 1° e 7° ou 1° e 6° graus

Mão direita: 3° e 5° graus

Exemplos:

Examples of open chords in 4/4 time:

- Dm7: Left hand (1st and 7th degrees), Right hand (3rd and 5th degrees)
- CMaj7: Left hand (1st and 6th degrees), Right hand (3rd and 5th degrees)
- Gm7: Left hand (1st and 7th degrees), Right hand (3rd and 5th degrees)
- F6: Left hand (1st and 6th degrees), Right hand (3rd and 5th degrees)

Acordes Dominantes (abertos)

Obs. No acorde dominante, omitir a 5ª e agregar a 9ª

Examples of dominant chords with 9th degree in 3/4 time:

- C7: Omitir 5ª, Agregar 9ª
- C7(9): Omitir 5ª, Agregar 9ª
- F7: Omitir 5ª, Agregar 9ª
- F7(9): Omitir 5ª, Agregar 9ª
- G7: Omitir 5ª, Agregar 9ª
- G7(9): Omitir 5ª, Agregar 9ª
- D7: Omitir 5ª, Agregar 9ª
- D7(9): Omitir 5ª, Agregar 9ª

Resumo: Acordes Dominantes (abertos)

Mão esquerda: 1° e 7° graus

Mão direita: 9° e 3° graus

Limite de mão esquerda para acordes abertos:

Diagram illustrating the left hand limit for open chords, showing the bass line on a grand staff.

Sugestões para estudo:

Estudar, nos 12 sons, os acordes do tipo:

- 1-Maiores com 7ª maior.
- 2-Maiores com 7ª menor.
- 3-Menores com 7ª menor.
- 4-Maiores com 6ª.

Figura 51. Apostila de Distribuição de Acordes volume 1 (GODOY, A) p.2

Acordes Maiores com 7ª maior

Mão esquerda em aberturas de 5ª

1- Completar a escrita.
2- Estudar nos ciclos de 4ª e 5ª

Forma A

Figura 52. Apostila de Distribuição de Acordes volume 2 (GODOY,A) p.2

Acordes Dominantes com 7ª e 13ª

Com repetição da Tônica

1- Completar a escrita
2- Estudar baseado nos ciclos de 4ª e 5ª

Figura 53. Apostila de Distribuição de Acordes volume 2 (GODOY,A) p.6

Progressão IIm 9 → V 9

Encadeamento natural

1- Completar a escrita
2- Tocar baseado nos ciclos de 4ª e 5ª

Figura 54. Apostila de Distribuição de Acordes volume 2 (GODOY,A) p.10

Acordes de Apoio
Progressão II, V, I

Apoio 2

Figura 57. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.2 Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
Progressão I, VI, II, V, I

Apoios 1 e 2

Figura 58. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.3. À esquerda um padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades (espaço à esquerda da partitura, somente com os baixos escritos, para o aluno completar)

Acordes de Apoio
Progressão II, V, I, com substituição do acorde dominante

Apoios 1 e 2

Figura 59. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.4 - À esquerda um padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades (espaço à esquerda da partitura, somente com os baixos escritos, para o aluno completar)

Acordes de Apoio
Estudo para a mão esquerda

4 sugestões para emprêgo na Progressão II, V, I. Acordes de Apoio 1, utilizar nos tons de: C, Db, D, Eb, E, F

Estudar cada grupo de 2 figuras, nas 12 tonalidades, em cromatismo ascendente. Acordes de apoio 2, utilizar nos tons de: F, G, Ab, A, Bb, B

Fig. 1

Figura 60. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.5 Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
Acorde menor com 5ª diminuta e 7ª menor (acorde meio diminuto)
(b5)
Cifragem m7 ou ø

Apoio 1

Figura 61. Apostila Acordes de Apoio (GODOY,A) p.6 Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
Encadeamento do acorde meio diminuto com o acorde dominante com 9ª menor na Progressão IIm7, V7 (b5) (b9)

Apoio 1

Figura 62. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.7 - Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
 Acorde menor com 5ª diminuta e 7ª menor (acorde meio diminuto)
 (b5)
 Cifragem m7 ou ø

Apoio 2

Figura 63. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.8 Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
 Acorde diminuto (o)

Apoio 1

Figura 64. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.10 - Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

Acordes de Apoio
 Acorde diminuto(o)

Apoio 2

Figura 65. Apostila de Acordes de Apoio (GODOY,A) p.11 - Padrão de distribuição das notas para o aluno analisar e ter como modelo e escrever e tocar em ciclos de quintas e de quartas, para todas as tonalidades.

2.6 Métodos para Contrabaixo

Mantendo a mesma base de conhecimento da harmonia do item anterior, o material didático para os alunos que estudavam contra-baixo elétrico, trazia as adaptações para o instrumento (Figuras 66 a 72). O sucesso do material foi tão grande que a Zimbo Edições Musicais foi convidada a fazê-lo em co-edição com a Editora Ricordi. Esses livros traziam também, as orientações para a utilização do instrumento na MPB, Jazz e Rock, com células rítmicas mais usadas e notas adequadas. Incluía ainda orientações de como improvisar¹ ou acompanhar outros instrumentos em duos, trios, quartetos e outras formações, nas variadas formas criadas por instrumentistas do Jazz e da MPB (“levando em dois”, “walking”)²



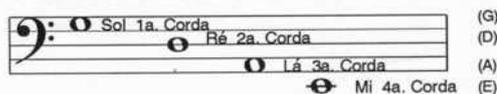
Figura 66. Métodos de Iniciação ao Contrabaixo Elétrico – Volume 1,2 e 3 (CHAVES, L.) - Capas

¹ Variações criadas pelos alunos, no momento da execução da música, sobre o tema da música, considerando as possibilidades da re-harmonização e escalas adequadas (modos gregos, pentatônicas, hexafônicas, etc.).

² Termos usados na MPB e no Jazz para definir a forma de como o contrabaixo vai conduzir a seção rítmica)

AFINAÇÃO

A afinação do contrabaixo, corresponde aos sons escritos na clave de FÁ, na seguinte posição no pentagrama:
Para Baixos de 4 cordas.



As cordas do baixo, devem estar afinadas dentro de um padrão, relativo a altura do som, chamado DIAPASON. Desta maneira, o aluno disciplina, o seu ouvido e também poderá tocar, a qualquer momento, com outros instrumentos que, normalmente, estarão afinados no mesmo padrão de ALTURA do som. Procure adquirir um afinador eletrônico, aparelho que marca a afinação das cordas com perfeição.

PRÁTICA

Pressionando a 4ª corda (MI) no 5º traste, o som deve ficar igual ao da 3ª corda (LÁ), solta.

Pressionando a 3ª corda (LÁ) no 5º traste, o som deve ficar igual; ao da 2ª corda (RÉ).

Pressionando a 2ª corda (RÉ) no 5º traste, o som deve ficar igual ao da 1ª corda (SOL) solta.

O professor tem a obrigação de afinar o instrumento do aluno. Mesmo que o aluno saiba fazê-lo o professor deve verificar.

Não esquecer que as cordas são contadas da mais fina para a mais grossa, portanto de baixo para cima.

- 1ª corda - SOL G
- 2ª corda - RÉ D
- 3ª corda - LÁ A
- 4ª corda - MI E

Existem baixos com 5 e 6 cordas - 5 cordas com um Si grave e seis cordas com Si grave e um Dó agudo .

Relação entre as cordas soltas do contrabaixo e as notas do teclado.

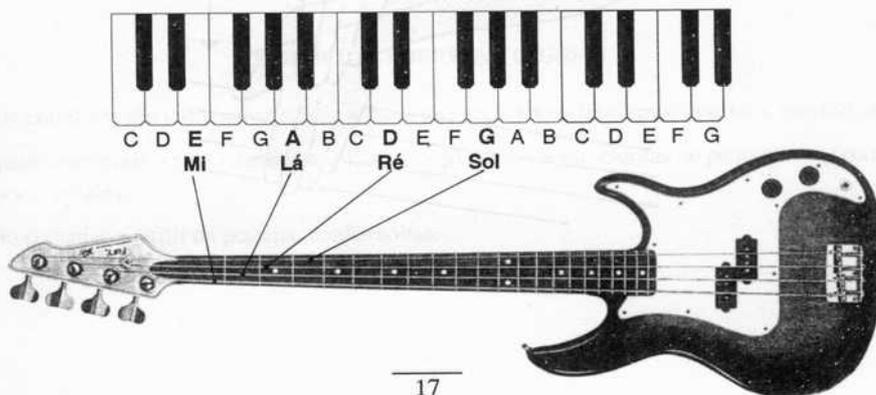


Figura 67. Método de Iniciação ao Contrabaixo Elétrico – Volume 1 – (CHAVES, L.) p.17

JAZZ - POP - FUNCK - ROCK

Os acompanhamentos de ritmos internacionais escritos em geral no compasso $\frac{4}{4}$ têm como célula rítmica $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ e sua subdivisões.

Portanto para os estilos de música citados acima seguem-se padrões baseados na célula acima, seguindo o espírito da música em execução.

Para as músicas de andamento médio ou lentas, melódicas, costuma-se usar uma marcação rítmica chamada “a dois”, sob a qual é exposto o tema melódico.

Marcação A DOIS



Chama-mos as marcações rítmicas usadas no estilo SWING de “MARCAÇÃO a 4”. É possível fazer variações rítmicas, como mostramos nos exercícios 2, 3, e 4.

Exercícios:

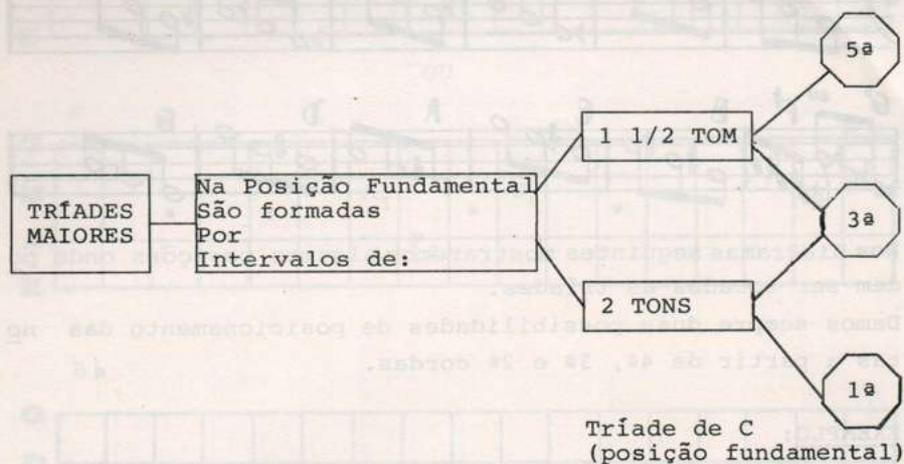
Variações da Célula Rítmica



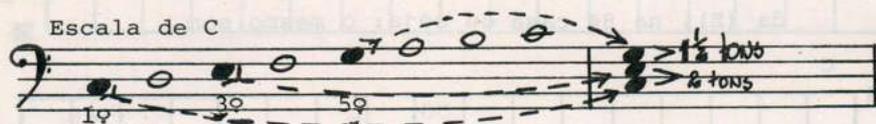
Figura 68. Método de Iniciação ao Contrabaixo Elétrico – Volume 1 – (CHAVES, L.) p.33

TRÍADES são acordes de três sons, formados pelas 1ª, 3ª e 5ª notas de uma Escala. (1)

Observamos que, a partir da nota Fundamental da escala maior, temos intervalos na seguinte ordem:



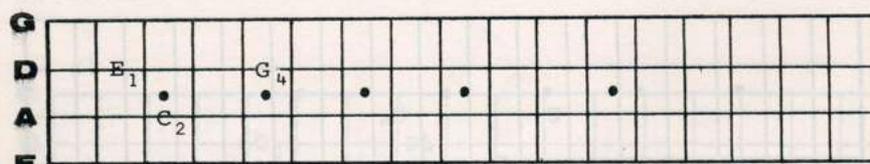
Exemplo na escala de C:



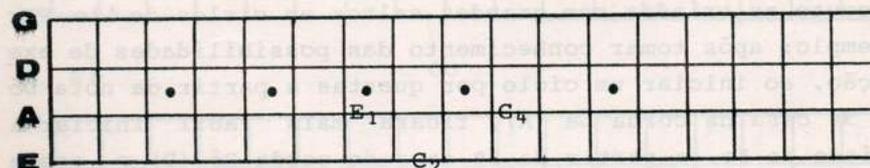
No diagrama que representa o braço do instrumento temos:

Triade de C:

Início na 3ª corda:



Início na 4ª corda:



Construa tríades maiores a partir da 3ª e 4ª cordas por intervalos de quartas.

(1) Ver módulo_1 da série "PRINCÍPIOS DE HARMONIA MODERNA" de autoria de Amilton Godoy. Zimbo Edições Musicais 1975.

Figura 69. Método de Iniciação ao Contrabaixo Elétrico – Volume 2 – (CHAVES, L.) p.15

Triádes menores.

As triádes menores são formadas, também, pelas 1ª, 3ª e 5ª notas, agora da escala menor. (1)

EXEMPLO:

Escala de La menor

Triáde de La menor

De uma maneira prática, sabendo-se as notas que formam uma triáde maior, basta diminuir o seu terceiro grau de meio tom para obter a triáde menor.

EXEMPLOS:

EXERCÍCIOS:

- 1 - Escreva em seu caderno as triádes maiores e em seguida as triádes menores correspondentes a todas as tonalidades por sustenidos e be-móis.
- 2 - Complete nos diagramas seguintes as triádes menores indicadas.
O primeiro diagrama está completo para mostrar a posição que desejamos.

ESTUDO Nº 2

(solo)

The musical score for 'ESTUDO Nº 2 (solo)' is written for electric bass in 2/4 time. It consists of seven staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score includes various chords and melodic lines with technical markings such as triplets and slurs. A double bar line with first and second endings is located in the fifth staff.

Figura 71. Método de Estudos para Contrabaixo Elétrico – Volume 3 – (CHAVES, L.) p.5

ESTUDO Nº 6
(solo)

The musical score for 'ESTUDO Nº 6 (solo)' is written in 4/4 time and consists of ten staves. The key signature has one flat (Bb). The score includes various chords and techniques:

- Staff 1: F7+, Ab°
- Staff 2: Gm7, C7, F7
- Staff 3: Cm7, F7, Bb7+, Eb7
- Staff 4: F7+, Ab°, Gm7
- Staff 5: C7, A7, A5+, D7
- Staff 6: G7, C7, Eb7
- Staff 7: Am7, Ab°
- Staff 8: Eb/G, D7, G7
- Staff 9: Gm7, C7, F7+, F6

Figura 72. Método de Estudos para Contrabaixo Elétrico – Volume 3 – (CHAVES, L.) p.17

2.7 Métodos para Saxofone e Flauta Transversal

Os métodos desenvolvidos para saxofone e flauta transversal, também consideram como base os conteúdos e métodos de harmonia, fazendo a adequação para os alunos desses instrumentos. Acrescentam ainda informações importantes para quem vai estudar para tocar ou escrever orquestrações para esses instrumentos que são transpositores. Nada parecidos com o piano e outros teclados, os saxofones, clarinetes e outros instrumentos da família das palhetas e, também da família dos metais, como os trumpetes e as trompas, dado aos diferentes tamanhos de seus tubos e conseqüentes regiões onde soam (mais graves, mais agudos) acabam por resultar num outro som, diferente da nota escrita. Os métodos apresentam quatro tipos de saxofones:

sax soprano: Bb (si bemol maior); **sax tenor:** Bb (si bemol maior);

sax alto: Eb (mi bemol maior); **sax barítono:** Eb (mi bemol maior)

e quatro tipos de flautas transversais:

flautim: (dó maior) **flauta G** (sol maior);

flauta transversal: C (dó maior) **flauta baixo:** C (dó maior).

No sax soprano, por exemplo, a escrita apresenta uma nota dó que, ao ser tocada por ele, soa uma nota si bemol (som real). Por outro lado, um saxofone alto, para a mesma nota escrita como dó, o som real é mi bemol.

Os outros dois, seguem a mesma característica, somando-se que soam ainda oitava abaixo dos dois anteriores.

Essa questão da escrita x som real acontece para facilitar os músicos que tocam mais de um instrumento transpositor, mas é uma dificuldade para quem escreve orquestrações que incluem vários instrumentos. É por esse motivo que no processo

de alfabetização musical do CLAM se trabalhava desde a iniciação musical das crianças até jovens e adultos, com a leitura relativa nas sete claves ³.

As escolas tradicionais, os conservatórios e professores particulares de música, ensinavam a leitura e escrita musical apenas com duas claves usadas pelo piano: a de sol na segunda linha e a de fá, na quarta linha (**Figura 73**).

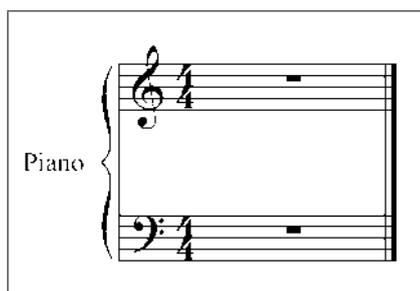


Figura 73. Claves usadas para o piano

Pior ainda, fazendo os seus alunos decorar o nome das notas da clave de sol na segunda linha:

- As notas das linhas: mi - sol - si - ré - fá. As notas dos espaços: fá - lá - do - mi.”

O resultado é sempre desastroso para os que não aprendiam a ler em outras claves e seguiam em frente no estudo da música. Sucumbiam nos cursos de orquestração e regência com a escrita para os instrumentos transpositores (Clarinete, Piston, Saxofones, etc.)

Muitos adultos que aprenderam assim, quando chegavam ao CLAM para aprender saxofone ou flauta transversal, se deparavam com um trabalho grande para ampliar a leitura para outras claves.

³ São sete posições de claves no pentagrama, para possibilitar que todas os instrumentos que trabalham nas mais diversas regiões de altura, possam ser representados dentro do pentagrama, evitando muitas linhas suplementares.

Foram criados quatro livros para o estudo dos saxofones e flautas transversais.

Serão mostrados trechos de dois deles neste trabalho: Iniciação ao Saxofone e Flauta transversal – Básico e Estudo de Ritmos da Música Brasileira (Figuras 74 a 78) .

Ambos vem acompanhados de CDs de áudio para estudo.



Figura 74. Iniciação ao Saxofone e Flauta – Básico (W.Kouri) Capa

Tabela de Sons Reais

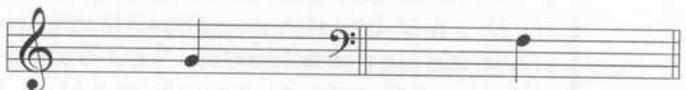
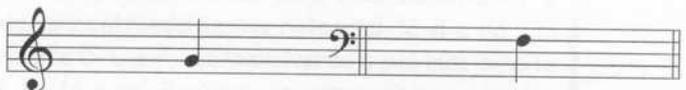
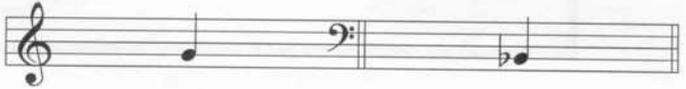
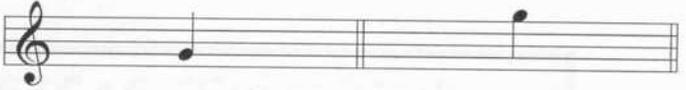
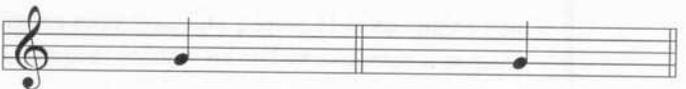
	<i>Notação</i>	<i>Som Real</i>
Sax Soprano (B \flat)		
Sax Alto (E \flat)		
Sax Tenor (B \flat)		
Sax Barítono (E \flat)		
Flautim em Dó (C)		
Flauta em Dó (C)		
Flauta em Sol (G)		
Flauta Baixo em Dó (C)		

Figura 75. Iniciação ao Saxofone e Flauta – Básico (W.Khouri) p.V

Iniciação ao Saxofone e Flauta Transversal - (Básico)

PRIMEIRO SAMBA

(Bossa)

A

G^{Maj}7 E^m7 A^m7 D7

F7^(#11) E7^(#9) A7 E^bm7 A^b7⁽¹³⁾

G^{Maj}7 G^{Maj}7 A7⁽¹³⁾ A7⁽¹³⁾ A7^(#5)

A^m7 D7⁴ D7⁽¹³⁾ D^m7 D^b7^(#11)

B

C^{Maj}7 F7 B7⁽¹³⁾ B7^(#5) E7⁴ E7^(b9)

A^m7 F[#]m7^(b5) B7^(#9) E^m7 E7⁴ E7^(b9)

A^m7 A^m7/G F[#]m7^(b5) B7^(#9) E^m7 B^b7⁽¹³⁾

A^m7 B^m7 C^{Maj}7 A/C[#] D7⁴ D7^(b9)

A

G^{Maj}7 F^m7 B^b7 A^m7 D7 B7^(b9)

E^m7 A7 A^m7 D7^(#9) D7^(b9)

G^{Maj}7 F7⁽¹³⁾ E^m7 A7⁽¹³⁾ A7⁽¹³⁾ A7^(#5)

A^m7 E^b7⁽¹³⁾ D7⁴ D/F[#] A^bMaj7 A^bMaj7 G^{Maj}7⁽⁹⁾

COPYRIGHT © - 1999 BY G4 EDIÇÕES LTDA. © SÃO PAULO, BRAZIL, ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED. PRINTED IN BRAZIL.

Figura 76. Iniciação ao Saxofone e Flauta – Básico (W.Khouri) p.14

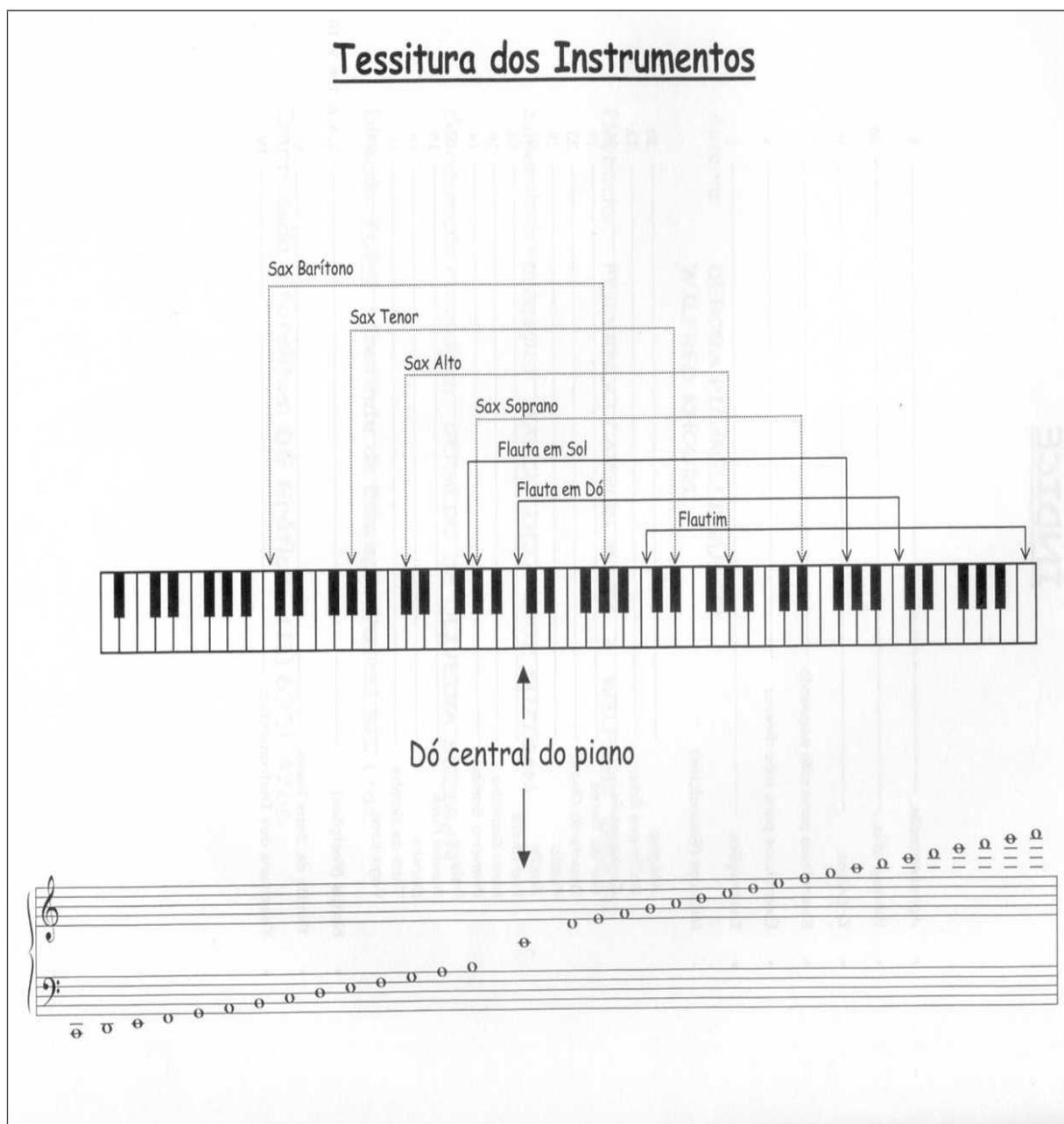


Figura 77. Iniciação ao Saxofone e Flauta – Básico p.VI

Os métodos também ensinavam as células rítmicas mais freqüentes do nosso folclore, da MPB, do Jazz, das músicas da América Latina e Caribe. **(Figura 78)**

Desde 1999 esses métodos foram ampliados e receberam CDs de áudio para o aluno estudar em casa, editados pela G4 Editora. Fazem parte de uma coleção de cinco livros⁴ com nove CDs de áudio para ouvir e tocar junto.

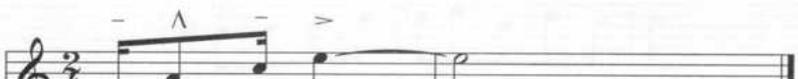
⁴ **Livro 1:** INICIAÇÃO AO SAXOFONE E FLAUTA TRANSVERSAL - BÁSICO, (KHOURI, W -1999); **Livro 2:** ESTUDOS DE RITMOS DA MÚSICA BRASILEIRA VOL.1, (GURGEL, D – KHOURI,W – MOTA,F – 2000); **Livro 3:** ESTUDOS PARA SAXOFONE E FLAUTA TRANSVERSAL - VOLUME 1 Escalas (KHOURI, W -1999); **Livro 4:** ESTUDOS PARA SAXOFONE E FLAUTA TRANSVERSAL - VOLUME 2 Tríades (KHOURI, W -1999); **Livro 5:** Estudos para Saxofone e Flauta Transversal - Volume 3 Acordes c/7ª, (KHOURI, W -1999)

Acentuação para instrumentos de sopro

Chapéu de Couro 

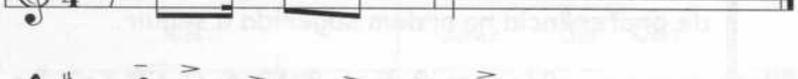
Simulação 

Parque 

Sertão 

Vitória 

Pedra Mole 

Lagoa Viva 

Camiliando 

Samba Meu 

Céu do Norte 

Balanço Azul 

Reta Final 

© - 1999 BY G4 EDIÇÕES LTDA. © SÃO PAULO, BRAZIL, ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED. PRINTED IN BRAZIL.

Figura 78. Estudo de Rítmos da Música Brasileira (GURGEL, D - KHOURI, F, - MOTA, F – 1999) Pronúncia em MPB pg.V

2.8. Métodos de Violão e Guitarra

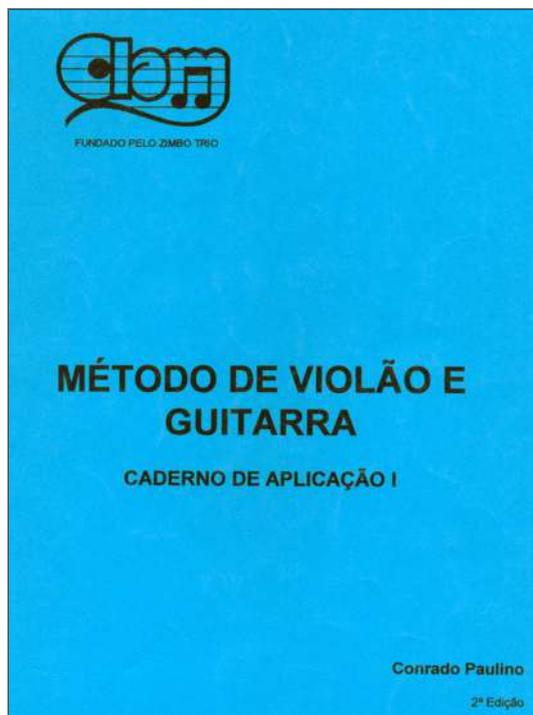


Figura 79. Capa - Método de Violão e Guitarra (PAULINO, Conrado)

EXERCÍCIOS MELÓDICOS

1) Escala de "Dó" maior:

2)

Aluno:

Professor:

3)

Aluno:

Professor: Idem exercício anterior.

4)

Aluno:

Professor:

Figura 80. Método de Violão e Guitarra (PAULINO, Conrado) p.8

EXERCÍCIOS RÍTMICO-MELÓDICOS NA 1ª) POSIÇÃO PARA VIOLÃO E GUITARRA
(Padrões rítmicos I)

1) Aluno

Professor

2) Aluno

Professor

3) Aluno

Professor

4) Aluno

Professor

Figura 81. Método de Violão e Guitarra (PAULINO, Conrado) p.20

LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS NO INSTRUMENTO:

Toque as seguintes escalas maiores.
Complete a indicação das cordas e dos dedos.
Pratique falando as notas.

Escala de MI maior



Escala de MI maior (grave)



Escala de LÁ bemol maior



Escala de LÁ bemol maior (aguda)



EXERCÍCIOS RÍTMICO-MELÓDICOS PARA GUITARRA (Notas simultâneas)

1) Riff IV



Observe que nesse Riff temos pela primeira vez duas notas simultâneas, que devem ser tocadas com um único movimento da palheta.

Figura 82. Método de Violão e Guitarra (PAULINO, Conrado) p.30

Na segunda metade dos anos 80, em parceria com a editora Carlos Knapp, o CLAM lançou um curso de violão por correspondência que chegou a ter 8.000 alunos matriculados em quase todos os estados brasileiros, orientado pelo coordenador

pedagógico do CLAM. Era anunciado semanalmente na revista Veja (Figura 83) e divulgado por folheto por mala direta e pontos comerciais (Figura 84 a 87).

Funcionou até 1990, quando a editora Carlos Knapp teve problemas econômicos com os efeitos do plano Collor.

Aprenda violão na escola do Zimbo Trio



Dentro de 8 meses você pode realizar o sonho de sua vida: não só tocará o violão (ou a guitarra), como saberá tocá-lo *bem*, de forma expressiva, usando-o como um cantor usa a voz para cantar. Você dominará com segurança o instrumento e terá aprendido a ler a escrita musical sem dor nem lágrimas. Quem lhe vai ensinar tudo isso é a famosa escola do Zimbo Trio, o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), que em 12 anos de existência já formou milhares de músicos e ganhou a reputação de ser uma das melhores escolas de música do país. Mas você não precisa ir ao CLAM: ele vai até a sua casa através de lições gravadas em fita cassete e de cadernos de estudo muito claros e fáceis de entender. Você não precisará de mais de 8 ou 10 horas de estudo por semana para já estar, dentro de pouco tempo, acompanhando qualquer música e tocando suas melodias favoritas.

Para receber todas as informações sobre este curso à distância, envie o cupom abaixo ou escreva para C.H. Knapp Editora, rua Dr. Costa Júnior, 515, CEP 05002, São Paulo.

(escreva em letra de fôrma)

À C.H. Knapp Editora
Caixa Postal 61050 CEP 05071, São Paulo.

Estou interessado no Curso de Violão e Guitarra do Zimbo Trio. Enviem-me todas as informações, sem compromisso.

Nome:.....

Endereço:

.....CEP:.....

Cidade:Estado:.....

Figura 83. Anúncio do curso na revista Veja

EM 8 MESES VOCÊ JÁ PODE ESTAR TOCANDO COMO GENTE GRANDE

Não existem prazos marcados para você estudar este Curso. O aproveitamento varia de pessoa para pessoa e do tempo que cada uma pode dedicar ao estudo. Em média, estudando de 8 a 10 horas por semana, um aluno poderá estar concluindo este Estágio Básico em 8 meses. Se ainda não toca violão, imagine que, dentro de tão pouco tempo, você pode estar acompanhando qualquer música e tocando as suas melodias favoritas. Não é prodigioso? Pois está ao seu alcance.



COMO COMEÇAR?

Preencha e envie o Pedido de Matrícula que acompanha este folheto. O Curso lhe será enviado de acordo com o Plano de Entregas. Se tiver qualquer dúvida ou precisar de mais esclarecimentos, telefone ou escreva para:



C.H. Knapp Editora
Rua Dr. Costa Júnior, 515 CEP 05002 São Paulo.
Tel. 263 8859, Caixa Postal 61050 CEP 05071 São Paulo.

APRENDA VIOLÃO NA ESCOLA DO ZIMBO TRIO



SEM SAIR DE CASA

Figura 84. Folheto de propaganda do curso de violão por correspondência - capa

O QUE É A ESCOLA DO ZIMBO TRIO

Para quem conhece a boa música instrumental brasileira, o Zimbo Trio dispensa apresentação: é o famoso conjunto de tantos show, festivais, composições e memoráveis apresentações na Tv.

Formado em 64 por Amilton Godoy, Rubens Barsotti e Luis Chaves, o Zimbo Trio vem desde então colecionando sucessos e prêmios no Brasil e no exterior. A partir do célebre *O Fino da Bossa*, o Zimbo Trio já gravou mais de 27 discos, apresentando-se em solo ou com artistas como Elis Regina, Eliseth Cardoso, Jacó do Bandolim, Sebastião Tapajós. Suas apresentações nos Estados Unidos e vários países da Europa, África e América Latina o tornaram mundialmente famoso, a ponto de ser convidado para tocar com orquestras sinfônicas, como as de Berlim, Buenos Aires, Caracas, Bogotá e de São Paulo.

Dono de um modo inconfundível de tocar música popular brasileira, uma espécie de "marca registrada", o Zimbo Trio criou também uma escola única, o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), que já formou milhares de instrumentistas.

Doze anos depois de sua fundação, o CLAM é hoje uma das escolas de música mais reputadas e procuradas de todo o país. Muitos de seus ex-alunos estão fazendo brilhante carreira artística: há alguns atuando em conhecidas orquestras dos Estados Unidos. Pois é exatamente nessa escola exclusiva, de vagas limitadas, que você vai estudar violão... sem sair de sua própria casa.

Rubens Barsotti, Amilton Godoy e Luis Chaves: o Zimbo Trio.



COMO ZIMBO ENSINA A TOCAR VIOLÃO

No CLAM, Luis Chaves é o professor de instrumentos de cordas. Além de ser um dos melhores instrumentistas brasileiros, ele é um excelente professor e, nas classes individuais ou coletivas, transmite aos alunos tudo o que sabe sobre violão e guitarra, violino, viola, violoncelo e contrabaixo.

Como você não vai ao CLAM, Luis Chaves vai até você, através das fitas cassette que compõem este Curso. Nelas ele desvenda, passo a passo, os mistérios do instrumento, mostra as posições corretas e toca os exercícios junto com você. Explicando com simplicidade todos os detalhes, ele vai ensinando você a marcar ritmos, ler música, reconhecer tonalidades, construir acordes e, por fim, tocar o instrumento em acompanhamentos e como solista.

Juntamente com as fitas cassette você recebe os cadernos em que vai aprender a ler música, fazer divisão rítmica, estudar harmonia, praticar acordes, tocar por partituras. São exatamente os mesmos cadernos em que estudam os alunos do CLAM. As aulas gravadas nos cassetes são às mesmas aulas que Luis Chaves dá em classe. A única diferença é que você estuda em casa, nos seus momentos de folga, quando está mais bem disposto. Não pode haver nada mais conveniente.



É COMO TER AULAS PARTICULARES EM CASA

O professor fala com você... toca com você... e não se cansa de repetir, até que você tenha aprendido a lição.

Se a lição não ficar clara, você repete o trecho no cassette quantas vezes quiser... até fixar bem o ponto. Só então passa à lição seguinte. Eis aí uma coisa que você não pode fazer em classe: fazer o professor repetir uma lição até "encher".

Figura 85. Folheto de propaganda do curso de violão por correspondência - ps. 1 e 2

TRÊS ESTÁGIOS TRANSFORMAM VOCÊ NUM ARTISTA CONSUMADO

Esta é a iniciativa mais séria — provavelmente a única — de se ensinar por correspondência a tocar o instrumento mais popular do Brasil. Trata-se de um curso completo, capaz de fazer de você um instrumentista perfeito, um improvisador e compositor com profundo domínio de harmonia. Para chegar a tanto, você deve cursar três estágios, começando pelo primeiro, o estágio básico, do qual tratamos neste folheto.

O **Estágio Básico** se destina a pessoas que não tenham nenhum conhecimento de música ou do instrumento, ou pessoas que toquem violão apenas “de ouvido” ou pelos métodos cifrados.

Ao terminar este estágio você terá aprendido:

- 1 a ler e ouvir a escrita musical, sem dor nem lágrimas;
- 2 a tocar violão de forma dinâmica e não monótona, usando o instrumento para se expressar — assim como um cantor usa a voz para cantar;
- 3 a construir e descobrir acordes;
- 4 a dominar tecnicamente o violão, de forma segura e tranqüila.

Zimbo Trio tocando com Heraldo do Monte, Parque do Morumbi, S. Paulo, 1979.



Você estará preparado para acompanhar qualquer música ao violão e estará começando a solar. Mais importante: você estará descobrindo os segredos de como utilizar as seqüências de acordes usadas no repertório brasileiro e mundial.

Depois de mais ou menos 8 meses de estudo você estará concluindo este estágio básico e poderá passar ao **Estágio Superior**. Nele, o Zimbo Trio lhe ensinará a manipular e desenvolver as cadências mais comuns da música popular. Você verá amadurecer então a sua capacidade de acompanhante, de solista, e descobrirá que pode compor músicas no instrumento.

Por fim, concluindo a sua formação, você passará ao **Estágio Avançado**, onde desenvolverá seu sentido jazzístico, de composição e de improvisação. Depois disso, ninguém precisará ensinar mais nada a você.

Este folheto trata apenas do **Estágio Básico**, que é por onde vai começar. Quando estiver terminando este estágio, receberá informações sobre o estágio superior.



NO FINAL, UM TESTE E UM DIPLOMA!

Quando terminar o Curso, você responde a um questionário do professor e envia a ele uma fita cassete com a gravação dos acordes, dos acompanhamentos e das músicas que você já será capaz de tocar. O seu professor responderá com um comentário, uma avaliação e, se aprovar o seu trabalho, um diploma. E você estará apto para passar ao estágio seguinte, o Estágio Superior.

Figura 86. Folheto de propaganda do curso de violão por correspondência - ps. 1 e 2

PROGRAMA DO CURSO: O ESTÁGIO BÁSICO

- I **Leitura e escrita musical**
Exercícios práticos e indutivos.
Formação de conceitos lógicos.
- II **Iniciação ao violão e guitarra**
Desenvolvimento da técnica básica do instrumento, com memorização da posição das notas e dos dedos, dos toques, dos espaços e dos movimentos.
Estudos para executar músicas de repertório.
Exercícios práticos e preparatórios; construção do raciocínio musical no violão.
- III **Desenvolvimento rítmico**
Os padrões rítmicos mais usados na M.P.B. e na música universal.
Consolidação da leitura de partituras.
Prática de leitura rítmica acompanhada pelo Zimbo Trio
Exercícios dirigidos.
- IV **Iniciação à harmonia moderna**
Construção de escalas (processo tonal), construção de acordes básicos (triádes) e análise de intervalos.
Construção de acordes de sétima, construção de campos harmônicos; tipos de acordes.
Exercícios práticos e chaves de correção.
- V **Aplicação prática da harmonia e da teoria musical**
Distribuição dos acordes no instrumento. Duetos.
Estudos e prelúdios sobre temas brasileiros. Formação de repertório.
Aplicação prática, no violão, de toda a teoria do Estágio Básico.
Exercícios para desenvolver a criatividade.
Execução de padrões de acompanhamento e de solo, sobre temas brasileiros e universais, juntamente com Luis Chaves, que toca em fita cassete.

ESTE É O SEU MATERIAL



Você recebe em casa, à medida que avança no curso, o seguinte material:

- 42 Lições do Professor Luis Chaves gravadas em fita-cassete
- 1 Fita-cassete de Padrões Rítmicos
- 1 Caderno de Iniciação
- 2 Cadernos de Leitura Musical: As Notas e os Valores
- 1 Caderno de Divisão Rítmica
- 1 Caderno Prático
- 1 Caderno de Duetos
- 2 Cadernos de Princípios de Harmonia Moderna: Módulos 1 e 2
- 1 Caderno de Estúdios e Prelúdios Brasileiros
- 1 Caderno de Músicas de Aplicação

Todos os cadernos servem de apoio e referência às aulas que o professor dá através das fitas cassete. São escritos em linguagem simples, clara. Nada de definições ou teorias complicadas! Muitas músicas para você praticar!
Além desse material, você só vai precisar do seu violão, de um gravador de fitas cassete comum e de um lugar tranqüilo onde estudar nos seus momentos de folga.

Figura 87. Folheto de propaganda do curso de violão por correspondência - ps. 3 e 4

CAPÍTULO 3

EDUCAÇÃO MUSICAL PARA CRIANÇAS

O CLAM caracterizou-se por desenvolver um curso de educação musical para crianças com uma abordagem diferente das escolas tradicionais da época. Os pontos importantes e que diferenciavam o curso de educação musical do CLAM e de outras escolas eram principalmente: a utilização da flauta doce (**Figura 88**) com um repertório ligado à MPB (**Anexo D – DVD - Faixas 7 e 8**) e ao Jazz, a alfabetização na linguagem musical muito semelhante ao processo de alfabetização na linguagem escrita, os materiais estruturados de ensino-aprendizagem editados pela Zimbo Edições e os recitais de final de ano.

Com as mesmas preocupações dos cursos para jovens e adultos do CLAM, os conhecimentos musicais são os mesmos que todas as escolas sempre ensinaram. A diferença está na forma de ensinar. Possibilitando que os alunos tenham permanentemente chance de criar, improvisar e aplicar os conhecimentos que estão aprendendo. Outro segredo é ter como ponto de partida o repertório da MPB e do Jazz e como chegada, a cultura musical universal.

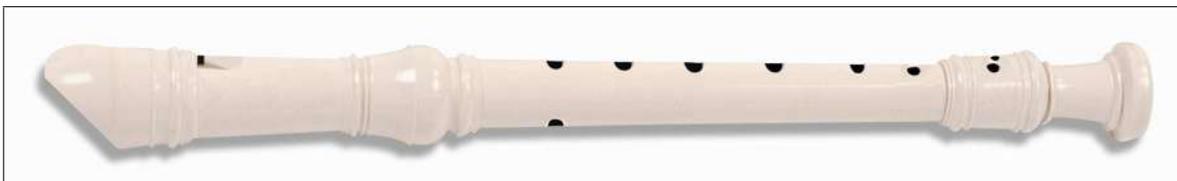


Figura 88. A flauta doce é um instrumento musical de sopro, com um tubo cilíndrico aberto, no qual o som é produzido por um sopro dirigido a uma aresta que, ao passar o ar, este vibra e produz o som. A flauta doce foi o instrumento musical mais popular na idade média. A flauta produz um som melódico, extremamente confortável e fácil de tocar. Comumente ela é feita em madeira ou resina plástica. A flauta mostrada na figura é modelo Germânica, feita em resina plástica.

Todos os alunos passavam inicialmente por uma entrevista juntamente com os pais. Nesta entrevista era explicado todo o trabalho que seria desenvolvido com o aluno, levando-se em conta a faixa etária e os conhecimentos adquiridos anteriormente. Eram respondidas perguntas formuladas pelos pais e crianças,

sendo mais freqüentes aquelas questões ligadas ao tempo que a criança leva para tocar um instrumento e também uma preocupação muito comum: se a criança tem ou não “dom” para a Música.

Após a entrevista realizada, era escolhido ou formado um grupo de até cinco crianças com a mesma idade que fosse adequado ao perfil daquela criança. Poderia então, iniciar formalmente sua educação musical.

Todas as crianças que estudavam no CLAM começavam pela iniciação musical, com exceção daquelas que haviam estudado música anteriormente e vinham tocando um determinado instrumento. Estas eram encaminhadas para o departamento específico do instrumento que estavam tocando.

A educação musical não é apenas uma atividade destinada a divertir e entreter as pessoas, tampouco um conjunto de técnicas, métodos e atividades com o propósito de desenvolver habilidades e criar competências, embora essa seja uma parte importante da sua tarefa. O mais significativo na educação musical é que ela pode ser o espaço de inserção da arte na vida do ser humano. (FONTERRADA, 2003, p.106).

O Departamento de Educação Musical do CLAM atendia crianças a partir dos 5 anos de idade. Era uma aula por semana onde teoria e prática eram trabalhadas ao mesmo tempo. Havia também uma segunda aula, em um grupo grande, de aproximadamente vinte alunos, com idades que variavam entre 5 a 12 anos, chamada de Prática de Conjunto (**Figura 89 e 90**). Nessas aulas eram trabalhados arranjos onde as crianças cantavam e tocavam flauta, conheciam através da apresentação de vídeos e CDs, músicos, cantores, compositores, ouviam orquestras e diferentes formações de grupos instrumentais: trios, quintetos e outros.



Figura 89. Prática de conjunto – Amilton ao piano e Maria Lucia em pé, trabalhando com grupo de alunos.
Fonte: Produzida pela autora.



Figura 90. Prática de conjunto – grupo de alunos. iniciando o trabalho com Pot – Pourri
Fonte: Produzida pela autora.

Todo o trabalho da percepção melódica e da leitura relativa, inicialmente sem a utilização das claves, tem como base o processo de ensino-aprendizagem de Edgar Willems¹ que aponta para a importância do desenvolvimento auditivo

¹ Edgar Willems nasceu na Bélgica e foi aluno de Jacques Dalcroze e Lydia Malan.

anterior ao ensino de um instrumento, colocando a escuta como fundamental para a musicalidade.

“Os maus músicos não ouvem o que estão tocando. Os medíocres poderiam ouvir, porém não o fazem. Os músicos medianos ouvem o que estão tocando. Somente os bons músicos ouvem o que vão tocar.” (WILLEMS, 1979. p.97)

Willems conhece os pensadores mais importantes do seu tempo e de épocas anteriores e apresenta clara influência das teorias desenvolvidas por Piaget em seu trabalho (são contemporâneos).

“As obras de Claparède e Jean Piaget lhe são familiares. Divide o desenvolvimento infantil em estágios, que vão do material / sensorial ao intelectual, passando pelo afetivo; para ele, esse tipo de estrutura está presente na música, no ser humano e na vida. Sua teoria baseia-se, por um lado na ciência e, por outro, na psicologia, que lhe fornece as bases para a compreensão do ser humano.”(FONTERRADA, 2003, p.136)

Na formação dos professores de educação musical para as crianças, dá ênfase ao conhecimento dos conceitos básicos de música e psicologia infantil.

“Não basta saber tocar sonatas de Beethoven ou rapsódias de Liszt para poder ensinar música às crianças. Trata-se, pois, de algo distinto: Penetrar na natureza íntima da música e compreender seu rico conteúdo humano. Quando nós aprendíamos piano e solfejo, éramos jovens demais para compreender de acordo com que princípios nos ensinavam a arte musical. Uma arte ou uma ciência? Era uma educação ou um adestramento?” (WILLEMS, 1979, p.22).

Coloca também como fundamental, a necessidade de que tenham sempre à disposição, um material sonoro rico e diversificado.

“Em sua proposta, (Willems) dedica-se a dois aspectos: o teórico, que engloba os elementos fundamentais da audição e da natureza humanas,

e a correlação entre som e natureza humana e o prático, em que organiza o material didático necessário à aplicação de suas idéias à educação musical” (FONTERRADA, 2003. p.125)

Outro princípio importante que regeu o desenvolvimento do sistema CLAM de educação musical para crianças, tem como referência as recomendações de Kodály²: o processo de iniciação musical deve ser desenvolvido a partir das canções do próprio país.

“O meio encontrado por Kodály e Bartók para colocar em prática a tarefa de reconstrução de identidade baseou-se em dois princípios: desenvolver a musicalidade individual de todo o povo e manter a cultura musical “natural”, isto é, as fontes de tradição oral. A meta de Kodály era ensinar o espírito do canto a todas as pessoas, por meio de um eficiente programa de alfabetização musical; a idéia era trazer a música para o cotidiano, fazê-la presente nos lares e nas atividades de lazer. O grande interesse de Kodály era proporcionar o enriquecimento da vida, valorizando os aspectos criativos e humanos, pela prática musical” (FONTERRADA, 2003, pág. 142).

O CLAM sempre incentivou alunos mais novos e iniciantes a participarem de grupos como uma forma eficaz de ensino-aprendizagem. Cada aluno tocava ou cantava o que era possível naquele momento e acabava aprendendo também por imitação, mesmo quando os arranjos eram bastante complexos.

A composição, antes da improvisação era também muito estimulada desde as primeiras aulas dos alunos. Compunham e criavam mesmo quando dominavam apenas o conceito de som e silêncio.

² Zoltán Kodály, nasceu em 1882, na Hungria. Junto com sua equipe, um grupo constituído por músicos, etnomusicólogos e sociólogos, fez um levantamento do material folclórico nas aldeias e vilarejos da Hungria, resgatando a identidade húngara. Tinha como objetivo principal a alfabetização musical para todos e, para tanto, propunha a reforma do ensino musical, que deveria estar presente em todos os níveis de ensino, da educação infantil até o ensino superior.

Essas duas ações tem influência clara dos conceitos que nortearam o trabalho de Carl Orff, compositor renomado que junto com Dorothea Gunter fundou uma escola Gunter Schule em 1924, onde davam aulas de música e dança, desenvolvendo um trabalho integrado de música e movimento. Os ritmos e as melodias que trabalhavam com as crianças eram simples e facilmente aprendidas por elas. Desde o início do processo de educação musical a prática da improvisação está sempre presente, tendo um papel importante na sua proposta pedagógica. Na escola de Orff, as crianças trabalham com um conjunto de instrumentos, criados com a ajuda de um amigo, constituído por percussão, cordas e flautas doce.

O instrumental tem uma qualidade musical excelente o que faz as crianças ficarem motivadas a produzir música desde o começo do processo e é desenvolvido de tal forma que, mesmo as crianças mais novas ou iniciantes, possam participar de maneira eficaz. Isso pode ser bem compreendido se considerarmos o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP) de Vigotsky³. Inicialmente as crianças aprendem através da experiência (imitando e repetindo) e depois são levadas a reagir a estímulos e a improvisar livremente.

“Piaget tentando desvendar as estruturas e mecanismos universais do funcionamento psicológico do homem e Vygotsky tomando o ser humano como essencialmente histórico e portanto sujeito às especificidades de seu contexto cultural. Ambos enfatizam a necessidade da compreensão da gênese dos processos que estão sendo estudados, levando em consideração mecanismos tanto filogenéticos como ontogenéticos. Ambos são interacionistas,

³ VYGOTSKY, L.S., Pensamento e Linguagem – Editora Martins Fontes – São Paulo, SP, Brasil, 1991. REGO, Teresa C, Vygotsky: – Uma Perspectiva Histórico-Cultural da Educação. 5ª ed., Editora Vozes, São Paulo, SP, 1998.

postulando a importância da relação entre indivíduo e ambiente na construção dos processos psicológicos; nas duas abordagens, portanto, o indivíduo é ativo em seu próprio processo de desenvolvimento: nem está sujeito apenas a mecanismos de maturação, nem submetido passivamente a imposição do ambiente.” (KOHL, 1997, p.103 e 104)

O curso de Educação Musical para Crianças estava estruturado em cinco níveis: Iniciação I, II e III, Pré-Básico I e II, como será visto a seguir:

3.1. Iniciação I – Métodos e Repertório

Durante este nível, eram trabalhados os elementos fundamentais da Música: noções de grave e agudo, forte e fraco, rápido e lento, ascendente e descendente, timbres, pulsação, andamento, leitura, composição e ditados rítmicos e melódicos (**Anexo E – CD ROM – Curso Tons de Educação Musical – em Parâmetros do Som e Escrita Musical**).

Quando vamos tocar uma música e estabelecemos previamente uma contagem verbal (1, 2, 3, 4...) estamos definindo parâmetros de pulsação, andamento e métrica. Todos os eventos da música que se seguem têm como referência a contagem inicial. É claro que sempre haverá alguma variação de andamento, mas a referência é mantida. Somente aparelhos eletrônicos mantêm um andamento exatamente constante. O ser humano apresenta variações maravilhosamente balanceadas, recheadas de afetividade e emoção, intercalando regularidade com irregularidade, que em música chamamos de tocar com swing.” (SUZIGAN, 2002, p. 72).

Leitura relativa, sem utilização de claves, preparando o aluno para, no futuro, ler em qualquer clave sem dificuldade.

Tocavam flauta doce, aprendiam as cinco primeiras notas: sol, lá, si, dó, ré.

A flauta doce é um meio muito importante para a criança iniciar sua educação musical. Os sons não estão prontos, como é o caso do piano. O aluno é quem vai produzir o som e se preocupar com a afinação: assoprando com maior ou menor força, fechando bem os furinhos da flauta ou abrindo parte de um determinado furo o suficiente para produzir um som bem agudo. Quando um piano está desafinado, temos que chamar um afinador, com a flauta podemos interferir constantemente em sua afinação. É um instrumento fácil de tocar e

possibilita que muito rapidamente os alunos participem de grupos e de recitais, ampliando o prazer de tocar e desenvolvendo principalmente a percepção auditiva e a afinação.

Na primeira metade da década de 1970 possivelmente nós fomos a primeira escola a utilizar a MPB para ensinar flauta doce às crianças. Não temos notícia de outras escolas que tenham feito isso de forma sistematizada. Além disso, trabalhávamos a música como linguagem de expressão humana e passível de apropriação via processo de alfabetização. (SUZIGAN – 2002, p.71)

A primeira melodia que tocavam, era o Bem-Te-Vi (**Anexo C: CD – faixa 20**) que utiliza somente dois sons: a nota si e a nota lá. É uma melodia muito simples, mas traz um play-back⁴ para a criança tocar junto e estudar em casa. Logo na primeira aula os alunos eram capazes de tocar essa melodia o que os deixava muito contentes e estimulados a continuar.

Tendo como referência as características da música brasileira, do folclore à MPB, apresenta músicas que vão gradativamente introduzindo as notas do tetracorde em busca da escala maior natural. Algumas com letras, outras só tocadas. A primeira é *Bem-te-vi*, com apenas alguns compassos. Um compasso 2/4, com a melodia começando no segundo tempo, utilizando as notas si e lá. (SUZIGAN – 2002, p.77)

A primeira música do repertório de MPB que os alunos tocavam na flauta era o Samba de Uma Nota Só, de Tom Jobim e Newton Mendonça (**Anexo C: CD – faixa 15**) Na primeira parte desta música (**Figura 91**), são utilizadas somente duas notas: dó e sol (Tonalidade de Dó Maior). Embora seja uma partitura complexa para alunos iniciantes, eles tocavam com bastante facilidade. Na segunda parte

⁴ Acompanhamento gravado com som de vários instrumentos, nas mais diversas formações (trios, quartetos, quintetos, sextetos, quintetos, orquestra de cordas e metais, etc.) sempre em duas versões, uma com a melodia para o aluno aprender a referência auditiva e outra sem a melodia para o aluno praticar como se estivesse tocando junto com um grupo musical.

da música (**Figura 92**) criou-se uma segunda voz para que os alunos pudessem tocar. As duas flautas desenhadas indicam quais os furos que deverão ser fechados para produzir os sons das notas fá e si bemol, ao lado da representação gráfica no pentagrama, não conhecidas pelos alunos.

No processo de alfabetização musical, a criança parte da memória melódica de uma frase que consegue cantar e tocar em seu instrumento, sendo desafiada a compreender sua representação gráfica. Ao segui-la com os olhos – e até apontando com o dedo, enquanto o professor, uma gravação ou outros alunos, a tocam –, provoca sua curiosidade para compreender a escrita musical. Depois, passo a passo, irá compreender suas partes. (SUZIGAN – 2002, p. 78)

elaborando hipóteses e aprendendo de várias formas: escutando, vendo e tentando unir o som da música com o que está escrito na partitura.

Neste nível, as crianças cantavam bastante: cantigas de roda, canções do repertório infantil e de música popular brasileira, por exemplo, O Trem Azul de Lô Borges e Ronaldo Bastos (Figura 93), A Rã, de João Donato e Caetano Veloso.

Outra música muito tocada com as crianças foi a Rã, de João Donato e Caetano Veloso (Figuras 94 e 95). É uma melodia que tem quatro sons que se repetem: lá, si, dó e ré. (Tonalidade de “lá menor”).

O Trem Azul

Lô Borges e Ronaldo Bastos

Coisas que a gente se esquece de dizer
Frases que o vento vem às vezes me lembrar
Coisas que ficaram muito tempo por dizer
Na canção do vento não se cansam de voar

Você pega o trem azul
O sol na cabeça
O sol pega o tram azul
Você na cabeça
O sol na cabeça

Figura 93. Partitura da música O Trem Azul.

tocar

A Rã

João Donato e Caetano Veloso

COPYRIGHT © - WARNER/CHAPPELL EDIÇÕES MUSICAIS LTDA. © BRAZIL. ALL RIGHTS RESERVED.

<p>Coro de cor Sombra de som de cor De mal-me-quer De mal-me-quer de bem De bem me diz De me dizendo assim</p>	<p>Serei feliz Serei feliz de flor De flor em flor De samba em samba em som De vai e vem De verde, verde ver</p>
--	--

Figura 94. Partitura - Arranjo para flauta doce – A Rã (O Sapo) - Método de Flauta Doce Volume 1. p.22

<p>Pé-de-capim Bico de pena piu de bem-te-vi Amanhecendo sim Perto de mim</p>	<p>Perto da claridade da manhã A grama, a lama, tudo é minha irmã A rama, o sapo, o salto de uma rã</p>
---	--

Figura 95. Partitura - Arranjo para flauta doce – A Rã (O Sapo) - Método de Flauta Doce Volume 1. p.23

Caderno de Aplicação – Iniciação I (Figura 96) e algumas sugestões de atividades que fazem parte do seu conteúdo. A partitura da música Bem Te Vi (Figura

97), onde além de tocar flauta, as crianças cantam. Para tanto há necessidade de uma mudança de tonalidade no play-back. Uma tonalidade própria para tocar flauta e outra para cantar.⁵ O play-back é um importante recurso para as crianças estudarem sozinhas, ou para tocarem quando já aprenderam determinada música. Inicialmente o aluno tem que tocar mais devagar e repetir algumas vezes determinados trechos. Neste momento é fundamental que o professor toque com seus alunos.

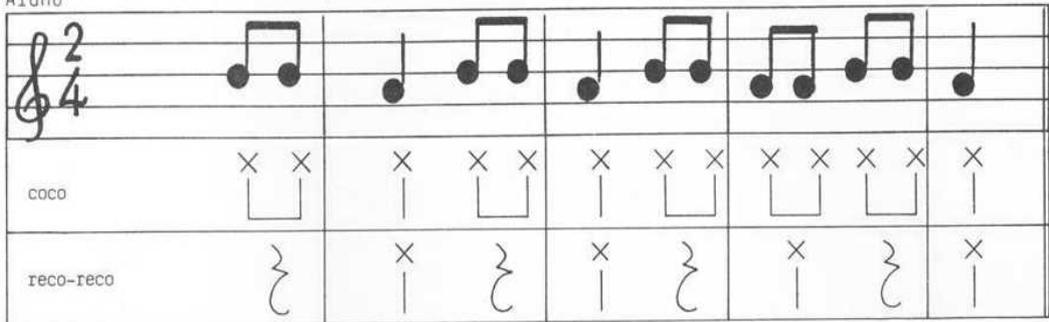


Figura 96. Caderno de Aplicação – Iniciação I – capa

⁵ Os arranjos e todas as gravações de play-back, foram elaborados pelo supervisor do Departamento de Piano, o professor e pianista Fernando Mota.

Bem-te-vi

Aluno



coco

reco-reco

Bem-te-vi, Bem-te-vi
Vem aqui, eu já te vi.

Professor



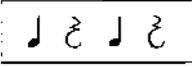
Figura 97. Caderno de Aplicação – Iniciação I – partitura da Música Bem -Te-Vi – p. 11 - (Ouvir Anexo C: CD – faixa 20)

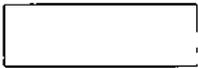
Na página 75 desse mesmo caderno (**Figura 98**), temos um exercício de composição rítmica, utilizando somente dois elementos: semínima e pausa correspondente. É importante estimular o aluno a criar desde o começo da aprendizagem musical.

Na página 84, uma canção do folclore nacional: Mucama Bonita. (**Figura 99**) (**Anexo C: CD – faixa 21**). As crianças tocam flauta e cantam. É a última canção do caderno, tem cinco sons na melodia: sol, lá, si, dó, ré, portanto, um pouco mais difícil que as anteriores.

Composição de estruturas rítmicas

- Escreva dentro dos retângulos, estruturas rítmicas de acordo com a fórmula de compasso ao lado (Utilize figura 4 (♩) e pausa de figura 4 (♩))

Exemplo $\frac{4}{4}$ 

$\frac{4}{4}$  $\frac{2}{4}$  $\frac{3}{4}$ 

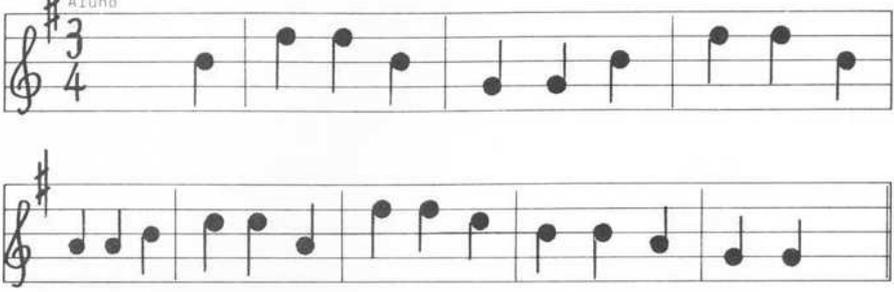
$\frac{3}{4}$  $\frac{4}{4}$  $\frac{2}{4}$ 

$\frac{2}{4}$  $\frac{3}{4}$  $\frac{4}{4}$ 

Figura 98. Caderno de Aplicação – Iniciação I – páginas 75. As crianças são estimuladas a compor desde o início.

"Mucama Bonita"

Aluno



Mucama bonita
vinda da Bahia,
pega este menino e
lava na bacia

Professor



Figura 99. Caderno de Aplicação – Iniciação I – Mucama Bonita. p.84 (Anexo C: CD – faixa 21)

O Caderno de Iniciação I A (Figura 100) foi elaborado com o objetivo de enriquecer as atividades propostas no Caderno de Iniciação I. Neste trabalho tratamos com maior ênfase o aspecto melódico, através de exercícios de leitura, ditado e composição.



Figura 100. Caderno de Aplicação – Iniciação IA – capa

Na página 42 (Figura 101) um exercício para o aluno completar com semínimas e pausas, quando houver necessidade.

COMPOSIÇÃO RÍTMICA

- Observe as estruturas rítmicas.
 - Complete com figura 4 ou pausa de figura 4 (♩ ou ♪).
 - Leia.

Figura 101. Caderno de Aplicação – Iniciação IA – capa, p. 42. A criança compõe e depois escolhe uma forma de ler o exercício: batendo palmas, tocando uma nota qualquer na flauta ou no piano.

Na página 46 (**Figura 103**), um exercício de leitura relativa, sem a presença de claves (**Figura 102**). Por este motivo, há necessidade de definirmos o nome da primeira nota. É importante que as crianças pensem sobre o movimento das notas, se está subindo ou descendo, quem é a nota que está antes ou depois, sem ter que decorar as notas das linhas e dos espaços da clave de sol, criando posteriormente mecanismos que nem sempre dão certo, para ler as notas em outras claves.

Piano (soa onde escreve)

Violino (soa onde escreve)

Viola (soa onde escreve)

Flauta Doce (escreve nessa região, mas soa 8ª acima)

Contrabaixo (escreve nessa região, mas soa 8ª acima)

Figura 102. Endecagrama: conjunto de onze linhas onde se interligam as três claves (Clave de Sol na 2ª linha, Clave de Dó na 3ª linha e Clave de Fá na 4ª linha. Onde podem ser representados os instrumentos da orquestra)



Aprender a notação musical pelo processo da leitura relativa, na iniciação musical, além de ser importante para facilitar a leitura das notas dentro do pentagrama, tanto para a Clave de Sol como para a de Fá, assim com as notas suplementares superiores e inferiores de qualquer uma das três claves, é também um elemento facilitador para quando quiserem se dedicar a um instrumento diferente do piano ou flautas, que são escritos em outras claves.

Na figura 102 mostra alguns instrumentos: os mais agudos são representados no pentagrama na clave de sol (como os violinos, as flautas, os trompetes e o clarinete), o de tessitura média (como a viola) é representado na Clave de Dó na 3ª linha. Já os instrumentos de sons mais graves (como o contra-baixo, o violoncelo, o trombone, a tuba, as trompas e o sax barítono) são escritos na Clave de Fá. O Violão é escrito em Clave de Sol. Já o piano

utiliza duas claves: a de Sol na 2ª linha e a de Fá na 4ª linha (portanto, todo o endecagrama).

LEITURA MELÓDICA

- Escolha uma nota.
- Fale o nome das notas a partir da primeira.
- Cante utilizando o nome das notas.
- Cante sem utilizar o nome das notas.

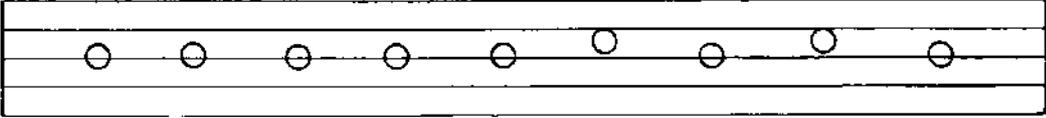


Figura 103. Caderno de Aplicação – Iniciação IA – p. 46

O exercício da página 53 (**Figura 104**) foi pensado para o aluno continuar a composição rítmica a duas vozes e depois escolher a forma de ler: batendo as mãos direita e esquerda sobre a mesa, batendo os pés ou tocando flauta com outra pessoa, ora fazendo a primeira voz, ora a segunda.

EXERCÍCIOS RÍTMICOS A DUAS VOZES

- Continue os exercícios.
- Leia.

The image shows two musical exercises for two voices, labeled '1ª voz' and '2ª voz'. Each exercise is on a four-line staff with a '4' in the second space. The first exercise shows the 1st voice with two notes and the 2nd voice with four notes. The second exercise shows the 1st voice with three notes and the 2nd voice with four notes. Both exercises end with a double bar line and repeat dots.

Figura 104. Caderno de Aplicação – Iniciação IA – p. 53

Os exercícios rítmicos não têm melodia. Podem ser tocados batendo palmas, batendo pés, tocando instrumentos de percussão ou ainda utilizando uma determinada nota na flauta doce ou piano. Ao contrário dos exercícios melódicos, quando estão escritos em um pentagrama com utilização de uma das claves. Os exercícios passam a ter uma melodia com notas e alturas determinadas onde o aluno poderá cantar, tocar na flauta doce ou no piano.

3.2. Iniciação II – Métodos e Repertório

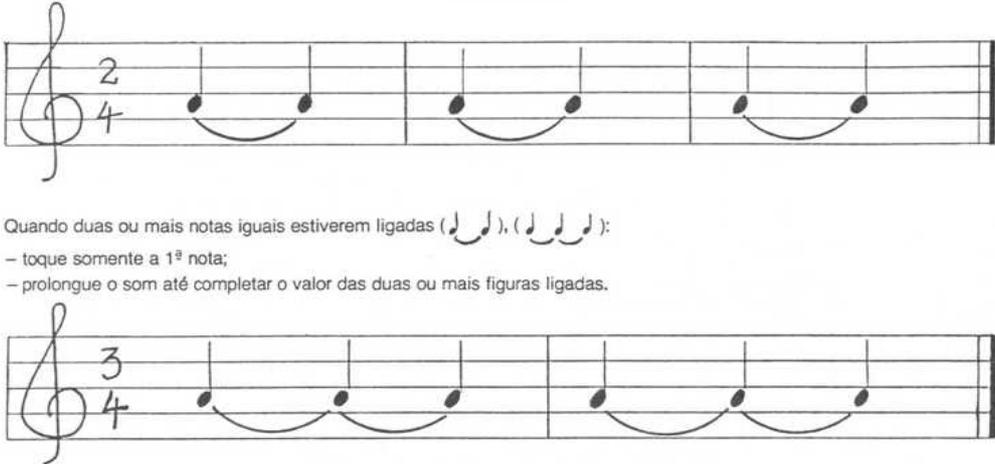
Nesse nível iniciava-se um trabalho com as colcheias e pausas correspondentes (**Anexo E – CD ROM – Curso Tons de Educação Musical – Escrita Musical - Valores**), ampliando o trabalho de leitura, ditado e composição rítmica do nível anterior. Eram ensinados mais cinco sons na flauta o que aumentavam as possibilidades na hora de escolher o repertório que iriam tocar.



Figura 105. Caderno de Aplicação – Iniciação II – Capa

No Caderno de Aplicação – Iniciação II (**Figura 105**) são desenvolvidos alguns conceitos como ligadura, na página 21 (**Figura 106**) e ponto de aumento, na página 74 (**Figura 107**), sempre tomando o cuidado para o aluno aprender e aplicar na prática, não tendo que decorar definições.

LIGADURA



Quando duas ou mais notas iguais estiverem ligadas (, ):

- toque somente a 1ª nota;
- prolongue o som até completar o valor das duas ou mais figuras ligadas.

No exemplo abaixo:

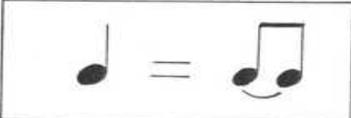
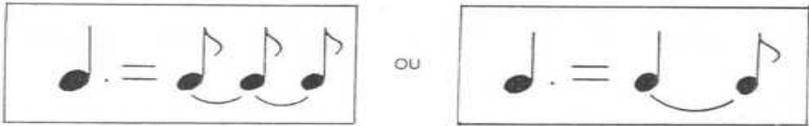
- coloque as ligaduras onde você quiser;
- toque, utilizando flauta.



N.P. - É necessário lembrar que neste momento, as crianças estão ainda trabalhando com leitura relativa, portanto, o professor deverá realizar um trabalho semelhante ao que vinha desenvolvendo na "Iniciação I".
Na melodia da pág. anterior, vão aparecer: ,  e . O professor deverá explicar que $d = \text{♪}$, $d \cdot = \text{♪}$ e $d \text{---} = \text{♪}$ sem entrar em maiores detalhes, pois este assunto será tratado no próximo nível.

Figura 106. Caderno de Aplicação – Iniciação II – p. 21

PONTO DE AUMENTO

- Escreva o que você entendeu sobre **PONTO DE AUMENTO**:

Figura 107. Caderno de Aplicação – Iniciação II – p.74

Nesse momento tocavam e cantavam, por exemplo: O Leãozinho (Figuras 108 e 109) e Lua de São Jorge (Figuras 110 e 111), de Caetano Veloso, O Trem Azul, de Lô Borges e Ronaldo Bastos.

O Leãozinho
Caetano Veloso

COPYRIGHT © - WARNER/CHAPPELL EDIÇÕES MUSICAIS LTDA. © BRAZIL, ALL RIGHTS RESERVED.

The figure shows the musical score for 'O Leãozinho' by Caetano Veloso. At the top, there is a title and the composer's name. Below that, a copyright notice is provided. The score begins with a flute illustration and a Dó# note. To the right, there is a cartoon illustration of a lion. The musical notation consists of three staves. The first staff starts with a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The chords are F, C, Dm7, and Am7. The second staff continues with BbMaj7, Eb7, and a first ending with F and C7. The third staff starts with a second ending with F, Dm7, and Dm(Maj7)/C#.

Figura 108. Método de Flauta Doce Volume 1 (SUZIGAN, M) – p.12

<p>Gosto muito de te ver Leãozinho Caminhando sob o sol Gosto muito de você Leãozinho Para desentristecer Leãozinho O meu coração tão só Basta eu encontrar você No caminho</p>	<p>Um filhote de leão Raio da manhã Arrastando o meu olhar Como um imã O meu coração é o sol Pai de toda cor Quando ele lhe doura a pele Ao leo</p>	<p>Gosto de te ver ao sol Leãozinho De te ver entrar no mar Tua pele, tua luz, tua juba Gosto de ficar ao sol Leãozinho De molhar minha juba De estar perto de você E entrar numa.</p>
---	---	--

The figure shows the continuation of the musical score for 'O Leãozinho'. It features three staves of musical notation. The first staff has chords Dm7/C, Bm7, BbMaj7, and F/A. The second staff has a first ending with Gm7 and C7, and a second ending with Gm7 and C7. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat, with chords F and F. At the bottom right, there is a symbol for a repeat sign and a fermata.

Figura 109. Método de Flauta Doce Volume 1 (SUZIGAN, M) – p. 13

Lua de São Jorge

Caetano Veloso

COPYRIGHT © - WARNER/CHAPPELL EDIÇÕES MUSICAIS LTDA. © BRAZIL, ALL RIGHTS RESERVED.



Fá Agudo
Meio Aberto



Fá Grave



Figura 110. Método de Flauta Doce Volume 1 (SUZIGAN, M) – p.16 e 17

<p>Lua de São Jorge Lua deslumbrante Azul verdejante Cauda de pavão Lua de São Jorge Cheia, branca, inteira Ó minha bandeira Solta na amplidão Lua de São Jorge Lua brasileira Lua do meu coração</p>	<p>Lua de São Jorge Lua maravilha Mãe, irmã e filha De todo esplendor Lua de São Jorge Brilha nos altares Brilha nos lugares Onde estou e vou Lua de São Jorge Brilha sobre os mares Brilha sobre o meu amor Lua de São Jorge</p>	<p>Lua soberana Nobre porcelana Sobre a seda azul Lua de São Jorge Lua da alegria Não se vê um dia Claro como tu Lua de São Jorge Serás minha guia No Brasil de Norte a Sul</p>
---	--	--

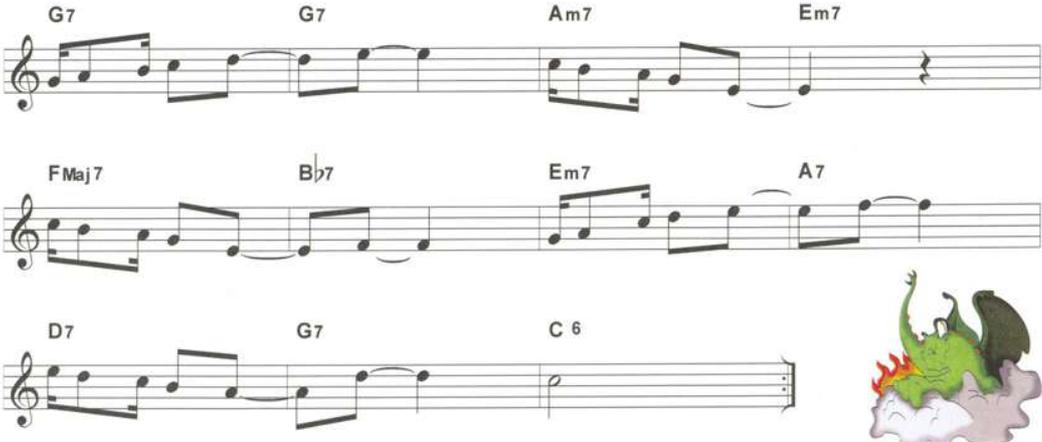



Figura 111. Método de Flauta Doce Volume 1 (SUZIGAN, M) – p.16 e 17

Na página 52 uma canção do folclore nacional, Constança (Figura 112), para que os alunos toquem flauta e cantem. Na parte inferior da folha, uma sugestão de arranjo para o professor acompanhar seus alunos no piano.

"CONSTANÇA"

ALUNO

Constança, bela Constança!
Constança, bela será.
Será o cravo da fortuna.
A volta que o mundo dá.

Entrei num jardim de flores.
Não sei qual escolherei
Escolho a mais formosa
Aquele que abraçarei.

52

Figura 112. Caderno de Aplicação – Iniciação II – p. 52

3.3. Iniciação III – Métodos e Repertório

Nesse momento as crianças começavam também a tocar piano. Ainda não era uma escolha por um instrumento, mas parte da formação do período de iniciação musical.

O piano é um instrumento fundamental para o desenvolvimento da percepção harmônica. Sempre os alunos foram motivados para que estudassem um pouco mais de piano, antes da escolha de um instrumento definitivo. Muitas vezes acabavam fazendo dois instrumentos, por exemplo, piano e flauta transversal, piano e contrabaixo.

O repertório trabalhado nesse nível, como nos demais, tem como base as obras da MPB e do Jazz, da música folclórica brasileira e muitas canções dos Beatles.

Para iniciar as crianças na aprendizagem de piano eram utilizados três livros com arranjos para serem tocados a dois pianos: *The Leila Fletcher Piano Course*, (volumes 1 e 2); *Músicas Folclóricas Brasileiras para Dois Pianos* (**Figuras 113 a 117**). *Iniciação ao Piano* (**Figuras 118 a 122**). O interesse, a dedicação e a idade de cada aluno eram os fatores que determinavam o tempo que cada um deles levava para trabalhar os três livros. O objetivo principal do trabalho com estes livros era: melhorar a leitura e começar a desenvolver uma técnica pianística. Começavam a criar os primeiros arranjos, quando iniciavam o processo de ensino-aprendizagem de escalas e tríades maiores, menores, aumentadas e diminutas, previsto para o próximo nível.



Figura 113. Método de Iniciação ao Piano – *Músicas Folclóricas Brasileiras para Dois Pianos* (SUZIGAN, M)– Capa.

11. " NESTA RUA "

arr. de Maria Lucia Cruz Suzigan

Professor

The musical score is written for two pianos (treble and bass clefs). It begins with a key signature of two flats (B-flat major) and a 2/4 time signature. The piece is titled "11. ' NESTA RUA '" and is an arrangement by Maria Lucia Cruz Suzigan. The score is divided into six systems. The first system is marked "Professor". The second system contains a repeat sign. The fifth system includes a first ending bracket labeled "1.". The sixth system includes a second ending bracket labeled "2.". The piece concludes with a final cadence.

Figura 114. Método de Iniciação ao Piano – Músicas Folclóricas Brasileiras para Dois Pianos (SUZIGAN, M) p.23.

11. " NESTA RUA "

arr. de Maria Lucia Cruz Suzigan

Aluno

GRUPO DE TRABALHO
Supervisão Geral: Amilton Godoy

Figura 115. Método de Iniciação ao Piano – Músicas Folclóricas Brasileiras para Dois Pianos (SUZIGAN, M) p.24.

" SAPO CURURU "

arr. de Maria Lucia Cruz Suzigan

Professor

- 13 -

Figura 116. Método de Iniciação ao Piano – Músicas Folclóricas Brasileiras para Dois Pianos (SUZIGAN, M) p.13.

" SAPO CURURU "

arr. de Maria Lucia Cruz Suzigan

Aluno

bis {
- Sapo Cururu,
na beira do Rio,
Quando o sapo canta maninha,
é porque tem frio

bis {
- A mulher do sapo,
diz que está lá dentro
fazendo rendinha, ô maninha
para o casamento

Figura 117. Método de Iniciação ao Piano – Músicas Folclóricas Brasileiras para Dois Pianos (SUZIGAN, M) p.14.



Figura 118. Método de Iniciação ao Piano (GODOY, A) – Capa.

professor **EXERCÍCIO nº 10**
 tocar tudo 8ª abaixo

aluno

Figura 119. Método de Iniciação ao Piano (GODOY, A) – p. 22,

cont. .23.

1. 2.

1. 2.

Figura 120. Método de Iniciação ao Piano (GODOY, A) – p. 23

.26.

professor **EXERCÍCIO n.º 12**

8.º passo

1.

2.

aluno

1.

Figura 121. Método de Iniciação ao Piano (GODOY, A) – p. 26

cont..

Figura 122. Método de Iniciação ao Piano (GODOY, A) – p. 27

O aluno aprendia mais algumas notas na flauta, conseguindo produzir todos os sons e ampliar seu repertório: Nada Será Como Antes de Milton Nascimento e Fernando Brant; Certas Canções, de Milton Nascimento e Tunai; Bananeira, de Gilberto Gil e João Donato, entre outras.

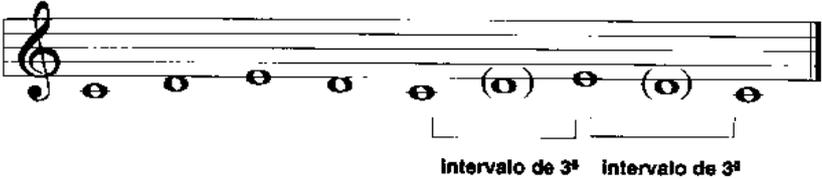
No caderno de aplicação Iniciação III (**Figuras 123 a 125**), acrescentou-se, nos exercícios de leitura, novas figuras musicais: a mínima e a semibreve e suas pausas, ditado e composição rítmica. Teve início o trabalho com leitura nas duas claves: de sol e de fá. Iniciou-se ainda, um trabalho de percepção dos intervalos de terça e quinta justa. Uma das cantigas de roda onde aparecem esses conhecimentos: A Mão Direita (**Figura 126**) para flauta doce e canto.



Figura 123. Método de Iniciação III – capa

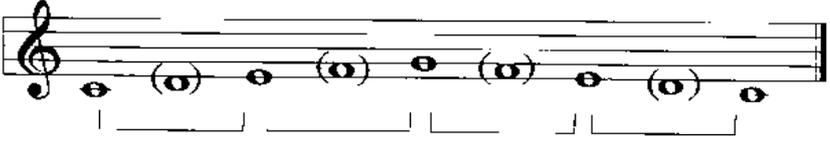
INTERVALO DE 3ª

- Cante o exercício abaixo.
- Não cante as notas entre parênteses ,
- Pense no som que elas representam e cante a seguinte.



Intervalo de 3ª Intervalo de 3ª

- Pensar no som das notas ajuda a afinar o Intervalo de 3ª.



Intervalos de 3ª

Figura 124. Método de Iniciação III – p. 41

- Complete, utilizando somente pausas (— — — ?)

Figura 125. Método de Iniciação III – p. 68

A MÃO DIREITA
Folclore Nacional

Aluno (flauta)

A mão direita tem uma roseira,
A mão direita tem uma roseira
Que dá flor na primavera,
Que dá flor na primavera.

Entrai na roda, ó linda roseira!
Entrai na roda, ó linda roseira!
Abraçai a mais faceira,
Abraçai a mais faceira.

A mais faceira eu não abraço,
A mais faceira eu não abraço,
Abraço a boa companheira,
Abraço a boa companheira.

Figura 126. Método de Iniciação iii – p. 106

3.4. Pré-Básico I e II – Repertório

Nestes dois níveis a atenção sempre esteve voltada para a formação e o desenvolvimento do aluno na flauta, piano e leitura musical. No final desses níveis o aluno escolhia o instrumento que gostaria de estudar. Quando a escolha era o piano, ficava um pouco mais no departamento até ser feita a ligação com o Básico I, primeiro nível do departamento de piano.

Neste momento, além da flauta, os alunos começavam a se apresentar nos recitais tocando piano, arranjos escritos pelos professores (**Figuras 127 e 128**) ou arranjos que eles mesmos elaboravam, aplicando os conhecimentos desenvolvidos em aula. Nos recitais sempre tocavam em um grupo com baixo, bateria e possivelmente um teclado fazendo um apoio harmônico e dando ao aluno um pouco mais de segurança. No nível Pré-Básico I os alunos iniciavam a aprendizagem das escalas maiores, dos intervalos e das tríades (acordes com três sons): maiores, menores, aumentadas e diminutas.

Quem Diz Que Sabe

João Donato

Para alunos iniciantes

Arranjo para Piano: Maria Lúcia Cruz Suzigan

The piano score for "Quem Diz Que Sabe" is written in 2/4 time and consists of five systems of music. Each system contains a treble and bass clef staff. The first system has four measures with chords C Maj7, C Maj7, F7, and F7. The second system has four measures with chords C Maj7, F7, Em7 (9), and A7 (13). The third system has four measures with chords Fm7, Bb7, Em7 (1), and A7. The fourth system has four measures with chords D7, D7, Dm7, and G7 (#9/b9). The fifth system has four measures with chords Em7 (2), A7, D7, and G7.

Figura 127. Exemplo de partitura para piano – Quem Diz Que Sabe (João Donato) – p.1

Quem Diz Que Sabe

(continuação)

Figura 128. Exemplo de partitura para piano – Quem Diz Que Sabe (João Donato) – p.2

No nível Pré-Básico II os alunos já eram capazes de escrever pequenos arranjos a partir de uma melodia e cifra. Utilizavam tríades na posição fundamental, arpejos, inversões de acordes, acordes na mão direita, baixos e acordes na mão esquerda, enfim, várias formas de tocar a mesma melodia e harmonia, com muitas alternativas para que cada um deles pudesse criar e desenvolver uma forma pessoal de tocar.

3.5. Recitais

Os recitais do CLAM tiveram início em 1976, a partir de solicitação feita pelas mães de algumas crianças do departamento de educação musical. Elas queriam ouvir seus filhos, perceber o que estavam aprendendo e como estavam desenvolvendo-se musicalmente. Uma das mães sugeriu que fosse realizado um encontro com as crianças, pais e professores em sua residência. Esta solicitação fez com que o CLAM programasse o primeiro recital com a participação de todos os departamentos. A primeira apresentação de alunos do CLAM foi realizada no auditório do Colégio Nossa Senhora Aparecida, no bairro de Moema, próximo à escola, ainda num formato não muito estruturado. Todos os alunos participaram e o recital ficou longo, com quase quatro horas de duração. A partir de então, os recitais começaram a ser planejados e a contar com uma estrutura mais profissional (**Figuras 129 a 135**).



Figura 129. Banda de Alunos do CLAM – Teatro Tom Brasil – Sala Tom Jobim (1997). (**Anexo C – CD de Áudio - Faixas 6**). Componentes desta banda fizeram educação musical desde criança no CLAM.

Fonte: Acervo CLAM



Figura 130. Grupo de alunos do CLAM tocando junto com professores – Teatro Tom Brasil – Sala Vinicius de Moraes (1997).

Fonte: Acervo CLAM



Figura 131. Grupo de canto do CLAM acompanhado por professores – Teatro Tom Brasil – Sala Vinicius de Moraes (1997).

Fonte: Acervo CLAM



Figura 132. Grupo de alunos do CLAM – Teatro Tom Brasil – Sala Vinícius de Moraes (1997). Fonte: Fonte: Acervo CLAM



Figura 133. Grupo de Alunos do CLAM apoiados por Fernando Mota - supervisor de piano (no canto direito inferior da foto) – Teatro Tom Brasil – Sala Tom Jobim (1997). Estas bandas eram formadas a partir do interesse dos alunos. Eles tinham mais uma aula por semana para trabalhar em grupo. Quase todos os alunos fizeram iniciação musical, tocaram flauta doce, piano e agora escolheram seus instrumentos.

Fonte: Acervo CLAM



Figura 134. Banda de alunos do CLAM Grupo de Alunos do CLAM - Teatro Tom Brasil Sala Tom Jobim (1998).
Fonte: Acervo CLAM



Figura 135. Banda de sax e flauta Alunos do CLAM - Teatro Tom Brasil Sala Tom Jobim (1998). Fonte:
Fonte: Acervo CLAM

O departamento de educação musical começava a planejar os arranjos no final do ano que se encerrava, para trabalhar logo no início das aulas do próximo ano. Eram selecionadas músicas do acervo da MPB, algumas mais conhecidas, outras que não tiveram tanto sucesso, mas era importante que os alunos conhecessem. Algumas mais lentas e outras mais rápidas, músicas com letras que retratavam principalmente o contexto político da época. Eram escolhidas as tonalidades adequadas para cantar e tocar flauta. O arranjo e orquestração garantiam que andamentos e tonalidades ficassem dentro do que os alunos podiam realizar, sempre com foco num resultado artístico e pedagógico. As músicas eram organizadas de forma que todos os alunos pudessem participar: os mais novos tocando trechos ou melodias menos complexas e cantando, os mais velhos fazendo todo o arranjo. A cada ano, mais um obstáculo era transposto e novos desafios se apresentavam.

O Zimbo Trio participava dessa escolha, mas quem estava mais ligado ao departamento era Amilton Godoy que ficava responsável por escrever os arranjos e coordenar os ensaios do Zimbo e orquestra.

O trabalho passou a ser por projetos. A cada ano era escolhido um autor da MPB, e feito um pot-pourri com músicas de sua obra. Durante o ano as crianças estudavam, cada um de acordo com o que podia realizar, aprendendo as músicas, a história de cada autor, o contexto onde as composições foram criadas, trabalhando a compreensão das letras, ouvindo gravações originais, entrevistas em vídeo, entrevistando seus pais para saber o que eles conheciam de cada autor, etc.

Foram criados vários arranjos para grupo de flauta doce, canto, orquestra de metais e Zimbo Trio, entre eles Milton Nascimento: dois anos com repertórios diferentes - nº 1 - gravado no disco Zimbo Convida Crianças do CLAM - 1988 e nº 2

gravado pelo programa Bravo Brasil – TVA - 1996 (**Figura 136 a 140**); Tom Jobim; Carlos Lyra; Ivan Lins; Gilberto Gil; Dorival Caymmi; Caetano Veloso e Músicas Folclóricas Brasileiras (arranjos e orquestrações de Amilton Godoy) e Edu Lobo (arranjo e orquestração de Luiz Chaves). Em 1994 foi elaborado um pot-pourri em comemoração aos 30 anos de Zimbo Trio, com músicas de compositores que gravaram, lembrando também, o trabalho com Elis Regina, Jair Rodrigues e Elizeth Cardoso.

Quando o arranjo ficava pronto, o Zimbo Trio gravava um play-back e publicava um caderno com a partitura-guia completa, para que todos pudessem aprender o arranjo final com as partes que seriam tocadas de cada música e acompanhar todo o arranjo, com os compassos de espera, as melodias distribuídas para três vozes, etc. Assim podiam estudar o que iriam tocar e acompanhar o que os outros integrantes tocariam. No **Anexo A** podemos ver um desses arranjos: Pot-pourri Milton Nascimento nº 2, gravado em 1996 pelo programa Bravo Brasil / TVA e ouvir no Anexo D – DVD - Faixas 9.

Este Pot-Pourri teve o tempo estimado em 22 minutos e trinta segundos. Foram escolhidas as seguintes músicas:

1. Travessia – uma das músicas mais conhecidas de Milton e praticamente a primeira música de sucesso em São Paulo – as crianças tocaram na flauta doce.
2. Bola de Meia Bola de Gude – tem uma letra muito interessante para as crianças cantarem: “Há um menino, Há um moleque, morando sempre no meu coração, Toda vez que o adulto balança ele vem p´ra me dar a mão”
3. Saídas e Bandeiras – uma música pouco conhecida. Escrita em compasso 5/4, poucas músicas são escritas utilizando essa fórmula de compasso. Neste caso as

- crianças têm a oportunidade de tocar e cantar a segunda parte e ouvir uma música diferente.
4. Conversando no Bar – um grande sucesso de Milton, na voz de Elis Regina, escrita também em compasso 5/4. Os alunos tocam flauta e no final fazem percussão, batendo palmas com a orquestra.
 5. One Coin (Tostão) – esta música foi escolhida principalmente porque tinha uma melodia mais simples, poucas notas que se repetiam e portanto quase todas as crianças conseguiriam tocá-la. Composta em 3/4 ajudava também a mudar o colorido na hora do arranjo.
 6. Cravo e Canela – um grande sucesso do primeiro LP Clube da Esquina. As crianças tiveram oportunidade de tocar a introdução e a 2ª parte em três vozes.
 7. Canção da América – também um grande sucesso e todos cantaram.
 8. Raça – um arranjo com muitas mudanças: tocam flauta, tocam a duas vozes, batem palmas, interagindo com a orquestra.
 9. Viola Violar – um arranjo escrito a duas vozes e em alguns momentos a três vozes para tocar flauta.
 10. Vera Cruz – uma música do início da carreira do artista que não poderia faltar. Tocam flauta sendo a segunda parte escrita para três vozes.
 11. Paula e Bebeto – uma composição em parceria com Caetano Veloso. Essa música eles cantaram.
 12. Coração Civil – uma música com uma letra importante: “Quero a utopia quero tudo mais, Quero a felicidade dos olhos de um pai, Quero a alegria muita gente feliz, quero que a justiça reine em meu país”

Muitas músicas importantes da carreira de Milton Nascimento não fizeram parte deste arranjo porque estão no primeiro Pot-Pourri, gravado no CD Zimbo e as Crianças. Por exemplo: “Maria, Maria” e “Nada Será Como Antes”.

Os alunos mais adiantados tocavam durante o ano todas as músicas selecionadas, na íntegra. Somente em setembro recebiam todo o arranjo e ficavam sabendo como cada música seria tratada.

Durante todo o ano ouviam CDs com gravações do Milton e de outros artistas, assistiam DVDs de shows e conheciam a história do autor.

No final do ano as crianças faziam somente dois ensaios gerais com o Zimbo Trio e orquestra composta por professores e alunos mais adiantados do CLAM. Não havia necessidade de regência, uma vez que todas as crianças já conheciam o arranjo, haviam praticado com a fita play-back e, portanto, sabiam exatamente onde teriam que tocar ou cantar. Era só iniciar a introdução que todos tocavam na hora certa, independente das variações de compassos, tonalidades e andamentos.

Os ensaios dos alunos que tocavam piano aconteciam a partir do segundo semestre e sempre participavam tocando em um grupo, com baixo, bateria, flauta transversal, sax ou guitarra e um ou mais professores dando apoio instrumental. Dessa forma o aluno tinha mais segurança ao se apresentar, evitando constrangimentos caso ele se perdesse, pois se isso acontecesse, o grupo corrigia, sem deixar que a música parasse e o público percebesse.

Somente alunos mais adiantados que apresentavam mais maturidade e experiência para “enfrentar” uma platéia de aproximadamente mil pessoas⁶, tocavam sozinho (piano solo).

⁶ Público que costumava assistir as apresentações no Teatro Elis Regina, Museu de Arte de São Paulo (MASP), Tom Brasil e outros.

Os recitais no CLAM sempre foram considerados como parte do processo ensino-aprendizagem. Esse mesmo conceito era usado nos outros departamentos do CLAM.

Existia um grande respeito com o público que ia assistir às apresentações, o programa era feito com duração de 1 hora e 30 minutos, em forma de show, de estrutura de apoio muito profissional, de tal forma que as pessoas ficavam até o final da sessão e queriam mais. O *timing* do show era mantido escalando os alunos iniciantes intercalados com apresentações das bandas da escola e do próprio Zimbo Trio. Acabava sendo uma divulgação dos resultados, chamando a atenção de mais interessados em estudar ou levar seus filhos para a o CLAM.

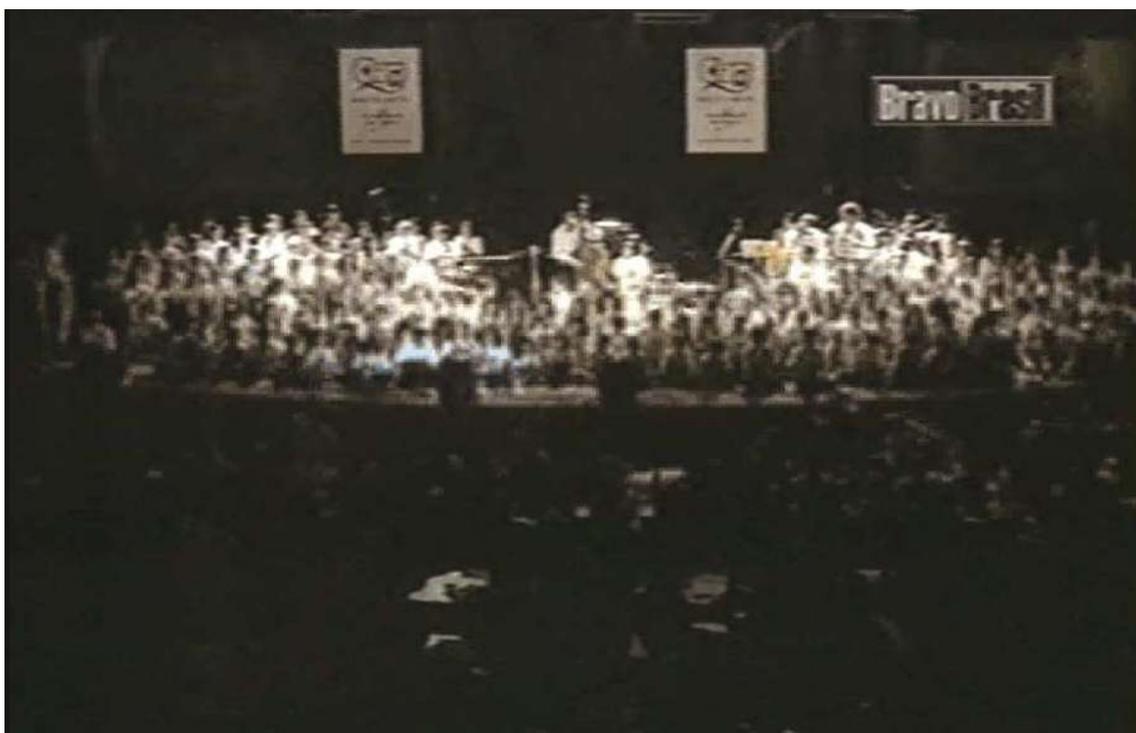


Figura 136. Frame 1 - Banda de flauta doce e vozes, acompanhada pela orquestra de sopro do CLAM e Zimbo Trio
Fonte: Imagem capturada do programa Bravo Brasil – TVA – 1996 – gravado no Teatro Tom Jobim – Casa de espetáculos Tom Brasil



Figura 137. Frame 2 – Detalhe da banda de flauta doce e vozes, acompanhada pela orquestra de sopro do CLAM e Zimbo Trio

Fonte: Imagem capturada do programa Bravo Brasil – TVA – 1996 – gravado no Teatro Tom Jobim – Casa de espetáculos Tom Brasil



Figura 138. Frame 3 – Detalhe da banda de flauta doce e vozes, acompanhada pela orquestra de sopro do CLAM e Zimbo Trio

Fonte: Imagem capturada do programa Bravo Brasil – TVA – 1996 – gravado no Teatro Tom Jobim – Casa de espetáculos Tom Brasil



Figura 139. Frame 4 – Detalhe da banda de flauta doce e vozes, acompanhada pela orquestra de sopro do CLAM e Zimbo Trio

Fonte: Imagem capturada do programa Bravo Brasil – TVA – 1996 – gravado no Teatro Tom Jobim – Casa de espetáculos Tom Brasil



Figura 140. Frame 5 – Detalhe da banda de flauta doce e vozes, acompanhada pela orquestra de sopro do CLAM e Zimbo Trio – Imagem capturada do programa Bravo Brasil – TVA – 1996 - gravado no Teatro Tom Jobim – Casa de espetáculos Tom Brasil

Fonte: Imagem capturada do programa Bravo Brasil – TVA – 1996 – gravado no Teatro Tom Jobim – Casa de espetáculos Tom Brasil

3.6. Aplicação do sistema de educação musical em outras escolas

Mais de uma dezena de escolas⁷ da rede pública e privada, assim como escolas específicas de música⁸, utilizaram materiais estruturados de ensino-aprendizagem para a educação musical para crianças. Neste capítulo, a experiência com as escolas municipais de educação infantil da cidade de Diadema-SP.

3.6.1. A experiência de Diadema⁹

Se pensamos que a nossa escola não tem condições e nem nos dá possibilidades à prática musical, ora por falta de material sonoro, ora por falta de espaço, ora pela insegurança do professor ou diretor, nada acontecerá.

(Leda M. Giuffrida Silva)

Um processo de alfabetização na linguagem musical, semelhante ao que acontece no campo da cultura escrita, viabiliza às crianças expressarem-se livremente e entrarem em contato com a cultura musical universal, trabalhando elementos fundamentais, tais como o ritmo, sensorialidade, emotividade e inteligência ordenadora e criadora, o que favorece a formação completa do ser. Isto nos estimula a investir num projeto que possibilite o acesso à linguagem musical às crianças das Escolas Municipais. A educação, como prioridade definida pela atual gestão, nos possibilita, dentro do eixo qualidade de ensino, desenvolver o projeto de educação musical, através dos Departamentos de Educação e Cultura, desde 1994.

Sensibilizar professores, diretores, pais das crianças e demais funcionários de cada escola sobre a importância do seu envolvimento com a proposta de educação musical foi fundamental para a viabilização deste projeto.

O comprometimento, que vai das crianças até o prefeito, torna possível realizar um sonho que se transformou em projeto e, agora, em fato.

⁷ Colégio Magno – São Paulo – SP; Colégio Elvira Brandão – São Paulo – SP; Colégio Madre Alix – São Paulo – SP; Colégio Jean Piaget – São Paulo – SP; Colégio Pentágono – São Paulo – SP; Colégio Miguel de Cervantes – São Paulo – SP; Escolas da Rede Municipal de Diadema – SP (APÊNDICE B); Escolas da Rede Municipal de Itu – SP; Escolas da Rede Estadual de São Paulo (treinamento de motinores promovido pela Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo)

⁸ Centro de Arte da Baixada Santista – SP; Centro de Arte e Cultura de Araçatuba – SP; Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli da Secretaria de Municipal de Cultura de Uberlândia – MG; Conservatório Musical de São João da Boa Vista – SP; Escola de Música MINAS (Milton Nascimento) – Belo Horizonte – SP; Escola Livre de Arte Maior – Curitiba – PR; Faculdade de Música Sagrado Coração – Bauru – SP.

⁹ SUZIGAN, Geraldo, *Pensamento e Linguagem Musical*, G4 Editora, São Paulo, SP, 2002. pg. 83

Sabemos do longo prazo e esforço que demanda a implantação de um plano educacional, seja ele ligado a qualquer área do conhecimento. Portanto, é fundamental acreditar nos resultados que se obtém em cada passo de um novo projeto.

Também é claro para todos a necessidade de se trabalhar na continuidade, para que a forte semente não seja perdida, pois há que alcançar os frutos.

(Texto introdutório do livreto publicado em 1996 pela Secretaria de Educação Municipal de Diadema - SP)

Fase 1

A formação de professores e o atendimento

Para realizar a formação continuada de professores na rede pública de Diadema, foi criada uma turma de professoras-monitoras, dentre esse grupo, uma delas era a coordenadora¹⁰ do projeto Música da prefeitura.

A primeira turma de professores monitores¹¹ iniciou a formação continuada em maio de 1994 que incluía a aprendizagem da linguagem musical, iniciação à flauta doce e os conceitos didático-pedagógicos do Sistema CLAM de Educação Musical para Crianças, com orientações de como utilizar o material estruturado de ensino-aprendizagem criados pelo CLAM.

Em agosto do mesmo ano, os professores monitores de música deram início às aulas para crianças de 4 a 6. Começaram ensinando o que haviam acabado de aprender. Alguns desses professores havia estudado um pouco de música, mas não da forma como era ensinada no CLAM.

Em paralelo, os músicos da Lira de Diadema passaram a ter aulas no CLAM¹², para desenvolver a qualidade musical da banda e o conhecimento técnico musical dos músicos. A expectativa era a de unir esforços na educação

¹⁰ Coordenadora escolhida pela Séc Municipal de Educação de Diadema: Profª Roselis Aronchi Cruz

¹¹ Primeira turma de professoras-monitoras: Adriana Rosa de Oliveira; Marjorie Minchev; Márcia Dias de Faria; Moisés Lemes dos Santos; Mônica Silva Calabuig; Roselis Aronchi Cruz; Zípora Bevilacqua

¹² Curso de: pronúncia, harmonia, arranjo e orquestração. Professores: Fernando Mota e Amilton Godoy

musical de Diadema: se por um lado as professoras introduziriam as crianças da educação infantil, na linguagem musical, por outro os músicos da Lira passariam a dar formação instrumental nos centros de cultura para jovens e adultos.

A professora Roselis - coordenadora do Projeto Música - orientada pela equipe do CLAM¹³, iniciou um curso de preparação para um segundo grupo de professores¹⁴ que não tinham conhecimento musical, objetivando trabalhar noções de teoria musical e iniciação básica de flauta doce, projetando assim a possibilidade de que mais professores tivessem condições mínimas de iniciar o curso de formação de professores monitores do projeto.

Em meados de 1994 foi implementado o curso de educação musical em dezoito escolas municipais e seis creches, com uma hora por semana, em horário diferente do período normal de aula. Abriram matrículas para turmas de 25 crianças em cada escola e creche.

Escolas Municipais: Aurélio Buarque de Holanda, Jardim Portinari, Campanário, Jardim Rosinha, Carlos D. de Andrade, Jardim União, Chico Mendes, Marieta de Freitas, Evandro C. Esquível, Monteiro Lobato, Henfil, Sta. Luzia, Jardim Eldorado, Sta. Rita, Jardim Inamar, Sta. Terezinha, Jardim Paulina e Vinícius de Moraes.

Creches: Jardim Inamar, Jardim Ruyce, Jardim Marilene, Parque Real, Jardim Paineiras e Serraria.

Cada monitor iniciou seu trabalho com dez grupos de crianças e apesar de todas as dificuldades para a implementação de uma mudança tão grande como essa, crescia a motivação e a dedicação de todos os envolvidos, do prefeito a mais nova criança. Era comum notar o orgulho com que cada um

¹³ Equipe do CLAM: Prof. Geraldo Suzigan e Maria Lucia Cruz Suzigan.

¹⁴ Cristiane Diacov; Cristiane Paes Francisco; Elis Regina B. de Melo; Nair Rodrigues Ruiz; Rosângela T. Julião; Rute Rodrigues Santos e Valdivia B.Matesco

realizava a sua parte. A euforia era percebida pelas pessoas que viam de fora o desenrolar do projeto. Passo a passo, todas as etapas iniciais foram cumpridas e a motivação era contagiante. Mais e mais professores e crianças procuravam participar do nosso grupo.

Após passado o primeiro ano, de acordo com a previsão do projeto, o departamento de educação ficou responsável pelas crianças até 6 anos, que é a faixa etária limite das escolas municipais e creches.

Ao final do ano letivo de 1995, foram encaminhadas 1.200 crianças que haviam completado 6 anos¹⁵ para serem atendidas nos Centros de Cultura, a única forma de dar continuidade à aprendizagem musical. O grupo de professoras monitoras passou a dar aulas nesses Centros de Cultura.

O número de alunos matriculados em música, logo no primeiro ano de resultados, superou todas as demais atividades (**Figura 145**). Se por um lado isso é motivador, por outro chega a desequilibrar a rotina estabelecida. Muitas das crianças acabavam não conseguindo vaga, por falta de informação e até interesse dos funcionários dos centros de cultura.

Alunos Matriculados – 1.522			
Artes Plásticas	203	alunos	13,34%
Teatro	269	alunos	17,67%
Hip-hop	96	alunos	6,31%
Coral	174	alunos	11,43%
Dança	288	alunos	18,92%
Música	492	alunos	32,33%

Figura 141. Quantidade de alunos matriculados por atividade.
Fonte: Folheto de divulgação da Secretaria Municipal de Educação de Diadema, 1996.

¹⁵ A cidade de Diadema não havia municipalizado o ensino fundamental, portanto as escolas da rede eram na sua maioria absoluta, de educação infantil. Quando as crianças completavam 6 anos iam para as escolas da rede estadual que não faziam parte do Projeto Música.

Logo no início de 1995, outro problema a ser enfrentado: a aprovação da Câmara dos Vereadores para a continuidade do projeto. Muitos debates e reuniões com as diversas vertentes que ficaram contrárias à importância que o executivo estava dando ao ensino sistematizado da linguagem musical nas escolas municipais, creches e centros de cultura. Alguns vereadores muito influentes consideravam que a verba deveria ser investida em moradia, não em educação musical. Vitórias sucessivas foram marcando o convencimento dos mais radicais e, finalmente, tivemos aprovada a continuidade do projeto.

Fase 2 - Expansão

Dada à grande procura aos Centros, o Departamento de Educação acabou assumindo um grande número dessas 1.200 crianças com 7 anos, para dar continuidade à aprendizagem musical nos possíveis horários fora do período escolar nas escolas municipais, creches ou mesmo no espaço dos próprios Centros. Nada impedia a ação firme e decidida dos professores.

Foram atendidas: 2.590 Crianças; 14 Monitores e 35 Escolas / Creches.

Escolas Municipais: Ascendina M. Pio, Jardim Rosinha, Aurélio Buarque de Holanda, Jardim União, Campanário, José da S. Filho, Carlos D. de Andrade, José Rodrigues Pinto, Chico Mendes, Luiz Gonzaga, Evandro C. Esquível, Marieta de Freitas, Henfil, Monteiro Lobato, Hercília Ribeiro, Sta. Luzia, Humberto, Sta. Rita, Jardim Eldorado, Sta. Terezinha, Jardim Inamar, Sto. Dias, Jardim Paulina, Teotônio B. Vilela, Jardim Portinari e Vinícius de Moraes.

Creches: Arco-Íris, Jardim Paineiras, Hercília Ribeiro, Jardim Ruyce, Jardim Inamar,

Em fevereiro de 1996, iniciou-se a formação de mais seis professores

monitores¹⁶, devido à necessidade de atendimento imediato da demanda de crianças matriculadas.

No primeiro semestre de 1996, eram dezessete monitores de educação musical recebendo formação permanente.

O curso para transformar professores monitores que mais se destacavam, em professores de professores, passou a ser realizadas no Centro Cultural Nogueira em reuniões de orientação uma vez por semana com uma hora de duração.

Os sete professores de professores do Projeto Música, continuaram a dar formação aos demais professores da rede. Em grupos de 10 em cada curso, somando algumas centenas de professores de sala, trabalhando música com seus alunos e participando de reuniões semanais com os professores monitores do projeto e mensalmente com a equipe do CLAM, para esclarecer dúvidas e serem avaliados¹⁷.

Para reforçar a trabalho nos centros de cultura, iniciou-se um trabalho de formação didático-pedagógica com quatro músicos¹⁸ da Lira de Diadema que mais se destacavam no curso do CLAM, para que pudessem assumir também, crianças que vinham se matriculando nos centros de cultura.

¹⁶ Cleise Costa Ribeiro; Elisabete Marques Pereira; Eunice Joseane Viana; José Carlos dos Santos; Luciana Almeida Ulba; Rute Paes de Oliveira.

¹⁷ Adenísia Queiros Teixeira; Adriana C. Corrêa; Adriana Cristina Ramos do Carmo; Adriana R. O. Ferreira; Adriana Rosa de Oliveira; Aldenice Amorim Silva; Ana Angélica Rocha; Ana Creusa P.S.Felipe; Andrea Katiane da Cruz; Cláudio José da Silva; Cleise Costa Ribeiro; Cleise da Costa Ribeiro; Cristiane Diacov; Cristiane Diacov; Cristiane Paes Francisco; Cristina Gomes; Daniel Leme de Queiroz; Denise Corrêa d' Silva; Elis Regina B. de Melo; Elisabete Marques Pereira; Eunice Joseane Viana; José Barbosa; José Carlos dos Santos; José Rosangelo Torres da Silva; Kátia Cassia dos Santos; Luciana Almeida Ulba; Lucimar Izabel de Faria; Luiz Cassio C. da Silva; Márcia Dias de Faria; Márcia Rita Dalcin; Marjorie Minchev; Moisés Lemes dos Santos; Monica Silva Calabrug; Nair Rodrigues Ruiz; Nasareno C. da Silva; Neliane de F. Ferreira; Rosângela de Cassia Teodoro Julião; Rosângela T. Julião; Roseli Cristina de Oliveira; Roselis Aronchi Cruz; Rute Paes de Oliveira; Rute Rodrigues Santos; Sílvia Regina G.Dias; Valdívía B.Matesco; Vanderlei C.da Silva; Zípora Bevilacqua;

¹⁸ Nasareno C. da Silva (regente da Lira); Cláudio José da Silva (pistonista); Luiz Cassio C.da Silva (trombonista); Vanderlei C. da Silva (flautista e saxofonista).

Foi, então, ampliado o atendimento no projeto de educação musical para toda a rede municipal. Apenas cinco escolas ainda ficaram de fora, por falta de espaço físico: Cecília Meireles, Chácara Húngara, Elza Freire, São Vicente e Vila Élide.

Em agosto de 1996 estas cinco escolas receberam o projeto de educação musical, completando, assim, os equipamentos atendidos. Como solução para o problema de espaço físico, as crianças receberam a aula de educação musical no período de aula, caracterizando uma nova etapa do projeto que, até então, acontecia fora do período escolar das crianças, semanalmente por uma hora.

Como houve um grande interesse para que em todas as escolas acontecesse o mesmo e em algumas onde o Conselho Escolar e a direção se mobilizaram, foi possível ampliar o atendimento em horário de aula normal, possibilitando, assim, o acesso de todas as crianças.

Esta forma caracterizou uma nova etapa do projeto. E apontava para a concretização do objetivo inicial: ampliar para todos os alunos da rede municipal de Diadema o ensino da linguagem musical, no cotidiano da sala de aula, em busca de inverter a lógica excludente em que aprender música tem sido um privilégio de quem pode pagar, tornando direito assegurado às crianças de famílias de baixa renda o acesso a essa linguagem.

O esforço da equipe da prefeitura, dos professores, dos conselhos escolares e das diretoras começou, então, a dar resultados.

Foram montadas classes de aplicação (**Figuras 142**), em um processo similar ao que acontece na prática de ensino da formação de professores, das boas escolas normais, hoje escola de magistério. Resumindo esse processo:

grupos de professores são orientados a planejar suas aulas a partir de definições de objetivos de ensino que se deseja alcançar.



Figura 142. Alunos e professora de Diadema – Classe de Aplicação 1
Fonte: Produzida pela autora

A partir desse planejamento, que envolviam estratégias, material didático, recursos físicos, aparelhamento de sala, seqüência de conteúdos, dois professores ficavam responsáveis, durante cinco semanas, pelas crianças de cada classe de aplicação, formadas por alunos da E.M. José Rodrigues Pinto, enquanto todos os outros observavam atentamente as aulas (**Figura 143**), fazendo anotações de dúvidas, observações críticas e sugestões.



Figura 143. Professores observando aula na Classe de Aplicação 2
Fonte: produzidas pela autora

A formação dos professores durava três horas semanais por grupo, um de manhã e outro à tarde. Foi coordenada pela equipe pedagógica do CLAM e acompanhada pela coordenadora do projeto de educação musical do departamento de educação.

Na primeira hora, estavam as crianças (**Figuras 144 a 147**). Era a prática de ensino na sala de aula, desenvolvido com as crianças o mesmo programa de ensino-aprendizagem do nível Iniciação I do CLAM. Todas as crianças tinham flauta doce e o material de Iniciação I, da mesma forma como recebiam as crianças do CLAM.



Figura 144. Alunos Classe de Aplicação 1 compondo com figura 4 e pausa



Figura 146. Aluna em ditado rítmico no quadro negro pautado – Classe de Aplicação



Figura 145. Aluna conhecendo o metrônomo



Figura 147. Aluna organizando teclas do xilofone (seriação por tamanho) para montar todas as teclas e conferir a ordem grave / agudo (seriação do som)

Fonte: produzidas pela autora

Na segunda hora, todos faziam reunião de reflexão crítica do trabalho realizado (**Figura 148**), re-elaborando seus planejamentos e preparando a semana seguinte.



Figura 148. Professores reunidos com supervisora do CLAM para avaliar as aulas observadas

Fonte: produzidas pela autora

Semanalmente, os professores também participavam de reunião com a coordenadora do projeto de educação musical do departamento de educação (**Figura 149**), onde rediscutiam os conteúdos trabalhados, elaboravam materiais, estudavam os conhecimentos musicais, realizavam a prática instrumental da flauta doce e definiam os encaminhamentos das aulas nas escolas, buscando o bom andamento do projeto na cidade e a viabilização da prática de sala de aula em cada escola em que atuavam (**Figuras 150 e 151**).



Figura 149. Professores em reunião de supervisão com a coordenadora e monitora do projeto de educação musical do departamento de educação

Fonte: produzida pela autora

Figura 150. Alunas tocando flauta em salas regulares de Educação Infantil



Figura 151. Alunos tocando flauta em salas regulares de Educação Infantil

Fonte: produzidas pela autora

Esse processo foi muito importante para que os professores realmente aprendessem a trabalhar o Sistema de Educação Musical, adequando-o à realidade da escola pública municipal de Diadema.

O trabalho com os professores de Diadema continuou sendo feito até 2005 (**figuras 152 a 154**), com algumas interrupções (1997-2000). A partir de 2001, sem a participação do

CLAM. Os professores que participaram nesses anos todos (1994-2005) continuam fazendo a parte que lhes cabe: ensinar a linguagem musical às crianças de Diadema.



Figura 152. Maria Lucia C. Suzigan em reunião de orientação para



Figura 153. Coordenadora reunida com professores do projeto de educação musical - 2005





Figura 154. Professores monitores dando aula para outros professores da Educação Infantil da rede pública de Diadema - 2005

Fonte: produzidas pela autora

Depoimentos

Professora Monitora (1996) Iniciei o projeto de educação musical em maio de 1994, com a assessoria do CLAM, com os coordenadores e professores Geraldo e Maria Lucia Suzigan e, em agosto desse mesmo ano, iniciei o trabalho junto às escolas de Diadema, sob o sistema de turmas, ou seja, fora do horário de aula do aluno. Participei desde as matrículas até aos esclarecimentos aos pais, comunidade e todo o grupo escolar. Desde este ano, trabalhei em várias escolas e creches, como E.M. Vinícius de Moraes, E.M. Aurélio B. Holanda, E.M. Carlos Drummond de Andrade, E.M. Portinari, E.M. Teotônio Vilela e Creche Marilene, onde procurei realizar um trabalho sempre com muito afinho e dedicação, mesmo com as dificuldades iniciais, principalmente com relação à demora da chegada das flautas, mas que, em 1995, foi totalmente sanado, já que faz parte do processo educativo.

A dedicação dos pais dos alunos e da comunidade sempre foi um ativo para a ampliação deste rico projeto. Todo esse interesse me faz ver que os envolvidos neste projeto de educação musical estão no caminho certo, pois, mesmo com certas dificuldades, meu incentivo maior é ver o brilho nos olhos de meus alunos. Quando aprendem algo novo, quando tocam, quando cantam e se apresentam, o fazem com prazer, o que me faz crescer cada dia mais, profissionalmente e principalmente como pessoa. Em 1995, iniciei este trabalho com meus próprios alunos de sala de aula, onde pude vivenciar mais uma vez a interdisciplinaridade, pois a música já era algo constante, como letramento, Matemática, Ciências e outras áreas e hoje, em 1996, continuo com estes mesmos alunos, que agora estudam em EPGS, onde constato, a cada dia que passa, que a música faz parte da vida deles (pois todos nós somos seres essencialmente musicais) e que estão cada vez mais contentes, pois sentem-se capazes de criar, ouvir, cantar, acreditando muito mais em si próprios. Devido a tantos pontos positivos, neste ano de 1996, houve mais uma vez a necessidade de ampliação. Iniciei, então, um trabalho de formação dos novos professores, que atualmente já atuam com alunos, só que num sistema um pouco diferente: elas é que vão até a sala de aula. Com tantas ampliações, hoje eu não vejo este trabalho como projeto, mas sim como a educação musical nas escolas. Enfim, é um trabalho muito rico e, muitas vezes, me fogem palavras para expressar toda a satisfação que sinto e, por incrível que pareça, consegue superar as dificuldades que surgem no caminho. É muito bom poder participar desta formação de seres humanos mais completos, onde as oportunidades são para todos, sem distinção, e com isto formar seres humanos mais felizes, com perspectivas de um futuro melhor.

Marjorie Minchev - Monitora de Educação Musical

Alunos, Alunas, Mães e Avós (1996)

Gosto de aprender músicas novas e tocar flauta, porque é legal!

Lurian Lopes Conrado - 6 anos

Gosto dos amigos, da professora, dos materiais, sou mais inteligente e gosto de aprender.

Robson Lima da Silva - 7 anos

O que eu mais gosto da aula de música é de tocar, a gente aprende com nosso material. Se não tivesse ele, a gente iria demorar para aprender, a gente se sente inteligente.

Hélio da Silva Souza - 8 anos

Quero que continue o ano que vem, porque é bom aprender e quando eu crescer na minha carreira quero ser cantor.

Ulisses José de Lima - 8 anos

Hoje sou mais rápido na outra escola, pois meus dedinhos aprenderam a ser mais rápidos na flauta.

Adriano Soares Lopes - 7 anos

Estudar é legal, as notinhas são legais.

Michele Sales de Lima - 5 anos

Acho muito bom este curso de música, pois as crianças devem aprender o que é bom. Meu filho melhorou muito em casa, na disciplina e no interesse.

Francisca Alves Da Fonseca, mãe do aluno Leonardo A. Fonseca, da E.M. Vinícius de Moraes

Gostaria que este curso de música continuasse, não só o ano que vem, para eu ver o desenvolvimento de meu filho. Quero ver meu filho tocando piano.

Maria Elieda Cunha Rodrigues, mãe do aluno Anderson C. Rodrigues, de 6 anos, da E.M. Vinícius de Moraes

Acho as aulas ótimas, vejo como eles gostam de vir para as aulas, acho as apresentações um barato.

Saionara Vieira Flores, tia do aluno Wesley M. Moreira, de 6 anos, da E.M. Vinícius de Moraes

Acho as aulas de música ótimas para as crianças, pois se envolvem, ficam empolgados. As crianças gostam. Gostaria que continuassem estas aulas no ano que vem, para aprender coisas novas. Estas aulas tiram as crianças da rua.

Lindinalva Maria, avó do aluno Caio Henrique Coelho, de 6 anos, da E.M. Vinícius de Moraes

Sempre gostei destas aulas, meu filho aprendeu e aprende muito e gostaria muito que este curso continuasse na Emei.

Maria da Paz da Silva, mãe do aluno Carlos Eduardo da Silva Lopes, de 6 anos, da E.M. Vinícius de Moraes

Professoras da Rede Municipal (1996)

A música foi de fundamental importância para nossa escola. Além de propiciar às crianças um conhecimento musical mais abrangente do que o trabalho de "música" que já acontecia no cotidiano da pré-escola, estas aulas de música extra-curriculares têm um método moderno e diferenciado, capaz de influenciar e enriquecer o trabalho em sala de aula. As crianças que as freqüentam participam com mais concentração, aprendem a parar e ouvir, a perceber o silêncio e, principalmente, a apreciar as diferentes atividades musicais que acontecem. Foi fácil observar estes pontos positivos, que se deram de forma marcante este ano, porque houve um acréscimo de turmas de música, abrangendo um número maior de crianças. O trabalho de educação musical já faz parte da rotina e do enriquecimento do trabalho da pré-escola, em Diadema

Profa. Ariane L. Sales Oliveira E.M. Teotônio B. Vilela

Para mim, o trabalho da música está integrado com a proposta pedagógica de Diadema. Pelas informações que tenho, percebo que os professores envolvidos têm assessoria direta de pessoal especializado. Na minha sala, tenho três crianças que freqüentam a aula de música, e sempre pergunto o que estão aprendendo e sinto que estão gostando. Quando vejo alguma apresentação, as crianças demonstram gostar do que fazem, tocam e cantam com prazer e satisfação.

Profa. Sueli Lopes Carvalho E.M. Teotônio B. Vilela

Acho o curso de música muito interessante, pois o aluno desenvolve a atenção e adquire um conhecimento que dificilmente conseguiria fora da escola. Na minha sala, os alunos utilizam sílabas ou palavras que aprendem na aula de música. Os que freqüentam as aulas de música querem mostrar o que aprenderam (por exemplo, tocar flauta) e os outros alunos olham admirados. Como professora aprovo a aula de música. Os alunos que participam são calmos, desenvolvem atenção e, pelo que percebo, gostam muito. Só que, este ano, senti as mães meio desestimuladas. E faltaram apresentações.

Profa. Daniele Pozenato - E.M. Vinícius de Moraes

CONCLUSÃO

Não é por simples acaso cronológico que o surgimento do CLAM acontece no início da década de setenta. Há aí uma coincidência histórica com o caminho aberto pela música brasileira, desde o final dos anos 50, do encantamento com a Garota de Ipanema e o Cristo Redentor, vindo do jazz e do choro que derrama no Fino da Bossa e explode nos festivais da Record, onde sempre se queria mais do que ver a Banda passar, cozido num caldeirão baiano da Tropicália, temperado com cravo e canela, regados com ventos de Minas na força de Maria Maria. Toda uma geração fica adolescente e adulta nesse tempo e, contraditoriamente, são os ganhadores também do “milagre brasileiro”. Ela fez parte das manifestações do final dos anos 60 e se formou na universidade. Encontrou Casa Forte na Música Popular Brasileira, sonhou um país.

No início dos anos 70 queria aprender e que seus filhos também aprendessem a tocar e cantar as músicas que foram a trilha sonora do momento do seu sonho. De Caimmy, por João Gilberto, a João Bosco e Ivan Lins; Dick Farney a Elis; Pixinguinha a Zimbo Trio; Gershwin à Moacyr Santos; Beatles a Milton Nascimento; Villa-Lobos a Edu Lobo.

O CLAM surgiu em São Paulo, porque tinha que surgir, criado por um dos grupos musicais mais importantes do Brasil. Digníssimos representantes desta época. Nasce uma instituição que atende aos desejos de uma geração tipicamente escolarizada que queria aprender música popular e jazz na escola, de forma moderna. Era uma geração com dinheiro para aplicar na educação de seus filhos. Mas, o que havia no mercado, eram os conservatórios todos estruturados conforme grades curriculares das escolas de música européias, a

francesa em especial. A separação música erudita/música popular era muito rígida. A música popular era proibida de ser tocada e ensinada. Valia o dito popular: “samba não se aprende na escola”.

O CLAM foi um marco. Muitos jovens e adultos aprenderam conceitos importantes de harmonia, improvisação e instrumentação, tocando MPB e Jazz. A teoria não era mais inimiga da prática. Aprenderam conhecimentos que lhes davam liberdade para compreender o que os compositores haviam criado em suas obras: o caminho harmônico e a riqueza rítmica para criar seus próprios arranjos e instrumentação. É na escola que podiam experimentar o que haviam aprendido. Conhecimentos que lhes davam asas à criação. Muitos alunos tornaram-se músicos profissionais importantes, professores, outros abriram escolas.

A educação musical para as crianças com a nova abordagem fez a diferença. Depois que foi desenvolvida no CLAM, em meados dos anos setenta, um novo caminho foi aberto no Brasil. Começavam com duas notas na flauta doce, tocando Samba de Uma Nota Só e chegavam à melodias complexas, cheias de notas, suingue e Batida Diferente.

Uma escola que fez escola. Deixou rastro: o caminho da mina! E isso transbordou para as escolas regulares de educação infantil e ensino fundamental, privadas e públicas. Criou um jeito de ensinar música no Brasil.

Com a mudança do repertório nacional que se observou a partir dos anos oitenta e noventa, chega a crise. A geração dos “Somos Inúteis”, queria outro repertório, mais simples, menos sofisticado. Não precisavam mais aprender música na escola.

Ao completar 25 anos de vida o CLAM insiste em continuar uma empresa familiar, não abre seu capital e não investe no seu crescimento.

Deixou de herança: um rico material estruturado de ensino-aprendizagem e livros contando como se pode fazer a transposição didática aos alunos e um registro em som e imagem do que seus alunos conseguiam fazer.

A imprensa noticiou os quase trinta anos de crescente desenvolvimento e resultados na educação de mais de 15 mil alunos e duas centenas de professores, com ressonância em todo o Brasil. (**Anexo B – Algumas reportagens que citaram o CLAM**)

Tudo isso passou a ser referência para muitas outras escolas.

É um pedaço da história da educação, da cultura e da arte.

Os professores que de lá saíram, continuaram a vida. Os criadores e formadores tocaram seu trabalho. Continuam “trabalhando o sal”¹⁹.

¹⁹ Trecho da música Canção do Sal – Milton Nascimento

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. *Ouvir Contar*. FGV Editora, Rio de Janeiro, RJ, 2004.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Livro de Ouro da MPB*. Ediouro Publicações SA, Rio de Janeiro, RJ, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa. - *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. Edusp, 2ª ed., São Paulo - SP, 2003.

BURKE, Peter. *O Que É História Cultural*. Jorge Zahar Editor, Bauru, SP, 2004.

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim, Uma Biografia*. Lumiar Editora, 2ª ed., Rio de Janeiro, RJ, 1997.

FONTEERRADA, Marisa. *De Tramas e Fios – Um ensaio sobre música e educação*. Editora UNESP, São Paulo, SP, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Editor Paz e Terra, São Paulo, SP, 2004.

JOBIM, Antonio Brasileiro de Almeida. *Cancioneiro Jobim - Jobim Music / Casa da Palavra* - Rio de Janeiro, RJ, 2000

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, RJ, 1996.

KOHL, Marta, *Vygotsky: Aprendizado e desenvolvimento – Um processo sócio-histórico*, Editora Scipione, 4ª. ed., São Paulo, SP, 1997.

MELO NETO, João. Cabral de - *Poesias Completas*. 3ª ed., José Olympio, Rio de Janeiro, 1979.

MORAES, José Geraldo Vinci. *Sonoridades Paulistanas*. Editora Bial, Rio de Janeiro, RJ, 1997.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, RJ, 2000.

NESTROVSKI, Arthur (org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. Publifolha, São Paulo, SP, 2002

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso*. Pontes Editores, Campinas, SP, 2005.

- PIAGET, J. & INHELDER, B., *A Psicologia da Criança*. Difusão Européia do Livro, SP, 1968.
- REGO, Teresa C, *Vygotsky: – Uma Perspectiva Histórico-Cultural da Educação*. 5ª ed., Editora Vozes, São Paulo, SP, 1998.
- SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. Publifolha, São Paulo, SP, 2004.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Editora Brasiliense, São Paulo, SP, 2004.
- SUZIGAN, Geraldo de Oliveira e SUZIGAN, Maria Lucia Crus. *Educação Musical, Um fator preponderante na construção do Ser*. 1ª ed., CLR Balieiro, São Paulo, SP, 1986. 2ª ed., G4 Editora, São Paulo, SP, 2004.
- SUZIGAN, Geraldo de Oliveira. *Bossa Nova - Música, política e educação no Brasil*. Zimbo Edições Musicais, São Paulo, SP, 1990.
- _____ *Pensamento e Linguagem Musical*, G4 Editora, São Paulo, SP, 2002.
- _____ *O Que é Música Brasileira*. Coleção Primeiros Passos. Ed. Brasiliense, São Paulo, SP, 1990.
- VYGOTSKY, L.S., *Pensamento e Linguagem* – Editora Martins Fontes – São Paulo, SP, Brasil, 1991.
- WILLEMS, E, *Las Bases Psicológicas de La Educacion Musical*. Editora Universitária de Buenos Aires, Argentina, Buenos Aires, 1979.
- _____ *Guia didáctica para el maestro*. Vol. I, II, III e IV. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1966.
- _____ *Nouvelles idées philosophiques sur la musique*, Edition Pro Musica, Bienne, 1978.
- _____ *Solfejo-curso elementar*. Ed. Fermata do Brasil, SP, 1979.

MATERIAIS DIDÁTICOS DE REFERÊNCIA

Produzidos entre (1973 a 2005)

CHAVES, Luiz. **Curso de Violão e Guitarra a Distância**. 16 volumes com fitas cassetes. Carlos Knapp Editora, São Paulo, SP, 1985.

_____ **Métodos para Contrabaixo**. Volumes 1,2 e 3. Zimbo Edições Musicais e Editora Ricordi, São Paulo, SP, 1989-1983.

GODOY, Amilton. **Iniciação ao Piano**, Zimbo Edições Musicais, 3ª. Edição, São Paulo, SP, 1980.

_____ **Princípios de Harmonia Moderna** - Amilton Godoy - 5 Volumes, Zimbo Edições Musicais, São Paulo, 1984

GURGEL, Débora Piccarelli. **Estudos de Ritmos da Música Brasileira Vol.1, para Saxofone e Flauta Transversal** com 3 CD's Áudio para estudo Sax Alto, Tenor e Flauta - G4 Editora - 2000 - São Paulo - SP.

KHOURI, Fred. **Estudos para Saxofone e Flauta Transversal**, Volume 1 Escalas. G4 Editora. São Paulo, SP, 2000. Acompanha CD-Áudio. Exercícios básicos e avançados para preparação à improvisação.

_____ **Estudos para Saxofone e Flauta Transversal**, Volume 2 Tríades. G4 Editora, 2000 - São Paulo - SP. Acompanha CD-Áudio. Exercícios básicos e avançados para preparação à improvisação.

_____ **Estudos para Saxofone e Flauta Transversal** - Volume 3 Acordes c/7ª. Exercícios básicos e avançados para preparação à improvisação. Acompanha CD-Áudio. G4 Editora, São Paulo, SP, 200

_____ **Iniciação ao Saxofone e Flauta Transversal - Básico**, direção pedagógica - G4 Editora - 2000 - São Paulo - SP. Acompanha CD-Áudio para Sax Alto, Sax Tenos e Flauta Transversal.

PAULINO, Conrado. **Método de Violão e Guitarra**. Zimbo Edições Musicais, 3ª. Edição, São Paulo, SP, 1995.

RODRIGUES ARIZA, João. **Método de Bateria**. Zimbo Edições Musicais e Editora Ricordi, São Paulo, SP, 1989/1983.

SUZIGAN, Maria Lucia Cruz e MOTA, Fernando. **Método de Percepção Auditiva – Vol.1**, Acompanhados de CD áudio com exercícios para o aluno praticar. G4 Editora,. São Paulo, SP, 2000.

_____ **Introdução à instrumentação** - Zimbo Edições Musicais, São Paulo, SP, 1996.

SUZIGAN, Maria Lucia Cruz. **Educação Musical para Crianças de Quatro a Doze Anos**, Zimbo Edições Musicais, 2ª. Edição, São Paulo, SP,1983.

_____ **Álbuns de Músicas Brasileiras**, Zimbo Edições Musicais, São Paulo, SP,1981, 2 Volumes.

_____ **Cadernos de Aplicação - Música e Alfabetização** - Volumes 1 e 2, direção pedagógica - G4 Editora - 2000 - São Paulo. Acompanhados de CDs áudio, com exercícios para o aluno praticar.

_____ **Introdução à Leitura e Escrita Musical**, e Zimbo Edições Musicais, 2 Volumes, 3ª. ed., São Paulo, SP, 1982.

_____ **Método de Desenvolvimento Rítmico e Melódico** - Volume 1 e 2. Acompanha CD com animação para computadores. G4 Editora, São Paulo, SP, 2000.

_____ **Método de Iniciação Musical Para Crianças**, 4 Volumes. Acompanha fita cassete Zimbo Edições Musicais, 6ª. Edição, São Paulo, SP,1983.

CDs para Sala de Aula

_____ **Canções de Roda** - Para o professor cantar com seus alunos, direção pedagógica - G4 Editora - São Paulo – SP, 2005.

_____ **Festas na Escola** - Para o professor cantar com seus alunos, direção pedagógica - G4 Editora - São Paulo – SP, 2004.

_____ **Músicas Clássicas** – Vol. 1, 2 e 3 - G4 Editora - São Paulo – SP, 2004/2005.

_____ **Músicas Folclóricas Americanas** - Para o professor cantar com seus alunos em inglês, direção pedagógica - G4 Editora - São Paulo – SP, 2005.

_____ **Músicas Folclóricas Brasileiras** - Volume 1, 2 e 3 - Para o professor cantar com seus alunos, direção pedagógica - G4 Editora - - São Paulo – SP, 2000/2001.

_____ **Pedro e o Lobo** – Obra de Prokofiev - G4 Editora - São Paulo – SP, 2005.

_____ **Hinos do Brasil** – Abril Music, São Paulo, SP, 2001.

CD ROM para Sala de Aula

Educação Musical – Curso Tons - G4 Editora - São Paulo – SP, 2005.

ANEXOS

LISTA DOS ANEXOS

ANEXO A - Partitura Pot-Pourri Milton Nascimento (1996)

ANEXO B - Algumas reportagens que citaram o CLAM.

ANEXO C - CD de Áudio - Músicas no CLAM

ANEXO D - DVD – Imagens e Sons do CLAM

ANEXO E – CD ROM – Curso TONS de Educação Musical

ANEXO A

Pot-Pourri

Milton Nascimento

1996

1. Travessia (Milton Nascimento e Fernando Brant)
2. Bola de Meia , Bola de Gude (Milton Nascimento e Fernando Brant)
3. Saídas e Bandeiras (Milton Nascimento e Fernando Brant)
4. Conversando no Bar (Milton Nascimento e Fernando Brant)
5. One Coin (Tostão) (Milton Nascimento e Matthew Moore)
6. Cravo e Canela (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)
7. Canção da América (Milton Nascimento e Fernando Brant)
8. Raça (Milton Nascimento e Fernando Brant)
9. Viola Violar (Milton Nascimento)
10. Vera Cruz (Milton Nascimento e Marcio Borges)
11. Paula e Bebeto (Milton Nascimento e Caetano Veloso)
12. Coração Civil (Milton Nascimento e Fernando Brant)

Arranjo e Orquestração
Amilton Godoy

Pot-Pourri Milton Nascimento

tempo estimado : 22'30''

Arranjo , montagem e instrumentação Amilton Godoy

(piano)

1 G Maj 7 D7 G Maj 7 D7 G Maj 7 C Maj 7 C Am 7

5 D7 G Maj 7 D7 G Maj 7 D7 G Maj 7 C Maj 7

9 C Am 7 D7 D7 (Travessia) Piano Solo Tema 1a. parte G Ritmo (solo baixo)

13 A7/G G Maj 7 A7⁽⁹⁾/G (flauta) D7^(b9) 3 G 3

17 G7⁴ G7^{(13)(b9)} C Maj 7 3 Bm7 C

21 D/C B7⁽¹³⁾ E7 D7⁴ F7⁽¹³⁾ 3 Bb Maj 7 3

25 Fm7/Bb Bb7⁽¹³⁾ Eb 3 Dm7 Eb Maj 7

29 Dm7 G7^(b9) C7⁽¹³⁾ C7^(#5) F7⁽⁹⁾ F7^(b9) Bb C/Bb C°/Bb

(orquestra)

- 1 -

Pot-Pourri Milton Nascimento

(continuação)

33

C7
B \flat D7 D7 G A7
G C $^{\circ}$

(baixo)

37

G Maj 7 A7 D7 Am Ab7 G (Bola de Meia Bola de Gude)

(piano)

41

(flauta)

45

(orquestra)

49

(canto) D G/A

Há um me - ni - no Há um mo -
sa - do - No meu pre -
me - ia Bo - la de
ni - no Há um mo -

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

53

Dm7 G/A D G/A Dm7 G/A D G/A

le - que Mo-ran-do sem-pre no meu co - ra - ção To - da vez que_o a - dul-to ba -
 sen - te Um sol bem quen-te lá no meu quin - tal To - da vez que - la bru-xa me_as-
 gu - de O so - li - dá-rio não quer so - li - dão To - da vez que_a tris - te - za me_al-
 le - que Mo-ran-do sem-pre no meu co - ra - ção To - da vez que_o a - dul-to fra -

57

Dm7 G/A D G/A 1. Dm7 G/A 2. Dm7 D/A

lan - ça_E - le vem pra me dar a mão Há um pas - E me
 om-bra_O me - ni - no me dá a mão
 can - ça_O me - ni - no me dá a mão Há um me -
 que - ja_E - le vem pra me

61

G/B C Maj 7 G/B Am7 G D⁴ D/C

fa - la das coi - sas bo - ni - tas Que eu a - cre - di - to que não dei - xa - rão de_e - xis - tir A - mi -
 pos-so não de - vo não que-ro vi - ver co - mo to-da_es - sa gen-te in - siste_em vi - ver E não

65

G/B Gm7/Bb Am7 Gm7 Gm7/F 1. A⁴ D7/A

za - de pa - la - vra res - pei - to ca - rá - ter bon - da-de_a - le - gri - a e_a - mor Pois não
 posso_a - cei - tar sos - se - ga - do Qualquer sa - ca - na-gem ser coi - sa nor

69

2. A⁴ A7 D (Saídas e Bandeiras) (flauta) C C⁴

mal Bo-la de dar a mão

*Ao $\frac{8}{8}$ *alleg. e**

73

C⁴ Fm⁷ C (11) (9) Fm⁹ Fm⁶

Pot-Pourri Milton Nascimento

(continuação)

77 C^4_7 1. C^4_7 2. (canto) C^4_7

la la

81 C^4_7 C^4_7 C^4_7 Fm^7_7 C

la la

85 Fm^9_6 C^4_7 C^4_7 (Conversando no Bar) Am^7_7

(baixo)

la la

89 (flauta) Am^7_7 Am^7_7 Am^7_7 Am^7_7

93 $F^Maj^7_7$ G^7_7 C D G D^7_7

97 G C G D^7_7 G

101 Em^7_7 $C^Maj^7_7$ $F^Maj^7_7$ Em^7_7

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

105 Em7 C Maj 7 F Maj 7 Em7

109 Em7 Am7 Am7 Am7

113 Am7 F Maj 7 G7 C D7

117 G D7 G C G D7

121 G C G D7 A7/C#

rallentando.....

(Trio e orquestra)

125 A7/C# D7/C G/B C7/Bb

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

129 F/A (palmas) A7/D \flat D7/C G/B

133 C7/B \flat F/A (palmas) A7/D \flat D7/C

137 G/B C7/B \flat F/A B \flat 7/A \flat

141 E \flat /G A \flat 7/G \flat F \flat m⁴7 F \flat m⁴7

145 F \flat m⁴7 F \flat m⁴7 F \flat m⁴7 F \flat m⁴7

Pot-Pourri Milton Nascimento

(continuação)

149 $Fm7^4$ $Fm7^4$ (One Coin (Tostão)) F (flauta) $E\flat/F$

153 F $E\flat/F$ F G/F

157 1. F $E\flat/F$ 2. F F

161 $B\flat/C$ F/C C G/C

165 $B\flat/C$ F/C C G/C

169 $B\flat/C$ F C G

173 $B\flat$ F C G

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

177 *(samba)*
 B \flat F C G

181 B \flat F C G

(Cravo e Canela)

185 *(flauta 1)*
 C G D C G D C G D C G D

(flauta 2)

(flauta 3)

189 C G D C G D C G D C G D

193 C G D C G D C G D C G D

197 B
 F Maj 7 C/E Dm 7 Em⁽⁹⁾ 7

201 F Maj 7 C/E Dm 7 Em⁽⁹⁾ 7

Ad B

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

205

C G D C G D C G D C G D

209

C G D C G D C G D C G D

(Canção da América)

213

C G D C G D D C/D D7

Pot-Pourri Milton Nascimento

continuação)

217

(canto)

G4 G C/D D D A G/A Gm/A A7

la la

(Trio e orquestra)

221

A G/A A A G/B A7

la la la la la la la la la la

A - mi-go_é coi - sa pra se guar-dar

225

D G/B A/C# A G/B A7 D

De - bai - xo de se - te cha - ves Den - tro do co - ra - ção

229

Em7 A7 A7/G A7/E A7/C# D D G/DD Bm7

As - sim fa - la va_a can - ção Que na_A - mé - ri - ca_ou - vi Mas quem can - ta - va cho - ro - ou Ao

233

E7 E7 G Maj 7/B A A D/AA A7

ve - er seu a - mi - go par - tir Mas quem fi - cou no pen - sa -

237

G Maj 7/B A7 DMaj 7 GMaj 7 A A D/AA A7

men - to vo - ou Com seu can - to que_o ou - tro lem - brou E quem vo - ou no pen - sa -

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

241 G Maj 7/B A7 D Maj 7 G Maj 7 A⁴ A7 G/B
 men-to fi-cou Com_a lem - bran - ça que_o ou - tro can - tou A - mi-go_écoi - sa pra

245 A7 D G/B A/C# A7 Em7 Em7/D
 se guar-dar No lado_esquer - do do pei - to Mes-mo que_o lem - po_e_a dis -

249 A/C# A/B A Em7 A7 A/G A/E A/C# D D G/DD
 tân - cia digam não Mes-mo_esque - cen - do_a can - ção O que im -

253 Bm7 E⁴ E7 E7 G Maj 7/B A A D/AA
 por - ta_é ou - vi - ir A vo - oz que vem do co - ra - ção Pois

257 G/B A7 G/B G/D D
 se - ja o que vi - er Ve - nha o que vi - e - er

261 D D/C# G/B A/C# G/B D Bm7
 Qualquer di - a_a - mi - go eu vol - to A te_encon - trar Qualquer di - a_a - mi - go a

265 E7 G Maj 7/B A A D/AA A
 gen - te vai se_en - con - tra - ar la la la la la la la
 (Trio e orquestra)

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

289 E⁽⁹⁾ A⁽¹³⁾ E⁽⁹⁾ D^(#11) D⁽⁹⁾ Maj7 G^(#11) 7

293 G^(#11) 7

297

(Solo de Bateria e Baixo)

301

305 C D/C D/C C C D/C

(Trio e orquestra)

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

2.
309 (flauta 1)
(flauta 2)

313

317

321

325
2 (flauta)
(Trio e orquestra)

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

329

(palmas)

Segue palmas -----

333

337

341

345

(flauta 1)

(flauta 2)

349

Pot-Pourri Milton Nascimento

 (continuação)

353

Musical notation for measures 353-356. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a mix of eighth and quarter notes with some slurs.

357

Musical notation for measures 357-360. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music continues with eighth and quarter notes.

361

Musical notation for measures 361-364. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music continues with eighth and quarter notes.

365

Musical notation for measures 365-368. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music continues with eighth and quarter notes.

369

Musical notation for measures 369-372. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music continues with eighth and quarter notes.

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

373

(Viola Violar)
(flauta)

377 Gm7 Gm7 Gm7 Gm7

381 Gm7 Am7 Gm7 Am7 Gm7 Am7 Gm7 Am7

(flauta 1)
(flauta 2)

385 Gm7 Am7 Gm7 Am7 Gm7 Am7 Gm7 Am7

389 F⁴ F⁴ E⁴ E⁴

Pot-Pourri Milton Nascimento

continuação)

393

F⁴ F⁴ E⁴ E⁴

397

E^b E^b Cm7 Cm7

401

Am7 Am7 Gm7 C/G Gm7 C/G

405

Gm7 Gm7 Gm7 C/G Gm7 C/G Gm7

Pot-Pourri Milton Nascimento

(continuação)

409

Gm7 Gm7 Gm7 Am7/G Gm7 Am7/G

413

Gm7 Am7/G Gm7 Am7/G Gm7 Am7/G Gm7 Am7/G

417

Gm7 Am7/G Gm7 Am7/G Gm7 Am7/G Gm7 Am7/G

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

(Vera Cruz)

421 *Gm7 Am7/G Gm7 Am7/G* *Solo orquestra*
rall..... *Gm7 Bbm7*

425 *Am7 Abm7 Gm7 F#m7*

429 *Cmaj7 G/F Eb/G Gm A4/G A/G*

433 *D7(#9) (flauta) Gm7 Gm6 Gm(Maj7)*

437 *Gm7 EbMaj7 Dm7 Cm7*

441 *Cm7 Bm7 Bb7 EbMaj7*

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

445

Dm7

(flauta 1)
F/G

C/G

Cm/G

(flauta 2)

(flauta 3)

449

C/G

F/G

C/G

Cm/G

453

C/G

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

C/G

457 (Paula e Bebeto)
(flauta)
G G⁴ G

461 G⁴ F C G F

465 (canto)
C G E^b E^b⁴ E^b

É vi - da vi - da que amor brin - ca - dei - ra à ve - ra e - les a - ma - ram de qual -
Pe - na que pe - na que coi - sa bo - ni - ta di - ga qual a pa - la - vra que nun -

469 E^b⁴ D^b A^b E^b D^b

quer ma - nei - ra à ve - ra qualquer ma - nei - ra de amor va - le_a pe - na qualquer ma - nei - ra de amor
ca foi di - ta di - ga qualquer ma - nei - ra de amor va - le_a - que - la qualquer ma - nei - ra de amor

473 A^b E^b D^b A^b E^b B⁷/E^b

va - le_a - mar qualquer ma - nei - ra de amor va - le_a pe - na qualquer ma - nei - ra de amor
va - le_a - mar

477 (flauta)
B⁷/E^b E^b E^b D C⁷/D
(orquestra)
va - le - rá

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

481

485

489

493

497

(Coração Civil)
(piano)

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

501

505

(canto)

C/G F/G D/G

que-ro a u - to - pi - a que - ro tu - do mais que-ro_a

509

C/G F/G D/G Bb/G

fe - li - ci - da - de dos o - lhos de_um paí que - ro_a a - le - gri - a mui - ta

512

F/G C/G C/G Am7 D7⁴ D7 G7

gen - te fe - liz que - ro que a jus - ti - ça rei - ne_em meu pa - is que - ro

515

C/G F/G D/G C/G

a li - berda - de que - ro_o vi - nho_e_o pão que - ro ser a - mi - za - de que - ro_a -

518

F/G D/G Bb/G F/G C/G

mor pra - zer que - ro nos - sa ci - da - de sem - pre_en-so - la - ra_a - da os me -

Pot-Pourri Milton Nascimento

(continuação)

521 C/G Am7 D7⁽¹³⁾ D7^(#5) G7⁴ G7 C

ni - nos e_o po - vo no po - der eu que - ro São Jo -

525 C/G F/G D/G C/G F/G D/G

sé da Cos - ta Ri - ca co - ra - ção ci - vil me ins - pi - re no meo - nho de a - mor Bra - sil se_o po -

529 B \flat /G F/G C/G

e - ta que so - nha_o que vai ser re - al bom so -

531 C/G Am7 D7⁽¹³⁾ D7^(#5) Dm7 G7⁴

nhar coi - sas bo - as que o ho - mem faz e_es - pe - rar pe - los fru - tos no quin -

534 C C/G

sem po - lí - cia nem a mi - lí - cia nem fei -

537 F/G D/G C/G F/G D/G

ti - ço ca - dê poder viva_a pre - gui - ça viva_a ma - lí - cia que só_a gen - te que sa - be ter as - sim di -

Pot-Pourri Milton Nascimento (continuação)

540 B \flat /G F/G C/G C/G Am7

zen - do mi - nha_u - to - pi - a eu vou - le - van - do a vi - da eu vou vi - ver bem - me - lho_ or pra ver o meu so - nho tei -

543 D7⁽¹³⁾ D7^(#5) Dm7 G7⁴ (piano e canto)

mo - so se re - a - li - la la

546

la se_o po -

550 B \flat /G F/G C/G C/G Am7

e - ta queso - nha_o que vai ser re - al bom so - nhar coi - sas bo - as que o

553 D7⁽¹³⁾ D7^(#5) Dm7 G7⁴ F C

ho - mem faz es - pe - rar pe - los fru - tos no quin - tal.

ANEXO B - ALGUMAS REPORTAGENS QUE CITARAM O CLAM



CENTRO LIVRE DE APRENDIZAGEM MUSICAL



Instrumentista

A impressão que se tem ao ingressar nas dependências do Centro Livre de Aprendizagem Musical, ou CLAM como é mais conhecido, é a de que a música invade todo nosso corpo, deixando na gente, a agradável sensação de respirar no ritmo certo, no compasso executado.

Essa escola de música possui uma metodologia toda própria, gerada sobre as raízes do Zimbo Trio, ou seja, uma aprendizagem musical bastante sólida e virtuosa. Fundada em 1973, portanto, hoje com 11 anos de existência, já formou mais de 5.000 alunos, que se tornaram os principais instrumentistas da nova geração.

A filosofia do CLAM é a de que a Educação Musical ultrapassa o ensino de uma técnica instrumental, pois aprender música é muito mais do que tocar um instrumento. A música não deve ser colocada a serviço do instrumento, ao contrário, este é que deve ser o meio de expressão a serviço da música.



Instrumentista

INSTRUMENTISTA

Constatamos ainda, que os alunos do CLAM fazem parte de um mundo todo especial, preocupado na formação do ouvinte consciente, além, é claro, do músico instrumentista profissional.

Doze cursos mantidos regularmente. Piano (acústico e elétrico), Contrabaixo (acústico e elétrico), Bateria, Violão (acústico e elétrico), Guitarra, Flauta Transversal, Saxofone, Trompete, Trombone, Orquestração, Iniciação Musical e Prática de Conjunto, fazem com que durante todo o dia, as salas de aula recebam a mais variada clientela, constituída desde crianças de 4 anos de idade, até empresários bem sucedidos, já de meia idade, em busca de um lazer inteligente.



Instrumentista

Dissemos, anteriormente, que o CLAM possui uma metodologia toda própria. Para que se tenha uma exata noção, todo material didático, métodos e arranjos, são elaborados e editados dentro da própria escola, pela Zimbo Trio Edições Musicais.

Exclusivos também são os professores do CLAM, desenvolvidos entre os alunos que mais se destacam na Escola. Após passar por um treinamento didático-pedagógico, eles tornam-se parte desse complexo, e garantem a continuidade de um trabalho exclusivo.

Não poderíamos deixar de enfatizar dentro do CLAM, uma das áreas mais importantes, ao nosso ver, dentro de todo o complexo. Trata-se da educação musical para crianças dos 4 aos 9 anos de idade, que recebe um tratamento todo especial dos orientadores e professores.

Como é bom ver um grupo de crianças numa atividade tão instrutiva e formadora como a música.



tre outras coisas, a formação da tecladista Eliana Elias, eleita pela *Down Beat* a maior revelação do ramo em 1983 — embora em nenhuma parte o apontado como melhor pela crítica seja realmente o melhor, não deixa de representar *status* ser citado pela revista americana. Ao CLAM deve ser creditada também a formação dos músicos do Premeditando o Breque, um dos melhores conjuntos do país.

Amilton Godoy, pianista e um dos integrantes do Zimbo Trio, conta como surgiu o CLAM: “Desde o início éramos muito procurados para dar aulas particulares. Tínhamos na época muitos compromissos profissionais, mas já pensávamos em um dia fazer uma escola completamente diferente. Uma escola com uma metodologia capaz de formar um músico para tocar onde quisesse, fazendo seus próprios arranjos e até sendo absorvido pelo mercado, caso resolvesse se tornar profissional.”



Violão, guitarra e baixo: com criatividade

É ainda Amilton Godoy quem explica a metodologia do CLAM: “A escola não pode atender apenas a profissionais virtuosos. Diferenciar o tratamento, porque um aluno é mais bem-dotado que outro, é um erro. No CLAM, tratamos todos com o mesmo interesse. O que acontece com as escolas tradicionais, no caso dos músicos profissionais, é que não se formam arranjadores, músicos improvisadores, músicos de estúdios e compositores com conhecimento musical.”

Oito mil alunos já passaram pelo CLAM, que tem atendido a cerca de mil por ano nos últimos anos. Os professores são recrutados entre os próprios alunos. Sua metodologia já foi assimilada em muitos lugares, incluindo Minas Gerais, onde Milton Nascimento e Wagner Tiso mantêm uma escola na mesma linha. E ultrapassou as fronteiras do Brasil, pois chegam ao CLAM também alunos de vários países da Europa. Godoy resume a filosofia do CLAM: “O aluno não pode visar apenas ao diploma. Tem que tocar.” ○

A música se rebela

Nova metodologia lança no mercado profissionais mais criativos



Crianças no CLAM: início da alfabetização musical

A intenção de Tomás Improta e Eduardo Coimbra — que criaram no início deste mês o Centro de Artes do Rio (Cenário), destinado a ministrar uma formação regular de quatro anos a quem se interessa pela carreira musical — é pelo menos atenuar as dificuldades daqueles que desejam ser músicos e não têm condições de estudar fora do país. Se o Cenário emplacar, poderá ficar sem validade dentro de algum tempo o diagnóstico de Hermeto Pascoal, que de criatividade fala *ex cathedra*: “No Rio de Janeiro eu não conheço nenhuma escola boa. Tem a Villa-Lobos, mas bitola muito o músico. Só puxam para a música erudita. Temos que universalizar a música. Em São Paulo tem uma escola, o CLAM, do Zimbo Trio. Eu acho que é a mais quente, porque eles deixam o músico tocar.”

Ou seja: criado o novo cenário, os pretendentes a músico terão outra alternativa que não a de estudar com macróbios que formam burocratas viciados em pauta ou então aprender apenas uns dez acordes perfeitos e virar músico de *rock*. A idéia de criação do Cenário surgiu há cinco anos, oriunda das dificuldades que seus próprios fundadores enfrentaram para estudar música no Brasil.

De acordo com o tecladista Tomás Improta, o músico brasileiro sempre foi obrigado a estudar de forma muito fragmentada. “Eu tive vários professores ao longo de minha vida, e todos eles ensinavam apenas um segmento restrito da música. Sem uma escola que propicie uma formação básica completa, o estudante precisa de um professor que ensine clássico, outro que ensine jazz, outro para solfejo, e

assim por diante. E muitas vezes é difícil para quem estuda concatenar tudo isso.”

O Cenário — Rua 19 de Fevereiro, em Botafogo — dispõe de sete salas de aula com instrumentos e de um auditório para 80 pessoas. Em maio, seus fundadores esperam contar com um estúdio para ensaios e que, mais tarde, poderá ser usado para gravações. Os cursos regulares — de teclados, violão e flauta — terão duração de dois ou quatro anos, a depender da carga horária pela qual o aluno optar. No caso de o interessado já ter alguma noção de música, poderá começar por um estágio mais avançado, depois de se submeter a uma entrevista. Para quem buscar aperfeiçoamento, haverá cursos livres de música contemporânea para piano (com Vera Terra), saxofone (Mauro Senise) e prática de conjunto (Paulo Steinberg). E ainda cursos de iniciação para crianças de 8 a 10 anos.

Para Mauro Senise, a nova escola é muito importante, por vários motivos, entre os quais figura o convívio do aluno com outras pessoas interessadas em aprender música criativa. “Isso acaba dando ao jovem a certeza de que, para fazer música, é necessário ir além de simplesmente pegar uma guitarra e fazer cara feia e coreografias repetitivas.” E, mesmo reconhecendo as limitações do mercado brasileiro, os fundadores do Cenário acham que sua tendência é crescer, e antecipam: “Nossa escola tem condições de colocar no mercado 600 novos músicos a cada seis meses, e aqueles que forem bons serão absorvidos com toda certeza.”

O CLAM — Centro Livre de Aprendizagem Musical —, fundado em São Paulo há 13 anos pelos integrantes do lendário Zimbo Trio, já deixou há muito de ser apenas um projeto. Ele inclui hoje em seu ativo, en-



Godoy: para músico, só o diploma não vale: é preciso tocar. É o que pensa também o pessoal do Cenário





some duo gigs. We
And the two of th

Eliane's Story

"I was born in São Paulo, 1960. I grew up in a real musical family. My mother [Luci Elias] played classical piano and still plays. When she was expecting me she was practising six or seven hours a day. When I was born, her first comment about me was, 'She has the hands of a pianist!' Mother's blessing! I always heard music in the house. She's a great jazz fan. She has a collection: Art Tatum, Bud Powell, Erroll Garner, Wynton Kelly, Nat King Cole, Monk. That's all I heard, and the classical things. I was always into it. I'd hear Erroll Garner play and I'd cry. Everybody would go to the beach but I would stay to listen to records. I started playing when I was seven."

Alongside the usual classical lessons, by age 12 she'd also learned standards from a night club pianist—and wanted more. "Zimbo Trio opened a great school in 1973 and it's still the best. Amilton Godoy became my teacher. I remember he showed me around the school and said, 'You're going to have several teachers until you get to the point when maybe I'll teach you.' I played for him and he said, 'You're going to be my student.' I went through the whole program with him and finished when I was 15."

Soon she was playing in clubs and even teaching some students herself, all the while finishing high school. "It was very hard. I was at a very strict Italian school and had to get up at 6:30, and I was teaching two, three afternoons a week, and I was playing." It's only natural Eliane was so intense—she's a Paolista. "São Paulo is very cosmopolitan, an enormous city. It's where the business is, where all the money is. It's very hard-working and I'm very much like that. I'm never sitting down—except at the piano. I'm always going. I'm definitely a Paolista, very agitated!"

Night life in São Paulo was just as active. "We had a lot of jazz clubs. I started at 15 playing restaurants, little concerts, a club called Baiuca, another called Paddock, a very famous jazz club called Opus 2004." Eliane's father, an industrialist, wasn't worried that this teenager was playing night spots. "I was very together and serious about the music and my family was very supportive. All the rehearsals were at my house. I ruined my mother's living room with all the instruments, but everyone was welcome. I worked mostly with a trio, with saxophone players a lot and sometimes guitar, but I've always liked a trio." And she knew what she wanted. "I'd do TV things or radio, and in interviews I always said I'd go to New York and be a professional musician."

When she was 17, Eliane joined a touring show with the popular guitarist Toquinho and the great Brazilian songwriter Vinícius de Moraes. She worked with other stars, but eventually the Brazilian scene wasn't enough. "I got to feeling that to reach professionally

RANDY BRECKER: "Eliane, much more than me, is truly an artist. It's hard to separate her piano playing from her compositions. It's all one thing. She plays like nobody else and her compositions are like no one else's. It's due to the many influences this country and Brazil have had on her. And the one way people haven't heard her yet is when she plays classical music. That's when you really hear the artist come out, and it's unbelievable. You'll hear things that supposedly great classical pianists have played and Eliane plays it and you realize that's the way it's supposed to be played. When she does her first classical record, it's gonna blow everybody's mind."

ELIANE ELIAS: "I haven't met many people like Randy. He's one of the few who's capable of doing anything. He can fit into anything, any style. That amazes me, how he can fit into different bands and different grooves and play different music, add so much to it and still have so much of his own personality. That's something I admire so much. I don't think I have that. It's hard for me to fit into so many different things or to sight-read like he does. Randy is extremely gifted."

what I wanted, Brasil was not the right place. There were a lot of talented musicians in Brasil but they weren't as exposed to jazz as I was. I'd studied jazz so seriously. I'd write out everything by Art Tatum, Bud Powell, Oscar Peterson, Bill Evans, then McCoy, Chick, Keith, Herbie. I'd write out their solos, play with them, analyze everything to get the conception. I was listening to Eddie Gomez and I heard Eddie's sound in my ear, or I'd hear Jack DeJohnette or Steve Gadd or Stanley Clarke. I wanted to play with them. I also didn't want to come to New York to be a student, so I got all the Berklee stuff by correspondence. I wanted to move when I felt ready and secure to be a professional."

Several jazz musicians traveling to Brasil, in particular Panara Francis, encouraged Eliane, and someone even offered work in New York, but it wasn't quite time yet. Instead, at 21, she traveled around Europe for a while. "I was in Paris [in 1981] when I saw Eddie Gomez. I didn't speak much English so we talked in Spanish and French. I showed Eddie a tape and he made me feel good and he gave me his number. That was the last drop I needed. I went back to Brasil, and in two weeks I came to New York."

Eliane's mother came along to help. "She's my best friend. She's responsible for whatever I've done. She's the strength behind me. We found a great place on 22nd Street. I came with some money I'd saved. I went to Steinway and they were very nice to me from the beginning. They gave me a professional rate. I rented a piano, got what I needed, then my mother went back. And here I am! Now what am I gonna do? I looked who's playing where and started going to clubs. I'd say, 'Hello, here's my tape!'"

Though she was offered some gigs at piano bars, that wasn't what she'd come for. "I could have done that in Brasil. I said I'll wait." After some jams, drummer Bob Moses offered Eliane some gigs, with Eddie Gomez, and work with Ronnie Cuber and others followed. Christine Martin became her manager and suggested that Eliane record a demo. "I said okay. 'Who should I get? Who can sight read great?' I had some hard tunes. I was always listening to Steps Ahead at 7th Avenue South and I got Peter Erskine, Eddie Gomez, and Mike Brecker to do two cuts. Mike Mainieri said he wanted to produce it. I didn't see it then but I was in the room with Steps and their manager was my manager. It looks like destiny now. We did that tape and right after that, Steps signed with Elektra/Musician [in '83] and they invited me to play with the band. That took me away from my own thing but I got excited. We did the Steps record and started touring. I stayed with them for a year."

While working with Steps, Eliane and Randy were married—and both wanted to play more. "Steps was a co-op band and I was a sideman. It was a great experience but I didn't get to play as many solos as I wanted. I'd married Randy and it seemed at that time that the best thing we could do was to play together and co-lead. I was pregnant when we started working together and we did a record named after our little girl, Amanda." Even as good as



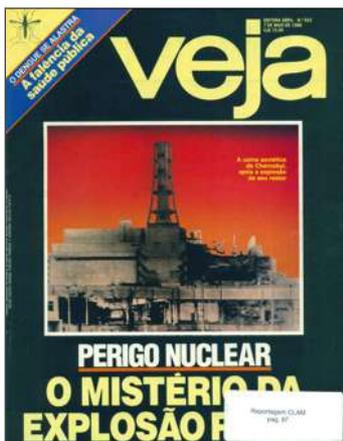
O INSTRUMENTO CERTO PARA A IDADE CERTA



FOTO: JORGE ROSENBERG

“Toda criança tem talento para música.” Quem diz isso é o pianista Amílton Godoy, do Grupo Zimbo Trio, que com os companheiros de banda fundou, há 17 anos, o Centro Livre de Aprendizagem Musical (CLAM), que tem hoje mais de mil alunos. Para Amílton, a criança pode aprender música desde os 5 anos. Ela deve começar com flauta doce e piano, já que “a flauta ajuda na coordenação motora e começa a afinar o ouvido da criança, que recebe um tratamento melódico”. O piano é indicado porque nele “o aluno aprende harmonia e ritmo, vê todas as notas, obtém noção de intervalo e é também a base dos instrumentos de teclado”. A criança está musicalizada

quando chega aos 10 anos e pode se aprofundar em seu instrumento preferido. Às vezes demora um pouco, dependendo do físico do aluno. Amílton esclarece: “O baixo acústico é grande para uma criança de 12 anos. Os braços não alcançam todas as notas”. A idade ainda não é boa também para trompete e trombone, pela forma anatômica da boca. Com saxofone não há problema. Flauta transversal, bateria (se o pé chegar ao pedal do bumbo) e teclados podem ser aprendidos aos 10 anos. Violão, guitarra e baixo elétrico a partir dos 14, pela dificuldade de apertar as cordas. Os cuidados são explicados: “O gosto pela música deve ser estimulado, e não dificultado”.



Saxofonistas a postos: tocando canções com poucos meses de aulas

Vida Moderna

Som da moda

Saxofone é a atração das escolas de música

Foi-se o tempo em que os acordes que saíam dos conservatórios de música eram quase que exclusivamente de pianos e violões. De dois anos para cá, esse som tem mudado de estilo. Agora, para se estar afinado com o espírito musical da década de 80 é preciso aprender saxofone — ou somente "sax", como seus adeptos gostam de chamá-lo. Um dos indicadores da elevação do saxofone à estrela do momento é o de ter uma ponta na novela *Cambalacho*, da Rede Globo, na qual o personagem Rogério, interpretado por Cláudio Marzo, costuma arrefecer suas tensões com sonoros sopros num saxofone luzidio. Para chegar a uma novela, porém, o sax ganhou primeiro um bom número de vagas nas escolas de música. "Saxofone existia só em banda de música", conta Geraldo de Oliveira Suzigan, 37 anos, coordenador-geral do CLAM — Centro Livre de Aprendizagem Musical, uma das maiores escolas do país, com 1 200 alunos. "Agora, acabou-se o preconceito sobre esse instrumento: quase a metade de nossos alunos aderiu ao sax."

A sonoridade desse instrumento assemelha-se à voz humana e ouvir sua melodia pode muitas vezes lembrar uma conversa intimista. Daí seu estrondoso sucesso. "O som do sax é quente e sen-

sual", acredita o publicitário Gianfranco Beting, 22 anos, filho do jornalista Joelmir Beting e um fervoroso adepto do instrumento há cerca de seis meses. Músicos profissionais pensam como Beting. Muitos deles adotaram o saxofone em seus grupos de música para substituir o som frio dos aparelhos eletrônicos que vigoraram na década de 70. Eles próprios acabaram divulgando o instrumento. "O rock adotou o sax para humanizar o som", explica o saxofonista do conjunto carioca Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, George Israel, 25 anos. Hoje, tocar sax confere a seus praticantes o mesmo status que o piano na década 50. Trata-se de um instrumento relativamente barato — um sax nacional beira os 5 000 cruzados — e fácil de ser transportado — o que não acontece com um piano, que custa de 100 000 a 200 000 cruzados, ou um violão, que em média custa 7 000 cruzados. Além disso, aprendê-lo deixou de ser um martírio de oito anos de estudo a que poucos corajosos se aventuravam.

"Com seis meses de aulas, um aluno já toca algumas músicas", anuncia o músico José Carlos Prandini, 30 anos, dono da escola Nova Música e um dos autores do mais recente método brasileiro de ensino de sax, que já está nas mãos de mais de 3 000 saxofonistas no país. "Acabou a história de precisar de dom para tocar música", avalia. As maiores restrições ao saxofone continuam vindo das mesmas frentes de combate e soam perfeitamente compreensíveis: são os pais e vizinhos dos animados alunos. ●



Beting: som sensual



Bem mais antigo do que a Espaço Musical, o Clam — Centro de Aprendizagem Musical e Edições Ltda. é outro exemplo de como um nome de prestígio dentro da MPB pode contribuir para o sucesso de um empreendimento do gênero. Fundado em 1973 pelo legendário

Zimbo Trio de Amilton Godoy, Luiz Chaves e Rubens Barsotti, que em muitas ocasiões acompanhou a genial Elis Regina, o Clam é um dos mais respeitados estabelecimentos de ensino musical no país. De lá muita gente saiu para montar a sua própria escola, como Ricardo Breim, da Espaço Musical. “O nome do Zimbo Trio dá credibilidade ao Clam”, concorda João Rodrigues Ariza, o “Chumbinho”, diretor e sócio da empresa, que fatura cerca de Cr\$ 8.440.000,00 (US\$ 38.360,00) por mês.

O Centro de Aprendizagem Musical opera com 40 funcionários, dos quais 30 são professores — que atendem uma média de 800 alunos por mês pagando mensalidades variando entre Cr\$ 8.300,00 (bolsistas) e Cr\$ 21.100,00 (aulas individuais), nos nove cursos ministrados em suas instalações. As salas de aula são dotadas de equipamento de som para *playback*, dois pianos, lousa, tratamento acústico e material didático (métodos e fita cassete). “O retorno de uma escola desse porte só acontece no mínimo em dez anos”, calcula Chumbinho, para quem o maior problema enfrentado nesse ramo é o período de férias. “A maioria das escolas só consegue cobrar a aula dada. São poucas aquelas que recebem a anuidade integral.”

Ter o nome associado a gente famosa ajuda, mas quem não tem essa “facilidade” também consegue sobreviver no mercado. A pequena



CLAM: LUCROS CREDITADOS AO PRESTÍGIO DO ZIMBO TRIO.



UM ÓTIMO BOTTIRO PARA APLICAR A M...

Educação Infantil

QUAL É A SUA, SOM?

Esta seqüência de exercícios, sugerida por Maria Lúcia Suzigan, serve para mostrar que o som pode ser grave ou agudo, forte ou fraco, rápido ou lento. E dá o primeiro passo rumo à escrita musical.

Graves e agudos no xilofone

Quando se pede para a criança de quatro a seis anos desmontar as teclas do xilofone e remontá-las por ordem de tamanho, ela descobrirá que peças de tamanhos diferentes emitem sons variados. Provavelmente a diferença entre eles será tratada como o som "grosso" e o som "fino". Explique a ela que o "grosso" chama-se grave e o "fino", agudo.



Idênticos, porém diferentes

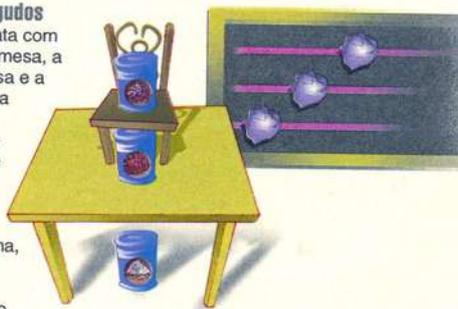


Ilustrações: Lucimé

Preencha três latas de refrigerante iguais, uma com pedras, outra com feijão e outra com arroz. Peça para seus alunos identificarem qual som é mais grave, qual é mais agudo e qual fica na faixa média. Aqui há uma evolução na aprendizagem iniciada com a seriação das notas no xilofone, pois, apesar das latas terem a mesma forma e tamanho, emitem sons diferentes.

O lugar certo de graves e agudos

Peça para a turma colocar a lata com o som mais grave debaixo da mesa, a com o som médio sobre a mesa e a que for mais aguda em cima da cadeira. Em seguida, usando bolinhas de fita crepe, associe cada linha na lousa ao som de uma lata, colocando o som mais grave na linha de baixo, o médio na linha do meio e o agudo na linha alta. Desta forma, eles estarão dando o primeiro passo para entender o que é registro sonoro: a passagem do som para sua forma escrita.



Quando o som é forte ou fraco, rápido ou lento

Use as latinhas para trabalhar outros conceitos importantes na música. Sacudindo uma delas de maneira forte ou fraca, você mostra a diferença de intensidade do som; agitando rápida ou vagarosamente, trabalha-se a noção do andamento. Crianças nesta

idade costumam confundir os dois conceitos e uma pulsação rápida tende a ser compreendida como forte. Mostre a eles como um som pode ser fraco (na intensidade) e rápido (no andamento) ou forte e lento. Latinhas na mão, será a vez deles testarem.

Viola caseira: trabalhando a família das cordas



O QUE FAZER (OU NÃO) NA INICIAÇÃO MUSICAL

- Valorize sempre a qualidade do som, do aparelho que o reproduz ao repertório, que deve trazer informações musicais novas e enriquecedoras. Lembre-se: o que sempre toca no rádio seus alunos já conhecem.
- Atenção na escolha das músicas mais adequadas para o alcance vocal das crianças. "Até os nove anos, a estrutura vocal da criança ainda está em formação. Ela não consegue cantar notas muito graves nem muito agudas", diz Pedro Paulo Salles, professor da Escola de Música da USP.
- Respeite as letras das músicas originais. Elas já possuem metrificação correta e facilitam a aprendizagem.

BIBLIOGRAFIA

Alguns livros com exercícios práticos de Iniciação Musical:

- *Brincando de Roda*, de Iris Costa Novaes - Agir Editora, Rio de Janeiro, 1983.
- *Educação Musical, um fator preponderante na construção do ser*, de Geraldo e Maria Lúcia Suzigan, CLR Balleiro, 1986.
- *Solfejo - Curso Elementar*, de Edgar Willems, Editora Fermata, 1979.
- *A Criança e a Música*, de Walter Howard, Summus Editorial, 1984.

Mais informações

Clam - Rua Araguari, 452, São Paulo, SP, CEP 04514-040, tel. (011) 542-4966; site: <http://www.clamzambo.com.br/>

Colégio Elvira Brandão - Rua Luís Seraphico Jr. 158, São Paulo, SP, CEP 04729-080, tel. (011) 521-2533

Colégio Mopyatã - Av. Giovanni Gronchi, 4000, São Paulo, SP, CEP 05724-020, tel. (011) 846-8234

Escola Oficina de Música - R. Capote Valente, 423, São Paulo, SP, CEP 05409-001, tel. (011) 881-0601

ANEXO C

CD de Áudio - Músicas no CLAM

- Faixa 1 - Garota de Ipanema** (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) - *Disco Zimbo Trio e Tom* (LP: CLAM Discos, São Paulo, SP 1988. CD: Movie Play, São Paulo, SP, 1994)
- Faixa 2 - Radamés e Pelé** (Tom Jobim) - Zimbo Trio - *CD Zimbo Trio Interpreta Tom Jobim - Caminhos Cruzados*
- Faixa 3 - "Té" o Sol Raiar** (Baden Powel e Vinícius de Moraes) - Zimbo Trio e Elis Regina - *CD O Fino do Fino - Gravado ao Vivo no Teatro Record -São Paulo - SP - 1965*
- Faixa 4 - Teste de Som** (Amilton Godoy) - Amilton Godoy - Piano Solo
CD Amilton Godoy - 2000
- Faixa 5 - Vera Cruz** (Milton Nascimento) - *CD Zimbo Trio Interpreta Milton Nascimento* (LP: CLAM Discos, São Paulo, SP, 1985. CD:Movie Play, São Paulo, SP, 1995).
- Faixa 6 - Our Love Is Here To Stay** (George e Ira Gershwin) - George Gershwin
- Faixa 7 - Sumertime** (George e Ira Gershwin) - George Shearing

Alunos, ex-alunos e professores do CLAM

- Faixa 8 - Desafinado** (Tom Jobim e Newton Mendonça) - Eliane Elias Trio
CD Eliane Elias Play Jobim - 1990
- Faixa 9 - Bala com Bala** (João Bosco e Altir Blanc) - Grupo 1ª Edição - LP Zimbo Trio Convida Professores e Alunos do CLAM - 1983 - 10 anos de CLAM
- Faixa 10 - Coluna do Meio** (Antonino José Dias) - Grupo Sax - LP Zimbo Trio Convida Professores e Alunos do CLAM - 1983 - 10 anos de CLAM
- Faixa 11 - Companheiro** (Luiz Chaves) - Trio de Violões - LP Zimbo Trio Convida Professores e Alunos do CLAM - 1983 - 10 anos de CLAM
- Faixa 12 - Salada de Flautas** (Luiz Chaves) - Grupo Salada de Flautas - LP Zimbo Trio Convida Professores e Alunos do CLAM - 1983 - 10 anos de CLAM
- Faixa 13 - Samba da Catalina** (Conrado Paulino) - Sexteto Alunos do CLAM
LP CLÃ do CLAM - São Paulo - SP 1992

Faixa 14 - Desafinado (Tom Jobim e Newton Mendonça) - Fernando Mota – Piano
Solo - *LP CLÃ do CLAM - São Paulo - SP 1992*

Zimbo Trio e Crianças do CLAM

(LP: CLAM Discos, São Paulo, SP 1988. CD: Movie Play, São Paulo, SP, 1994) – Zimbo Trio + 379 crianças de 5 a 12 anos (flauta doce e voz)
+ banda do CLAM (alunos e professores do CLAM)

Faixa 15 - Samba de Uma Nota Só (Tom Jobim e Newton Mendonça)

Faixa 16 - Batida Diferente (Maurício Einhorn e Durval Ferreira)

Faixa 17 - Aquarela do Brasil (Ari Barroso)

Faixa 18 - Bananeira (João Donato e Gilberto Gil)

Faixa 19 - Trenzinho do Caipira (Villa-Lobos)

Algumas músicas de métodos de educação musical para crianças

Faixa 20 - Bem Te Vi (Folclore)

CD Método de Flauta Doce vol 1

Faixa 21 - Mucama Bonita (Folclore)

CD Método de Flauta Doce vol 1

Faixa 22 - A Rã (*João Donato e Caetano Veloso*)

CD Método de Flauta Doce vol 1

Faixa 23 - Cachorrinho (Folclore) - para cantar

CD Músicas Folclóricas vol 2

Faixa 24 - Atirei o Pau no Gato (Folclore) - para cantar

CD Músicas Folclóricas vol 2

ANEXO D
DVD – Imagens e Sons do CLAM

1. **ZIMBO TRIO** - Programa Zimbo Trio Maioridade - TV Cultura - 1982
2. **MPB de Villa – Lobos a Ivan Lins** - 1989
3. **CLAM - TV Globo 1** – Pequenas Empresas, Grandes Negócios - 1993
4. **CLAM - TV Globo 2** - TV Mulher - 1986
5. **CLAM - TV Cultura** - Programa Panorama - 1984
6. **CLAM - TVA** - Bandas de Alunos – 1996
7. **Aquarela do Brasil - TV SBT** - Programa Hebe - 1991
8. **Vera Cruz - Milton Nascimento** - Crianças do CLAM - 1989
9. **Pot-Pourri Milton Nascimento** - TVA - Crianças do CLAM - 1996
10. **Visita ao CLAM:** James Lincon Collier - Escritor Americano – 1988
11. **Repertório CLAM** - Piano: Maria Lucia - Cultura FM - 1991

ANEXO E

CD ROM Curso TONS de Educação Musical



Música	Melodia	Música		Música		Música		Música		Música	
Parâmetros do Som	Ritmo	Parâmetros do Som	Timbre	Parâmetros do Som	Grave e Agudo	Parâmetros do Som		Parâmetros do Som		Parâmetros do Som	
Escrita Musical	Harmonia	Escrita Musical	Intensidade	Escrita Musical	Valores	Escrita Musical		Escrita Musical		Escrita Musical	
Percepção Auditiva	História	Percepção Auditiva	Altura	Percepção Auditiva	Compasso	Percepção Auditiva	Intervalos	Percepção Auditiva	Exercícios de Intervalos	Percepção Auditiva	
Canto	Compositores (A - N)	Canto	Duração	Canto	Pentagrama	Canto	Pedro e O Lobo	Canto	Clássicas Vol.1	Canto	Folclore Vol.1
Instrumento	Compositores (P - Z)	Instrumento	Andamento	Instrumento	Nome das Notas	Instrumento	Clássicas Vol.1	Instrumento	Clássicas Vol.2	Instrumento	Folclore Vol.2
Orquestração	Orquestra	Orquestração		Orquestração	Escalas	Orquestração		Orquestração		Orquestração	Folclore Mus. Americanas
Festas na Escola		Festas na Escola		Festas na Escola	Cifras	Festas na Escola		Festas na Escola		Festas na Escola	Vocalises
Voltar		Voltar		Voltar	Triades	Voltar		Voltar		Voltar	
					Aordes com 7ª						
Música		Música		Música		Música		Música		Música	
Parâmetros do Som		Parâmetros do Som		Parâmetros do Som		Parâmetros do Som		Parâmetros do Som		Parâmetros do Som	
Escrita Musical		Escrita Musical		Escrita Musical		Escrita Musical		Escrita Musical		Escrita Musical	
Percepção Auditiva		Percepção Auditiva		Percepção Auditiva		Percepção Auditiva		Percepção Auditiva		Percepção Auditiva	
Canto		Canto		Canto		Canto		Canto		Canto	
Instrumento	Flauta Doce	Instrumento		Instrumento		Instrumento		Instrumento		Instrumento	
Orquestração		Orquestração	Melodia	Orquestração		Orquestração		Orquestração		Orquestração	
Festas na Escola		Festas na Escola	Arranjo	Festas na Escola	Instrumentação	Festas na Escola	Páscoa	Festas na Escola	Juninas	Festas na Escola	
Voltar		Voltar		Voltar		Voltar	Dia Professor	Voltar	Hinos	Voltar	
							Natal				

Requisitos do sistema

Para usar este CD-ROM você precisa de:
 Computador PC com sistema operacional Windows 98 ou superior,
 processador de 350MHz ou superior, 256 MB de memória RAM ou superior,
 80 MB de espaço disponível no disco rígido, adaptador de vídeo e monitor Super VGA (800x600) ou de resolução superior e unidade de CD-ROM ou DVD-ROM.

© 2005 G4 Edições Publicidade e Propaganda Ltda.
 www.tons.com.br g4@tons.com.br Tel/Fax: (11) 3237-0062

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](#)