

Denise Andrade de Freitas Martins
Pâmela Silva Rocha
(organizadoras)

MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA



Contribuições do Concurso de Piano
“Prof. Abrão Calil Neto”

Denise Andrade de Freitas Martins
Pâmela Silva Rocha
(organizadoras)

MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA
CONTRIBUIÇÕES DO CONCURSO DE PIANO
“PROF. ABRÃO CALIL NETO”

Ituiutaba, MG

2018



© Denise Andrade de Freitas Martins / Pâmela Silva Rocha (orgs. 2018).
Editoração: Anderson Ferreira de Azevedo Filho.
Editor da obra: Anderson Pereira Portuguesez.
Arte de Capa: projeto de Marília Chaves Silveira, xilogravura de Tércio
Gomes Melo e Foto de Kátia Maria Andrade. Fundo: papel de parede Google,
de autoria não declarada.
Revisão gramatical e ortográfica: as organizadoras

E-books *Barlavento*

CNPJ: 19614993000110. Prefixo editorial: 6 8066 / Braço editorial da Sociedade
Cultural e Religiosa Ilê Ase Tobi Babá Olorigin.

Rua das Orquídeas, 399, Cidade Jardim, CEP 38.307-854, Ituiutaba, MG.

Tel: 55-34-3268.9168

barlavento.editora@gmail.com

Conselho Editorial da E-books Barlavento:

Dra. Mical de Melo Marcelino (Editor-chefe).

Dr. Anderson Pereira Portuguesez (Editor da Obra)

Dr. Antônio de Oliveira Junior.

Profa. Claudia Neu.

Dr. Giovanni F. Seabra.

Msc. Leonor Franco de Araújo.

Profa. Maria Izabel de Carvalho Pereira.

Dr. Jean Carlos Vieira Santos.

Música contemporânea brasileira: contribuições do Concurso de piano “Prof.
Abrão Calil Neto” Denise Andrade de Freitas Martins; Pâmela Silva Rocha
(organizadoras). Ituiutaba: Barlavento, 2018, 148p.

ISBN: 978-85-68066-63-8 – Formato *E-Book*.

1. Música. 2. Piano. 3. Concurso de música

I. MARTINS, Denise Andrade de Freitas / II. ROCHA, Pâmela Silva.

Todos os direitos desta edição reservados aos autores, organizadores e editores. É expressamente proibida a reprodução desta obra para qualquer fim e por qualquer meio sem a devida autorização da E-Books Barlavento. Fica permitida a livre distribuição da publicação, bem como sua utilização como fonte de pesquisa, desde que respeitadas as normas da ABNT para citações e referências.

*Nossos cumprimentos e
agradecimentos a todos os
construtores desta História*

*Acima de tudo, é preciso viver a música.
A que fazemos, a que ouvimos.
Música que abre um mundo dentro de nós.
O mundo dos signos, de toda uma época,
De um momento fugaz, de um modo de pensar,
Um acontecimento, um lugar,
Uma paixão...*

Gilberto Mendes

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Apresentação <i>Denise Andrade de Freitas Martins e Pâmela Silva Rocha</i> | 9 |
| Prefácio <i>Ricardo Tacuchian</i> | 13 |
| Uma perspectiva histórica do concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” <i>Livia Roberta Oliveira e Juliana Franco da Silva</i> | 18 |
| Entrevista com Estercio Marquez Cunha e Araceli Chacon Denise Andrade de Freitas Martins..... | 40 |
| Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”: história e memórias <i>Pâmela Silva Rocha e Denise Andrade de Freitas Martins</i> | 55 |
| As possibilidades didáticas do repertório inédito de confronto composto para o grupo A da categoria solo de piano do concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” <i>Elisangela Oliveira da Costa Venâncio e Flávia Pereira Botelho</i> | 74 |

| | |
|---|-----|
| Orquestra de teclados eletrônicos em concurso de piano: ultrapassando barreiras pela prática social da música | |
| <i>Leíse Garcia Sanches Muniz</i> | 93 |
| Concurso de piano, prática social em música | |
| <i>Denise Andrade de Freitas Martins</i> | 125 |
| Sobre as organizadoras..... | 144 |
| Sobre as autoras..... | 146 |

APRESENTAÇÃO

Esta publicação na verdade ainda é um sonho, porque não imaginávamos realizá-la. Apaixonados em fazer, sempre em comunidade, demoramo-nos para dar início a outro momento de nossas ações: pensar sobre o que fazemos. Assim, os escritos que se seguem representam os esforços de parte de nossa grande comunidade, que nesse momento pesquisa e escreve sobre as nossas tantas realizações, aqui muito especificamente os Concursos de piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, Minas Gerais.

Dessa forma, em nossos encontros amorosos permeados de diálogos sonhadores e com muita vontade de realizar, nos organizamos com a finalidade de escrever e/ou reescrever textos que discorressem sobre tudo aquilo que de uma forma ou de outra se relacionassem com os Concursos de piano – histórico, resultados de pesquisa, entrevistas, reflexões em forma de ensaio e registros de objetos artísticos (pianos) dos concursos.

O resultado está aqui: *Música contemporânea: brasileira: contribuições do Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”*, documento no formato de um livro eletrônico do qual constam: o prefácio, escrito por Ricardo Tacuchian; sete imagens dos objetos artísticos criados para os concursos, com curadoria da professora e artista plástica Marília Chaves Silveira e seis textos de autoria de pessoas que verdadeiramente são, também, construtoras dessa história – Lívia Roberta Oliveira, Juliana Franco da Silva, Denise Andrade de Freitas Martins, Pâmela Silva Rocha, Elisangela Oliveira da Costa Venâncio, Flávia Pereira Botelho e Leíse Garcia Sanches Muniz.

O primeiro capítulo, “Uma perspectiva histórica do Concurso de piano Prof. Abrão Calil Neto”, é de autoria de Lívia



Roberta Oliveira e Juliana Franco da Silva, professoras de piano no Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade” e organizadoras do supracitado evento. O texto discorre sobre a trajetória dos Concursos de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, apresentando um conjunto de dados de modo a suscitar reflexões, fundamentar pesquisas na área e contribuir para os estudos na temática da música contemporânea brasileira.

O segundo capítulo, “Entrevista com Estercio Marquez Cunha e Araceli Chacon”, é de autoria de Denise Andrade de Freitas Martins (docente da UEMG/Ituiutaba desde 2004 e professora no Conservatório de Ituiutaba no período de 1984-2014). Trata-se de entrevistas aplicadas a duas pessoas que contribuem sobremaneira com os processos de planejamento, organização, realização e avaliação dos Concursos de piano de Ituiutaba, pessoas com as quais toda a comunidade envolvida nesse evento criou vínculos e fortes laços de familiaridade e amizade. São eles: o professor e compositor Estercio Marquez Cunha e a professora e pianista Araceli Chacon.

O terceiro capítulo, “Concurso de piano ‘Prof. Abrão Calil Neto’: história e memórias”, é de autoria de Pâmela Silva Rocha (graduanda em Psicologia, UEMG/Ituiutaba, e bolsista PAPq-UEMG) e Denise Andrade de Freitas Martins. As autoras apresentam os resultados de uma pesquisa financiada pelo Programa Institucional de Apoio à Pesquisa - PAPq/UEMG realizada no ano de 2017, que teve como principal objetivo manter viva a memória do Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” por meio da preservação de documentos (arquivos audiovisuais) que representam a história desse Concurso. Assim, as autoras ressaltam a importância da preservação desses bens - documentos e/ou materiais, para a herança cultural e principalmente para as memórias de uma sociedade.



O quarto capítulo, “As possibilidades didáticas do repertório inédito de confronto composto para o Grupo A da categoria Solo de piano do Concurso de Piano ‘Prof. Abrão Calil Neto’”, é de autoria de Elisângela Oliveira da Costa Venâncio, professora no Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade” e organizadora do supracitado evento, e Flávia Pereira Botelho, professora efetiva de piano no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE/UFU). As autoras trazem em seu texto reflexões acerca da análise dos aspectos didáticos presentes no repertório inédito de confronto do Grupo A da Categoria Piano solo do Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” (edições 2004–2016). Para isso, fundamentam-se na relação entre essas obras, com questões referentes ao repertório pianístico dos séculos XX/XXI, seu potencial didático, sua aplicabilidade no ensino de piano nos níveis iniciais e sua contribuição para a formação musical dos pianistas. Através das análises das obras selecionadas, as autoras confirmam a relevância desse repertório no ensino do instrumento, bem como a importância do Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” como fomentador desse repertório.

O quinto capítulo, “Orquestra de teclados eletrônicos em concurso de piano: ultrapassando barreiras pela prática social da música”, é de autoria de Leíse Garcia Sanches Muniz, também professora no Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade” e pessoa responsável pela criação e elaboração de arranjos a partir de repertório original (peças de confronto para piano solo e/ou piano a quatro mãos) dos compositores/as homenageados nos Concursos de piano de Ituiutaba. De tal forma que, em seu texto, a autora traz reflexões sobre a prática musical da Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro”, apoiando-se nos estudos de Souza (2004) e Setton (2008), que pensam a música como fato social. Assim, discute o

significado do ensino coletivo, a situação do teclado eletrônico em instituições de ensino tradicional, particularidades do referido grupo, implicações do repertório escolhido e praticado e a importância dos arranjos.

O sexto capítulo, “Concurso de piano, prática social em Música”, é de autoria de Denise Andrade de Freitas Martins. O texto, em forma de um ensaio científico, propõe uma reflexão sobre os processos de criação, existência e permanência dos Concursos de piano de Ituiutaba ao longo de todos esses anos, completos vinte e cinco (1994-2018). Os autores de referência são Paulo Freire (1967, 2005, 2008), Larossa-Bondia (2002), um grupo de pesquisadores/as da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), integrantes da linha de pesquisa intitulada “Práticas sociais e processos educativos” (OLIVEIRA ET AL., 2014) e Chiavenato (1979). O texto suscita questionamentos a partir do entendimento de que toda atividade social necessita de pessoas que, num diálogo aberto e respeitoso, assumam suas liberdades e capacidades críticas como modos de ser de cada uma delas, condição de instituição de mundos, delineamento de futuros e, certamente, constituição de histórias.

Denise Andrade de Freitas Martins

Pâmela Silva Rocha

PREFÁCIO

Uma Leitura Amorosa

Em outubro de 2008 viajei para Ituiutaba, convidado a participar do 15º Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”, o importante evento cultural e pedagógico que se realiza anualmente, desde 1994, no Conservatório da cidade. Para esta edição do evento, eu tinha escrito algumas peças para piano adequadas aos diferentes níveis de jovens participantes e que serviriam de peças de confronto. Na verdade, não era um Concurso apenas, era uma ação educativa da mais alta valia e abrangência; não era uma semana apenas, era o resultado do trabalho de várias equipes que atuavam durante todo o ano para que a culminância em outubro fluísse adequadamente; não era um acontecimento voltado só para os jovens, era uma festa que envolvia toda a comunidade da cidade mineira; não estava voltada somente para os alunos do Conservatório, era um encontro com especialistas de outros centros, numa rica troca de experiências; enfim, em todo o evento estava embutida uma filosofia do trabalho integrado, de uma pedagogia baseada no fazer, na procura e no respeito às diversidades, além da justa valorização da música brasileira e dos compositores contemporâneos.

O que mais me chamou a atenção não foi semente a efervescência e a filosofia do projeto, mas o fato de que ele chegara ao 15º ano, apesar de todas as dificuldades inerentes a um trabalho desta natureza. Dez anos depois eu me surpreendo mais ainda, quando vejo que o assim chamado Concurso Prof. Abrão Calil Neto (ele é muito mais que um concurso) chegou aos seus gloriosos 25 anos de existência. Num país como o nosso onde



raramente os projetos culturais alcançam mais que cinco anos de duração, 25 anos de atividade ininterrupta é quase “uma eternidade”.

Sem dúvida, havia uma necessidade de preservar a memória deste Festival, não só pela sua importância cultural e pedagógica, mas como registro das ações que certamente serão prolongadas por novas gerações, sempre as adaptando aos novos tempos e novas expectativas do mundo moderno. Para isso, um grupo de sete pesquisadoras do mais alto nível se reuniu para nos revelar as diferentes faces deste evento. Trata-se de acadêmicas portadoras de todo o instrumental teórico para analisar os objetivos, os resultados e as perspectivas do “Concurso”. Além do mais, são educadoras que atuaram no processo de construção e na continuidade do projeto, conhecendo-o melhor do que qualquer um. Entretanto, a proximidade ao evento não resultou numa análise crítica meramente emocional. As autoras souberam se distanciar do processo para revelar todo o significado da Semana. Evidentemente, isto não significa que a emoção não esteja presente, revelada aqui ou ali, o que não invalida de modo nenhum o caráter científico desta coletânea. Sem emoção não se realiza nada válido.

No primeiro texto, Livia Roberta Oliveira e Juliana Franco da Silva apresentam uma perspectiva histórica do evento e sua ampliação a cada ano. As autoras chamam a atenção de que não se trata apenas de um concurso para jovens alunos de Conservatório, mas uma semana com concertos oferecidos pelos próprios professores e por pianistas convidados, máster classes, palestras e oficinas. Elas chamam a atenção para uma grande inovação que ocorreu em 1997, quando o projeto passou, também, a homenagear um compositor brasileiro contemporâneo.



Duas figuras consagradas de nossa música tiveram, e ainda têm, um importante papel durante a realização dos eventos, como artistas, como consultores, como incentivadores. São eles o compositor Estercio Marquez Cunha e a excelsa pianista Araceli Chacon. Eles mereceram um capítulo especial, com uma inteligente entrevista feita pela Denise Andrade de Freitas Martins.

Em seguida, as organizadoras deste oportuno livro, Pâmela Silva Rocha e Denise Andrade de Freitas Martins fazem um histórico da criação dos conservatórios mineiros de música pelo Presidente Juscelino Kubitscheck, na década de 50 do século passado, da fundação do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”, em 1965, e da criação do Concurso de Piano em 1994.

Um interessante estudo das características do repertório inédito de confronto, composto para o grupo A da categoria solo de piano, foi realizado pelas autoras Elisângela Oliveira da Costa Venâncio e Flávia Pereira Botelho.

Uma ênfase deste encontro é a valorização do ensino coletivo de música como uma alternativa de educação musical. Quem defende esta tese de modo exato é a professora Leíse Garcia Sanchez Muniz, com o seu texto sobre o alcance pedagógico e integrador da Orquestra de Teclados Eletrônicos da qual ela é a regente e responsável pelos arranjos.

No último texto que fecha com chave de ouro este precioso pequeno livro, sua autora, Denise Andrade de Freitas Martins, com base em Paulo Freire e Merleau-Ponty, entre outros, realça a importância de um trabalho coletivo com livre trânsito para a liberdade e a crítica. Ela, indiretamente, confessa o segredo da longevidade do Concurso: “Tudo é realizado em forma de um

encontro amoroso, no qual as pessoas trocam experiências e se realizam, interagem entre si e entre instituições”.

Sim, o livro *Música Contemporânea Brasileira: contribuições do Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”* deve ser lido “amorosamente”.

RICARDO TACUCHIAN

Compositor e Regente

Membro da Academia Brasileira de Música.

**Objeto artístico do 17º Concurso de piano
“Prof. Abrão Calil Neto” de 2010**



Projeto, curadoria e protótipo: Viviane Franco Cintra Junqueira

Confecção e acabamento: Rosania Rocha Lenz

Foto: Kátia Maria Andrade

UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DO CONCURSO DE PIANO “PROF. ABRÃO CALIL NETO”

*Lívia Roberta Oliveira
Juliana Franco da Silva*

Introdução

A ideia desse artigo surgiu através de um trabalho de conclusão da disciplina Projeto Integrado, do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, no segundo semestre de 2005. Na ocasião, queríamos fazer um levantamento de dados do concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” até aquele referido ano (2005), chamando-o então de “Concurso de piano Prof. Abrão Calil Neto: doze anos resgatando e proporcionando a essência da música brasileira”. Foram levantadas através de entrevistas, partituras, prospectos, folders e demais documentos arquivados, informações acerca da história desse Concurso, quantitativo de participantes em cada categoria, nomes de jurados, relação de cidades e número de participantes, dados que se referiram até a edição do Concurso de 2004, ou seja, ao 11º Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”¹.

Nesse ano de 2018, o Concurso de piano de Ituiutaba completa sua 25ª edição. Quase 13 anos após o trabalho realizado, conforme dito anteriormente, sentimos a necessidade de atualização desses dados de forma acadêmica, sistematizada, para

¹A palavra Concurso será escrita em letra maiúscula sempre que se referir ao Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” da cidade de Ituiutaba-MG.



que, através dos aspectos aqui expostos, possamos manter registrada importante parte da memória dos Concursos de piano.

De acordo com Costa (2007, p. 12) “[...] sem memória, hoje, nossa civilização caminha desnorreada, pois não conhece seu passado, não tem consciência em seu presente, e não projeta perspectiva no futuro”.

Nesse sentido, Le Goff (1990) observa que,

[...] a memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos. [...] Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador. (GOFF, 1990, p. 462).

Sendo assim, nos propomos a apresentar nesse texto informações e dados atualizados dessa história que já conta com ininterruptos 25 anos.

E assim começa o Concurso de piano...

Os conservatórios são escolas responsáveis pelo ensino específico de música. Atualmente, em Minas Gerais, são mantidos 12 conservatórios em sua rede pública/estadual. Durante o governo estadual de Juscelino Kubitschek de Oliveira, este propôs a criação de conservatórios na rede de ensino público; os cinco primeiros foram criados sob a Lei nº 811, de 13 de dezembro de 1951 (MINAS GERAIS, 1951). De acordo com o artigo 2º dessa lei de criação, os conservatórios teriam como objetivos:

[...] formar professores de música, cantores e instrumentistas, desenvolver a cultura artístico-musical do povo, mediante exercícios práticos e audições e concertos de professores, nos quais sejam executadas as mais seletas composições musicais, antigas e modernas, de autores nacionais e estrangeiros (MINAS GERAIS, 1951).

Ainda hoje, depois de inúmeras mudanças sociais, culturais, tecnológicas, principalmente, na forma de produzir, reproduzir, divulgar e transmitir música e o conhecimento musical, o conservatório resiste fortemente como uma instituição de formação de músicos e divulgação da música erudita e popular.

A formação ministrada no conservatório de música é o resultado de um cruzamento onde confluem múltiplos factores (sic) que advêm da forma como o músico e a música são encarados socialmente, das expectativas em relação ao músico, do percurso sócio histórico e sócio técnico da música e de formação, de um modelo originalmente concebido para transmissão de uma cultura musical específica, do confronto entre diferentes ideologias, pressupostos estéticos e procedimentos, no fundo, da coexistência de diferentes paradigmas (VASCONCELOS, 2002, p. 62).

No âmbito da tradição dessas escolas de música destaca-se o papel dessa rede de conservatórios estaduais de música mineiros na formação de músicos de todas as idades. Mesmo sob forte influência da tradição do ensino de música europeu que vem se perpetuando ao longo dos anos, com princípios que também têm ênfase na técnica e no virtuosismo, os conservatórios continuam mantendo seus alunos na instituição, sendo importante referência cultural nas cidades nas quais são sediados.

Conforme Lei nº 3.595 (MINAS GERAIS, 1965), o Conservatório de Ituiutaba foi criado no dia 25 de novembro de 1965, iniciando suas atividades com cerca de 40 alunos e três professores. Atualmente este Conservatório tem em torno de 3.000 alunos regularmente matriculados, oferecendo o ensino de vários instrumentos como violão, viola caipira, teclado, órgão, piano, flauta doce, violino, violoncelo, acordeom, canto, saxofone, clarineta, percussão, guitarra e contrabaixo elétrico. O ensino de piano surge como a terceira maior área² do Conservatório, contando com 317 alunos no ano letivo de 2018.

No ano de 1989, um pequeno grupo de professoras de piano do Conservatório criou uma versão “embrionária” do Concurso de piano, buscando promover e fomentar o estudo deste instrumento. Em 1994, surge então o 1º Concurso de piano, com os objetivos de: promover intercâmbio cultural entre o conservatório de Ituiutaba e as escolas de música da região; valorizar o instrumento e divulgar a música para piano solo; desenvolver nos concorrentes a confiança em si e a sociabilidade; proporcionar aos concorrentes oportunidade de desenvolver o gosto pela cultura musical. E, em 1995, o 2º Concurso de piano, agora, Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, nome dado pelos professores de piano da época, em homenagem ao ilustre professor desse Conservatório. A partir do ano de 1997, o Concurso de piano apresenta uma nova perspectiva, homenagear e divulgar as obras de compositores brasileiros contemporâneos. Desde então, o Concurso vem mantendo esse caráter.

² Chamamos de área o agrupamento de professores que lecionam as mesmas disciplinas e/ou instrumentos musicais, por exemplo: área de piano, área de teclado, área de violão.



Organização, estrutura e desenvolvimento

O Concurso de piano tem uma estrutura de desenvolvimento e funcionamento bastante organizada, no entanto, flexível para as mudanças necessárias ao longo desses 25 anos.

O evento que começou com o concurso se expandiu durante sua trajetória. A partir de 1998, criou-se a Semana cultural do Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”. Durante esses dias, além do concurso, contamos com inúmeras atividades como concertos, palestras, master classes e oficinas, abrangendo assim, não só professores e alunos de piano, mas também outras áreas da escola.

Em 1995 criou-se uma comissão organizadora, dividindo as tarefas de organização do Concurso por comissões, chamadas diretorias. Essa estrutura foi se adaptando até os dias de hoje, contando em 2018 com dois coordenadores e uma comissão organizadora, na qual uma pessoa e/ou equipe coordena as diferentes atividades, as quais são organizadas pensando-se no bom desenvolvimento e andamento desse evento. Dentre elas podemos citar como exemplo as seguintes diretorias: gestão financeira, produção musical, produção artística, secretaria executiva, alimentação, desenvolvimento web, relações públicas, edição de partituras, produção técnica, marketing e propaganda, produção e edição áudio visual e concepção plástica. Destacaremos a última por ser responsável pela idealização e confecção das lembranças, objetos artísticos, que são presenteadas aos participantes do Concurso de piano. Essas “lembrancinhas” sempre fizeram parte da história do Concurso, uma vez que são idealizadas, elaboradas e confeccionadas com características muito particulares a cada ano. São feitas por

artistas, artesãos, professores e estudantes do Conservatório e, também, de outras escolas.

No ano de 2006 o Conservatório de Ituiutaba foi presenteado por Alisson Zacarias Leal, diretor de criação e arte da Agência Alzad, com uma logomarca utilizada até hoje para representar o Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”. A marca, segundo o artista (2018): “É uma vista superior em perspectiva de um piano feito em linhas vetorizadas, visando mostrar o piano como ponto principal do Concurso, desenhado de maneira a ser visualizado de forma completa e romântica como um instrumento acessível, próximo a todos que queiram vê-lo, percebê-lo, aberto à apreciação; a logomarca ainda é composta de um ladrilho de cores colocado abaixo do piano que tem a intenção de passar alegria, vida e harmonia que o piano traz a quem aprecia.” (Comunicação pessoal).

Destacamos também, no rico processo de organização, desenvolvimento e crescimento do Concurso de piano, a orientação da pianista Araceli Chacon e do compositor Estercio Marquez Cunha, que desde os primeiros anos do Concurso sempre estiveram disponíveis a cooperar e a auxiliar questões que fossem surgindo acerca da organização estrutural ou pedagógica do Concurso, como por exemplo, a inclusão da categoria Piano a 4 mãos. Em entrevista feita em nosso primeiro trabalho, uma das coordenadoras³ do Concurso fala sobre essa colaboração:

Os professores Araceli e Estercio foram referenciais da sedimentação e da concretização do Concurso de piano de Ituiutaba. Davam as mãos e as orientações necessárias para que, passo a passo, pudéssemos entender, concluir,

³ No trabalho feito em 2005, documento base para a escrita desse texto, foram feitas entrevistas com as coordenadoras do Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”, que chamaremos aqui de coordenadora 1 e coordenadora 2.



indagar, acrescentar, diminuir, multiplicar, dividir e sobretudo ter a coragem de ousar cada vez mais, ao ponto de já alcançarmos condição de “vamos” sozinhas. Posicionaram-se como educadores autênticos e não como meros professores catedráticos. (COORDENADORA 1, 2005).

Ressaltamos que essa parceria ainda persiste, e que, o Concurso de piano, sempre que necessário, conta com a colaboração, opinião, sugestão e diálogo desses renomados artistas e professores, que sempre se fizeram presentes nesses 25 anos de Concurso.

O concurso e suas categorias

Ao ser criado, o Concurso de piano contava apenas com a categoria Solo de piano, dividida em 3 grupos (A, B e C) e realizada ao longo de dois dias de provas, sendo elas eliminatória e final. Na prova eliminatória foram tocadas peças da coletânea intitulada *Ludus Brasilienses*, do compositor Ernst Widmer, uma para cada grupo, escolhidas dentre os diferentes volumes e de acordo com as habilidades técnico-musicais das idades correspondentes. E, uma peça a 4 mãos de compositores variados. Na prova final constavam 01 (um) estudo de velocidade e 02 (duas) peças eruditas, sendo uma brasileira e outra estrangeira. No ano seguinte, criou-se mais um grupo (D), mantendo-se a mesma estrutura do programa de 1994, com exceção do estudo de velocidade, que foi retirado.

No ano de 1997, 4º Concurso, aconteceram mudanças significativas. A obra de confronto executada passou a ser de autoria de compositores brasileiros. No programa constante do regulamento, introduziu-se uma obra do período barroco para os grupos B, C e D, sendo que no grupo A permaneceu a execução de uma peça a 4 mãos.

No ano seguinte, 5º Concurso, a obra barroca passou a constar do programa de todos os grupos, incluindo do novo grupo criado, e, também neste ano, foi criada uma nova categoria, Piano a 4 mãos, dividida em níveis 1, 2 e 3.

Em 1999, para a categoria solo criou-se os grupos E e F e para a categoria 4 mãos, o nível 4. No 7º Concurso, foi extinto o grupo F e criou-se o Turno Infantil, no qual o programa a ser executado foi uma peça do período barroco e uma de livre escolha. Nesse ano aconteceu outra inovação, colocou-se obra de confronto na categoria 4 mãos.

Em 2001, o Concurso criou mais uma categoria, Música de Câmara, destinada a grupos camerísticos instrumentais e/ou vocais, excetuando-se instrumentos eletrônicos, para repertório com formação original. Divididas em níveis e agrupadas de acordo com a formação do grupo e grau de dificuldade das obras, as formações deveriam executar 01 (uma) obra erudita de livre escolha.

As categorias Piano a 4 mãos e Música de câmara foram criadas com os objetivos de:

[...] estimular a prática da música em grupo, desenvolver nos participantes a autoconfiança, a socialização e proporcionar a oportunidade de desenvolver o gosto pela cultura musical. (...) E, sobretudo, criar situações, espaços, possibilidades de participação para aqueles alunos-instrumentistas que não se sentiam confortáveis na condição de solista. (ANDRADE; SANTOS, 2006, p. 246)

Em 2002, na categoria 4 mãos foi incluído o nível Iniciante. No ano de 2007, no regulamento da categoria Música de Câmara foram acrescentadas duas modalidades de repertório: “repertório com formação original e arranjos, reinstrumentação e criação a partir de repertório”. Em cada modalidade os conjuntos

continuaram a ser agrupados de acordo com a formação instrumental e os níveis de dificuldade das obras.

No 23º Concurso, no ano de 2016, foi acrescentado o Grupo livre na categoria solo de piano, caracterizado pela participação de pessoas acima de 18 anos, as quais deveriam realizar uma prova única com repertório erudito de livre escolha, com duração de no máximo 20 minutos de execução. Também nesse ano, para a categoria 4 mãos foi criado o nível 5.

Abaixo podemos verificar o gráfico (figura 1) com indicações dos números de inscrições nas diversas categorias acima citadas, no decorrer desses anos.

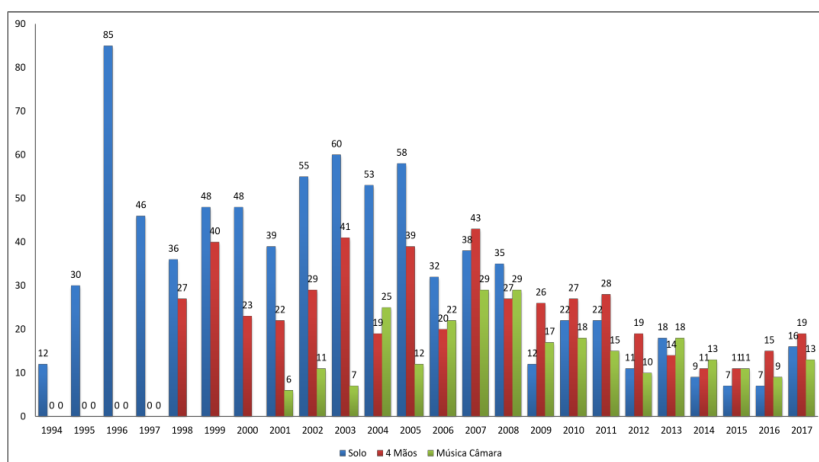


Figura 1: gráfico das categorias e número de inscrições.

O Concurso de piano, a princípio, começou com inscrições de estudantes do próprio Conservatório de Ituiutaba, mas logo começou a tornar-se de âmbito regional e, depois, nacional, com inscrições de candidatos dos mais variados estados do país. No gráfico abaixo podemos visualizar a participação de candidatos de Ituiutaba e demais cidades, ao longo dos últimos 24 anos.

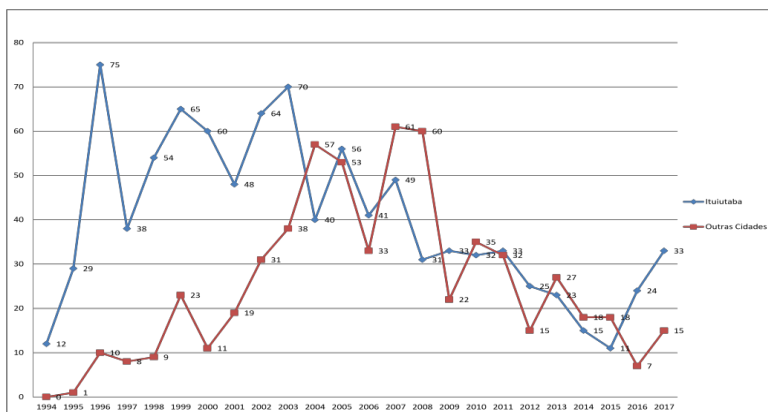


Figura 2: gráfico do número de inscrições da cidade de Ituiutaba e de outras cidades participantes.

Compositores homenageados e o ineditismo das obras

Como dito anteriormente, no ano de 1997, o Concurso de piano passou a homenagear compositores brasileiros contemporâneos através de obras de confronto. A partir de então, o Concurso ampliou seus objetivos, de modo a despertar o interesse pela música brasileira contemporânea.

De acordo com Gandelman (1997),

Constatações como: a resistência ao conhecimento das linguagens musicais contemporâneas; desconhecimento da produção musical brasileira recente para piano; desconhecimento das características composicionais e pianísticas dessa produção, dificuldade de acesso às obras, (boa parte ainda manuscrita, com seus autores) e um movimento editorial restrito; ausência dessas obras nos programas de piano e de análise musical das escolas de música e conservatórios do país e dos programas de concerto, tornaram evidentes a necessidade e a oportunidade do estudo desse repertório. (GANDELMAN, 1997, p. 27).

Nesse sentido, Elias (2010) observa,

A observação da prática pianística no Brasil revela uma relativa ausência da música atual e uma frágil presença da produção brasileira do passado. Nas salas de concerto e nas aulas de piano em todo o país nota-se a presença de um repertório que vai até a década de 1950, com ênfase nas obras de Villa-Lobos. (ELIAS, 2010, p. 1).

Costa (2012, p. 378) diz que a quantidade de concursos de piano no Brasil tem crescido consideravelmente na última década. Entretanto, a presença da produção contemporânea nesses concursos não é proporcional ao crescimento desse evento.

Sendo assim, o Concurso de piano de Ituiutaba traz importantes contribuições ao longo desses anos, quando fomenta e divulga a música contemporânea brasileira, não só para o Conservatório de Ituiutaba, oferecendo a oportunidade de conhecimento das obras, de audição de concertos e de palestras com base em uma linguagem ainda pouco conhecida pela maioria de nossos alunos, professores e comunidade escolar. Além disso, o Concurso de piano de Ituiutaba vem se tornando responsável

por reunir um vasto repertório, principalmente no que se refere à música contemporânea brasileira, uma vez que a escolha do compositor a ser homenageado, bem como as obras a serem executadas nos confrontos, requerem estudo e pesquisa de repertório que são posteriormente arquivadas e disponibilizadas para a biblioteca do Conservatório. Todo esse material já vem sendo usado também por outras instituições e/ou pesquisadores, conforme cita Reis e Anjos (2016) sobre o “Projeto piano pérolas”:

Indo de encontro à tendência conservadora e reproducionista do ensino do piano no Brasil, chama atenção a iniciativa dos organizadores do concurso, que é uma realização do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”. [...] nesse sentido, a partir de 1997, o concurso passou a destacar um compositor brasileiro a cada ano, estabelecendo algumas peças de confronto cujas partituras têm sido disponibilizadas para os interessados no site do concurso. Isso, por si só, já se configura como um mérito dos organizadores já que o acesso a partituras é um dos principais impedimentos para que esse tipo de repertório seja incorporado à prática dos professores de piano. (REIS; ANJOS, 2016. p.5)

A seguir, podemos visualizar a relação dos compositores homenageados até esse ano de 2018: Heitor Alimonda (1997), Esterco Marquez Cunha (1998), Claudio Santoro (1999), César Guerra-Peixe (2000), Osvaldo Lacerda (2001), Oscar Lorenzo Fernández (2002), Almeida Prado (2003), Calimério Soares (2004), Ronaldo Miranda (2005), Dimitri Cervo (2006), Edino Krieger (2007), Ricardo Tacuchian (2008), Gilberto Mendes (2009), João Guilherme Ripper (2010), Marisa Rezende (2011), Maria Helena Rosas Fernandes (2012), Antonio Celso Ribeiro (2013), Denise Garcia (2014), Oiliam Lanna (2015), Marcos

Vieira Lucas (2016), Liduino Pitombeira (2017), Alexandre Schubert (2018).

Outro ponto que merece destaque na trajetória desse Concurso de piano são as obras inéditas escritas na forma de encomendas para o evento. Para atender a demanda dos participantes, considerados os diferentes níveis de dificuldade das obras de confronto dos variados grupos e/ou categorias, surgiu a necessidade de se encomendar obras aos próprios compositores. Isso teve início em 2004, com o compositor Estercio Marquez Cunha que, mais uma vez, trouxe importante contribuição pedagógica ao Concurso, inaugurando essa nova possibilidade. Ou seja, compondo 3 obras para piano a 4 mãos como possibilidades de escolha e opção para as peças de confronto do 11º Concurso: *Choro*, *Cinco para as quatro* e *Marcha*. No Concurso desse mesmo ano, houve também a encomenda ao compositor homenageado Calimério Soares. E, a partir de então, a cada ano, de acordo com as necessidades do Concurso e disponibilidade dos compositores homenageados, esses se dispunham a compor e estreitar suas obras no Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, de Ituiutaba-MG. Abaixo, encontra-se relacionado um quadro com os seguintes itens: número das edições dos concursos seguidos dos nomes dos compositores homenageados; nome das peças de confronto (inéditas) seguidas dos números e nomes dos movimentos, caso existam, e, entre parênteses, os grupos aos quais as obras pertencem seguidos de suas respectivas categorias.



Quadro 1: relação dos compositores e suas respectivas obras inéditas compostas para o Concurso de piano.

25º Concurso: Alexandre Schubert

Nas estrelas - (turno infantil, solo de piano)

Divertimento - Lento, Vivo, Lento: (grupo A solo de piano)

Divertimento - Allegretto e Allegro: (grupo B, solo de piano)

Fuga - (grupo C, solo de piano)

Dois prelúdios curiosos- (grupo C, solo de piano)

Tema singelo - (Iniciantes, piano a 4 mãos)

Cantoria de reis (Folia de reis) - (grupo 1, piano a 4 mãos)

Caminho - (grupo 2, piano a 4 mãos)

Impressão mística: (grupo 2, piano a 4 mãos)

Jeca-Tatu - (grupo 3, piano a 4 mãos)

Brasileiana (Marcha Rancho) - (grupo 4, piano a 4 mãos)

24º Concurso: Liduino Pitombeira

Octal - (grupo 4, piano a 4 mãos)

Pentagrama - (grupo 5, piano a 4 mãos)

Lamento - (grupo infantil, solo de piano)

Modinha - (grupo A, solo de piano)

Riachos - (grupo C, solo de piano)

Vila Platina: 1 Tijuco, 2 Pio, 3 Guató/Dobrado - (grupo B, solo de piano)

23º Concurso: Marcos Vieira Lucas

Três Lendas Brasileiras: I- O Saci Pererê, II- Iara, mãe d'água, III- O Curupira - (grupo infantil, solo de piano)

As quatro estações, pequena suíte, Primavera ou Inverno - (grupo A solo de piano)

As quatro estações, pequena suíte, Outono ou Verão - (grupo B, solo de piano)

Duas invenções - (grupo C, solo de piano)

Relógios - (grupo D, solo de piano)

22º Concurso: Oiliam Lanna

Água e lua - (grupo infantil, solo de piano)

Brincando com nuvens - (grupo B, solo de piano)

Lembrança - (grupo 3, piano a 4 mãos)

21º Concurso: Denise Garcia

Na lua... - (turno infantil, solo de piano)

Cinco por oito - (grupo A, solo de piano)

Rock piano - (grupo B, solo de piano)

20º Concurso: Antônio Celso Ribeiro

Godzilla está tristinho... - (turno infantil, solo de piano)

Olhar singelo d'uma criança que suplica - (grupo A solo de piano)

Innocentia - (grupo B, solo de piano)

He aqui la sierva del senhor - (grupo C, solo de piano)

Quisma - (grupo C, solo de piano)

Obscure bazar - (grupo D, solo de piano)

La mélancolie et la Nuit - (grupo E, solo de piano)

A pobre ciganinha está triste/A pobre ciganinha está alegre - (iniciantes adultos, piano 4 mãos)

A banda dos quatro garotinhos - (Iniciantes infantil, piano a 4 mãos)

Grande marcha triunfal dos soldadinhos do rei - (grupo 1, piano a 4 mãos)

Retrato de S. Verônica - (grupo 2, piano a 4 mãos)

| |
|---|
| <p><i>Rainy day- Silent tree</i> - (grupo 3, piano a 4 mãos)</p> <p><i>Dolce dame Jolie qui joue du clavecin/ Elle heureuse, ele este heureuse, ele est heureuse</i> - (grupo 3, piano a 4 mãos)</p> <p><i>Gesang of a ([Melo] dramatically) perdido amour (d'après Giovanni Papini)</i> - (grupo 4, piano a 4 mãos)</p> |
| <p>19º Concurso: Maria Helena Rosas Fernandes</p> <p><i>Improviso</i> - (grupo 3, piano a 4 mãos)</p> <p><i>Ponteio</i> - (grupo 3, piano a 4 mãos)</p> |
| <p>18º Concurso: Marisa Rezende</p> <p><i>Castelo de areia</i> - (grupo 3, piano 4 mãos)</p> |
| <p>17º Concurso: João Guilherme Ripper</p> <p><i>Três pequenos estudos - Ronda</i> (turno infantil, solo de piano)</p> <p><i>Três pequenos estudos - Cantiga</i> (grupo A solo de piano)</p> <p><i>Três pequenos estudos - Lundu</i> (grupo B, solo de piano)</p> <p><i>Cine suíte - movimentos I, II, III, IV</i> - (grupo D, solo de piano), sendo que no grupo D eram exigidos apenas dois dos quatro movimentos</p> <p><i>Noturno</i> - (grupo 4, piano a 4 mãos)</p> |
| <p>15º Concurso: Ricardo Tacuchian</p> <p><i>A bailarina e o pintor (Série A bailarina)</i> - (grupo A solo de piano)</p> <p><i>A bailarina e o jardineiro (Série A bailarina)</i> - (grupo B, solo de piano)</p> <p><i>A bailarina e o médico (Série A bailarina)</i> - (grupo B, solo de piano)</p> <p><i>Amarelinha</i> - (grupo 1, piano a 4 mãos)</p> <p><i>Modinha</i> - (grupo 2, piano a 4 mãos)</p> <p><i>Castanha de caju II</i> - (grupo 3, piano a 4 mãos)</p> |

| |
|---|
| <p>13º Concurso: Dimitri Cervo <i>Toadinha</i> - (grupo A solo de piano) <i>Toadinha</i> - (grupo 1, piano a 4 mãos)</p> |
| <p>12º Concurso: Ronaldo Miranda <i>Valsa só</i> - (piano solo)</p> |
| <p>11º Concurso: Calimério Soares <i>O pequeno estudo</i> - (grupo A solo de piano) <i>Suíte Juvenil I, Dança medieval</i> - (grupo A solo de piano) <i>Suíte Juvenil II, Pula-pula pelotinha</i> - (grupo B, solo de piano) <i>Suíte Juvenil III, Acalanto ou IV sambinha</i> - (grupo C, solo de piano)</p> |
| <p>11º Concurso: Estércio Marquez Cunha <i>Choro</i> - (grupo 2, piano a 4 mãos) <i>Cinco para as quatro</i> - (piano a 4 mãos) <i>Marcha</i> - (piano a 4 mãos) Obs.: As obras <i>Cinco para as quatro</i> e <i>Marcha</i> foram compostas para o Concurso de piano, mas não fizeram parte do repertório de confronto daquele ano (2004).</p> |

Diante disso, ressaltamos a importante contribuição do Concurso de piano de Ituiutaba quando estimula a composição musical brasileira contemporânea, assumindo, assim, grande responsabilidade em relação à continuidade de suas edições.

Considerações

Este texto refere-se à retomada de nossos estudos em relação ao levantamento de dados referentes aos Concursos de piano de Ituiutaba, cujo processo suscitou reflexões e questionamentos, como: Os dados levantados até o momento se configuram em acervo para futuras pesquisas? Quais seriam os novos rumos e caminhos a serem estabelecidos? Ou seja, o que e como poderíamos inovar? Reconhecemos que ainda existe uma infinidade de aspectos merecedores de estudos, como: levantamento dos nomes dos jurados, concertistas e participantes presentes a cada edição, acompanhamento e análise da participação dos alunos do Conservatório de Ituiutaba nesse evento, levantamento dos participantes egressos e identificação de suas trajetórias profissionais. Enfim, ainda há muito o que fazer.

Para finalizar, queremos reforçar que, todo o material de coleta de dados, dentre brochurões (cadernos de programação), partituras, materiais impressos de divulgação e arquivos em audiovisuais das edições do Concurso de piano (1994-2017) encontram-se disponíveis no Conservatório de Ituiutaba. Assim, esperamos que nossos escritos venham subsidiar pesquisas na área, tanto para alunos e professores de piano como pesquisadores, contribuindo na divulgação do Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” e dando continuidade ao fomento e execução da música brasileira contemporânea, especificamente para piano solo e piano a 4 mãos.



Referências

COSTA, Mirna Azevedo. Os concursos nacionais de piano no Brasil e a formação do cânone de repertório. *Arte, história e contemporaneidade: diálogos possíveis*. v. 1, n. 2, p. 376-390, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7755/5456>>. Acesso em: maio de 2018.

COSTA, Ricardo da. História e memória: a importância da preservação e da recordação do passado. *Revista Sinais*. Vitória, v. 1, n. 2, p. 2-15, 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/sinais/article/viewFile/2842/2308>>. Acesso em: maio de 2018.

ELIAS, Maria Helena Pinto da Silva. Criação contemporânea para piano no Brasil. *Revista eletrônica de musicologia (REM)*, v. 13, 2010. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv13/07/06_elias/criacaocontemporanea.htm>. Acesso em: maio de 2018.

GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão ... [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios). Disponível em: <<https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>>. Acesso em: maio de 2018.



MARTINS, Denise Andrade de Freitas; SANTOS, Maria Helena Mattos de Castro. Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, Minas Gerais. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 15, 2006. João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, 2006, p. 243-250.

MINAS GERAIS. *Lei n. 811* (que cria 5 conservatórios mineiros) de 13 de dezembro de 1951. Disponível em:

<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/index.html?run=1&pageNum=5&tipoPesquisa=simples&sltResultPagina=10&sltNorma=Lei&txtNum=&txtAno=1951&txtAss=&txtPerIni=&txtPerFim=&chkThe=&tipoOrdem=2&tipoOrdemTema=0&exp=&th=&aba=js_tabLegislacaoMineira&subaba=js_tabLegislacaoMineiraSimples&chkTodos>. Acesso em: maio de 2018.

MINAS GERAIS. *Lei n. 3595* (que cria um conservatório estadual de música em Ituiutaba) de 25 de novembro de 1965.

Disponível em:
<<http://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=3595&comp=&ano=1965>>. Acesso em: maio de 2018.

REIS, Carla Silva; ANJOS, Ighor Patrick Andrade dos. O projeto "Piano. Pérolas – desvelando o repertório didático brasileiro": extensão e formação. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26, 2016. Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: ANPPOM, 2016. Disponível em:
<<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4161/1360>>. Acesso em: maio de 2018.



VASCONCELOS, Antônio Ângelo de. *O conservatório de música: professores, organização e políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 2002. (Temas de investigação, 27)

Fonte Oral

Coordenadora 1. Ituiutaba, Minas Gerais, Comunicação pessoal, 2005.

LEAL, Alisson Zacarias. Ituiutaba, Minas Gerais. Comunicação pessoal, 2018.



**Objeto Artístico do 13° Concurso de Piano
“Prof. Abrão Calil Neto” de 2006**



Projeto e curadoria: Marília Chaves Silveira
Confecção: João Virmondes e Marília Chaves Silveira
Acabamento: Professoras de piano do Conservatório de Ituiutaba
Foto: Kátia Maria Andrade

ENTREVISTA COM ESTERCIO MARQUEZ CUNHA E ARACELI CHACON

Denise Andrade de Freitas Martins

Quando se trata de discutir e pensar os Concursos de piano de Ituiutaba, dois nomes vêm imediatamente à mente: Estercio Marquez Cunha e Araceli Chacon. Mas por quê? Diríamos que seria por uma simples razão: a presença amorosa, dedicada e missionária de cada um deles ao longo de todos esses anos, cada qual ao seu modo. Essa presença criou laços de familiaridade com toda a comunidade envolvida nesse evento, cujos sustentáculos nos parecem ser o respeito, o compromisso e dedicação.

Aos nossos Mestres, reconhecimento eterno, gratidão e profunda admiração!

Dessa forma, nessa edição, a primeira a tratar dos Concursos de piano de Ituiutaba, não poderíamos deixar de ouvi-los, saber um pouco de suas histórias, de como essas histórias se ligaram à nossa, saber o que pensam a respeito desse evento e da música e seu ensino, o que teriam a considerar e orientar. Por isso, traremos nas páginas que se seguem uma série de respostas a partir de perguntas - elaboradas com base em nossas experiências, conhecimentos e curiosidades em relação aos Concursos de piano de Ituiutaba e à música escrita/executada/divulgada em eventos dessa natureza -, as quais foram enviadas por e-mail aos dois professores/as, que gentilmente responderam. As respostas do professor e compositor Estercio Marquez Cunha e da professora e pianista Araceli Chacon foram organizadas ora de forma



alternada ora agrupadas sequencialmente, de acordo com as perguntas elaboradas bem como da junção dessas pelos amigos respondentes.

Esperamos que a leitura desses escritos possa colocar os/as leitores mais próximos do processo de existência e permanência desse evento, construção-reconstrução, uma realização com base na cooperação e ajuda mútua, lugar de destaque para Estercio e Araceli, se assim nos permitem chamá-los a partir de agora.

Entrevistas concedidas à professora Denise Andrade de Freitas Martins pelo professor e compositor Estercio Marquez Cunha, 30 de abril de 2018, Goiânia, Goiás, e pela professora e pianista Araceli Chacon, 28 de maio de 2018, São José do Rio Preto, São Paulo (e-mails).

Estercio, fale-nos um pouco de sua história, onde nasceu, cresceu...

Nasci em 1941 em Goiatuba, onde meu pai fora nomeado Prefeito. No ano seguinte mudamos para Goiânia, onde nasceu meu irmão. Meu pai voltou à Goiatuba para entregar a Prefeitura, pegou Febre Amarela e voltou para Goiânia já em coma. Assim, minha mãe, com 21 anos, ficou viúva com dois filhos. Ela foi mãe, pai, amiga e conselheira. Sou apenas cinco anos mais novo do que esta cidade que amo. Aqui eu cresci e estou até hoje, saindo apenas nos períodos de estudo. Aqui eu conheci a minha amada Maria Lúcia. Aqui tivemos nossos três filhos e estamos casados há cinquenta e três anos.



Araceli, onde você nasceu, cresceu...

Nasci e cresci em São José do Rio Preto, no interior de São Paulo, num ambiente familiar voltado inteiramente para o cultivo da música, fosse ela religiosa, profana, erudita, ou de raiz. Para nós, a vida resumia-se em trabalho, ou estudo; música vocal, ou instrumental, e diversas opções de jogos.

*Estercio, como se deu o seu processo de formação musical?
Fale-nos de seu trabalho e de sua trajetória profissional.*

Comecei a estudar piano aqui em Goiânia. Com dezesseis anos estava no Conservatório Goiano de Música, o qual seria mais tarde incorporado à Universidade Federal de Goiás. Ali, fui aluno da Professora Dalva Maria Bragança que dizia constantemente que eu deveria sair de Goiânia para estudar música. Em dezembro de 1959 minha mãe leva e nos instala, a mim e meu irmão, no Rio de Janeiro. Durante a viagem ela me disse “faça na sua vida o que você quer, mas faça bem feito”. Foi seu último conselho. Três meses depois ela faleceu em Goiânia. Nossa experiência no Rio de Janeiro foi dura, intensa e fantástica. Meu irmão formou-se engenheiro civil e eu em Música, como queria. Estudei no Conservatório Brasileiro de Música. A primeira graduação foi em piano. Fui aluno da Professora Elzira Amábile. Durante esse curso fui monitor de Harmonia e Contraponto na classe da Professora Virgínia Fiuza a qual me incentivou a fazer o curso de Composição e Regência. Terminando o curso de Piano fiz concurso para o Ensino Regular do Estado da Guanabara, onde atuei por dois anos. No final dos anos 60 fiz concurso na Universidade Federal de Goiás para a cadeira de Harmonia Superior, Contraponto e Fuga. Na verdade, em uma escola em formação, ministravam-se aulas do que fosse necessário, o que foi para mim, uma grande experiência. No início dos anos 70 frequentei, na Universidade de Brasília, dois cursos de



especialização em Música Contemporânea onde tive contato com Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes e Conrado Silva, os quais profundamente marcaram o meu pensamento musical e didático. Logo após os cursos de especialização, participei do I Encontro Latino-Americano de Música Contemporânea em Cerro del Toro – Uruguai. Em 1978, fui com minha família para Oklahoma-USA onde obtive os títulos de Mestre em Música-Composição pela Oklahoma City University e Doutor em Artes Musicais pela Oklahoma University. Não só pelos títulos, mas, principalmente pela participação ativa, a minha experiência americana foi fantástica. Retornei em 1983 para a Universidade Federal de Goiás de onde estava licenciado para realização dos cursos de pós-graduação. Nessa universidade fiquei e atuei aposentando-me em 1998. Nesses anos, atuei também na Universidade Federal de Uberlândia e na Faculdade Carlos Gomes em São Paulo. Aposentado, continuo atuando como professor e compositor, por acreditar na arte e na educação como fatores de desenvolvimento humano e social.

Araceli, conte-nos de seu processo de formação musical.

Inicialmente de forma totalmente lúdica, ouvindo diariamente qualquer tipo de gênero musical e instrumental, quase que o dia todo. As primeiras tentativas no piano foram provavelmente entre os 5-6 anos de idade, imitando as harmonias que um de meus irmãos tocava ao violão. A pedido de minha mãe, um outro irmão - que na época era professor de piano -, iniciou-me na leitura de notas e encaminhou-me para cursar piano no Conservatório Musical Carlos Gomes (hoje extinto), de nossa cidade. No início eu frequentava, e gostava muito das aulas de canto orfeônico e bandinha rítmica, além da aula de instrumento. A diretora, profa. Munira Bauab Nechar que ficou fascinada com minha facilidade, logo organizou um pequeno recital, e me



colocou para prestar um Concurso Estadual de Piano. Neste Concurso, a profa. Lydia Alimonda - que era presidente da Banca Julgadora, publicamente fez menção ao talento que eu demonstrava ter e, um ano depois ofereceu-nos, a mim e a meu irmão, aulas particulares de piano, em sua residência em São Paulo. A princípio, eu tinha aula apenas uns dias antes de participar de algum concurso, pois as aulas e a viagem eram bastante onerosas para as circunstâncias financeiras de minha família na época. Acho que minhas aulas em caráter mensal com ela, começaram a partir de meus 10 anos. Ou seja, até os 13 anos de idade, quando completei o curso de Piano no Conservatório de minha cidade, eu recebia orientações musicais concomitantes das Profas. Munira Bauab e Lydia Alimonda, e de meus irmãos Lourenço Chacon - na música erudita -, e Celso Chacon - nas brincadeiras musicais “de ouvido”. Outros fatores marcantes, que considero primordiais, tanto para o desenvolvimento das minhas habilidades, quanto para o delineamento de minha formação musical: a) leitura quase que diária dos hinos à 4 vozes da Igreja que frequentávamos, assim que aprendi a ler as duas claves; b) ensaiar os naipes de vozes, e cantar no coral formado por meu irmão; c) cantar e acompanhar a Congregação, nos serviços dominicais da Igreja; d) tocar instrumento de percussão nas fanfarras da escola.

Araceli, agora fale de seu trabalho, de sua trajetória profissional.

Considero toda, e cada experiência musical que tive como parte significativa de minha trajetória profissional. Sempre tentei perceber meus pensamentos e sensações enquanto estudava, tocava, ou trabalhava musicalmente com outras pessoas. E, isso fazia - e ainda faz -, com que cada experiência seja única, em termos do que eu posso manter, ou melhorar, em minhas próximas



execuções. Já, quando ouço música, ou sons ao meu redor, percebo o quanto as observações de meus irmãos e de minha mãe me influenciaram: aciono imediatamente minha percepção teórico-analítica de parâmetros estruturais da organização sonora, e "deixo-me levar" pelos sentimentos que os sons evocam em meu "Ser". Como citado anteriormente, meu processo formal de aprendizagem e minha atuação profissional ocorreram praticamente de maneira simultânea; ou seja, com um ano de estudo eu já havia tido duas experiências profissionais, e públicas, distintas: 1) participado num Concurso Estadual de Piano e recebido o Prêmio Menção Honrosa; 2) realizado meu primeiro Recital Solo. Esses dois tipos de atuações se intensificaram até os meus 19 anos. Contudo, tive também nesse período várias outras experiências esporádicas interessantes: acompanhar, descontraidamente, meus irmãos e amigos cantando música popular; estudar Piano a 4 mãos, e 2 pianos com meu irmão, ou professoras; cantar, ensaiar e acompanhar corais; participar como solista com orquestras; acompanhar calouros em programas ao vivo de televisão; lecionar; tocar em casamentos, e fazer recitais em casas particulares. Dos 19 aos 28 anos, vivi intensamente a música que só um ambiente como o da Juilliard School, do Metropolitan Opera, do New York City Ballet, do Avery Fischer, e Carnegie Halls pode oferecer. Foi a fase das novas descobertas tímbricas e sonoras; do contato com infinitos estilos composicionais, interpretativos, e de execuções técnico-instrumentais; e, no plano pessoal, de grandes questionamentos e mudanças internas. Imbuída por um espírito de absorção de novas informações, neste período programei minha mente para "aprender e apreender", negando quase que totalmente o conhecimento, e as experiências de meu passado. Evidentemente, tamanho esforço físico e psíquico resultou numa estafa que me trouxe de volta à natureza do Brasil - que eu tanto amava, em



1990. E daí a nova programação passou a ser: “fugir dos grandes centros”.

Araceli, quando e como chegou no Triângulo Mineiro?

Prestei um Concurso de Piano em Uberlândia, em 1972, e não me esqueci da sensação de ter achado a cidade bem parecida com a minha. Voltei outras vezes para fazer recitais e, em 1991, contatei o Departamento de Música da UFU para saber sobre a possibilidade de realizar mais um recital na cidade. No entanto, fui informada que naquele ano a série de recitais havia sido suspensa, pois o Departamento - devido a quantidade de professores que estavam se aposentando, e aos Concursos Públicos para Professor Efetivo que realizavam -, passava por mudanças radicais. Perguntaram-me então se eu teria interesse em prestar algum dos Concursos que eles estavam programando. E eu que já que me encontrava na fase “fugir dos grandes centros”, aceitei. Desta maneira, a partir de abril de 1992 concretizei um sonho antigo de infância: sempre que observava a dificuldade para tocar que alguns alunos de meu irmão demonstravam, percebia em mim um desejo oculto de ajudá-los.

Estercio, como e quando teve contato com o Concurso de piano de Ituiutaba?

Há vinte e oito anos atrás, Marco Aurélio Andrade, um grande talento de Ituiutaba, fazia a sua graduação em piano na Escola de Música da Universidade Federal de Goiás sob a orientação da professora Marília Laboissière. Concomitantemente, ele trabalhava Composição comigo. Certo dia eu o acompanhei quando realizou um recital de piano no Conservatório de Ituiutaba. Logo em seguida, fomos convidados para a banca examinadora do I Concurso de Piano “Professor

Abrão Calil Neto”. Desde então eu frequento esse Concurso, o que muito me honra.

Araceli, e você, como e quando teve contato com o Concurso de piano de Ituiutaba? E, uma grande curiosidade: o que faz com que esse laço permaneça? Ou seja, quais são os fatores que promovem/possibilitam a permanência e fortalecimento desses laços?

A primeira vez que estive no Conservatório de Ituiutaba foi para realizar um Recital - Lançamento de CDs, provavelmente em 1995 ou 1996, ocasião em que fui convidada a fazer parte da Banca de Jurados do Concurso de Piano. Creio que o laço tenha sido criado já nesta minha primeira participação, quando senti a paixão que envolvia todos os concorrentes, familiares e corpo docente da Instituição. Nos diálogos que tive com cada um deles logo após a entrega de prêmios, percebi ainda que manifestavam um respeito e uma receptividade genuína pela busca de seus desenvolvimentos pessoais, humanísticos e profissionais. Tais fatores, aliados ao senso de coletivismo, ao espírito de solidariedade, e à sincronicidade dos trabalhos em equipe que venho presenciando ao longo desses anos, reforçam a aliança em prol da música e do ser humano, que acabamos construindo no decorrer do tempo.

Estercio, como compositor homenageado no Concurso de piano de Ituiutaba, Minas Gerais, no ano de 1998, o que poderia nos falar dessa experiência? Você teve obras executadas nesse evento? Quais foram? Você escreveu alguma obra especificamente para esse evento?

Os organizadores desse concurso tiveram a ideia de, em cada ano, homenagear um compositor brasileiro vivo. Este é um procedimento fantástico pois permite a aproximação e troca entre

o artista e a comunidade. Em 1998 fui eu o compositor homenageado. Claro, fiquei muito honrado e vaidoso, mas sobretudo, aprendi muito. Pude observar que aí, com muito carinho e simplicidade, o compositor não é tratado como um mito, mas como uma pessoa que faz música, como o faz cada um dos professores e aquelas crianças que brincam com o sério: é uma festa da capacidade humana de criar e comunicar. Para o concurso daquele ano, escrevi uma série de seis peças para Piano solo e outra série para piano à quatro mãos. A experiência de escrever peças de cunho didático, sem perder o conteúdo musical é um desafio... um delicioso desafio. Gratificante, muito gratificante, foi escutar e ver a alegria daquelas crianças executando minhas músicas e como elas vinham conversar e rir com a gente... é para isso é que fazemos música: para a humanidade se abraçar. Como é bom ver, hoje, muitas dessas crianças, agora adultos, pais e mães, felizes partícipes de suas comunidades. Divaguei e não falei dos professores do conservatório promovendo “o dia da homenagem” em que se teve um espetáculo, onde naquele ano, escutei tantas músicas.

Araceli, o que tem a dizer a respeito da Educação Musical promovida na região do Triângulo Mineiro? Tendo em vista ter sido professora na Universidade Federal de Uberlândia e conhecer a realidade, os/as profissionais, os Conservatórios?

Fico impressionada com o apoio fornecido pelo Governo de Minas à Educação Musical, por meio da instituição de vários Conservatórios em todo seu Estado! Gostaria muito que outros Estados Brasileiros seguissem tal exemplo, pois incluir a música como mais uma disciplina no currículo do Ensino Básico Escolar não permite sequer o tempo, nem as condições necessárias para minimamente ensinar o alfabeto e a gramática dessa linguagem sonora. Portanto, é no Conservatório que o cidadão encontrará o



espaço, a logística, e os profissionais especializados para essa sua formação. Nesse sentido, a região do Triângulo Mineiro é ricamente privilegiada porque possui, além de seus Conservatórios Estaduais, um centro de excelência na área: os Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia, com seus professores altamente qualificados.

Araceli, como concertista e jurada nos Concursos de piano de Ituiutaba, Minas Gerais, o que poderia nos falar dessa experiência, dos processos de planejamento, organização e realização desse evento?

O evento engloba de maneira fenomenal e envolvente a música e artistas da contemporaneidade brasileira; além de estimular a sociabilidade, e uma integração ativa e participativa de todos os segmentos da comunidade local. É com imensa admiração e respeito que venho registrar e salientar a relevância, o pioneirismo e a seriedade deste incomensurável trabalho em prol do intercâmbio artístico, e da promoção e divulgação da música erudita brasileira no cenário histórico, educativo e cultural do país. Ao longo desses ininterruptos 25 anos de dedicação e afincos - por parte dos membros de sua Comissão Organizadora -, o Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto vem incentivando a produção, o estudo, a aprendizagem, e a divulgação de várias composições brasileiras inéditas - escritas especialmente para o evento pelos compositores anualmente homenageados -, em âmbito nacional. Recebam todos, meu total apoio, e gratidão por fazer parte dessa história!

Araceli, você, em relação aos concertos realizados em Ituiutaba, e nos quais tocou (seja como solista, piano a quatro mãos e/ou camerista), teria algo a nos falar?

Gostaria apenas de ressaltar o fato de que o Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade, de Ituiutaba, necessita e MERECE possuir um outro piano de cauda - o qual atenda às demandas acústico-sonoras e interpretativas que a música de concerto requer -, dada a importância e a excelência educacional, e artístico-musical, dos eventos ali realizados.

Estercio, conhece e/ou participa de outros eventos dessa natureza? O que poderia nos contar a respeito? Qual seria a particularidade dos concursos de piano de Ituiutaba?

Já participei de vários concursos de música. Particularmente, não gosto de disputa em música, de competição. Observo que, muitas vezes, o valor musical fica subtraído na disputa. O concurso de piano de Ituiutaba tem como diferencial, o não clima de disputa. É muito mais um “vamos tocar e escutar juntos”. É claro que são escolhidos alguns pela qualidade técnica-interpretativa, mas todo mundo se sente premiado, todo mundo é aplaudido e abraçado. Que não se perca nunca este caráter!

Araceli, você conhece e/ou participa de outros eventos dessa natureza? Uma curiosidade: qual seria a (s) particularidade (s) dos Concursos de piano de Ituiutaba?

A equipe de piano do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, de Uberlândia, incentivada pelo êxito dos Concursos realizados em Ituiutaba, passou a realizar seus Concursos em âmbito nacional - priorizando também a música brasileira -, a partir de 2002. Mas, a meu ver o grande diferencial em Ituiutaba é o empenho e o envolvimento de toda a comunidade com o evento. Isso provavelmente ocorre porque com o passar dos anos, outras atividades - de cunho pedagógico, histórico, social e artístico -, foram sendo cuidadosamente agregadas ao

Concurso de Piano, enriquecendo e revigorando suas funções educativa e sociocultural.

Estercio, em contato com esse evento e seus organizadores, o que poderia nos dizer dos processos de planejamento, organização e realização dos concursos de piano de Ituiutaba? Tendo acompanhado todos esses anos de realização dos concursos de piano de Ituiutaba, você considera que houve alguma mudança, seja em relação aos participantes ou em relação ao desenvolvimento do próprio evento?

O Concurso de Piano de Ituiutaba começou com uma ação simples: apresentação de um repertório de Piano solo. Desde o início primou-se pela organização e discricção dos professores do conservatório. Não cito nomes para não cometer injustiça, mas nunca faltaram partituras e programas aos jurados. Nunca faltaram atenção e amizade. Sobretudo, sempre discricção: nunca soubemos, antes e durante as provas, de quem cada participante era aluno. A disposição e vontade de ouvir os professores convidados trouxe, sem dúvidas, crescimento para ambas as partes. Quero ressaltar a presença e a influência positiva e constante da pianista-professora Araceli Chacon. O concurso cresceu. Primeiro com a categoria à quatro mãos e depois com música de câmara. Mais importante ainda para a escola e para a comunidade, são as palestras, os seminários e os recitais que acontecem durante a semana do concurso. É muito bonito ver crianças de escolas públicas e de comunidades carentes participando dos eventos como resultado de programas de extensão do conservatório. Eu tive, por mais de uma vez, oportunidade de debater com professores da rede de ensino regular sobre problemas de educação musical. Sem dúvida, o Concurso de Piano Professor Abrão Calil Neto cresceu e cada vez



mais se organiza apresentando-se como um dos mais importantes eventos artístico-educacionais da região.

Araceli, o que pensa a respeito do processo de formação musical de crianças e jovens brasileiros/as? Como vê a educação musical nos dias de hoje?

Me parece natural, em nossa caminhada evolutiva, criarmos uma dinâmica pendular, ora voltando nossas ações e percepções para um determinado ângulo - ou fração de conhecimento -, ora para outro (s). Digo isso porque penso ser extremamente difícil analisar/perceber o presente, desconsiderando o passado - principalmente quando o objeto a ser discutido refere-se a um "processo" formativo. Com o desenvolvimento acelerado, para não dizer desenfreado das tecnologias, o acesso e as possibilidades de transmissão de conhecimento/habilidades nas últimas décadas tornaram-se quase que infinitos. Minha geração viveu duas realidades e estilos de vida completamente contrastantes; houve uma mudança drástica no comportamento humano e na forma de habitarmos o planeta. E isso obviamente afetou nossa antiga visão de vida e interferiu na maneira como conduzimos todos, e quaisquer setores de nossos sistemas políticos, sociais, culturais e educativos contemporâneos. A meu ver, estamos numa fase de experiências e adaptações; ainda aprendendo sobre os inúmeros recursos que tais inovações oferecem; ainda fundindo nossos conhecimentos e visões; criando novas possibilidades educativas, políticas e sócio comportamentais.

Araceli, o que você considera que mudou nesses vinte e cinco anos de Concurso de piano de Ituiutaba? Tanto em relação aos participantes quanto em relação ao desenvolvimento do próprio evento? Quais seriam suas palavras finais?

O evento, e o nível perceptivo dos participantes do Conservatório mudou e cresceu muito. De modo geral, nota-se mais segurança didática por parte dos professores, e os alunos mais jovens demonstram uma estrutura emocional e performática bem mais sólida. Com a inclusão da categoria Música de Câmara e a participação de outros instrumentos, novas fronteiras e novos horizontes artísticos foram abertos tanto para o evento, quanto para a área de piano como um todo. Por isso, a tendência no futuro é de maior crescimento ainda. Parabéns e, recebam minha sincera gratidão pelo amor à música, pela tenacidade, e pela incansável disciplina organizacional de todos vocês.

Estercio, para finalizarmos, o que pensa à respeito do processo de formação musical de crianças e jovens brasileiros? Como vê a educação musical nos dias de hoje?

Tem-se formado bons instrumentistas e boas consciências musicais no Brasil, mas, é pouco, muito pouco. É necessário dar ênfase nas práticas musicais, nas práticas de arte, no ensino regular. Nos processos de educação, o desenvolvimento da percepção é tão importante quanto a educação e desenvolvimento da razão: não se pensa sem ter percebido. A percepção é fundamental na formação do cidadão crítico. O desenvolvimento da percepção se dá na escola, pelas práticas de arte em seu tripé criatividade-interpretação-fruição. Finalizo, parabenizando os colegas do Conservatório de Ituiutaba pela promoção de evento de tamanha importância. Desejo que, quando completar 50 anos, esse evento tenha, ainda, a simplicidade e a alegria de, mais que competição, ser um evento de troca de experiências e do diálogo.

Um abraço, Estercio.

**Objeto Artístico do 10º Concurso de Piano
“Prof. Abrão Calil Neto” de 2003**



Projeto e curadoria: Marília Chaves Silveira e Denise Andrade de Freitas
Martins

Confecção: João Virmondes e Marília Chaves Silveira
Acabamento: Rosania Rocha Lenz
Foto: Kátia Maria Andrade

CONCURSO DE PIANO “PROF. ABRÃO CALIL NETO”: HISTÓRIA E MEMÓRIAS

Pâmela Silva Rocha

Denise Andrade de Freitas Martins

Introdução

Sabemos que a Arte está presente na vida das pessoas, independente da cultura à qual pertencem e lugar de sua inserção. Podemos compreendê-la como uma atividade humana ligada a manifestações de ordem estética, feitas geralmente, a partir da subjetividade do artista, considerando sua percepção de mundo, suas emoções e seus ideais, o qual atribui um significado único. As primeiras manifestações artísticas aparecerem na pré-história, mais precisamente nas pinturas das paredes das cavernas e nas esculturas. A Arte passa a se modificar à medida do tempo, da Pré-história ao século XXI, transformando-se em diferentes épocas e tornando-se o que hoje ela é e representa para nós.

Há uma diversidade de manifestações artísticas no mundo, como a dança, música, pintura, teatro e arquitetura, por exemplo. Pensar nas reais contribuições do fazer artístico em nossas vidas é algo necessário e urgente, que implica, sobretudo, o processo de formação, desenvolvimento, e principalmente socialização das pessoas. A música, em especial, presente no dia a dia das pessoas, contribui significativamente para o desenvolvimento cognitivo,



além de estimular a associação de inúmeras funções psicossociais, como a comunicação e o desenvolvimento da linguagem compreensiva e expressiva (PEDERIVA; TRISTÃO, 2006).

Sua institucionalização, a criação de escolas de música, data do final dos séculos XVIII na Europa e XIX no Brasil, de onde passamos da relação mestre-aprendiz para a de professor- aluno, e época em que surgem os Conservatórios como sistema de ensino e instituição (HARNONCOURT, 1988). No Brasil, sabemos que o piano era cultivado principalmente nas salas de concerto e nos saraus (KIEFER, 1985; ANDRADE, 1987; DINIZ, 1999), até que em 1841, Dom Pedro II fundou o Conservatório de Música, que se tornou o Instituto Nacional de Música em 1848, atual Escola de Música da UFRJ (HAAS, 1991). Os cursos oferecidos por essas escolas eram inicialmente canto e piano, com programas de ensino bem definidos, primando por repertório europeu.

Em Minas Gerais, numa iniciativa do então governador Juscelino Kubitschek, com o objetivo de criar estabelecimentos responsáveis pelo ensino de música, surgiram na década de 1950 os conservatórios públicos mineiros, escolas que adotaram os modelos até então vigentes. Nesse sentido, os currículos adotados nestas escolas seguiram inicialmente os modelos europeus⁴, e, atualmente, em atendimento às características e exigências do mundo atual e em consonância com as leis que regulamentam o ensino profissionalizante no Brasil, vêm se adequando principalmente em relação à carga horária, conteúdos programáticos e programas de ensino (GONÇALVES, 1993).

⁴ No Brasil, a adoção de currículos de origem europeia pelas escolas de música é fortemente criticada por Kaplan (1978), quando escreve que eles carecem de uma renovação urgente e necessária, fundamental, em atendimento à realidade brasileira e às novas demandas do mercado profissional.



No Triângulo Mineiro, Ituiutaba - cidade de origem marcada por forte “espírito sertanista”⁵, onde predominam os meios de divulgação de massa e cuja população ouve preferencialmente música sertaneja comercial - foi criado o Conservatório Estadual de Música no ano de 1965, no governo de José de Magalhães Pinto, conforme Lei n°. 3.595. Autorizado a funcionar pela Portaria n° 11/66, de 23 de fevereiro de 1966, passou a denominar-se Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”, homenagem a ilustre cidadão Ituiutabano, conforme Lei n°. 5.742, de 08 de julho de 1971 (MARTINS, 2000).

Sendo assim, pensamos que, diante da complexidade da relação aluno-programa-escola; da prevalência de repertório de música histórica (constante dos programas de ensino); da localização geográfica da cidade de Ituiutaba (distante dos grandes centros artístico-culturais); da diversidade cultural e diferentes condições socioculturais de alunos/as e professores/as; da predominância dos meios de divulgação de massa e do gosto musical do povo tijucano e região do Pontal do Triângulo Mineiro, tornou-se urgente pensar em novos modos e situações de ensino e aprendizagem em busca de soluções criativas e

⁵ Ituiutaba, terra dos índios Caiapós, às margens do Rio Tijuco, localizada no Triângulo Mineiro, região que integrava as terras do Estado de Goiás, era caminho que ligava São Paulo à capital Goiás, por onde andavam os habitantes das “Gerais” que, com o fim da mineração no século XVIII, passaram a se dedicar às atividades de agricultura e pecuária. Os pioneiros, que vinham tomar posse das terras que recebiam por doação do Império, as Sesmarias, começaram a chegar à região no ano de 1810. De povoado de São José do Tijuco, em 1832, passou a Vila Platina em 1901 e Ituiutaba a partir de 1915, crescendo com a chegada de outras famílias com um acentuado ‘espírito sertanista’ (CHAVES, 1998; CENTENÁRIO, 2001).



inovadoras no ensino da música, de modo a estimular novos gostos musicais.

Neste contexto, com uma iniciativa embrionária em 1989, mas criado definitivamente em 1994, surgiu o Concurso de piano de Ituiutaba, Minas Gerais, que passou a denominar-se Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, em 1995, uma homenagem póstuma ao respeitado professor de piano dessa escola, o Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”. Numa ação conjunta, os/a professores/a instituíram uma Comissão Organizadora, criando assim o regulamento, buscando apoio e patrocínio, decidindo sobre a estrutura, a organização e as datas de realização do evento, premiações, lembranças, certificados e medalhas, lanches, cronograma de ensaios, professores/as acompanhadores (co-repetidores), dentre outras ações (MARTINS; SANTOS, 2006).

Ainda, conforme Martins e Santos (2006), a partir de 1997, esse evento assumiu compromisso com a divulgação da música brasileira contemporânea, em forma de peças de confronto, fossem de compositores vivos ou já falecidos. E, a partir de 2004, foi dado ênfase aos compositores/as vivos, os quais, em atendimento às especificidades técnico-musicais dos/as participantes, começaram a escrever obras para Piano solo e Piano a quatro mãos especialmente para esse evento, onde tiveram estreia mundial. Assim, o Concurso de piano se mostrou, mais uma vez, pioneiro em suas realizações.

Também, a partir de 2005, foram escritos arranjos para xilofones, metalofones, piano, teclados, percussão corporal e instrumentos de percussão em geral, para os/as participantes de dois grupos: a Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro”, do Conservatório de Ituiutaba, sob a coordenação da professora Leíse Garcia Sanches Muniz, e o Projeto Escrevendo o Futuro



(PEF), da UEMG/Ituiutaba, sob a coordenação da professora Denise Andrade de Freitas Martins. Os participantes são de diferentes idades e habilidades musicais e os arranjos constituem-se em verdadeiras obras que oferecem condições de realização musical para crianças, jovens e adultos, que, de outra forma, não teriam acesso à adequada instrumentação musical (MARTINS; MUNIZ; LUCAS, 2017) que lhes possibilite sua execução.

Vale ressaltar que a organização, realização e coordenação do Concurso de piano estão a cargo de duas instituições de ensino, o Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”/Ituiutaba, representado por seus professores/as, em sua maioria de piano, e demais profissionais (secretaria, portaria, tesouraria e serviços gerais), e, a Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG/Ituiutaba), professore/as, estudantes bolsistas e voluntários, além das coordenações de pesquisa e extensão. Conta ainda com a participação de outras escolas⁶, parceiras de projetos e atividades de extensão e pesquisa universitária (UEMG/Ituiutaba). Isso nos possibilita dizer que esse evento se configura em uma rede de esforços, onde as pessoas envolvidas compartilham ideias, modos de ser, de pensar, de pesquisar, de realizar e de existir.

Dessa forma, ano a ano o Concurso foi se estabelecendo, sustentando-se no apoio de compositores/as, musicistas, empresários, instituições de ensino e comunidade em geral, passando a ter uma repercussão regional (contando com dotação orçamentária municipal), e, em seguida, alcançando âmbito nacional, e contando com um acervo ainda pouco ou quase nada conhecido, música contemporânea brasileira para Piano solo e

⁶ O projeto Música na APAE (Associação de Pais e Alunos Excepcionais) e o Projeto Escrevendo Futuro (PEF) - (RE) cortando papeis, criando painéis são exemplos.

Piano a quatro mãos, editadas em geral em programas de editoração de partituras, como o *Finalle*, e ou manuscritas.

Dada a existência do Concurso de piano de Ituiutaba, Minas Gerais, que já permanece ininterruptamente ao longo de vinte e cinco anos, resistindo aos poderes da mídia e negando a forte tradição da cidade, que é de origem marcadamente de “espírito sertanista”, nos concentramos com forte preocupação nos registros desse evento, os quais, ao longo dos anos, foram realizados e arquivados em fitas de VHS (*Vídeo Home System*), as quais já se encontravam em estado deteriorado pela ação do tempo, necessitando de registro em outro suporte que não esse, dadas as inovações e novidades do mundo virtual.

Diante dessas problematizações, realizou-se em 2017 uma pesquisa, com participação de bolsista de Iniciação científica (Programa Institucional de Apoio à Pesquisa- PAPq/UEMG), intitulada: “Concurso de piano, histórias e memórias: investigando estados emocionais e processos psicossociais decorrentes de situações de vulnerabilidade e exposição”, uma parceria entre a Universidade do Estado de Minas Gerais, unidade Ituiutaba e o Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade” de Ituiutaba.

Essa pesquisa teve dois objetivos principais: (1) manter viva a memória dos Concursos de piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, por meio da conversão de arquivos audiovisuais (suporte VHS para DVD) referentes às Semanas culturais do concurso de piano de 1994 a 2006, e registro/catalogação/arquivamento das atividades artístico-culturais do ano de 2017; (2) identificar os estados emocionais e processos psicossociais decorrentes das situações de vulnerabilidade e exposição vivenciadas pelos participantes na Semana cultural do 24º Concurso de piano de Ituiutaba. Nesse

sentido, esse texto trata das ações empreendidas em atendimento ao cumprimento do primeiro objetivo dessa pesquisa, apresentando resultados, compartilhando conhecimentos e experiências.

Referencial Teórico

Para Andrade (2012), a música brasileira não teve a mesma satisfação de se livrar de uma assertiva social e nacional, como ocorreu em outras escolas musicais, como a europeia, por exemplo. Entretanto, não devemos ignorar a influência dessas outras escolas para a evolução e identidade da música brasileira. Ainda para o autor, de todos os períodos pelos quais a música brasileira passou, o contemporâneo é sem dúvidas o mais impressionante, uma vez que é regido pelo raciocínio, vontade, e pelas decisões humanas; além disso, retrata uma forma mais dramática da luta do homem com a sua realidade social.

A música contemporânea brasileira é compreendida pelas diversas expressões musicais do século XX e XXI, cujos compositores (alguns) ainda se encontram vivos. De acordo com Neves (2008), para “[...] descobrir os traços essenciais da nova música brasileira e os caminhos seguidos por ela” (p. 23) é necessário compreender a consciência nacional – nacionalismo musical –, visto que apenas na metade do século XIX a música brasileira começou a despertar para um fazer musical próprio, uma “[...] arte autêntica e caracteristicamente brasileira” (p. 23). O grande propósito do nacionalismo musical é refletir a realidade social de um povo, nesse caso do povo brasileiro, e fazer com que o mesmo compreenda essa realidade.



Como em todo o mundo, a música brasileira de hoje reflete o dilema dilacerante entre o nacional e o universal, entre a busca de expressão da realidade sociocultural de um determinado povo e adesão a formas de expressão de maior alcance internacional e não necessariamente comprometidas nas lutas pela autodeterminação artística e cultural de uma comunidade particular. (NEVES, 2008, p. 23).

Com base nos princípios do nacionalismo musical se desenvolvem e ainda se desenvolverão diversos grupos de compositores, uns seguindo rigidamente a linha de raciocínio do nacionalismo, e outros, contrariamente, questionando essas normas (NEVES, 2008). O compositor brasileiro na atualidade, segundo Andrade (2012), diante da criação de uma obra, não se enxerga como um ser livre, mas sim com uma tarefa e um dever a serem cumpridos. O compositor brasileiro da contemporaneidade ainda vive uma situação complexa.

Nesse sentido, acreditamos ser essencial compreender os elementos que orientam a música contemporânea brasileira, ao mesmo tempo em que mantê-la viva e ativa é também significativamente importante. Pois afinal, do que adianta haver tantas expressões musicais se não forem de alguma forma executadas, “gravadas e arquivadas” pela sociedade? Como poder posteriormente estudar e analisar a música composta na atualidade? Aqui encontramos o papel dos vários tipos de documentos (fichas, partituras, CDs, DVDs) que mostram e contam de alguma forma a música contemporânea brasileira.

Sabemos que o registro da história é constituído por fatos, e é realizado principalmente por meio de documentos (escritos e audiovisuais), os quais são de fundamental importância para a organização da memória de uma sociedade. Daí a importância de preservar os documentos que são nossas fontes de informações,



uma vez que permitem “[...] conhecer sua origem, sua relação com a sociedade que o produziu” (SILVA, 2006, p. 162). Costa (2007) afirma que um dos fenômenos mais trágicos de nossa sociedade é a ausência da memória, tanto individual como coletiva. Existem estudos relacionados à memória e às fontes das instituições, os quais demonstram que as fontes, por não serem preservadas, tornam-se acervos de pouca relevância. Estes estudos constataam a falta de formação dos profissionais que atuam em bibliotecas, arquivos e museus. Também temos um fator primordial, que é a falta de financiamento para a efetivação da pretendida preservação, visto que demanda tempo e alto custo.

Uma forma de manter viva a memória de uma sociedade, especificadamente se tratando da história da música brasileira contemporânea e suas particularidades, é por meio da preservação de documentos, os quais muitas vezes se configuram em patrimônios histórico, social, artístico-cultural e educativo, entre outros. Para alguns autores, preservar e organizar esses documentos são de extrema relevância para mantê-los e torná-los fonte de pesquisas, como ocorre na pesquisa documental, muito citada por Gil (2002).

Tendo em vista a importância dos documentos na história e memória de uma sociedade, nos atentamos aos materiais que constituem acervo dos Concursos de piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, desde o período de sua criação (1994-2017). Esse acervo corrobora os escritos, memórias, anseios e expectativas tão bem colocadas na obra “Música contemporânea brasileira” de Neves (2008), ao estender, fomentar, dilatar, divulgar a composição e a musicologia brasileiras, partindo dos “novíssimos” para uma história sem fim, que não para nunca, ao menos enquanto existirem pessoas e instituições que acreditam na

possibilidade de realização e permanência por meio da arte e sua expressão.

Metodologia de Pesquisa

A primeira etapa dessa pesquisa constou de uma pesquisa documental, a qual, segundo Gil (2002), utiliza materiais de diversos formatos, como formulários, mapas, cartas, documentos pessoais, fotografias, vídeos, bilhetes, fichas, mapas, e outros, podendo ser públicos ou privados. A partir desses materiais são realizadas uma pré-análise, exploração e tratamento dos dados.

Dessa forma, no período compreendido entre os meses de maio e outubro de 2017, realizamos visitas semanais na biblioteca “Prof. Álvaro Brandão de Andrade” do Conservatório de Ituiutaba, no intuito de levantar informações sobre os materiais referentes ao Concurso de piano (fitas em VHS - *Vídeo Home System*), bem como organizá-los. Após concluir o levantamento e organização desses materiais, realizamos a conversão de todo o acervo dos Concursos de piano de Ituiutaba, do ano de 1994 a 2006, arquivados em fitas de VHS (totalizando 95 fitas) e em total estado de deterioração, para o suporte de DVD, visando manter viva a memória dos Concursos de piano, de modo a preservar, divulgar e disponibilizar o acervo audiovisual das atividades realizadas nas Semanas culturais em conformidade com as novas mídias e tecnologias.

Para a execução da conversão das 95 fitas de VHS para DVDs, contamos com o auxílio de um computador, um aparelho de vídeo cassete e um aparelho conversor de vídeo, todos disponibilizados pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG/Ituiutaba). Ainda, com o auxílio de uma câmara

fotográfica disponibilizada pelo Conservatório, realizamos o registro/catalogação/arquivamento das atividades artístico-culturais da Semana cultural do 24º Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, as quais aconteceram entre os dias 25 e 30 de setembro, cujo compositor homenageado nesse ano de 2017 foi Liduino Pitombeira.

Construção dos Resultados

Tendo em vista o objetivo de manter viva a memória dos Concursos de piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, e conseqüentemente, a memória da música contemporânea brasileira, foi realizada a conversão dos arquivos audiovisuais (suporte VHS para DVD) referentes às Semanas culturais do Concurso de piano de 1994 a 2006, e também, o registro das atividades da Semana cultural do 24º Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, de 25 a 30 de setembro de 2017.

Ao iniciar a primeira etapa – conversão dos arquivos audiovisuais –, encontramos grandes dificuldades para dar partida ao processo de levantamento de todo o acervo referente ao Concurso, uma vez que o material que se encontrava na biblioteca do Conservatório, ou seja, as fitas de VHS, estavam desorganizadas no armário e pareciam esquecidas pela instituição, além de muito sujas e empoeiradas. Ademais, grande parte das informações escritas e/ou impressas e rotuladas nas capas das fitas VHS não conferia com o que estava descrito no caderno de registro e catalogação da própria instituição, o que acabou dificultando ainda mais o trabalho a ser realizado.

Com muito empenho e dedicação, conseguimos identificar, separar e organizar todas as fitas referentes ao Concurso de piano desde o ano de 1994 a 2006, visto que a partir do ano de 2006 os



registros já foram feitos em mídias atuais (DVDs), possibilitando, assim, maior acesso à comunidade em geral. Desse modo, nossa preocupação se voltou para as fitas em VHS, uma vez que esse tipo de suporte já era antigo e, portanto, não estava acessível à sociedade, diferente dos novos que já estavam disponíveis. Na figura abaixo, expomos algumas das fitas VHS do Concurso de piano organizadas de acordo com os anos e o caderno de registro dos materiais que constam da biblioteca.



Figura 1: parte do acervo audiovisual (fitas VHS) dos Concursos de piano de Ituiutaba (acervo pessoal).

Embora a figura 3 não contenha todo o acervo do Concurso de piano, podemos observar que se trata de um acervo significativamente grande, já que, com base no levantamento, foram identificadas 95 fitas em VHS. A partir do levantamento e organização dessas fitas, etapas que fazem parte de uma “pesquisa documental” (Gil, 2002), iniciamos então o passo seguinte, a realização da conversão dos arquivos audiovisuais das fitas em VHS para o suporte de DVD (totalizando 190 DVDs, 95 originais e 95 cópias) conforme podemos ver nas figuras 4, 5 e 6.



Figura 2: DVD referente à Semana cultural do 9º Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” (acervo pessoal).



Figura 3: acervo de 190 DVDs referentes às Semanas culturais dos Concursos de piano (1996-2004) (acervo pessoal).



Figura 4: Depósito oficial dos 150 DVDs na biblioteca “Prof. Álvaro Brandão de Andrade” do Conservatório de Ituiutaba, Minas Gerais (acervo pessoal).

Para isso, procuramos nas duas instituições responsáveis por essa pesquisa – Conservatório e Universidade – os materiais e equipamentos necessários. Da Universidade conseguimos um computador, um aparelho de vídeo cassete e um aparelho conversor de vídeo; do Conservatório, conseguimos cerca de 300 DVDs para realizar o processo de conversão. Nessa fase da pesquisa, assim como no levantamento desses materiais, também encontramos dificuldades e obstáculos, pois a quantidade de fitas era extremamente grande em face do tempo disponível para executar a pesquisa, ainda mais que a conversão de uma única fita para o suporte de DVD demandava aproximadamente de 4 a 6 horas, o que exigiu das pesquisadoras responsáveis muita disponibilidade, tempo e esforço.

De acordo com o levantamento do acervo audiovisual dos Concursos de piano, verificamos que algumas fitas VHS (aproximadamente 10 fitas) não se encontravam na biblioteca do Conservatório, o que, portanto, já significa uma perda do patrimônio da cidade. Ainda, ao longo do período das gravações, observamos que aproximadamente 80% dos arquivos em VHS estavam danificados (provavelmente pela ação do tempo), e, mesmo nas gravações em suporte DVDs, os arquivos audiovisuais apresentaram-se com perda de qualidade.

Como forma de continuar mantendo viva a memória do Concurso de piano e da música contemporânea brasileira, também nos preocupamos com o registro das atividades da Semana cultural do 24º Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, ocorrida entre 25 e 30 de setembro de 2017. Para esse registro, contamos com uma câmara fotográfica disponibilizada pelo Conservatório. E, durante todo o evento registramos

palestras, oficinas, máster classes e, principalmente, as provas do Concurso de piano. As figuras 7, 8 e 9 mostram o momento dos participantes nas provas das categorias Piano solo, Piano a quatro mãos e Música de câmara, respectivamente.



Figura 5: participante do Concurso de piano (2017) na categoria Piano solo (acervo pessoal).



Figura 6: participantes do Concurso de piano (2017) na categoria Piano a quatro mãos (acervo pessoal)



Figura 7: participantes do Concurso de piano (2017) na categoria Música de câmara (acervo pessoal).

Considerações

A partir do trabalho realizado, ressaltamos a importância, que não somente as instituições, mas a sociedade em geral, de se preocupar e zelar da organização dos bens, documentos e/ou materiais que representem patrimônio histórico-social-artístico-cultural-educativo. Justamente por acreditarmos que se trata do testemunho vivo da herança cultural de gerações passadas, onde o registro da história se torna fundamental e imprescindível para a organização e manutenção da memória da sociedade.

Em suma, acreditamos que esse trabalho contribuiu com a preservação e divulgação da história e, conseqüentemente, para manter viva a memória dos Concursos de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, no respectivo período, e da música contemporânea brasileira. Ademais, o processo de conversão dos arquivos audiovisuais das fitas em VHS para o suporte de DVD facilitou o acesso desses materiais pela comunidade, além de contribuir para seu uso em futuras pesquisas.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CENTENÁRIO DE ITUIUTABA. Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Alciene Santos Franco et al. (Org.). Ituiutaba: Egil, 2001.

CHAVES, Camilo. *Caiapônia: romance da terra e do homem do Brasil Central*. Ituiutaba: Egil, 1998.



COSTA, Ricardo da. História e memória: a importância da preservação e da recordação do passado. *Revista Sinais*, Vitória, v. 1, n. 2, p. 2-15, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/sinais/article/viewFile/2842/2308>. Acesso em: abril de 2017.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1999.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GONÇALVES, Lília Neves. *Educar pela música: um estudo sobre a criação e as concepções pedagógico-musicais dos Conservatórios Estaduais Mineiros na década de 50*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1993.

HAAS, Eliane. *A arte de tocar piano*. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão do Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 1991.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KAPLAN, José Alberto. *O ensino do piano – o domínio psicomotor nas práticas curriculares da educação músico-instrumental*. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 1978.

KIEFER, Bruno. Perspectivas da formação do músico e do educador musical no Brasil. In: *Música - Textos e Contextos*. v. 1. n. 1. FUNARTE Instituto Nacional de Música, Grupo de Estudos Musicais. Rio de Janeiro, fev., 1985. p. 15-19.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas. *Práticas sociais em música: concurso de piano como estratégia de divulgação e*



fomento da música brasileira contemporânea para piano solo e piano a quatro mãos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27, 2017. Campinas. *Anais...* Campinas: ANPPOM, 2017, p. 1-8.

_____. *Um olhar fenomenológico sobre o ensino de piano em Conservatório Público Mineiro*. 2000. 229 p. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) - Conservatório Brasileiro de Música, CBM, Rio de Janeiro, 2000.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas; SANTOS, Maria Helena Mattos de Castro. Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, Minas Gerais. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 15, 2006. João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, 2006, p. 243-250.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas; MUNIZ, Leíse Garcia Sanches; LUCAS, Marcos Vieira. Três lendas brasileiras, de Marcos Vieira Lucas: processos de criação, elaboração de arranjo e aplicabilidade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27, 2017. Campinas. *Anais...* Campinas: ANPPOM, 2017, p. 1-8.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ª ed., revisão e ampliação por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins; TRISTÃO, Rosana Maria. Música e cognição. *Ciências e cognição*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 83-90, 2006. Disponível em: <<http://www.cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/601/383>>. Acesso em: março de 2017.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.



**Objeto Artístico do 12° Concurso de Piano
“Prof. Abrão Calil Neto” de 2005**



Projeto, curadoria e protótipo: Marília Chaves Silveira
Confecção: Centro Cultural “Menino aprendiz de
Cachoeira Dourada de Minas”
Acabamento: Marília Chaves Silveira e Rosania Rocha Lenz
Foto: Kátia Maria Andrade

AS POSSIBILIDADES DIDÁTICAS DO REPERTÓRIO INÉDITO DE CONFRONTO COMPOSTO PARA O GRUPO A DA CATEGORIA SOLO DE PIANO DO CONCURSO DE PIANO “PROF. ABRÃO CALIL NETO”

*Elisangela Oliveira da Costa Venâncio
Flávia Pereira Botelho*

Introdução

A música do século XX, principalmente no que se refere à literatura pianística, oferece uma riqueza rítmica, tímbrica, harmônica, melódica e formal, possibilitando ao aluno de piano uma formação mais completa na sua trajetória (BARANCOSKI, 2004, p. 90). Desse modo, o contato precoce com essa música proporcionará ao aluno a assimilação e a compreensão dessa linguagem, desenvolvendo múltiplas habilidades e estimulando o seu desenvolvimento técnico-musical. Analisando a importância da introdução dessa linguagem desde os níveis iniciais até os níveis mais elevados de estudo de piano e como o cenário brasileiro contemporâneo possui significativos compositores que contribuem para a expansão e o enriquecimento da música do nosso século, o Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” surge como uma rica aproximação do aluno de piano com o repertório contemporâneo brasileiro.

As obras contemporâneas abordadas neste trabalho foram analisadas a partir de sua linguagem pianística, de forma sucinta, principalmente com enfoque na forma e elementos recorrentes na



escrita, e de suas possibilidades didáticas. O referencial teórico utilizado foi o trabalho de Barancoski (2004), no qual são descritos aspectos didáticos presentes nas obras para piano do século XX. Esta análise poderá ser relevante para que este repertório se torne mais conhecido e possa ser utilizado no ensino de piano em seu nível adequado.

O Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”

Com uma edição embrionária em 1989 e criado oficialmente em 1994, o Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” surgiu da iniciativa dos professores de piano do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”. Dentre seus objetivos, o Concurso visa valorizar o instrumento e divulgar a música brasileira para piano; despertar o interesse pela música brasileira contemporânea; estimular a prática da música em grupo e descobrir novos talentos musicais; promover intercâmbio cultural; destacar compositores brasileiros e criar condições ao ineditismo (CONCURSO DE PIANO “PROF. ABRÃO CALIL NETO”, 2018).

O Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” é dividido em três categorias:

- Solo de piano;
- Piano a 4 mãos;
- Música de câmara.

Sob a coordenação artística dos professores Abnader Oliveira Domingues e Denise Andrade de Freitas Martins, o Concurso encontra-se em sua 25ª edição e pode ser considerado de âmbito nacional graças ao empenho e dedicação de seus organizadores e também ao apoio de empresários, profissionais



liberais e Prefeitura Municipal de Ituiutaba, através de dotação orçamentária anual (MARTINS; SANTOS, 2006, p. 245). Esta trajetória também conta com o envolvimento de renomados músicos e professores brasileiros, que acreditaram no evento e contribuíram de forma significativa para sua continuidade, com novas composições, orientações sobre práticas e estratégias de ensino, disponibilizando materiais e selecionando repertórios e estabelecendo contatos e recomendações.

O Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, desde 1997, homenageia um compositor brasileiro a cada ano. Dentre os compositores homenageados, alguns escreveram obras exclusivamente para o Concurso. São eles: Estercio Marquez Cunha, Calimerio Soares, Ronaldo Miranda, Dimitri Cervo, Ricardo Tacuchian, João Guilherme Ripper, Marisa Rezende, Antonio Celso Ribeiro, Denise Garcia, Oiliam Lanna, Marcos Vieira Lucas, Liduíno Pitombeira e Alexandre Schubert⁷.

O repertório didático dos séculos XX/XXI e sua aplicabilidade nos níveis iniciais

Podemos entender o repertório didático como aquele que permita a introdução, o reforço e a exploração de conceitos e aspectos técnico-musicais, vinculados à execução instrumental. Vemos na história do piano, que obras de menor dificuldade e destinadas a iniciantes sempre carregaram o rótulo de obras didáticas; rótulo dado, às vezes, pelos próprios compositores ou professores. Assim encontramos na literatura do instrumento uma infinidade de obras com esse perfil: *O Pequeno Livro de Anna*

⁷ Por questões relacionadas ao tempo necessário à pesquisa, as obras de Liduíno Pitombeira e Alexandre Schubert, que também escreveram obras inéditas para o Concurso, não foram analisadas neste trabalho.



Magdalena Bach (atribuído a J. S. Bach); as sonatinas de diversos compositores do classicismo (Clementi, Diabelli e Kuhlau); *O Álbum da Juventude*, de Schumann; *For Children I e II*, de Bartók e as *Cirandinhas* de Villa-Lobos, por exemplo. É importante frisar aqui que, extrapolando esse conceito, todo repertório, seja de pequena ou grande dificuldade, pode ser visto sob um ponto de vista didático. Essa função está sempre relacionada à visão do professor, ao seu conhecimento pedagógico-instrumental.

Barancoski (2004) destaca a importância do repertório dos séculos XX e XXI no desenvolvimento musical do aluno e defende que este deva ser introduzido nos níveis iniciais do ensino do piano.

De uma forma geral, existe certo distanciamento entre o repertório para piano contemporâneo e a prática dos estudantes de piano. Nos níveis iniciais isso se mostra de forma mais efetiva, principalmente no Brasil, pois a maioria dos professores tem preferência, em sua prática, por um repertório anterior a este período. Isso pode levar a uma dificuldade de entendimento deste repertório pelo estudante de piano, desde os níveis iniciais até os mais avançados, ocasionando resistência à sua execução. Cabe ao professor conhecer esse repertório e suas possibilidades didáticas e oferecê-lo ao aluno.

De acordo com Barancoski (2004) o repertório contemporâneo deve ser visto como uma continuidade da música dos períodos precedentes e não deve substituir o repertório mais tradicional, especialmente nos níveis iniciais, mas sim complementá-lo, reforçando e revisitando elementos em comum e oferecendo elementos e habilidades diferenciais a serem abordados e desenvolvidos, numa perspectiva de reflexão.

Aspectos didáticos das obras analisadas

O repertório de confronto do Grupo “A” da categoria Solo de piano do Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” é formado por obras obrigatórias inéditas de cada compositor homenageado e uma obra de livre escolha do *Livro de Anna Magdalena Bach*. Observando as características da escrita, estas obras podem ser situadas no nível intermediário (inicial), de acordo com Uszler, Gordon e Mach (1991, p. 183-212)⁸. Os estudantes que chegam ao início do nível intermediário de estudo de piano estarão prontos para explorar os recursos e as possibilidades propostos pelo novo repertório, que incluem peças de Anna Magdalena Bach, as danças e outras peças fáceis de Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert, Schumann, sonatinas de Clementi e outros, e *Mikrokosmos* volumes (1–3), de Bartók.

⁸ Segundo os autores, o currículo do aluno do nível intermediário deve conter em seu repertório obras dos períodos barroco, clássico, romântico e a partir do século XX. Em relação às habilidades técnicas, nesse nível são abordados os seguintes aspectos e habilidades: postura correta do corpo em relação ao instrumento, correta posição dos braços, pulsos e dedos; tocar *legato e staccato* dentro de cinco posições e com alternância de mãos; tocar fáceis notas duplas (especialmente segundas, terças, quintas e sextas); experiência com vários estilos de acompanhamento; tríades e inversões em diversas formas; experiência com as dinâmicas *piano* e *forte*, *crescendo*, *decrescendo*, *ritardando*, *a tempo*, *fermata*; uso do pedal; independência das mãos; escalas maiores com dedilhados regulares (uma ou duas oitavas, com mãos separadas).

As obras analisadas neste trabalho foram:

- *Dança medieval* (2003) – Calimerio Soares (1944-2010)
- *Toadinha* (2005) – Dimitri Cervo (1968)
- *A bailarina e o pintor* (2007) – Ricardo Tacuchian (1939)
- *Cantiga* (2009) – João Guilherme Ripper (1959)
- *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012) – Antonio Celso Ribeiro (1962)
- *Cinco por oito* (2013) – Denise Garcia (1955)
- *Primavera* (2016) – Marcos Vieira Lucas (1964)

Nestas obras, podemos perceber características pessoais dos compositores, possibilitando ao estudante o contato com diferentes abordagens estéticas. Há uma grande variedade na formação e orientação estética dos compositores, por isso as obras são muito diferentes e representam o pensamento de cada compositor.

A partir da análise das obras de confronto inéditas supracitadas e tendo o pensamento de Barancoski (2004) como referência, vários aspectos foram identificados como relevantes nas obras e entendidos como possíveis elementos didáticos a serem explorados no estudo e execução das mesmas. Estes são apresentados no quadro:

| Obras Analisadas Aspectos Didáticos identificados | <i>Dança medieval</i> | <i>Toadinha</i> | <i>A bailarina e o</i> | <i>Cantiga</i> | <i>Olhar singelo</i> | <i>Cinco por oito</i> | <i>Primavera</i> |
|--|-----------------------|-----------------|------------------------|----------------|----------------------|-----------------------|------------------|
| Contato com a estética minimalista | | | X | | X | X | |
| Contato com a estética nacionalista | | | X | | | | |
| Contato com a música do estilo medieval | X | | | | | | |
| Dedilhado específico; passagens do/sob o polegar; forma da mão | X | X | X | X | X | X | X |
| Experiência com indicações de dinâmica e/ou agógica | X | X | X | X | X | X | X |
| Experiência com diferentes tipos de toques | X | X | X | X | X | X | X |
| Exploração da dissonância como elemento característico da sonoridade | | | | | | | X |

| | | | | | | | |
|--|---|---|---|---|---|---|---|
| Exploração do piano percussivo | | | | | | | X |
| Ictus inicial anacruse | | | | X | | | |
| Ictus inicial acéfalo | X | X | | | | | |
| Melodia melismática | | | | | X | | |
| Métrica assimétrica regular | | | X | | | X | X |
| Movimentos direto e contrário | | | X | | | X | X |
| Movimentos relacionados a fraseados e ligaduras; | X | X | X | X | X | X | X |
| Notas duplas - intervalos harmônicos simples | X | X | X | X | X | X | X |
| Nota pedal | | X | | | | | |
| Ostinato | X | X | X | | | | |
| Peça com caráter de estudo | | | | X | | X | |
| Polifonia a duas vozes | | | X | | | X | |
| Polifonia a três vozes | | | | | | | X |
| Relação do título com a escrita da peça | X | X | | X | X | X | X |
| Ritmo pontuado | X | | X | | | | |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|--|---|
| Ritmo sincopado | | X | | X | | | |
| Terças paralelas | | | | X | | | |
| Tríades em estado fundamental e inversões em blocos e acordes quebrados | | | | X | X | | |
| Uso do pedal indicado ou sugerido | | X | X | | X | | |
| Variações de métrica | X | | X | | X | | X |

Quadro 1: aspectos didáticos identificados nas obras de confronto inéditas do Grupo A.

A seguir, alguns exemplos dos aspectos citados acima nas obras analisadas:

- *Dança Medieval* – Calimerio Soares



Figura 1: Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 4-6. Ligaduras e articulação.



Figura 2: Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 7-12. Mudanças de dedilhado na posição de cinco dedos.

- *Toadinha* – Dimitri Cervo

Piano

p poco a poco cresc.

5

5

Figura 3: Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 1-9. Deslocamento lateral do teclado.

p

f

5

5

Figura 4: Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 4-6. Movimento relacionado a fraseado e ligaduras.

- *A Bailarina e o Pintor* – Ricardo Tacuchian

The image shows the first eight measures of the piece. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 'ca 78'. The music is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning and *mf* (mezzo-forte) later. A blue bracket labeled 'pergunta' (question) spans the first five measures, and another blue bracket labeled 'resposta' (answer) spans the last three measures. The lower staff (bass clef) features a simple accompaniment with a blue bracket labeled 'tetracorde' (tetrachord) under the first five measures. The word 'Piano' is written vertically on the left side of the score.

Figura 5: Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 1-8. Polifonia a duas vozes.

The image shows measures 32 through 46. At measure 32, the tempo changes to 'poco più mosso' and the time signature changes to 2/4. The upper staff (treble clef) starts with a dynamic marking of *pp rit.* (pianissimo, ritardando) and then *f* (forte). A green bracket labeled 'melodia acompanhada' (accompanied melody) spans measures 33-35. The lower staff (bass clef) features a steady, syncopated rhythmic pattern. A green label 'ritmo sincopado / ostinato' is placed below the lower staff. At the end of measure 35, there are two rhythmic patterns: '1 e 2 e' and '1 2 3 4 1 2 3 4'. The score continues with the same rhythmic pattern in the lower staff and melodic lines in the upper staff.

Figura 6: Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 33-46. Ritmo sincopado em ostinato.

- *Cantiga* – João Guilherme Ripper

Anacruse
p melodia acompanhada
 acordes quebrados terças

Figura 7: Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 1-7. *Ictus* inicial *anacruse*; acompanhamento em acordes quebrados.

8 1. 2.

Figura 8: Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 8-15. Execução de notas duplas em terças, quartas, quintas e sextas

- *Olhar singelo d'uma criança que suplica* – Antônio Celso Ribeiro



Figura 9: Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 9-10. Melodia melismática.



Figura 10: Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 13-20. Experiência com níveis de dinâmica e agógica.

- *Cinco por oito* – Denise Garcia

Figure 11 shows a single staff of music in 5/8 time. It consists of three measures. Above the first measure is the letter 'x', above the second is 'y', and above the third is 'z'. Below the staff, the text 'Padrões rítmicos' is followed by the rhythmic patterns: '2 + 2 + 1' for measure x, '2 + 1 + 2' for measure y, and '1 + 2 + 2' for measure z.

Figura 11: Representação das variações da métrica do compasso 5/8 na obra *Cinco por Oito* (2013), de Denise Garcia.

Figure 12 shows a piano accompaniment in 5/8 time, measures 1-3. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The tempo/mood is marked 'mf movimento direto'.

Figura 12: Garcia, D. *Cinco por oito* (2013), c. 1-3. Tríades em movimento direto.

Figure 13 shows a piano accompaniment in 5/8 time, measures 10-15. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The tempo/mood is marked 'movimento contrário'.

Figura 13: Garcia, D. *Cinco por oito* (2013), c. 10-15. Tríades em movimento contrário.

- *Primavera* – Marcos Vieira Lucas

Meno mosso ♩ = 86

11 *Am*

mf

18 *F#m*

c

Figura 14: Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 11-24. Exploração da dissonância como sonoridade (bitonalidade).

Tempo primo ♩ = 92

25

mp polifonia a três vozes
contraponto

mf

Figura 15: Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 25-30. Polifonia a três vozes.

Considerações finais

As obras de confronto do Grupo “A” da categoria Solo de piano, analisadas neste trabalho, apresentam ampla variedade de abordagens no que se refere à linguagem pianística e questões formais, técnicas e musicais, refletindo a diversidade em relação à formação, orientação estética e influências composicionais de cada compositor.

Estas obras possuem grande potencial pedagógico e são de grande relevância para a divulgação da música brasileira dos séculos XX/XXI, pois demonstram que a produção musical é ativa e precisa ser conhecida do público.

O Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, de Ituiutaba – MG cumpre seu papel de fomentar a música brasileira contemporânea, incentivando os compositores a continuarem produzindo e oportunizando aos professores e alunos o contato com um repertório novo, rico e diferenciado.

É importante ressaltar que o repertório pianístico do século XX não é uma inovação da música, mas se apresenta como uma continuidade de um processo, possibilitando que elementos tradicionais dialoguem com elementos modernos, permitindo novas experiências musicais (BARANCOSKI, 2004). O repertório analisado traz consigo essa possibilidade de abordagem de elementos tradicionais e contemporaneidade. É muito importante que o professor deseje conhecer mais sobre o repertório pianístico, especialmente o repertório contemporâneo, que tem muito a contribuir para a formação de seus alunos.

Referências

BARANCOSKI, Ingrid. A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, v. 9, p. 89-113, 2004. Disponível em:

<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09_cap_06.pdf>. Acesso em: março de 2013.

CONCURSO DE PIANO “PROF. ABRÃO CALIL NETO”. Ituiutaba, 2018. Disponível em:

<<http://www.conservatorioituiutaba.com.br/concurso-de-piano/historico>>. Acesso em: maio de 2018.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas; SANTOS, Maria Helena Mattos de Castro. Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, Minas Gerais. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 15, 2006. João Pessoa. **Anais...** João Pessoa, 2006, p. 243-250.

USZLER, Marianne; GORDON, Stewart; MACH, Elyse. Repertorie and the Intermediate Student. In: *The welltempered keyboard teacher*. New York: Schirmer Books, 1991. p. 183-212.



**Objeto Artístico do 15° Concurso de Piano
“Prof. Abrão Calil Neto” de 2008**



Projeto, curadoria: Maria Helena Mattos de Castro Santos

Confecção: João Virmondes

Acabamento: Maria Helena Mattos de Castro Santos

ORQUESTRA DE TECLADOS ELETRÔNICOS EM CONCURSO DE PIANO: ULTRAPASSANDO BARREIRAS PELA PRÁTICA SOCIAL DA MÚSICA

Leíse Garcia Sanches Muniz

Introdução

A semana cultural realizada anualmente no Conservatório Estadual de Música “Dr. José Jóccoli de Andrade” tem como cerne o Concurso de piano, e, a participação de uma orquestra de teclados eletrônicos nas aberturas ou encerramentos desse evento é, no mínimo, um fato curioso. Sabemos que, apesar da forte tradição do ensino instrumental individualizado no Brasil, cresce o interesse em estudar grupos que trabalhem habilidades funcionais no uso do teclado, visando uma formação musical mais abrangente. Sendo assim, creio ser proveitoso citar alguns desses estudos que tanto têm contribuído para as discussões no âmbito da Educação Musical.



1. Qual o significado do ensino coletivo de música?



Figura 1: ensaio na biblioteca do conservatório em 2017 (acervo pessoal).

Oliveira (1990) faz uma pesquisa envolvendo o projeto “Iniciação musical com introdução ao teclado na escola de música da UFBA” surgido em 1988. Segundo seus estudos, o objetivo desse projeto é propiciar experiências que envolvam elementos básicos da música, desenvolvendo uma alternativa didática em que o piano é utilizado como meio de musicalização infantil, juntamente com atividades que utilizam instrumentos de percussão, o corpo, a voz e a palavra. Algo que chama a atenção nesse processo da aplicação das estruturas EE-IMIT⁹ é o fato de que as escolhas e sequências das atividades do projeto serem subordinadas às características, ao potencial e às experiências dos alunos. Outro ponto importante observado é a ênfase no

⁹ EE-IMIT: Estruturas de ensino do projeto iniciação musical com introdução ao teclado.

professor, o qual regula a duração das atividades e procura conciliá-la com o ritmo de cada aluno. É a figura docente que flexibiliza a aprendizagem dos conteúdos e possibilita a convivência dos vários ritmos de aprendizagens individuais, assegurando assim uma trajetória positiva do processo de aprendizagem que beneficia o desenvolvimento do grupo em sua totalidade e também em suas especificidades.

Esse tipo de modelo de ensino assemelha-se ao que vem sendo aplicado na Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro”, grupo musical formado por alunos e professores do Conservatório Estadual “Dr. José Zóccoli de Andrade”. A professora regente é quem escolhe o repertório adequado ao grupo e faz os arranjos de acordo com as especificidades de cada integrante. É ela que regula a quantidade e a duração das atividades durante os ensaios, observando as possibilidades individuais e grupais. Mas, apesar dessa ênfase nas iniciativas da ação pedagógica, a regente procura manter um diálogo constante com os integrantes, sempre atenta às suas respostas e flexível no que se refere às interferências, adequações e transformações necessárias.

O próximo exemplo são as reflexões de Oliveira, Alberda Souza (2015), cujo artigo “A teoria de aprendizagem cooperativa no ensino coletivo de teclado: uma experiência na escola” relata uma prática de ensino coletivo de piano e teclado na educação básica. Durante essa experiência, os autores observam uma ação que utiliza o teclado como ferramenta de musicalização criativa, ativa e divertida, propondo uma nova perspectiva de trabalho na educação musical orientada pela aprendizagem cooperativa, com base na teoria socioconstrutivista de Vygotsky (1998). Essa experiência despertou o interesse das crianças pelos conteúdos, potencializou o envolvimento e estimulou a cooperação mútua



para se chegar ao resultado desejado: tocar uma canção completa. Os autores dessa pesquisa constatam que esse ambiente de ensino em grupo favoreceu o desenvolvimento da imaginação, da consciência crítica, do interesse pelo outro, do prazer das descobertas com o outro e da interação social que trabalha por objetivos comuns, em contraposição ao individualismo e à competitividade. Além disso, percebeu-se que as contribuições de cada um tornaram o ensino e a aprendizagem uma ação mais centrada na humanidade, e, portanto, mais rica em significado e com maior potencial transformador.

Essa experiência me fez pensar na participação da Orquestra de teclados no Concurso de piano do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade, já que ela está sempre em evidência nas homenagens aos compositores brasileiros. Geralmente, as peças escolhidas para a Orquestra de teclados apresentar são peças para Piano solo, escritas pelo compositor para serem tocadas nos confrontos do concurso. Embora o conteúdo seja o mesmo, nota-se o contraste em sua aplicação. Primeiramente, temos, de um lado, um arranjo que permite uma liberdade de execução e de interpretação, contrastando com o rigor da performance da partitura no concurso. Os contrastes continuam entre os muitos teclados e o piano solitário, entre a interação da prática de conjunto e a individualidade do solista, entre o empenho que promove objetivos comuns e a competitividade pela classificação, entre a satisfação do fazer musical com o outro e o prazer pela premiação em medalhas e dinheiro.

Creio que tais contrastes apontam a possibilidade da convivência das diferenças. Mais do que isso, mostram-se ricas e belas oportunidades de composições surpreendentes. Percebo nuances nos olhares dos compositores visitantes. Alguns já me

confessaram que, estando em concurso de piano, ao verem um monte de teclados montados, horrorizam-se em seus pensamentos. Mas, após a apresentação, sempre se mostram surpreendidos positivamente, o que é muito gratificante para nossa prática pedagógica.

Outro exemplo de prática em conjunto com teclas é o estudo de Câmara (s/d). Ao realizar um trabalho sobre o ensino coletivo centrado no aluno, a autora concebe o ser humano como objetivo da educação musical e o prazer como estratégia de tornar o fazer musical mais proveitoso, buscando, então, oportunizar o aprendizado da música a partir do repertório trazido pelo aluno. A questão era entender como se poderia atender às necessidades musicais de cada aluno através do trabalho de aulas coletivas de música com teclado e utilizando o repertório que eles próprios trouxessem. Assim, Câmara (s/d) observou que a abordagem pedagógica mais livre nas oficinas viabilizou uma observação mais sensível e comunicativa e uma ação mais flexível, criativa e renovadora, desenvolvendo-se entre os alunos a consciência da responsabilidade de um trabalho coletivo. Desse modo, as reflexões mostraram a necessidade de haver neutralidade da parte do professor em relação ao seu gosto musical e escolha de repertório, pois o gosto musical dos participantes é uma excelente estratégia que favorece o ensino musical em grupo. Além disso, as observações apontaram que o professor precisa se atualizar constantemente para ser criativo nos planos de aula, na aplicação dos conteúdos, na utilização de jogos musicais e na composição de arranjos que atendam às especificidades de cada aluno.

Sobre a neutralidade do professor apontada por Câmara (s/d), como regente da Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro” devo confessar que esse não é um ponto forte em minha prática pedagógica. Considero os gostos dos alunos, mas não com

neutralidade. Não consigo ser uma figura neutra diante das escolhas musicais dos alunos, pois até minhas feições me denunciam. Mas tenho procurado me vigiar e me questionar neste sentido, já que preciso considerar com atenção e respeito as bagagens e vivências musicais que os alunos trazem para a sala de aula. Por outro lado, há muita criatividade e constantes transformações vivenciadas através dos arranjos e das interações em conjunto, o que gera uma participação ativa e criativa de todas as partes envolvidas.

1. Qual o lugar do teclado eletrônico em instituições formais do ensino musical?



Figura 2: gravação do clipe “A paz” em um sábado letivo, na área externa do conservatório em 2016 (acervo pessoal).

A Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro” é formada por vários teclados tocando em conjunto, com timbres variados, os quais são escolhidos para atender a formação instrumental mais adequada ao repertório escolhido. Como uma das primeiras professoras a lecionar teclado no conservatório de Ituiutaba em 1993, lembro-me muito bem como era intenso e marcante o preconceito sobre esse instrumento. Apesar do tempo ter abrandado esse sentimento, torna-se necessário refletirmos sobre a crescente expansão da importância desse instrumento eletrônico em escolas tradicionais de música.

Farias (2017) realiza um estudo de caso focalizando o teclado eletrônico como instrumento que integra tradição performática de teclas e tecnologia da música. Os resultados de sua pesquisa apontam o teclado como um instrumento que carrega em si avanços tecnológicos que possibilitam a vivência de novos paradigmas na educação musical. Ela aponta a versatilidade do teclado devido a recursos como imitar vários instrumentos e combinar timbres. Menciona ainda a popularidade, a acessibilidade e a grande utilização do teclado eletrônico na maioria das músicas produzidas e consumidas pela juventude, enfatizando a necessidade de que educadores revelem o potencial desse instrumento musical.

Assim como os estudos de Farias (2017), meu trabalho pedagógico na Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro” se apoia nas reflexões de Souza (2008), a qual considera a importância do contexto em que a aprendizagem musical se dá. A Orquestra de teclados mostra-se um ambiente complexo, pois, além de lidar com as questões tecnológicas do instrumento, envolve a diversidade das experiências coletivas e a particularidade do grupo em questão. O teclado é a tecnologia em torno da qual as experiências são vivenciadas. Através dele, os



componentes da orquestra se mostram, se expressam musicalmente, tornando audíveis e visíveis as suas aprendizagens. Os recursos tecnológicos do teclado permitem o efeito sonoro previsto nos arranjos, os quais unem a tradição das composições eruditas e a liberdade da inovação e da construção ativa, criativa e “improvisativa” da música e dos sentidos musicais.

Os teclados usados pela Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro” são, em sua maioria, da marca Yamaha com poucos recursos tecnológicos. Dentre eles, citamos o PSR E203, PSR E233, PSR 190, PSR 340, PSR 550 e PSR 620. Como não são novos e são muito manuseados pelos alunos e professores, precisam de constantes reparos, o que nem sempre é possível. Apesar das deficiências técnicas e de qualidade apresentadas pelos teclados utilizados, muitos integrantes da orquestra passam a conhecer as notas musicais e os seus sons ao manuseá-los, o que os torna importante instrumento musicalizador.



2. Quem é a Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro”?



Figura 3: apresentação na Semana cultural em 2013 (acervo pessoal).

A Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro” é um grupo musical que envolve de 15 a 20 participantes. Os integrantes da Orquestra de teclados são alunos que se matriculam em uma prática de conjunto e professores do conservatório que se interessam em participar. Em média, temos quinze alunos e dois ou três professores. Existe muita rotatividade, pois, a cada ano, novos integrantes se matriculam de acordo a disponibilidade de seus horários e outros são impedidos de continuar pelo mesmo motivo. Existe também muita heterogeneidade, porque é uma prática de conjunto permitida para todas as séries. Assim, os integrantes são alunos iniciantes, de nível intermediário e avançado. Há ainda muita diversidade de gerações, pois uns são crianças, outros adolescentes, jovens e adultos. Como professora

e regente do grupo, lido com a inquietação e a impaciência das crianças e adolescentes e, também, com sua facilidade para manusear os comandos do teclado e descobrir seus recursos tecnológicos. Enquanto isso, os de mais idade se mostram mais concentrados e pacientes, mas sentem dificuldades em manusear os teclados. Os mais velhos apresentam dificuldades com agilidade e técnica e os jovens são mais ágeis e habilidosos, mas com pouco tempo para estudo devido às inúmeras atividades que lhes são impostas cotidianamente.

Tamanha diversidade me desafia o tempo todo como professora, sobretudo na produção dos arranjos, pois são eles que vão permitir que cada um se sinta importante e faça o seu melhor segundo a sua possibilidade e a sua vivência musical. Assim, componho linhas melódicas e sequências harmônicas com diferentes níveis de complexidade, de acordo com a especificidade de cada um. Durante o processo, essas composições podem ser alteradas ou trocadas. Isso acontece quando a prática em conjunto não traz o efeito sonoro desejado, ou, quando se pode perceber que a partitura está além ou aquém das habilidades do aluno.

Ao considerar as diferentes bagagens de valores sociais de cada indivíduo, Setton (2010) defende os processos de ressignificação e reapropriação dos sentidos e conteúdos transmitidos, em que cada consumidor tem uma parcela de si incorporada ao que absorve. Em outras palavras, diferentes conhecimentos e experiências vivenciados por cada pessoa determinam diferentes significados às mesmas informações veiculadas. Assim, cada receptor interage com as informações, recriando sentidos e tomando posse delas das mais variadas formas.

Essa diversidade cultural é uma característica marcante da Orquestra de teclados, pois é um grupo que reúne professores e alunos de séries e idades bem diversas. São crianças, adolescentes, jovens e adultos tocando juntos, e a minha preocupação docente é sempre como intermediar um fazer musical que corresponda às compreensões e interesses tão distintos. Assim, a convivência na sala de aula se dá em um ambiente musical de experimentação, de cumplicidade, de trocas e descobertas, de erros e acertos, em que diferenças de nível técnico, social e de faixa etária se mostram desafiadoras e tornam as interações interessantes e de muito crescimento. Nesse contexto, a ressignificação e reapropriação de conteúdos se tornam uma necessidade constante, a fim de que cada componente encontre realização com sentido no fazer musical em conjunto.

Nesse sentido, deve-se prestar atenção também aos aspectos sociológicos, pois o fazer musical em grupo é um processo social. Para tanto, faz-se necessário estudar o comportamento musical dos alunos diante das influências sociais, institucionais e grupais. Sob este olhar sociológico, tem-se que dar enfoque às condições sociais, aos efeitos da música e às relações socio musicais dos envolvidos na pesquisa (KRAEMER, 2000).

Sobre a importância desse olhar, Kraemer (2000) diz que:

[...] os processos próprios da apropriação e transmissão musicais de indivíduos em uma situação histórico-sociocultural são realizados no contexto do seu respectivo cotidiano músico-cultural, e necessitam da interpretação em relações de sentido para possibilitar orientações e oferecer perspectivas (KRAEMER, 2000, p.66).

Essa interpretação dos processos de apropriação e transmissão musical mencionada por Kraemer (2000) torna-se uma constante necessidade nas pesquisas em educação musical.



Nesse sentido, Souza (2004) expõe o desafio pedagógico de propiciar uma aprendizagem que, ao mesmo tempo em que estimula novos conhecimentos, busca coerência com o contexto histórico e cultural. Assim, propõe o estabelecimento de um diálogo entre os sujeitos socioculturais e os conhecimentos musicais, e que esse diálogo repercuta em mudanças e adaptações no currículo, nos conteúdos e nas formas de ensinar. Desse modo, ela aborda as mudanças complexas e dinâmicas que afetam a sociedade contemporânea, enfatizando a complexidade das diversas vivências construídas em diferentes tempos e espaços, em um fluxo intenso de interações de um mundo globalizado e num ritmo frenético de transformações sociais, tecnológicas e culturais. A autora chama a atenção para a simultaneidade e multiplicidade dos espaços sociais e culturais onde são construídas as identidades de seres complexos e contraditórios (como os adolescentes e jovens) e suas relações com a música. Mostra também a necessidade de os currículos escolares desvendarem a complexidade da música como fato social e abrirem espaço para alunos como seres inteiros e plenos de si mesmos.

Ainda pensando nesse aspecto social da música, as reflexões de Setton (2008) permitem repensar a questão da socialização, tendo em vista a configuração histórica híbrida e complexa de nossa sociedade contemporânea. Setton (2008) consegue sintetizar importantes contribuições de autores que, através de suas pesquisas e reflexões, oferecem referências teóricas importantes na construção de novas concepções sociológicas que atendam às demandas da atualidade. Ela traz uma reflexão enriquecedora sobre os aspectos sociológicos tão intensamente presentes em minha prática pedagógica, a Orquestra de teclados. A questão sociológica é vista como um processo em construção, cujo autor atua e interage ativamente com o sistema



em que está inserido, produzindo suas próprias experiências e sua história. Desse modo, torna-se muito interessante que a compreensão das estruturas sociais aconteça através de uma investigação dos esforços individuais dessa construção de si mesmo nas relações sociais. Essa é uma reflexão importante para a compreensão de práticas coletivas de ensino, a qual pode favorecer norteamentos didáticos e estratégias que correspondam às demandas contemporâneas da aprendizagem.

3. Quais as Implicações do Repertório?



Figura 4: ensaio das obras de Liduino Pitombeira na biblioteca em 2017 (acervo pessoal).

Schneider e Wolffenbuttel (2015), ao pesquisarem o repertório como fator motivacional no aprendizado do teclado, constataram nas aulas de teclado a utilização de métodos para piano e de peças avulsas. Suas reflexões consideram que o repertório não é um item determinante, mas é um fator importante na motivação dos alunos. Os autores afirmam que, além do repertório, o apoio da família, o ensino e a interação musical em grupo, o bom relacionamento entre professor e aluno e as metodologias utilizadas também são fatores que influenciam significativamente a motivação no processo de aprender e ensinar música no teclado.

Como regente, preocupo-me muito com essa questão do repertório na Orquestra de teclados. A dificuldade para conciliar os gostos musicais de um grupo heterogêneo em idade, nível social, cultural, técnico e escolar me impulsionou a criar arranjos, através dos quais as heterogeneidades podiam ser articuladas e conviver em interessantes possibilidades combinatórias. Desse modo, além de um fazer musical popular variado, por vários anos consecutivos o grupo tem se disponibilizado a tocar composições eruditas contemporâneas brasileiras durante as homenagens feitas na presença do compositor, por ocasião das semanas culturais dos concursos de piano. É um grande desafio, o qual vem sendo superado ano a ano através dos arranjos, da cooperação e do bom relacionamento entre os integrantes.

O repertório utilizado na Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro” se constitui de variados estilos, pois abrange música popular, folclórica, gospel, e também músicas de compositores contemporâneos brasileiros tais como: Edino Krieger (2007), Ricardo Tacuchian (2008), Gilberto Mendes (2009), João Guilherme Ripper (2010), Marisa Resende (2011), Maria Helena Rosas Fernandes (2012), Antonio Celso Ribeiro



(2013), Denise Garcia (2014), Oiliam Lanna (2015), Marcos Vieira Lucas (2016), Liduino Pitombeira (2017) e Alexandre Schubert (2018).

Esse repertório de música brasileira contemporânea vem sendo utilizado desde 2007, devido à participação da Orquestra de teclados na semana cultural, a qual homenageia um compositor vivo a cada ano. Dessa forma, os alunos da orquestra têm a oportunidade de conhecer o que se tem criado musicalmente no atual cenário da música erudita nacional e de interpretar essas obras segundo suas realidades e possibilidades.

As obras de compositores contemporâneos brasileiros interpretadas pela Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro” são: “Canção de ninar” (Canções Ingênuas - Ricardo Tacuchian), “Ontem, hoje e amanhã” (Canções Ingênuas - Ricardo Tacuchian), “Desafio” (Edino Krieger), “Felicidade 1” (Gilberto Mendes, poema de Raul de Leoni), “Felicidade 2” (Gilberto Mendes, poema de Raul de Leoni), “Ein coral” (Gilberto Mendes, poema de Leíse Sanches) Em 2010 “Kinderszenen”3-Maracatu (João Guilherme Ripper), “A fanfarra do rei” (Antônio Celso Ribeiro), “Rock Piano” (Denise Garcia), “Parabéns 1, 2 e 3” (Oiliam Lanna), “Três lendas brasileiras” I - O Saci Pererê, II - Iara, mãe d’água e III - O Curupira (Marcos Vieira Lucas), “Vila Platina” I-Tijuco, II -Pio e III- Guató (Liduino Pitombeira), “Caminho” (Alexandre Schubert), “Nas estrelas” (Alexandre Schubert), “Impressão mística” (Alexandre Schubert) e “Divertimento” (Alexandre Schubert). Todas essas obras foram arranjadas para o grupo, numa tentativa de proporcionar intercâmbio entre universos musicais tão distintos e promover uma vivência musical rica e democrática que compreende tanto as demandas musicais, como também as necessidades pedagógicas e os desejos dos integrantes.



4. Qual a importância dos arranjos?

INTERMEZZO

Projeto Escrevendo o Futuro (PEF) - (RE) cortando papéis, criando painéis, Orquestra de Teclados “Zélio Sanches Navarro” e Camerata “Prof. Cilas Pereira Rocha” apresentam:

Vila Platina (Tijuco, Pio, Guató), de Liduino Pitombeira.



03 de Outubro 2017 – 18:00 horas
Sala Camargo Guarnieri
Bloco 3M -Campus Santa Mônica
Uberlândia/MG

Coordenação: Flávia Botelho e Eduardo Tullio
Colaboração: Mariana Mendes e Neemias Borges
* ENTRADA FRANCA



Figura 5: cartaz para divulgação do evento *Intermezzo* na UFU em 2017
(Fonte: Universidade Federal de Uberlândia).

O arranjo musical é um item indispensável para o fazer musical da Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro”, tornando-se um tema que merece especial atenção e cuidadosa ponderação. Desse modo, cito, a seguir, contribuições de estudos como os de Flach (2013), Aragão (2001 a e b) e Pereira (2001).

Falando a respeito do processo de elaboração de arranjo, Flach (2013) afirma que o nível dos alunos é o fator determinante principal, já que este delimita as decisões sobre os demais fatores envolvidos. Dessa forma, são as habilidades e as dificuldades dos alunos que regem o arranjador durante o processo em que escolhe

o repertório, a tonalidade, as células rítmicas, o andamento, a harmonia, as melodias, o fraseado, as dinâmicas e a articulação. Essa mesma preocupação direciona os arranjos que são feitos na Orquestra de teclados, quando é preciso pensar nas especificidades de cada participante, criando melodias e interferências musicais de acordo com as habilidades e limitações dos integrantes do grupo.

Quanto à motivação dos alunos, Flach (2013) constata em seus estudos que o resultado sonoro do arranjo é que desperta a vontade de estudar e tocar. Nesse sentido, menciona a importância de um belo resultado sonoro, mas com o cuidado de que não esteja além ou aquém das possibilidades técnicas e musicais dos alunos. Sem dúvida, concordo com essa autora, pois também posso perceber que o efeito sonoro da prática em conjunto na Orquestra de teclados produz grande motivação entre os integrantes. Vejo o esforço, o envolvimento e a alegria de todos durante ensaios e apresentações, quando os sons se juntam e se completam criando sentido e beleza musical. Da mesma forma, sentir a aprovação e a apreciação do público é também motivador e gratificante.

Os resultados da pesquisa de Flach (2013) mostram a importância das escolhas das peças a serem arranjadas e trabalhadas, enfatizando o desejo dos alunos como fator constantemente considerado no processo. Evidenciam ainda que, ao valorizar suas opiniões e ter como referência as escolhas que os alunos apontavam, o trabalho em sala de aula se aproximava do cotidiano do aluno, promovendo um diálogo mais aberto entre os diferentes contextos. Além disso, os arranjos evidenciaram um trabalho musical a serviço da missão pedagógica, permitindo unir musicalmente alunos em diferentes níveis técnicos. Assim, com a ação do arranjador e com as interferências dos alunos nos



arranjos, uniu-se a preocupação didática à preocupação com a sonoridade musical. Houve promoção da familiarização com as músicas, desenvolvimento da precisão e da sincronia de tocar junto, desenvolvimento da percepção do equilíbrio sonoro entre as vozes, desenvolvimento do vínculo afetivo entre alunos e entusiasmo de tocar em grupo. Esses resultados corroboram a prática musical na Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro” através dos arranjos como um fazer que democratiza o ensino da música, tornando-o acessível, viável, prazeroso e apreciável em qualquer etapa da vida ou condição técnica ou sociocultural.

Aragão (2001b) procura esclarecer o termo “arranjo”, trazendo algumas definições como consta da Revista Fonoarte, a qual considera “adaptação” e “transcrição” como seus sinônimos. Esse autor aponta uma importante diferença entre arranjos de músicas populares e arranjo de músicas eruditas ao afirmar que, enquanto o arranjo popular tem a opção de utilizar apenas alguns elementos da música original, o arranjo erudito lida com o original em sua integralidade. Segundo ele, essa diferença é muito significativa, pois deixa clara a maior liberdade que o arranjador tem com relação à música popular (ARAGÃO 2001a, p 15).

Concordo com Aragão (2001a), pois sinto uma grande diferença quando faço arranjo de músicas populares e quando faço de músicas eruditas. A liberdade que a música popular oferece é muito grande, pois pode-se criar sem as amarras das regras estruturais e estilísticas que envolvem a música erudita. Mas isso não significa que seja mais fácil fazer arranjos de música popular, pois quanto maior a liberdade, mais de si se coloca no arranjo, e, portanto, maior a responsabilidade e maior o comprometimento do arranjador. Por outro lado, a música erudita requer maior atenção à integralidade da obra original e mais



fidelidade às propostas musicais do compositor, o que também não é uma tarefa simples. Logo, tanto os arranjos populares quanto os eruditos devem ser trabalhados com o mesmo empenho, embora requeiram esforços diferenciados por possuírem suas complexidades próprias.

A autora Pereira (2001) diferencia arranjo dos termos transcrição, adaptação, redução e orquestração, pois, segundo ela, “[...] a transcrição aproxima-se o máximo possível do original e o arranjo promove desvios”. (PEREIRA, 2001, p. 175). Dessa forma, quando se faz um arranjo, espera-se uma flexibilidade maior que se traduz em modificações, acréscimos ou diminuições que não acontecem nas reduções, transcrições e orquestrações.

Segundo Pereira (2001), a transcrição se caracteriza principalmente pela alteração de meio instrumental e tem um maior grau de fidelidade à composição original (PEREIRA, 2001, p. 88). A adaptação é a adequação da música a um contexto diferente, o que pode significar alterações no gênero, no formato, na linguagem ou também na formação instrumental (PEREIRA, 2001, p. 217). A redução, a partir de uma obra para grande quantidade de instrumentos, reduz a composição de forma a poder ser tocada por um grupo menor ou por um único instrumento, preservando os aspectos estruturais da obra. A orquestração faz esse mesmo processo ao contrário, ou seja, amplia o número de instrumentos a partir de uma obra original que utiliza uma quantidade menor. Dessa forma, Pereira (2001) situa a redução, a orquestração e a transcrição como interferências que procuram, em maior grau, manter a proximidade com a obra original, colocando o arranjo como uma categoria que se distancia dessas por sua maior flexibilidade criativa.

Em minha experiência como arranjadora, compreendo que algumas etapas se fazem necessárias durante o processo. É

preciso escolher o repertório, trabalhar as possibilidades dele, e, por fim, aplicá-lo em sala de aula. As transformações continuam durante o processo de aplicação, quando testamos a adequação do que foi idealizado. Nesse momento, os integrantes participam ativamente do arranjo, o qual pode ser modificado segundo suas necessidades e particularidades. Assim, é uma grande alegria poder participar desse fazer musical que promove uma interação que une crianças, jovens, adolescentes, adultos, alunos e professores em uma prática repleta de sentidos e de realização musical, pessoal, social e cultural. (MARTINS, MUNIZ, VIEIRA, 2017).

5. Como os desafios se transformam nas melhores realizações?



Figura 6: gravação do 8º DVD em 2012 (acervo pessoal).

Duas características que considero mais desafiadoras da Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro” são a rotatividade dos estudantes integrantes e a diversidade de habilidades técnicas e musicais. Com encontros semanais na biblioteca do conservatório, a Orquestra de teclados convive em meio a um ambiente musical de experimentação, trocas de conhecimentos e promoção de novas aprendizagens, onde as diferenças de nível técnico, sociais e de faixa etária se mostram desafiadoras, intensificando as relações e interações entre as pessoas. O arranjo cumpre o papel de mediador entre os participantes e a obra. Para isso, a grade musical é construída com vozes específicas que atendem às habilidades de cada um, observando-se a escolha dos timbres, distribuição de melodias e acompanhamentos. Assim, busca-se criar/recriar uma atmosfera musical com base nas interferências musicais a cargo dos teclados, o que implica um grande desafio: a conciliação da realidade dos estudantes com as condições de sonoridade e efeitos sonoros desejáveis dos instrumentos disponíveis.

Desse modo, temos um grupo que abrange uma larga escala de faixa etária, diversos níveis escolares e sociais. Representam a multiplicidade e a diversidade que caracteriza a sociedade contemporânea, cujas relações sociais se desprenderam de contextos locais através de uma articulação que tem sido crescentemente acionada e intensificada pelas tecnologias midiáticas. Então, como diz Setton (2005), tem-se criado uma nova dimensão em que tempo e espaço ganham nova configuração e novos sentidos que refletem novas formas de ser, de pensar, de se posicionar e de se relacionar.

Sendo assim, considero muito positiva a heterogeneidade que caracteriza os integrantes da Orquestra de teclados. Ela torna-se um espaço em que as diferentes gerações e habilidades



transitam com liberdade, sem as barreiras “delimitantes” muito comuns às instituições tradicionais. Há os atritos de interesses, mas a diversidade amplia as oportunidades de conexões e diálogos, os quais provocam interações construtivas.

É natural esperar que essas diferenças causem alguns incômodos nas relações como, por exemplo, crianças impacientes com as repetições necessárias para alguns que são mais velhos ou têm maiores dificuldades de aprendizagem, e, por outro lado, os de mais idade impacientes com as brincadeiras infantis durante os ensaios. Há ainda os conflitos gerados por pensamentos políticos polarizados e, nesse sentido, alguns ensaios foram finalizados com discussões.

Apesar das turbulências naturais e das dificuldades relacionais geradas por essa heterogeneidade tão evidente e acentuada, pode observar que a prática musical em grupo desenvolve o olhar para o outro com mais respeito e consideração. Assim como as diferenças pessoais, culturais, políticas e sociais, as diferentes melodias precisam soar e conviver de diferentes maneiras. Nem sempre vamos tocar juntos. Há pausas, solos, alternâncias, dissonâncias e consonâncias. O importante é que cada um faça soar a sua própria verdade da melhor forma, mas sem perder de vista o todo do qual fazemos parte.

Assim, ao olhar para as atuações, realizações e relações no grupo, apoio-me em Setton (2010), considerando atentamente as diferentes bagagens de valores pessoais e sociais adquiridos por um consumo cultural que passa por processos de ressignificação e reapropriação. Faz-se necessário compreender as experiências familiares, escolares, do lazer, do trabalho ou em outros ambientes vivenciados pelos sujeitos da pesquisa e como eles têm articulado essas vivências para criar sentido às suas ações e atuações no grupo. Partindo desse pressuposto, vislumbram-se

etapas desafiadoras em que se deve observar as trocas socioculturais geradas pelas articulações e transformações movidas nas interações do grupo. Penso que, quanto maior a pluralidade de valores e referências, maior e mais ricas são as possibilidades de trocas e articulações.

Creio que a Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro”, de uma forma bem minúscula, mas significativa, reflete a nova configuração cultural na área da educação citada por Setton (2005). É uma configuração que revela as evoluções contemporâneas de uma sociedade bombardeada por múltiplas e híbridas influências tecnológicas, sociais e culturais. Ela afeta os modos de adaptação, de percepção e de atuação do sujeito, e, portanto, interfere diretamente nas formas de aprendizagem e de interação com o mundo. Pensando nisso, relembro como eram as salas de aula nas décadas passadas e percebo como as interações entre aluno e professor e entre os próprios alunos têm se transformado. As relações se tornaram mais complexas e com múltiplas possibilidades de articulação e interação. As diferenças, as contradições e as exceções saem das sombras do anonimato para protagonizarem inúmeras ressignificações interessantes e enriquecedoras, criando possibilidades combinatórias infinitas.

Assim, na Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro”, crianças ensinam aos mais velhos a lidar com a tecnologia dos teclados, jovens ajudam aos demais nas questões musicais e os mais velhos ensinam aos mais jovens sobre valores pessoais, sociais e históricos. Também os alunos ensinam, criticam e sugerem conteúdo ao professor, bem como participam ativamente nas criações e nos arranjos. As aprendizagens musicais acontecem em meio a essas trocas e articulações. Elas não são homogêneas, pois são ressignificações individuais das constantes e múltiplas experiências coletivas. Há os que leem partitura com



facilidade, há os que o fazem com muita dificuldade. Há os que possuem técnica para tocar qualquer célula melódica em qualquer velocidade e há os que se esforçam para conseguir tocar até mesmo notas longas no tempo certo. Há os que conseguem perceber as diferentes vozes e há os que ainda não sabem ouvir a própria voz.

Desse modo, o arranjo apresenta-se como um ponto muito importante, pois é o que torna possível o fazer musical desse grupo tão eclético. Levando em conta as particularidades da Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro”, o arranjo não é somente uma ferramenta para a aprendizagem musical, mas também a interferência vital que viabiliza condições para o fazer musical em conjunto. É a única maneira de unir integrantes tão diferentes em níveis de estudo e de compreensão musical. As dificuldades e as habilidades dos integrantes direcionam e delimitam o campo de ação da arranjadora, que, no caso, é também a professora e a pesquisadora. Como já disse Flach (2013), o nível dos alunos é o fator dominante principal no processo de elaboração de arranjos. Por isso, pode-se dizer que, sem os arranjos, um grupo como esse não teria a menor possibilidade de coexistir.

A aplicação dos arranjos nos ensaios precede as apresentações do grupo, as quais se tornam um momento de realização, de conquista, de afirmação e isto diz muito sobre o significado da Orquestra de teclados na vida dos seus integrantes. Estes aspectos pessoais e sociais são decisivos na compreensão do fazer musical da Orquestra de teclados como prática social. Como sugere Kraemer (2000), é preciso focalizar as condições sociais, os efeitos da música e as relações socio musicais dos envolvidos na pesquisa, considerando o comportamento musical dos integrantes em meio às influências sociais e institucionais.



Parece estar claro o fato de que as apresentações significam o ápice de uma realização pessoal e, ao mesmo tempo, grupal. E, como dizem os integrantes em seus depoimentos: É quando “mostro que aprendi e é prazeroso tocar em equipe”, “me sinto bem tocando, apresentando e convivendo com as pessoas em meio ao fazer musical. Adoro este ambiente” e, também, é quando “podemos ser prestigiados”.

Pensando no aspecto do resultado sonoro, creio que esse é um dos fatores determinantes para a existência e permanência do grupo por mais de dez anos consecutivos em uma escola estadual. Mesmo com a rotatividade natural entre os componentes devido a variadas circunstâncias, há os que perseveram e mantêm a participação nessa prática de conjunto que é uma das disciplinas do curso técnico em instrumento. Outros aspectos importantes observados são o envolvimento afetivo, a satisfação de pertencer a um grupo, a valorização pessoal e o reconhecimento social. Desse modo, podemos dizer que a Orquestra de teclados encarna uma das definições de socialização citadas por Setton (2008, p. 1), pois se apresenta como “[...] um conjunto expressivo de práticas de cultura que tecem e mantêm os laços sociais”, mostrando-se um lugar de investigação que, ao mesmo tempo em que faz música, explora as relações entre os seus integrantes e as transformações decorrentes de suas interações. É um grupo que, construído coletiva e individualmente, reflete diferentes formas de ser e se expressar. Assim, o componente da orquestra se une ao grupo através de uma linguagem musical específica e de uma realização sonora própria, com o objetivo de existir além de si mesmo. Nesse sentido, além de ser quem é, é parte de um todo único que se processa em constantes invenções e reinvenções. Cada ensaio é uma nova oportunidade de trocas e interações de subjetividades, e os integrantes se mostram protagonistas nesses processos de construção, desconstrução e reconstrução.



Desse modo, os aspectos observados nas vivências e relações do grupo enquanto prática musical e social revelam aprendizagens musicais expressivas, permeadas de significado afetivo como elevação da autoestima e realização pessoal. Há uma preocupação da regente em considerar as diferentes bagagens, os desejos e os valores culturais dos integrantes, o que pode ser visto na elaboração dos arranjos e no constante diálogo que atende às sugestões propostas por eles.

Quanto ao repertório, eles são ressignificados e reapropriados pelo grupo através dos arranjos, das especificidades pessoais e da própria formação instrumental. Assim, como um fato social, a música na Orquestra de teclados sofre articulações individuais e coletivas de modo a operar transformações que estão diretamente ligadas às interações e relações construídas no grupo.

Um dos integrantes mais antigos, de 14 anos de idade, relata ter ingressado no grupo aos oito anos de idade. Ele classifica a Orquestra de teclados como “[...] um local ideal para vários níveis de aprendizado” (EDU, 2017). Ele fala sobre os arranjos e mostra uma compreensão importante sobre os mesmos quando diz que,

[...] abrangem uma diversidade de nível de dificuldade para cada voz, proporcionando a participação de todas as pessoas, desde as crianças (que na maioria das músicas são strings ou xilos) até alunos do C.E.M. que estão no ensino técnico. (EDU, 2017).

Esse aluno da orquestra revela também seus pensamentos críticos ao dizer que, quando começou a participar do grupo, desaprovou o fato de se permitir a participação de pessoas que não sabiam ler partitura. Ao falar sobre a professora regente, ele diz: “Ela recebeu, como recebe até hoje, inúmeras crianças que nem sabiam ler partitura. No início, pensei: - Como pode colocar

gente que nem sabe tocar direito numa orquestra? Mas me arrependi de ter pensado dessa forma” (EDU, 2017). Prosseguindo, ele comenta sobre a metodologia utilizada pela professora, dizendo que ela “[...] ensina diretamente na prática, vem a teoria e logo após a prática. Isso é muito importante” (EDU, 2017). Finalizando o relatório, ele comenta sobre a participação na orquestra computar na grade curricular como prática de conjunto. Diz ainda sentir muito orgulho de participar da orquestra, e apela para a valorização desse grupo, considerando-o uma grande oportunidade para ele e para todos.

Um depoimento como esse traz indícios não só de aprendizagens musicais abrangentes e significativas. Outros aspectos importantes como legitimação, inclusão, autovalorização e autorrealização pessoal e grupal também podem ser observados. Desse modo, a Orquestra de teclados torna-se referência de uma prática pedagógica que busca a democratização e a coerência sociocultural proposta por Souza (2004), a qual, ao falar sobre as necessárias mudanças e adaptações nos currículos escolares, sugere a conveniência de se estabelecer um diálogo entre os sujeitos socioculturais e os conhecimentos musicais. Assim, faz-se imprescindível que as estratégias pedagógicas, os procedimentos didáticos, bem como repertório e demais práticas musicais em sala de aula considerem as experiências multiculturais que permeiam o cotidiano dos alunos e dialoguem com elas. Essas ações são percebidas através dos arranjos que viabilizam o fazer musical do grupo, pois permitem acessos variados ao mesmo destino, segundo as bagagens e possibilidades de cada um. Ao fazer uma ponte entre as demandas musicais e as realidades de cada componente, a Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro” cumpre o papel democrático que a música deve ter como fato social e



comunicação sensorial, simbólica e afetiva que alcança o sujeito em sua integralidade de ser e de existir no mundo

Referências

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. 126 f. Dissertação (Mestrado em Música – Música Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001a.

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjos em música popular. Adriana Alinto Ballesté (Ed.). *Cadernos do Colóquio* (Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 94-107, dez. 2000. Disponível em: www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/40/8, Acesso em: junho de 2018.

CÂMARA, Nayara Laís. *Oficinas de Música com Teclado: O ensino coletivo centrado no aluno em questão*. [S. l., s. n.]. Disponível em: <http://www.dmu.uem.br/pesquisa/index.php?conference=forumed&schedConf=fpem02&page=paper&op=viewFile&path%5B%5D=153&path%5B%5D=61>. Acesso em: abril de 2018.

FARIAS, Maria Amélia Benincá. *Formação, atuação e identidade musicais de tecladistas de instrumentos eletrônicos: um estudo de caso*. 228 f. Porto alegre, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/151444>. Acesso em: abril de 2018.

FLACH, Gisele Andrea. *Arranjos para piano em grupo: um estudo sobre as decisões, escolhas e alternativas pedagógico-musicais*. 130 f. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-



Graduação em Música) Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/87671>. Acesso em: abril de 2018.

MACHADO André Campos et al. *Encore 4.5.4*: editoração de partituras. São Paulo: Érica, 2003.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas; SANTOS, Maria Helena Mattos de Castro. Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, Minas Gerais. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 15, 2006. João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, 2006, p. 243-250.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas; MUNIZ, Leíse Garcia Sanches; LUCAS, Marcos Vieira. Três lendas brasileiras, de Marcos Vieira Lucas: processos de criação, elaboração de arranjo e aplicabilidade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27, 2017. Campinas. *Anais....* Campinas: ANPPOM, 2017, p. 1-8.

NUNES, Leonardo de Assis; NUNES, Helena de Souza. Percurso do processo compositivo de microcanções CDG na matriz curricular do PROLICENMUS. *Revista Música e linguagem*. Vitória, v. 1, n. 4, p. 1-16, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/article/view/11586/8188>>. Acesso em: abril de 2018.

OLIVEIRA, Alda. Iniciação musical com introdução ao teclado – IMIT. *Revista Opus*. Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 7-14, 1990. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus2/opus2-1.pdf>>. Acesso em: abril de 2018.

OLIVEIRA, Liliane de Camargo Polis; ALBERDA, Josélia Vieira; SOUZA, Marcelo Silva de. A teoria de aprendizagem cooperativa no ensino coletivo de piano/teclado: uma experiência na escola. In: CONGRESSO DA ABEM, 22, 2015. Natal. *Anais...* Natal: ABEM, 2015. Disponível em:



<<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiiicongresso/xxiiicongresso/paper/viewFile/1301/346>>. Acesso em: abril de 2018.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo, USP, 2011, 302 f. Tese (Doutorado em Artes – Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SCHNEIDER, Augusto; WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolin. *O repertório motivacional no aprendizado de teclado: um estudo com alunos do Projeto Prelúdio*. In: VIII Encontro de pesquisa em arte da Fundarte, III Seminário dos grupos de pesquisa da UERGS /Montenegro, 2015. Ed. Fundarte. p. 269-399.

SETTON, Maria das Graças. *Mídia e educação*. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. A socialização como fato social total: notas introdutórias sobre a teoria do habitus. *Revista brasileira de educação*, v.14, p. 296-307, 2009.

_____. *Introdução ao tema socialização*. Rio de Janeiro: Boletim Soced, 2008.

SOUZA, Jusamara. Música em projetos sociais: a perspectiva da sociologia da educação musical. In: _____. *Música, educação e projetos sociais*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2014, p. 11-26.

_____. Música, educação e vida cotidiana: apontamentos de uma sociografia musical. *Educar em revista*. Curitiba, n. 53, jul./set. p. 91-111, 2014.

_____. Aprender e ensinar música no cotidiano. In: _____. *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 07-12.



_____. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*.
Porto Alegre, v. 10, 07-11, mar. 2004.

SOUZA, Jusamara; FREITAS, Maria de Fatima Quintal de.
Práticas musicais de jovens e vida cotidiana: socialização e
identidades em movimento. *Música em perspectiva*. v. 7, n. 1,
2014.

**Objeto Artístico do 6º Concurso de Piano
“Prof. Abrão Calil Neto” de 1999**



Projeto e curadoria: Marília Chaves Silveira e Denise Andrade de Freitas
Martins

Confecção e acabamento: Centro cultural “Menino aprendiz de
Cachoeira Dourada de Minas”

Foto: Kátia Maria Andrade



CONCURSO DE PIANO, PRÁTICA SOCIAL EM MÚSICA

Denise Andrade de Freitas Martins

Introdução

Ao longo dos textos que compõem este livro em formato eletrônico, você, caro/a leitor/a, teve a oportunidade de tomar conhecimento de que os Concursos de piano de Ituiutaba tiveram uma edição embrionária em 1989, para, depois, em 1994 recomençar sua trajetória que, neste ano de 2018, completa vinte e cinco anos de ininterrupto trabalho.

Colaboradora nesse processo de construção-reconstrução, já que a cada ano pensamos e repensamos as práticas realizadas, reinventando e aprendendo uns com os outros, entre erros e acertos, venho me fazendo com muita frequência a seguinte pergunta:

Quais são as razões que possibilitam a existência e permanência desse evento?

Muito me inquieta saber o porquê do envolvimento de tantas pessoas, ou seja: Quais seriam os diferentes objetivos, vontades e desejos? E, da mesma forma, pergunto a mim mesma: por que tenho o desejo latente de permanecer colaboradora nesse evento ao longo de todos esses anos?

Cabe ressaltar que a realização desse evento é resultado da ação voluntária de muitas pessoas, dentre elas, profissionais do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade” de Ituiutaba - MG, compositores/a, concertistas, professores/as,



estudantes, empresários, comerciantes, poderes governamentais e não governamentais, comunidade em geral. Como o conservatório é uma escola pública estadual, tem suas ações regulamentadas pela Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais (SEE/MG), sob a jurisdição da Superintendência Regional de Ensino de Ituiutaba (SRE/MG). E, desse evento constam ações empreendidas não como componentes curriculares, mas atividades de desejo e ação deliberada pelas próprias pessoas que o realizam. Por isso, prática social.

Dessa forma, penso ser importante trazer as compreensões de um grupo de pesquisadores/as da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), integrantes da linha de pesquisa intitulada “Práticas sociais e processos educativos” (OLIVEIRA ET AL., 2014), em relação ao conceito de práticas sociais, bem como as compreensões de Larossa-Bondia (2002), sobre a experiência e o saber de experiência e, ainda, as ideias de Chiavenato (1979), no que se refere à teoria administrativa e gestão de pessoas. Mas, principalmente, pensar os processos de criação, existência e permanência dos Concursos de piano de Ituiutaba com base no educador brasileiro Paulo Freire (1967, 2005, 2008). Segundo esse autor, toda atividade social depende de pessoas que, num diálogo aberto e respeitoso, assumam suas liberdades e capacidades críticas como modos de ser de cada um/a em um “[...] grupo de trabalho e de debate” (1967, p. 7) cujo interesse central seja foco de todos/a.

Sobre esse trabalho em equipe, Freire (1967, p. 7) diz que, “Liberdade e crítica [...] não podem se limitar às relações internas do grupo, mas que necessariamente se apresentam na tomada de consciência que este realiza de sua situação social”. Poderia soar pretencioso pensar dessa forma, mas o que justificaria a existência e a permanência do grupo responsável pelos Concursos de piano

de Ituiutaba? Nesse texto, não pretendo dar respostas à questão, nem mesmo persuadir novos colaboradores/as, mas suscitar reflexões acerca de trabalhos dessa natureza, no sentido de que é possível realizar!

Práticas sociais e processos educativos

Tomando-se como referência o texto “Processos educativos em práticas sociais: reflexões teóricas e metodológicas sobre pesquisa educacional em espaços sociais”, de autoria de um grupo de pesquisadores/as da UFSCar (OLIVEIRA ET AL., 2014), compartilho do entendimento de que nós nos constituímos e nos realizamos na convivência com outras pessoas, ou seja, “[...] cada um ao fazê-lo, contribui para a construção de ‘um’ nós em que todos estão implicados”. (p. 29).

Quando se trata de prática em música, subjaz a ideia de que é preciso trabalhar em grupo, pois não há muito o que fazer e realizar sozinho quando pensamos em arte. A não ser que seja uma atividade individual de criação e (ou) interpretação, como de um músico solista, um pintor ou um escultor... Nas escolas de música brasileiras, em especial os conservatórios, apesar da forte tradição europeia no Brasil de música solo, é habitual conceber, planejar e executar em conjunto. Esse fazer coletivo é uma prática que possibilita uma infinidade de trocas e aprendizados, pelos quais sempre me interessei, além do fazer música em interface com outras áreas, como teatro e literatura.

Uma particularidade é que, práticas sociais podem existir nos mais diferentes espaços, ou seja, existem fora e dentro das escolas. As pessoas, que se agrupam por diferentes razões, afinam-se nas temáticas trabalhadas, constroem conjuntamente quando se colocam criticamente diante das situações vivenciadas.

Interagem umas com as outras, intervindo nas ações empreendidas, e, ao buscarem os melhores resultados, aprendem sempre, seja superando expectativas ou até mesmo refletindo sobre possíveis frustrações.

De toda forma, práticas sociais promovem aprendizagens, as quais decorrem das interações entre as diferentes pessoas. Para Oliveira et al. (2014), com o direito assegurado de ir e vir, de permanecer ou se retirar, essas pessoas criam raízes, enraizando ou desenraizando, e até mesmo criando outras raízes, como formas alternativas de se manter, de ser e permanecer.

Assim,

As práticas sociais se estendem em espaço/tempo construído por aqueles que delas participam seja compulsoriamente, seja por escolha política ou de outra natureza. Sua duração – permanência, desaparecimento, transformação - depende dos atores que as constroem, desenvolvem, mantêm ou suprimem; bem como dos objetivos que com elas se quer atingir e do momento histórico. (OLIVEIRA ET AL., 2014, p. 8.).

No contexto de uma escola, por exemplo, o ato de agrupar-se entre pessoas com base em um ideal comum, a partir das afinidades pessoais e profissionais, pode possibilitar a constituição de práticas sociais. De acordo com minhas vivências e conhecimentos, escolas de música são uma referência nesse sentido. Porque, em geral, as realizações e empreendimentos se dão a partir de escolhas pessoais, e não com base em normatizações e/ou imposições, seja de planos de ensino, conteúdos, metodologias ou demais atividades constantes das práticas pedagógicas realizadas em escolas de música. Nesse sentido, essas escolas têm muito a contar e ensinar!

A experiência e o saber de experiência

Não existe fórmula mágica para ensinar e aprender. O ensino e a aprendizagem constituem uma relação que comporta a seguinte poção: vivência e experiência, ou seja, é preciso vivenciar a experiência pensada em ideias, expressa em palavras, realizada em ações experienciadas. Para Larossa-Bondia (2002), é preciso separar a informação da experiência, já que o saber da experiência difere do saber das coisas. Não se trata de ter opinião, de julgar, mas mergulhar na própria coisa. Em tempos de *modernidade líquida*, parafraseando Bauman (2003)¹⁰, é preciso sentir as coisas, tocá-las e se deixar tocar, gesto que requer interrupção em meio a tantas mudanças e transformações. O sujeito da experiência sofre, perde, chora, grita, tomba, cai, levanta e se realiza, “[...] perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera.” (LAROSSA-BONDÍA, 2002, p.25).

Ainda para o autor (2002): “Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão.” (p. 26). Paixão, referindo-se a padecimento, responsabilidade com amor a. Por tudo isso é que o sujeito apaixonado é “possuído por” ao contrário de “ser de posse de”. Na paixão é que ocorrem as tensões: liberdade-escravidão, prazer-dor, felicidade-sofrimento. Há de se observar a capacidade de formação e de transformação que tem a experiência, pois apenas “[...] o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação.” (p.26).

¹⁰ *Modernidade líquida*, termo usado pelo sociólogo Bauman (2003) para significar a efemeridade das coisas vividas nos tempos atuais, de consumo e mudanças muito rápidas, cujos indivíduos são “condenados” à liberdade.



É justamente na relação do conhecimento com a vida humana que o saber de experiência acontece. Por isso, devemos mediar o conhecimento e a vida. O saber da experiência é entendido como uma aprendizagem naquilo que se realiza, que se faz. Por isso, a experiência difere do saber da experiência, sendo esse último a ética de uma estética. Além de que, experiência não é um genérico qualquer, mas aquilo que produz a lógica da diferença, da heterogeneidade e da pluralidade. Para o autor, “[...] a experiência é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘prever’ nem predizer” (LAROSSA-BONDÍA, 2002, p.28).

Dessa forma, compreendo que as pessoas que participam dos Concursos de piano de Ituiutaba, vivenciam a experiência ao exercerem diferentes funções e, na forma de um trabalho cooperativo e em comunhão, dão ao evento a possibilidade e a condição de acontecimentos e realização, atendendo, assim, a expectativa da comunidade em geral. Essa experiência vivida permite um entendimento interno da prática social de tal forma que, no compartilhar da mesma experiência, pode-se compreender a fala do outro, mesmo sob diferentes aspectos e configurações.

Respeito ao outro, espírito de colaboração, abertura ao diferente, coragem, ousadia e atrevimento (na medida certa) são características que me autorizam dizer, com segurança, que os Concursos de piano de Ituiutaba se constituem em uma significativa contribuição à música brasileira contemporânea, seja no fomento, na execução ou na sua divulgação. Nesse processo em que se aprende e se ensina sempre, percebemos a ética com base na estética das ações realizadas.

Para Costa (1997), a vida é, dentre os sistemas físicos mutantes, a mais rica forma, justamente pela sua estrutura aberta

e continuamente replicada. De tal forma que “[...] todo ser vivo é um contínuo processo criador, não de mera adaptação a um meio como pensava o funcionalismo darwinista, mas como *simultânea invenção do meio e de si mesmo* [grifo meu]” (p. 45). Seria essa capacidade de invenção e reinvenção que daria condições de realização do evento objeto de minha inquietação e curiosidade? Eu poderia dizer que todas as pessoas participantes e envolvidas nesse evento estariam primeiramente determinadas a criar as condições de sua realização? Mas por quê? Ou criar implicaria a condição de desconhecimento e procura? De criar a nós mesmos e ao mundo? Poderia dizer que se trata de autossatisfação? Como condição de ser no mundo, *sendo uns com os outros*, nos dizeres de Freire (2005)?

De toda forma, se sonhamos e realizamos, construímos, acoplamos coisas e pessoas, possivelmente porque

[...] a história verdadeira vive integralmente em nós. [...] O outro que respeito vive de mim como eu dele. Uma filosofia da história não suprime nenhum dos meus direitos, nenhuma das minhas iniciativas. É verdade, porém, que acrescenta às minhas obrigações de solitário aquela de compreender situações diferentes da minha, de criar um caminho entre minha vida e a dos outros, isto é, de exprimir-me. [...] há em toda expressão uma espontaneidade que não se submete a regras, nem mesmo àquelas que eu gostaria de dar a mim mesmo (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 78-9).

Por isso é preciso repensar as práticas pedagógicas com base em um novo paradigma ético-estético, onde os processos de criação e realização estão íntima e fortemente associados aos modos de intersubjetivação, estruturados a partir da constituição de grupos democratizantes e estimuladores de práticas coletivas, grupos-sujeito em Costa (1997).



O dialogicidade como prática da liberdade

Para o educador brasileiro Paulo Freire, a “leitura do mundo” possibilita uma visão mais crítica das coisas, já que toda prática educativa implica a existência de: sujeitos, objetos, processos, técnicas, fins, expectativas, desejos, frustrações e tensões entre teoria/prática e liberdade/autoridade. Surgem, então, questões fundamentais, como: Quem são as pessoas que decidem os programas de ensino? A favor ou contra quem estão essas pessoas? Que ensino se quer promover? Questões como essas devem ocupar espaço central nas atividades idealizadas, planejadas e realizadas por profissionais da educação.

Por isso se diz que não se pode magicizar os conteúdos, mas entregá-los à “[...] curiosidade cognoscitiva de professores e alunos” (FREIRE, 2008, p.112), o que implica a democratização da programação dos conteúdos e de seu ensino. Esse esforço exige um diálogo entre os pares, os sujeitos cognoscíveis. Sobre isso, Freire (2008) diz que:

O diálogo tem significação precisamente porque os sujeitos dialógicos não apenas conservam sua identidade, mas a defendem e assim crescem um com o outro. O diálogo, por isso mesmo, não *nivela*, não reduz um ao outro. Nem é favor que um faz ao outro. Nem é tática manhosa, envolvente, que um usa para confundir o outro. Implica, ao contrário, um respeito fundamental dos sujeitos nele engajados, que o autoritarismo rompe ou não permite que se constitua.” (p.118).

A visão “bancária” da educação em Freire (2005) refere-se à concepção mecânica da consciência que a trata como se fosse algo a ser enchido, um vasilhame vazio. Contrapondo-se a isso, o autor propõe uma educação problematizadora, que deve ser



crítica e libertadora, situação na qual o diálogo entre pares é fundamental. Nunca se deve sobrepor, buscar ser mais em relação aos outros, é preciso convivência e simpatia, porque: “Não há permanência na hipertrofia. ” (FREIRE, 2005, p. 73). Digo convivência e não conviver, porque essa última, investida de sua forma em verbo, pressupõe a ação ao invés de esgotá-la em acontecimento. A educação “bancária” nega a possibilidade de diálogo como seu fundamento, enquanto a educação problematizadora se afirma na dialogicidade. Vale ressaltar que liberdade é busca e não doação: “Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens [e mulheres] se educam entre si, mediatizados pelo mundo”. (FREIRE, 2005, p. 78).

Como seres humanos no mundo, nós nos sabemos inacabados. Por isso, a busca do *ser mais* de cada um/a movimento de humanização dos seres humanos, cuja busca não se dá individualmente, “[...], mas na comunhão, na solidariedade dos existires” (FREIRE, 2005, p. 86). Para tal, é preciso superar tanto o intelectualismo alienante como o autoritarismo e a falsa consciência do mundo e das coisas. Não há nada que perdure e transforme que não seja pela ação apaixonada e deliberada, a qual é capaz de enredar o sujeito e lhe propor um pacto.

Entretanto, essa busca engendra duas dimensões: ação e reflexão. Elas podem se tornar potentes na transformação do mundo e das coisas, lugar onde o trabalho é palavra vigente. Daí o termo práxis, resultado da ação transformadora do ser humano no mundo. Opera-se com humildade, amorosidade, criatividade, coragem para promover mudanças, e também confiança, a qual “[...] implica o testemunho que um sujeito dá aos outros de suas reais e concretas intenções. Essa credibilidade não pode existir se a palavra, descaracterizada, não coincide com os atos. Dizer uma



coisa e fazer outra, não levando a palavra a sério, não pode ser estímulo à confiança.” (FREIRE, 2005, p. 94).

É preciso ainda esperança, para que esses encontros entre os sujeitos em meio ao diálogo não sejam vazios de ideias e realizações. Diálogo sempre, como forma de um quefazer constante, começando pelos conteúdos e seguindo pelos objetivos e metodologias. Ou seja, o quefazer de toda atividade humana em busca do *ser mais* de cada um/a, em meio à coletividade. Em outras palavras, as questões “com quem fazer”, “para que fazer” e “como fazer” se tornam perguntas fundamentais para toda tarefa humana que implica ação transformadora, como condição para a libertação dos seres humanos.

Pensar práticas sociais como verdadeiras possibilidades de realização humana é conceber a noção de que estamos em processo constante de transformação e mudança, ao invés de petrificados. Estamos sendo. Freire (2005, p. 117) observa que não podemos “[...] pensar pelos outros nem para os outros, nem sem os outros”. E, qualquer desvio de nossas intenções podem provocar silêncio ou indiferentismo. De tal forma que uma educação libertadora só é possível na presença de seus atores, sujeitos do próprio pensar e agir, condições que fundamentam a possibilidade de transformar e, quem sabe, permanecer...



Teorias administrativas e desenhos organizacionais

Nas linhas já escritas anteriormente, Oliveira et al. (2014), Larossa-Bondia (2002) e, principalmente, Freire (1967, 2005, 2008) sustentam as discussões propostas nesse texto. Entretanto, tendo em vista o formato e a organização das atividades realizadas pelas pessoas envolvidas nos Concursos de piano de Ituiutaba, é importante pensar na forma de organização desse evento, sua estrutura, mesmo que se trate de um tema árido ou mesmo técnico demais para quem vivencia experiências em Música. O que quero dizer? Que mesmo se tratando de arte, há um modelo organizacional bem interessante nesse evento, pois caso contrário não seria possível realizar, mesmo com muita paixão, vontade e espírito colaborativo.

Nesse sentido, Chiavenato (1979) colabora com tais discussões, ao observar que as coisas decorrem umas das outras, ou seja, as teorias administrativas são decorrentes, entre outras coisas, das teorias das organizações, como um meio de se operacionalizar conceitos e ideologias a respeito das próprias organizações. Iniciada com Taylor como uma teoria de sistema fechado, inicialmente preocupava-se com questões relacionadas ao trabalho (métodos e processos), ampliando para a organização formal (princípios universais prescritivos de Fayol) até se deslocar para a organização informal de Mayo, cuja preocupação se dirige para as relações humanas.

Para o autor (1979), passou-se de um sistema fechado a um sistema mais aberto, democrático e flexível, constituído de variáveis mutuamente interdependentes: estrutura, pessoas, tecnologia, objetivos e ambiente. A teoria clássica americana enfatizara a estrutura e as pessoas nas relações humanas.

Enquanto isso, a europeia, mantendo a importância da estrutura e das pessoas (relações humanas), considerou tecnologia, objetivos e ambiente mais importantes em relação à determinação da estrutura e das funções da organização. Assim: “O campo de estudo da primeira é mais voltado para o homem na organização, enquanto o da segunda é voltado para a organização na sociedade”. (CHIAVENATO, 1979, p. 28).

Até o momento, ambas as teorias seguem um caminho caracterizado pela tentativa sistemática de redução de dissonância em relação ao seu ambiente, já que não se trata de um ser melhor e mais eficaz do que a outra. Daí a teoria da contingência, para a qual “[...] a administração será tanto mais eficaz quanto maior a capacidade de seus membros em escolher a forma adequada a cada tipo de situação que seja apresentada” (p. 29). As consequências são sempre contingentes sobre o comportamento das pessoas nas relações humanas estabelecidas dentro do ambiente de trabalho e do ambiente externo (*se então*)¹¹, já que são várias as dimensões implicadas nesse tipo de organização, como: instabilidade, complexidade, competitividade e incerteza.

Esse ambiente não é um ambiente qualquer, mas um lugar de hierarquias e categorias instituídas social, política e culturalmente. Tais categorias estão em constante movimento, onde tarefas, cargos e organizações têm um desenho que, segundo Chiavenato (1979), teve início com Adam Smith e mais adiante com Weber e Taylor. A concepção atual desse desenho trabalha

¹¹ Relação contingente, do tipo *se então*: o comportamento aprendido opera sobre o ambiente para produzir uma mudança ambiental; se o comportamento causa uma mudança no ambiente, então a mudança ambiental será contingente em relação ao comportamento. Ou seja, três elementos principais estão envolvidos nesse sistema, que são: um estado ambiental anterior, um comportamento e uma consequência.

para que as pessoas se adaptem às tarefas, enfrentem com liberdade os desafios, cumpram com responsabilidade suas funções e tenham reconhecimento e auto realização. E, tudo isso, sem ignorar a realidade e a funcionalidade dos conflitos intra e inter organizacional, base para a compreensão das atuais teorias das organizações e do desenho organizacional. A tarefa é “fazer algo bem”, a partir de pessoas e de grupos de pessoas, com a finalidade de alcançar algum propósito compartilhado, através de uma criteriosa divisão do trabalho. Essa divisão deverá estar integrada aos processos de decisão com base em informações e entendimentos, de forma contínua ao longo do tempo.

As teorias de administração e os desenhos organizacionais apresentam uma perspectiva ampla e promissora, pois permitem uma enorme variedade de abordagens e de proposições. Criar esses modelos, que são dinâmicos e não engessados, exige sensibilidade, criatividade, respeito, foco, muita dedicação e amor ao que se faz. Pode parecer passional, mas, quando se trata de uma prática social em que muitas pessoas se dispõem a participar voluntariamente, sem essas características, nada acontece.

Os Concursos de piano de Ituiutaba, por exemplo, apresentam em sua forma de organização uma estrutura que tem como ponto de partida o desejo de cada pessoa envolvida na função assumida, e por isso realizada. Essa estrutura é dinâmica e extremamente conflituosa, já que se trata de pessoas em meio a processos de criação e decisão. É difícil? Sim, mas é possível realizar!

Candau (2008) nos ajuda a pensar, quando diz que os conflitos necessariamente precisam ser negociados, tanto na dimensão política como social e cultural. Defensora da interculturalidade - práticas fundamentadas nas ideias de livre arbítrio, de direito garantido à escolha e decisão em relação às

pessoas de nossa convivência e interação -, a autora observa que práticas sociais são permeadas de conflitos e negociações, porque nelas não há transmissão de um conhecimento acabado e imutável, mas uma multiplicidade de conhecimentos que está em permanente construção pela própria diversidade cultural das pessoas envolvidas, as quais têm resguardadas as suas diferenças e pertencimentos identitários nas relações estabelecidas.

Entretanto, gerir práticas como essas se constitui em um grande desafio. Penso que é muito importante valorizar as pessoas, convidá-las a integrar e interagir no grupo, solicitar suas participações naquilo que podem e sabem fazer, ser capaz de perceber e identificar o desejo de cada uma delas. Há receita de sucesso? Eu diria que não. Mas há desejo de realizar, de ser e permanecer. O porquê eu não sei dizer.

Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”

Compreendo que esse evento traz em seu rótulo a ideia de uma concepção já cristalizada na mente de muitas pessoas, de disputa acirrada, injusta e desumana, que desestimula, traumatiza e obstrui trajetórias e perspectivas de vida. No entanto, o que tenho a testemunhar é outra coisa: Percebo um evento marcado pelo idealismo de seus organizadores, pela simplicidade de seus convidados e pela ampliação de perspectivas pessoais e profissionais de seus participantes. Tudo é realizado em forma de um encontro amoroso, no qual as pessoas trocam experiências e se realizam, interagem entre si e entre instituições. São interações que envolvem música e educação em geral, de diferentes níveis e modalidades de ensino.



Ainda, configura-se em um evento que já traz a marca de ser geracional. Como? As pessoas que dele participaram como musicistas concorrentes há anos atrás, hoje são professores/as preparadores/as de outros musicistas. E, nesse processo de preparação, vê-se com muita frequência a seguinte relação: mãe professora de música – filho/a estudante de música. Essa realidade criou vínculos de afetividade, o que, ao meu ver, é fator de extrema importância. Essas mesmas pessoas vêm ano a ano participando dos processos de organização dos Concursos de piano de Ituiutaba, em diferentes funções. Tais funções variam entre coordenação geral, relações públicas, marketing e publicidade, gestão financeira, produção artística, produção musical, desenvolvimento web, produção e edição áudio visual, edição de partitura, secretaria executiva, alimentação, produção técnica, concepção plástica e professor/a preparador/a.

Cada uma dessas funções é discutida no grupo, de modo a definir pormenorizadamente as tarefas a serem realizadas. Cada pessoa assume aquilo que é de seu desejo e afinidade e essas opções/funções ficam sujeitas às necessárias alterações. Desse modo, um longo processo é percorrido, desde a escolha do compositor/a homenageado, a escrita das peças de confronto, a criação de arranjos a partir do repertório original, a elaboração do regulamento, a montagem e a atualização do site. Seguem-se ainda as ações que dizem respeito à distribuição dos materiais e divulgação do evento, solicitação de apoio aos parceiros por meio de entrega de ofícios e visitas presenciais, organização dos concertos, preparação dos musicistas na escolha das peças de livre escolha e montagem dos grupos (Piano a quatro mãos e Música de câmara) bem como estudo das obras. Por fim, acontece a preparação da homenagem ao compositor em destaque, a realização do evento, a escrita de relatório, a prestação de contas,

o arquivamento dos materiais, a elaboração do novo regulamento e assim por diante... tarefa interminável!

Mas, apaixonante, porque cria laços, “institui mundos e delinea futuros”. Para Merleau-Ponty (1991, p. 76):

O que julga um homem não é a intenção e não é o fato, é ele ter ou não ter feito passar valores para os fatos. Quando isso ocorre, o sentido da ação não se esgota na situação que a causou, nem em algum vago juízo de valor, ela permanece exemplar e sobreviverá em outras situações, sob outra aparência. Ela abre um campo, às vezes até institui um mundo, de qualquer modo delinea um futuro.

Palavras Finais...

Eu não poderia deixar de, nessas palavras finais, parafrasear Merleau-Ponty, justamente porque...

A maravilha da linguagem é que ela se faz esquecer: sigo com os olhos as linhas no papel e, a partir do momento em que sou tomado por aquilo que elas significam, não as vejo mais. O papel, as letras no papel, meus olhos e meu corpo só estão ali como o mínimo de encenação necessária a alguma operação invisível. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 537).

Escrever as linhas que você, caro leitor/a e amigo, já leu, justamente por compartilharmos das mesmas curiosidades e desejos, foi apenas uma encenação daquilo que se opera em mim. Se a pergunta fundamental, guia de meus (nossos) escritos, com base nas tantas inquietações e reflexões foi: Quais são as razões que possibilitam a existência e permanência desse evento? Sinto muito dizer, mas permanece a pergunta. Quem sabe, num próximo momento, chegará a hora de refazer a pergunta e, face a



face, ouvir e ver cada uma das pessoas envolvidas nos Concursos de piano de Ituiutaba, evento que, neste ano de 2018, completa vinte e cinco anos de existência e realização.

Por tudo isso e muito mais: Obrigada aos inúmeros Amigos/as por compartilharmos dos mesmos sonhos, desejos e realizações. Sou porque SOMOS!!!

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2003.

CANDAU, Vera Maria. Direitos Humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. *Revista brasileira de Educação*. v. 13, n. 37, p. 45-56, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n37/05.pdf>>. Acesso em: agosto de 2014.

CHIAVENATO, Idalberto. Novas comunicações na teoria administrativa. *Revista de Administração de empresas*. São Paulo, v. 19, n. 2, p. 27-42, 1979. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75901979000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: maio de 2018.



COSTA, Mauro Sá Rego. O novo paradigma estético e a educação. In: *Pesquisa e música*, Rio de Janeiro: CBM, v.3, n.1, p.43-52, dez.1997.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

LARROSA-BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. In: *Revista Brasileira de educação*, n. 19. Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2002. p. 20-28.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *Signos*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

OLIVEIRA, Maria Waldenez et al. Processos educativos em práticas sociais: reflexões teóricas e metodológicas sobre pesquisa educacional em espaços sociais. In: OLIVEIRA, Maria Waldenez; SOUSA, Fabiana R. (Orgs.). *Processos educativos em práticas sociais: pesquisas em educação*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 29-46.





**SOBRE AS ORGANIZADORAS
E AS AUTORAS**

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Denise Andrade de Freitas Martins

Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar/SP, 2015), Programa Doutorado Sanduiche no Exterior (PDSE), bolsista CAPES (Universidade Pedagógica de Moçambique, UP/MZ, 2013); Mestre em Educação Musical pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro (CBM/RJ, 2000); Bacharel em Música pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (Mozarteum, 1986); Licenciatura Plena em Educação Artística – Música pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (Mozarteum, 1985); Licenciatura Curta em Educação Artística pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 1983); Licenciada em Pedagogia pela Universidade de Uberaba (UNIUBE, 2016). Pesquisadora na linha de práticas sociais e processos educativos. Docente da Universidade do Estado de Minas Gerais, unidade Ituiutaba (UEMG). Coordenadora do grupo de pesquisa NESI, Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Arte, Educação e Psicologia (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/7528302562664394) e do Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, MG. E-mail: deniseafmartins@outlook.com

Pâmela Silva Rocha

Graduanda em Psicologia (bacharelado) na Universidade do Estado de Minas Gerais, unidade Ituiutaba (UEMG). Bolsista pelo Programa Institucional de Apoio à Pesquisa - PAPq/UEMG com o projeto de pesquisa “Concurso de piano, histórias e memórias: investigando estados emocionais e processos psicossociais decorrentes de situações de vulnerabilidade e exposição” (2017) e “Música na APAE: um estudo dos processos



educativos e envolvimento de jovens e adultos com deficiência em práticas artísticas e musicais" (2018). Pesquisadora e integrante do NESI, Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Arte, Educação e Psicologia (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/7528302562664394).
E-mail: pamelasilvar@hotmail.com



SOBRE AS AUTORAS

Denise Andrade de Freitas Martins

Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar/SP, 2015), Doutorado Sanduiche no Exterior (PDSE), bolsista CAPES (Universidade Pedagógica de Moçambique, UP/MZ, 2013); Mestre em Educação Musical pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro (CBM/RJ, 2000); Bacharel em Música pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (Mozarteum, 1986); Licenciatura Plena em Educação Artística – Música pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (Mozarteum, 1985); Licenciatura Curta em Educação Artística pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 1983); Licenciada em Pedagogia pela Universidade de Uberaba (UNIUBE, 2016). Pesquisadora na linha de práticas sociais e processos educativos. Docente da Universidade do Estado de Minas Gerais, unidade Ituiutaba (UEMG). Coordenadora do grupo de pesquisa NESI, Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Arte, Educação e Psicologia (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/7528302562664394) e do Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, MG.

E-mail: deniseafmartins@outlook.com

Elisangela Oliveira da Costa Venâncio

Graduada em Música - Habilitação em Instrumento: Piano, Licenciatura Plena pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2018); Curso Técnico em Instrumento: Piano, Flauta Doce e Teclado e em Educação Artística (Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”, Ituiutaba/MG). Professora no Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”.

E-mail: elisangelavenancio20@gmail.com



Flávia Pereira Botelho

Doutora em Música pela Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP, 2013); Mestre em Música (Práticas Interpretativas: Piano) pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2001); Bacharel em Piano pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (ESMU-UFMG, 1997). Possui treze premiações em concursos nacionais de piano. Apresenta-se regularmente como pianista, principalmente Música de câmara. Professora de Piano no instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia – (IARTE/UFU)
E-mail: flaviabotelho@ufu.br

Juliana Franco da Silva

Especialista em Psicopedagogia pela Fundação Educacional de Ituiutaba (FEIT-UEMG, 1996); Licenciatura em Pedagogia pela Fundação Educacional de Ituiutaba (FEIT-UEMG, 1989); Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2006). Professora no Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”.
E-mail: julianafranco25@hotmail.com

Leíse Garcia Sanches Muniz

Mestranda em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Especialista em Supervisão Escolar pela Faculdade Católica de Uberlândia (2007); Graduada em Educação Artística – Habilitação em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2002); Graduada e licenciada em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FAFILE), de Carangola (1988). Professora de música no Conservatório



Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade” e regente da Orquestra de teclados “Zélio Sanches Navarro”.

E-mail: leisesanches@yahoo.com.br

Lívia Roberta Oliveira

Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2015); Especialista em Supervisão Escolar pela Faculdade Católica de Uberlândia (2007); Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2006); Licenciatura em Letras pela Fundação Educacional de Ituiutaba (FEIT-UEMG, 2000). Professora e supervisora no Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”.

E-mail: liviaroberta2005@yahoo.com.br

Pâmela Silva Rocha

Graduanda em Psicologia (bacharelado) na Universidade do Estado de Minas Gerais, unidade Ituiutaba (UEMG). Bolsista pelo Programa Institucional de Apoio à Pesquisa - PAPq/UEMG com o projeto de pesquisa “Concurso de piano, histórias e memórias: investigando estados emocionais e processos psicossociais decorrentes de situações de vulnerabilidade e exposição” (2017) e “Música na APAE: um estudo dos processos educativos e envolvimento de jovens e adultos com deficiência em práticas artísticas e musicais” (2018). Pesquisadora e integrante do NESI, Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Arte, Educação e Psicologia (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/7528302562664394).

E-mail: pamelasilvar@hotmail.com



