



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**CLÁUDIA ELISIANE FERREIRA DOS SANTOS**

**OS PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS CANTE E DANCE COM A  
GENTE APLICADOS A ARRANJOS MUSICAIS ESCOLARES**

Salvador  
2018

**CLÁUDIA ELISIANE FERREIRA DOS SANTOS**

**OS PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS CANTE E DANCE COM A  
GENTE APLICADOS A ARRANJOS MUSICAIS ESCOLARES**

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Música.

Orientadora: Professora Doutora Helena de Souza Nunes.

Salvador  
2018

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S237 Santos, Cláudia Elisiane Ferreira dos  
Os princípios compositivos cante e dance com a gente aplicados a arranjos musicais escolares / Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos.- Salvador, 2018.  
247 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. Helena de Souza Nunes  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2018.

1. Arranjo (Música) - Instrução e estudo. 2. Composição (Música) - Professores - Técnica. 3. Música - Método - Estudo e ensino. I. Nunes, Helena de Souza. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 780.7

## **FICHA DE APROVAÇÃO**

### **OS PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS CANTE E DANCE COM A GENTE APLICADOS A ARRANJOS MUSICAIS ESCOLARES**

**CLÁUDIA ELISIANE FERREIRA DOS SANTOS**

*Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em  
Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.*

Aprovada em 22 de março de 2018.

Helena Muller de Souza Nunes – Orientadora, UFBA  
Doutora em Filosofia pela Universität Dortmund, UNIDO, Alemanha.

Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho  
Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ricardo Mazzini Bordini  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

Guilherme Bertissolo  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

José Mauricio Valle Brandão  
Doutor em DMA, Orchestral Conducting/Musicology pela Louisiana State University

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus, o grande compositor e arranjador do Universo, pois “Todas as coisas foram feitas por intermédio dEle, e sem Ele, nada do que foi feito se fez” (Jo. 1:3).

À minha filha Dâmaris, cuja ousadia, garra e determinação, com tanto amor, me inspiram a prosseguir!

Aos meus pais, Tadeu e Marlene, meus exemplos de luta, coragem e perseverança. Obrigada pelo amor, incentivo e por me mostrarem que devemos sempre prosseguir!

À minha orientadora, professora Helena, comigo em mais esta caminhada, pelos ensinamentos, paciência, sinceridade e generosidade. Muito obrigada também pelo PROLICENMUS e CDG!

Ao Leonardo Nunes, pela revisão dos arranjos e aos demais colegas, amigos do Grupo de Pesquisa CDG, Jaqueline Leite, Clarissa Menezes, Obadias Cunha, Rafael Guerini, Kátia Duarte, Patrick Lima, Michele Girardi: obrigada pela amizade e pelas opiniões e contribuições, que enriqueceram o trabalho.

Aos colegas e também amigos da UEFS agradeço pelo apoio, suporte e amizade, principalmente na fase final do doutorado.

Aos alunos do componente Regência III de 2016.1 e, em especial, Regência I e III de 2017.2 do curso de Licenciatura em Música da UEFS, por aceitarem contribuir com esta pesquisa e por abraçarem a proposta nas aulas e no Recital.

Aos professores Ernesto Hartmann, Ricardo Bordini, Ekaterina Konopleva, Taís Dantas, José Maurício Brandão e Guilherme Bertissolo, pelas contribuições significativas para este trabalho.

À Universidade Federal da Bahia e ao Programa de Pós-Graduação em Música, pelas condições oferecidas para o desenvolvimento desta tese.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos de Doutorado no período inicial desta pesquisa.

Aos demais que estiveram comigo neste período, me apoiando, sintam-se agradecidos por tudo.

SANTOS, Cláudia Elisiane Ferreira dos. **Os Princípios Compositivos Cante e Dance com a Gente Aplicados a Arranjos Musicais Escolares**. 2018. 237 f. il. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

## RESUMO

Esta tese, do tipo Estudo de Caso, tem como objetivo geral a apresentação de um Roteiro para Elaboração de Arranjo para Canções Escolares CDG, fundamentado nos Princípios Compositivos da Proposta Musicopedagógica Cante e Dance com a Gente (CDG). Para isso, utiliza metodologia da pesquisa aplicada, qualificativa; objetivos exploratórios; três abordagens; e instrumentos de coleta de dados próprios, elaborados para atender a cada um dos três objetivos específicos, a saber: Pesquisa Documental nas Unidades de Estudo das interdisciplinas do curso de Licenciatura em Música EaD da UFRGS (PROLICENMUS), nos Eixos Execução Musical, e Condução e Finalização, da Matriz Curricular do curso, além de dois cursos de Extensão, a fim de estabelecer o conceito de Arranjos para Canções Escolares e extrair ideias, para propor um Roteiro preliminar de ensino; Pesquisa-Ação, na aplicação do Roteiro de Elaboração de Arranjos junto aos alunos do Curso de Licenciatura em Música da UEFS, a fim de verificar a validade do conceito enunciado; e a Interpretação Hermenêutica, pela qual os dados coletados foram discutidos, com a finalidade de caracterizar princípios, elementos e habilidades que devem ser levados em consideração na construção de Arranjos para a Canção Escolar. Os dados foram discutidos à luz da fundamentação teórica escolhida: Proposta Musicopedagógica Cante e Dance com a Gente (CDG), de Helena de Souza Nunes (2005; 2015; 2017), Abordagem Multimodal, de Marion Verhaalen (1989), e conceito de Paisagem Sonora, de Murray Schafer (2001). Com esta investigação, foi possível chegar ao Roteiro de Elaboração de Arranjos para Canções Escolares buscado. De acordo com os Princípios Compositivos CDG, o arranjo, criado de forma coletiva e com autoria colaborativa, deve estar de acordo com as características e o sentido da canção, ampliando-os e valorizando-os por meio de exploração e uso de sonoridades vocais/instrumentais convencionais e alternativas. Considera-se que a aplicação dos conhecimentos musicais e técnicos, neste trabalho, atende aos diversos níveis musicais dos executantes, encontrando-se integrada ao contexto e à aceitação do Outro, assim como permanecendo aberta a novas interferências, conforme cada nova interpretação e de acordo com os atores disponíveis no momento.

Palavras-chave: Arranjo. Proposta Musicopedagógica CDG. Princípios Compositivos CDG. Trabalho coletivo e colaborativo. Formação do professor de Música.

SANTOS, Cláudia Elisiane Ferreira dos. **The Composite Principles Sing and Dance with People Applied to School Musical Arrangements**. 2018. 237 pp. ill. Master Thesis (Doctorate) – Music Department, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

### **ABSTRACT**

This thesis presents a Guide for Arrangement Preparation for School Songs CDG, based on the Composite Principles of the CDG's Music Pedagogical Proposal "Sing and Dance with us" by Helena de Souza Nunes (CDG). For this investigation, the methodology adopted was Applied Research, Qualitative Research, with Exploratory Objectives, constituting a Case Study, which utilized its own data instrument collection, elaborated to meet each of the three Specific Objectives, under three approaches, namely: a) Documentary Research, examining the Study Units of Interdisciplinary Degree in Music (distance learning) in the Federal University of Rio Grande do Sul (PROLICENMUS), in the structure of Musical Execution and Conduction and Finalization of the Curricular Matrix of the course, besides two Extension courses, in order to establish the concept of Arrangements for School Songs and extract ideas for primary teaching guide propose; b) Action Research, in the implementation of the Elaboration of Arrangements Course along with the students of the Music Licentiate Degree of the UEFS, in order to verify legitimacy of the concept and the Hermeneutic Interpretation, through in which the collected data was discussed, with the purpose of characterizing principles, elements and abilities, that must be taken into account in the construction of Arrangements for School Songs; and, finally, c) Discussion, which the data were examined according to the theoretical basis chosen: Musicopedagógica Proposal Sing and Dance with People (CDG) by Helena de Souza Nunes (2005; 2015; 2017), Multimodal Approach, of Marion Verhaalen (1989) and concept of Sonorous Landscape, of Murray Schafer (2001). With this investigation, it was possible to achieve the drafting script of Arrangements for School Songs, where, according to the CDG Compositional Principles, an Arrangement, created in a collective form and with a collaborative authorship, must be in accordance with the characteristics and meaning of the song, amplifying and valuing it by means of exploration and use of conventional and alternative vocal/instrumental sonorities, considering that application of musical and technical knowledge, in this work, meets to different musical levels of performers, being the final product integrated to the context and acceptance of the Other, just as remaining open to new interferences, as each new interpretation and actors available, at the moment.

Keywords: Arrangement. CDG's Music Pedagogical Proposal. Compositional Principles CDG. Collective and collaborative work. Music Teacher Training.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Modelo CDG atual .....	19
Figura 2	Síntese dos procedimentos adotados .....	24
Figura 3	Parte do Quadro Resumo das UEs sobre Arranjos no PROLICENMUS.....	28
Figura 4	Parte do Quadro Características dos Arranjos no PROLICENMUS.....	29
Figura 5	Parte do Quadro Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo.....	29
Figura 6	Quadro Estrutura Triádica dos Princípios CDG e seu Pareamento ao Paradigma da Dádiva .....	30
Figura 7	Quadro Síntese Teórica do Modelo Utilizado .....	31
Figura 8	Quadro Estrutura Triádica dos Princípios CDG e seu Pareamento ao Paradigma da Dádiva.....	70
Figura 9	Quadro Síntese Teórica do Processo de Criação CDG.....	71
Figura 10	Partitura de Espetáculo – Regência III com colaboração de Regência I.....	102
Figura 11	Partitura de Espetáculo – Regência I.....	103
Figura 12	Síntese Teórica da Metodologia da Elaboração de Arranjos.....	112
Figura 13	Esquema de Retroalimentação no Modelo Teórico.....	136



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Organização de Assuntos do Capítulo 2 .....	22
Quadro 2	Resumo da Metodologia .....	35
Quadro 3	Organização de Assuntos do Capítulo 4 .....	39
Quadro 4	Resumo dos Conceitos/Definições de Arranjo na Literatura .....	41
Quadro 5	Organização de Assuntos do Capítulo 5 .....	74
Quadro 6	Cronograma de Aplicação da Proposta .....	77
Quadro 7	Obras para Inspiração das Microcanções .....	79
Quadro 8	Sequência de Aplicação da Proposta .....	85
Quadro 9	Resumo atividades de aplicação do Roteiro Preliminar .....	90
Quadro 10	Organização de Assuntos do Capítulo 6.....	106
Quadro 11	Aspectos da aplicação do Roteiro nas fases Preliminar e Experimental.....	109
Quadro 12	Contribuições na Visão Discente.....	114
Quadro 13	Roteiro CDG para Arranjos de Canções Escolares.....	137

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAEF	Centro de Artes e Educação Física
CDG	Cante e Dance com a Gente
CEUCLAR	Centro Universitário Claretiano
CME	Conjuntos Musicais Escolares
EAD	Educação a Distância
EE	Espetáculos Escolares
FNDE	Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação
ID	Interdisciplina
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
MA	Música Aplicada
MEC	Ministério da Educação e Cultura
PPC	Projeto Pedagógico do Curso
PPGMUS	Programa de Pós-graduação em Música
PROLICENMUS	Projeto Pró-Licenciatura em Música
PropMp	Proposta Musicopedagógica
RepMus	Repertório Musicopedagógico
SIP	Seminário Integrador Presencial
UE	Unidade de Estudo
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UEMA	Universidade Estadual do Maranhão
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNB	Universidade de Brasília
UNIMES	Universidade Metropolitana de Santos
UNINCOR	Universidade Vale do Rio Verde
UNIS	Centro Universitário do Sul de Minas
UNITAU	Universidade de Taubaté

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>CONTEXTO.....</b>	<b>15</b>
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>22</b>
3.1	CARACTERIZAÇÃO DESTA PESQUISA.....	22
3.2	COMPONENTES METODOLÓGICOS.....	25
<b>3.2.1</b>	<b>Fontes de dados.....</b>	<b>25</b>
<b>3.2.2</b>	<b>Instrumentos para Coleta e Análise de Dados.....</b>	<b>27</b>
<b>3.2.3</b>	<b>Procedimentos para Coleta e Análise de Dados.....</b>	<b>32</b>
3.3	DEFINIÇÃO DE TERMOS DESTA TESE.....	36
<b>4</b>	<b>CANTE: ESTADO DA ARTE.....</b>	<b>39</b>
4.1	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	39
<b>4.1.1</b>	<b>Conceito de Arranjo.....</b>	<b>40</b>
<b>4.1.2</b>	<b>Tipos de Arranjos.....</b>	<b>42</b>
<b>4.1.3</b>	<b>Unidades de Estudo do PROLICENMUS.....</b>	<b>45</b>
4.2	ARRANJOS COMO PROCESSO COMPOSITIVO.....	54
<b>4.2.1</b>	<b>Roteiro CDG para Elaboração de Arranjos.....</b>	<b>55</b>
<b>4.2.2</b>	<b>Síntese Teórica do Modelo utilizado.....</b>	<b>68</b>
<b>5</b>	<b>DANCE: PROPOSIÇÕES DESTA TESE.....</b>	<b>74</b>
5.1	ABORDAGEM MUSICOPEDAGÓGICA.....	75
<b>5.1.1</b>	<b>Planos de Ensino e Cronograma de Aula.....</b>	<b>77</b>
<b>5.1.2</b>	<b>Materiais de Apoio.....</b>	<b>78</b>
5.2	MATERIAL DIDÁTICO.....	80
<b>5.2.1</b>	<b>Partituras das Canções Originais.....</b>	<b>81</b>
<b>5.2.2</b>	<b>Fichas de Análise das Canções.....</b>	<b>83</b>
<b>5.2.3</b>	<b>Libreto do Recital.....</b>	<b>83</b>
5.3	PRÁTICA DO ENSINO.....	84
<b>5.3.1</b>	<b>Validação do Roteiro em sua Fase Preliminar.....</b>	<b>85</b>
<b>5.3.2</b>	<b>Aplicação do Roteiro em sua Fase Experimental.....</b>	<b>92</b>
<b>5.3.3</b>	<b>Recital Musicopedagógico.....</b>	<b>100</b>
<b>6</b>	<b>GENTE: RESULTADOS.....</b>	<b>106</b>
6.1	SISTEMATIZAÇÃO DOS DADOS.....	106
<b>6.1.1</b>	<b>Síntese Teórica da Metodologia da Elaboração de Arranjos.....</b>	<b>111</b>

<b>6.1.2</b>	<b>Contribuições na Visão Discente.....</b>	<b>112</b>
<b>6.2</b>	<b>DISCUSSÃO DOS DADOS.....</b>	<b>117</b>
<b>6.2.1</b>	<b>Arranjos como Expressão de um Trabalho Coletivo.....</b>	<b>118</b>
<b>6.2.2</b>	<b>Trabalho com Arranjos como parte do processo formativo musical.....</b>	<b>125</b>
<b>6.2.3</b>	<b>Relação entre a aplicação do Roteiro Experimental e a Síntese Teórica do Modelo utilizado.....</b>	<b>128</b>
<b>6.3</b>	<b>ROTEIRO CDG PARA ARRANJOS DE CANÇÕES ESCOLARES.....</b>	<b>136</b>
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>142</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>151</b>
	<b>APÊNDICE A – Quadro Resumo das UEs sobre Arranjos no PROLICENMUS.....</b>	<b>159</b>
	<b>APÊNDICE B – Quadro Características dos Arranjos no PROLICENMUS....</b>	<b>189</b>
	<b>APÊNDICE C – Quadro Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo CDG para Canções Escolares.....</b>	<b>192</b>
	<b>APÊNDICE D – Plano de Ensino.....</b>	<b>193</b>
	<b>APÊNDICE E – Análises das Partituras.....</b>	<b>194</b>
	<b>APÊNDICE F – Libreto do Musical.....</b>	<b>210</b>
	<b>APÊNDICE G – Partituras dos Arranjos.....</b>	<b>224</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este documento apresenta a Tese de Doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia (PPGMUS/UFBA), cujo título é **Os Princípios Compositivos Cante e Dance com a Gente aplicados a Arranjos Musicais Escolares**. Esta investigação proposta pertence à Área de Concentração Educação Musical e está vinculada à linha Formação de Professores de Música do grupo de pesquisa Proposta Musicopedagógica Cante e Dance com a Gente (PropMpCDG) (CNPq, 1999 – atual). O objetivo geral deste trabalho é propor um roteiro de criação de arranjos para canções escolares, fundamentado nos Princípios Compositivos CDG. A estruturação da Tese está organizada em sete partes, a saber: Contexto, Metodologia, Estado da Arte, Proposição desta Tese, Resultados, Considerações Finais e apêndices.

Além deste primeiro, no segundo, o Contexto, é apresentado um panorama sobre a Educação a Distância, com um breve histórico, as leis brasileiras que regem essa modalidade no ensino, e os cursos superiores que oferecem graduação em Música EAD. O objetivo dessa caracterização do contexto é chegar ao PROLICENMUS, Curso de Licenciatura em Música modalidade EAD da UFRGS e Universidades Parceiras, vinculado ao Programa Pró-Licenciaturas do MEC (Resolução CD/FNDE 2005). O projeto do PROLICENMUS, cujo Projeto Pedagógico de Curso foi fundamentado na Proposta Musicopedagógica CDG (WÖHL-COELHO, 1999), foi o pioneiro deste tipo a ser aprovado no país. Dele se estudou o material disponibilizado a respeito do tema proposto, Arranjos, fazendo sua transposição a uma realidade presencial, com vistas a cumprir o objetivo geral da pesquisa: propor um roteiro para criação de arranjos para canções escolares, fundamentado nos Princípios Compositivos CDG. Apresenta-se sob Contexto, ainda, o curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e seu componente curricular Regência, lócus da aplicação experimental da proposta sistematizada por esta tese, em modalidade presencial.

O terceiro capítulo faz um delineamento do processo de pesquisa, conforme ocorrido neste trabalho, assim como apresenta as escolhas metodológicas consideradas pertinentes ao alcance do resultado almejado. Na primeira parte deste capítulo, item 3.1, caracteriza-se esta investigação, classificando-a de acordo com a revisão bibliográfica específica sobre Metodologia de Pesquisa, baseada em autores como Silva e Menezes (2001), Yin (1984), Fonseca (2002), Gil (1999; 2007), Thiollent (1986), Lakatos (2003). Esta investigação é

definida como pesquisa aplicada, qualitativa, com objetivo exploratório, cujo procedimento técnico principal é o de Estudo de Caso. Além disso, justificam-se e fundamentam-se as escolhas feitas quanto a seus procedimentos e abordagens. Na segunda parte, item 3.2, expõem-se os componentes metodológicos referentes às fontes, assim como aos instrumentos e aos procedimentos para coleta e análise dos dados. Finalizando o capítulo, a terceira parte apresenta um glossário com a definição de termos utilizados durante o texto que, no contexto da PropMpCDG, possuem significados diferenciados ou particulares.

O quarto capítulo da Tese atende ao primeiro objetivo específico desta investigação, que é estabelecer os conceitos de Arranjos para Canções Escolares, no contexto da Pesquisa, extraíndo daí um Roteiro de ensino preliminar, baseado nas Unidades de Estudo oferecidas pelo PROLICENMUS. Para tanto, apresenta a Revisão de Bibliografia deste trabalho, a qual está dividida em duas partes: na primeira, o tema Arranjos é introduzido, conforme a visão já amplamente publicada na literatura geral, em livros e artigos científicos, em dicionários e enciclopédias (gerais e específico-musicais), no recorte da área da Composição e dos Métodos de Arranjo. Essa parte do trabalho tem o intuito de cercar o tema e, ao mesmo tempo, ampliar conhecimentos sobre ele e seus componentes principais. Justifica-se um olhar mais detalhado sobre a Música Popular Brasileira (MPB), por se entender que essa expressão musical é a que mais se aproxima do público que mais poderá se beneficiar deste estudo, qual seja, crianças e professores da Escola Básica. A seguir, o tema é exposto conforme Análise Documental realizada no material do PROLICENMUS. Na segunda parte, trata-se da relação entre Arranjos e os Princípios Compositivos CDG, procedendo-se uma revisão bibliográfica nas publicações dessa Proposta Musicopedagógica, arrematando-se com a Síntese Teórica do Processo de Criação nesse contexto. Caracteriza-se, assim, o Estado da Arte do tema desta pesquisa.

O capítulo cinco atende ao segundo objetivo específico da pesquisa, que é verificar a validade do conceito enunciado e sua consistência frente à elaboração do roteiro de ensino de Arranjos buscado. Esse roteiro consiste na apresentação dos materiais de ensino criados a partir do Roteiro Experimental da Proposta de Arranjos, originado, por sua vez, da Revisão Bibliográfica. Os materiais foram utilizados em contexto presencial, aplicados junto aos licenciandos do Curso de Música da UEFS, nas turmas do componente curricular Regência III, do curso de Licenciatura em Música da UEFS, nos semestres 2016.1 e 2017.2, no qual a proponente atua como professora. A aplicação do Roteiro foi feita em duas fases: uma Preliminar, para aperfeiçoar o próprio instrumento de coleta de dados, e outra Experimental,

com o intuito de coletar dados gerais sobre o tema, por meio também do uso de materiais didáticos desenvolvidos para esse fim, e de construir uma versão definitiva do Roteiro buscado. Esse capítulo está dividido, então, em três partes, quais sejam: Abordagem Musicopedagógica, Material Didático e Prática do Ensino. A primeira parte do capítulo, Abordagem Musicopedagógica, trata da etapa de finalização das leituras sobre fundamentos e da preparação para tal testagem, a qual consistiu na elaboração do Roteiro Experimental. Com base em seus resultados, foram elaborados os Planos de Ensino e o Cronograma das Aulas; no item Material Didático, que consiste na segunda parte do capítulo, são apresentados os materiais musicais também elaborados, especialmente, para a aplicação da pesquisa, quais sejam, Partituras das Canções Originais, Análises dessas Partituras e Libreto do Recital do Musical de Natal. A terceira parte desse capítulo, Prática de Ensino, consiste no relato da aplicação dos Roteiros Preliminar e Experimental, durante a qual foram utilizados os materiais musicais supracitados, o que serviu para coletar dados referentes à formulação final de um Roteiro para Elaboração de Arranjos de Canções Escolares, com vistas a se cumprir o objetivo geral do estudo em pauta.

O capítulo seis da Tese atende ao terceiro objetivo específico, que é caracterizar princípios e explicitar os elementos e habilidades que devem ser levados em consideração na construção de Arranjos para a Canção Escolar, segundo os Princípios CDG. Trata dos resultados obtidos com a aplicação do Roteiro de Elaboração de Arranjos, apresentando uma discussão de fechamento do trabalho com a resposta para a questão da pesquisa: **a partir dos Princípios Compositivos CDG, quais elementos e habilidades devem considerados na elaboração de arranjos para canções escolares?**, com a qual se espera elaborar a proposição de um roteiro de confecção de arranjos sob a perspectiva da Proposta Musicopedagógica CDG, adaptáveis às modalidades de ensino a distância e presencial. Na primeira parte do capítulo, item 6.1, são expostos os dados coletados durante a aplicação do Roteiro para Elaboração de Arranjos, em suas duas fases, Preliminar e Experimental, e a sistematização deles por meio da utilização dos itens contidos no quadro Síntese do Modelo Teórico (apresentado no tópico 4.2.2 desta tese). A segunda parte desse capítulo, referente à discussão desses dados, está subdividida em três pontos, quais sejam: 6.2.1, que trata da discussão sobre a abordagem do trabalho coletivo na realização de arranjos; 6.2.2, sobre os conteúdos musicais trabalhados na elaboração dos arranjos; e 6.2.3, acerca da relação entre os aspectos contidos no quadro Síntese do Modelo Teórico e os Princípios Compositivos CDG, com os dados resultantes da aplicação do Roteiro Experimental. Encerrando o capítulo, no

item 6.3, é apresentado o Roteiro de Elaboração de Arranjos para Canções Escolares em sua fase final, atendendo ao objetivo geral desta pesquisa.

Este trabalho está assentado sobre os eixos Execução Musical e Condução e Finalização da Matriz Curricular do PROLICENMUS, além de dois cursos de Extensão oferecidos no período, os quais foram dedicados ao domínio dos conhecimentos musicais *stricto sensu*, por parte dos alunos, e nos quais foram encontradas referências sobre o tema principal do estudo, que é a elaboração de Arranjos. A partir dos Princípios Compositivos da Proposta Musicopedagógica CDG, entende-se que o Arranjo e, juntamente, a Composição e a Performance, condensam-se como objeto manejável único, o qual depende de uma intensa convivência com sempre novas, renovadoras e incansáveis tentativas de execução da obra original (NUNES, L., 2015, p. 62). Dessa forma, considera-se imprescindível que o ponto de partida e de chegada deste trabalho seja o estudo dos Princípios CDG, os quais estão diretamente relacionados ao tema principal, entendendo-se que o termo Arranjo para canções (e Microcanções) destinadas ao ensino de Música do público escolar ganha uma concepção talvez mais abrangente e aprofundada, mas, certamente, diferenciada do que normalmente se tem entendido por Arranjo.

Espera-se que este estudo possa subsidiar professores de Música, sejam eles atuantes em cursos de graduação, na educação básica, em cursos livres e em outros contextos, tanto em sua prática musical como na reflexão sobre sua atuação pedagógica, no recorte relativo ao ensino de Arranjos para Canções Escolares.



## 2 CONTEXTO

A Educação a Distância (EaD), mediada por tecnologias da informação e comunicação (TICs), tornou-se uma modalidade de ensino que pode atender a diversos públicos e em diversos níveis, tanto no âmbito formal quanto no informal, a partir do início do século XX. Nos cursos de Música, especificamente, tem experimentando significativo aumento da oferta após 2005. Gohn (2010) aponta como as duas causas principais para esse crescimento: a expansão da internet, que possibilitou um amplo crescimento quantitativo e qualitativo em processos de ensino e aprendizagem; e as políticas públicas, que até 2017 vinham incentivando o desenvolvimento dessa área.

Essa modalidade, no entanto, não é tão recente como se imagina. Conforme Moore e Kearsley (2007), a história da EaD pode ser dividida em cinco gerações: 1) Correspondência, quando o meio de comunicação era o texto, e a instrução, por correspondência; 2) Transmissão por rádio e televisão, em que havia pouca interação entre alunos e professores, agregando-se as dimensões oral e visual à apresentação de informações; 3) Universidades Abertas, as quais surgem de experiências norte-americanas que integravam áudio/vídeo e correspondência com orientação presencial, o que acarreta a invenção de uma nova mentalidade de organização da educação; 4) Teleconferência, quando, na década de 1980, acontece a primeira experiência de interação com um grupo em tempo real a distância, em cursos por áudio e videoconferência transmitidos por telefone, satélite, cabo e redes de computadores; e 5) Internet/web, a geração mais recente da Educação a Distância, que envolve ensino e aprendizado on-line, em classes e universidades virtuais, baseadas em tecnologias da internet, utilizando métodos construtivistas de aprendizado em colaboração. (MOORE; KEARSLEY, 2007, p. 25).

Conforme dados do Censo EAD Brasil 2015 (ABED, 2016), o número de cursos oferecidos nessa modalidade estava em constante crescimento, assim como o número de alunos, que chegou a cinco milhões (1,1 milhão a mais do que em 2014). Entre as vantagens apontadas, encontrava-se o baixo custo, quando comparado aos cursos presenciais, que exigiriam infraestrutura maior. Essa vantagem, embora não se confirme na realidade de uma oferta de qualidade, é, sim, importante, à qual se somam a autonomia que permite ao aluno a flexibilidade de horários para o estudo e a interatividade contemporânea, em rede e na nuvem, entre alunos e professores. Na discussão desta tese, impor-se-á a discussão sobre evidências ou não dessa autonomia, na Educação do brasileiro de hoje, e o que se espera para o futuro,

em relação ao modelo de Arranjos Musicais baseado na Proposta Musicopedagógica CDG, aqui apresentado.

A Lei 5.692/71 é a primeira referente a essa modalidade de ensino como possibilidade de educação formal, principalmente para o Ensino Supletivo. Em 1996, é promulgada a Lei de Diretrizes e Bases – LDB 9.394, que, em seu Art. 80, ampara legalmente a adoção dessa modalidade, em todos os níveis de ensino, conforme se lê: “O Poder Público incentivará o desenvolvimento e a veiculação de programas de ensino a distância, em todos os níveis e modalidades de ensino, e de educação continuada. ” (BRASIL, 1996). Após, outros documentos normatizam essa atividade, como decretos (Decretos 2.494/98; 2.561/98; 5.622/2005; 6.303/2007), portarias (Portarias 301/98; 4.059/2004; 4.361/2004; 1.050/2008; 1.326/2010) e pareceres dos Conselhos Estaduais e do Conselho Nacional de Educação (Pareceres do CNE 195/2007; 197/2007). Entre os decretos, destaca-se o Art. 5 do Decreto 5.622, de 2005 (BRASIL, 2005), que reconhece, legalmente, os cursos a distância mediados por tecnologias da informação e comunicação, estando o diploma em igualdade de condições com os dos cursos presenciais. Na sequência, programas e políticas públicas são implementados, o que vinha conduzindo a modalidade a uma crescente estabilidade. A Portaria mais recente é a que regulamenta o Decreto nº 9.057, de 25 de maio de 2017, na qual se regulamenta o credenciamento de Instituições de Ensino Superior (IES) para cursos de Educação a Distância (EAD) sem haver, necessariamente, o credenciamento para cursos presenciais.

Em se tratando do ensino superior, segundo o Portal e-MEC, em busca feita em fevereiro de 2018, são oferecidos cursos de Música EaD em oito universidades brasileiras, sendo duas federais, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)<sup>1</sup> e a Universidade de Brasília (UNB); uma estadual, a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA); e cinco privadas, Universidade Vale do Rio Verde, em MG (UNINCOR), Centro Universitário do Sul de Minas (UNIS) e Centro Universitário Claretiano (CEUCLAR), Universidade de Taubaté (UNITAU) e Universidade Metropolitana de Santos (UNIMES). Ainda foi encontrada a instituição Equatec (Mogi das Cruzes/SP), que não está incluída no referido Portal.

No contexto desta pesquisa, enfoca-se o curso de Licenciatura em Música a distância da UFRGS e Universidades Parceiras, o qual foi implementado através do projeto Pró-

<sup>1</sup> Apesar de encerrado em 2012, ainda aparece como ativo no Portal do e-Mec. Disponível em: <<http://emec.mec.gov.br/>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

Licenciatura Música (PROLICENMUS), em atendimento à Resolução FNDE/CD/Nº 034/2005, sendo este o primeiro projeto pedagógico de curso superior de Música em modalidade a distância regulamentado no Brasil, em 2006. Seu processo seletivo ocorreu em 2007, e o curso aconteceu entre 2008 e 2012, formando 189 alunos. O público-alvo foi constituído por professores de Música que não possuíam formação específica na área de conhecimento em que já atuavam junto aos sistemas públicos nos anos/séries finais do Ensino Fundamental e/ou no Ensino Médio. O curso PROLICENMUS, com a duração de nove semestres letivos, teve onze polos de apoio presencial, localizados em quatro das cinco regiões geográficas brasileiras, nas seguintes cidades: Cachoeirinha, no Rio Grande do Sul; Canoinhas, Itaiópolis e São Bento do Sul, em Santa Catarina; Linhares, no Espírito Santo; Cristópolis, Irecê, Salvador e São Félix, na Bahia; e Ariquemes e Porto Velho, em Rondônia.

O objeto de estudo desta pesquisa envolve o ensino de Música na modalidade EaD mediado por TICs, o que implica quebra de paradigmas, já que, tradicionalmente, o ensino nessa área tem caráter presencial e individual. Contudo a ideia aqui é explorar o que se adquiriu de conhecimento com o ensino de Música em modalidade EaD proposto pelo PROLICENMUS e ampliá-lo em uma experimentação presencial; posteriormente, tais aquisições poderão retornar a seu contexto de origem, o ensino mediado por TICs, oxalá, mais enriquecido.

O Projeto Pedagógico do Curso (PPC) do PROLICENMUS foi elaborado com base nas experiências de formação continuada de professores da Educação Básica realizadas pelo CAEF da UFRGS, as quais, por sua vez, tinham por fundamento a Proposta Musicopedagógica Cante e Dance com a Gente – CDG, desenvolvida pela professora Helena de Souza Nunes. Conforme a autora, a Proposta Musicopedagógica CDG (Vale dos Sinos/RS, 1991), é originada de uma experiência prática quase casual, transcorrida entre 1991 e 1994. Naquele período, por se ter constatado a carência de repertório infantil de qualidade e a fraca formação docente para o trabalho com Música em sala de aula, canções infantis foram compostas e foram ensinadas em cursos de capacitação para professores. Parte desse repertório, gravado em 1991, deu início ao Projeto Cante e Dance com a Gente (CDG). Após esse período, a fundamentação musicopedagógica e a coerência dessa prática com a realidade brasileira foi estudada academicamente, o que resultou numa primeira Tese de Doutorado (WÖHL-COELHO, 1991).

De acordo com os resultados obtidos nessa pesquisa,

[...] um modelo musicopedagógico ideal para a realidade brasileira deve contemplar, concomitantemente, seus três aspectos fundamentais, quais sejam: formação de professores, produção de repertório e recursos didático-instrucionais em Música, e vínculos econômicos com a Sociedade. (NUNES, H., 2004).

O objetivo maior do trabalho, conforme a autora, é

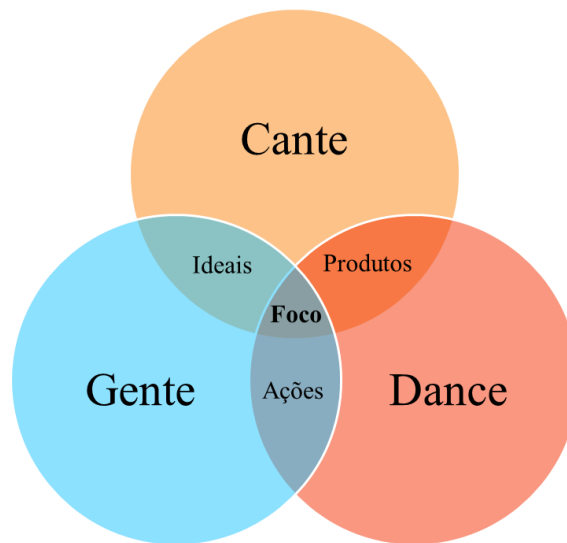
[...] criar e disponibilizar repertório artístico e musical adequado à criança brasileira, respeitando seu direito de ser criança. Também se pretende incentivar a alegria de aprender através da Música, motivando hábitos saudáveis de relacionamento social e, sobretudo, pregando o respeito à vida em todas as suas manifestações. (NUNES, H., 2004).

A prática de repertório é parte essencial da Proposta, pois, por meio dela, que deve ser sustentada pelo domínio de técnica musical, pedagógica e tecnológica, ocorre a formação docente. (NUNES, H., 2012b, p. 11). A viabilização desta Proposta desabrochou no final da década de 1990, continuando em atividade até o presente, por meio da realização de espetáculos Musicais Escolares, CDs, cancionários, livros e cursos de capacitação de professores. Desde 1999, está cadastrada como Grupo de Pesquisa no Diretório do CNPq. Essa proposta musicopedagógica compreende três palavras-chave, em seu interior: Cante, Dance e Gente. Cada palavra-chave, que corresponde a um pilar da proposta, refere-se a uma instância da espiral de conhecimento, em que

[...] a estruturação do conhecimento acontece a partir de referenciais seguros, vivenciados em experiências significativas e pela assimilação na forma de padrões, retirados de um contexto global, trabalhados isoladamente, reintegrados ao contexto original, e, finalmente, remetidos a situações novas, nas quais serão re-elaborados, repetindo o ciclo, porém em contextos progressivamente mais exigentes e complexos. (NUNES, H., 2012b, p. 12).

A imagem a seguir ilustra o modelo adotado:

**Figura 1** – Modelo CDG atual



Fonte: NUNES, H. (2017).

Segundo a autora, o Cante “representa mundos Internos e Particulares, tange a alma e as emoções grávidas de liberdades desmedidas [...] sejam elas de uma única pessoa ou de um determinado grupo social, comunidade, nação, quiçá humanidade.” (NUNES, H., 2015). O Dance remete a “[...] mundos Externos e Aplicados, de natureza comprovável, legislativa, intelectual, formal. O Dance está circunscrito ao corpo, escrito no corpo [...] e ao Dance pertence tudo o que pode e deve ser negociado, arbitrado, convencionado, punido ou louvado”. Já o Gente é “uma [...] expressão rica de sentidos advindos de sua polivalência intrínseca. [...] também pode se referir a um si mesmo coletivo, porém claramente identificável.” (NUNES, H., 2015). Da intersecção entre o impulso interior do Cante e as restrições exteriores do Dance, emergem os Produtos. Tais Produtos, uma vez concluídos, são entregues ao meio, em que reside o Dance, e alcançam seu público-alvo, que habita o Gente, por meio de Ações. Por fim, entre o que aconteceu/acontece de fato, num acordo entre partes – o Gente e as “ainda frustradas expectativas do impulso interior” do Cante – resistem nossos Ideais. Assim identificadas, as três instâncias principais dos chamados Pilares CDG e suas intersecções fazem-se presentes em todos nos procedimentos de criação da Proposta.

Baseada nesse modelo musicopedagógico, a Matriz Curricular do PROLICENMUS foi organizada em cinco eixos: Estruturação Musical, Tópicos em Educação, Formação Geral,

Execução Musical, Condução e Finalização. Os eixos eram compostos por interdisciplinas (IDs), cujos conteúdos estavam disponibilizados em Unidades de Estudo (UEs) semanais, no Moodle. Esses conteúdos foram abordados de maneira contextualizada com a realidade profissional dos alunos e disponibilizados de modo concomitantemente sequencial e não linear, possibilitando uma integração transversal dos conhecimentos próprios de cada disciplina, num modelo de complexidade crescente e associativo (o que justifica o uso da palavra interdisciplina), sendo que, em cada semestre letivo, eram disponibilizadas quinze UEs, em cada uma das cinco interdisciplinas semestrais.

O objeto de estudo desta pesquisa, Arranjos Musicais Escolares, foi um conteúdo que esteve inserido em dois dos cinco eixos da Matriz Curricular do curso: Execução Musical, e Condução e Finalização, além de ter sido conteúdo de dois cursos de Extensão: Musicalização de Professores, e Processos de Arranjos para Professores. O eixo Execução Musical foi constituído por quatro interdisciplinas (IDs): Espetáculos Escolares, Repertório Musicopedagógico, Conjuntos Musicais Escolares e Música Aplicada, sendo que Arranjo só não esteve diretamente presente em Espetáculos Escolares. Cada uma dessas IDs, assim como os cursos de Extensão, foi oferecida durante dois semestres, enquanto A e B (quinze UEs por semestre). O eixo Condução e Finalização era composto pela ID Seminário Integrador, que, por sua vez, foi dividida em dois instrumentos, Teclado e Violão. Em cada uma das IDs, o tema deste estudo, Construção de Arranjos, foi abordado de maneira particular. Ainda que fundamentadas na mesma Proposta Pedagógica, a forma de tratamento do assunto foi aplicada ao contexto de cada ID, percorrendo caminhos próprios. O desenho de inter-relações desses caminhos é o que, precisamente, deve ser estudado, extraindo-se disso um roteiro único, consistente e coerente. Seus muitos aspectos decorrem das concepções dos Princípios Compositivos CDG, os quais, por sua vez, apoiam-se na Proposta Musicopedagógica homônima. Dada a natureza do curso no qual esse conteúdo esteve originalmente inserido, pode-se compreender que seus procedimentos, materiais didáticos e processos avaliativos estejam, ainda, apresentando-se como um complexo emaranhado. Daí a motivação deste estudo: desenredar tais caminhos, no sentido de gerar uma sistematização que possa ser transferida a outros contextos educacionais.

Para além de sua utilização no PROLICENMUS, uma proposta preliminar de elaboração de arranjos baseada nas UEs das IDs supracitadas foi elaborada e aplicada no contexto do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana – BA (UEFS), como conteúdo do componente Regência III no semestre 2016.1 e em 2017.2, a

fim de testar sua utilização em modalidade presencial. A opção por dar continuidade a tal prática, agora sob as condições de uma tese de doutorado, justifica-se pela facilidade de controle de todas as variáveis implicadas. Num momento posterior, acredita-se, tal sistematização poderá contribuir com ainda maior riqueza, em um retorno produtivo à EaD.

O Curso de Licenciatura em Música da UEFS, lócus da prática de desenvolvimento e testagem da proposição aqui trazida, teve sua primeira oferta em 2011, tendo seu Projeto Pedagógico aprovado na reunião do Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão (CONSEPE) da UEFS através da Resolução CONSEPE nº 177/2010, de 24 de setembro de 2010. A grade curricular do curso é estruturada em quatro dimensões básicas: (a) Componentes Curriculares de Formação Prática, (b) Estágio Curricular Supervisionado, (c) Componentes Curriculares de Natureza Científico-Cultural, e (d) Atividades Complementares. Cada uma dessas dimensões está subdividida em eixos temáticos, sendo que os três primeiros são constituídos por componentes curriculares obrigatórios, optativos e eletivos. Da Formação Prática, fazem parte Prática Instrumental e Vocal, Prática Educativa, e Pesquisa e Prática Musical; nos Componentes Curriculares de Natureza Científico-Cultural, estão englobados os Conhecimentos Acadêmico-humanísticos, Conhecimentos Pedagógicos, Instrumental e Vocal, e Teórico-musical. Estágio compreende o componente homônimo e as Atividades Complementares. O componente Regência III encontra-se no sétimo semestre do curso e é parte integrante da Formação Prática, a qual engloba a prática instrumental em conjunto, a prática pedagógica em Música e a prática de pesquisa.

O componente Arranjo é parte integrante de um curso que objetiva a formação de professores de Música, contudo o repertório disponível para grupos musicais escolares muitas vezes não é adequado ao grupo com o qual se vai trabalhar. Entende-se a necessidade de que o futuro professor tenha habilidade de elaborar arranjos para canções/peças, com as quais se proponha a trabalhar com seus alunos, porém investe-se pouco nisso. Explica-se a motivação maior e justifica-se, assim, o presente estudo. A partir desses contextos, recorta-se aqui para estudo o tema Arranjos Musicais Escolares.

### 3 METODOLOGIA

O presente capítulo apresenta um delineamento do processo de pesquisa, conforme o Quadro Organização de Assuntos do Capítulo 3, a seguir:

**Quadro 1** – Organização de Assuntos do Capítulo 3

<b>Título da Seção Secundária do Capítulo</b>	<b>Título da Seção Terciária do Capítulo</b>	<b>Conteúdo</b>
3.1 CARACTERIZAÇÃO DESTA PESQUISA		Descrição e síntese dos procedimentos metodológicos utilizado com a finalidade de atender ao Objetivo Geral da Pesquisa
3.2 COMPONENTES METODOLÓGICOS		Apresentação dos Objetivos Específicos
	<b>3.2.1 Fontes de dados</b>	Descrição dos documentos e referências bibliográficas utilizadas como fonte de dados para a construção dos instrumentos de coleta de dados
	<b>3.2.2 Instrumentos para Coleta e Análise de Dados</b>	Apresentação e dos Instrumentos para Coleta e Análise de dados e sua concepção, os quais foram construídos especialmente para esta pesquisa
	<b>3.2.3 Procedimentos para Coleta e Análise de Dados</b>	Detalhamento dos procedimentos realizados a fim de atender a cada Objetivo Específico da pesquisa
3.3 DEFINIÇÃO DE TERMOS DESTA TESE		Definição de alguns termos particulares, utilizados neste trabalho

Fonte: A autora.

#### 3.1 CARACTERIZAÇÃO DESTA PESQUISA

A presente pesquisa nasce de uma investigação em materiais do curso de Licenciatura em Música modalidade EaD da UFRGS (PROLICENMUS), mais especificamente sobre sua proposta pedagógica, no que tange ao material disponibilizado para ensino sobre Arranjos Musicais Escolares. O objetivo é identificar em tais materiais, por meio desta investigação, elementos que formem intersecções com os Princípios Compositivos da PropMpCDG, para que, dos desdobramentos disso, seja possível extrair, testar e finalizar um Roteiro para



Elaboração de Arranjos Musicais Escolares que sirva de ferramenta de ensino para professores de Música. Para tanto, elegeram-se algumas estratégias de pesquisa, conforme será visto a seguir.

Metodologia, segundo Silva e Menezes (2001, p. 12),

[...] é o estudo da organização, dos caminhos a serem percorridos, para se realizar uma pesquisa ou um estudo, ou para se fazer ciência. Etimologicamente, significa o estudo dos caminhos, dos instrumentos utilizados para fazer uma pesquisa científica.

O desenvolvimento da metodologia para este trabalho recorre a Silva e Menezes (2001) e Gil (2007), autores que classificam uma pesquisa segundo natureza, forma de abordagem do problema, ponto de vista de seus objetivos e estrutura de seus procedimentos técnicos. Esses são os aspectos escolhidos para caracterizar este trabalho. Quanto à sua natureza, é uma pesquisa aplicada, cujo objetivo é gerar conhecimentos para utilização prática e dirigida à solução de problemas específicos, envolvendo verdades e interesses locais. A forma de abordagem do problema é qualitativa, isto é, interpreta os fenômenos e lhes atribui significados, coletando seus dados no ambiente natural, cuja análise é feita indutivamente pelo pesquisador. Yin (2005) afirma que “[...] a estratégia qualitativa é geralmente usada quando as questões de interesse do estudo referem-se ao como e ao porquê [...]” – esse é o caso. Do ponto de vista de seus objetivos, é exploratória, que é descrita por Gil (1999) como a que “tem como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições,” e seu “planejamento possibilita a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado.” Coerente com tal abordagem e quanto, ainda, aos objetivos, a investigação dos pontos de intersecção entre os Princípios Compositivos CDG e os procedimentos e orientações para a elaboração de Arranjos, conforme aconteceu no PROLICENMUS, apresenta-se uma nova concepção dessa prática, subsidiando reflexões a respeito do tema. Por fim, o procedimento técnico utilizado será, predominantemente, o Estudo de Caso. Segundo Moresi (2003, p. 102),

o estudo de caso consiste em uma investigação detalhada de uma ou mais organizações, ou grupos dentro de uma organização, com vistas a prover uma análise do contexto e dos processos envolvidos no fenômeno em estudo. O fenômeno não está isolado de seu contexto (como nas pesquisas de laboratório), já que o interesse do pesquisador é justamente essa relação entre o fenômeno e seu contexto.

Yin (2005) aponta que esse procedimento é adotado “quando se colocam questões do tipo ‘como?’ e ‘por quê?’ [...] e quando o foco se encontra em fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto da vida real.” (YIN, 2005, p. 19).

O objeto de estudos da pesquisa constitui-se de um Roteiro para Elaboração de Arranjos para Canções Escolares CDG. No percurso do estudo do objeto, utilizaram-se diversos procedimentos metodológicos: o Roteiro Preliminar, que foi elaborado a partir de uma Revisão Bibliográfica na literatura da área e por meio de Pesquisa Documental no material do PROLICENMUS, sendo validado posteriormente por meio de aplicação no contexto do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana; o Roteiro Experimental, em que se utilizou o procedimento da Pesquisa-Ação; e, por fim, a Interpretação Hermenêutica, que permitiu tecer as considerações a respeito dos elementos que devem ser levados em consideração na construção de Arranjos para a Canção Escolar, segundo os Princípios Compositivos CDG. A figura 2 demonstra a inter-relação dos componentes do estudo, o que conduzem à Conclusão, uma proposição própria, por assim dizer, “passada a limpo”, de um Roteiro que contenha a síntese de todo caminho percorrido.

**Figura 2** – Síntese dos procedimentos adotados



Fonte: A autora.

### 3.2 COMPONENTES METODOLÓGICOS

Com o intuito de sistematizar os passos deste trabalho e para aprofundar a questão da pesquisa, foram elaborados objetivos específicos, conforme segue:

- Estabelecer o conceito de Arranjos para Canções Escolares, no contexto da Pesquisa, extraído-se ideias para propor um Roteiro Preliminar de ensino, baseado nas Unidades de Estudo de oferecidas pelo PROLICENMUS;
- Verificar a validade do conceito enunciado e sua consistência frente à elaboração do roteiro de ensino de Arranjos buscado;
- Caracterizar princípios, elementos e habilidades que devem ser levados em consideração na construção de Arranjos para a Canção Escolar, segundo os Princípios Compositivos CDG, fornecendo subsídios que sustentem a proposição de um Roteiro Final buscado.

Para atender a cada objetivo, foram utilizadas diferentes técnicas e elaborados instrumentos de pesquisa específicos. Assim, uma vez definidas e sistematizadas as fontes de dados, o que pode ser lido em 3.2.1, foram criados os instrumentos de pesquisa, conforme descritos em 3.2.2, e o modo como foram utilizados, a fim de se obter captura e delineamento mais precisos e fidedignos deles, o que está demonstrado em 3.2.3.

#### 3.2.1 Fontes de dados

Feitas leituras exploratórias sobre o tema, a pesquisa, propriamente dita, começou com a construção dos instrumentos de coleta de dados, consistindo o primeiro desses em um inventário das orientações relativas a Arranjos, extraído da Pesquisa Documental realizada nas UEs do PROLICENMUS em que o tema foi abordado. A Pesquisa (ou Análise) Documental, conforme Silva et al. (2009, p. 2), “[...] possibilita ampliar o entendimento de objetos, cuja compreensão necessita de contextualização histórica e sociocultural”. Lakatos (2003, p. 174) reforça que “[...] a fonte de coleta de dados está restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias. Estas podem ser feitas no momento em que o fato ou fenômeno ocorre, ou depois”.

Documentos, nesse contexto, são considerados “[...] materiais que ainda não receberam tratamento analítico, ou seja, as fontes primárias [...]” (SILVA et al., 2009, p. 6), definição na qual se adéqua o material disponibilizado no PROLICENMUS. Assim, realizada a Pesquisa Documental, foram encontradas referências a Arranjo nas seguintes IDs, apresentadas abaixo, de acordo com os Eixos da Matriz Curricular em que estavam inseridas:

- Do eixo Execução Musical, foram as IDs: Repertório Musicopedagógico A (2009/1), Conjuntos Musicais Escolares (CME) A – (turmas ABC) - 2010.1, CME B (turmas ABC), e Música Aplicada (MA) B (turmas DEF) – 2010.2;

- Do eixo Condução e Finalização: Seminário Integrador Teclado D – 2009.2, SI Teclado e Violão G – 2011.1, e SI Teclado H – 2011.2.

Além dessas interdisciplinas, foram analisados os conteúdos de dois cursos de Extensão, Musicalização e Processos de Arranjo Musical para Professores – 2011. 1 e 2011.2. Apesar de não referirem exatamente o termo Arranjo, algumas UEs de interdisciplinas de outros Eixos também serviram de suporte ao processo de ensino desse assunto, fornecendo conteúdo teórico e subsídios práticos, como é o caso da ID Sistemas de Organização Sonora (SOS) A e B, pertencente ao Eixo Estruturação Musical, oferecidas em 2010.1 e 2010.2. Assim, esse conjunto de UEs e de materiais didáticos constituiu fonte de dados para atender ao primeiro objetivo específico da pesquisa. Com esses dados, foi construído um Roteiro Preliminar para Elaboração de Arranjos de Canções Escolares, baseado nos Princípios Compositivos CDG, os quais se encontram diluídos nas UEs selecionadas e nas publicações científicas do Grupo de Pesquisa Proposta Musicopedagógica CDG. Os Princípios Compositivos CDG têm sua ideia original na Ficha de Análise CDG, sobre a qual são encontradas publicações em NUNES, H. (2005; 2012b), e foram utilizados no curso PROLICENMUS, na modalidade a distância.

O Roteiro Preliminar, desenvolvido por esta pesquisadora, atende ao primeiro objetivo específico da pesquisa e serviu para nortear as aplicações da proposta de Arranjos de Canções Escolares, em duas fases, Preliminar e Experimental, realizadas junto aos alunos do componente Regência III do curso de Licenciatura da UEFS. Em 2016.1, os alunos trabalharam sobre uma canção do repertório da MPB, Epitáfio, e uma Microcanção composta no âmbito do componente curricular Tópicos Especiais de Estudo em Música do referido curso, em 2015.2. Em 2017.2, esses alunos elaboraram os arranjos das Microcanções do Musical de Natal (SANTOS, 2017), compostos dentro dos Princípios supracitados, que incluem estudos sobre as Microcanções CDG [(LEITE; DUARTE; NUNES, H. (2015);

NUNES, L., (2015); NUNES, L.; SANTOS; NUNES, H. (no prelo); NUNES, H. et al. (2014)], e foram compostas especialmente para a experiência da pesquisa, pela própria pesquisadora. Apesar de as orientações que nortearam o roteiro terem sido extraídas de uma realidade de Ensino a Distância mediada por Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs), a modalidade presencial foi escolhida para este estudo, a fim de que uma maior proximidade entre professora e alunos pudesse agilizar a obtenção e a confirmação dos dados de interesse.

O Roteiro para Elaboração de Arranjo para Canções Escolares, aplicado em sua fase Preliminar, serviu como suporte para sua própria melhoria, resultando na versão a ser aplicada na fase Experimental. Por meio dessa versão, foram obtidos e sistematizados dados para o atendimento ao segundo objetivo, qual seja, verificar a validade do conceito enunciado e sua consistência frente à elaboração do roteiro de ensino de Arranjos buscado, o qual consistiu na aplicação da proposta, conforme descrita acima. Por sua vez, a fonte de dados para o atendimento do terceiro objetivo específico – enunciar os componentes que devem ser levados em consideração na construção de Arranjos para a Canção Escolar, segundo os Princípios Compositivos CDG – consistiu na análise dos dados coletados após a aplicação do Roteiro em suas duas fases, Preliminar e Experimental.

### **3.2.2 Instrumentos para Coleta e Análise de Dados**

O primeiro instrumento de pesquisa construído foi um quadro, denominado “Resumo das UEs sobre Arranjos no PROLICENMUS”, no qual foram, posteriormente, inseridas as orientações e os procedimentos a respeito de Arranjo, conforme aconteceram no curso. As informações organizadas nesse quadro serviram de base para a construção do Roteiro Preliminar. Nas suas colunas, estão distribuídos os nomes das Interdisciplinas (IDs) e o semestre em que foram oferecidas; o número e o título da UE; suas súmulas e objetivos, e os títulos dos slides, de onde foram extraídos os textos e/ou principais ideias da abordagem (inseridos na sexta coluna). Desses dados, foram extraídos os conceitos e princípios a respeito de Arranjo, os quais foram sistematizados e transformados, gerando-se um segundo instrumento de pesquisa. Recorta-se abaixo, conforme mostra a figura 3, uma mostra do quadro Resumo das UEs sobre Arranjos no PROLICENMUS, o qual se encontra na íntegra nos Apêndices deste trabalho.

**Figura 3** – Parte do Quadro Resumo das UEs sobre Arranjos no PROLICENMUS

## Resumo\_UEs\_Arranjos\_PROLICENMUS

ID/sem estre	UE	Súmula	Objetivos	Títulos Slides	Abordagem
<u>RepMus</u> - 2009/1	06 - Música em Desenhos de Animação	Histórico dos desenhos de animação. Técnicas de produção em filmes de animação. Disneyzação da cultura. Arranjo da canção em	-Compreend er o desenho animado como forma de expressão associada ao som. -Adquirir subsídios para a criação de	Arranjo da canção em desenho de animação	Duas abordagens: acadêmica ou prática. “Um trabalho bem elaborado deve levar em consideração as características da canção a ser arranjada” “o tema que trata, a tonalidade, a escala, a forma, o caráter, o ritmo e as linhas melódicas”.

Fonte: A autora.

O quadro Características dos Arranjos no PROLICENMUS corresponde ao segundo instrumento de coleta de dados desenvolvido especialmente para a pesquisa e, conforme dito, desdobrou-se a partir de um olhar crítico sobre os dados obtidos pelo primeiro quadro, o Resumo das UEs sobre Arranjos no PROLICENMUS. Neste segundo quadro, Características dos Arranjos no PROLICENMUS, os procedimentos para a elaboração de Arranjos estão apresentados com as respectivas IDs de onde saíram, selecionadas (nas colunas) e categorizadas de acordo com os itens contidos nos Plano de Ensino e Planos de Aula (nas linhas). São eles: Súmula; Objetivos Geral e Específicos; Conteúdo Programático; Metodologia. Essa última foi dividida em subitens: Procedimentos, Recursos, Cronograma, e Critérios de Avaliação. A última coluna apresenta uma síntese dos procedimentos de cada ID. Na figura 4, vê-se um recorte do quadro Características dos Arranjos no PROLICENMUS, o qual se encontra na íntegra nos Apêndices deste trabalho.

**Figura 4** – Parte do Quadro Características dos Arranjos no PROLICENMUS

Características dos Arranjos no Prolicenmus							
Tópicos das ID	RepMus	CME/MA	Teclado	Violão	UEs/IDs de apoio	Processos arranjos	Síntese
<b>Síntese</b>	Aspectos relevantes ao processo de arranjos	Proposta metodológica para elaboração de arranjos de canções	Construção de arranjos para vários teclados	Processo de arranjo para violão em grupo: combinação de diferentes formas de execução	Técnicas de harmonização de melodia coral e melodia de canção	Prática do arranjo, com base nos conhecimentos adquiridos nas disciplinas do Prolicenmus (SOS e Musicalização)	Aspectos relevantes e metodológicos pertinentes aos processos de elaboração de arranjos, incluindo possibilidades vocais e instrumentais, e baseadas em conhecimentos teóricos em Música
<b>Objetivo geral</b>	Ampliar o repertório musical, pedagógico e artístico do aluno.	Identificar as possibilidades reais de criação de arranjos de canções nos diversos contextos, considerando a relação imagem sonora ideal x material disponível	Aplicar o conteúdo teórico aprendido em outras IDs na construção de arranjos, desenvolvendo habilidades instrumentais na execução em conjunto	Construir arranjo coletivo, aplicando conteúdo teórico à prática e desenvolvendo habilidade instrumental	Compreender o processo de condução de vozes na harmonização coral e melodia de canção e os diferentes tipos de acompanhamento instrumental.	Aplicar conhecimentos teórico-musicais à elaboração de arranjos vocais, instrumentais e voco-instrumentais.	Construir arranjos, entendendo-os como experiência coletiva, processo compositivo e meio para o desenvolvimento integral

Fonte: A autora.

O terceiro instrumento para tratamento de dados foi construído com base no cruzamento entre as informações obtidas ao longo do preenchimento do quadro Características dos Arranjos do PROLICENMUS e os Princípios Compositivos CDG. Nas linhas deste terceiro quadro, denominado Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo, encontram-se as Etapas correspondentes a cada fase de um Processo Compositivo CDG, relacionadas aos Objetivos e Procedimentos, os quais, por sua vez, decorrem dos Princípios Compositivos CDG. Desse cruzamento, foi extraído o Roteiro Experimental para Elaboração de Arranjos de Canções Escolares, utilizado na testagem com os alunos do Curso da UEFS no semestre 2017.2. Abaixo, a figura 5 apresenta parte do quadro, disponibilizado na íntegra nos Apêndices deste trabalho.

**Figura 5** – Parte do quadro Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo CDG para Canções Escolares

Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo CDG para Canções Escolares				
Etapas	Processos	Objetivo	Procedimentos	Aspectos de interesse predominante/Componentes Compositivos
Planejament	Explicitação	Reunir informações motivadoras e/ou condicionantes do arranjo a ser criado.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Escolha da canção adequada aos objetivos musicais, do grupo e contextuais</li> <li>2. Concepção de uma sonoridade ideal para as circunstâncias, confrontando-a com recursos humanos e materiais disponíveis</li> <li>3. Aprendizado da canção, com base na leitura e canto de sua partitura, e em informações diversas pertinentes a ela</li> <li>5. Descoberta das possibilidades e características implícitas por meio da Exploração: canto, percussão corporal</li> </ol>	Caráter, Ritmo apoiado por Coreografias, Performance de 'artistas' disponíveis no momento

Fonte: A autora.

Resumindo, todos os instrumentos de coleta de dados foram construídos especialmente para esta pesquisa, por sua própria autora, partindo de documentos produzidos no PROLICENMUS. Os três quadros principais já apresentados tiveram por finalidade atender ao primeiro objetivo específico, qual seja, estabelecer o conceito de Arranjos para Canções

Escolares no contexto da Pesquisa, extraindo daí um roteiro de ensino baseado nas Unidades de Estudo oferecidas pelo PROLICENMUS. Para atender ao segundo objetivo específico desta pesquisa, os instrumentos de coleta de dados utilizados foram: um Diário de Campo, com relatos feitos pela pesquisadora, a cada nova aula ou ensaio; gravações em vídeo dos momentos mais marcantes, quais sejam, a entrega da primeira versão dos arranjos individuais e a ocasião do recital final; e uma autoavaliação, por parte dos alunos participantes da pesquisa, com o intuito de verificar seu grau de percepção da experiência, nos aspectos constitutivos do Processo CDG para Elaboração de Arranjos para Canções Escolares. Esses instrumentos foram elaborados a fim de verificar a validade do conceito e a consistência do roteiro criado preliminarmente. Já o quadro 6, a seguir, apresenta a Síntese Teórica da Metodologia da Tese, ilustrando os momentos da pesquisa em que cada um dos roteiros foi sendo aprimorado rumo ao Roteiro Final, e o que aconteceu em seu entorno. Trata-se de uma ampliação de informações contidas no quadro Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo CDG para Canções Escolares (exemplificado por um recorte seu, conforme encontrado na Figura 5), acrescida agora da Experiência, por meio da qual se extraiu os dados de estudo.

**Figura 6 – Síntese Teórica da Metodologia da Tese**

Roteiro Buscado					
Roteiro Experimental					
Roteiro Preliminar					
Etapas	Processos	Objetivo	Procedimentos	Princípios Compositivos	Experiência
Planejamento	Explicitação	Reunir informações motivadoras e/ou condicionantes do arranjo a ser criado.	1. Escolha da canção adequada aos objetivos musicais, do grupo e contextuais 2. Concepção de uma sonoridade ideal para as circunstâncias, confrontando-a com recursos humanos e materiais disponíveis 3. Aprendizado da canção, com base na leitura e canto de sua partitura, e em informações diversas pertinentes a ela 5. Descoberta das possibilidades e características implícitas por meio da Exploração: canto, percussão corporal	Caráter, Ritmo apoiado por Coreografias, Performance de "artistas" disponíveis no momento	Composição e análise das <u>Microcanções</u> do Musical de Natal
Exploração	Ampliação	Explorar variações da peça original, por intermédio da voz/corpo e de instrumentos diversos, incluindo efeitos sonoros não convencionais, evidenciando e valorizando intenções e conteúdos identificados e descritos, por meio da aplicação de conteúdo teórico na prática musical	1. Estabelecimento da harmonia da canção ou eventual <u>reharmonização</u> 2. Estabelecimento da linha do baixo e preenchimento da harmonia 3. Definição do padrão rítmico e inclusão de estruturas complementares 4. Elaboração melódica do acompanhamento, com eventual acréscimo ou enriquecimento de outras vozes, atentando para a prosódia; 5. Acompanhamento Instrumental; 6. Elaboração de introdução, interlúdio e coda; 7. Percussão Corporal	Inflexão vocal, que define Inclinação Melódica e Cadências; Prosódia, Harmonização Sofisticada; Obra Erudita	Elaboração dos arranjos e ensaios
Proposição	Espacialização	Inserir elementos sonoros e expressivos do contexto da canção em foco, os quais a remetem a um determinado contexto e a fazem expressiva, destacando-se e interferindo em tal contexto	1. Consideração dos sons ambientais: exploração de sons não convencionais	Madrigalismo, Ambiência, Obra Aberta (possíveis mudanças de atores)	Recital <u>Musicopedagógico</u>

Fonte: A autora.



Os dados, assim coletados, foram sistematizados nos quadros Aspectos da Aplicação do Roteiro nas fases Preliminar e Experimental (Quadro 11) e Contribuições na Visão Discente (Quadro 12), instrumentos que permitiram completar o quadro Síntese Teórica do Processo de Criação CDG (apresentado, a seguir, como Figura 7, e sobre o qual se discorre no item 4.3.2). Dessa forma, cumpriu-se o terceiro objetivo específico desta pesquisa: enunciar os componentes que devem ser levados em consideração na construção de Arranjos para a Canção Escolar, segundo os Princípios Compositivos CDG; e, a partir deles, construir um Roteiro para Elaboração de Arranjos, o objetivo geral do trabalho.

**Figura 7** – Síntese Teórica do Processo de Criação CDG

Pilares	Atos		Condições		Etapas
	Seleção	Disponibilização	Intrapessoal	Interpessoal	
<b>CANTE:</b> <i>expressão da essência da peça</i>	Obra Erudita	Vinculos da obra com os fundamentos da <u>PropMpCDG</u>	<i>Verificação das Características intrínsecas da peça</i>	<i>Arranjo Coletivo, autoria colaborativa</i>	<i>Planejamento</i>
<b>DANCE:</b> <i>regras de confecção e disponibilidade de recursos</i>	Possibilidades <u>Musicopedagógicas</u>	Aprendizagem do aluno (técnica e habilidades musicais)	<i>Aplicação dos conhecimentos musicais na construção do arranjo, habilidades técnico instrumentais</i>	<i>Consideração de níveis musicais diversos</i>	<i>Exploração</i>
<b>GENTE:</b> <i>integração à performance e ao contexto</i>	Obra Aberta	Diversidade cultural	<i>Utilização de recursos sonoros não convencionais e liberdade de expressão, Obra Aberta</i>	<i>Integração ao contexto e aceitação do Outro</i>	<i>Proposição</i>

Fonte: A autora.

Os procedimentos para a construção de cada um dos instrumentos tiveram suas particularidades, no entanto mantiveram estreita ligação entre si, sendo o processo constituído por meio de um contínuo vaivém, desde a criação de tópicos de cada novo quadro até sua finalização. Algumas vezes, esse vaivém ocorreu durante o processo de preenchimento dos primeiros dados coletados, sendo um passo de avanço sempre observado como decorrência dos resultados de seus anteriores. Os passos para o preenchimento de tais instrumentos de pesquisa, com o intuito de coletar para, posteriormente, analisar os dados da coleta, serão descritos no item a seguir.

### 3.2.3 Procedimentos para Coleta e Análise de Dados

Uma vez concluídos os instrumentos para extração e tratamento de dados, já descritos, parte-se para a fase de sua utilização. Para o preenchimento do primeiro instrumento de coleta de dados, o quadro Resumo das UEs sobre Arranjos, foi realizada uma Análise Documental em todas as UEs, as quais abordam conteúdos estritamente musicais, a fim de identificar quando o tema havia sido tratado. Tais informações, após encontradas, foram inseridas no quadro Resumo das UEs, complementando-o e organizando-o, a fim de extrair dele as informações necessárias para o entendimento do processo geral de construção de Arranjos no PROLICENMUS. Assim, de cada EU, foram extraídos Súmula, Objetivos e a forma de abordagem, constituída por trechos dos textos contidos em cada slide, conforme denominados na coluna anterior do referido quadro. Dessa forma, foi possível obter um panorama sobre o tema e sobre como ele foi tratado no curso estudado, assim como, obviamente, como ele foi pensado no âmbito do CDG. Esse processo conduziu ao Roteiro Preliminar.

Como dito anteriormente, esses dados, assim coletados, foram organizados em outro instrumento de pesquisa, o quadro Características dos Arranjos no PROLICENMUS. O critério para sua organização surgiu da necessidade de sistematizar os dados que estavam sendo descobertos, a fim de se chegar a uma ideia mais clara sobre como os conteúdos tinham sido ministrados. Ocorreu que tais conteúdos se acumulavam de modo desordenado e confuso. Decidiu-se, então, adotar os elementos constantes nos Planos de Ensino das IDs do PROLICENMUS como referência estrutural, quais sejam: Súmula; Objetivos Geral e Específicos; Conteúdo Programático; Metodologia, dividida em subitens, Procedimentos, Recursos, Cronograma; e Critérios de Avaliação. Para se efetuar a transposição dos dados do quadro Resumo das UEs sobre Arranjos no PROLICENMUS para o quadro Características dos Arranjos no PROLICENMUS, elaborou-se uma síntese de cada item, de cada ID (sendo que CME e MA permanecem juntas por tratarem dos mesmos conteúdos de forma análoga), combinando os elementos comuns a todas as IDs, conforme apareciam no primeiro quadro, o que foi inserido, nas devidas linhas, no segundo quadro. Isso permitiu que se revelassem, com mais nitidez, os conteúdos ensinados e os procedimentos adotados. Ainda, após preencher cada linha, foi realizada uma nova síntese, dessa vez, do conjunto das IDs, extraíndo-se daí o que mais foi evidente. Entendeu-se que esse mais evidente, portanto, indicasse o essencial para a criação dos arranjos, em cada categoria do Plano de Ensino.

Relembrando, o terceiro instrumento de pesquisa desenvolvido nesta fase do trabalho é o quadro Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo, o qual apresenta, nas colunas, Etapas, Processos, Objetivos, Procedimentos, e Princípios Compositivos CDG, e, nas linhas, as sínteses extraídas do quadro Características dos Arranjos no PROLICENMUS. Nesse instrumento, que se constitui como sistematização prévia para se chegar ao Roteiro Experimental para Elaboração de Arranjos para Canções Escolares, os cruzamentos entre os dados acontecem tanto vertical, como horizontalmente: as Etapas estão diretamente ligadas aos Processos, nos quais os Procedimentos levam ao atendimento dos Objetivos e, nestes, são encontrados os Princípios Compositivos. As linhas são em número de três, correspondendo à tríade CDG (Cante, Dance e Gente). Ressalta-se, aqui, que o quadro precisa ser compreendido sob a visão de um móbil, pois os passos não acontecem, necessariamente, na sequência linear indicada. Eles nem devem ser realizados desse modo, mas, sim, devem ser combinados e recombinaados com o intuito de atender a todos, ao longo das diversas etapas, mantendo a consciência de compreensão do processo, e atentando para equilibrar passos de avanço com passos que, eventualmente, possam estar em defasagem, a cada momento.

Após estabelecer o conceito de Arranjos para Canções Escolares, na PropMpCDG, e formular o Roteiro Experimental, seguiu-se para o atendimento ao segundo objetivo específico, que é verificar a validade do conceito enunciado e sua consistência frente à elaboração do roteiro de ensino de Arranjos buscado.

Para realizar tal verificação, a pesquisadora se valeu do procedimento da Pesquisa-Ação, o qual, conforme Thiollent (1986, p. 14):

[...] é um tipo de investigação social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo.

A justificativa reside no fato de que houve a participação da pesquisadora na seleção das peças para a primeira aplicação (em 2016.1). O mesmo tornou a acontecer mais tarde, na validação do Roteiro Experimental, quando aconteceu a composição do Musical de Natal (em 2017.2), e a proposição da elaboração de arranjos, em sala de aula, foi mais dirigida por ela. Cabe registrar que, além da participação no lócus do experimento, a pesquisadora atuou como tutora do PROLICENMUS, presencial, no polo de Cachoeirinha (RS), participando das realizações discentes nas atividades solicitadas pelas IDs, quando da sua proposição, e a distância. Ela também participou na equipe de Teclado do PROLICENMUS, inclusive

colaborando na autoria de algumas das atividades que serão descritas ao longo deste trabalho. Essa sua participação ativa é justificada, pois:

[...] o pesquisador quando participa na ação traz consigo uma série de conhecimentos que serão o substrato para a realização da sua análise reflexiva sobre a realidade e os elementos que a integram. A reflexão sobre a prática implica em modificações no conhecimento do pesquisador (FONSECA, 2002, p. 34-35).

Assim, no caso particular desta professora e também pesquisadora, apesar de estar envolvida nos diversos contextos relacionados à pesquisa, diante de seu conhecimento sobre o assunto e de exercícios anteriores de seu fazer profissional, ela considerou-se apta a manter o devido distanciamento, influenciando no problema de estudo apenas na medida necessária. Fonseca (2002, p. 34-35) aponta que este procedimento

[...] pressupõe uma participação planejada do pesquisador na situação problemática a ser investigada. O processo de pesquisa recorre a uma metodologia sistemática, no sentido de transformar as realidades observadas, a partir da sua compreensão, conhecimento e compromisso para a ação dos elementos envolvidos na pesquisa.

Assim, o Roteiro, após elaborado, foi adaptado aos planejamentos das aulas dos semestres, de acordo com a disponibilização do calendário acadêmico e da carga horária do componente curricular, e aplicado em duas fases, a fase Preliminar, em 2016.1 e, após revisado, a fase Experimental, em 2017.2.

Por fim, o terceiro objetivo desta pesquisa, enunciar os componentes que devem ser levados em consideração na construção de Arranjos para a Canção Escolar, segundo os Princípios Compositivos CDG, foi atendido por meio da análise e interpretação dos resultados obtidos com a aplicação do Roteiro Experimental, que é o mesmo originalmente criado, aprimorado com detalhes percebidos em sua fase Preliminar, pareada ao conjunto das informações a respeito de arranjo obtidas pela Revisão Bibliográfica. O procedimento que se julgou adequado como método de interpretação dos dados coletados para atender ao terceiro objetivo foi a Abordagem Hermenêutica. Conforme Sidi e Conte (2017, p. 1945),

A hermenêutica pode ser compreendida como a maneira, pela qual interpretamos algo no movimento que interessa e constitui o ser humano, de formar-se e educar-se. A interpretação decorre de um texto, um gesto, uma atitude, uma palavra de abertura e relação com o outro, que é capaz de se comunicar, de interagir.

As análises dos dados resultantes das aplicações dizem respeito prioritariamente às ações e reações dos alunos durante seu processo de formação musical, diante de uma proposta

de Elaboração de Arranjos por meio de um Roteiro. Segundo Weller (2007, p. 4), a hermenêutica procura

[...] fazer da “compreensão”, que não deixa de ser um processo cotidiano que acompanha toda ação social, um método científico de construção de conhecimento os objetos estudados nas ciências sociais e na educação não compreendem apenas textos literários ou obras de arte mas, sobretudo, as expressões ou interações estabelecidas na comunicação diária [...].

Resumindo, a Metodologia de Pesquisa está assim formatada:

**Quadro 2 – Resumo da Metodologia**

	<b>Objetivo Geral</b>	<b>Objetivo Específico 1</b>	<b>Objetivo Específico 2</b>	<b>Objetivo Específico 3</b>
<b>Enunciado</b>	Propor um roteiro de criação de arranjos para canções escolares, fundamentado nos Princípios Compositivos CDG.	Estabelecer o conceito de Arranjos para Canções Escolares, na PropMpCDG..	Verificar a validade do conceito enunciado e sua consistência frente a elaboração do roteiro de ensino de Arranjos buscado.	Enunciar os componentes que devem ser levados em consideração, na construção de Arranjos para a Canção Escolar, segundo os Princípios Compositivos CDG.
<b>Fonte de Dados</b>		UEs do PROLICENMUS, onde o tema Arranjo foi tratado.	Roteiro para Elaboração de Arranjo para Canções Escolares em suas fases Preliminar e Experimental.	Análises dos dados coletados
<b>Instrumento de Coleta de Dados</b>		Quadros Resumo das UEs, Características dos Arranjos no PROLICENMUS e Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo CDG para Canções Escolares	Diário de campo, gravações das aplicações e Recital e autoavaliação discente.	Quadros Aspectos da aplicação do Roteiro nas fases Preliminar e Experimental E Relação entre Modelo Teórico CDG e Percepção dos Alunos.
<b>Procedimento metodológico</b>	Estudo de Caso	Pesquisa Documental	Pesquisa-ação	Análise Hermenêutica

Fonte: A autora.

Procurou-se compreender a razão de atitudes tão diversas e, ao mesmo tempo, semelhantes, ocorridas nas duas experiências – Preliminar e Experimental e, a partir disso, baseados nos Princípios Compositivos CDG, enunciar os componentes que devem ser considerados na Elaboração de Arranjos para Canções Escolares. Esses, conforme se verá mais adiante, dizem respeito a aspectos musicais e extramusicais. Assim, após a triangulação de dados, pode-se oferecer um Roteiro temporariamente definitivo de confecção de arranjos, sob a perspectiva da Proposta Musicopedagógica CDG.

### 3.3 DEFINIÇÃO DE TERMOS UTILIZADOS NESTA TESE

Este estudo foi realizado no contexto da PropMpCDG, utilizando o material disponibilizado pelo PROLICENMUS, motivo por que alguns termos utilizados durante o texto possuem significados diferenciados ou particulares. A fim de proporcionar melhor compreensão dos termos utilizados nesta tese, realiza-se, neste ponto, uma breve definição dessas expressões, dentre as quais algumas surgiram especificamente neste trabalho e outras são tomadas de trabalhos anteriores e referentes à proposta supracitada.

**Atos** – Ações realizadas em cada um dos Momentos do Sistema de Dádiva, a Tríplice Obrigação Universal, as quais, uma vez identificadas a partir da perspectiva da PropMpCDG, possuem ou uma Condição Intrapessoal (optando entre Obrigação ou Liberdade), ou uma Condição Interpessoal (optando por Interesse ou Amância) (LEITE, 2017, p. 45).

**Componentes** – Partes que formam os Princípios (LEITE, 2017, p. 45).

**Condições** – Cada um dos aspectos do indivíduo em sua formação: Intrapessoal, referente à formação do músico como pessoa, e Interpessoal, quanto à formação do músico como professor a socializar seus conhecimentos.

**Etapa** – Cada uma das três fases em que está dividido o processo de Elaboração de Arranjos dentro do Roteiro criado, as quais são: Planejamento, Exploração e Proposição. Não necessariamente devem ser realizadas na ordem descrita, podendo se sobrepor, no entanto todas devem ser atendidas.

**Obras de Referência** – Peças representativas das diferentes linguagens artísticas, indicadas como exemplos de tempos, lugares e autores referidos nas UEs do PROLICENMUS, artisticamente envolvidas nos processos de criação dos licenciandos. Para

efeitos desta pesquisa, estão categorizadas por tipo de mídia utilizada, procedência, localização na UE, e linguagem artística (LEITE, 2017, p. 47).

**Pilares CDG** – Sete sustentáculos da PropMpCDG, constituídos por: três hélices (Cante – Dance – Gente), suas respectivas intersecções (Produtos, entre o Cante e o Dance – Ações, entre o Dance e o Gente – e Ideais, entre o Gente e o Cante), e o Foco, que articula os anteriores, estabelecendo o giro específico de cada volta da espiral desenhada pela tríplice hélice CDG (NUNES, H., 2012b).

**Processos** – cada um dos três conceitos-chave descritos no processo de arranjo musical CDG em UFRGS (2009, UE\_6, p. 14). No contexto deste trabalho, cada processo corresponde a uma Etapa na Elaboração de Arranjos.

**Processos de Criação** – Demandas inerentes às e/ou demandas contidas nas obras de arte utilizadas como Obras de Referência, no caso, durante o ensino oferecido pelo PROLICENMUS. Por princípio, considera-se que todas elas estejam incompletas, inacabadas e, portanto, abertas, exigindo a participação de quem entra em contato com elas. Além de serem entendidas como apenas uma parte do projeto poético de seu criador, que, por sua vez, é dinâmico e contínuo, só podem ser efetivadas ao se completarem na interpretação e/ou na apreciação do outro. Por dependerem de mundos interiores, tanto de seu proponente (artista), como de seu apreciador (público), os Processos de Criação vinculam-se ao pilar do Cante (LEITE, 2017, p. 44).

**Objetivos** – Na Sequência de Passos para a Elaboração de Arranjos, cada um dos propósitos que se pretende alcançar dentro de cada Etapa.

**Obra Aberta** – Um dos componentes dos Princípios Compositivos CDG, que caracteriza uma obra como “sempre apenas provisoriamente acabada”, prevendo uma nova versão a cada interpretação, de acordo com o contexto vivido pelo intérprete, sem que a ideia original seja sacrificada. Em se tratando de arranjos, característica essencial: “[...] podem (e devem) mudar a cada novo ensaio e até a cada nova apresentação” (UFRGS, 2010, UE\_ 28, p. 8).

**Obra Erudita** – Componente dos Princípios Compositivos, que aponta que as Canções Escolares devem ser compostas recebendo a mesma atenção e submetendo-se ao mesmo rigor que a composição da canção para adultos; e “além de atender critérios de qualidade artística, deve priorizar também critérios pedagógicos” (NUNES, H., 2012a, p. 170). É aberta, criativa,

ancorada em conhecimentos e assume o compromisso com o campo vasto de conhecimentos sobre a área.

**Oferta** – Objeto da doação, dádiva (LEITE, 2017, p. 73). No contexto desta tese, destaca-se a oferta de uma proposta de Elaboração de Arranjos, em uma abordagem particular.

**Procedimentos** – Passos a serem seguidos em cada Etapa da Elaboração de Arranjos.

**Princípio** – Origem e fundamento de cada um dos Atos, em cada um dos Momentos. Cada Princípio possui três Componentes, os quais, por sua vez, estão vinculados a cada um dos três principais Pilares CDG (LEITE, 2017, p. 45).

**Princípios Compositivos CDG** – Conjunto de componentes relacionados ao ato de compor, os quais devem estar presentes nas Canções Escolares. Seu estudo, diluído nas diversas UEs do PROLICENMUS, foram sistematizados em L. Nunes (2015).

**Roteiro de Elaboração de Arranjos para Canções Escolares** – Instrumento construído com base na Revisão Bibliográfica realizada na literatura da área e Pesquisa Documental no material do PROLICENMUS, sendo validado posteriormente por meio de aplicação, em duas fases: Preliminar e Experimental.

**Roteiro Preliminar** – Sequência de passos sugeridos para a Elaboração de Arranjos para Canções Escolares, construído com base no quadro “Resumo das UEs sobre Arranjos no PROLICENMUS”; aplicado no contexto do Curso de Licenciatura em Música da UEFS, com os alunos do componente curricular Regência III, no semestre 2016.1.

**Roteiro Experimental** – Denominação da sequência de passos sugeridos para a Elaboração de Arranjos para Canções Escolares, construído após reexame do Roteiro Preliminar, e baseado nos quadros “Características dos Arranjos no PROLICENMUS” e “Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo CDG para Canções Escolares”; aplicado no contexto do Curso de Licenciatura em Música da UEFS, com os alunos do componente curricular Regência III, no semestre 2017.2.



## 4 ESTADO DA ARTE

O presente capítulo apresenta a Revisão de Bibliografia deste trabalho, e é resumido no quadro a seguir:

**Quadro 3** – Organização de Assuntos do Capítulo 4

<b>Título da Seção Secundária do Capítulo</b>	<b>Título da Seção Terciária do Capítulo</b>	<b>Conteúdo</b>
4.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA		Exposição dos autores e referências da literatura geral e musical, que resultou na Revisão bibliográfica realizada a respeito do tema Arranjo.
	<b>4.1.1 Conceito de Arranjo</b>	Apresentação dos conceitos e definições de Arranjo, selecionados na literatura consultada.
	<b>4.1.2 Tipos de Arranjos</b>	Descrição da categorização quanto aos tipos de Arranjos na música popular, realizada por alguns autores da área.
	<b>4.1.3 Unidades de Estudo do PROLICENMUS</b>	Apresentação das fontes da Pesquisa Documental, as UEs do PROLICENMUS que trataram do tema Arranjo, com a descrição dos seus conteúdos.
4.2 ARRANJOS COMO PROCESSO COMPOSITIVO		Apresentação cronológica, análise e crítica da abordagem utilizada no ensino de Arranjo no PROLICENMUS, com base no exame das UEs que trataram do tema.
	<b>4.2.1 Roteiro CDG para Elaboração de Arranjos</b>	Exposição dos Princípios Compositivos CDG e sua relação entre os procedimentos adotados no ensino de Arranjo no PROLICENMUS.
	<b>4.2.2 Síntese Teórica do Modelo utilizado</b>	Apresentação do Modelo Teórico, instrumento construído com a finalidade de subsidiar a análise dos dados coletados.

Fonte: A autora.

### 4.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A Revisão Bibliográfica para este trabalho foi realizada na literatura geral e musical a respeito de Arranjo. No primeiro item, são apresentados conceitos de Arranjo. Dentre os autores selecionados, estão Parry (1879), Griffiths (1995) e Boyd (2001). Autores de Métodos de Arranjo subsidiam a formação de conceitos com caráter prático, enquanto Ferreira (1999),

Randel (2003) e Adler (2002) apontam ideias ligadas à Composição, sob uma ótica formal tradicional, e Valverde (2008) relaciona o conceito à canção. Na categorização de Arranjos, foram utilizados os autores Randel (2003), Aragão (2001) e autores do CDG, como Mattos et al. (2011).

#### 4.1.1 Conceito de Arranjo

A etimologia da palavra **arranjo** nos conduz a uma primeira exploração do tema. Ela vem do francês antigo *arrangier*, que implica “colocar em ordem de batalha”, em que *a* significa “para” e *rangier*, “fila”, logo, levar para, dispor em fila. Registra-se que *ranké*, fila, é palavra de origem germânica, conforme o portal on-line “Origem da Palavra”<sup>2</sup>. De acordo com a mesma fonte, a palavra **ordem** também está relacionada à palavra **arranjo**: **ordem** vem do Latim *ordo*, isto é, “**arranjo** de elementos feito conforme certos critérios”, “exigência de disposição regrada de elementos, comando”. A palavra está relacionada ao verbo *ordiri*, significando “ordenar” e, originalmente, “começar a tecer”, duma raiz itálica *ord-*, levando à concepção de “disposição dos fios num tear”. Para se colocar coisas em ordem, supõe-se que estejam desordenadas, ou em caos: **caos**? Vem do Grego *khaos*, significando “abismo, vazio, vasto, o que se abre largamente”, de *khaino*, “abro-me”. Conforme o Online Etymology Dictionary, o significado generalizado de *arrange* como “colocar as coisas em ordem” é de cerca 1780-1800; já o significado de “chegar a um acordo ou entendimento” surge por volta de 1786. Por fim, o sentido musical de “adaptar-se a outros instrumentos ou vozes” é de 1808.

O Novo Dicionário Aurélio aponta que **arranjo** é uma “versão diferente da original, de obra ou fragmento de obra musical, feita pelo próprio compositor ou por outra pessoa. No Jazz, processo de criação que procura substituir a improvisação pela anotação prévia” (FERREIRA, 1999). No sentido musical, não há um consenso, porém, há vários elementos comuns, ou seja, que coincidem entre si, nas definições encontradas em dicionários, enciclopédias e manuais de arranjo. O quadro 4 reúne alguns dos principais autores da Música, que propõem definições para o termo e procuram delimitar sua abrangência.

<sup>2</sup> Origem da Palavra. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/arranjo/>>. Acesso em 10 set. 2018.

**Quadro 4** – Resumo dos Conceitos/Definições de Arranjo na Literatura

Autor	Definição/abordagem
PARRY (1879), in GROVE	Arranjo ou adaptação é a contrapartida musical da tradução literária. Vozes ou instrumentos são como linguagens pelas quais os pensamentos ou emoções dos compositores são feitas conhecidas para o mundo; o objetivo do arranjo é fazer com que o que está escrito em uma linguagem seja inteligível em outra (PARRY, 1879, p. 89).
GROVE (ed. concisa, 1994)	A readaptação ou adaptação de uma combinação, normalmente para uma combinação sonora diferente da original (GROVE, 1994, p. 43).
GRIFFTHS (1995)	Arte vista nos séculos XVIII e XIX como um meio de divulgar a Música com mais rapidez, por exemplo, apresentar Sinfonias por meio de duetos de piano. Os músicos do século XX inclinam-se a usá-lo para marcar detalhes numa obra, como a orquestração em que Webern realça os motivos do Ricercare a seis vozes de Bach, ou a tentativa de Schoenberg de descobrir uma sinfonia oculta no Quarteto para piano em Sol menor de Brahms. Em alguns casos, como o Pulcinella de Stravinsky ou as versões de Purcell por Davies, o arranjo destrói propositalmente o original, criando algo novo. (GRIFFTHS, 1995).
GUEST (1996)	Essencialmente, um processo criativo, com todas as características da própria Composição musical. O arranjo bem-feito não é correto, é bonito: soa natural e espontâneo como se fosse improvisado na hora, não obstante seu preparo é refletido e trabalhado de acordo com a quantidade de músicos que participam. Requer imaginação criativa e linguagens desenvolvidas pela experiência, além de saber anotá-las (GUEST, 1996, p. cc).
ADOLFO (1997)	A arte do arranjo consiste em organizar ideias musicais, ornamentar ou vestir uma música, mantendo total sintonia com os participantes de sua execução. (ADOLFO, 1997, p. 5).
FERREIRA (1999)	Versão diferente da original, de obra ou fragmento de obra musical, feita pelo próprio compositor ou por outra pessoa. (FERREIRA, 1999).
ALMADA (2000)	O estudo do Arranjo muito tem a ver com o da Composição (ALMADA, 2000, p. 17).
BOYD (2001), in GROVE	Qualquer peça baseada ou que incorpore materiais pré-existentes: forma variação, <i>contrafactum</i> , missa paródia, <i>pasticcio</i> , e obras litúrgicas baseadas em <i>cantus firmus</i> envolvem alguma medida de arranjo. Transferência de uma composição de um meio para outro; ou a elaboração (simplificação) de uma peça, com ou sem mudança de altura. Algum grau de recomposição está envolvido, neste processo. Poderia ser também Transcrição, sendo que não há consenso (BOYD, 2001, s/p).
ADLER (2002)	Arranjo envolve em maior grau o processo composicional, pois o material preexistente pode ser apenas uma melodia – ou mesmo parte de uma – para a qual o arranizador tem que fornecer uma harmonia, contracantos, e muitas vezes até o ritmo, antes de pensar na orquestração (ADLER, 2002, p. 667).
RANDEL (2003)	A adaptação da Composição para um meio diferente do que foi composta, geralmente com a intenção de preservar o essencial da substância musical;

	também o resultado de um processo de adaptação sonora. 2) Em Música Popular ou Jazz, uma versão específica, incluindo a Orquestração, se for um conjunto, de uma melodia e suas harmonias (RANDEL, 2003, p. 58).
VALVERDE (2008)	Ambos, o arranjo e a instrumentação datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção (VALVERDE, 2008, p. 272).
DOEZEMA (s/d)	<i>Arranging</i> é a adaptação de uma peça de Música a uma combinação vocal e/ou instrumental específica, diferente da original. A combinação pode variar de um só executante, com ou sem suporte de um pequeno grupo ou para uma orquestra completa (DOEZEMA, s/d, p. 1).

Fonte: A autora.

As definições encontradas mostram que o termo Arranjo é muito amplo e que os procedimentos utilizados para que sejam construídos são bastante variados. Pereira (2011) aponta que, nas definições contidas em fontes como enciclopédias e dicionários, o termo compreende diversas práticas, tais como transcrição, orquestração, redução, adaptação, versão, entre outras, sendo considerada pela autora como uma dessas práticas de Reelaboração Musical. No entanto o que de comum há entre elas é que, para que exista um arranjo, é necessário haver uma obra original, previamente composta, a qual, de alguma forma, será transformada. Para efeitos deste estudo, apoiando-se em um entendimento próprio, obtido a partir da literatura tradicional, considera-se o seguinte conceito de Arranjo: Arranjo é sempre o resultado de um processo criativo, recomposicional, que incorpora ao material preexistente de uma obra original, criada por um compositor, propostas novas criadas por um arranjador (eventualmente, a mesma pessoa). Por intermédio do trabalho de arranjar, preserva-se a essência, a substância musical da peça de origem, enfatizando-se, para reforçar ou para contestar, emoções e intenções de seu compositor, ao criá-las.

#### 4.1.2 Tipos de Arranjos

Aragão (2001) aponta quatro categorias de arranjo: a) “[...] arranjos comerciais, ou seja, partituras elaboradas com objetivo de fazer uma composição alcançar um público consumidor sempre maior. ” (ARAGÃO, 2001, p. 96); b) arranjos práticos, constituindo-se de simplificações de peças virtuosísticas, para atingir instrumentistas amadores; c) arranjos que visam aumentar o repertório limitado de alguns instrumentos, como, por exemplo, os

concertos de Segovia para violão; e d) as reorquestrações realizadas com intuito de um melhor aproveitamento de instrumentos modernos, como é o caso das partes de metais da 3ª Sinfonia de Beethoven, raramente tocadas como estão escritas. Aragão (2001, p. 97) aponta, ainda, que há duas categorias de Arranjo nessa última definição: “[...] versões práticas, muitas vezes elaboradas para servir a interesses comerciais, e [...] recomposições altamente criativas, onde o material original seria transformado através da criatividade e da imaginação do arranjador”.

Outra questão de interesse refere-se aos aspectos eruditos ou populares de um Arranjo, os quais implicam questões estéticas. O verbete Arranjo, no Dicionário Harvard (2003), ao tratar da Música Popular ou Jazz, define-o como:

[...] uma versão específica, incluindo a orquestração, se for um conjunto, de uma melodia e suas harmonias”. O papel do compositor, neste contexto, é de elaborar a melodia e nomear as harmonias do acompanhamento de forma bastante direta, deixando o arranjador com total liberdade com respeito à orquestração e detalhes de ritmo e harmonias. Aponta como características tanto do jazz recente e rock quanto música popular, que “[...] uma melodia pode circular amplamente em um número bastante diferente de arranjos” (RANDEL, 2003, p. 58).

O dicionário Aurélio afirma que o Jazz, é um “[...] processo de criação que procura substituir a improvisação pela anotação prévia”; no entanto, de acordo com o Grove of Jazz (apud ARAGÃO, 2011), “toda a performance de jazz, mesmo que improvisada e completamente renovada, constitui uma forma de arranjo, uma vez que os executantes rearranjam o material básico a cada nova variação”, considerando-a dessa forma, como *one-time arrangement*, ou seja, execuções únicas, sem repetição. Entretanto, existem arranjos de forma “escrita, fixa e às vezes impressa ou publicada de uma obra, em geral arranjada para uma das formações tradicionais do jazz (*jazz orchestra, big band* ou algum grupo menor)”. Grove of Jazz (apud ARAGÃO, 2001). Outra subcategoria para Arranjo é a *head-arrangement*, que consiste em “[...] arranjos não escritos, ou apenas parcialmente escritos (esboçados), muitas vezes elaborados coletivamente pelos diversos músicos integrantes das bandas [...] costuma surgir ao longo de ensaios, a partir de sugestões e contribuições intuitivas, prontamente memorizadas pelos músicos” (ARAGÃO, 2001, p. 97).

Entre os arranjos de obras eruditas e populares, a diferença reside, basicamente, na forma de tratamento dos elementos que compõem o “original”. Conforme Mattos et al., somente no século XX, a

[...] criação de melodias passou a ser considerada “composição”. Até então, compor significava dar forma a um conjunto de sons, através da combinação de diferentes partes (melodia, contraponto, acompanhamento,

instrumentação, etc.) e por meio da escrita musical – a criação de uma melodia não era “composição”, pois compor exigia combinar esta melodia com outros elementos musicais. (UFRGS, 2011, UE\_01, p. 6).

Dessa forma, o “original” das composições dos séculos anteriores era mais evidente. Encontrar, na Música Popular, esse equivalente pode ser uma tarefa bastante difícil, pois, de acordo com Nascimento (2011, p. 19), nesse gênero musical, “[...] o compositor raras vezes chega a desenvolver e registrar por escrito suas ideias, integralmente, sua obra permanece um tanto potencial, aberta a novos arremates. [...] muitas vezes há uma face ‘arranjador’ nos intérpretes de música popular, cantores e instrumentistas”, também porque “a partitura é, na maioria das vezes, escrita depois que a música já foi gravada e executada”. Portanto, o que Aragão (2001) considera como “instância original” pode ser uma partitura que traga um mínimo de informações necessárias, como a melodia e a harmonia cifrada da peça, no formato de *leadsheet*, a qual pode incluir, além desses, algumas convenções rítmicas ou de instrumentação, e essa melodia é o seu principal traço de identificação. O autor considera que a dinâmica musical popular é formada de três partes: composição, arranjo e execução; dessa forma, “qualquer execução de obra popular prescindiria necessariamente de um arranjo” (ARAGÃO, 2001, p. 97).

Aragão (2001) classifica os arranjos na Música Popular de acordo com sua predefinição: Fechados (quando os arranjos determinam todos os elementos a serem executados) ou Abertos (como os *one-time arrangements*, totalmente improvisados). Há, ainda, uma gradação, em “mais abertos” ou “mais fechados” (os *head-arrangements*, na Música Popular Brasileira, têm paralelo com, por exemplo, o arranjo típico de regional de Choro, que é um arranjo em geral coletivo e não escrito). Outra categorização se refere ao grau de interferência do arranjador no original da obra, entre os que mantêm as características do original, e os que interferem nele por meio de suas recriações (arranjos com elementos inteiramente novos em relação ao original, o que inclui processos como reestruturação, rearmonização ou reinstrumentação). Para essa categorização, o autor considera imprescindível “determinar, anteriormente, quais os aspectos musicais que estariam no âmbito do original” (ARAGÃO, 2001). Segundo Aragão (2001, p. 106), falar em arranjos da Música Popular Brasileira, no início do século, pode se referir, também, à tradução de músicas, adaptação, transcrição e processos combinados, os quais são pouco usuais atualmente. Conclui apontando duas noções de Arranjo na Música Popular, particularmente do Brasil: a) arranjo como inerente a “toda a execução de música popular”; e b) arranjo como um conjunto de pré-determinações acertadas, de alguma maneira, antes da execução de uma obra popular. Essa última definição também

será utilizada como conceito de Arranjo neste trabalho, que trata de concepções e reformulações sobre uma peça (Microcanção) previamente composta dentro dos Princípios Compositivos CDG e disponibilizada no formato *leadsheet*.

#### **4.1.3 Unidades de Estudo do PROLICENMUS**

Os conteúdos seguintes foram obtidos a partir da leitura e da compilação de todas as Unidades de Estudo (UEs) das Interdisciplinas (IDs) contidas na Matriz Curricular (MC) do curso PROLICENMUS, em que o assunto Arranjo foi tratado. Tais conteúdos se encontram resumidos em forma de esquema. Do eixo da MC Execução Musical, foram as IDs Repertório Musicopedagógico A (2009/1), Conjuntos Musicais Escolares (CME) A – (turmas ABC) - 2010.1, CME B (turmas ABC) e Música Aplicada (MA) B (turmas DEF) – 2010.2; do eixo Condução e Finalização, Seminário Integrador Teclado D - 2009.2, SI Teclado e Violão G – 2011.1, SI Teclado H – 2011.2 e mais os cursos de Extensão Musicalização e Processos de Arranjo Musical para Professores – 2011.1 e 2011.2. Além dessas, algumas UEs serviram de suporte, no referido processo de ensino, de modo transversal, também fornecendo conteúdo teórico. Esse foi o caso da ID Sistemas de Organização Sonora (SOS) A e B, pertencente ao Eixo Estruturação Musical, oferecidas em 2010.1 e 2010.2.

As UEs de cada ID eram estruturadas em cinco tópicos: Introdução ou Apresentação, contendo Súmula, Objetivos e Critérios de Avaliação; Conteúdo, com os assuntos a serem ensinados, aprendidos e apresentados em forma de textos e/ou hipertextos, podendo conter fotos e/ou imagens; Atividades, com a descrição das propostas de atividades a serem realizadas durante a semana e referentes ao material disponibilizado no Conteúdo; Material de Apoio, contendo links para sites, indicações bibliográficas e/ou outros materiais, com o fim de ampliar os conhecimentos construídos e mencionados na UE; e Referências, com indicações bibliográficas e outras indicações de procedência utilizadas na produção da própria UE, as quais servem também de ampliação do Material de Apoio. A descrição a seguir refere-se ao material disponibilizado no tópico Conteúdo de cada UE que tratou do assunto Arranjo. A primeira ID a tratar do assunto foi Repertório Musicopedagógico A, na UE 06, a qual foi oferecida no terceiro semestre do curso (2009/1). Na súmula dessa ID, encontra-se:

Introdução à preparação prática e teórica para o desenvolvimento de atividades educacionais em Música e através da Música, tendo canções como o principal recurso musicopedagógico, mas também abordando obras

instrumentais. Repertório infantil e adulto utilizado em ambientes escolares e educacionais em geral, de caráter erudito, popular e folclórico. Mídias e sua produção voltada à escola. Subsídios para a conquista da autonomia profissional nos campos de atuação de um licenciado em Música, por intermédio do estudo de conteúdos teóricos e repertório prático pertinentes à composição musical, ao ensino do canto e ao aproveitamento de canções como recurso educacional na escola; da formação da voz e das **habilidades de compositor, arranjador** e acompanhador do próprio aluno em práticas musicais. (UFRGS\_2009, grifo meu).

Complementando, entre os objetivos específicos relacionados à criação de canções e, por conseguinte, de arranjos, estão: “Mostrar aos alunos que, caso o repertório ideal não esteja a seu alcance, é possível criá-lo. Apresentar princípios de composição de canções. Criar canções escolares.” (UFRGS, 2009). O título dessa UE é Música em Desenhos de Animação e seu foco foi o estudo do arranjo de canções contidas na trilha sonora dos filmes da Disney. Discorre-se aí sobre a ideia Paisagem Sonora, proposta por Schafer e utilizada na Espacialização das canções. Utiliza-se como exemplo dessa descrição a canção Heigh-Ho (do filme Branca de Neve e os Sete Anões) e a trilha de Tom & Jerry (dos cartunistas Hanna & Barbera). No slide intitulado Arranjo da Canção em Desenho de Animação, é apontado que, neste trabalho, pode-se considerar duas abordagens – ressaltando que ambas não são excludentes – para a construção de Arranjos: a acadêmica, “com base em excessiva preocupação intelectual e erudita”, e a prática, “com base em procedimentos puramente práticos e empíricos, como nos meios populares”. Um dos primeiros princípios que norteiam o processo de arranjos é, então, apontado: “Um trabalho bem elaborado deve levar em consideração as **características da canção a ser arranjada**” (UFRGS, 2009, UE\_06, p. 10, grifo meu), considerando que a canção já nos traz uma série de possibilidades e de características implícitas. No slide com o título Aspectos Relevantes ao Processo de Arranjos, com ênfase na canção infantil, é evidenciada a utilização valorizada de elementos presentes na própria canção para a construção de seu arranjo (conforme supracitado):

São elementos diversos presentes na letra, na melodia, no ritmo, etc que, analisados e verificados, podem gerar uma série de possibilidades de criação para o arranjo e para o acompanhamento na canção. Padrões harmônicos, melódicos e rítmicos devem ser identificados e descritos, estabelecendo modelos composicionais e de tratamento dos elementos e estruturas sonoras. (UFRGS, 2009, UE\_06, p. 10).

Entre os aspectos relevantes para o processo de arranjos em peças infantis, três conceitos são salientados: **Explicitação, Ampliação e Espacialização**. Explicitação é o processo de identificar e descrever – primeiro, verbalmente, e, na sequência, exemplificado sonoramente – intenções do autor e conteúdos subjacentes à canção em seu formato concreto.



A Ampliação é o processo de evidenciar e valorizar, sonoramente, intenções e conteúdos identificados e descritos. Já a Espacialização é o processo de inserir elementos sonoros e expressivos do contexto da canção em foco, os quais a remetem a um determinado contexto e a fazem mais e mais expressiva, destacando-se e interferindo em tal contexto. (UFRGS, 2009, UE\_06, p. 14).

Conforme L. Nunes (2015, p. 52),

[...] o **arranjo musical** de canção, aqui entendido como processo de preencher (somando e/ou subtraindo) “espaços” subjacentes à composição dada, tal conjunto de conceitos torna-se mais “visível” se relacionado à proposta de paisagem sonora (SCHAFER, 1996) ou, anterior à Schaffer, relacionado às trilhas sonoras de desenhos animados produzidos pela Disney, por exemplo. Posto que as experiências do cinema mudo haviam representado grande ansiedade pela sonorização de fatos contados, o advento de filmes com som descortinou mundos fantásticos e ricos. Foi como perceber uma canção em cena, moldando gestos musicais, apoiando-se em (e gerando) efeitos sonoplásticos e representações coreográficas. (NUNES, L., 2015, p. 52).

Para ilustrar a utilização da Paisagem Sonora como elemento de Espacialização, são descritos recursos usados em Tom & Jerry (“ao mesmo tempo em que os compositores se utilizam de conhecidas obras eruditas, também sublinham as cenas com sons típicos do ambiente em que a ação ocorre”) e Heigh-Ho (ambiente de uma mina: “sonoridades delicadas e cristalinas, passando a ideia de faíscas brilhantes de luz, contrastam com ruídos de arrastar, descarregar, arranhar, quebrar, etc, passando a ideia do trabalho bruto e pesado de abrir túneis na procura por pedras preciosas”). Especialmente nessa última, em que há uma sobreposição alternada entre canção e efeitos sonoros, revela-se a relação figura-fundo, a qual esclarece os espaços da canção, representando as personagens e os diversos ambientes nos quais a ação acontece. A ideia de *Gestalt* é importante para os Arranjos CDG.

Embora não cite especificamente o tema Arranjo, as UEs 17, 18 e 20 tratam, respectivamente, dos Princípios Compositivos, Composição de Canções e Exploração de Temas, os quais, conforme será visto mais adiante, têm relação direta e indireta com a temática central deste trabalho. As próximas UEs, nas quais o tema Arranjo voltou a ser mencionado, foram oferecidas em 2010.1, nas IDs Conjuntos Musicais Escolares (CME) e Música Aplicada (MA). A súmula apresentou:

Música Aplicada trabalhará sobre conceitos e aplicações da música em dois enfoques: fora do campo científico puramente musical (como música e história, música e terapia, música e dança...); e aplicada ao ensino. Nesta segunda interdisciplina,[CME] serão trabalhados conceitos básicos relacionados à **estruturação e ao funcionamento de conjuntos musicais**

**escolares**, ao uso da voz cantada como instrumento do desenvolvimento da percepção da afinação e ritmos musicais, a conjuntos instrumentais de ênfase rítmica como elementos formadores da percepção rítmica musical, ao corpo como instrumento de exploração rítmica, à **atividade vocal de conjunto e à atividade instrumental de conjunto em suas diversas manifestações** pertinentes à formação musical em escolas. Tudo isso, sob um enfoque predominantemente prático. (UFRGS, 2010, grifo meu).

Arranjo foi tratado nas UEs 11 e 12. Entretanto, anteriormente a essas, a UE 05, Imagens Sonoras, introduz o pensamento de construção de sonoridades, imprescindível na elaboração de arranjos, ampliando o tema Espacialização. Aponta que a reflexão sobre o resultado musical esperado de um grupo passa, necessariamente, por “conhecimento e apreciação do muito que já existe no mundo”, e sobre o mundo que está ao nosso redor, inclusive o próprio grupo! Isso “porque em contato com imagens sonoras variadas formamos nossa própria imagem, nossa individualidade e nosso potencial de integração e contribuição em relação a nosso próprio grupo”, ou seja, ao se elaborar um arranjo, é necessário se pensar em sonoridades ideais, mas que sejam factíveis pelos recursos pessoais/instrumentais disponíveis. A UE ainda apresenta uma série de exemplos de imagens sonoras, construídas com sons corporais e instrumentos alternativos.

A UE 11, ampliando a questão do planejamento de arranjos, trata da Construção da Sonoridade do grupo e discorre sobre fatores que podem afetar a qualidade do som produzido. Ressalta a importância da produção de arranjos para diferentes níveis de atuação dos instrumentistas e cantores, considerando a diversidade dos participantes, procurando descobrir “habilidades específicas dos integrantes do grupo”, para incluí-las no arranjo. Para tanto, sugere a exploração da diversidade sonora, tanto vocal quanto instrumental, incluindo “voz com partes faladas, efeitos e onomatopeias, sons do corpo, instrumentos com técnicas tradicionais e efeitos não convencionais.” No entanto, alerta que deve haver coerência na utilização dos elementos musicais do arranjo, a fim de “[...] dar unidade à música (forma) e não torná-la uma “colcha de retalhos”, com instrumentos desconectados do discurso musical que acontece, seja na sequência (horizontalidade) ou concomitâncias (verticalidade) entre os elementos do discurso musical, com a função única de incluir instrumentos.” (UFRGS, 2010, UE\_11, p. 6). Ou seja, alerta-se para o uso do bom senso estético e do equilíbrio entre as partes. Enquanto essa UE apresenta um voo panorâmico, introdutório, sobre o planejamento na construção de arranjos, a UE seguinte, 12, cujo título é Elaboração de Arranjos, tem um caráter mais prático. Inicia com as seguintes questões:

[...] pensar em um arranjo implica começar pensando sobre qual é o grupo para o qual o estamos compondo. Quais suas condições técnicas? Quais as

possibilidades de instrumentação nele existentes (vozes e/ou instrumentos ou ambos)? Quais as habilidades deste grupo e mesmo de seu regente (de fato, dou conta de realizar tal arranjo?!)? Qual a função social deste grupo? E, também, que tipo de arranjo contribuirá para o crescimento do grupo e da sociedade na qual ele está inserido? (UFRGS, 2010, UE\_12, p. 3).

No decorrer dos slides, é sugerida uma Metodologia, baseada em trechos do trabalho de conclusão de curso de Maikel Gomes da Luz (2006), no qual os procedimentos são aplicados em um exemplo prático, a canção Lua, Lua (DREYER, 2005), seguindo as etapas: Fundamentos e Metas; Roteiro Exploratório; Harmonização; Tessituras e Extensões; Linha do Baixo; Preenchimento da Harmonia; Prosódia; Elaboração Rítmica do Acompanhamento; Elaboração Melódica do Acompanhamento; Acompanhamento Instrumental; e Percussão Corporal.

No semestre 2010.2, as IDs Conjuntos Musicais Escolares (CME) B (turmas A, B e C) e Música Aplicada (MA) B (turmas D, E e F) trataram da composição de Microcanções, conforme os Princípios Compositivos da Proposta Musicopedagógica CDG. As UEs iniciam com o Prelúdio, partem para a Criação Textual, Entonação e Expressividade, da qual surge Desenho Melódico, Melodia, Métrica, que origina a Estrutura Rítmica, e... Eis a Partitura! Necessário é definir ainda Caráter, Forma e Harmonia, que também sustentam e norteiam a criação do Arranjo (UE 28); após isso, a Espacialização do conjunto da obra e, finalmente, sua Coda. Arranjo, nesse contexto, é definido como:

[...] uma maneira de expor, evidenciar, explicitar, enfim... apresentar uma ideia ou um objeto qualquer, valorizada por um sentimento e fortalecida por uma determinada compreensão que lhe são atribuídos por seu arranjador. Em Música, buscamos esta maneira de *comunicar conteúdos e intenções* por intermédio das infinitas possibilidades de combinação entre sons e silêncios. [...] propor um arranjo para uma obra musical significa revelar, trazer à luz, uma releitura dela; algumas vezes, implica praticamente recriá-la. (UFRGS, 2010, UE\_28, p. 3).

Assim, reforçando-se orientações já expostas em UEs anteriores, chega-se à ideia de que o arranjador é também um compositor. Resumindo-se tais orientações, chega-se à formulação: o arranjador deve atentar para que o arranjo esteja de acordo com as características da canção, ampliando-a e valorizando-a por meio de exploração e uso de sonoridades vocais/instrumentais alternativas, que promovam também uma ambientação sonora repleta de estímulos a sensações que se pretende suscitar nos ouvintes, sendo que todos esses elementos devem respeitar as possibilidades dos instrumentos e instrumentistas disponíveis para executá-la. Outro princípio apontado nessa UE é o de que, assim como a Canção Escolar, o Arranjo deve ser uma Obra Aberta, em que haja “[...] flexibilidade suficiente para que seja

oportunizado aos participantes propor suas próprias ideias sobre e a partir da obra. [...] os arranjos podem (e devem) mudar a cada novo ensaio e até a cada nova apresentação”, sempre que necessário. (UFRGS, 2010, UE\_ 28, p. 8).

Saindo desse Eixo da Matriz Curricular, vamos para outro, chamado Condução e Finalização, no qual o Arranjo foi tratado na ID Seminário Integrador. Essa ID estava dividida em dois instrumentos: Teclado e Violão. Entre os objetivos contidos nos Planos de Ensino, tem-se:

Habilitar o aluno a utilizar os instrumentos de teclado ou violão em situações de sala de aula. Desenvolver a **habilidade de harmonizar e acompanhar melodias**, ler partituras, cantar e se acompanhar nesses instrumentos, executar peças instrumentais solo e em conjunto, trabalhando com um repertório amplo e variado tanto da música popular quanto da música de concerto. (UFRGS, 2008, grifo meu).

Embora estivessem ligados pelo mesmo Eixo, por se tratarem de instrumentos musicais diferentes, os trabalhos voltados a cada um dos instrumentos contavam com sua própria equipe, composta por professores e tutores especializados no instrumento, o que fez com que tratassem dos conteúdos musicais com certa independência. Assim, em SI Teclado, encontra-se a primeira referência à harmonização de melodias, na UE 46 (2009.2), cujo título foi Canto Acompanhado. Sem tratar, especificamente, de Arranjo, essa UE foi selecionada, aqui, porque seu conteúdo se refere a uma preparação do que, mais tarde, será envolvido na criação de arranjos. Até o momento, as partituras das canções para serem executadas ao teclado eram disponibilizadas com a linha melódica e a do acompanhamento, integralmente, escritas. Nesta UE, com a finalidade de ampliar o repertório do instrumento e promover a autonomia no aluno, foi disponibilizado um roteiro prático para elaboração de acompanhamento de canção: iniciar por aprender a canção, encontrar os acordes de acompanhamento, e definir os baixos para serem executados pela mão esquerda do instrumentista; seguir por encadear os acordes, realizados pela mão direita, e caracterizar o Padrão de Acompanhamento, resultante da combinação de ambas as mãos e, eventualmente, por uma execução em duplas ou até trios. Na sequência, incentiva-se a criação de uma segunda voz, de acordo com harmonia, realizando-a “de ouvido”, e a inclusão de uma preparação (introdução), que deveria deixar claro o momento do ataque da voz, cantando. O mesmo assunto é revisto nas UEs 71 – Arpejos e Oitavas, nos slides referentes à Harmonização de Samba Lelê, e 88, sobre Harmonização de Canções – Maiores e menores.

Em 2011.1, o conteúdo das UEs dos dois instrumentos trata do Projeto de Arranjos, criado para que os alunos elaborassem arranjos para canções previamente disponibilizadas, a

serem realizados em grupos de três a cinco instrumentistas, e apresentadas em público, em um dos encontros presenciais do curso (SIP). Em Teclado, a UE 94, Música de Conjunto 1 inicia trabalhando com elementos da música em conjunto, cujo aprendizado tem o objetivo de subsidiar a construção de um arranjo. Apresenta orientações para a construção de uma Introdução e uma Coda, abordando harmonia, cadências, ritmo harmônico e figuras de acompanhamento, baseadas na análise do arranjo da canção Cai-Cai Balão, construído sob a forma Tema com Variações. As UEs 102 a 104 tratam de Música de Conjunto 2, 3 e 4, com os seguintes conteúdos, respectivamente: Harmonia, Acordes Dissonantes, e Figuras de Acompanhamento, devendo tais conteúdos ser aplicados aos arranjos.

Em Violão, o referido Projeto de Acompanhamento foi trabalhado sob o mesmo título, Música de Conjunto, porém, por caminhos distintos. Na primeira UE, 91, há orientações sobre Escolha de Grupos; Definição da Canção; Definição de Tonalidade, e Organização das Funções no Arranjo, divididas em Contracanto, Voz e Acompanhamentos (Dedilhado, Com Levada, e Baixo), sendo que um mesmo instrumentista poderia assumir uma ou mais funções, concomitantemente. As seguintes UEs, 94, 98, 99, 102, 103 e 104 tratam, respectivamente, de: Levadas e Ritmo Harmônico, Forma, Harmonia, Contracanto, e Acordes com 7ª e 9ª. Os conteúdos foram abordados baseados na análise do arranjo da canção Peixe Vivo. De forma geral, pode-se observar que os conteúdos teórico-musicais trabalhados foram similares, porém tratados de acordo com a singularidade técnica de cada instrumento.

Em 2011.2, a ID SI Teclado volta a trabalhar com arranjos, agora, das Microcanções CDG, as quais foram compostas por professores e tutores das equipes das IDs CME/MA, e utilizadas pelos alunos como prática de solfejo. O trabalho com as Microcanções CDG em SI Teclado se iniciou com orientações específicas para execução instrumental e harmonização; aos poucos, outros conteúdos foram sendo tratados e revisados, inseridos nos enunciados das UES, de acordo com a seguinte ordem: Padrões de Acompanhamento; Fluência e Expressividade; Transposição; Construção de Introdução e Coda; Ampliação da Progressão Harmônica com Acordes Substitutos; Notas de Passagem Diatônicas e Cromáticas no Baixo; Recursos de Timbre, conforme disponíveis nos teclados, e Possibilidades de Textura decorrentes disso, além de tratar de estruturas convencionais (coral, contraponto, inversão e arpejos). Por fim, o arranjo deveria explorar todos os recursos já trabalhados e, além de Introdução e Coda, deveria possuir mais duas seções: a Parte A, composta por um contraponto, e a Parte B, com acordes expandidos. Os arranjos foram divididos em três níveis de exigência – C, B, A, de acordo com o desenvolvimento musical dos alunos. Assim, mesmo o

aluno mais iniciante (nível C) era incentivado a construir seu arranjo, a partir de seus conhecimentos e habilidades, e era incentivado a avançar até o ponto A, o mais complexo, inserindo aos poucos mais e mais elementos musicais em sua criação.

Além dessas UEs, existiram outras que também contribuíram no processo de construção de arranjos, servindo como suporte teórico para as tarefas solicitadas aos alunos. Entre elas, a UE 57 de SI Teclado – Enriquecimento do Baixo 2 (2009.2), a qual tratou da inserção de notas de passagem cromáticas no baixo, como uma forma de abrihntar o acompanhamento das canções. A ideia de notas de passagem e outros adornos melódicos, tanto nos baixos como em outras vozes que iam sendo criadas, foi sendo tornada mais e mais complexa, à medida que os arranjadores compreendiam tais relações. Assim, a ID Sistemas de Organização Sonora (SOS) A, em 2010.1, trabalhou Escolha de Acordes na Harmonização Coral (UE 04), Inversão de Acordes na Harmonização Coral (UE 06), Condução de Vozes na Harmonização Coral (UE 13), e Harmonização Completa de Melodia Coral (UE 14). Em SOS B (2010.2), a UE 16 trouxe a Harmonização de Melodia de Canção, indicando as diferenças entre harmonização no estilo coral e de canção, com o ritmo harmônico e diversos padrões de acompanhamento, por meio de exemplos práticos. Já na UE 18, o assunto foi Ornamentação Melódica na Harmonização Coral, e na UE 20, Contraponto Imitativo (com exemplos de canções folclóricas à utilização de contraponto em arranjos instrumentais). A UE 84 de Musicalização revisitou conceitos de Gênero e Estilo, a fim de trabalhar o arranjo no sentido de “fazer escolhas sonoras que produzem relações de sentido” (UFRGS, 2010, UE\_ 84, p. 3). Essa UE disponibiliza links diretos para UEs de outras IDs que tratam de Arranjos (RepMus, CME/MA, descritas acima) e revisa os conteúdos Texturas Sonoras, Introdução – Desenvolvimento – Finalização, e Harmonia, por meio da análise de arranjo de canções folclóricas.

Adicionalmente a essas IDs, que os alunos deveriam cursar, obrigatoriamente, o tema Arranjo ainda foi abordado em dois cursos de Extensão: Musicalização (2010) e Processos de Arranjo Musical para Professores (2011). Em 2011, é disponibilizado esse curso específico para construção de Arranjos. O curso teve como objetivo a

[...] continuidade aos estudos realizados na interdisciplina Sistemas de Organização Sonora e seu foco é a aplicação prática de conhecimentos como fraseologia, harmonia, contraponto e morfologia à elaboração de arranjos vocais, instrumentais e voco-instrumentais. (UFRGS, 2011, UE\_01, p. 3).

Foram produzidas 30 UEs adicionais, organizadas na seguinte sequência: Processos de Arranjo Musical (introdução ao curso), Escolha de Melodias (planejamento para o arranjo em

termos de estrutura, elaboração da harmonia e escolha dos acordes por meio da atividade prática com a canção *Marcha Soldado*), Elaboração do Baixo (composição da linha de baixo, formando contraponto em relação à melodia de *Marcha Soldado*), Colocação do Texto na Voz do Baixo (enriquecendo-a, ritmicamente, com atenção à Prosódia), Acompanhamento Instrumental (violão ou teclado, com a finalidade de “acrescentar colorido e variedade tímbricas, enriquecer a harmonia com acordes que poderiam ser difíceis de cantar, produzir variedade rítmica sem complicar as partes vocais e, principalmente, no caso de **arranjos escolares**, dar apoio harmônico que facilita a afinação”). (UFRGS, 2011, UE\_05, p. 3, grifo meu). As UEs seguintes tratam do acompanhamento rítmico-harmônico: Subdivisão do Bloco de Acordes (com a finalidade de enriquecer o acompanhamento rítmico-instrumental), Arpejos (tornar o acompanhamento mais movimentado e contínuo), Acompanhamento Rítmico (padrões rítmicos do Samba, aplicado ao arranjo da canção *Trem das Onze*, de Adoniran Barbosa), Ritmo Samba ao teclado e ao violão (construção de acompanhamento, utilizando o padrão rítmico do Samba-batucada, a ser executado aos instrumentos), arranjo da canção *Trem das Onze* (aplicação do acompanhamento rítmico padrão Samba, ao arranjo), Interação entre Melodia e Acompanhamento (novo padrão rítmico, *Baião*, por meio da elaboração do acompanhamento instrumental – violão – da canção *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). As seguintes UEs retomam o tema Contraponto, tornando o arranjo mais sofisticado: Interação, Diálogo e Contraposição na Textura Sonora (ilustração das possibilidades de ampliação dos processos do Contraponto a vários aspectos da organização musical), Elaboração do Arranjo de Forma Contrapontística (aproveitamento de algumas técnicas de Contraponto para produzir maior independência e interação entre as partes), Divisão do Acompanhamento Instrumental (acréscimo de arranjo para teclado na canção *Asa Branca*).

O segundo semestre do curso inicia com Acréscimo de Partes Melódicas no Arranjo (para instrumentos melódicos, com o exemplo da flauta), Elaboração de Contracantos, Motivos Específicos para a Parte Instrumental (que interagem e são independentes em relação à melodia principal), e Elaboração de Ritmos Complementares (para maior interação entre as partes, em que cada melodia completa os pontos de repouso da outra). As UEs 20 até 24 ocupam-se de instrumentos de percussão: Escrita para Percussão e Bateria, Instrumentos de Percussão no Arranjo, Elaboração de Partes da Bateria e Percussão, e Escrita Detalhada da Parte de Bateria. As últimas UEs, da 25 até 28, tratam da Elaboração de Introdução, Ponte e Coda. A UE 29 trata de componentes da Música Aleatória, no Arranjo (ampliação dos

métodos tradicionais de elaboração de arranjo, por meio do uso de elementos aleatórios, atonais, dodecafônicos, politonais e minimalistas); e a UE 30 trata de Sons Concretos, Onomatopeias, e Técnicas Expandidas, abordando o uso de ruídos, sons concretos e onomatopaicos na criação de sonoplastia e ambientação de narrativas infantis. O curso tem a característica de ser essencialmente prático, apresentando uma metodologia para construção de arranjos, em uma sequência progressiva de conteúdos.

Dessa forma, foram apresentadas as UEs disponibilizadas durante o PROLICENMUS que tiveram relação direta e indireta com o tema desta tese. Considerou-se necessária a descrição detalhada dos conteúdos então ensinados, para que se possa formular a análise a seguir.

#### 4.2 ARRANJOS COMO PROCESSO COMPOSITIVO

O presente subcapítulo apresenta cronologia, análise e crítica do ensino de Arranjo destinado à formação de professores de Música, conforme acontecido no curso Licenciatura em Música EaD da UFRGS e Universidades Parceiras (PROLICENMUS). Relembrando, o Projeto Pedagógico de Curso (PPC) do curso foi fundamentado na Proposta Musicopedagógica CDG – Cante e Dance com a Gente (WÖHL-COELHO, 1999), cadastrada como Grupo de Pesquisa (CNPq, 1999). Os Eixos que compunham a Matriz Curricular do curso foram divididos por tópicos de conhecimento, a saber: Estruturação Musical, Execução Musical, Formação geral, Tópicos em Educação, Condução e Finalização. Cada Eixo estava constituído por interdisciplinas (IDs), as quais eram compostas por Unidades de Estudo (UEs) semanais. Execução Musical, e Condução e Finalização são os que contêm as IDs que abordam Arranjos e que serão descritas e analisadas no presente estudo, além de dois cursos de Extensão oferecidos no período. Por intermédio de Análise Documental, na primeira parte deste subcapítulo, chega-se à descrição detalhada dos conteúdos relativos a Arranjo, que foram ensinados em cada ocasião dessas; e, na segunda parte, realiza-se uma sistematização desses procedimentos e orientações, com vistas a prepará-los para a experiência de aplicação disso, junto à amostra.



#### 4.2.1 Roteiro CDG para Elaboração de Arranjos

A Proposta Musicopedagógica CDG, na qual foi baseada o Curso e, conseqüentemente, a formulação das UEs, segundo Menezes, “[...] surgiu a partir de uma experiência prática, e tem por objetivo o desenvolvimento integral da criança através da música”. (MENEZES, 2014, p. 34). E, conforme a autora da Proposta, a Profa. Dra. Helena de Souza Nunes, a “Proposta Musicopedagógica CDG é multimodal, isto é, emprega tanto técnicas e instrumentos já consagrados, quanto a serem inventados.” (NUNES, H., 2004, p. 258). Sendo assim, os materiais didáticos produzidos para as IDs estão fundamentados na Abordagem Multimodal, desenvolvida por Marion Verhaalen, na década de 1980, com o método Keyboard Dimensions. A abordagem

[...] não resulta da aplicação ortodoxa de nenhuma teoria de aprendizagem, mas sim, da utilização das ideias de cada uma delas no contexto que se torna mais adequada para ensino-aprendizagem em Música. [...]. Ao professor cabe conhecer, refletir e fazer a escolha do encaminhamento adequado em cada situação surgida. Em uma abordagem multi-modal não existem respostas prontas; existem sim referenciais seguros e situações de desafio. (COELHO, 1991, p. 1).

Um dos princípios da Abordagem Multimodal é o de que “o método é o professor e está nele”. Assim, infere-se que todos os componentes musicais do processo de formação de um professor de Música devem manter o foco na construção da pessoa desse professor, em suas condições intrapessoal e interpessoal. Sob essa orientação, foram construídos os Princípios Compositivos da Proposta Musicopedagógica CDG, os quais estão diretamente relacionados à elaboração do Arranjo CDG, pois se considera que tanto o arranjador quanto o compositor tratam de manipulação de material musical, diferenciando-se somente pela existência ou não de uma obra previamente composta. Segundo L. Nunes (2015, p. 62),

[...] composição, arranjo musical e performance, na PropMpCDG, se condensam como objeto manejável único. A criação na composição e no arranjo dependem de uma intensa convivência com tentativas de execução da obra, entendendo-se “convivência”, segundo dicionário Priberam, como “frequência de trato íntimo e mútuo”.

Leonardo Nunes (2015), em sua dissertação de Mestrado, expõe sobre os Princípios Compositivos da PropMpCDG e sobre como aconteceu o processo de composição de Canções e Microcanções no PROLICENMUS, por meio de análise das UEs das IDs pertencentes aos Eixos Execução e Estruturação Musical. De acordo com o autor, os Princípios Compositivos, conforme expostos nas IDs do eixo Execução Musical, consistem em “[...] percurso

compositivo justaposto ao processo de ensino-aprendizagem [...] um roteiro, estruturado, mas flexível, de criação de canções e Microcanções escolares, consolidado nos princípios da PropMpCDG. (NUNES, L., 2015, p. 87). Em conformidade com a Abordagem Multimodal, aponta-se que a forma de manipular elementos compositivos de Canções e Microcanções foi explicada por meio da metáfora de “móvil”, a qual “[...] proporciona ao aprendiz deliberar sobre sua conduta de criação diante de um roteiro de composição em grupo, ou seja, o caminho é dirigido, guiado por cada um individualmente e/ou pelo próprio grupo de estudantes-compositores. ” (NUNES, L., 2015, p. 52). Essa metáfora será abordada mais adiante neste trabalho.

Entre os aspectos compositivos empregados no Roteiro CDG, os quais foram apontados por L. Nunes (2015), após busca nas UEs das IDs RepMus e CME/MA, e que serão retomados na elaboração de arranjos são: a) **Inflexão Vocal** (efeitos melódicos gerados pela declamação de poemas, pela inclusão de onomatopeias e interjeições, pela entoação de frases), que definem as **Inclinações Melódicas** e as **Cadências**, com atenção à **Prosódia** (acento musical coincidente com a tonicidade das sílabas da palavra), e **Madrigalismo** (reforço da expressão máxima sobre o texto de canção); b) **Caráter** (tomadas de decisões relacionadas à expressividade de quem compõe e de quem interpreta); c) **Ambiência** (remete tanto às condições do espaço físico e às climáticas, quanto aos estados psicológicos do público que presencia a canção), d) **Harmonização Sofisticada** (apoio harmônico variado e rico, para a voz cantada, entoada, rezada, recitada e até mesmo... falada); e) **Ritmo**, apoiado por **Coreografias** (resposta física do corpo sobre o estímulo rítmico, privilegiando o gesto maleavelmente espontâneo, em detrimento do insistentemente treinado); f) **Obra Aberta** (versões que variarão conforme o contexto vivido pelo(s) intérprete(s), fazendo com que a obra esteja, sempre, apenas temporariamente pronta); g) **Performance de “artistas” disponíveis no momento** (adaptações e readaptações sob uma canção pré-existente, levando em conta as habilidades de cada participante); h) **Obra Erudita** (com prioridade de critérios pedagógicos, aos tecnicamente artísticos; isto é, a obra CDG se sujeita ao intérprete). Os aspectos acima citados apresentam-se dentro do conjunto de conceitos já apresentados: Explicitação, Ampliação e Especialização.

As UEs descritas no item 4.1.3, como já mencionado, pertencem a dois diferentes Eixos da matriz curricular do PROLICENMUS: Execução Musical (dedicados ao domínio dos conhecimentos musicais *stricto sensu*) e Condução e Finalização (na parte dedicada à execução ao instrumento dos conhecimentos adquiridos). As IDs pertencentes ao primeiro

Eixo tiveram uma abordagem mais teórica e reflexiva, com o intuito de fazer com que o aluno/professor possa decidir sobre suas escolhas de sonoridade, baseado em seu conhecimento musical. Pode-se perceber aprofundamento paulatino de conceitos, de acordo com o amadurecimento das ideias, no decorrer do curso. Tal aprofundamento evoluiu como numa espiral, em que um mesmo conceito foi revisto e ampliado durante uma segunda volta. Menezes (2004, p. 89) aponta que os processos de criação, como claramente se vê em RepMus e CME/MA,

[...] iniciam-se com uma proposta clara de *o que, por que e para quem* será produzido, mas que mantêm uma abertura para novas ideias que irão surgir. A criação da obra, a partir deste momento, passa ser o resultado do querer de cada um, entendido como moldura e inspiração, a medida em que produz os *acidentes* necessários à criação. A obra passa a ser um *vir a ser* que é, ou seja, é ela própria uma moldura que só se completa no outro; sempre temporariamente.

Ao analisar a abordagem sobre o tema nas UEs do Curso de Extensão Processos de Arranjo para Professores e nas UEs de RepMus/CME, percebe-se grande identidade entre compor e arranjar, inclusive por apresentarem os passos basicamente na mesma ordem. A diferença fica por conta de que, como foi um curso específico, primeiro se detalhou melhor cada passo com ênfase em arranjar, subdividindo-os e apresentando exemplos práticos, seguidos de atividades semanais solicitadas aos alunos. Esse aspecto ressalta um dos princípios da Abordagem Multimodal, o de que o conhecimento se apresenta em contínua espiral, conforme Verhaalen (1989, p. 4):

Um conceito musical será aprendido com mais segurança se os alunos o tiverem experimentado de diversas maneiras e modos. [...]. Conforme as crianças forem experimentando o mesmo elemento musical de cinco ou seis maneiras numa sucessão rápida, elas começarão a fazer as ligações que são tão necessárias para uma aprendizagem útil e segura.

Já nas UEs do Eixo Condução e Finalização, a abordagem foi voltada à prática instrumental, no intuito de aplicar o conteúdo teórico aprendido em outras IDs como Musicalização e Sistemas de Organização Sonora (SOS) e Musicalização, à execução instrumental, desenvolvendo também as habilidades técnicas específicas do instrumento. Dessa forma, os conceitos eram revisados e ampliados, conforme acontece na Abordagem Multimodal, na qual, conforme Coelho (1991),

[...] a estruturação do conhecimento acontece a partir de referências seguras vivenciadas em experiências concretas e assimilação na forma de padrões. Tais padrões são retirados de um contexto global, trabalhados isoladamente e reintegrados ao contexto original. Após isso, os mesmos padrões são

remetidos a situações novas onde serão retrabalhados, repetindo o ciclo, porém, em contextos progressivamente mais exigentes e complexos.

Outro fator que deve ser ressaltado é que o PROLICENMUS, em seu todo, foi pensado sob duas condições, sendo uma intrapessoal e outra interpessoal: “[...] uma diretamente voltada à formação do músico-professor-pessoa, e outra visando à sua capacidade de socializar o conhecimento produzido e adquirido, respectivamente”. (SANTOS, 2014, p. 61). A partir disso, verificou-se que, no foco das orientações para a construção de Arranjos, explicitamente nas IDs de CME/MA, encontra-se a preocupação de que o aluno/futuro professor identifique as possibilidades reais de criação de arranjos de canção, nos diversos contextos e, ainda na fase do Planejamento, considere a relação entre imagem sonora ideal *versus* recursos (materiais e humanos) disponíveis; ou seja, pense nas suas capacidades e nas do grupo para o qual irá construir o arranjo. Isso acaba implicando a construção das condições de aceitação de si mesmo e do outro: não basta apenas saber fazer o arranjo; é preciso saber pensar o arranjo para ser efetivamente executado, agindo como professor.

Além da verificação de premissas do CDG, tais como as condições intra e interpessoal dos processos de formação do professor e o ensino coletivo ofertado aos alunos, foram contemplados ainda outros pontos importantes nos processos de criação de Arranjos. Com a utilização do terceiro instrumento de pesquisa, o quadro Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo, foi possível mapear as relações existentes entre todos os processos de ensino-aprendizagem e os Princípios Compositivos CDG. Nesse instrumento, a primeira linha, referente ao Cante, corresponde aos mundos internos; ou seja, à reflexão sobre as ideias que se deseja propor, sendo necessário conhecimento da canção e do contexto, para que se possa realizar o que se deseja dentro da sua real capacidade. Tal noção se aplica, prioritariamente, ao Planejamento. O Dance, na segunda linha, refere-se aos conhecimentos externos, que, nesse contexto, são os conhecimentos músico-teóricos, necessários à apropriação das ideias do Arranjo. Essa etapa inclui as capacidades e as limitações do que é desejado para a peça e o potencial que ela tem, correspondendo à Exploração e à Ampliação, em termos musicais específicos, da canção. A terceira linha refere-se ao Gente, fase da Proposição do Arranjo, incluindo o compartilhamento das ideias, permanecendo o entendimento de Obra Aberta, sustentado pelo binômio “temporariamente definitiva *versus* definitivamente temporária”, visto que, a cada volta da espiral (apresentação), poderá ser modificado, dependendo do foco de determinado instante e/ou grupo. Esse é o processo, por intermédio do qual os alunos finalizam a peça ofertada, realizando-a de acordo com suas capacidades já existentes e/ou em potencial.

Resumindo, então, a primeira etapa do arranjo é a do Planejamento, correspondente ao Processo de Explicitação; é a fase de reunir informações motivadoras e/ou condicionantes do arranjo a ser criado. Após a escolha da canção, que esteja adequada aos objetivos musicais, do grupo e contextuais, realiza-se a concepção de uma sonoridade ideal, diante das circunstâncias, confrontando-a com os recursos humanos e materiais disponíveis. Nessa etapa ainda, deve ocorrer o aprendizado da canção, com base na leitura e canto de sua partitura, e em informações diversas pertinentes a ela. Ou seja, quanto mais se souber sobre a canção, mais recursos haverá para trabalhar sobre ela. Partindo da análise da canção original, o passo seguinte é a descoberta das possibilidades e características implícitas por meio de exploração, utilizando recursos como o canto, percussão corporal e outros que se julgarem eficientes para o objetivo, o que fará a ideia de arranjo chegar às múltiplas possibilidades de Ampliação da peça original. Por fim, sentindo-se seguro sobre tais informações, parte-se para a elaboração do Arranjo propriamente dito, na etapa chamada, dentro do CDG, de Espacialização. Esse processo de três fases ocorre na composição de Microcanções CDG, segundo L. Nunes (2015) e, aqui, procuram-se argumentos para demonstrar que também são empregados na criação de Arranjos.

Os Princípios Compositivos CDG que, logo numa primeira análise, mostram-se correspondentes a essas etapas são referentes a: a) **Caráter**, cujo estudo tornará as características da canção mais evidentes e fundamentará tomadas de decisão para o arranjo, que estejam relacionadas à expressividade do compositor e de quem a interpreta; b) **Ritmo apoiado por Coreografias**, o qual surge como um recurso para a exploração da intenção do compositor, na canção original. Isso porque a resposta física do corpo sobre o estímulo rítmico, no gesto espontâneo, permite uma resposta mais adequada à busca do sentido real da canção. Assim, recomenda-se deixar o corpo mover-se livremente, sentindo a alma da peça a ser arranjada; e c) **Performance de “artistas” disponíveis no momento**, que diz respeito diretamente ao planejamento do arranjo de acordo com os recursos disponíveis no período, flexibilizando-o a adaptações e readaptações, levando em conta as habilidades de cada participante, que podem surgir ou descobrir outras habilidades... ou “sumir” a qualquer instante... O que, a princípio, pode parecer instável, na verdade revela-se como uma grande capacidade de gerir novas situações – o que toca, diretamente, na atuação do professor. De acordo com a PropMusCDG, ao formar um grupo musical, principalmente se escolar ou de lazer, “o único critério de seleção deve ser o interesse, manifestado pela presença e participação efetiva em todos os trabalhos do grupo.” (NUNES, H., 2004, p. 5). Assim,

conforme orientações das UE 12, de CME, é necessário pensar em uma produção de arranjos para diferentes níveis de atuação e, nessa fase, cabe descobrir habilidades específicas dos integrantes do grupo, para incluí-las no arranjo. Assim, essa UE aponta que as primeiras considerações a respeito de si, como arranjador, e do grupo para o qual se fará o arranjo devem ser:

Quais suas condições técnicas? Quais as possibilidades de instrumentação nele existentes (vozes e/ou instrumentos ou ambos)? Quais as habilidades deste grupo e mesmo de seu regente (de fato, dou conta de realizar tal arranjo?!)? Qual a função social deste grupo? E, também, que tipo de arranjo contribuirá para o crescimento do grupo e da sociedade na qual ele está inserido? (UFRGS, 2010, UE\_12, p. 3).

Em SI Teclado e Violão, as orientações foram análogas. Considerando que o contexto no qual seria construído o arranjo era a sala de aula e que os participantes seriam os próprios alunos, o processo deveria levar em consideração suas habilidades técnicas com o instrumento. Em SI Teclado, os alunos realizaram os arranjos de acordo com os três níveis de exigência – C, B, A, estipulados pela professora responsável, de acordo com seu desenvolvimento musical. Conforme Santos, Leite e Nunes (2016, p. 5),

[...] assim, mesmo o aluno mais iniciante (nível C) era incentivado a construir seu arranjo, respeitando o perfil do egresso e, a partir de seus conhecimentos e habilidades de um determinado momento, avançar até o ponto A, o mais complexo, inserindo aos poucos mais elementos musicais em sua criação.

Conforme se verificou no levantamento das Características dos Arranjos no PROLICENMUS, os Objetivos do arranjo nessas IDs foi aplicar o conteúdo teórico aprendido em outras IDs à construção de arranjos, desenvolvendo habilidades instrumentais na execução em conjunto. Dessa forma,

[...] ao tempo que buscavam a criação de uma obra erudita por suas qualidades intrínsecas, também cumpriam aspectos pedagógicos, ao contribuírem com o desenvolvimento musical aplicado ao ensino ofertado aos envolvidos. Sob a moldura de tais atividades, os alunos tiveram a oportunidade de revisar, aprender e sistematizar conhecimentos musicais ainda frágeis (SANTOS; LEITE; NUNES, 2016, p. 5).

Da mesma forma, na UE 91 da ID SI Violão, em que são introduzidos os trabalhos de arranjo, há referência a esse objetivo:

Este trabalho irá englobar não apenas os conhecimentos relativos à técnica violonística já trabalhados anteriormente nesta disciplina, mas conteúdos abordados em outras interdisciplinas deste curso, principalmente Sistemas de Organização Sonora e Musicalização. (UFRGS, 2011, UE\_91, p. 3).

Na mesma UE, a primeira orientação a respeito de Arranjos foi formar os grupos, que deveriam ser constituídos por alunos de níveis técnicos diversos, “[...] como forma de realizar uma maior troca de experiências durante a realização das atividades” (UFRGS, 2011, UE\_91, p. 4). Foi feita uma organização das funções de cada instrumento, conforme segue: Violão 1 – Contracanto; Violão 2 – Contracanto e Voz; Violão 3 – Acompanhamento dedilhado e Voz; Violão 4 – Acompanhamento com levada e Voz; Violão 5 – Baixo. Essa orientação atende a uma preocupação individual e coletiva, em que a soma de habilidades diversas resulta num trabalho coletivo eficiente: “Ressaltamos que não é o nível técnico dos integrantes que resultará em um bom trabalho final, mas a atenção às orientações e o cuidado na realização das atividades”. (UFRGS, 2011, UE\_91, p. 4).

A proposta de fazer arranjos instrumentais em conjunto corrobora outro aspecto do Curso, que é “estruturar-se sobre o ensino coletivo” (DOMENICI et al., 2012, p. 121), e essa construção deverá acontecer de acordo com as habilidades e conhecimentos musicais individuais. Esse fato reflete também a preocupação com o tempo de aprendizagem individual e o respeito pelas capacidades e limitações próprias, integrando potenciais e reorganizando saberes. No curso de Extensão Processos de Arranjos, conforme extraído das UEs, o objetivo foi semelhante: aplicar conhecimentos teórico-musicais à elaboração de arranjos vocais, instrumentais e voco-instrumentais.

De acordo com a UE 12 de CME, o arranjo “[...] nasce de uma motivação como necessidades de um grupo específico, e começa a ser estruturado a partir de consideração das características da canção a ser arranjada.” (UFRGS, 2010, UE\_12, p. 4). Parte-se, assim, para a segunda etapa, a de Ampliação, em que o objetivo é explorar variações da peça original, tanto por meio da voz/corpo quanto por instrumentos diversos, incluindo efeitos sonoros não convencionais, a fim de evidenciar e valorizar as intenções e conteúdos identificados e descritos, por meio da aplicação de conteúdo teórico na prática musical. Assim, reitera-se que os arranjos devem reforçar o sentido da canção, indo ao encontro dele. Nesse contexto, “ir ao encontro” significa estar de acordo com, à procura de, a favor de. A etimologia da palavra *encontro* é: forma regressiva de encontrar, do latim *incontrare*, ir na direção, ao encontro de; logo, pode-se intuir que o ponto diz respeito à **Intenção Expressiva** do compositor em relação à canção, e deve ser o primeiro a ser contemplado ao se iniciar um arranjo. Esse se refere a saber o que dizer e como dizer, e não, simplesmente, dizer. Conforme a mesma UE, elementos como o tema tratado, o texto, a tonalidade, a forma, o caráter, o ritmo, as linhas melódicas e as possibilidades de harmonização devem ser explorados. A UE 28 de CME

reforça essa afirmação: “Em Música, buscamos esta maneira de comunicar conteúdos e intenções por intermédio das infinitas possibilidades de combinação entre sons e silêncios”. (UFRGS, 2010, UE\_28, p. 3). O arranjador, nesse contexto, é considerado como compositor, pois, conforme a UE 28 de CME,

[...] propor um arranjo para uma obra musical significa revelar, trazer à luz, uma releitura dela; algumas vezes, implica praticamente recriá-la. Por isso, alguns teóricos e filósofos da Música entendem os arranjadores como compositores, também, reconhecendo sua importância autoral. (UFRGS, 2010, UE\_28, p. 9).

Assim, é necessário que se pense sobre a canção original, com sensibilidade e sem deixar de lado a técnica, a fim de organizar seus elementos constitutivos, de forma a manter um diálogo entre eles, que gere a compreensão do real sentido da peça. Em outras palavras, o arranjo acaba sendo uma ampliação da própria canção, exercendo a função de uma lente, de uma luz, sobre um ou mais de seus sentidos, eventualmente, escondidos. Nesta etapa, de acordo com as UEs selecionadas, devem ser trabalhados:

1) Estabelecimento da Harmonia e eventual Rearmonização da peça, explorados por meio do canto com acompanhamento instrumental harmônico. O Princípio Composicional relacionado a este momento é o da **Harmonização Sofisticada**. Segundo L. Nunes (2015, p. 58),

No CDG, harmonização sofisticada significa o emprego de acordes sofisticados de acompanhamento que contém em sua estruturação vertical/horizontal características necessárias ao apoio da voz cantada, entoada, rezada, recitada e até mesmo... falada. Ou seja, o compositor precisa pensar a harmonização de canção escolar não somente como ornamento ou base para a condução do canto, mas também como elemento aglutinador de uma expressão vocal ampla, diversificada.

Esse cuidado deve ser mantido na construção do arranjo e, especialmente, ao se tratar de canções escolares. De acordo com a PropMpCDG,

Contrariando ideias difundidas pelo senso comum, a experiência desenvolvida ao longo da última década com aplicações do repertório CDG demonstrou que, diante de harmonizações sofisticadas, existem maiores chances de afinação no canto infantil, que se o acompanhamento tiver possibilidades de harmonização reduzidas, e muito maior do que se o canto for uníssono e/ou a cappella (UFRGS, 2009, UE\_28, p. 11).

2) Estabelecimento da Linha do Baixo e preenchimento da Harmonia, extraíndo-se, primeiramente, a voz mais grave do contexto sonoro geral, iniciando pelas fundamentais dos acordes escolhidos e, num segundo momento, pelas notas mais graves de suas inversões, quando for o caso. Na sequência, essas notas passam a exercer um papel referencial, à medida



que, devidamente conectadas por Notas de Passagem, formam uma linha melódica coesa, que se contrapõe à melodia principal. Por fim, as demais vozes vão sendo preenchidas, a partir de combinações sonoras cabíveis, no âmbito interno desses dois referenciais em oposição, entre a Melodia e o Baixo. Sugere-se que seja utilizado o canto com acompanhamento instrumental, nesse processo inicial. Ao compor os primeiros acompanhamentos vocais e instrumentais, devem-se levar em conta as regras de condução de vozes de uma harmonização coral, o que implica também o aproveitamento de estudos adjacentes. Mais adiante, outros estilos poderão ser explorados.

3) Definição do Padrão Rítmico e Estruturas Complementares, que devem ser exploradas pelo Princípio do **Ritmo apoiado por Coreografias**. Tal processo de busca do sentido rítmico deve acompanhar todo o trabalho, mas é particularmente importante no momento de aprendizagem da canção. A ideia é, desde o primeiro contato com ela, “explorar livremente os sons do corpo e da voz, criando movimentos e deixando fluírem ideias criativas, mesmo que aparentemente desconexas” (UFRGS, 2010, UE\_12, p. 7). Coreografia, no contexto da PropMusCDG, implica “associando entre audição e visão, com vivências musculares e espaciais” (NUNES, H., 2012b, p. 159).

4) Elaboração Melódica do Acompanhamento, com eventual acréscimo ou enriquecimento de outras vozes, atentando para a Prosódia. Para tanto, utiliza-se do estudo do Contraponto (o qual foi trabalhado nas IDs SOS A e B), a fim de criar linhas melódicas que tornem a relação entre as vozes da melodia, do baixo e as complementares, mais interessante e rica. Nesse ponto, o Princípio relacionado é o da **Inflexão Vocal**, que define Inclinação Melódica e Cadências geradas pela leitura expressiva do poema da canção, experimentando diferentes pontuações. De acordo com a intenção do leitor (que agora passa a ser um declamador), formam-se as linhas melódicas na fala expressiva, que são ampliadas até soarem como notas (alturas definidas), as quais são transpostas para uma partitura. Tais intenções da fala, marcadas pela pontuação do texto, também vão revelando as Cadências entre as Frases. Mantendo o foco na comunicação inteligível das ideias, a atenção, nesse ponto, deve estar rigorosamente voltada para a **Prosódia**. Conforme o Dicionário Michaelis, Moderno Dicionário da Língua Portuguesa (2000), a Prosódia corresponde à “adequada ligação das palavras com os acentos melódicos, de modo que as sílabas longas e breves conservem a acentuação que lhes é própria.” Em Música, refere-se à adaptação da métrica de um texto à da linha melódica e/ou rítmica, que o canta. O uso correto da Prosódia evitará distorções a respeito do conteúdo temático da canção.

5) Acompanhamento Instrumental: conforme a UE 12 de CME, o acompanhamento instrumental enriquece a harmonia e a melodia, acrescenta variedades de timbre e ritmo, e pode servir de suporte para o canto. Há de se cuidar para que não se sobreponha a ele. Nessa etapa, entram em campo as habilidades técnicas instrumentais e as características específicas de cada instrumento que se deseja utilizar. O controle do fraseado e da intensidade, por exemplo, associados à perfeita conexão entre cantor(es) e instrumentista(s) acompanhador(es) é absolutamente fundamental. Considerando a orquestração, decide-se qual a melhor combinação instrumental para cada canção. Ou, na impossibilidade de ter uma orquestra ou banda considerada como “ideal”, baseada na **Performance de “artistas” disponíveis no momento**, adapta-se o acompanhamento, utilizando-se instrumentos alternativos e técnicas expandidas. Durante o Curso, nas IDs SI Teclado e Violão, foram trabalhados Padrões de Acompanhamento de Canções, desde o primeiro contato com o instrumento, e esse foi o conteúdo que primeiro deveria estar presente nos arranjos, logo após o aprendizado da canção. Houve utilização de técnicas expandidas, no caso de Violão, e exploração dos recursos timbrísticos e rítmicos do próprio Teclado, o que permitiu que se formasse uma “orquestra” com um só tipo de instrumento.

6) Elaboração de Introdução, Interlúdios e Coda, trabalhados nas IDs SI Teclado e Violão, assim como no curso de Extensão, em arranjos, procurou-se detalhar os passos para a construção de tais partes. Para esses, privilegiou-se o aproveitamento de estudos de outras IDs, como Musicalização e SOS A e B, em que foram estudados conteúdos como Forma e Cadência. Compreender que esses três momentos devem ser coerentes entre si, com a peça original e seu arranjo é um fundamento importante do Roteiro que se busca propor.

7) Percussão Corporal e Inclusão de outras Sonoridades, como o último passo de Exploração rumo à construção de um Arranjo, dizendo respeito ao aproveitamento de “sons disponíveis”, a fim de enriquecê-lo. Conforme a UE 12, a percussão corporal pode “[...] contribuir no sentido de fortalecer o caráter da peça e sua imediata ligação com o interesse despertado no público e nos intérpretes!” (UFRGS, 2010, UE\_12, p. 17).

Após esses passos exploratórios, durante os quais nenhuma sugestão deve ser barrada, chega-se à etapa da proposição propriamente dita, que corresponde ao Princípio da Espacialização. Nessa, o objetivo é inserir elementos sonoros e expressivos do contexto da canção em foco, os quais a remetem a um determinado contexto e a fazem expressiva, eloquente em relação a “mensagens deste contexto, destacando-se dele e/ou interferindo nele”. Para tanto, o Procedimento é o de executar partes já definidas, tomando-as como

fatores estruturantes, e associar a elas a exploração de outros sons, inclusive não convencionais, ali presentes, como a consideração dos sons ambientais. A Espacialização é a etapa de execução efetiva do arranjo proposto; contudo, sempre compreendida como temporariamente definitiva e definitivamente temporária, conforme já dito. As UEs 06 de RepMus e 05 de CME tratam especificamente desse assunto, expondo exemplos, tanto de recursos utilizados em trilhas sonoras de filmes quanto de construção de ambientes sonoros com a exploração de sons, nos quais entra muito de Técnica Expandida (instrumental) e sons corporais, assim como de objetos. O objetivo, nessa etapa, é ambientar o ouvinte com o clima que se deseja criar e provocar as sensações que se pretende suscitar, respeitando as possibilidades dos instrumentos disponíveis, analogamente ao conceito de Paisagem Sonora, proposto por Schafer (2001). Nesta etapa está inserido também o Princípio do **Madrigalismo**, que, conforme a PropMpCDG, surge “[...] tanto como alternativa de recurso compositivo, quanto como apoio à expressão máxima sobre o texto de canção” (NUNES, H., 2015, p. 55). Cabe registrar que o delineamento desse Princípio já se inicia na fase anterior, a da Exploração, quando da exploração e da inclusão de efeitos vocais sobre o texto, evidenciando e valorizando intenções descobertas na canção, e que, eventualmente, pode confundir-se com ela. Outro Princípio abordado nesta etapa de finalização é a **Ambiência**, que, nesse contexto, se constitui como o aproveitamento das características do espaço físico onde se executará a peça, incluindo suas condições climáticas e o humor do público, por exemplo (UFRGS, 2010, UE\_25, p. 8).

Todos esses itens, pertencentes às diversas etapas, estão permeados por outros dois Princípios, quais sejam, o da **Obra Erudita** e o da **Obra Aberta**. Segundo o Princípio de Obra Erudita, a composição dirigida ao público infantil, idealmente coletiva e colaborativa, pode e deve ser uma obra erudita, recebendo a mesma atenção e submetendo-se ao mesmo rigor que a composição da canção para adultos. No contexto da PropMpCDG, a definição de erudito é bem clara e própria: é aberta, criativa, ancorada em conhecimentos, mantendo o compromisso com o campo vasto de conhecimentos da área. Em suma, é um trabalho letrado.

Contudo, “além de atender critérios de qualidade artística, deve priorizar também critérios pedagógicos” (NUNES, H., 2012a, p. 170). Esse último está diretamente aplicado à construção de arranjos e, corroborando essa afirmação, conforme a UE 12 de CME, o arranjo deve ter por foco

[...] estimular a criatividade, o treinamento auditivo e a expansão progressiva dos conhecimentos, assim como a compreensão do ambiente acústico/sonoro, a integração entre as diferentes áreas de estudo como as

letras e a música, a relação da música com as outras artes e questionamentos filosóficos. (UFRGS, 2010, UE\_12, p. 7).

Também nas UEs de SI Teclado e Violão, o trabalho com a criação de arranjos buscou ampliar a qualidade das obras, sendo que a orientação consistia em inserir, paulatinamente, elementos mais complexos no arranjo, primando pela qualidade artística e pedagógica. Procedimentos semelhantes ocorreram no Curso de Extensão sobre Arranjos.

Quanto a ser Obra Aberta, trata-se de o arranjo servir como “[...] uma moldura motivadora, capaz de suportar interferências criativas, sem que com isso a ideia inicial seja sacrificada” (NUNES, H., 2005, p. 10). Assim, dentro da concepção da PropMusCDG, a obra é recriada a cada nova interpretação, e isso inclui as realizadas por um mesmo grupo, “[...] pois é sempre resultado do que cada um é, a cada momento, em que se está interpretando a canção. Não há, assim, uma obra acabada e imutável, mas sim uma obra temporariamente pronta”. (MENEZES, 2014, p. 45). Esse Princípio também diz respeito ao receber sugestões e colaborações de colegas durante as atividades de criação, num processo dinâmico de autorias colaborativas. A UE 28 de CME aponta que tal construção deve ter flexibilidade suficiente para oportunizar aos participantes a proposição de suas próprias ideias sobre e a partir da obra. (UFRGS, 2010\_UE 28, p. 8). Assim, a finalização de toda obra estará sempre calçada no binômio “temporariamente definitiva *versus* definitivamente temporária”.

O quadro Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo, como o próprio nome já diz, apresenta uma sugestão de etapas que devem acontecer; contudo não necessariamente realizados na ordem descrita. Conforme a UE12 de CME, o arranjador deve iniciar o trabalho pelo parâmetro no qual se sente mais seguro e pelo qual se sente mais inspirado, a cada nova circunstância; no entanto, deve-se observar para que todas as etapas sejam atendidas, mantendo a consciência de compreensão do processo e atentando para o que, eventualmente, pode estar em defasagem a cada momento. Dessa forma, o quadro se torna móvel, seguindo a metáfora de Móbile, utilizada no PROLICENMUS em relação às orientações sobre como ler as UEs (UFRGS, 2009, UE\_18, p. 4), e, posteriormente, na construção do Objeto Virtual de Aprendizagem (UFRGS, 2011, UE\_25, p. 4).

A palavra Móbile deriva do Latim *mobilis*, “o que pode ser movido, deslocado”, de *movere*, “mover, mudar de lugar”; modelo abstrato que tem peças móveis, impulsionadas por

motores ou pela força natural das correntes de ar. Em se tratando de Arte, de acordo com o Dicionário Online de Português<sup>3</sup>, Móbile é

Escultura contemporânea, que difere de outros tipos de escultura por ganhar expressão e significado através do movimento. [...]. Os móveis são geralmente compostos de frágeis elementos ligados frouxamente por um sistema de hastes finas. Esses elementos balançam suavemente e giram livremente, descrevendo uma infinita variedade de movimentos curvos.

Ao transferir essa metáfora para o contexto da criação de Arranjos, os componentes do quadro Sequência de Passos para a Elaboração de Arranjos (Etapas, Processos, Objetivos, Abordagens e Princípios) podem ser entendidos como esses elementos que estão soltos e que cada arranjador organizará de acordo com o foco no momento. Para que um móbile se sustente, deve-se atentar para o equilíbrio das massas; neste caso, os conteúdos musicais. Obviamente, há possibilidades de se alterar tais massas (correspondendo, aqui, à duração, à altura e a outras disposições de elementos musicais), e o centro permanecer o mesmo; porém, para isso, cada alteração em um determinado componente implica alteração em outro (s). Ao se colorir as peças, por exemplo, pode-se torná-las mais belas e atraentes. No caso da Música, seria essa a tarefa da ornamentação e da soma vertical de recursos sonoros diversos. Assim, não existe uma única forma de dispor os elementos, mas, para que haja equilíbrio, é necessário haver articulação adequada entre os componentes. Para isso, são necessários conhecimento e vivência musicais.

Móviles, como Arranjos, são construídos. A palavra “construção” vem do Latim com- “junto”, mais *struere*, que quer dizer “amontoar, empilhar, reunir, criar, erguer<sup>4</sup>”. Para reunir as peças de modo que funcionem bem juntas é necessário fazer encaixes, os quais só serão eficientes quando bem pensados e organizados; portanto, arranjar bem, é pensar bem. As noções musicais, assim representadas pela figura do móbile, trazem analogias entre a Música/Musicopedagogia e a Física. Transpondo-se suas Leis à PropoMpCDG, o Centro de Massa de um móbile corresponderia à canção original, o que, por sua vez, é relativo ao Cante (C). Suas peças são os conteúdos musicais, ferramentas e conteúdos que permitem a realização do Arranjo, referente ao Dance (D). E as hastes que sustentam o móbile dizem respeito aos procedimentos (contraponto/homofonia, instrumentos/vozes, ...), conduzindo ao Arranjo finalizado, em contexto coletivo, que corresponde ao Gente. Integrando-se os aspectos pertinentes ao conceito de arranjo obtidos na literatura tradicional aos aspectos

<sup>3</sup> Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/mobile/>>. Acesso em 10 set. 2018.

<sup>4</sup> Origem da palavra. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/artigo/ordem/>>. Acesso em: 14 fev. 2018.

relevantes ao tema na produção do PROLICENMUS, fica definido que, neste estudo, o conceito de arranjo é: um processo criativo, recomposicional, que incorpora materiais pré-existentes da obra original, com a intenção de preservar o essencial da substância musical e enfatizar as emoções tanto de seu compositor, quanto de seu arranjador. Acrescenta-se a isso, que seja adaptado a cada grupo específico, inerente às suas condições próprias.

#### **4.2.2 Síntese Teórica do Processo de Criação CDG**

Uma vez extraídas e revisadas, sob um olhar pragmático e até mesmo focado em aspectos comportamentais, as informações a respeito de elaboração de Arranjos, conforme apresentadas nas UEs do PROLICENMUS, foram cruzadas com os Princípios Compositivos CDG, elementos que formam a base fundamental da composição de canções no âmbito da PropMpCDG, construídos sob um enfoque mais filosófico e sistematizados por L. Nunes (2015). Essa etapa da investigação culminou com uma sistematização dos resultados obtidos, no Quadro Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo CDG para Canções Escolares, o qual deu origem ao Roteiro Experimental, conforme visto no item anterior, 4.2.1. Após isso organizado, surge a necessidade de se elaborar um aprofundamento da síntese teórica do processo de criação, agora com base no estudo de Leite (2017), referente à Oferta de Repertório no PROLICENMUS, o que também tem vínculo direto com as questões pertinentes aos Arranjos. O intuito foi o de ampliar a visão sobre os procedimentos e ideias já abordados anteriormente, conectando as conclusões mais atuais sobre o que ocorreu no PROLICENMUS, tendo sido essas já aprovadas e reconhecidas como válidas.

Assim, os elementos que formam a base fundamental da composição de canções no âmbito da PropMpCDG foram denominados Princípios Compositivos CDG e, conforme anteriormente citado, também estão diluídos nas diversas UEs que tratam de Composição. Esses foram compilados e sistematizados por L. Nunes (2015), em sua dissertação de Mestrado, e têm vínculo direto com questões pertinentes aos Arranjos, aqui recolhidos e sistematizados, do mesmo modo, no contexto geral das UEs do PROLICENMUS. Isso porque Leite (2017) seguiu essa mesma metodologia de trabalho, ao realizar um estudo acerca da Oferta de Repertório no PROLICENMUS, o que também tem vínculo direto com as questões pertinentes aos Arranjos; portanto, justifica-se assim a decisão de se ter incluído essas considerações. Parte da contribuição de Leite (2017) refere-se à proposição de um glossário

específico, próprio aos temas de estudo que envolvem repertórios afins, composições e arranjos no contexto do CDG. Por exemplo, a autora define que **Princípio** é “Origem e fundamento de cada um dos Atos, em cada um dos Momentos. Cada Princípio possui três Componentes, os quais, por sua vez, estão vinculados a cada um dos três principais Pilares CDG”, ou seja, “Princípios são compreendidos como as concepções fundantes”. (LEITE, 2017, p. 66). No instrumento de coleta de dados intitulado Quadro Estrutura Triádica dos Princípios CDG e seu Pareamento ao Paradigma da Dádiva (LEITE, 2017), a autora estabelece os critérios mediante os quais discute o Repertório ofertado no PROLICENMUS. Considera-se, na investigação presente, que Arranjos, no PROLICENMUS e no CDG, estão incluídos sobre o conceito de Repertório estabelecido por Leite (2017) e, portanto, é válido utilizar também aqui seu conjunto de critérios.

Aceita-se, então, que, fundamentado no Paradigma da Dádiva, tanto a Oferta do Repertório de modo geral quanto a Oferta no âmbito particular das orientações sobre Arranjos foram consideradas em três Momentos, cada um se vinculando a um dos elementos do conceito estabelecido, em dois Atos, um de condição Intra e outro Interpessoal. São esses: a) Dar, com os Atos de Seleção e Disponibilização das Obras e seus Processos de Criação; b) Receber, com os Atos de Aceitação e Apropriação, a partir das Experiências Estéticas e Poéticas vivenciadas; e c) Retribuir, com os Atos de Aplicação em seu próprio Lugar de Desejo e/ou de Transferência para o Lugar de Desejo do outro.

Como o tema deste trabalho, Arranjos, trata de uma obra em construção, prioriza-se a primeira coluna do referido quadro, correspondente ao primeiro momento da Oferta, a doação de Obras de Referências e seus Processos de Criação. Esse se relaciona ao Momento Dar do paradigma da Dádiva de Mauss (2003), no Ato Seleção (no caso, de Repertório), contido no Pilar Cante do CDG (NUNES, H., 2017), e no qual estão os três Componentes, sobre os quais é feita a discussão sobre a obra musical criada no âmbito da PropMpCDG, que deve: **a) ser uma Obra erudita (Cante); b) possuir possibilidades musicopedagógicas (Dance); e c) realizar-se como uma Obra Aberta (Gente)**. Esses são também os três Componentes da execução de Arranjos. Entendendo que esses três componentes estão interligados com os demais, contidos no referido quadro, utilizam-se também os já anteriormente citados como Processos Compositivos, em L. Nunes (2015), quais sejam: **Explicitação, Ampliação e Espacialização**, já expostos no tópico 3.2.1, os quais são entendidos por essa autora como fases da Apropriação das Experiências Poéticas.

Por fim, conforme já citado em 4.2.1, o PROLICENMUS, em seu todo, foi pensado sob duas condições: a) uma é de Condição Intrapessoal; e b) outra, Interpessoal, buscando-se a formação do professor de modo integral. Assim, também, os Processos de Criação, conforme a autora, são divididos sob essas duas Condições, Intrapessoal, correspondente à Seleção, e Interpessoal, correspondente à Disponibilização, relacionando-se às dimensões da formação de professores. Na figura a seguir, apresenta-se um recorte do quadro elaborado por Leite (2017):

**Figura 8** – Quadro Estrutura Triádica dos Princípios CDG e seu Pareamento ao Paradigma da Dádiva

Momento ParDad	Dar	
Pilar CDG	Cante	
Condição	Intrapessoal	Interpessoal
Ato	Seleção	Disponibilização
Definição	A Seleção, em um processo de criação CDG, considera que uma Obra de Referência deve:	A Disponibilização de processos de criação deve ser baseada:
Componentes	Cante	na existência de vínculos entre a obra de referência e os fundamentos da proposta musicopedagógica de onde é gerada e que a utiliza, no caso, a CDG (NUNES, 2011)
	Dance	nas necessidades de aprendizagem do aluno, em seus conhecimentos técnicos e em suas habilidades musicais, que mudam ao longo do tempo (NUNES, 2005)
	Gente	e na diversidade cultural, com obras internacionais, nacionais, regionais e midiáticas, apresentadas das mais variadas formas e versões possíveis. (NUNES, 2004)
Repertório	Processos de Criação	

Fonte: LEITE (2017).

Com base nesses estudos, realizou-se o cruzamento de dados entre o Quadro supracitado e o instrumento de coleta de dados elaborado para esta pesquisa, qual seja, o quadro Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo CDG para Canções Escolares, ao fim do qual se chegou ao Quadro Síntese Teórica do Processo de Criação CDG, no qual os Componentes do Processo de Criação são relacionados à elaboração de Arranjos, conforme figura abaixo:



**Figura 9** – Quadro Síntese Teórica do Processo de Criação CDG

Síntese Teórica do Modelo utilizado					
Pilares	Atos		Condições		Etapas
	Seleção	Disponibilização	Arranjo Intrapessoal	Arranjo Interpessoal	
<b>CANTE:</b> expressão da essência da peça	Obra Erudita	Vínculos da obra com os fundamentos da <u>PropMpCDG</u>	Verificação das Características intrínsecas da peça	Arranjo Coletivo, autoria colaborativa	<b>Planejamento</b>
<b>DANCE:</b> regras de confecção e disponibilidade de recursos	<u>Possibilidades Musicopedagógicas</u>	Aprendizagem do aluno (técnica e habilidades musicais)	Aplicação dos conhecimentos musicais na construção do arranjo, habilidades <u>técnico-instrumentais</u>	Consideração de níveis musicais diversos	<b>Exploração</b>
<b>GENTE:</b> integração à performance e ao contexto	Obra Aberta	Diversidade cultural	Utilização de recursos sonoros não convencionais e liberdade de expressão, Obra Aberta	Integração ao contexto e aceitação do Outro	<b>Proposição</b>



Fonte: A autora.

No Quadro Síntese Teórica do Modelo Utilizado, a primeira coluna refere-se aos Pilares CDG (NUNES, H., 2017); a segunda foi retirada do estudo de LEITE (2017), e está subdividida nos Atos Seleção e Disponibilização (LEITE, 2017); a terceira coluna, Condições Intra e Interpessoal foram inspiradas por LEITE (2017) e são referentes ao processo de Elaboração de Arranjos; por fim, a quarta coluna corresponde às Etapas de Elaboração do Arranjo. As colunas são correspondentes entre si, conforme indicam as setas, na imagem, tanto horizontal como verticalmente, podendo ser sobrepostas. Por sua vez, cada linha do quadro destaca as características de cada etapa do processo de Criação, correspondente aos Pilares CDG. A partir da análise de cada uma dessas linhas, infere-se que, no processo de Elaboração de Arranjos, a partir dos Princípios da PropMPCDG:

1. Uma obra criada dentro da PropMPCDG deve “[...] estar construída, intrinsecamente, como uma obra erudita” (NUNES, H., 2005), possuindo vínculos com os fundamentos da referida Proposta. Na Etapa de Planejamento do Arranjo, revela-se o Pilar Cante, a expressão da essência da peça, em suas duas Condições: Intrapessoal, para verificação e apropriação das características intrínsecas da peça, por meio da familiarização auditiva e da mobilização sensorial de modo amplo (LEITE, 2017) e comprometido com sua

construção interior; e Interpessoal, para que o processo seja realizado de forma coletiva, e em autoria colaborativa (MENEZES, 2015);

2. A referida Obra deve possuir Possibilidades Musicopedagógicas, atentando para a necessidade de aprendizagem do aluno, em seus conhecimentos técnicos e em suas habilidades musicais, que mudam ao longo do tempo (NUNES, H., 2005). Nessa Etapa da realização de Arranjos, a da Exploração, o pilar Dance, em sua dimensão Intrapessoal, está relacionado às regras de confecção e à disponibilidade de recursos, em que ocorre a Aplicação dos conhecimentos musicais e das habilidades técnico-instrumentais na construção do arranjo, buscando a autonomia e “[...] o domínio intelectual e técnico das obras que utilizará, assim como das metodologias mais adequadas a essas” (UFRGS, 2008, UE\_02). Quanto ao “entendimento intelectual e utilização do pensamento crítico” (LEITE, 2017), particularmente sob sua Condição Interpessoal, consideram-se níveis musicais diversos, sendo que os processos criativos, uma vez entendidos, podem ser ensinados e aprendidos (NUNES, H., 2014);

3. Na Etapa de Proposição do Arranjo, referente ao Pilar Gente, que considera a integração à performance e ao contexto, a obra criada sob os Princípios CDG é Aberta, sujeita às interferências e modificações decorrentes das várias interpretações, assim como também considera a diversidade cultural “[...] com obras internacionais, nacionais, regionais e midiáticas, apresentadas das mais variadas formas e versões possíveis”. (NUNES, H., 2004). Desse modo, entende-se a obra como permanentemente sujeita a interferências, de acordo com eventuais novas interpretações dela. Sob sua condição Intrapessoal, tem-se a utilização de recursos sonoros não convencionais, ampliando as possibilidades do arranjo, com liberdade de expressão, à medida que “assume o zelo por estar a serviço dos outros, sem desejar o estrelismo, pois seu interesse é o desenvolvimento musical e humano de seus alunos” (NUNES, H., 2005). A Condição Interpessoal corresponde à Integração ao contexto e à aceitação do Outro, considerando, conforme Menezes (2014), “[...] a coletividade, como o melhor espaço para a criação, respeitando as individualidades e aproveitando suas potencialidades, almejando o crescimento coletivo e individual”.

Observando-se o quadro pelas linhas, lê-se que a primeira etapa, Planejamento, refere-se à concepção mental, ao resultado do confronto entre o desejo individual *versus* as possibilidades do Outro (o Eu de cada um), o qual, inicialmente velado, torna-se aqui manifesto. Uma vez aceito esse Planejamento, parte-se para a Exploração, com o uso das ferramentas de Ação (Dance), o que corresponde à fase técnica, de elaboração prática, quando

são necessários os conteúdos teórico-práticos em movimento e os conhecimentos já adquiridos. Nesse momento, tornam-se claros também os conhecimentos que ainda permanecem não disponíveis. É, portanto, o momento de recuperação, de reforço, de preenchimento de lacunas. Por fim, na Proposição, mediante um processo de Espacialização, ocorre a consolidação dessas ações de Exploração, harmonizando-se, por consenso, a aceitação das ideias e das condições de participação do Outro.

Da mesma forma como se entende a disposição dos elementos no quadro Sequência de Passos, a relação apontada nesse Modelo Teórico não necessariamente ocorre na ordem descrita, podendo ter seus elementos (colunas e linhas) lidos de forma transversal, eventualmente sendo sobrepostos, pois todos, de alguma forma, relacionam-se entre si, dependendo e sendo pré-requisitos uns dos demais, simultaneamente. Cada elemento, uma vez posto no centro, em determinado instante, assim como num Móbile, fará com que os outros estejam nas extremidades, equilibrando-se em relação àquele ou o desestabilizando. Esse (des)equilíbrio pode ser modificado pelo mais sutil movimento e a qualquer tempo; porém, na concepção do Modelo, a essência permanece a mesma, sempre. Assim deve ser concebido um Arranjo para Canções Escolares CDG.

## 5 DANCE: PROPOSIÇÕES DESTA TESE

No presente capítulo, serão apresentados os materiais de ensino criados a partir do Roteiro Experimental da Proposta de Arranjos, originado, por sua vez, da revisão acima concluída, os quais foram utilizados em contexto presencial, aplicados junto aos licenciandos do Curso de Música da UEFS. Esses assuntos encontram-se resumidos no quadro a seguir:

**Quadro 5** – Organização de Assuntos do Capítulo 5

<b>Título Seção Secundária do Capítulo</b>	<b>Título Seção Terciária do Capítulo</b>	<b>Conteúdo</b>
5.1 ABORDAGEM MUSICOPEDAGÓGICA		Síntese dos procedimentos adotados para a aplicação e validação do Roteiro para Elaboração de Arranjos CDG
	<b>5.1.1 Planos de Ensino e Cronograma de Aula</b>	Apresentação do Cronograma de Aplicação da Proposta
	<b>5.1.2 Materiais de Apoio</b>	Descrição dos materiais que serviram de apoio na composição das Microcanções dos arranjos do Musical de Natal
5.2 MATERIAL DIDÁTICO		Apresentação do Musical de Natal, sua concepção, preparação e a apresentação no Recital Musicopedagógico
	<b>5.2.1 Partituras das Canções Originais</b>	Considerações sobre Microcanções, as quais formam o Musical de Natal, material utilizado na aplicação do Roteiro de Elaboração de Arranjos CDG
	<b>5.2.2 Fichas de Análise das Canções</b>	Apresentação das análises das Microcanções que compõem o Musical de Natal, realizadas com a utilização da Ficha CDG
	<b>5.2.3 Libreto do Recital</b>	Apresentação do Libreto e sua função no Recital Musicopedagógico CDG
5.3. PRÁTICA DO ENSINO		Introdução aos relatos das experiências das aplicações do Roteiro de Elaboração de Arranjos CDG
	<b>5.3.1 Validação do Roteiro em sua Fase Preliminar</b>	Relato da aplicação do Roteiro de Elaboração de Arranjos CDG na primeira fase, a Preliminar, com a finalidade de validar o instrumento de pesquisa

	<b>5.3.2 Aplicação do Roteiro em sua Fase Experimental</b>	Relato da aplicação do Roteiro de Elaboração de Arranjos CDG na segunda fase, Experimental, com a finalidade de coletar os dados para a pesquisa
--	--	--

Fonte: A autora.

## 5.1 ABORDAGEM MUSICOPEDAGÓGICA

Revisando, a fase de preparação para a aplicação da pesquisa consistiu no aprofundamento sobre o tema, com base nas leituras e nos estudos realizados por meio da Revisão Bibliográfica e da Análise Documental empreendida nas UEs do PROLICENMUS, em que o assunto Arranjo esteve presente. Essas leituras e análises fundamentaram o processo de construção do Roteiro Experimental de Elaboração de Arranjos, o qual foi desenvolvido a partir da sistematização de informações extraídas por meio dos três instrumentos de pesquisa, também desenvolvidos pela pesquisadora e descritos em 2.2.2. O primeiro instrumento deste estudo, quadro Resumo das UEs do PROLICENMUS, serviu para mapear os conteúdos, objetivos e abordagens sobre o tema, nas diversas UEs, durante o período do Curso. O segundo instrumento, quadro Características dos Arranjos no PROLICENMUS, apresenta a abordagem do tema sob a forma de Plano de Ensino, ampliando a visão sobre ele e sistematizando as orientações de todas as Ids separadamente e, posteriormente, em forma de síntese, contendo os elementos comuns a todas. Dessa síntese, elaborou-se um terceiro resumo, o quadro Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo, o qual apresenta um inventário de tópicos característicos de Arranjos, já sob a forma de um roteiro, tendo seus elementos confrontados com os Princípios Compositivos CDG, a fim de se buscar as intersecções e os pontos de congruência entre as redes da Composição da canção e de criação de seu Arranjo. Após examinados e definidos tais pontos, do mesmo instrumento foram extraídos os Planos de Ensino e o Cronograma de Aula, os quais foram aplicados em realidade presencial.

Após aprimorada a proposta do Roteiro Preliminar, que passou a se chamar de Roteiro Experimental, os Plano de Ensino e Cronograma de Aula, foi selecionada a turma de alunos do curso da UEFS para a aplicação da experiência propriamente dita. Optou-se pela turma do componente Regência III, o qual é ministrado pela autora desta pesquisa. Esse componente curricular foi selecionado devido à sua súmula, que envolve a regência de grupos instrumentais. Foi selecionada, também, devido ao perfil da turma, que era composta por treze

alunos frequentes às aulas, sendo a maioria formada por músicos pertencentes a algum grupo musical como orquestra filarmônica ou banda sinfônica. Alguns alunos integrantes da turma escolhida atuam também como instrutores em tais espaços; os demais atuam como professores, em escolas especializadas e escolas públicas. Assim, acreditou-se ser adequado, tanto para o desenvolvimento da pesquisa, quanto para o desenvolvimento dos próprios alunos, que a aplicação fosse feita ali, pois todos poderiam se beneficiar dela. Como o componente está alocado no sétimo semestre do currículo do curso, supõe-se que esses já tenham bagagem musical suficiente para realizar os arranjos da forma como estão sendo propostos. Por outro lado, caso não possuam, julga-se ser o momento apropriado para revisar e consolidar sua aprendizagem musical. Outro aspecto é que esta proposta pode servir de subsídio para sua atuação nos contextos supracitados. Após a definição da turma e distribuição das tarefas, percebeu-se a necessidade da participação de um maior número de alunos para compor o elenco do Musical. Assim, o mesmo material foi trabalhado na turma de Regência I, componente também ministrado pela pesquisadora, como parte do repertório do semestre.

Em conformidade com o modelo teórico da PropMpCDG, a prática experimental foi realizada em três etapas, as quais, conforme voltas de uma mesma espiral, podem, algumas vezes, se sobrepor. Assim, a primeira fase correspondeu ao Cante que, conforme H. Nunes (2015), refere-se à expressão de um anseio particular, constitui-se ideia inicial e motivação interna, qual seja: entender como seria a concepção de arranjos e que elementos devem ser levados em conta, quando da construção destes. A segunda, também na concepção da PropMpCDG, corresponde ao Dance, que é “[...] tudo o que está corporificado, isso é, tornado material e concreto, capaz de ser apreendido, experimentado e comunicado por intermédio deste corpo limitado [...]” (NUNES, H., 2015); portanto, refere-se ao material elaborado para a aplicação da proposta (Roteiro, Musical, Planos de Ensino e Aula), a fim de responder à questão da pesquisa. Por fim, a terceira fase, o Gente, que “[...] representa um destinatário final, anunciando que o modelo “anda” para alguém e/ou para algum lugar, projetando-se a partir de alguém ou de algum outro lugar, conduzido por seu foco [...]”. Nesse momento, há intenção de tornar a proposta em teste um recurso aplicável a outros contextos, devidamente validada por intermédio da testagem. Assim, mais do que aplicar uma proposta fundamentada nas ideias do CDG, a intenção é atuar conforme o modelo, considerando suas características conceituais, com vistas a torná-lo uma metodologia para

ensino sobre Arranjos para Canções Escolares, numa abordagem CDG, que, retirada do caso particular do PROLICENMUS, seja transferível a outros contextos.

### 5.1.1 Planos de Ensino e Cronograma de Aula

Conforme supracitado, da leitura e da sistematização dos dados do quadro Sequências dos Passos para Elaboração do Arranjo foi extraído o Plano de Ensino para a fase de experimentação, quando se utilizou o Roteiro Experimental para propor a criação de Arranjos aos alunos da UEFS. Esse Plano de Ensino encontra-se nos Apêndices deste trabalho. Apresenta-se aqui o cronograma e um resumo do material utilizado.

**Quadro 6** – Cronograma de Aplicação da Proposta

<b>Aula</b>	<b>Conteúdo Programado</b>
<b>1 - Apresentação da Proposta</b>	- Apresentação da disciplina e explicação da Proposta; - Leitura da UE_11 de CME: Sonoridade ideal x real; - Apresentação e aprendizado das Microcanções, em canto conjunto; - Divisão dos grupos em duplas (e um trio), para escolha das respectivas Microcanções, com vistas à criação dos arranjos; - Levantamento dos recursos humanos e materiais disponíveis.
<b>2 - Planejamento</b>	-Leitura da UE_06 de RepMus - Características implícitas em cada canção; -Exploração da Microcanção e definições de seu caráter, gênero, estilo
<b>3 - Exploração</b>	-Leitura da UE_12 de CME- Elaboração de Arranjos; - Continuação da exploração da canção, extraindo Linha do Baixo
<b>4 - Exploração</b>	- Esboço do arranjo: apresentações dos grupos, expondo suas primeiras ideias sobre a concepção do futuro arranjo, aos colegas; - Definição do gênero e do estilo de cada Microcanção
<b>5 - Exploração</b>	- Estabelecimento do acompanhamento instrumental; - Determinação da estrutura vocal: personagens das Microcanções.
<b>6 - Exploração</b>	- Apresentação das primeiras ideias de arranjos dos grupos; - Discussão dos resultados
<b>7 - Exploração</b>	- Continuação da apresentação das primeiras ideias de arranjos dos grupos; - Continuação da discussão dos resultados
<b>8 - Exploração</b>	- Leitura da UE_25 do curso de Extensão Arranjos: Elaboração da Introdução, Ponte e Coda; - Continuação da apresentação das primeiras ideias de arranjos dos grupos.
<b>9 - Ampliação</b>	-Introdução à sonorização dos diversos momentos da história do Natal; -Leitura e discussão de texto sobre conceitos de Ampliação e Espacialização;

	- Apresentação de vídeos com Imagens Sonoras.
<b>10 - Ampliação</b>	- Apresentação do conceito de Coreografia: entrada e saída de palco, gestos, interferência da plateia, com seus desdobramentos no figurino e no cenário
<b>11 - Espacialização</b>	- Apresentação e gravação dos arranjos pré-finalizados; - Apreciação e crítica desses arranjos, incluindo sugestões de melhoria.
<b>12 - Espacialização</b>	- Apresentação e gravação dos arranjos pré-finalizados; - Apreciação e crítica desses arranjos, incluindo sugestões de melhoria
<b>13 - Espacialização</b>	Ensaio geral
<b>14 - Finalização</b>	Apresentação do Musical no Recital Musicopedagógico
<b>15 - Avaliação</b>	Realização das autoavalições e avaliação da Proposta

Fonte: A autora.

### 5.1.2 Materiais de Apoio

Os materiais de apoio utilizados dentro da Abordagem Musicopedagógica, consoante a própria nomenclatura, complementam os conteúdos dos Planos de Ensino e Cronograma de Aula, à medida que são descobertos, criados ou adaptados recursos que podem ser aproveitados para ilustrar ideias iniciais e objetivos pretendidos. Aqui, as canções a serem arranjadas foram compostas especialmente para a experiência; assim, discorre-se sobre seu processo de criação.

Antes de entrar em sala de aula, concomitantemente à elaboração dos Planos, foram compostas as oito Microcanções que integram o Musical de Natal (SANTOS, 2017), as quais foram também analisadas por meio da Ficha de Análise CDG. Com vistas a inspirá-las, de acordo com seu sentido na narrativa da história do Natal e com a intenção expressiva de cada um de seus episódios, foram pesquisados exemplos musicais que ilustrassem o estilo de cada futura Microcanção, os quais, mais tarde, também tiveram a função de servir como guia para a composição dos arranjos, conforme o quadro a seguir:



**Quadro 7 – Obras para Inspiração das Microcanções**

Microcanção	Inspiração Musical
<b>Advento/ Magnificat (Cântico de Maria)</b>	Peças Medievais/Renascentistas <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dame Jolie – Virelai séc. XIII França</li> <li>• Ay triste que vengo - Juan de Encina (1468 - 1529)</li> <li>• Ay luna que reluces - Juan de Encina (1468 - 1529)</li> <li>• Rosa das Rosas – Cantigas de Santa Maria - Leonés Alfonso X (1221 – 1284)</li> </ul>
<b>Nascimento de Jesus/ Anjo e José</b>	Acalantos <ul style="list-style-type: none"> <li>• Fais dodo, colas mon p'tit frère</li> <li>• Schlaf, kindlein, schlaf</li> <li>• An den schlaf D. 447 – Schubert, F. (1797 - 1828)</li> <li>• Wiegenlied D. 498 – Schubert, F. (1797 - 1828)</li> <li>• Berceuse (Wiegenlied) - Brahms, J. (1833-1897)</li> </ul>
<b>Glória</b>	Glórias diversos <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gloria in excelsis Deo <u>RV 589 - Vivaldi, A.</u> (1678- 1741)</li> <li>• Gloria in excelsis Deo da Grande Missa em Cm KV 427 – Mozart, W. A. (1756 – 1791)</li> <li>• Gloria in excelsis Deo da Missa Solene Op. 123 – Beethoven, L. van (1770 -1827)</li> </ul>
<b>Canção dos Pastores</b>	Marchas diversas <ul style="list-style-type: none"> <li>• Marcha do Soldado, Álbum para a Juventude Op. 68, n. 2 - Schumann, R. (1810 - 1856)</li> <li>• Marcha Militar n.1 Op 51 n. 1- Schubert, F. (1797 - 1828)</li> </ul>
<b>Reis Magos</b>	Peça com ideia de migração <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1492: A conquista do paraíso - Vangelis (1943 -)</li> </ul>
<b>Final</b>	Canções Natalinas diversas <ul style="list-style-type: none"> <li>• Jingle Bells - Pierpont, J. P. (1822–1893)</li> <li>• I wish you a merry Christmas (poema do séc. XVI)</li> <li>• Twelve days of Christmas - Austin, F. (1872 - 1952)</li> <li>• All I want for Christmas is you - Carey, M. (1970-) / Afanasieff, W. (1958 -)</li> <li>• Santa Claus is coming to town - Coots, J. F. (1897 – 1985) Gillespie, H. (1888 - 1975)</li> <li>• Natal todo dia - Tapajós, M. G. (?)</li> </ul>

Fonte: A autora.

Também foram selecionados, como material de inspiração, alguns vídeos retirados do YouTube, os quais ilustram exemplos de Especialização, utilizando instrumentos não convencionais e técnicas expandidas, e percussão corporal, com coreografia, a saber:

• **Duetto buffo di due gatti** – creditada a Rossini, G (1792 – 1868), interpretado por Chinwe Enu e Adrienne Webster. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O5bJJviAX0c>>. Acesso em: 02 de novembro de 2017.

• **Comercial da Honda** – imagem sonora de trânsito com sons vocais. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3JsgHz-BoGE>>. Acesso em: 02 de novembro de 2017.

• **Coral simulando barulho de Chuva** – percussão corporal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ShiummeqHo8>>. Acesso em: 02 de novembro de 2017

• **STOMP- Kitchen** – percussão utilizando utensílios da cozinha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XXD76CSpfc0>>. Acesso em: 02 de novembro de 2017.

• **Stomp Out Loud** – Tubular Pipes – percussão utilizando tubos e utensílios de metal, na água. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ogq0vvnjdLM>>. Acesso em: 02 de novembro de 2017.

• **The Voca People** – medley de canções executada a capella utilizando a combinação de sons vocais e beat-box. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N6EYrqIn0yI>>. Acesso em: 02 de novembro de 2017.

• **Uakti** – Ovo da Serpente - Heineken Concerts - 1996 - utilização de instrumentos não convencionais, criando climas sonoros. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fh8scfurT30>>. Acesso em 02 de novembro de 2017.

Essas obras serviram de suporte para o surgimento de ideias sobre o aproveitamento de recursos técnicos e estilísticos, tanto para a pesquisadora, ao compor as microcanções referentes aos diferentes momentos da História do Natal, quanto para os alunos, ao se dedicarem a seus Arranjos.

## 5.2 MATERIAL DIDÁTICO

A preparação e a apresentação do Musical de Natal, narradas neste subcapítulo, foram iniciadas pela apresentação das Partituras das Canções Originais e suas respectivas Análises, realizadas por meio da Ficha CDG (NUNES, H., 2012b). A culminância deste projeto ocorreu no Recital Musicopedagógico, o qual envolveu recursos teatrais, e no qual a plateia, com o Libreto do Recital em mãos, incorporou-se ao elenco, tornando também o espetáculo final

uma experiência coletiva e colaborativa. Cabe, então, registrar que o material didático serviu tanto de apoio às aulas do componente Regência III, para ensinar técnicas CDG de construção de Arranjos, como também de orientação para a participação dos alunos de Regência I e do público, no encerramento desse processo de ensino-aprendizagem. Segundo Menezes e Atolini (2015), ao sair de um Recital Musicopedagógico CDG, o público deve “estar sabendo mais do que sabia ao vir para o espetáculo”. E isso aconteceu, à medida que todos puderam cantar e participar das cenas e suas sonorizações, de acordo com as disposições individuais.

A escolha do tema se deu em função da data para a qual estava prevista a culminância da proposta, que coincidiu com o final do ano letivo e com o Natal, período no qual é celebrado o nascimento de Jesus. A formação do Presépio é narrada, musicalmente, por meio de Microcanções. A fonte de pesquisa para a elaboração dos textos do Musical foi a Bíblia Sagrada, assim como foram realizadas buscas sobre o contexto histórico do acontecimento. Esse foi dividido em episódios específicos, quais sejam: 1) Advento (espera angustiada do povo pelo Salvador); 2) Magnificat (Cântico de Maria, após receber a notícia da gravidez); 3) Anjo e José (palavras de conforto do Anjo a José, a respeito de Maria); 4) Nascimento de Jesus, no Presépio (a vinda do Salvador, em forma de acalanto para o recém-nascido); 5) Glória (louvor do coro de anjos, ouvido pelos pastores que estavam no campo); 6) Canção dos Pastores (marcha decidida em direção ao local onde ocorreu o nascimento); 7) Canção dos Reis Magos (a longa caminhada pelo deserto até Belém, a fim de ofertar os presentes ao novo Rei); e 8) Canção Final (a renovação da esperança, estendendo-se até os dias atuais). Diante de tantas versões musicais a respeito do tema, a intenção foi compor o Musical por meio de uma interpretação própria dos fatos, ainda que baseada nas fontes de referência, procurando extrair a essência espiritual e o clima sonoro de cada episódio, o que foi uma experiência desafiadora. Cabe lembrar que tais escolhas decorrem de outro Princípio CDG, qual seja, o de adequar-se ao e entender-se no(s) tempo(s) do Calendário Letivo, o que tem a ver com noção de tempo, também em Música.

### **5.2.1 Partituras das Canções Originais**

Conforme supracitado, o Musical é constituído por Microcanções, as quais, conforme Nunes (et al., 2013, p. 211), são

Pequenas peças criadas no âmbito do grupo de pesquisa CNPq Proposta Musicopedagógica CDG, com no máximo oito compassos, para canto/acompanhamento cifrado, que contém conteúdos de ensino bem delimitados, intencionalmente compostas para uso em sala de aula.

A respeito de seu conteúdo, na UE 29 de RepMus, é encontrada a seguinte definição:

[...] a microcanção pode ser considerada como uma canção criativa minúscula, com o máximo de elementos expressivos e interpretativos em um mínimo de estruturas musicais explicitamente apresentadas (UFRGS, 2009, UE\_29, p. 4).

Com a intenção de fornecer elementos mínimos, mas suficientes para serem explorados e ampliados, de acordo com o entendimento resultante da reflexão sobre os temas a serem feitos pelos futuros arranjadores, considerou-se oportuna a realização da proposta com um Musical constituído por Microcanções. Assim, as partituras foram compostas pela autora da pesquisa e revisadas pela orientadora, no mês de setembro do mesmo ano no qual aconteceram os arranjos. A elaboração delas seguiu os Princípios Compositivos da PropMpCDG, conforme itens constantes da Ficha de Análise CDG, a qual também é o Roteiro Compositivo. Foram estudados e seguidos, então, os passos para a composição de Microcanção, que estão diluídos em diversas UEs do PROLICENMUS, entre elas, as UEs 16 a 30 de CME (2010). Resumindo-se tal processo, pode-se dizer que ele inicia com a escolha de um tema e a construção de um Mapa Conceitual sobre tal tema; após isso, as palavras que emergem desse esquema transformam-se em frases, imagens e sons, sendo combinadas e recombinadas, até que surja o texto da canção. Esse, por sua vez, deve ser declamado com diversas intenções e pontuado de formas diferentes. Definidas as intenções e uma pontuação condizente, o poema é declamado novamente, a fim de se obter as linhas de inflexão, as quais geram as linhas rítmico-melódica da canção. A pontuação, por sua vez, define as Cadências Harmônicas. Com esse material, é iniciado o trabalho de Arranjos, tendo-se sempre em mente, ao longo do processo: Forma, Caráter e, por fim, a Especialização. De acordo com a proposta dessa pesquisa, as partituras das Microcanções apresentadas aos alunos contêm a linha melódica cifrada (em formato *leadsheet*), e foram posicionadas como Apêndices deste trabalho, inseridas no Libreto do Recital.

### 5.2.2 Fichas de Análise das Canções

A fim de fornecer uma melhor compreensão de cada uma das Microcanções do Musical, realizou-se a análise de cada peça, seguindo a Ficha de Análise CDG, a qual, conforme já dito, apresenta dupla função: servir tanto à análise musical de uma peça já feita, como ao roteiro de composição de canções infantis a serem criadas. Conforme H. Nunes (2012b, p. 155): “[...] por um lado, conhecer uma determinada peça do repertório em maior profundidade com vistas à sua interpretação; e, por outro, guiar um processo de criação”. Os itens contidos nesse instrumento foram obtidos a partir de obras tradicionais de análise musical e ensino, e têm sido estudados e recombinaados, “[...] a fim de examinar e propor maior cuidado com a canção infantil brasileira” (NUNES, H., 2012b). As análises das oito Microcanções compostas especialmente para o Musical de Natal deste experimento se encontram nos Apêndices deste trabalho.

### 5.2.3 Libreto do Recital

O Recital Musicopedagógico pressupõe a participação voluntária de atores, estejam eles no palco ou na plateia, tenham participado de ensaios ou não. E, para guiá-los, foi elaborado o Libreto do Musical. Trata-se, sempre, de uma *performance* compartilhada, inclusive, com compartilhamento de conhecimentos. Por isso, impõe-se a oferta de um guia para tal *performance*, mesmo que, por definição, ela seja improvisada. Um guia, porque as pessoas do público nunca participaram dos ensaios e sequer têm noção clara sobre o que vai acontecer. Acostumadas a serem passivas, meras espectadoras, na maioria das *performances* a que assistem, essas pessoas do público, a princípio, sentem-se constrangidas. Diante do convite para serem coatores, intimidam-se. Assim, a oferta de um Libreto, contendo também um *script* da apresentação, em lugar de um simples Programa convencional, as encoraja. Segundo o Grove, originada do italiano, *libreto* é a forma diminutiva da palavra livro, que literalmente significa livrinho, e, originalmente, serviu à Ópera, contendo textos das partes faladas e cantadas. Além dessas, o Libreto deste Recital ainda inclui as partituras das Microcanções, o que possibilita o aprendizado e a execução destas por meio do solfejo. O Libreto deste Musical de Natal foi ilustrado e impresso, em gráfica expressa, para fins de utilização na ocasião específica desta apresentação. Como trabalho futuro, intenta-se revisá-lo, à luz do que

se observou nessa ocasião, e publicá-lo, formalmente. O boneco (prova) de impressão encontra-se nos Apêndices.

### 5.3 PRÁTICA DO ENSINO

Uma vez apresentada a obra Musical de Natal, por intermédio da qual se realizou a investigação aqui tratada, retorna-se a seu tema de estudo, qual seja, uma sistematização dos elementos e habilidades que devem ser considerados na elaboração de Arranjos para Canções Escolares, com base nos Princípios Compositivos CDG. Com a finalidade de validar um Roteiro para a Elaboração de Arranjos, elaborado pela pesquisadora, a partir dos materiais dessa proposta musicopedagógica, foi realizada uma aplicação inicial dele. Essa primeira aplicação, de caráter preliminar, foi conduzida, então, pelo chamado Roteiro Preliminar, aplicado na turma do componente curricular Regência III do semestre 2016.1. De sua melhoria, resultou que uma segunda aplicação pudesse ser feita. Essa segunda aplicação foi o experimento propriamente dito conduzido pelo chamado Roteiro Experimental, aquele que efetivamente sustentou a experiência realizada por este estudo, sendo aplicada no mesmo componente curricular, no semestre 2017.2. Resumindo, então, o Roteiro Preliminar foi elaborado a partir da revisão bibliográfica na literatura especializada da área e também naquela realizada nas UEs do PROLICENMUS, a partir da qual se construiu o Quadro Resumo das UEs sobre Arranjos no PROLICENMUS. Devido às observações de uma primeira aplicação para validação do Roteiro, sentiu-se a necessidade de revê-lo, assim como os procedimentos adotados nele, fundamentando-o de modo mais consistente. Por isso, após análises mais aprofundadas das UEs, as quais resultaram na elaboração dos quadros Características dos Arranjos no PROLICENMUS, e Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo CDG para Canções Escolares, foi criada uma nova versão do Roteiro, o Experimental. Esse é que foi aplicado junto à turma do componente Regência III no semestre 2017.2. Essa versão foi considerada suficientemente consistente para coleta e discussão dos dados investigados.

### 5.3.1 Validação do Roteiro em sua Fase Preliminar

A fase do estudo descrita a seguir foi desenvolvida no componente curricular Regência III, durante o semestre 2016.1. A turma era composta por 18 alunos matriculados, com frequência regular, os quais, em sua grande maioria, eram músicos com experiência em Música Popular, sendo em parte autodidatas ou provindos do ensino informal, obtido por prática espontânea e fora de escolas especializadas. O processo de aplicação desse Roteiro Preliminar teve suas atividades previstas no planejamento do semestre, separadas em duas partes: 1) Elaboração do arranjo instrumental para a canção Epitáfio (Sérgio Britto, 2001), e 2) Elaboração de arranjo de duas Microcanções, A soar (obrigatória) e Alegria de dançar ou Luiz ou Timbres<sup>5</sup>, conforme cronograma a seguir:

**Quadro 8 – Sequência de Aplicação da Proposta**

Aula	Conteúdo Programado
1 - Apresentação da Proposta	- Apresentação do componente e explicação da Proposta; - Exploração da canção Epitáfio (Sérgio Britto)
2 - Exploração da canção e edição da partitura	- Continuação da exploração da canção - Edição da partitura
3 - Execução da canção	- Ajustes e finalização do arranjo de Epitáfio - Execução do arranjo, editado em partitura
4 - Apresentação da Proposta de arranjo das Microcanções	- Divisão dos grupos e distribuição das Microcanções para arranjo - Apresentação das Microcanções: execução da linha melódica com acompanhamento piano
5 - Exploração da Microcanção comum	- Exploração de cada Microcanção, extraindo caráter, gênero, estilo, harmonia.
6 - Exploração da Microcanção comum	- Continuação da exploração de cada Microcanção, extraindo linha de Baixo
7 - Exploração da Microcanção comum	- Esboço do arranjo: apresentações dos grupos, expondo suas primeiras ideias sobre a concepção do futuro arranjo, aos colegas; - Definição do gênero e do estilo de cada Microcanção; - Estabelecimento do acompanhamento instrumental
8 - Exploração da Microcanção comum	- Leitura e discussão de texto sobre conceitos de Ampliação e Espacialização; - Apresentação de vídeos com Imagens Sonoras.

<sup>5</sup> Microcanções compostas como atividades discentes no componente Tópicos Especiais de Estudo em Música no curso de Licenciatura em Música da UEFS no semestre 2015.2, o qual tratou de composição de Microcanções no âmbito da PropMpCDG, ministrado pela pesquisadora.

9 - Exploração da Microcanção particular	- Apresentação do esboço do arranjo da Microcanção de cada grupo - Discussão das ideias
10 - Ampliação	- Apresentação do conceito de Coreografia: entrada e saída de palco, gestos, e interferência da platéia, com seus desdobramentos no figurino e no cenário.
11 – Espacialização	- Apresentação dos arranjos pré-finalizados da Microcanção comum aos grupos; - Apreciação e crítica desses arranjos, incluindo sugestões de melhoria.
12 – Espacialização	- Apresentação e gravação dos arranjos pré-finalizados da Microcanção particular de cada grupo; - Apreciação e crítica desses arranjos, incluindo sugestões de melhoria.
13 – Finalização	- Reapresentação e gravação dos arranjos da Microcanção comum aos grupos
14 – Finalização	- Reapresentação e gravação dos arranjos das Microcanções particulares de cada grupo

Fonte: A autora.

Para a construção dos arranjos, as atividades no planejamento do semestre foram separadas em duas partes, sendo uma correspondente à elaboração do arranjo para a canção Epitáfio, de Sérgio Britto, cuja atividade consistiu em criar o arranjo instrumental, coletivamente, com base no arranjo coral que estava sendo trabalhado com os alunos da turma do componente Canto Coral, para, ao final do semestre, unir as duas turmas na execução da peça, e para avaliar o nível de conhecimentos prévios dos alunos a respeito do tema. A dinâmica adotada para a realização dessas tarefas, inicialmente, foi livre, pois, em aula, executando seus instrumentos, os alunos deveriam explorar a canção, tocando juntos e improvisando, até que chegassem a um formato definitivo dela. A seguir, cada um deveria escrever sua parte na grade do arranjo em partitura. Isso aconteceria sem orientação prévia; ou seja, deveriam unir seus conhecimentos e habilidades, elaborando o arranjo, a partir de sua prática instrumental e de seus conhecimentos prévios. Foram apontadas algumas dificuldades, dentre as quais, duas se destacaram: o fato de o trabalho ser realizado em um grupo muito grande (18 alunos), em que a grande maioria não fez a sua parte e ficou esperando que os demais fizessem as suas; e a versão do *software* utilizada para a edição de partitura (Finale 2014) não ser compatível com alguns dos computadores pessoais. Procuraram-se soluções para esses problemas na aplicação do Roteiro Experimental.



A primeira aula da etapa seguinte do semestre, que foi o trabalho com a Microcanção, consistiu na apresentação da atividade proposta, na divisão dos grupos e no primeiro contato com a partitura. Em tempo, aponta-se que, em virtude do pouco tempo disponível para o final do semestre, optou-se por trabalhar somente com a Microcanção A soar<sup>6</sup>. A primeira orientação, baseada na leitura da UE 12 de CME, foi a de explorar todos os elementos musicais e sonoros possíveis da Microcanção, incluindo instrumentos previamente sugeridos e mais os que estivessem disponíveis na sala, analisando a peça nos aspectos tanto musicais quanto textuais. Foram considerados: o tema tratado, o texto, a tonalidade, a forma, o caráter, o ritmo, as linhas melódicas e as possibilidades de harmonização. Dessa exploração, os alunos deveriam extrair caráter, gênero, estilo, claves rítmicas, e harmonia, a fim de que surgissem as primeiras ideias para o arranjo. A intenção é que o trabalho ainda fosse o mais livre possível, sem muitas interferências por parte da pesquisadora. Após esse primeiro contato com a peça, os alunos elaboraram um pré-arranjo, de acordo com suas concepções, coletivamente negociadas.

O grupo 1 iniciou a tarefa, criando nova harmonia, mais ampliada. Um aluno de outro grupo auxiliou na elaboração da Introdução. Apesar de alguns alunos não terem levado seus instrumentos e ficarem, na maior parte do tempo, apenas observando o trabalho dos demais, houve boa interação entre os participantes: os alunos passaram a improvisar sobre os elementos criados, com seus instrumentos e com a voz. No grupo, 2 também o início se dá com a criação de nova harmonia para a Introdução, sugerida por um dos alunos que é mais experiente em improvisação, enquanto os demais definiram a Forma, dividindo-a em partes com andamento lento e rápido, empregando um afoxé; simultaneamente, outros ainda ficaram experimentando a melodia nos instrumentos de teclas. A seguir, os alunos executaram a Introdução, para apreciação dos demais colegas. Os comentários não são favoráveis, pois associam o resultado a uma imitação simplória do estilo de um determinado cantor da MPB. Após modificar alguns aspectos, reapresentam a Introdução, com a inserção de sugestões de colegas de outros grupos. Por fim, apresenta-se o terceiro grupo. Alguns de seus integrantes não compareceram à aula e outros chegaram atrasados. De início, mostraram-se confusos e pouco inseridos na proposta; porém, contando com a atuação positiva de três de seus componentes, o grupo elabora o arranjo da Introdução, utilizando piano e voz com recursos de lalação. A seguir, explicam sua concepção do arranjo completo, dividido em três momentos

<sup>6</sup> Texto da canção: "Que o vento leve a soar aqui, ali, acolá..."

distintos: introdutório (exposição do tema), intermediário (dramático) e fechamento (esperança).

Com o objetivo de auxiliá-los a organizar ideias para montar uma orquestração anticonvencional, espacializadora, na aula seguinte foi realizada uma exposição com vídeos selecionados de grupos musicais que utilizam recursos instrumentais/vocais diversificados, representando imagens sonoras nas peças. Após isso, foi feita a discussão sobre o tema, apoiada em obras de compositores contemporâneos como Schafer, Orff e Cage. Reforçando ainda mais o tema, foi disponibilizado por e-mail um texto, retirado da dissertação de L. Nunes (2015), sobre Espacialização, com um pequeno histórico, descrevendo os conceitos e os principais aspectos do tema, e seu entendimento dentro da PropMpCDG. Assim, a aula seguinte iniciou-se com a leitura e a discussão do texto enviado, procurando situar o sentido de Espacialização no âmbito das Microcanções CDG. Foram dados exemplos de peças e de utilização de diversos materiais sonoros para esclarecer e incentivar a criação do arranjo das Microcanções. Posteriormente, cada grupo se reuniu e reiniciou as discussões sobre a forma do arranjo e sobre o clima sonoro que desejavam criar para sua Microcanção.

Quando o grupo 2 fez a apresentação e discussão do arranjo de sua microcanção, suas ideias já estavam anotadas em partitura. Inicialmente, tocaram o áudio MIDI para que todos ouvissem e pudessem expor suas sensações e percepções. Entre as opiniões, os colegas compararam a sonoridade ouvida à do grupo Coldplay e à da cantora Enya, provocando “sensação de final, resolução, como num filme”. Sem contestar, o grupo explicou a forma do arranjo, o qual estava dividido em três partes: início, tensão e resolução, buscando trazer imagens sonoras de um cais de porto, onde ocorre uma tempestade, seguida de um vento que se acalma. Foram expostas as impressões pela pesquisadora, tanto para o grupo quanto para a turma, em geral: nos arranjos, era preciso haver mais contrastes entre as partes, pois não estava clara a divisão entre as três condições apontadas, sendo sugerida a utilização de sons gravados ou instrumentos/materiais para criar o ambiente sonoro que fosse mais intencional.

A fim de ampliar ainda mais a discussão, foi enviado por e-mail as seguintes questões, iniciando um fórum de discussão:

Baseado na leitura do texto sobre Espacialização, neste primeiro momento, vamos fazer uma tempestade de ideias sobre o arranjo que vocês devem compor. Início com alguns questionamentos. Inspirados pelo poema, criem um roteiro, respondendo: Qual o sentido da letra da Microcanção? Ao que ela nos remete? Que clima/paisagem sonora pode ser criada para que ela se torne inteligível?

O grupo 3 enviou a seguinte resposta:

Quando ouvimos a Microcanção, entendemos a letra como uma canção ao vento, ao seu poder de mover as coisas. Mas o vento pode vir de várias maneiras: ele pode ser sutil e nos ajudar a refletir sobre nossa vida, deixando fluir mais leve nossos pensamentos; e ele também pode ser agressivo, pode ser anúncio de tempestade, pode confundir toda a nossa mente, ser um empecilho para muitos acontecimentos; e pode ser a nossa oportunidade. O vento, assim, pode levar, pode trazer, pode trazer a sorte, as boas vibrações. O vento é como nós, tem suas várias facetas. Por isso, pensamos em um arranjo que deixasse transparecer todos esses lados do vento, explorando o canto humano como o próprio vento. Também completando a paisagem sonora, há os outros instrumentos, que variam nos arranjos de acordo com o momento do vento.

O grupo 1 aponta as ideias do seu arranjo:

Pensando na letra, lembro da forma como as informações e notícias são transmitidas. Algo que é comentado ou sabido aqui é rapidamente espalhado pra outro lugar, com que pelo vento. E tudo isso é geralmente feito através do som. Na aula passada, pensamos em utilizar a questão do vento e tentar criar um ambiente de chuva, no qual há uma variação de intensidade e de quantidade notas (informações no arranjo), começando com uma tempestade cheia de elementos sonoros que vai reduzindo gradualmente até o início da canção, que deve ser leve, como diz na letra “que o vento leve a soar”.

O grupo 2 não se manifestou.

Nas aulas posteriores, os Grupos 1 e 2 apresentaram suas versões do arranjo, nos quais há utilização de recursos vocais, imitando sons de natureza, fala sussurrada da letra, em alturas e dinâmicas diferentes. Após os *feedbacks*, aconteceu a reapresentação de todos os grupos.

O grupo 3 elaborou coreografia e utilizou melodia em variações, no entanto o arranjo final ficou extenso, com várias repetições do mesmo padrão. Embora o grupo tenha relatado que havia três partes, no Arranjo, pouco isso se percebeu, porque não há contrastes suficientes. Apesar das várias indicações a esse respeito, houve pouca mudança entre uma apresentação e outra. No G2, a ideia do arranjo foi criativa, mas as partes não estavam bem costuradas, necessitando de Pontes muito longas entre elas, cujo tamanho as descaracterizava. Foi sugerido que refizessem cada parte com maior contraste, caracterizando melhor cada uma. Houve boa participação de vários integrantes, entretanto alguns estavam claramente improvisando sobre o “desconhecido”, desestabilizando a coerência e a unidade da equipe. Foi, por isso, o grupo menos coeso. O grupo 1 foi o que apresentou a ideia com maior clareza e concisão, utilizando-se de recursos de gravação com sons de chuva, trovão, vento,

representando uma paisagem sonora de tempestade. A Microcanção foi representada pela fala sussurrada do poema, como se o vento estivesse levando as palavras.

Resumindo, pode-se apresentar o trabalho do semestre de acordo com o quadro a seguir:

**Quadro 9** – Resumo atividades de aplicação do Roteiro Preliminar

<b>Aspectos</b>	<b>Epitáfio</b>	<b>A soar</b>
<b>Características</b>	Canção conhecida	Desconhecida pela maioria, “autoral”
<b>Integrantes por grupo</b>	Dezoito	Três grupos, com seis integrantes, cada
<b>Proposta da atividade</b>	Arranjo coletivo, a partir de arranjo coral pronto, integrando instrumentos; ações livres e sem direcionamento docente	Arranjo coletivo, com proposta de usar conceito de Espacialização; atividade com roteiro didático e orientado por docente/pesquisadora
<b>Objetivos</b>	Observar o trabalho em grupo, numa integração desenvolvida de modo espontâneo e apoiada pelo uso de TICs	Observar o trabalho em grupo, numa integração desenvolvida de modo dirigido, apoiada pelo uso de materiais didáticos fundamentados no CDG, os quais incluem a possibilidade de uso de TICs

Fonte: A autora.

Foram observados alguns aspectos interessantes para a melhoria e validação do Roteiro proposto, correspondentes a cada um dos grupos. Sobre eles, discorre-se resumidamente, a fim de que as alterações realizadas no Roteiro possam ser mais bem exemplificadas, contudo não é foco deste estudo discutir tal ponto com maior profundidade agora, já que o assunto será retomado após o experimento propriamente dito. Importa compreender que cada um dos três grupos trouxe à pesquisadora impressões que contribuiriam para o aprimoramento de seu instrumento de pesquisa.

Constatou-se um grupo como o mais refratário às atividades propostas; assume-se que não por hostilidade ou falta de identificação com a proposta, mas por ser, mesmo, acomodado. Tal afirmação se justifica pelo fato de que, apesar de várias vezes terem ouvido sobre a falta de clareza na divisão das partes de seu arranjo, não se sujeitaram a fazer modificações relevantes. Já outro grupo se aproximou mais da proposta, mesmo que alguns elementos teóricos não estivessem suficientemente claros para os integrantes, como a importância de uma Introdução. Por fim, um último grupo se posicionou a meio termo, à medida que trazia

ideia boas, mas não conseguia torná-las claras musicalmente. Apresentou-se parcialmente receptivo, mas também um pouco refratário, pois lhe foram dadas sugestões a respeito do caráter de cada seção do arranjo, por exemplo, e elas pouco foram modificadas. Essas observações foram muito importantes para a etapa seguinte, principalmente no sentido de manter o ânimo e o distanciamento psíquico da própria pesquisadora: por intermédio da etapa preliminar de aplicação do Roteiro buscado, foi possível compreender que há aspectos que estão relacionados ao próprio roteiro, enquanto outros dependem do interesse e da motivação das pessoas que o utilizam. Essa margem de desconto, nas constatações feitas, é importante ao se discutir a validade de um instrumento como esse.

Diversas questões se abriram a partir daí, sendo que a maior delas era sempre identificar o que era falha do Roteiro, em si, e o que era eventual desinteresse ou falta de dedicação por parte dos alunos. Perguntas como: eles entenderam a proposta? Dedicaram-se a isso e na sequência a trabalhar? Terá sido a prática de trabalho em grupo que prejudicou alguns alunos e ajudou outros? O quanto, de fato, eles sabem de anotações em partitura? E quanto o hábito de tocar de ouvido e a vivência de estilos musicais anteriores influenciaram o interesse pelos arranjos? Por que seriam refratários em relação às mudanças: comodismo ou desinteresse pelo novo? E, por fim, a questão mais importante: poderia a construção do próprio Roteiro levá-los a superar todos esses eventuais impedimentos, fazendo algum sentido para manter a convicção de que, sob uma orientação bem conduzida, mesmo a falta de pré-requisitos e o desinteresse poderiam ser vencidos? Escolheu-se acreditar que sim, e justificou-se essa crença, concluindo que o aproveitamento da proposta de ensino trazida pelo Roteiro estava sendo prejudicada pela escassa aplicação de tecnologias musicais, embora já tenham cursado componentes relativos às TICs, anteriormente; pela dificuldade de trabalhar em conjunto, particularmente em experiências coautorais; e/ou pelo hábito de tocar de memória e intuitivamente, sem anotação em partitura, já que a maioria atua profissionalmente dessa forma. Diante da falta de respostas, a pesquisadora decidiu investir na convicção de que a motivação os faria mais participativos; e realizou alterações no roteiro. Não cabe, aqui, discutir quais foram elas; importa apenas saber que foi necessário retornar às UEs do PROLICENMUS e buscar aprimorar detalhes a partir delas. Os demais assuntos remetem a estudos futuros.

### 5.3.2 Aplicação do Roteiro em sua Fase Experimental

Concluídas as alterações do Roteiro consideradas relevantes, a partir de sua Fase Preliminar, partiu-se para sua aplicação na Fase Experimental. A proposta de elaboração de arranjos foi apresentada no primeiro encontro com a turma de Regência III, do semestre 2017.2. Na ocasião, foi feito um relato breve da pesquisa, as motivações que levaram à busca por um Roteiro para elaboração de arranjos e a forma como a proposta seria aplicada ali. Foi apresentado o material sobre o qual iria ser desenvolvida a experiência, o Musical de Natal, e a razão de se ter escolhido esse tema. Argumentou-se que de forma alguma se trataria de uma imposição da fé cristã, mas de uma data comemorada pelo calendário escolar, numa festa que encerra o ano letivo. Todos compreenderam e concordaram em participar. Para introduzir o assunto Arranjos, foi realizada leitura e discussão da UE 11 de CME, cujo enfoque foi o planejamento, para identificar e nortear a construção da sonoridade própria àquele grupo. Ao se tratar sobre tal sonoridade, introduziu-se a compreensão de que tal arranjo, na escola, deveria contemplar, simultaneamente, os três aspectos compositivos do CDG: ser uma obra Erudita, ter desdobramentos e aproveitamento Musicopedagógicos, e manter-se como uma Obra Aberta. Foram evidenciados temas contidos na UE, tais como: a dualidade Sonoridade Ideal *versus* Sonoridade Real, a produção de arranjos para diferentes níveis de atuação; o foco na descoberta e no estímulo às habilidades específicas dos integrantes do grupo; e a inserção de Variações Sonoras advindas do uso de recursos não convencionais de instrumentos musicais e corporais.

Na aula seguinte, para complementar a ideia da concepção de arranjos que estava sendo pesquisada, foram realizadas leitura e discussão de partes selecionadas da UE 06 de RepMus, especialmente no tópico Aspectos Relevantes ao Processo de Arranjos para Crianças. Foram levantadas questões sobre Espacialização; uso de recursos para ilustrar as diferentes cenas de cada canção, os quais são utilizados largamente nos filmes da Disney, conforme exemplificados na UE; e a importância da clareza da inserção de cada elemento, baseada na identificação das características próprias de cada canção e seu intento. Logo após, as microcanções do Musical foram apresentadas, sendo executadas ao piano e com a voz. Antes de cada apresentação, foi exposto o contexto histórico das peças que serviram de inspiração e referência para compor cada Microcanção. Executava-se uma primeira vez, ao que eles ouviam, para se familiarizar; e, na segunda vez, cantavam junto. Após essa exposição, seguiu-se uma conversa sobre a participação de cada integrante, que, unânimes, concordaram em

participar da pesquisa. Assim, foram orientados a se organizarem em grupo (duos e um trio) e escolherem a Microcanção para a qual realizariam o arranjo. Percebeu-se que a experiência musical de cada um influenciou na escolha. A turma era composta por músicos com experiência em bandas Filarmônicas, Sinfônicas, Orquestras juvenis, Coral, além de músicos solistas. Assim, canções como Glória e Nascimento de Jesus foram escolhidas por integrantes com experiência em coro, piano e cordas (violão/baixo) e flauta doce; Advento foi selecionada por dois trombonistas (instrumentos de timbre grave, que serviriam para reforçar o clima “escuro” da época do Advento); a canção de Maria foi selecionada por duas violistas (conforme foi composta, a sensação de alegria de Maria descrita musicalmente, no início, é tímida, mas depois torna-se mais exposta, com o que o instrumento se identifica, podendo estar em regiões médio-graves e agudas); Canção dos Reis Magos foi escolhida pela dupla formada por um trombonista e uma clarinetista, ambos pertencentes à uma Banda Sinfônica; e a dos Pastores, por uma oboísta e uma coralista. Essas duas canções possuem Caráter Marcial, sendo a dos Pastores uma Marcha mais decidida do que a dos Magos (os quais, conforme a História, foram a Jerusalém, antes de se dirigirem ao local do nascimento de Jesus), e os instrumentos dos alunos são utilizados em peças desse estilo. As duas peças restantes, canção do Anjo e José, e a Final, foram arranjadas pela pesquisadora por duas razões: pelo número de alunos na turma, o que impossibilitaria sua realização em duplas, e para que ela, juntamente com eles, exercitasse a proposta simultaneamente, o que serviu também como recurso para entender as dificuldades dos alunos e, assim, poder propor soluções.

A terceira aula foi destinada à exploração das Microcanções, utilizando recursos vocais e instrumentais. Inicialmente, foi feita uma aula expositiva sobre um dos Elementos Compositivos, Caráter, e de que forma sua definição influencia as decisões sobre Gênero e Estilo. Assim, os grupos, já com as partituras e alguns de seus instrumentos musicais em mãos, iniciaram a exploração das Microcanções, apresentando à turma suas primeiras ideias para os arranjos. Conforme as aulas se seguiram, os alunos foram executando seus arranjos pré-finalizados, apresentando suas ideias, que eram discutidas pela turma, sob orientação da pesquisadora, acerca dos quais segue-se descrição.

O Grupo 1 (Advento) observa que a Microcanção tem aspectos da Música Celta, do período Medieval; aponta que a situação tensa é enfatizada na harmonia constituída por acordes dissonantes, o que também se pretende enfatizar, além de manter uma combinação sonora que mantenha o som escuro (de acordo com o descrito no texto da Microcanção, “trevas silenciosas, aflitas, torturantes”). Definem, então, que a Forma terá Introdução

(criando o clima sonoro, escuro), Melodia (a duas vozes, em diálogo, como ecos e sombras) e Coda (repetição de ideias da Introdução, de forma a “resolver a situação”). Os instrumentos pensados para criar o clima de Advento, que, conforme enfatizaram, é uma época de espera que chamaram de “densa”, são dois trombones, clarinete, oboé (melodia e contracantos), piano e contrabaixo, realizando o acompanhamento e mantendo a base harmônica.

O arranjo da Microcanção Glória, a cargo de duas alunas, uma cantora (e coralista) e uma pianista, foi pensado como Coral a quatro vozes, com caráter majestoso (coro de anjos), com grande massa sonora vocal. Inspiradas na audição de alguns Glórias, de Missas compostas nos períodos Barroco e Romântico da Música Ocidental, relataram que a Introdução deveria ter um solo de trombone em região um pouco mais aguda, de forma a fazer “convocação, chamamento”, criando o clima solene do momento; no Interlúdio, haveria motivos da Microcanção executados por piano solo.

A Microcanção Cântico de Maria (Magnificat) foi composta em duas tonalidades, Lá menor e sua homônima, Lá Maior, de forma a retratar o contentamento interior e, em seguida, uma alegria mais viva, diante da notícia de se tornar mãe do Salvador. O grupo, composto por duas violistas de orquestras jovens do interior da Bahia, apresenta a ideia de criar um clima intimista, na primeira frase, com melodia vocal (em solo), sendo acompanhada da viola; na segunda parte, acrescentar violão para dar mais movimento rítmico e maior apoio harmônico; usaram também instrumentos de sopro, dialogando com a viola. Na Microcanção, o nome Jesus é indicado como voz falada, o que pretendem que seja executado por todos os participantes, repetido sucessivamente em diversos pontos da sala, *ad libitum*, como um anúncio que se espalha. Um detalhe pitoresco é que uma das alunas estava grávida do primeiro filho, na época, o que, conforme relatado, também a inspirou nas escolhas sonoras.

O trio formado por um educador e regente coral, um baixista e uma violonista selecionou a Microcanção Nascimento de Jesus para realizar o arranjo. Entenderam a Microcanção como um acalanto, e decidiram enfatizar a parte vocal, harmonizando a melodia para coro a quatro vozes, utilizando estruturas de lalação e texto, de forma a deixá-lo com caráter doce e suave; usaram também solo de flauta doce soprano no Interlúdio, acompanhada de violão dedilhando arpejos.

A Canção dos Pastores foi selecionada pela dupla formada por uma coralista e uma oboísta, esta última, integrante de uma Banda Sinfônica. Essa característica lhes forneceria subsídios para pensar no arranjo em caráter marcial, decidido. A ideia inicial foi harmonizar a melodia para coro masculino a três vozes e acompanhamento instrumental, de tal modo que



ilustrasse a caminhada dos pastores em direção a Belém. Apresentaram a preocupação de diferenciar os dois tipos de caminhada: a dos pastores, mais viva e mais descontraída; e a dos Reis Magos, mais longa, mais cansativa e mais monótona. Porém o grupo responsável pelo arranjo da Canção dos Reis Magos não compareceu a essa aula, e o assunto ficou, inicialmente, suspenso.

A aula seguinte iniciou com a leitura do conteúdo da UE\_12 de CME, referente à Elaboração de Arranjos, e a descrição de Sugestão de Metodologia de Trabalho, a qual foi discutida em aula. Seguiu-se a construção dos arranjos, iniciando pela extração da linha do Baixo, com base na harmonia de cada Microcanção. O início das apresentações dos esboços dos arranjos aconteceu na Aula 5 e se estendeu até a décima aula, após as quais foram realizados os ensaios para apresentação, com finalização dos ajustes. O primeiro grupo foi o da Microcanção Advento. A dupla explicou a forma de elaborar o Arranjo:

O que é o Advento? É a expectativa de uma chegada; neste caso, no início da peça, a presença das trevas, do mal, tortura [...], a se desfazer com a chegada da luz. Mas em nem todos há certeza; então, o clima entre a melodia do clarinete e do oboé é uma confusão, porque as trevas, causam esta confusão, este conflito. Então, a ideia da Introdução é causar um conflito, um choque, e depois chega o piano, como se fosse a calmaria de tudo, no final da Introdução. (H.).

Outro aluno do grupo explica que a razão de ter escolhido o oboé é pelo seu timbre característico, que se impõe. Se colocassem flauta doce, o som seria abafado pelo trombone e pelo clarinete. A escolha do trombone para acompanhamento das vozes foi justificada por terem dois trombonistas à disposição na turma, pois o terceiro seria o regente da peça, o que deu a “[...] oportunidade de obterem um som ‘grande, encorpado e macio’ ao arranjo [...] ‘escurecendo’ um pouco a sonoridade do arranjo.” (L). O arranjo vocal, composto a duas vozes (femininas e masculinas), acontece como um contraponto, tanto no início da peça, quanto na Introdução. Após isso, as vozes cantam juntas (homofonia), a partir do c.8, “[...] que é onde traz toda a claridade da música, a luz diante das trevas” (H.). Na reapresentação, a peça continha a Introdução com motivos melódicos da canção, com sonoridade escura, criada pelos trombones. Surge a ideia de repetição da peça, sem, no entanto, realizar a cadência na primeira vez, o que deixou o texto das vozes femininas incompleto. A experiência predominante em grupos instrumentais se revela na fala do aluno: “Não pensei no texto...” (H.). Nesse caso, havia duas opções: ou se finalizaria a primeira vez sem a palavra final do texto (nas vozes femininas) ou se adaptaria essa palavra, em outro movimento rítmico. A solução encontrada foi acrescentar um final distinto para as duas vezes em que a peça é

executada, modificando a célula rítmica e a fórmula de compasso no último compasso: na primeira vez, deixando-se a sensação de continuidade, por meio de um recurso que os arranjadores identificaram como “retorno às trevas”; na segunda, encerrando-se o trecho com figuras de maior duração, reforçando o final em clima claro, iluminado, em picardia.

O grupo responsável pelo arranjo da Microcanção Nascimento de Jesus aponta que escolheu as flautas doces para a Introdução da peça por estas possuírem um timbre suave característico e um caráter “melodioso”:

Pensamos em trabalhar as três flautas (soprano, contralto e tenor). E essas fariam uma melodia bastante simples, com notas um pouco longas, e que tivessem uma representatividade da estabilidade e calma que se sucede após o nascimento de uma criança, um ninar (D.).

A Microcanção segue com acompanhamento de piano e coro a quatro vozes. Após executarem a peça, foi questionado aos demais alunos se a sensação sonora pretendida tinha sido efetivada, ao que responderam negativamente. Argumentaram que a sonoridade da Introdução, no Arranjo, estava mais referente a uma anunciação. Falaram em favor de sua ideia argumentando o fato de estar harmonizada a três vozes, homofonicamente, em compasso binário simples, com um movimento rítmico em semínimas e mínimas, e com notas repetidas, soando como um toque insistente de anúncio, como se “não fosse a ideia principal, mas estivesse preparando o ouvinte, para escutá-la, mais adiante”. Esse resultado sonoro faz uma alusão contrária à ideia de um acalanto, no qual, normalmente, uma melodia bem desenhada se apresenta fluente e leve, como uma figuração rítmica se movimentando, circularmente, em divisão ternária (em compasso ternário simples ou em compassos compostos). A solução encontrada foi realizar uma variação dessa melodia de nota única, intercalando-a com outras notas tipo ornamentos, para serem executadas ao violão, dialogando com a harmonia nas flautas. No decorrer do processo, foi decidido incorporar uma parte relativa ao Presépio à canção Nascimento de Jesus. Para esse trecho, representando a visita dos animais ao recém-nascido, o grupo responsável pelo arranjo optou por executá-la somente ao piano, em acompanhamento, e voz solo (soprano), devido, conforme relataram, à delicadeza do texto e da melodia. A peça inicia-se com “[...] o solo de uma soprano, simbolizando a jovem mãe Maria ao contemplar seu filho recém-chegado à terra, onde o mesmo irradia uma certa e luz e paz a todos ali” (D). Na parte B,

[...] outra vez o soprano interagindo e falando sobre a forma como o menino foi acolhido pelos seus pais naquela estrebaria, mas também retratando a humildade daquele lugar e a companhia dos animais por meio desons de estábulo (mugidos, coaxes, relinchos, berros...), que são ecoados juntamente

com a parte final do solo do soprano e continuam por um espaço de quatro compassos, aproximadamente. Os sons desses animais são tocados através de um software instalado no celular e ampliado através de uma caixinha de som via Bluetooth. Em seguida, volta a parte principal, com o coro novamente repetindo o tema a quatro vozes (D.).

A canção dos Reis Magos, de acordo com o grupo responsável pelo arranjo, deveria conter Introdução e, em seu decorrer, deveria passar a ideia de algo contínuo, sem resolução, ilustrando a longa caminhada até Belém. Essa caminhada deveria ter um estilo “de passeio”, em tom Maior, leve, despreocupada, feliz... Ao mesmo tempo, ocorreriam as falas das personagens. Essas falas deveriam acontecer em forma de conversa entre elas, referindo-se aos presentes que estavam levando ao recém-nascido. O debate deveria acontecer *ad libitum*. Para tanto, escolheram trombone, tocando o baixo dos graus I e V, com ponte melódica voltando para o I, enquanto o piano faria a harmonia desses acordes, em padrão de acompanhamento Marcha. Segundo os integrantes:

Durante esta harmonia, ficariam os Reis Magos discutindo quem levaria o quê, de presente para o Menino, numa conversa vazia, para preencher o tempo de viagem. Depois, há uma “quebrada” na harmonia, acompanhada de mudança de compasso, também. Neste momento, iniciaria o canto, já com ideia da estrela que vai guiar, já com a ideia de que eles estão sabendo o que estão fazendo (F.).

Um aspecto interessante surgiu na execução: os alunos que representaram as personagens dos Reis Magos improvisaram os tempos das falas, tornando-as mais próximas de uma conversa informal, inclusive com alguns trocadilhos não intencionais, como mirra por esfiha. As personagens adquiriram, então, um caráter realmente leve, atrapalhado e divertido. A Microcanção foi composta na tonalidade de Dó menor, compassos alternados entre 6/8 e 9/8, ilustrando a longa caminhada e o imenso deserto que teriam que atravessar até chegar ao local do nascimento de Jesus. A Introdução, que foi composta em Marcha 2/4, com falas sem altura definida (portanto, sem tonalidade), foi harmonizada pelos alunos na tonalidade relativa, Mib Maior, o que poderia representar um início animado por parte dos Reis Magos; porém, ao verem o deserto, perdem um tanto do ânimo, o que é representado por um andamento mais lento e uma melodia em Dó menor. Porém eles não se deixam vencer pela cansaça, o que pode ser observado na ideia musical que retoma na Coda, com o tema da Introdução, acrescentado de frases retiradas do texto da Microcanção, em diálogo *ad libitum*, finalizando em *fade out* (com o desaparecimento gradual do som), até a saída dos personagens do palco.

Na reapresentação do arranjo da canção de Maria (Magnificat), o grupo de alunas relatou que a Introdução foi inspirada na Ave-Maria de Gounod, usando as tercinas características dessa peça, num acompanhamento realizado por piano. Ao serem indagadas sobre a razão de a terem composto em cinco compassos, o que dificultou o entendimento da entrada da voz, alegaram que isso foi feito propositalmente, para quebrar a quadratura formal, enfatizando a situação inusitada da notícia da gravidez. A peça segue com a inserção da viola em região mais aguda, dialogando com o oboé, em região mais grave, contrapondo notas curtas de figurações melódicas ágeis a notas mais longas. De acordo com uma das compositoras do arranjo, “como Maria sabe que está grávida e não contou a todos, essa notícia a deixa ansiosa, angustiada e sem entender o que estava acontecendo; enquanto isso, o mundo externo continuava igual” (I). Na mesma seção, a parte do piano “[...] é um acompanhamento, cujas notas dos acordes vem representando os sentimentos citados acima. A percussão foi introduzida para dar uma ideia de batidas do coração, em pulsos lentos.” (I). Já na segunda parte, a alegria de Maria se extravasa e é representada por agógica e mudança de tonalidade (homônima Maior), com o oboé realizando melodia em região mais aguda, junto com a viola e o piano que, em figuras mais longas, enfatizam a melodia executada por uma cantora soprano solo. No compasso 17, o piano retorna ao movimento de tercinas, para lembrar a ideia inicial, e a percussão, em ritmo de dança mais animada, completa a ilustração da cena de alegria transbordante.

A canção Glória foi descrita como o “[...] momento, onde o coro de anjos glorifica a Deus pelo nascimento de Jesus”. Dessa forma, “a ideia foi criar um arranjo que representasse, de uma forma majestosa, a cena; mas que também trouxesse elementos que demonstrassem singeleza” (V). Conforme as alunas responsáveis pelo arranjo, a Introdução foi inspirada pelo Glória de Vivaldi (trombone executando a Dominante em oitavas), numa espécie de chamamento, e logo após duas violas, trazendo suavidade e retratando a singeleza do momento, com o piano fazendo o acompanhamento. A melodia é apresentada em solo vocal, pelas vozes de uma soprano seguida por um tenor. Segue-se um interlúdio com o oboé, anunciando o coro, que executará a melodia principal a quatro vozes, “[...] com grande intensidade e em vozes, proclamando o nascimento de Jesus” (V).

Na canção dos Pastores, de acordo com as alunas, a Introdução foi composta inspirada nas Marchas e Dobrados executados por Filarmônicas, executando um motivo cuja melodia se movimentou sobre as notas do I e V graus, em arpejos, com trio instrumental trombone, oboé e clarinete. “Pensamos, inicialmente, em colocar a caixa clara, fazendo um ritmo parecido

com o do Bolero de Ravel”. (ID). “Mas depois, como eles estavam caminhando para a frente, indo ao encontro de Jesus, pensamos em colocar uma Marcha. Para isso, usamos os instrumentos de sopro (oboé, clarinete e trombone)”(Ha). A intenção, segundo as alunas, foi “[...] acelerar o andamento depois da Introdução, chamando a atenção dos Pastores para que eles andassem mais rápido, para ver a boa nova, Jesus”. (ID) No acompanhamento, foi escolhida a sonoridade da harpa (executada ao teclado, utilizando o timbre do instrumento selecionado), o que faz “[...] alusão às músicas de Natal” (Ha).

O arranjo para a Microcanções Anjo e José, e Final, conforme já relatado, foi realizado pela pesquisadora. Na primeira, elegeram-se os instrumentos oboé e clarinete, para realizar um diálogo em contraponto, representando a angústia e a incerteza de José ao receber a notícia da gravidez de Maria. Uma célula melódica retirada da melodia, no trecho referente ao poema, “[...] porque o que nela foi gerado”, foi ampliada ritmicamente e disposta em vários compassos, em decrescendo de intensidade e *rallentando*, até a chegada do sono a José, na Introdução, que é encerrada pelo acorde na dominante, executado pelo violão. A melodia, a seguir, é executada por solo masculino, acompanhada por violão, suavemente, a embalar o sono, ilustrando o sonho de José, no qual ele recebe a mensagem confortadora do Anjo a respeito de Maria. Ao chegar ao motivo melódico referido na Introdução, os instrumentos oboé e clarinete retornam, reforçando a mensagem e encerrando em picardia.

O arranjo da Microcanção Final tem a intenção de, como o próprio nome diz, ser um fechamento da obra, resumindo e compilando algumas ideias das demais partes da peça. Pelo fato de ser o encerramento, decidiu-se pela utilização de todos os instrumentos disponíveis na turma: *glockenspiel*, por meio do timbre simulado ao teclado; piano e violão, no acompanhamento; viola, incluindo uma linha opcional para violino, a qual foi executada por uma segunda viola; e sopros, por meio de trombone, oboé e clarinete. A Forma definida foi A com repetição, e a Introdução foi composta com base em ideias motílicas surgidas após a audição de canções natalinas clássicas. Na primeira vez, a peça é executada somente por piano *eglockenspiel*, com a melodia dividida entre solo masculino, seguido por solo feminino e, após, em dueto. Na segunda vez, a melodia inicia nas vozes masculinas do coro e nas cordas, fazendo um contraponto; em seguida, a melodia soa nas vozes femininas e é acompanhada pelos sopros, executando fragmentos melódicos da microcanção Nascimento de Jesus. Na sequência, juntam-se as vozes e os instrumentos, sendo que os últimos dobram as melodias, como reforço (embora essa prática não seja aconselhável, no modelo em estudo). A linha do piano segue com a harmonia em acordes arpejados e o *glockenspiel* executa

fragmentos de motivos melódicos de canções natalinas clássicas, como Noite Feliz (Franz Gruber, 1818), com a finalidade de também remeter ao clima natalino tradicional.

Após serem definidos os arranjos, os quais foram devidamente ajustados a partir das sugestões e correções realizadas em aula, eles foram anotados em partitura e entregues aos demais alunos da turma, para a realização dos ensaios gerais, até a culminância do projeto, no Recital Musicopedagógico. Faltando algumas aulas para o final do semestre, a aluna clarinetista abandonou o componente curricular. Em acordo com os demais alunos, foi decidido não se alterar os arranjos; assim, onde houvesse linha melódica para esse instrumento, essas melodias seriam executadas ao teclado, utilizando timbre correspondente ao clarinete. Esse fato caracteriza o aspecto de Itinerância, pertencente à realização de uma Obra Aberta, na PropMpCDG. Em aula, alguns alunos revezaram-se ao teclado, permitindo que os arranjos fossem executados na íntegra, tanto nos ensaios quanto na apresentação. Os arranjos revisados encontram-se nos Apêndices deste trabalho.

### **5.3.3 Recital Musicopedagógico**

Após a realização dos ensaios, a culminância do projeto de elaboração de Arranjos ocorreu com a apresentação do Musical de Natal, no Recital Musicopedagógico CDG, no dia 12 de dezembro de 2017. O local escolhido para a realização do Recital foi o Foyer do Teatro do Centro Universitário de Cultura e Arte da UEFS (CUCA), devido ao fato de ser um espaço amplo, iluminado e com duas saídas/entradas, o que facilitaria a movimentação dos personagens em cena. Porém a razão maior dessa escolha, além do próprio Teatro, foi a possibilidade de acontecer maior interação dos artistas com a plateia, o que é essencial em um espetáculo criado dentro da PropMpCDG.

O tema central do Musical teve os acontecimentos narrados em nove cenas, divididas em duas etapas principais: antes e depois do Nascimento de Jesus. Para a primeira parte, da cena 1 (Profecia) até a cena 4 (Chegada a Belém), foi construído um palco de bonecos, onde eram dispostos os cenários correspondentes a essas quatro cenas, e onde se desenrolou a história por meio de fantoches. Após a cena 5 (Nascimento de Jesus), as personagens passam a ser reais, atuando e interagindo com o público. Essa divisão foi realizada com a finalidade de reforçar o sentido do texto bíblico, apontando que o mundo se torna real, encarnado, após o nascimento do Salvador.

Previsto para iniciar às 10h, a partir das 8h foi iniciada a preparação do local, com a montagem do palco: cenário de bonecos, instrumentos musicais, espaço do coro e personagens. Em dias regulares, nesse horário, estava prevista a aula com o componente Canto Coletivo (também a cargo da pesquisadora), no qual também foi trabalhado o conteúdo Composição de Microcanções, durante o semestre. Assim, a fim de inserir os alunos com mais profundidade na PropMpCDG, foi feito o convite para que participassem do Recital, atuando como os personagens, com as quais mais se identificassem. Já com os libretos em mão, foi realizada uma breve contextualização do Musical e a explicação da Forma do espetáculo, para, após, proceder à distribuição dos personagens entre os atores que voluntariamente se mostraram disponíveis para participar. Alguns alunos mostraram-se solícitos e proativos, inclusive auxiliando na montagem do cenário, porém alguns ficaram passivos e se mantiveram calados durante todo o processo. Sob tais condições, coube à professora/pesquisadora, decidir sobre qual dos grupos ela fixaria sua atenção. Simplesmente, sem falar nada, decidiu-se pelo primeiro, e observou-se que, aos poucos, alguns antes desinteressados foram se achegando à atividade.

Os alunos das turmas de Regência I (convidados como parte do coro e atores) e III (responsáveis pelos arranjos), à medida que chegavam ao local, inseriam-se no contexto, procurando seus pares e se instalando no cenário. Devido ao fato de alguns alunos estarem em aulas no período anterior ao horário do Recital, houve alguns atrasos nas chegadas, o que impediu um ensaio completo, envolvendo todos os atores e músicos. Embora com a falta desses alunos, foi feito um ensaio geral para os participantes presentes se situarem e testarem a sonoridade dos instrumentos e vozes. Observou-se que, mesmo chegando com o tempo avançado, os atrasados demoravam a se inserirem no espetáculo e a se posicionarem, o que fez com que houvesse a necessidade de chamá-los constantemente, convocando-os para participarem do processo como um todo. Em sua maioria, os alunos de Regência III, que haviam produzido os arranjos, comportaram-se mais alheios. Interpretou-se tal postura como parte de algumas ideias do senso comum, como o foco nas “contribuições específicas”, isto é, cada músico toca seu instrumento e o maestro ou regente que se dedique a unificar o conjunto. Tal postura refletiu-se como negativa mais adiante, no andamento do espetáculo; e nela se pode perceber a dissociação entre as diferentes tarefas de um fazer musical completo. A crença instalada parece ser, mesmo, do partilhamento das responsabilidades e tarefas, do tipo “se faço o arranjo, não me preocupo com sua execução; se sou intérprete, simplesmente executo minha parte...” Mas a questão das responsabilidades divididas não se mostra

adequada para o uso da música num contexto educativo, no qual se procura buscar o compartilhamento, a generosidade, a preocupação uns pelos outros, realmente vivenciando o fazer música como uma experiência coletiva e compartilhada.

Já prevendo atrasos e possíveis desajustes na movimentação entre as cenas, foram elaboradas e entregues aos alunos duas partituras de espetáculo, conforme indicam as figuras 8 e 9 abaixo, em forma de quadro, com as cenas nas colunas e as personagens (Regência I) e alunos (Regência III) nas linhas; nas interseções, estavam os acontecimentos principais de cada momento do Musical. Esse documento serviria de guia para a organização dos movimentos em cena e para as diferentes entradas dos músicos.

**Figura 10 – Partitura de Espectáculo – Regência III com colaboração de Regência I**

**Partitura Recital – Músicos - Musical de Natal**

Músico Cena	Cena 1 – Profecia	Cena 2 – Anunciação	Cena 3 – José e Maria	Cena 4 – Chegada Belém	Cena 5 – Nascimento	Cena 6 – Glória	Cena 7 – Pastores	Cena 8 – Reis Magos	Cena 9 – Presépio
H.	Regência	(prepara cena)	Atuação + Solo		Coro	Trombone	Trombone	Trombone (prepara regência)	Regência
D.	Coro (prepara regência)	Regência		(prepara instrumento)	Flauta (prepara solo)	Solo + coro	(prepara cena)	Atuação + Canto Grupo	Coro
Ti.	Trombone	(prepara regência)	Regência		Coro	Coro	(prepara cena)	Atuação + Canto Grupo	Trombone
L.	Coro			(prepara regência)	Regência	Coro			Coro
V.	Coro			(prepara solo)	Solo + Coro (prepara regência)	Regência			Solo + Coro
Ha.	Coro				Coro	Coro (prepara regência)	Regência	(prepara cena)	Teclado (Glock)
F.	Trombone				Coro	Coro	(prepara regência)	Regência	Coro
I. D.	Oboé	Oboé	Oboé		Coro	Oboé	Oboé		Oboé
I.L.	Coro	Viola			Flauta	Coro			Viola
Ta.	Coro				Coro	Coro			Viola
A. (Violão entre as cenas)	Coro		Violão		Coro	Coro	(prepara cena)	Atuação + Canto Grupo	Violão
De.	(prepara cena)	Solo							
R.							(prepara solo)		Solo + Coro

Fonte: A autora.



**Figura 11** – Partitura de Espetáculo – Regência I

**Partitura Recital – Musical de Natal**

Parte 1: Personagens Bonecos Parte 2: Personagens Humanos

Personeiro / Cena/Cenário	Cena 1 – Profecia Deserto	Cena 2 – Anunciação Casa de José e Maria	Cena 3 – José e Maria Casa de José e Maria	Cena 4 – Chegada Belém Deserto	Cena 5 – Nascimento Presépio	Cena 6 – Glória Campo	Cena 7 – Pastores Campo	Cena 8 – Reis Magos Deserto	Cena 9 – Presépio Presépio
Microcanção	♪				♪				----- ♪
Narrador	W —		W — — W —	W —	W —	W —		(prepara cena)	W -----
Profeta	I —							(prepara cena)	I —-----
Anjos	(prepara cena)	I —	H —		CORO (prepara cena)	C ----- ♪	L — (sai cena)		C -----
Maria	(prepara solo)	De ----- ♪ (sai cena)	(prepara cena)	De -----	De -----	(permanece cena Presépio)	(permanece cena Presépio)	(permanece cena Presépio)	De -----
José		(prepara cena)	F -----	F -----	F -----	(permanece cena Presépio)	(permanece cena Presépio)	(permanece cena Presépio)	F -----
Hospedeiro			(prepara cena)	I -----					I -----
Pastores					(prepara cena)	BDG -----	BDG ----- ♪	(permanece cena)	BDG -----
Reis Magos							(prepara cena)	ADT ----- ♪	D -----
Herodes							(prepara cena)	R —	R -----

Legenda:

-----: entra e permanece em cena

—: fala

I: improviso (ator selecionado no momento da cena)

B, C, D, De, F, G, R, W: iniciais dos atores

Fonte: A autora.

Essas partituras de espetáculo são importantes porque servem para que todos se corresponsabilizem pelo que está acontecendo no palco, e também para que cada um saiba onde os demais estão posicionados e o que estão realizando, orientando-se para sua própria intervenção, nos momentos exatos e nas posições adequadas. Mais uma vez se observa como as estruturas musicais, no caso, as partituras, podem servir para a formação integral do aluno. A lógica de construção de uma partitura corresponde a uma lógica de construção e equilíbrio social, organizando o coletivo em favor do bem comum. E essa ideia está sempre presente no ensino de Arranjos no PropMpCDG.

No horário previsto, o Recital foi iniciado com uma Introdução realizada pela pesquisadora, explicando ao público sobre a concepção do projeto e esclarecendo sobre as possibilidades de participação desse público, ao longo do espetáculo. Foi-lhes dito que o libreto que tinham em mãos, incluindo a ordem das cenas, as palavras da leitura do narrador e as partituras das microcanções, deveria servir de apoio à participação deles também. Todos estavam livres para cantar junto, executar as falas em cenas com falas coletivas e, eventualmente, fazer as contribuições que quisessem, como sons para as trilhas sonoras das cenas. Após esses esclarecimentos, seguiu-se a realização do Musical, de acordo com o

roteiro descrito no libreto. De modo geral, o espetáculo transcorreu conforme o previsto, com o público interagindo com os atores (tanto bonecos de papel quanto pessoas reais, especialmente onde, no libreto, havia a indicação de fala coletiva). No entanto algumas considerações se fazem necessárias.

Um dos problemas detectados foi em relação à Forma do espetáculo: devido à falta de ensaio e de compreensão do Roteiro, em sua totalidade, alguns alunos não conseguiram se localizar corretamente, nem fazer movimentações econômicas e precisas no palco. Embora isso estivesse indicado no libreto e eles estivessem com a partitura de espetáculo em mãos, não conseguiram atendê-la com a agilidade necessária. Assim, estava descrito, por exemplo, que os atores que representaram os Reis Magos deveriam sair do coro para se dirigirem à entrada e vestirem seus figurinos, porém eles não estavam devidamente preparados para sua cena no momento certo. Isso ocasionou um vazio, de alguns minutos, na sequência do espetáculo. Menos evidente, o mesmo aconteceu com os atores dos Pastores, que, ao invés de se dirigirem ao presépio, ficaram caminhando em círculos. Obviamente, isso demonstrou não terem percebido o espaço cênico, nem o andamento do fio da história, confundindo-se e confundindo o público, ao representarem como ela se desenvolvia em localização, tempos e coreografia.

Esse fato também se refletiu em alguns músicos e regentes, que estavam, tecnicamente, inseguros em suas execuções e na regência. Apesar de os ensaios terem sido realizados em aula, já seguindo o roteiro, conclui-se que houve falta de preparação e concentração necessárias para a realização de um espetáculo. As questões de falta de concentração individual e coletiva e de baixa proatividade fizeram com que a postura “envelope” (previsão de tempo, cálculo dos passos e autopreparação para a participação) ficasse incompleta e, até mesmo, um pouco displicente. Cabe destacar que todos esses tópicos são entendidos, na PropMpCDG, como partes da elaboração de Arranjos em e para canções escolares.

Apesar dessas observações, pode-se concluir que o Recital foi satisfatório, pois, tanto na sua elaboração quanto na execução, percebeu-se que o fato de ter como objetivo final a apresentação do Musical, em que outras linguagens artísticas estariam envolvidas (teatro, dança e artes plásticas), tornou o trabalho mais produtivo e mais motivador em aula. A elaboração do figurino e do cenário em que estaria inserida cada Microcanção auxiliou na compreensão da ideia completa e, conseqüentemente, na composição do arranjo. Outro aspecto é que, ao pensarem nos cenários e figurinos que completassem a cena, alunos com nível musical mais básico tiveram a oportunidade e o tempo necessário para poderem

intensificar seus conhecimentos. No caso da turma de Regência III, na concepção musical, a ideia geral do espetáculo já estava finalizada, porém a apresentação pública, com os elementos de coreografia, cenário e figurino enriqueceram os arranjos. Mesmo que já fosse previsto pelo roteiro, conforme já tinham conhecimento, a realização corporificou a ideia de enriquecer as peças originais com recursos de um Arranjo.

## 6 GENTE: RESULTADOS

O presente capítulo trata dos resultados obtidos com a aplicação do Roteiro de Elaboração de Arranjos, conforme descrito no capítulo 4 Proposições desta tese, e está organizado em três partes, conforme resumido no Quadro Organização de Assuntos do Capítulo 5, a saber:

**Quadro 10** – Organização de Assuntos do Capítulo 6

<b>Título da Seção Secundária do Capítulo</b>	<b>Título da Seção Terciária do Capítulo</b>	<b>Conteúdo</b>
6.1 SISTEMATIZAÇÃO DOS DADOS		Apresentação dos dados, de acordo com a sistematização possibilitada pelos instrumentos de coleta
6.2 DISCUSSÃO DOS DADOS	<b>6.2.1 Arranjos como Expressão de um Trabalho Coletivo</b>	Relação entre os dois elementos (motivação e trabalho coletivo), nas aplicações da proposta
	<b>6.2.2 Trabalho com Arranjos como parte do processo formativo musical</b>	Apresentação da abordagem de conteúdos musicais no trabalho com elaboração de Arranjos
	<b>6.2.3 Relação entre a aplicação do Roteiro Experimental e a Síntese Teórica do Modelo utilizado</b>	Associação entre os aspectos contidos no Modelo Teórico e nos Princípios Compositivos, com os dados resultantes da aplicação do Roteiro Experimental.
6.3 ROTEIRO CDG PARA ARRANJOS DE CANÇÕES ESCOLARES		Apresentação do Roteiro final e explicitação do mesmo

Fonte: A autora.

### 6.1 SISTEMATIZAÇÃO DOS DADOS

Conforme descrito no Capítulo 4, a criação do Roteiro para Elaboração de Arranjos foi baseada em Revisão Bibliográfica na literatura especializada da área e em UEs do PROLICENMUS que versaram sobre o assunto. Ao revisar a bibliografia convencional da área, observou-se que tal material apresenta o tema Arranjo sempre com foco nos aspectos musicais das obras, numa abordagem de sentido tradicional e restrito, apontando soluções e sugestões de um ponto de vista que contempla, prioritariamente, efeitos de Harmonização, Instrumentação, Orquestração e Forma. Por esse motivo, todo ensino de Arranjo encontrado

na literatura tradicional parte do princípio de que os aprendizes já sejam músicos relativamente experientes ou que, pelo menos, sejam musicalizados. Porém, ao prepararem as UEs do PROLICENMUS, as equipes de autores sabiam que essa não era a realidade do curso. Havia urgência em fazer a formação de professores de Música incluindo conhecimentos de Arranjos para canções escolares, sem que a maioria desses tivesse os pré-requisitos idealizados anteriormente por escolas de pensamento pedagógicos em Música. No caso dos estudantes do PROLICENMUS, os conteúdos de Musicalização e Arranjo deveriam ser trabalhados concomitantemente. Influenciados pelas ideias da Proposta Musicopedagógica CDG, entendia-se que somente um enfoque conteudista não bastaria para o público-alvo, ao qual também se pensou direcionar a proposta desta pesquisa, qual seja, propor um Roteiro para Elaboração de Arranjos para realidades similares às do PROLICENMUS. Essas pessoas, embora algumas musicalizadas, na maioria das vezes têm conhecimento musical insuficiente para abordar o assunto da forma mais convencional, de acordo com a literatura acadêmica predominante.

Afirma-se, então, que comparando a bibliografia tradicional com o material disponibilizado pelo PROLICENMUS, um curso superior sem prova musical específica para ingresso, constatou-se que, enquanto a bibliografia tradicional está direcionada a um público com maiores conhecimentos teóricos e experiências musicais mais consistentes, o material do PROLICENMUS referente a Arranjos, em sua concepção, foi pensando como parte do processo formativo do aluno ainda principiante. Assim, enquanto as orientações convencionais são voltadas ao rigor musical das peças e focadas no ensino de Técnicas de Arranjo, em si, contando com uma autonomia e com conhecimentos musicais, que se pressupõe que o aluno já possua, no PROLICENMUS, em contraposição, as orientações sobre Arranjos estão articuladas ao processo de Musicalização. E vice-versa. Os cursistas, ao precisarem ser musicalizados, juntamente à aprendizagem sobre confecção do Arranjo, eram ensinados sobre conteúdos teóricos básicos, os quais eram inseridos paulatinamente, de acordo com as necessidades do momento musical que estavam vivenciando. Assim, pode-se afirmar que se optou por ensinar técnicas de Arranjo numa abordagem ampliada, cujo Roteiro tivesse o intuito de apoiar um processo integral de Musicalização. Como a literatura da área não abrangia essa necessidade particular, buscou-se na Abordagem Multimodal, de Veerhalen (1989), nos conceitos de Paisagem Sonora, de Schafer (2001), e nos Princípios Compositivos CDG, sistematizados por L. Nunes (2015), os elementos necessários a tal ampliação. De certo modo, ampliou-se o ensino, por assim dizer, retrocedendo: passos anteriores, referentes à

Musicalização, foram associados às técnicas de Arranjo. Dessa forma, utilizar esses três fundamentos como recursos de Arranjo foi, ao mesmo tempo, uma ampliação de trás para frente (ou, do começo para trás) no ensino da técnica de Arranjo, em relação à literatura convencional. Observe-se que somente em 2011, quando o aluno do PROLICENMUS já se encontrava no sétimo semestre do curso, após ter cursado a interdisciplina Sistemas de Organização Sonora (SOS), a qual tratou de conteúdos musicais pontuais, tais como Contraponto, Harmonização e Forma, de maneira mais sistemática e disciplinar, foi possível considerar que esse aluno já estava musicalizado. Então, nesse momento, contando com um conhecimento musical minimamente suficiente, ofertou-se o Curso de Extensão Processo de Arranjos para Professores, em que se reconhece uma forma mais tradicional no ensino de Arranjo. Concomitantemente, as IDs SI Teclado e Violão abordaram uma elaboração de Arranjo voltada para instrumento, consolidando a musicalização associada ao desenvolvimento de habilidades instrumentais, não explorando tanto nem os Princípios CDG, nem a questão da Paisagem Sonora, mas, sim, a Abordagem Multimodal, principalmente com a utilização de padrões de aprendizagem, complementando com a técnica de execução do instrumento, num processo de dificuldades crescentes. Conclui-se que, da forma como foi abordado no PROLICENMUS, predominantemente, Arranjo serviu como suporte para a Musicalização, num movimento inverso ao que se está habituado a conhecer.

Constatado esse fato, para fins de realizar a presente pesquisa, foi realizada uma sistematização das orientações a respeito de Arranjo, dentro do material do PROLICENMUS. Com ela, criou-se um Roteiro para Elaboração de Arranjos, o qual foi aplicado em suas duas fases, Preliminar e Experimental, nas turmas do componente Regência III do Curso de Licenciatura em Música da UEFS, nos semestres 2016.1 e 2017.2, respectivamente, conforme item 4.3 desta tese. Após coletados, os dados obtidos com tais aplicações, nas suas duas fases, estão sistematizados no quadro a seguir, de acordo com os aspectos considerados relevantes à discussão.

**Quadro 11** – Aspectos da aplicação do Roteiro nas fases Preliminar e Experimental

	<b>Roteiro em fase Preliminar</b>		<b>Roteiro em fase Experimental</b>
<b>Semestre</b>	2016.1		2017.2
<b>Características aluno</b>	Músicos com experiência em Música Popular, em parte autodidatas ou provindos do ensino informal		Músicos com experiência em Bandas Filarmônicas, Orquestras Juvenis, Coro infantil e adulto e Música popular
<b>Peças</b>	Epitáfio	A soar	Musical de Natal
<b>Características das peças</b>	Canção do repertório da MPB; conhecida	Microcanção; desconhecida da maioria, trabalhos autorais	Seis, de um total de oito, microcanções pertencentes ao Musical de Natal, compostas especialmente para a experiência; desconhecidas
<b>Integrantes por grupo</b>	Dezoito	Três grupos, com seis integrantes, cada	Seis grupos, sendo cinco duplas e um trio de integrantes
<b>Proposta da atividade</b>	Arranjo coletivo, a partir de arranjo coral pronto, integrando instrumentos; ações livres e com um mínimo direcionamento docente	Arranjo coletivo, com proposta de usar conceito CDG, como o de Especialização; atividade com roteiro didático e orientada por docente/pesquisadora	Arranjo coletivo, em grupos menores, guiado por Roteiro Didático e orientado por docente/pesquisadora; união de outras linguagens artísticas, com proposta de culminância em apresentação pública, no Recital Musicopedagógico.
<b>Objetivos</b>	Observar o trabalho em grupo, numa integração desenvolvida de modo espontâneo e apoiada pelo uso de TICs	Observar o trabalho em grupo, numa integração desenvolvida de modo dirigido, apoiada pelo uso de materiais didáticos fundamentados no CDG, os quais incluem a possibilidade de uso de TICs	Observar o trabalho numa integração desenvolvida de modo dirigido, apoiada pelo uso de materiais didáticos fundamentados no CDG, complementado por outras linguagens artísticas, tais como Teatro e Artes Plásticas)

Fonte: A autora.

Conforme os dados acima, ao realizar uma comparação entre as aplicações, uma para validação do chamado Roteiro Preliminar e outra para efetivamente empregá-lo como instrumento de coleta de dados, o chamado Roteiro Experimental, observou-se que somente aspectos referentes aos alunos das turmas, suas reações frente às peças, individualmente ou em grupos, foram realmente distintos. Concluiu-se, então, que, em essência, as propostas de Atividades e os Objetivos poderiam permanecer os mesmos. Assim, o que acabou exigindo mudanças, no Roteiro, foram aspectos pedagógicos de sua aplicação e manuseio, e não do conteúdo em si. Conforme já dito, o objetivo, com a primeira aplicação, foi validar o Roteiro

criado, para que ele pudesse ser utilizado como instrumento de coleta de dados, num processo de aprimoramento rumo a um Roteiro definitivo, aprimorando-o do ponto de vista do crescendo de informações musicais. No entanto, de acordo com a descrição da aplicação do Roteiro Preliminar no item 4.3.1, dificuldades outras, de ordem não musical, foram detectadas como mais significativas. Essas dificuldades foram pedagógicas, surgidas no decorrer das aulas, e fizeram com que o resultado dirigisse a atenção da pesquisadora para questões, inicialmente, não consideradas relevantes, que giraram em torno de duas questões principais: dificuldade de trabalhar em conjunto, em grupos maiores (no caso, a turma inteira, com dezoito alunos e em grupos, com seis alunos), e falta de motivação para o trabalho (sendo que ambas, embora distintas, estão interligadas). Assim, em um primeiro momento, após a aplicação de Validação, essas constatações trouxeram questionamentos quanto à eficácia do Roteiro em sua totalidade, impondo-se a necessidade de se tomar decisões. Acreditando na eficiência do conteúdo musical e didático ali apresentado, realizou-se uma revisão do ponto de vista da necessidade de desenvolver as habilidades de trabalho em conjunto e da motivação dos alunos, focando-se em seu entorno. Definiu-se, assim, o Roteiro Experimental, preparando-o para ser usado em grupos menores, entre dois e quatro alunos, por foco de atividade.

No que se refere à motivação dos alunos, considerou-se associar a experiência ao calendário letivo, particularmente, aos momentos festivos de encerramento das aulas. Tendo em vista a possibilidade de encerrar as aulas do componente no semestre 2017.2 no final do ano, época em que muitas escolas realizam eventos em torno do Natal, pensou-se em compor um Musical com esse tema. Sua constituição seria sustentada por Microcanções previamente existentes, as quais seriam arranjadas pelos alunos, realizando-se a culminância desse projeto em um Recital Musicopedagógico, compartilhado com outras turmas e aberto ao público. Esse fato foi somado ao de que os alunos estariam unidos por um tema comum, contando uma história dividida em cenas e rica em possibilidade de unir à Música outras linguagens artísticas, como Teatro, Dança e Artes Plásticas. Além disso, mesmo não tendo sido detectados problemas significativos nos tópicos do Roteiro, estudos mais aprofundados foram realizados, com o intuito de fundamentá-lo, mais consistentemente, quanto às questões concernentes à organização da sequência didático-musical dos Arranjos. Assim, após o Roteiro e os Cronogramas de Aula serem devidamente modificados, foi aplicado o Roteiro Experimental. De modo geral, aponta-se que a proposta, nessa aplicação, teve resultado



satisfatório, com o trabalho transcorrendo conforme o planejado para o semestre e culminando no Recital Musicopedagógico, no dia 12 de dezembro de 2017.

### **6.1.1 Síntese Teórica da Metodologia da Elaboração de Arranjos**

Da reflexão sobre todos esses processos, numa ordenação de Móbile, obteve-se outra contribuição desta tese: um novo aproveitamento do modelo teórico original, referente ao Roteiro para Arranjos. Os Pilares correspondem às Etapas, previamente determinadas e posteriormente confirmadas pelo Experimento, e são Planejamento, Exploração e Proposição. Pelo mesmo caminho, alcançam-se as intersecções entre as Etapas, afirmando que o Produto, do modelo original, corresponde à Explicitação; a Ampliação, às Ações; e a Espacialização, aos Ideais. No Foco, o próprio Arranjo e seu processo de criação.

Na sequência, vê-se a aplicação do Modelo, com relação ao processo em que se desenvolveu, nessa Experiência específica. Considera-se que no Cante residem as características da peça em um arranjo Coletivo – correspondendo às análises das Microcanções do Musical de Natal –; no Dance, a Aplicação dos conhecimentos musicais, considerando níveis musicais diversos e suas regras aproveitadas e/ou aprendidas; e, no Gente, as decisões finais, incluindo a consideração das habilidades dos executantes disponíveis, o uso de recursos não convencionais, e a liberdade de expressão em uma Obra Aberta, integrada ao contexto e aceitando o Outro, considerando em cada Pilar as duas Condições (Intra e Interpessoal) contidas neles. A interseção do Gente com o Cante é a Espacialização (*Gestalt* de chegada; no caso, o próprio Recital Musicopedagógico, enquanto uma experiência “temporariamente definitiva e definitivamente temporária”). Quando considerada a partir do Gente, apresenta-se um momento real; e quando está sendo considerada a partir do Cante, faz voltar a provocação original, a da essência do autor do processo, o que é sempre um Ideal... Isso porque nunca conseguimos realizar exatamente tudo o que queremos, então realizamos o que o meio e os outros permitem, devidamente convencionalizado... e temporário. Sempre sobra um Ideal, que é de onde provém a energia para dar um novo giro na tríplice hélice, prosseguindo no caminho do desenvolvimento.

**Figura 12** – Síntese Teórica da Metodologia da Elaboração de Arranjos



Fonte: A autora.

### 6.1.2 Contribuições na Visão Discente

Após verificar que os elementos inseridos a respeito de Arranjo, a partir da Experiência, estavam de acordo com as demais ideias do CDG e não feriam conteúdos da literatura tradicional, submeteu-se o processo a uma meta-testagem. O objetivo disso foi ampliar a verificação da validade dessas informações, quando submetidas aos alunos. A ideia era verificar até que ponto eles tinham se apercebido dos componentes acrescentados à síntese teórica já referida. Para tanto, foi elaborado um questionário com três perguntas abertas, verificando do que os alunos espontaneamente se lembrariam. Essas respostas serviriam para confirmar, ou não, mais uma vez, minhas hipóteses e a reflexão decorrente de toda a investigação.

Com a primeira questão, pretendeu-se compreender a forma como tinham pensado cada arranjo para a Microcanção selecionada: Análise do Arranjo – Descrever, detalhadamente, a concepção do arranjo: ideias sobre a peça e como foi pensada a inclusão dos elementos musicais para reforçarem essas ideias no que se refere a: forma, dinâmicas, contracantos, acompanhamento, e outros elementos musicais. Essa questão diz respeito exclusivamente à peça e está inserida na Condição Intrapessoal dos pilares Cante e Gente, compreendendo, respectivamente, os itens Características da Peça, que se refere à percepção do sentido da

canção e ao uso de recursos para reforçá-lo, podendo ser convencionais ou não, com liberdade de expressão, e mantendo a obra aberta a novas possibilidades de interferências e modificações.

A segunda questão dizia respeito à proposta de trabalho propriamente dita, cujo enunciado era: “Avaliação da Proposta: Analise a Proposta de Arranjos e sua forma de abordagem, por meio da sequência das aulas”. Foi elaborada com o intuito de se perceber se os alunos tinham compreendido os objetivos e a forma de abordagem para a elaboração de Arranjos. Refere-se à Condição Interpessoal dos pilares Cante e Dance, no que concerne ao Modelo Teórico, ou seja, ao que foi ofertado a eles. Dessa segunda questão, buscou-se extrair aspectos relevantes aos itens Arranjo Coletivo, isto é, ao trabalho em grupo e colaborativo, uma das premissas do processo de criação dentro da PropMpCDG.

Com a última questão, pretendeu-se que os alunos realizassem uma autoavaliação referente à sua participação individual: “Autoavaliação: Avaliação de sua participação individual, no processo”. Pertencente à Condição Intrapessoal do Dance, a Aplicação de conhecimentos musicais diz respeito a como (e se) foi utilizado o conhecimento musical prévio, combinando-o (ou não) ao adquirido durante as aulas, no processo de criação dos arranjos, contribuindo (ou não) com o grupo. A par disso, na Condição Interpessoal do pilar Gente, procurou-se ainda verificar se houve uma integração individual ao contexto da proposta e do grupo, incluindo a aceitação do Outro, no sentido da interação com o próprio grupo, ao acatar e se apropriar de opiniões e contribuições sobre o trabalho, emitidas pelos colegas, e o quanto de si foi doado na contribuição para o trabalho coletivo do semestre.

A relação entre os componentes do Modelo Teórico e as questões elaboradas, assim como o número de alunos que percebeu cada item, permitiu traçar um panorama quanto ao nível de percepção deles à proposta, o que pode ser visto no Quadro Relação entre Modelo Teórico CDG e Autoavaliação discente, a seguir. Ressalta-se que, embora fazendo parte da avaliação do semestre, somente sete (54%) dos treze alunos enviaram as respostas até o momento de fechamento deste texto. A proporção dessas respostas aparece no quadro Contribuições na Visão Discente. Por um lado, o baixo número de respondentes pode demonstrar indiferença e descomprometimento consigo mesmo; por outro, não prejudicou o estudo em si.

**Quadro 12** – Contribuições na Visão Discente

<b>Pilares</b>	<b>Cante</b>		<b>Dance</b>		<b>Gente</b>	
	Intrapessoal	Interpessoal	Intrapessoal	Interpessoal	Intrapessoal	Interpessoal
<b>Condições</b>						
<b>Número da questão</b>	1	2	3	2	1	3
<b>Aspectos a serem verificados pelo enunciado</b>	Características peça	Arranjo Coletivo	Aplicação conhecimentos musicais	Níveis musicais diversos	Uso de recursos sonoros não convencionais/ liberdade expressão/ Obra Aberta	Integração ao contexto/ aceitação do Outro
<b>Número de alunos que se referiram ao tópico</b>	4 30%	5 38%	6 46%	1 8%	2 15%	5 38%

Fonte: A autora.

Além das gravações dos ensaios e das discussões a respeito de cada arranjo, quando da apresentação individual, em aula, as respostas da primeira questão também serviram de subsídio para a descrição dos arranjos, contida no item 4.3.2 desta tese. As respostas à segunda questão permitiram perceber até que ponto os alunos estiveram envolvidos na proposta e perceberam os aspectos considerados essenciais no trabalho realizado dentro da PropMpCDG. Pode-se observar nas falas a seguir o item referente ao trabalho coletivo, no que apontaram a participação efetiva de toda a turma e a percepção do micro e macroambiente, duplamente, sendo que cada grupo estava responsável por uma parte do todo do Musical, assim como cada grupo era parte do todo da turma:

[...] possibilitou a discussão e a criação musical que foi feito em pequenos grupos e também com toda sala de forma prática e teórica [...] a cada encontro íamos construindo as unidades individuais das peças, mas que de certa forma eram apenas partes de um corpo completo que estava sendo montado (D.).

Na terceira questão, os alunos foram reportados a cada apresentação dos arranjos para a turma, quando eles eram convidados a expressar suas opiniões e dar sugestões com o intuito de aprimorar o trabalho dos colegas, item referente à Integração ao contexto e à aceitação do Outro. Foi observado pelos alunos como autoria colaborativa o momento no qual o arranjo se tornou pertencente ao grande grupo:

[...] a cada aula, uma coisa nova, uma proposta nova de como fazer um arranjo que a professora trazia, fazendo com que abrissemos os olhos para a peça que escolhemos, e como resultado a turma toda colaborava, pois, o experimento é com o grupo, uma coisa é fazermos no editor de partituras, outra coisa é lá na sala, com pessoas, sentimentos, experiências diversas, para mim, o arranjo não foi só meu e da minha colega, e sim de todos (H.).

Outras falas reforçam essa percepção:

[...] estar a todo o momento das aulas realizando testes dos arranjos com os músicos, ouvindo opiniões, podendo criar e adaptar a partir do que estava sendo citado por todos, seus instrumentos, acaba por ser uma construção não individual ou em dupla, mas coletiva. (L.) [...]. As aulas eram coletivas, então todos era indagado a opinar sobre o arranjo, onde ajudava a acrescentar elementos para música, essa foi uma das partes importantes pois a cada aula a música ficava com um elemento diferente que dava sentido ao que estava sendo proposto (I.L.).

A aplicação dos conhecimentos musicais foi descrita pelos alunos de duas formas: a) como relato das atividades realizadas pela pesquisadora, nas leituras e discussões dos textos em aula: “foram realizadas várias leituras e discussão sobre como compor, a utilização dos elementos musicais, extramusicais, performance, interpretação do arranjador junto com a ideia do compositor. ” (I.L.); e “procurei adquirir o máximo possível de conhecimentos teóricos através dos materiais de pesquisa passado pela professora”(D.); e b) na elaboração do arranjo a partir de análises musicais realizadas em aula: “[...] criação musical que foi feito em pequenos grupos e também com toda sala de forma prática e teóricas onde foi trabalhado: análises, práticas de instrumentos, regência, arranjos, orquestração [...]”(D.); e “tocar, atuar, compor, reger, durante este período de aprendizado, para construção de arranjo, como devemos pensar não só no instrumento, mas em todo conteúdo do que está sendo proposto [...]” (L.) Essa última fala também remete aos vários papéis assumidos por cada um durante a proposta, o que foi considerado fator de crescimento no aprendizado individual.

O item referente ao Uso de Recursos Sonoros não convencionais e à Liberdade de Expressão, que compreende a questão da Obra Aberta, foi observado por dois alunos; o primeiro destacou o uso de tecnologia para enriquecer o arranjo com sonoridades pré-gravadas: “instalei o software no celular e a caixinha para os sons de animais” (D.). Já a liberdade de expressão, referente à Obra Aberta, foi observada pela aluna que relata que “era uma composição que dava total liberdade para colocar e retirar trechos do arranjo [...]”; no entanto, observa que há limites: “[...] mas em uma das aulas a compositora teve que intervir, pois não podia retirar os acordes ou parte da melodia principal da Canção [...] a música nunca

termina, sempre estava começando e, mesmo depois de apresentada, ela ainda estará aberta a novas ideias.” (I. L.).

Mesmo em somente uma citação, a questão referente à Elaboração de Arranjos para Níveis Musicais Diversos foi observada pela pesquisadora durante o andamento do trabalho, pois diversos diálogos entre os alunos aconteceram antes da escrita das partes instrumentais e vocais, que cada um deveria executar. Observaram-se questionamentos sobre a possibilidade real de o colega executar ou não o que se pretendia escrever ou o que já estava escrito. Nas execuções dos pré-arranjos, os músicos davam seus pareceres favoráveis ou não às linhas escritas, de acordo com a dificuldade de execução e quanto à adequação ao instrumento de que cada um poderia dar conta.

Apesar de a maioria dos respondentes ter relatado aspectos positivos, uma das alunas aponta o que considera como fatores que prejudicaram o bom andamento do projeto, em algumas aulas: “[...] falta de edição atualizada do arranjo, ausência dos colegas com os respectivos instrumentos nas aulas, apropriação da peça e suas devidas partes [...]” (V.). Esses aspectos dizem respeito ao não cumprimento de algumas solicitações realizadas pela pesquisadora, como a de cada grupo levar seu arranjo impresso e distribuir entre os colegas e o estudo das peças em casa, e não ao Roteiro em desenvolvimento, propriamente dito; mas implicam questões de motivação e responsabilidade individual diante do grupo. Ocorre, contudo, que nem toda a responsabilidade sobre tais aspectos pode recair sobre a Oferta: uma vez a Oferta feita, carece de ser Recebida (LEITE, 2017, p. 85). E isso caberia, mesmo, aos alunos.

Cruzando-se os resultados numéricos e percentuais das respostas, conclui-se que a questão mais percebida foi justamente a de condição intrapessoal do Dance, que é a Aplicação dos Conhecimentos Musicais. Depreende-se, daí, uma preocupação com o Eu, um foco em “agradar ao que está **fora de si mesmo**”, ou seja, com a necessidade de saber mais sobre Música e sobre como aplicar esse conhecimento aos arranjos. Em seguida, as questões do Cante e do Gente, Interpessoais, que foram o Arranjo Coletivo, e Integração ao Contexto, o que remete à Aceitação do Outro. Combinando-os, pode-se afirmar que os alunos entenderam que precisavam estudar mais e perceberam que o respeito pelo Outro era uma coisa importante – porém, se verificados num cenário geral, pode-se intuir que ainda são ingênuos nessa percepção, porque só um aluno se lembrou disso na esfera do Dance, em que também há uma questão referente ao respeitar o Outro (Consideração de níveis musicais diversos). Cabe, contudo, registrar que, em aula, conforme descrito acima, os mesmos estavam atentos a

esse fato: nas execuções dos pré-arranjos, os músicos davam seus pareceres favoráveis ou não às linhas escritas, de acordo com a dificuldade de execução e quanto à adequação ao instrumento de que cada um poderia dar conta.

Observa-se que o índice baixo do Gente, no Uso de Recursos não Convencionais, contrapõe-se ao Dance, na questão da Aplicação dos Conhecimentos Musicais; ou seja, os alunos se aperceberam de que precisavam saber mais sobre conteúdos musicais, e ressaltaram que cresceram nesse aspecto; mas ainda não visualizam os próprios recursos sonoros como parte integrante desse conteúdo. O fato de quatro alunos terem mencionado o item que diz respeito às Características da Peça indica que ele é muito importante, porém, se pareado ao tópico Intrapessoal do Gente, também se verifica ingenuidade, à medida que não associam tais características a aspectos concretos que as estabelecem.

## 6.2 DISCUSSÃO DOS DADOS

Os dados apontados acima serão discutidos neste subcapítulo, com vistas a apresentar, no seguinte, o Roteiro CDG para Elaboração de Arranjos, cumprindo-se, assim, o objetivo deste estudo. Parte-se da dificuldade de articulação ao trabalho coletivo, que foi um dos aspectos mais marcantes dentre os detectados. De acordo com Fusari (1993),

Os cursos de formação de professores (Habilitação para o Magistério, Pedagogia e Licenciaturas) não vivenciam uma proposta pedagógica fruto de um trabalho coletivo dos docentes que atuam nestes cursos. Ironicamente, os futuros educadores escolares aprendem nos próprios cursos de formação como trabalhar de maneira desarticulada e fragmentada.

Assume-se que um dos aspectos do processo de criação dentro da PropMpCDG é a composição coletiva e colaborativa. Fundamentado nessa proposta, o PROLICENMUS manteve tal premissa, tanto nas orientações de atividades quanto como, inclusive, critério em um dos três níveis de avaliação das IDs, a Avaliação de Nível 3 (N3). De acordo com o PPC, “Esta etapa [N3] também está vinculada à necessidade constante desse futuro professor em conviver e superar os desafios do trabalho coletivo.” (UFRGS, 2010, p. 23). Ou seja, havia sempre a consciência da dificuldade do trabalho coletivo, típica do mundo atual, voltado à cultura do individualismo e da competição. Transferindo-se essa prática para o mundo musical, encontra-se Nascimento (2011, p. 27), que aponta que o trabalho de elaboração de arranjos em conjunto é “quase impensável no meio erudito; no popular, ela é muito comum,

às vezes resultando em algo que vai muito além da soma de contribuições individuais”. No entanto, pensando-se nos futuros professores e em sua formação integral (intra e interpessoal), insistiu-se e até se priorizou essa modalidade de atuação. Num segundo momento, discute-se aqui como a proposta de elaboração de arranjos colaborou no processo formativo musical dos alunos e nos demais aspectos do Roteiro para Elaboração de Arranjos para Canções Escolares, com o intuito de demonstrar o modo como ele emergiu das ideias que norteiam os processos compositivos do CDG.

### **6.2.1 Arranjos como Expressão de um Trabalho Coletivo**

A despeito de seus entraves, a importância da produção coletiva e colaborativa reside no fato de que se vive em sociedade, sobretudo em tempos de realidades virtuais, globalização e grande complexidade de informações disponíveis. É necessário aprender a viver nesse mundo de excesso de estímulos, cobranças por decisões rápidas, excesso de dados que aparentam ser desarticulados. Definitivamente, hoje, mais do que nunca antes, não existimos sozinhos, sequer isolados em pequenos grupos: o mundo é um só, conectado e exercendo pressões incompreensíveis e insuportáveis sobre indivíduos solitários. O Eu sem o Outro não existe; ou seja, não há sobrevivência sem a sociedade, na qual estão os outros, também dependendo de cada um de nós. E vice-versa. Arranjar pressupõe trabalhar com “coletivos sonoros e de ideias”; assim, sem se compreender o conceito fundamental de formação de conjuntos, entende-se que pouco se pode realizar de efetivamente interessante e significativo. Arranjar pressupõe ouvir-se e ouvir os demais, equilibrando-se individualidades em um conjunto. O trabalho coletivo pressupõe o olhar para o Outro, o considerar o Outro como parte do Eu, ou, um outro Eu, em sua singularidade – o olhar para si mesmo, na pele do Outro. Ou seja, o Eu (Cante), em determinada volta da espiral, pode ser o Outro (Dance), ou, o Grupo (Gente). Cada Eu é parte do Outro, que, por sua vez, é também Grupo. A consciência do não existir só, isolado em nenhum momento, é o que foi demonstrado como uma grande dificuldade por parte dos alunos: enxergar o Outro como parte do Eu. O trabalho com a proposta de Arranjos, por meio do Roteiro sistematizado, buscou a formação integral do indivíduo e deste indivíduo dentro do seu grupo social, sendo seu grupo social um contexto integral, do qual cada um faz parte, estando lá integralmente: assim, o trabalho desta proposta de Arranjo não tem relevância tanto por seu fim, mas por seu processo, pela maneira como vai sendo conduzido. E esse processo, curiosamente, “soa”, ao final dos trabalhos. Na criação de Arranjos Musicais,



o produto expõe o indivíduo, pois nele estão tanto as ideias do arranjador, como, ao mesmo tempo, daqueles que estão executando o arranjo. Todos se expõem e são expostos, e, juntos, constituem um grupo que se expõe também, por meio de seu resultado. Ao realizar o trabalho em conjunto, indivíduos e grupo devem atuar como um agente só, conforme Marques (2013),

A formação do coletivo é uma construção de significados comuns que não deixam de contar com a adesão sempre livre de cada *práxis* individual. [...] O projeto comum coloca um grupo de pessoas numa mesma direção e só poderá ser realizado com a participação efetiva de cada um de seus componentes.

Esta participação efetiva se dá a partir do momento em que se conta com o Outro para executar o que se propõe, e se cria o arranjo com o conhecimento e as possibilidades que o Outro tem, de executá-lo, não sendo “um ato no escuro” ou seja, sem o conhecimento do grupo. O Arranjo, por si próprio, é e representa um conjunto de instrumentos, de ideias, de músicos, de pessoas que escrevem para instrumentistas/cantores executarem, ou eles mesmos escrevem para si próprios executarem – essa foi a proposta desde a primeira aplicação, num resultado que é meta e mérito de todos. Dentro da PropMpCDG, Menezes (2014) aponta:

[...] a coletividade, como o melhor espaço para a criação. Ao tempo em que se pensa na obra e não nos autores, aprende-se a respeitar a individualidade de cada um, aproveitando suas potencialidades, almejando o crescimento coletivo e individual.

O que se observou, ao longo da experiência, foi uma significativa dificuldade, por parte dos alunos, de olharem para o Outro e para Si Mesmos como partes recíprocas e parte do Grupo. Esse fato foi constatado sobremaneira na etapa de Validação do Roteiro, em que predominou uma postura refratária, quando da realização dos arranjos de Epitáfio e da Microcanção. Procurando-se revisar aspectos do Roteiro que pudessem corrigir tal distorção, ao final do semestre, no qual o Roteiro Experimental foi utilizado, chegou-se à conclusão de que, em um curso de Música, não bastava ensinar somente Música; era preciso ensinar a habilidade de perceber o Outro, identificar seu nível de conhecimentos musicais, e de fazer produção conjunta. Afinal, sem escutar o outro também não se produz música. Então, a prática musical é uma moldura, na qual a escuta de Si e do Outro são de importância fundamental.

Corroborando tal constatação por parte da pesquisadora, o item apontado como mais relevante no sucesso do projeto de arranjos pela turma de 2017.2 foi, justamente, o trabalho coletivo e as interferências colaborativas dos colegas dos pequenos e do grande grupo, que ajudaram cada um a perceber cada Microcanção individualmente, e em relação ao contexto.

Nessa experiência, os grupos foram formados por cinco duplas e um trio, e os alunos, dentro desses pequenos grupos, observavam seus colegas e escolhiam os instrumentos que mais se adequassem à ideia musical do arranjo proposto, assim como tinha sido compreendida. Desse modo, percebeu-se que os participantes puderam se dar conta, de que nem sempre uma ideia expressada era aquela que os outros entendiam. Isso os fez saírem de seus mundos isolados e fazerem esforços para se transportarem às capacidades de entendimentos dos outros, ampliando assim suas próprias capacidades expressivas. Em alguns grupos, um dos alunos tendia a encabeçar o trabalho; no entanto não se pode dizer que isso tenha influenciado o trabalho a ponto de refletir apenas a ideia desse líder. No Recital Musicopedagógico, contudo, esse desprendimento foi parcialmente perdido, pois os alunos, após terem construído e executado seus arranjos, coletivamente, em sala de aula, na hora da apresentação pública não conseguiram continuar pensando coletivamente com o mesmo êxito. O fato de terem ficado inseguros na execução das peças, apresentando várias falhas técnicas por simples falta de estudo, e de não estarem concentrados o suficiente para a apresentação, se refletiu em distrações com prejuízos para o todo. Não se pode dizer, entretanto, que essa postura tenha sido acidental; ela foi o reflexo de alguns acontecimentos ocorridos durante as aulas, especialmente nos momentos finais de preparação, em que ainda faltavam itens básicos, como partituras das peças. Além disso, houve atrasos e faltas de instrumentos e/ou instrumentistas, desconcentração e pouca proatividade. Evidentemente, as atividades musicais denunciam com eloquência esses descomprometimentos, influenciando a qualidade das próprias atividades musicais. Posteriormente, na avaliação, pode-se perceber que o grupo compreendeu isso. Do ponto de vista educativo, essa constatação foi um importante resultado do trabalho com o Roteiro, tendo evidenciado que houve amadurecimento por parte dos alunos.

Outra questão a ser discutida, referente à experiência e que se refletiu na falha da coletividade, foi a dificuldade do uso da tecnologia para comunicação e com fins didáticos. Segundo Cruz e Demeterco (2009),

A presença e utilização da técnica a serviço também do convívio social é um desdobramento quase que natural do avanço da sua disseminação em todas as instâncias da vida social. E o que se deve questionar não é o fato de ser isso benéfico. [...] A técnica em si não é positiva ou negativa, e nem promove o sucesso ou leva ao fracasso do indivíduo, uma vez que a responsabilidade é e sempre será daqueles que a concebem, executam e utilizam.

Em geral, os alunos estavam conectados ao mundo através da tecnologia, mas, em sua maioria, não reagiram positivamente à orientação de utilizar os recursos e ferramentas

disponíveis para a realização do trabalho coletivo. Conforme já exposto, uma das tarefas consistia em escrever a partitura do arranjo em um editor e compartilhar com os colegas, a fim de que todos pudessem editar suas partes na grade geral. A tarefa não foi cumprida, mesmo alargando os prazos de entrega, e muitas justificativas eram dadas: a falta de comunicação entre eles e a compatibilidade do programa foram as principais (destaca-se o fato de todos já terem cumprido um componente curricular que tratou essencialmente do uso de editores de partitura, portanto cada um, teoricamente, já deveria estar apto para tal). Constatou-se que, mesmo com uma diversidade de tecnologia à disposição para facilitar-lhes a realização de tarefas e otimizar o tempo, ela foi subaproveitada, não utilizada a favor do grupo, que mantendo uma comunicação travada e incompleta. Apesar de várias estratégias terem sido utilizadas para tentar contornar a situação, como trazer o computador para a aula com o programa instalado para que trabalhassem juntos, o resultado foi o arranjo da peça escrito, parcialmente, e por um ou dois dos alunos da turma.

Ainda em relação a essa tarefa, constatou-se que alguns alunos tinham dificuldade em lidar também com a escrita musical na partitura, mesmo que fosse à mão, provavelmente devido ao fato de que a grande maioria ser formada por músicos vindos da prática informal. No entanto, por estarem em um curso de formação de professores, a partitura foi imposta como parte importante do processo de construção de arranjos, conforme apontam Thomaz e Scarduelli (2013, p. 150), “o fato de a partitura apresentar uma estrutura fechada favorece a fixação de ideias que podem ser concebidas através da improvisação e, caso não fossem escritas, estariam à mercê da memória”. Além disso, a lógica de construção de uma partitura, com suas ordenações de simultaneidade e sequência, corresponde a uma lógica de construção do tempo e de seus fatos, influenciando o equilíbrio social e organizando o coletivo em favor do bem comum. Essa ideia está sempre presente no ensino de Arranjos no PropMpCDG, motivo por que, mesmo trabalhando com alunos relativamente principiantes no conhecimento de Teoria Musical, não se abriu mão da partitura. Além disso, cabe lembrar que a proposta original defende o ensino de Arranjo e Musicalização como uma possibilidade de trabalho simultâneo.

As atividades propostas diziam respeito a uma nova abordagem sobre Arranjos, a de criação coletiva, o que pode ter causado desconforto aos alunos, visto que talvez esperassem posturas autorais mais individualistas, num conteúdo ministrado de modo mais tradicional e voltado à prática da Regência em grupos instrumentais. De fato, isso constava no planejamento semestral do componente curricular, porém também estava claro nele que

partiria sempre de obras que os próprios alunos arranjassem... em grupos. O fato é que se observou resistência. Conforme Nunes,

A aquisição de conhecimento transita entre experiências concretas e abstrações mentais, numa sucessão de transformações por adequações progressivas, que funcionam como moldura para novas aquisições intelectuais e elaborações criativas. As estruturas do pensamento no adulto, por já estarem estabelecidas, podem oferecer resistência a tais transformações. (UFRGS, 2010, p. 3).

Há uma resistência ao novo e às transformações de conhecimentos que já se julga cristalizados, assim como a correções contínuas, que muitas vezes podem ser confundidas com ordens externas, raramente bem recebidas. Isso porque tais ordens, ao virem de um Outro (o que vem de Outro), afrontam a vontade própria, o Eu. Conforme Costa e Diez (2012, p. 6), “o outro é deduzido muitas vezes a partir do eu, visto como ameaça, negação, que questiona e confronta ao poderio do eu”. Assim, num primeiro momento desse contexto, aponta-se que a Oferta, na forma da proposta de Elaboração de Arranjos, não foi bem aceita pelos alunos. Marques (2013) aponta que “[...] só há coletivo quando as singularidades estiverem de comum acordo com algum projeto”. Observou-se que, de início, não houve esse “comum acordo” de todos os alunos com a proposta, pelo que o trabalho corria o risco de não apresentar o resultado esperado. Partiu-se do princípio de que esse risco, contudo, vinha do medo de decepções, do receio de não obter êxito, e/ou da pouca disposição para enfrentar “sofrimentos” próprios ao desenvolvimento, conforme referido por Leite (2017, p. 61):

É no decorrer do experienciar, seja pela ação e/ou receptividade dela, que o processo de criação é estabelecido, com seus sofrimentos e suas jubilidades. Pois, toda reconstrução e construção são dolorosas, cognitivamente, afetivamente, por vezes fisicamente, e principalmente no sentido aqui abordado, artisticamente.

As questões apontadas acima já tinham se apresentado de modo bem mais marcante durante a aplicação do Roteiro Preliminar, por isso a pesquisadora já promovera mudanças no Roteiro, com vistas à sua aplicação seguinte, na fase Experimental (2017.2). Uma revisão mais aprofundada no conteúdo musical foi realizada, principalmente no que diz respeito à forma de abordagem e à proposição e condução da proposta. A primeira alteração foi referente ao número de integrantes por grupos de trabalho, que foi drasticamente diminuído. A segunda tratou da busca por um objeto de trabalho que despertasse interesse; no caso, o desafio de construir um Musical, obra com nexos inteiros e com expectativa de apresentação no final do processo, unindo outras linguagens artísticas, como Teatro, Dança, Artes Plásticas, além da possibilidade de unir a participação de alunos de outros componentes curriculares no

elenco. Conforme já descrito no capítulo 4, as alterações realizadas auxiliaram-se entre si na resolução dos problemas: o número menor de alunos por grupos, aliado ao trabalho com um Musical, motivou os alunos a participar das atividades. Esse fato pode ser observado diante da descrição realizada pelos alunos, na autoavaliação do final do processo, em que demonstram ter compreendido que, mesmo em pequenos grupos, todos faziam parte de um coletivo só, e que havia uma interdependência, tanto no aspecto micro (entre os colegas do mesmo grupo) quanto no macro (entre grupos).

Especificamente nesta experiência, o fato de trabalhar em um Musical motivou-os em alguns aspectos bem específicos:

a) o **tema**, Natal, é familiar e recorrente no calendário letivo; portanto, passível de ser reapresentado, em outra ocasião e com outros integrantes. Isso alimentou confiança, no sentido de que materiais trabalhados seriam úteis em seus lugares de trabalho, com seus próprios alunos;

b) a elaboração dos arranjos foi realizada em cima de constantes **discussões históricas e sociais**, quando todos puderam expor e ampliar seus conhecimentos a respeito do tema, reforçando a ideia de que, sobre cada evento relacionado a uma Microcanção, conteúdos multidisciplinares podem ser desenvolvidos. Mais uma vez, a ideia de aplicabilidade direta dos conhecimentos adquiridos estimulou a busca por ampliação constante de possibilidades e elementos para serem utilizados nos arranjos;

c) o **material de apoio** disponibilizado, em forma de textos, vídeos e áudios, gerou discussões em aula, facilitando o entendimento da proposta;

d) a possibilidade de compartilhar e utilizar seus **conhecimentos musicais anteriores e livres de preconceitos** na elaboração dos arranjos fez com que se sentissem valorizados, tanto pela pesquisadora quanto pelos colegas;

e) a **união com as outras linguagens artísticas** (dança, artes visuais e teatro) ajudou a compor cada evento e cada personagem da Microcanção que estavam arranjando, ampliando as ideias sobre cada uma delas;

f) a **montagem do Musical**, em si, que, embora já estando com a parte textual preestabelecida, foi sendo realizada à medida que os arranjos iam sendo finalizados;

g) o **aprendizado de como produzir um Musical**, como mais um adicional de conhecimento e como valorização do contexto, no qual um determinado Arranjo vai ser utilizado, desmistificando a ideia de “arranjo ideal”;

h) a **participação dos alunos de outras turmas**, abrindo possibilidades novas nas propostas iniciais dos arranjos, à medida que o elenco de atores e o corpo de músicos (instrumentistas e cantores) se ampliou, gerando mais colorido e plasticidade na turma original.

Não se pretende aqui vincular o processo de Elaboração de Arranjos à montagem de Musicais, no entanto relata-se esta experiência porque ela é representativa da ideia de se contextualizar cada Arranjo, como parte das próprias orientações teóricas para sua construção.

Durante todo o percurso, nas duas experiências, também se questionou a postura do professor nesses contextos, em duas Condições: Intrapessoal, procurando a formação individual, crescimento no que diz respeito às questões de postura e resiliência diante dos fatos ocorridos; e Interpessoal, a postura mediadora, de compartilhamento de conhecimentos e fomentadora de novas reflexões e discussões tanto de ordem musical como não musical (envolvendo as questões do trabalho coletivo). Conforme Costa e Diez (2012, p. 7),

A mediação entendida nesse processo de experiência que envolve interação leva à construção de conhecimentos e de novas relações não pode prescindir do diálogo como elemento aglutinador onde a relação sujeito-sujeito emerge como possibilidade para acolher o apelo que vem do outro.

Marques (2013) complementa que “a mediação é fundamental na formação do indivíduo e do coletivo. A educação se dá por mediações constantes que se colocam entre a *práxis* individual, o outro e o mundo”, acontecendo em um contínuo permanente, sendo retroalimentado por meio das relações humanas, o que reforça a ideia do coletivo, conforme aponta H. Nunes (2012b, p. 13):

[...] todos os pontos de partida para uma formação de abordagem multimodal como a Proposta Musicopedagógica CDG aqui explicitada são sustentados pela compreensão das dinâmicas pessoais e sociais envolvidas em tal formação, assim como das redes de relações nela existentes.

Ou seja, trata-se da presença do professor consciente de seu papel, que assuma o ensino por vocação, aberto ao que vem do Outro e doando-se a Si próprio. Foi o que se procurou transmitir aos alunos, dentro da forma de abordagem utilizada para a Elaboração de Arranjos, fazendo com que os alunos entendessem essa proposta como parte de sua prática como

futuros professores de música. Diante do exposto, tomam-se como próprias questões levantadas por Costa e Diez (2012, p. 3):

Será possível pensar hoje a superação da razão da inteligibilidade da consciência totalizante e individualista para o reconhecimento da alteridade na interação dos sujeitos envolvidos, ressignificando o sentido do humano, do outro?

No trabalho realizado dentro dos moldes da PropMpCDG, busca-se “[...] tornar-se um ser humano mais atento, mais comprometido e mais crítico” (MENEZES; NUNES, 2015, p. 3). Assim, acredita-se que essa busca passa pelo trabalho coletivo, por meio de trocas existentes nas relações humanas, e na consciência da existência e interdependência do Eu, do Outro e do Grupo, correspondendo, respectivamente, ao Cante, Dance e Gente da referida Proposta.

### **6.2.2 Trabalho com Arranjos como parte do processo formativo musical**

Conforme já exposto, o Roteiro aplicado teve sua fundamentação na Pesquisa Documental realizada nas UEs do PROLICENMUS, onde, na criação de Arranjos, conteúdos musicais para musicalização são ensinados concomitantemente às técnicas de Elaboração de Arranjos. Assim, nas aplicações em contexto presencial, junto aos alunos do curso de Licenciatura em Música da UEFS, também se considerou essa abordagem como parte do processo formativo dos alunos. Buscou-se a ampliação e o reforço dos conhecimentos musicais deles, pois, ao mesmo tempo em que os adquiriram, aplicavam-nos na construção dos Arranjos. Esse fato foi observado pelos alunos na Autoavaliação, conforme relatos descritos no item anterior.

Baseado na concepção de que Arranjo é um processo recomposicional e considerando que as Microcanções utilizadas nesta proposta foram compostas seguindo os Princípios Compositivos CDG, à medida que atenderam os tópicos desse Roteiro Compositivo e Ficha de Análise CDG, aponta-se que os conteúdos musicais trabalhados nos arranjos estiveram relacionados diretamente aos contidos na referida Ficha. Como parte do Roteiro, em aula, foram realizadas análises musicais de todas as peças, a fim de extrair os conteúdos expressivos ali dispostos, os quais eram subsídios para o entendimento da canção. Após a tempestade de ideias, que emergiu com a análise e a contextualização da canção, foram sendo definidas as primeiras decisões a respeito do arranjo, utilizando-se conhecimentos de: 1)

Harmonia, com a elaboração da linha do baixo, e, após, o preenchimento das vozes; 2) Contraponto, com o preenchimento das vozes sendo construído de acordo com regras de condução de vozes; 3) Melodia, com a construção de linhas consistentes e bem desenhadas para outras vozes ou instrumentos; 4) Ritmo, com padrões rítmicos no acompanhamento, tanto de instrumentos convencionais melódicos, como harmônicos, de percussão ou corporais, como não convencionais; e 5) Texto, com a identificação de aspectos que reforçam a questão do Madrigalismo, cujo contorno melódico ilustra o poema, cujas cadências harmônicas conferem com a pontuação gramatical, e cujo ritmo apoia a escansão dos versos, dando-lhes forma e estrutura.

Entre os procedimentos didáticos de apoio ao processo de elaboração de Arranjos, foram realizados solfejos e ditados rítmico-melódicos, e revistas as regras de grafia musical. Além desses, como o próprio componente prevê, foi realizada a regência de todas as peças, por todos os alunos, tanto da Microcanção original, em que já se encontravam indicações de dinâmica, articulação, andamento e caráter, baseados nos quais os alunos puderam internalizar a peça, como dos arranjos já “temporariamente finalizados”, incluindo nesses a Introdução, e eventuais Interlúdio e Coda, assim como os diversos instrumentos e vozes. Todos esses itens, relacionados diretamente à intencionalidade do texto, foram observados como recursos potenciais, para inspirarem e serem aproveitados, como revisão e como aprendizado de conteúdos, olhados de outra forma na prática compositiva. Assim, à medida que iam se apropriando dos recursos, os alunos iam sendo envolvidos nos arranjos, resultando na escrita de suas intenções em forma de partitura.

Assim como no PROLICENMUS, nas aplicações do Roteiro em contexto presencial, à medida que se observava que os alunos iam adquirindo conhecimentos, conteúdos mais complexos iam paulatinamente sendo inseridos nos arranjos, sempre sob supervisão da pesquisadora. Observou-se que as dificuldades musicais, tanto na concepção do arranjo quanto na escrita na partitura, estavam diretamente relacionadas à experiência musical dos alunos. Assim, os que atuavam em coros tiveram mais facilidade em escrever linhas vocais do que os alunos que tocavam em orquestras e bandas instrumentais, sem contato com partitura coral. O mesmo aconteceu, inversamente. Como essa situação já era prevista, insistiu-se para que em todos os arranjos fossem inseridas partes vocais e instrumentais, de forma a fazer com que os alunos tanto adquirissem quanto compartilhassem seus conhecimentos técnicos relativos a cada instrumento e/ou naipe vocal.



De acordo com o solicitado, os alunos enviavam as partituras dos arranjos pré-finalizados à turma, para que servissem de guia para os colegas, nos ensaios. Como era o esperado, apresentaram alguns problemas na grafia, os quais eram corrigidos pela pesquisadora, em aula, e devolvidos aos alunos, para uma reedição corrigida, contribuindo, assim, com seu desenvolvimento musical. Ao final do processo, a professora do componente curricular, e também pesquisadora, corrigiu as partituras finais. Em tal tarefa, contou com o apoio de um colega do Grupo de Pesquisa PropMpCDG, Leonardo de Assis Nunes, o qual é compositor, para realizar um exame detalhado dessas partituras, posteriormente devolvidas aos alunos. Nesse momento, foi alterado o mínimo necessário, com o intuito de não permitir erros básicos e, ao mesmo tempo, permitir que as ideias dos alunos permanecessem reconhecíveis. Realizado um levantamento das dificuldades mais recorrentes, aponta-se que a grafia precisa e correta das ideias musicais em partitura, de forma geral, foi a carência mais evidente. Isso ocorreu, em parte, devido às dificuldades na utilização dos recursos dos editores de partitura e na organização/disposição dos instrumentos nas grades (*full score*), conforme apontado pelos alunos na Autoavaliação, e, em parte, também porque ainda persistem lacunas do processo de musicalização. Entre os problemas correspondentes aos conteúdos musicais, citam-se: 1) dobramento de vozes, nos instrumentos; 2) saltos melódicos vocais fora de contexto e/ou de difícil execução; 3) desconhecimento da escrita idiomática de alguns instrumentos, pois certas notas escritas ultrapassavam o limite de suas extensões e outras não soavam, adequadamente, na região onde estavam escritas; 4) uso indevido de cifras, pois foi necessária a revisão detalhada e a inclusão de algumas cifras cordais para instrumentos harmônicos (piano e violão), já que, em algumas partituras, essas partes estavam escritas “por extenso” e, em outras, o instrumentista deveria guiar-se somente por um padrão de acompanhamento; 5) indicações inconsistentes de andamento e caráter; e 6) desorganização na sequência das diferentes partes dos arranjos, faltando colocação de barras duplas e sinais de repetição, por exemplo.

Praticamente todos esses elementos foram apontados nas devolutivas das partituras, durante o semestre. No entanto, apesar de várias correções, a maioria das partituras finalizadas dos arranjos ainda foram entregues incompletas, tendo somente as linhas melódicas referentes a cada instrumento e vozes escritas (e essas, em alguns casos, parciais), servindo apenas para nortear os músicos e cantores. Em várias partituras tidas como finais, pelos alunos, estavam faltando itens importantes, como indicações de dinâmica e articulações, assim como de andamento e harmonia. Essa situação foi a causa de algumas dificuldades nas

execuções musicais, durante os ensaios, causando insegurança nos alunos, fenômeno que se repetiu no Recital Musicopedagógico. O fato de as partituras estarem incompletas e mal redigidas reflete a postura já discutida no ponto anterior, sobre a dificuldade de olhar para o Outro, e para o Grupo, percebendo as necessidades alheias, as quais, ao fim, se tornam próprias, pois se está inserido no Grupo. Apesar de concluir que poderia ter havido um melhor aproveitamento das orientações, considerou-se que houve uma grande evolução musical nos alunos, o que foi relatado pelos próprios, em respostas às questões da Autoavaliação.

### **6.2.3 Relação entre a aplicação do Roteiro Experimental e a Síntese Teórica do Modelo utilizado**

O quadro Síntese Teórica do Modelo utilizado, apresentado no item 3.2.2 desta tese e utilizado como base para a confecção das questões e verificação das respostas dos alunos à Autoavaliação, é empregado, neste momento, para discutir e analisar os dados obtidos com os instrumentos de coleta de dados. Esses dados são as próprias respostas da Autoavaliação. As observações da pesquisadora foram registradas ao longo da experiência, por meio de gravações em áudio e vídeo e de anotações registradas em um Diário de Campo, referentes à aplicação do Roteiro, com ênfase em sua fase Experimental. Apresenta-se e discute-se, a seguir, os resultados do cruzamento desse conjunto de dados.

A primeira linha do quadro Síntese do Modelo Teórico é referente ao Cante da obra, ou seja, aos seus aspectos interiores, inerentes. Nessa etapa, que corresponde ao Planejamento, é que ocorre a verificação das características intrínsecas da peça, a exploração da sua essência e de seu sentido, os quais devem estar refletidos na junção adequada entre texto e aspectos musicais, e, mais tarde, devem ser reforçados pelo arranjo. Na aplicação da proposta, a exploração da canção aconteceu nas primeiras aulas e continuou durante todo o processo, quando aconteciam as apresentações dos arranjos pré-finalizados, em que os alunos puderam expor suas impressões sobre cada trabalho. Nessa etapa, sob uma Condição Intrapessoal, ocorre a interiorização, a absorção da peça e da pretensão do compositor, aliadas ao conhecimento adquirido por meio de pesquisas sobre o tema da canção. Essa análise prévia realizada sobre cada Microcanção, a fim de se apropriar do sentido de cada uma, revelou-se como sendo uma novidade para os alunos, na técnica de elaborar arranjos, conforme apontam os relatos: “[...] uma proposta nova de como fazer um arranjo que a professora trazia, fazendo

com que abrissemos os olhos para a peça que escolhemos [...] (H.); “Interessante a construção dos arranjos a partir de uma ótica pensada no contexto da música [...]” (L.). Ainda:

Para um encontrar um resultado foi preciso, *a priori*, ouvir o compositor da canção, para ter ideias do que a mesma estava propondo, e depois começar a criar. Não foi difícil entender o pensamento da compositora para fazer o arranjo, ficando fácil juntar a abordagem do conteúdo musical com a interpretação da arranjadora. (I. L.)

Nesse contexto de elaboração de arranjos, dentro da PropMpCDG, o **sentido** da canção é explorado por meio de repetidas e variadas execuções, utilizando instrumentos musicais de forma convencional e não convencional, corpo (voz) e instrumentos não convencionais. Esse trabalho de descoberta e afloramento é o germe que dará o início e guiará o arranjador, durante seu trabalho criador. Segundo Nascimento (2011, p. 30),

Além do aspecto propriamente autoral do arranjo e da *performance*, é também a questão da significação musical que deve ser apontada como determinante na compreensão da música popular, no que arranjo e interpretação cumprem um importantíssimo papel.

Embora o autor se refira à Música Popular, essa citação reforça a importância fundamental do arranjo para reforçar o sentido da canção de forma geral, sendo que sua construção, necessariamente, deve iniciar pela apropriação do sentido da peça, pois dela decorrem as decisões a respeito do arranjo que será realizado. Importante é dar-se conta de que as descobertas não cessam, mesmo após se ter chegado à finalização do arranjo, que é sempre temporária, visto que a obra permanece aberta a novas interferências, pois sempre novas interpretações e possibilidades podem e devem surgir. Então, tais escolhas e decisões não são definitivas, pois, conforme ocorrido nas aplicações, os arranjos foram revistos várias vezes, durante as aulas, a fim de que os elementos ali inseridos reforçassem o sentido real da Microcanção. Esse aspecto remete ao Princípio Compositivo Madrigalismo, em que os elementos musicais reforçam o sentido do texto da canção. Segundo o relato de aluno, “assim que foram apresentados o tema e a contextualização, junto com meu colega, analisamos, começamos a pensar em quais instrumentos tínhamos à disposição, para a utilização no arranjo [...]” (L.) O fato de pensar nos “instrumentos disponíveis para o Arranjo” implica o Princípio Compositivo que afirma que a Performance decorre dos artistas disponíveis no momento, ou seja, o arranjo deve ser planejado com base no material humano e instrumental que efetivamente existe, naquela determinada circunstância, considerando-se as características e capacidades de cada um.

Integrado também à Condição Interpessoal, foi essencial o fato de os alunos trabalharem em conjunto e terem a oportunidade de ouvir e dar seu *feedback*, pois foram olhares diferentes sobre um mesmo tema, vindos de experiências diversas, e que colaboraram na elaboração do Arranjo. Os alunos que apresentaram uma postura permeável, ou seja, que ouviram as opiniões e se apropriaram delas como doações, puderam enriquecer seu trabalho, conforme o relato: “As aulas eram coletivas, então a todos era indagado a opinar sobre o arranjo, onde ajudava a acrescentar elementos para música [...] (I.L.) e ”ouvindo o colega, debatendo, **mudando opiniões**, acrescentando. Perceber o crescimento desde o primeiro ensaio até o último, não só do arranjo, mas de tudo”. (L., grifo meu). Além disso, observações feitas a respeito de um arranjo puderam ser aproveitadas em outros, fato percebido pelos alunos. O contribuir com o Outro, doando seu conhecimento e sua percepção sobre o trabalho que, mesmo realizado por Ele/Ela, faz parte do Meu, fez com que pudessem olhar o Outro como parte de Si mesmos: o arranjo é trabalho, cuja autoria é de um Eu Coletivo, o Grupo; ou, o que do meu Eu posso doar/ofertar/contribuir com o Outro retorna a mim, dentro do Grupo, em Retribuição, a qual, conforme Leite (2017, p. 48), é a

Designação dada ao Momento de nova doação daquilo que foi recebido, agora com a contribuição do donatário original, que passa a ser um novo doador; isso é, quando o donatário retribui a oferta recebida para seu doador ou para outrem.

E esse processo é sempre dinâmico, girando de acordo com as voltas de uma espiral, sendo que, a cada volta, há um amadurecimento e novas visões, mais complexas, sobre o mesmo tema.

O pilar correspondente ao Dance, na PropMpCDG e adaptado a este contexto, é referente às regras de confecção e de disponibilidade dos recursos existentes, os quais se referem tanto a conhecimentos técnicos pertinentes à capacidade de arranjar, em termos dos conhecimentos teóricos em Música, quanto aos instrumentos e instrumentistas disponíveis, e às expectativas do público e condições dos espaços em que se encontram. Enfim, o Dance se refere a tudo aquilo que, agindo do mundo exterior em contraposição ao Cante, conforma os limites do que será criado. Assim, após a compreensão sobre o sentido essencial da peça original, é o momento da exploração e da aplicação dos conhecimentos musicais na construção do arranjo, incluindo as habilidades técnico-instrumentais, considerando os níveis musicais diversos. Sob o Dance, a Condição Intrapessoal do arranjo é também considerada como uma ferramenta para o aprendizado de instrumentos musicais, o que é citado por autores como Cerqueira (2009) e Flach (2013), assim como as UEs de instrumento do

PROLICENMUS, conforme se descreve no capítulo 3 desta tese e confirmação de Woods, quando afirma que “as habilidades técnicas adquiridas através da aprendizagem criativa são aquelas que implicam alguma característica de operação, de correr riscos, de experimentar e de solucionar um problema” (WOODS, 2009 apud BEINECKE, 2015, p. 51). Na realimentação do conhecimento, também se utiliza das habilidades e conhecimentos técnico-musicais na elaboração de Arranjos, conforme afirmam os relatos: “[...] também com toda sala de forma prática e teóricas onde foi trabalhado: análises, práticas de instrumentos, regência, arranjos, orquestração, dentre outros [...] que proporcionou para cada um que se envolveu no projeto, momentos de crescimento musical” (D.); “Tocar, atuar, compor, reger, durante este período de aprendizado, para construção de arranjo, como devemos pensar não só no instrumento, mas em todo conteúdo do que está sendo proposto” (L.). Embora não sendo de ordem estritamente musical, o compartilhamento e a utilização de elementos de coreografia, cenário e figurino acrescentaram subsídios à criação e ao enriquecimento dos arranjos, conforme relato: “[...] a Música era tocada em sala e ao mesmo tempo era pensada em sua interpretação na apresentação final, então era música e encenação junto” (I.L.).

Olhando ainda sob a Condição Intrapessoal, por meio dos relatos, observa-se que os alunos consideraram a experiência como benéfica em seu aprendizado musical, o que não deixa de ser também um dos objetivos da proposta. O aproveitamento das habilidades musicais individuais se revela neste relato:

Por ter um pouco mais de afinidade com a área de composição fiquei responsável por compor as outras três vezes [...] e, com o grupo, passaríamos *pra* turma essas divisões[...] Também criei a parte harmônica das flautas [...] Tive também algumas dificuldades de digitação, pois não domino 100% os programas de edição de partitura, o que me fez perder bastante tempo para digitar[...] (D.).

Pode-se abstrair desse relato um fato preocupante, na questão do coletivo: apesar da tentativa na divisão das tarefas, um componente do grupo assumiu a maior parte, quase todas as tarefas de criação, inclusive, com a de digitação das partituras, na qual declara dificuldade.

Sob a Condição Interpessoal, intrinsecamente ligada à Intrapessoal, observou-se que, durante o processo de exploração da Microcanção, houve certo estranhamento, mas também se verificou agrado. Era esperado que os alunos trocassem informações, entre si, relativamente a seus instrumentos, tanto considerando suas habilidades técnicas de execução quanto seus conhecimentos sobre os possíveis usos convencionais e expandidos respeito do instrumento. A finalidade era utilizar esses conhecimentos no Arranjo, considerando os níveis musicais diversos, conforme o relato a seguir, que aponta esse aspecto:

Foi uma proposta que eu gostei muito, pois experimentamos o outro lado da música, que não é só tocar ou cantar, também entra na parte musical a produção de **arranjos, que devem ser cuidadosamente produzidos para cada grupo.** (I. D., grifo meu).

No exercício dessa generosidade para com o Outro, eles entenderam que isso repercutia, beneficentemente, também sobre o Eu, pois todas as decisões e ações tomadas comprometem, diretamente, o sucesso do produto final e de cada um que dele faz parte. Conforme Menezes (2014, p. 69), a conduta criadora na Proposta Musicopedagógica CDG “cria um espaço de criação não apenas da obra, mas do *si mesmo* que se envolve e participa do processo de criação”.

A etapa da Proposição, correspondente ao Pilar Gente no CDG, prevê a integração da versão final do Arranjo à performance e ao contexto. As ações referentes à Condição Intrapessoal, no Gente, dizem respeito à Utilização dos Recursos Sonoros combinados por todos, à Liberdade de Expressão de cada um no conjunto, e à Estrutura Permanente de Obra Aberta. Sob a Condição Interpessoal, consideram-se aspectos referentes aos resultados artísticos, por assim dizer, durante cada apresentação, incluindo a Integração com o Público e a Aceitação do Outro, quaisquer que sejam seus desempenhos particulares. Durante este estudo, os grupos utilizaram grande variedade de recursos sonoros convencionais e não convencionais no processo de Espacialização. Por exemplo, os alunos fizeram uso de tecnologia para realizar a gravação de áudio, contendo sons do meio ambiente e de animais, os quais foram reproduzidos via aparelhos celulares com amplificação. A voz, em diversas inflexões e usos (cantada, falada, sussurrada, gritada..., em efeitos de choros, risadas, efeitos onomatopaicos, e tudo o mais que a inspiração permitir), foi outro elemento utilizado, espontaneamente, na aplicação do Roteiro nas fases Preliminar e Experimental, de forma ornamentada e variada. De início, percebeu-se um pouco de surpresa e resistência à inclusão de todos esses efeitos, talvez justificadas por algum constrangimento; porém, como esses recursos já estavam previstos nas partituras originais de algumas das Microcanções do Musical de Natal, foram condicionados a incluí-los nos Arranjos. Ao final, declararam terem gostado da experiência.

Paulatinamente mais descontraídos, ao longo do processo, os alunos tiveram liberdade para expressarem seus pensamentos, tanto resultantes de jogos e improvisos quanto musicais, no que diz respeito à inserção de elementos musicais *stricto sensu*, nos arranjos, conforme relato: “Era uma composição que dava total liberdade para colocar e retirar trechos do arranjo [...]” (I. L.). Também nos momentos de exprimirem suas opiniões quanto aos arranjos pré-

finalizados dos colegas, eram livres para aceitá-las e se apropriarem delas, e para discordarem, rejeitando-as; porém, em ambas as situações, sempre mediante argumentos coerentes e convincentes, o que enriquecia as discussões em aula e fazia com que se sentissem acolhidos, valorizados e respeitados. A grande maioria deles se caracterizou pela apresentação de uma postura permeável, que, nesse contexto, indica ter o espírito acessível para ouvir opiniões contraditórias às suas ideias originais e ser flexível, aberto a mudanças, conforme um dos Princípios Compositivos da PropMpCDG, a Obra Aberta. Assim, a Obra é e está Aberta, em sua concepção, mas a ação de mudança acontecerá se e somente se o intérprete/arranjador/compositor estiver disposto e permeável a essas eventuais modificações/recriações na Obra. Costa e Diez (2012, p. 6-7) apontam que “nessa perspectiva, apresenta-se o desafio de em cada encontro colocar-se aberto à alteridade pela interpelação que vem do outro, pois esta rompe um pouco ou completamente o plano que apreende a relação”.

A Aceitação está ligada também ao interesse pessoal: o Outro, um outro Eu singular, pode contribuir (ou não...) com o que possui e com o que deseja compartilhar (e Eu aceito, ou não). Relacionado a esse, está o Princípio da PropMpCDG da Participação Voluntária: no processo de criação, o critério de participação é o interesse, ou seja, participa quem deseja, ou se sente impelido a participar. (NUNES, H., 2004, p. 5). Essa questão ficou explícita tanto nas aulas, quando se percebeu que nem todos os alunos atuaram com a mesma proatividade, quanto no Recital Musicopedagógico, em relação aos alunos do componente Canto Coletivo: conforme descrito, foi realizado o convite e a participação era voluntária. Observou-se, então, que alguns se envolveram mais ativamente do que outros, atendendo ao chamado durante o ensaio, estando à frente, no palco; porém, conforme previsto no Recital Musicopedagógico, mesmo os que não se dispuseram a assumir alguma personagem fixa, ficando somente como assistentes, também atuaram, de acordo com o roteiro contido no Libreto. Esse fato está relacionado ao Princípio Compositivo para a Performance, segundo o qual participam do evento final os “artistas” disponíveis no momento. E estar disponível, ou não, também é uma escolha particular, pessoal. Esse fato também se insere no Pilar Cante, conforme já explicado anteriormente. Então, não havendo disponibilidade interior, por parte de algum dos integrantes da *Performance*, neste momento, aplica-se o Princípio da Possibilidade de Alternância de Artistas, a cada nova interpretação da peça e a cada novo do espetáculo. Obviamente, isso implica planejar um desenho flexível para os Arranjos. Menezes e Nunes (2015, p. 2) apontam que, nesse contexto, há o “[...] oferecimento de uma multiplicidade de

formas de participação; permitindo, com isso, que cada um assuma diferentes papéis no decorrer do processo de criação, entendido como [...] itinerância de papéis”.

Assim aconteceu após a finalização dos Arranjos, na turma de Regência III: o fato de uma aluna ter desistido do componente quase no final do semestre letivo fez com que a turma, incluindo a pesquisadora, necessitasse tomar decisões emergenciais relativas aos arranjos, os quais já estavam em fase de finalização: ou se retirava a parte relativa ao instrumento musical executado por ela, clarinete, provocando um vazio inadequado na estrutura geral do Arranjo, ou se executaria suas partes com outro(s) instrumento(s), adaptando-as ou redistribuindo-as, conforme o caso. Essa foi a decisão tomada, com as linhas melódicas sendo executadas pelo teclado, utilizando o timbre correspondente ao instrumento e, em aula, procuraram-se os “artistas disponíveis no momento”, efetuando-se um rodízio entre os músicos, ao teclado. É sabido que, se uma linha foi escrita para determinado instrumento, será sempre para esse instrumento, no entanto nem sempre é possível ter todos os instrumentos disponíveis, havendo a necessidade de direcioná-la para outro instrumento, ou fazer adaptações, uma espécie de transcrição, em função do arranjo já finalizado. Esse entendimento reforça a importância de outro item referente à elaboração de Arranjos: as permanentes Adaptação e Integração ao contexto. Esse aspecto está ligado diretamente à Obra Aberta, sempre “temporariamente definitiva e definitivamente temporária”, que prevê modificações a cada interpretação, de acordo com a necessidade ou o desejo do intérprete, no momento. Essa mobilidade pode não ser adequada a grupos musicais constituídos sob formas convencionais fixas e/ou que tenham objetivos de realizar concertos artísticos, porém é de fundamental importância num processo educativo.

A Integração ao contexto também levou em conta a época do ano em que seria realizada a apresentação, já que foi por essa razão que se escolheu o tema Natal. As experiências culturais, religiosas e musicais dos alunos em relação ao tema foram identificadas e devidamente equilibradas, visto que elas exercem influência sobre as características dos Arranjos, no que se refere ao Princípio Compositivo Ambiência, ou seja, o aproveitamento das características dos espaços físicos e vivenciais, previsto para a execução do espetáculo. No contexto da aplicação desta proposta de Arranjos, após a escolha do tempo e do local onde seria realizada a apresentação do Musical, os ensaios com as duas turmas (Regência I e III) foram direcionados pensando-se no aproveitamento desses aspectos. Assim, a localização espaço-temporal dos músicos instrumentistas e cantores foi demarcada, em comum acordo, devidamente submetida à ideia de Envelope, qual seja, uma postura anterior ao início



percebido de fora; uma postura individual, na qual cada integrante se situa no ambiente de performance, aqui chamada de *Ambiência*. A *Ambiência* está “envelopada” por uma sequência de fatos internos, quais sejam: expira – para – foca – inspira – começa. O começo efetivo já vem emoldurado pela previsão de todos os passos para a apresentação do Arranjo, desde a chegada para o ensaio até o final do espetáculo. Conforme descrito no item 4.3.3, embora tendo previsto os movimentos nos ensaios, alguns alunos tiveram dificuldade em se localizar corretamente no palco, assim como de fazerem movimentações econômicas e precisas. Por isso, a Coreografia é parte integrante da *Ambiência* e, por isso, faz parte do Arranjo Escolar. Nesse contexto, também os Figurinos, produzidos com base nas condições climáticas do local, assim como no caráter das personagens e dos intérpretes, e o Cenário, que considerou janelas, ganchos e móveis existentes no local, aproveitando-os como suporte, foram considerados na *Ambiência*, pois fazem parte do Arranjo Escolar. No caso em estudo, com vistas a serem adaptados ao clima quente e seco da cidade e às condições do *hall* que serviu de palco, preferiram-se somente caracterizações mínimas, estilizadas, que permitissem apenas identificar as diferentes personagens e os momentos da história narrada pelo Musical.

Cumpridas as etapas previstas no Roteiro, as quais estão relacionadas ao Modelo Teórico, é importante reforçar que, embora dispostas de forma a serem executadas sequencialmente, conforme descrito em 3.2.2, as etapas neste Modelo estão sempre retornando a elas mesmas, retroalimentando-se, conforme ilustra a figura 10, abaixo. Este fato ocorreu na experiência relatada: os movimentos ocorrem como voltas em uma espiral, em que, a cada volta, conceitos são revistos e ampliados. Essas etapas, estando intrinsecamente interligadas, permitem que os elementos dispostos em suas células possam se movimentar, transportando-se, temporariamente, para outra célula, de acordo com o foco pretendido no momento, conforme um movimento de móvel. Observou-se que as três etapas (Planejamento, Exploração e Proposição) acontecem e se reproduzem dentro delas mesmas, ou seja, no Planejamento, de certa forma, realizam-se também a Exploração e Proposição, assim como na Exploração há o Planejamento e a Proposição, acontecendo o mesmo na fase da Proposição, propriamente dita: é por essa razão que as etapas são móveis, e sua sequência não deve ser necessariamente seguida à risca.

**Figura 13** – Esquema de Reatualização no Modelo Teórico



Fonte: A autora.

### 6.3 ROTEIRO CDG PARA ARRANJOS DE CANÇÕES ESCOLARES

A partir das constatações feitas ao longo de toda experiência aqui descrita, apresenta-se, por fim, o Roteiro CDG para Arranjo de Canções Escolares, conforme almejado por seu objetivo geral:

**Quadro 13 – Roteiro CDG para Arranjos de Canções Escolares**

(continua)

<b>ROTEIRO CDG PARA ELABORAÇÃO DE ARRANJOS DE CANÇÕES ESCOLARES</b>	
<b>P L A N E J A M E N T O</b>	<p><b>Arranjadores:</b>  <u>Nomes:</u>  <u>Local e data:</u></p>
	<p><b>Canção a ser arranjada</b>  <u>Nome da Peça:</u>  <u>Conteúdos musicais:</u>  <u>Contexto:</u>  <u>Potencial Inter/Multi/Pluri/Transdisciplinar:</u></p>
	<p><b>Caráter</b>  <u>Estilo:</u>  <u>Aspectos típicos:</u>  <u>Gênero:</u>  <u>Função Específica:</u></p>
	<p><b>Texto</b>  <u>Prosódia:</u>  <u>Conteúdo/Mensagem:</u>  <u>Intenção expressiva:</u>  <u>Madrigalismo:</u></p>
	<p><b>Melodia</b>  <u>Escala e armadura da tonalidade principal:</u>  <u>Graus inicial e final:</u>  <u>Extensão:</u>  <u>Tessitura:</u></p>
	<p><b>Ritmo</b>  <u>Andamento:</u>  <u>Sinais de compassos:</u>  <u>Agrupamentos rítmicos característicos:</u>  <u>Início e terminação:</u></p>
	<p><b>Harmonia</b>  <u>Modo:</u>  <u>Cadências principais (com indicação de compassos):</u></p>
	<p><b>Arranjo:</b>  <u>Objetivos musicais do grupo (incluindo conteúdos musicais):</u>  <u>Objetivos contextuais e potencial interdisciplinar:</u>  <u>Recursos humanos e materiais disponíveis:</u></p>

(conclusão)

<b>E X P L O R A Ç Ã O</b>	<b>Forma do Arranjo e Harmonia</b> <u>Esquema formal com encadeamento dos acordes e indicação da(s) cadência(s):</u> <u>Denominação:</u> <u>Madrigalismo:</u>
	<b>Textura</b> <b>Instrumentação</b> <u>Acompanhamento (incluindo a extensão e tessitura de cada instrumento):</u> <u>Contracanto/Outras vozes (incluindo a extensão e tessitura de cada instrumento):</u> <b>Vozes</b> <u>Extensão/Tessitura de cada naipe vocal disponível para a execução:</u>
	<b>Ritmo</b> <u>Padrão rítmico do acompanhamento:</u> <u>Estruturas complementares:</u> <u>Percussão corporal:</u> <u>Madrigalismo:</u>
	<b>Melodia</b> <u>Contorno melódico do Contraponto/melodia coral ou instrumental:</u> <u>Estruturas de interesse:</u> <u>Madrigalismo:</u>
	<b>Caráter</b> <u>Andamento e indicação de Metrônomo:</u> <u>Denominação específica:</u> <u>Expressão:</u> <u>Dinâmica:</u> <u>Agógica:</u> <u>Gênero:</u> <u>Estilo:</u>
	<b>P R O P O S I Ç Ã O</b>
<b>Espacialização Visual</b> <u>Coreografia:</u> <u>Figurinos:</u> <u>Cenário:</u> <u>Possibilidades de desdobramentos e adaptações:</u>	
<b>Outros elementos de apoio à intenção expressiva</b> <u>Emprego de tecnologias de multimídia:</u> <u>Aproveitamento de meios de comunicação de massa:</u> <u>Resgates etnomusicológicos:</u> <u>Instrumentos de construção própria:</u> <u>Outros:</u>	

Fonte: A autora.

O Roteiro acima, em formato similar ao da Ficha de Análise e Roteiro Compositivo CDG, apresenta-se como uma sugestão de sequência de procedimentos, a qual se divide nas três etapas previstas tanto no quadro Sequência dos Passos quanto no seu derivado, Síntese Teórica do Processo de Criação CDG. A primeira etapa, impulsionadora de todo o processo, corresponde ao Planejamento, no qual estão previstos o aprendizado, a análise e a exploração da canção a ser arranjada, extraído-se dela o máximo de elementos possível, observando seus Conteúdos musicais, seu Potencial Inter/Multi/Pluri/Transdisciplinar, seu Caráter e seu Texto. Após essa apropriação inicial da canção, o planejamento do arranjo, propriamente dito, leva em conta os Objetivos musicais e contextuais do grupo e as características interdisciplinares, com os Recursos humanos e materiais disponíveis. Nessa etapa, os procedimentos estão assim ordenados:

1. Escolha da canção, que seja adequada aos objetivos musicais do grupo e contextuais;
2. Aprendizado da canção, com base na leitura e no canto de sua partitura, assim como em outras informações pertinentes a ela;
3. Descoberta de possibilidades e características implícitas na canção, por meio de Exploração, utilizando-se canto, percussão e expressão corporal, e eventuais habilidades instrumentais dos envolvidos, associando tudo isso aos dados coletados por meio de leituras diversas e de sua análise musical e textual, observando o potencial Inter/Multi/Pluri/Transdisciplinar nela contido.
4. Estabelecimento de uma concepção de sonoridade ideal para as circunstâncias, confrontando-a com recursos humanos e materiais disponíveis.

Ao concluir a etapa do Planejamento, o aluno passa à Etapa de Exploração: nela, acontece a inserção de elementos musicais, quando se define a Forma do Arranjo e suas Harmonias, a Textura, com o emprego de instrumentos e/ou vozes, e o Ritmo e Melodia complementares, sempre observando as decisões tomadas na primeira etapa, referentes ao Caráter, atentando para que os elementos a serem inseridos **concordem** com o sentido da peça, reforçando-o. Nessa etapa acontecem as testagens, avaliações e retroalimentação das propostas, com a participação de todo o grupo, levando os resultados a registro de versões prontas, em partituras. Para tanto, no Roteiro consta o item Madrigalismo nas seções Forma e Harmonia, Ritmo e Melodia, em que o arranjador deverá expor suas decisões musicais e a implicação dessas escolhas no reforço do sentido da canção. Dando continuidade à primeira etapa, os procedimentos sugeridos levam em conta a realização de arranjo vocal seguido de instrumental, e estão assim distribuídos:

5. Estabelecimento da harmonia da canção ou eventual rearmonização;
6. Formação da linha do Baixo, apoiando a melodia e preenchimento da harmonia no arranjo vocal, atentando para a extensão e tessitura de cada naipe;
7. Definição do padrão rítmico das possíveis vozes adicionais e inclusão de outras estruturas rítmicas complementares, como percussão corporal;
8. Elaboração melódica do acompanhamento, em contracantos, com eventual acréscimo ou enriquecimento de outras vozes, atentando para a Prosódia;
9. Definição do Acompanhamento Instrumental, com inserção de linhas melódicas e/ou rítmicas complementares (para instrumentos melódicos e/ou harmônicos) e padrões de acompanhamento (para instrumentos harmônicos), atentando para a extensão e tessitura de cada instrumento;
10. Elaboração de Introdução, Interlúdio e Coda;
11. Inserção de elementos referentes ao Caráter: definição de Andamento e indicação de Metrônomo, com a denominação específica, e Expressão. Observe-se que a inclusão de sinais de Dinâmica e Agógica e determinação do Gênero e Estilo da obra resultante.

Na sequência, a terceira etapa trata da Proposição do Arranjo, em que os elementos a serem inseridos devem servir de **ampliação ao sentido da canção**, ambientando o ouvinte com o clima sonoro pretendido. Consideram-se, aqui, os itens referentes à Espacialização Sonora e Visual e a Outros elementos de apoio à intenção expressiva. Na sequência dos procedimentos anteriores, essa etapa se constitui de dois procedimentos:

12. Inserção de elementos sonoros e expressivos, considerando sons ambientais e exploração de sons não convencionais e uso de tecnologia (TICs);
13. Inserção de elementos visuais, com a definição da Coreografia, incluindo disposição no palco e elementos de Ambientação, Figurino, Maquiagens e Cenários, e possibilidades de desdobramentos e adaptações destes itens a outros contextos e disciplinas;
14. Inclusão de outros elementos que sirvam de apoio à intenção expressiva, como o emprego de tecnologias de multimídia, o aproveitamento de meios de comunicação de massa, resgates etnomusicológicos, utilização de instrumentos de construção própria, e aqueles que se julgar apropriados.

Ressalta-se, mais uma vez, que os passos apresentados não necessariamente devem obedecer à ordem disposta, no entanto deve-se atentar para que todos sejam atendidos, em algum momento.

Conforme já referido, os itens contidos no Roteiro foram, inicialmente, definidos após Pesquisa Documental nas UEs do PROLICENMUS, seguindo os Princípios Compositivos CDG. Depois de testados, em sua fase Experimental, e realizadas as correções dos arranjos elaborados pelos alunos, incluíram-se novos elementos, considerados fundamentais, mas ausentes nas partituras enviadas por eles, e retiraram-se velhos elementos. O Roteiro, assim construído, tem dupla função, sendo um instrumento norteador dos passos para a elaboração dos Arranjos e para análise deles, assim como a Ficha de Análise CDG, do qual também é derivado. Encerrando essa parte da investigação, considera-se que foram confirmadas as seis Condições da hipótese inicial e as três Etapas de trabalho, conforme constantes no quadro Síntese Teórica do Processo de Criação. Chega-se à Conclusão de que o processo de criação de Arranjos CDG enfrenta aspectos dos mesmos Pilares de seu Processo de Composição de canções. **Esse é Desdobramento dos Princípios Compositivos!** O Roteiro, assim elaborado, representa uma reflexão do que aconteceu no processo de Experiência desta pesquisa. Como toda obra criada dentro da PropMpCDG, ele é considerado, neste momento, como o “definitivamente temporário”, permanecendo aberto a novas interferências e contribuições que se julgarem necessárias e oportunas. Assim, considera-se que as Intersecções são mutáveis a cada giro da espiral (processo); no entanto os Pilares (CDG), não mudam, mas, sim, são sistematizados de acordo com cada experiência.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal motivação para o desenvolvimento deste projeto surgiu de minha experiência profissional. Graduada em Regência Coral (UFRGS, 2005), o trabalho com coros implicou elaboração de arranjos que se adaptassem aos diversos grupos, gerados ora por falta de peças para um repertório específico, ora por arranjos de determinadas peças estarem em desacordo com o nível musical e/ou com as vozes disponíveis. Essa experiência foi somada à de atuação como tutora e coautora da produção dos materiais didáticos para a ID SI Teclado no PROLICENMUS, no qual as canções necessitavam de arranjos para instrumento e voz que se adaptassem a cada conteúdo musical programado e também ao nível musical do público-alvo do curso. Desde 2015, como professora no curso de Licenciatura em Música da UEFS na área de Regência e Canto Coral, além do trabalho na Extensão com o ensino de Teclado em grupo, a questão da elaboração de arranjos está novamente presente no meu cotidiano docente, tanto na proposição de atividades que envolvam a criação, quanto na análise e execução desses.

Autores da área da Composição e Arranjo, tais como Griffiths (1995), afirmam que tanto o arranjo quanto a obra original se constituem numa unidade de natureza compositiva, ideia compartilhada pela Proposta Musicopedagógica CDG, em seus Princípios Compositivos (UFRGS, 2010). Entende-se, também, que os arranjos devam reforçar o sentido da canção, indo ao encontro dela, estando de acordo com ela, conforme a seguinte definição: “[...] propor um arranjo para uma obra musical significa revelar, trazer à luz, uma releitura dela; algumas vezes, implica praticamente recriá-la.” (UFRGS, 2010, UE\_28, p. 3). Partindo dessa concepção de arranjos, o que se observa é que existem casos nos quais esses parecem se afastar do sentido original da canção, cuja consequência é a descaracterização da obra. Em se tratando da canção escolar, defende-se, na PropMpCDG, que tal fato pode se tornar mais prejudicial do que construtivo ao desenvolvimento do aluno em processo de musicalização, pois o entendimento da peça original torna-se ambíguo. Se tal jogo de oposições pode ser inspirador e instigante ao artista formado, eventualmente, torna desnecessariamente imprecisa a oportunidade de utilizar esses recursos com função musicopedagógica. Constatou-se sensibilidade para esse fato no PROLICENMUS proposto sobre fundamentos da PropMpCDG.

Motivada, assim, por minha experiência pessoal como regente e professora, e considerando, então, os fatores apontados acima, surge o questionamento que se constituiu



pergunta norteadora desta tese de Doutorado, qual seja: **a partir dos Princípios Compositivos CDG, quais os elementos e habilidades devem considerados na elaboração de arranjos para canções escolares?** Diante da decisão de abordar tal tema, iniciou-se uma investigação junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, buscando-se concepção e método para elaborar arranjos que pudessem servir como ferramentas para profissionais da área. Desejava-se que tal ferramenta levasse em conta as particularidades da canção a ser arranjada, sendo que, por meio da inserção de elementos musicais e/ou não musicais, seu sentido pudesse ser revelado e reforçado. Assim, o Objetivo Geral deste estudo foi propor um Roteiro para Criação de Arranjos de Canções Escolares, fundamentado nos Princípios Compositivos CDG.

Apoiando esta Pesquisa, foi realizada a Revisão Bibliográfica na literatura da área de Composição e Métodos de Arranjos, a fim de cercar o tema. Por meio dela, observou-se que a literatura que trata especificamente da área da elaboração de arranjos é vasta; no entanto, nos métodos disponíveis, a ênfase está nos conteúdos musicais, como Harmonia, Instrumentação e Orquestração, sobre os quais é essencial que o estudante já possua domínio, para então aprender sobre a construção do arranjo. Além disso, a função desses arranjos, em tais contextos, prioriza a execução artística, em detrimento da ação pedagógica. Em contrapartida, as leituras do material da área da Educação Musical apresentam a questão do Arranjo como parte de atividades de Criação, nas quais os aspectos pedagógicos são dirigidos para a aprendizagem de elementos musicais e/ou técnico-instrumentais, conforme pode ser visto em autores como Beinecke (2015), Flach (2013) e Cerqueira (2009). Porém a criação de arranjos musicais para canções escolares, a partir dos Princípios Compositivos CDG, ainda é pouco difundida. Julgou-se essencial, por isso, o estudo aprofundado do material que foi produzido e disponibilizado pelo PROLICENMUS.

A fim de responder à pergunta da pesquisa e alcançar o Objetivo Geral do estudo, foram elaborados três Objetivos Específicos, os quais geraram, cada um, um capítulo desta tese. Tendo sido os dois primeiros destinados à Contextualização e à abordagem Metodológica utilizada nesta Pesquisa, o capítulo 4 trata da investigação realizada para atender o primeiro Objetivo Específico, qual seja: Estabelecer o conceito de Arranjos para Canções Escolares, no contexto da Pesquisa, extraíndo-se ideias para propor um Roteiro Preliminar de ensino, baseado nas Unidades de Estudo oferecidas pelo PROLICENMUS. Para tanto, realizou-se uma Pesquisa Documental nas UEs das IDs do material do PROLICENMUS, em que o tema Arranjo foi tratado, o que se justificou por três motivos principais: 1) a base dos Princípios

Compositivos (por conseguinte, da elaboração de Arranjos, está diluída nas várias UEs das IDs do curso; 2) os alunos do PROLICENMUS já eram professores em exercício, o que permitiu que o material didático produzido para as UEs pudesse estar sendo posto à prova, junto à realidade escolar do público-alvo final do estudo; e 3) as orientações contidas no PROLICENMUS estavam voltadas também a alunos adultos em formação musical, em que conteúdos de Musicalização eram tratados concomitantemente aos das técnicas de Arranjo, o que contribuiu para o seu desenvolvimento musical. Dessa revisão, foi originado o primeiro instrumento de Coleta de Dados, o quadro Resumo das UEs do PROLICENMUS, o qual deu conta de um inventário das informações coletadas, detalhando conteúdos e forma de abordagem do tema. Esse quadro, por sua vez, deu origem a um Roteiro Preliminar de Elaboração de Arranjos.

Atendido o primeiro Objetivo Específico, partiu-se para o segundo, que foi: verificar a validade do conceito enunciado e sua consistência frente à elaboração do roteiro de ensino de Arranjos buscado, trabalho cuja descrição se encontra no capítulo 5 desta tese. O Roteiro extraído do quadro Resumo das UES do PROLICENMUS foi aplicado, presencialmente, junto aos alunos do componente curricular Regência III do curso de Licenciatura em Música da UEFS, no semestre 2016.1, com a finalidade de testar o próprio Roteiro, enquanto instrumento do estudo. Resultou daí o quadro Características dos Arranjos no PROLICENMUS, no qual os conteúdos foram organizados de acordo com os itens do Plano de Ensino das IDs do PROLICENMUS, o que permitiu uma visão mais abrangente dos procedimentos relativos a arranjo em cada ID do curso. O passo seguinte foi a realização de uma síntese de conteúdos relativos a cada item do quadro, a qual foi disposta em um novo instrumento de pesquisa, o quadro Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo CDG para Canções Escolares, no qual essas informações foram cruzadas com os Princípios Compositivos CDG, dando origem, assim, ao Roteiro Experimental. Esse Roteiro, juntamente com o material elaborado especificamente para esta experiência, o Musical de Natal, cujas Microcanções foram arranjadas pelos alunos, foi utilizado em nova aplicação, no mesmo contexto, em 2017.2. Dessa experiência, foi possível extrair os dados que atenderam ao terceiro objetivo específico desta pesquisa.

O capítulo 6 desta tese, então, contém os dados extraídos das aplicações do Roteiro de Elaboração de Arranjos, em suas fases Preliminar e Experimental, sendo que, após sistematizados e discutidos, foi possível tecer as discussões, conforme já dito, atendendo ao terceiro Objetivo Específico da pesquisa, o qual está assim enunciado: Caracterizar princípios,

elementos e habilidades que devem ser levados em consideração na construção de Arranjos para a Canção Escolar, segundo os Princípios Compositivos CDG, fornecendo subsídios que sustentem a proposição de um Roteiro Final buscado. Para a realização do trabalho, nesta etapa, empregou-se o quadro Síntese do Modelo Teórico Utilizado, o qual aponta os fundamentos das obras criadas e arranjadas dentro da PropMpCDG. Com base nesse instrumento, foram elaboradas as questões para a Autoavaliação realizada pelos participantes da pesquisa, a qual teve por finalidade verificar o nível de percepção dos alunos quanto à proposta desenvolvida em aula. Com as respostas em mãos e as observações realizadas por meio de um Diário de Campo e gravações de aulas e do Recital Musicopedagógico, momento de culminância da proposta, foi possível tecer as discussões, extraindo daí os elementos fundamentais na construção de um Roteiro de Elaboração de Canções Escolares CDG.

De acordo com a PropMpCDG, um Roteiro para Elaboração de Arranjos, no qual os conteúdos musicais vão sendo inseridos, seguindo um crescendo de dificuldade musical junto com a prática da construção do arranjo, não pode ser restrito a uma coletânea de elementos sofisticados da Música, dispostos de forma aleatória. Consciente dessa premissa, focou-se no tema e foi realizada a busca nas diversas IDs que se ocuparam com o assunto, a fim de elaborar um roteiro para ordenação de dificuldades crescentes de tais conteúdos. Quando aplicado, em 2016.1, em sua fase Preliminar, descobriu-se que as questões musicais não eram o principal problema – ou eram, mas se escondiam sob outros fatores que se apresentaram como mais evidentes: a falta de motivação e a incapacidade para o trabalho coletivo. Após revisão do Roteiro, os aspectos acima foram reconsiderados e, na segunda aplicação, na fase Experimental, em 2017.2, os grupos de trabalho foram reduzidos a dois ou três integrantes cada. Ainda assim, com um olhar mais atento, percebeu-se que alguns alunos se esconderam nos grupos, enquanto outros tomaram a frente nos trabalhos, o que pode se considerar comum dentro de um trabalho coletivo; no entanto, de modo consciente, combateu-se tais disparidades. Ao final, o objetivo foi alcançado e, à medida que os arranjos eram corrigidos ou comentados, as sugestões eram acolhidas por todos da turma, pois as mesmas observações sempre poderiam ser úteis para outro arranjo, de forma a promover unidade e parceria entre grupos. Esse fato foi reconhecido pelos alunos, conforme relatos apresentados em 6.1 e 6.2 desta tese.

Observou-se que o trabalho coletivo e colaborativo esteve presente em todas as etapas da proposta, sendo sempre recorrente nas ações e nas percepções dos alunos, tanto como fator

dificultador como facilitador da aprendizagem. Baseada na Abordagem Multimodal, a razão pela qual se prezou tanto a questão do coletivo neste processo é apontada por Nunes:

[...] todos os pontos de partida para uma formação de abordagem multimodal como a Proposta Musicopedagógica CDG [...] são sustentados pela compreensão das dinâmicas pessoais e sociais envolvidas em tal formação, assim como das redes de relações nela existentes. (NUNES, H., 2012b, p. 13).

Essas dinâmicas sociais ocorridas em sala de aula são apontadas por Costa e Diez (2012, p. 7) como desafiadoras:

Pensar a educação através da abertura ao encontro numa relação assimétrica com o mundo inesperado do outro é estar disposto a lançar-se em desconhecidos horizontes, expondo-se ao infinitamente outro com os riscos que o encontro traz e provoca.

Esses horizontes desconhecidos tendem a ser permanentemente evitados, em um mundo no qual predomina a tendência ao individualismo. Percebe-se que o aluno do século XXI, de modo geral, está conectado ao mundo e, ao mesmo tempo, está solitário, individual. Há dificuldade de trabalhar em conjunto, colaborativamente, e de agir em favor de todos. No entanto, admite-se que, nas relações sociais e educacionais, não existe o Eu sem o Outro. E, se o Eu ignora o Outro, está ignorando a si mesmo. O que se procurou provocar nos alunos, ao realizar experiências coletivas, foi trazê-los à realidade educacional, visto se tratarem de futuros professores de Música. A busca nas UEs do PROLICENMUS evidenciou que a concepção do Gente, dentro da PropMpCDG, sustentando o trabalho de arranjos no curso, possui alguns aspectos que podem sugerir um método de trabalho contextualizado, contemporâneo, próprio para o que se está vivendo na atualidade, ou seja, Arranjo com finalidade integradora, criativa e criadora.

Observou-se que o esforço por constituir e fortalecer grupos de trabalho está diretamente relacionado à questão da Motivação, em um movimento de mão dupla: um objetivo em comum une um grupo, assim como um grupo que já esteja unido encontra um objetivo comum pelo qual trabalhar. Conforme se constatou nas aplicações, a questão da formação individual, história de vida e expectativas influencia as escolhas e atitudes. O reforço a essa questão para a aplicação do Roteiro na fase Experimental foi a estratégia de compor um Musical e de se trabalhar sobre ele, unindo outras linguagens artísticas, em um tempo significativo do calendário escolar. Todos esses se apresentaram como recursos que resultaram satisfatoriamente, tanto durante o processo quanto na culminância do projeto. A despeito disso, conforme apontado em 6.2.1, não se pretende aqui aliar a construção de

arranjos somente a um único gênero musical, nem ao compromisso de dar conta de conteúdos específicos; apresenta-se uma experiência considerada bem-sucedida, deixando a cargo do professor as escolhas pedagógicas que julgar mais adequadas a sua concepção. Coerente com isso, a PropMpCDG na qual estão inseridos os Princípios Compositivos, dentre os quais foram extraídos os princípios para a composição de arranjos, “[...] tem por objetivo o desenvolvimento integral da criança através da música” (MENEZES, 2014, p. 34). Assim, mais do que os elementos musicais, a criação de arranjos como parte de um processo composicional focaliza o ser humano em suas diversas interfaces, incluindo aí sua visão de vida e compreensão do mundo que o cerca, o que passa, necessariamente, pelas duas questões apontadas acima: o trabalho coletivo e a motivação.

Outro ponto fundamental focado diretamente no trabalho com Arranjos, o qual também é relacionado à Motivação, foi o desenvolvimento musical dos alunos. Durante este experimento, em todas as fases (Planejamento, Exploração e Proposição), foram requeridos revisão, reforço e/ou nova aprendizagem de conteúdos teórico-musicais, a fim de serem utilizados nos Arranjos. Observou-se que os alunos apresentaram dificuldades nas Interseções da Síntese Teórica da Metodologia para Elaboração de Arranjos (apresentada no item 6.1.2) correspondente às Ações (Elaboração dos arranjos e ensaios) e nos Ideais (Recital Musicopedagógico), e credita-se isso ao fato de ainda estarem presos aos Produtos (Análises das Microcanções do Musical), pois ainda liam com insegurança e apresentavam partituras incompletas. No entanto, devido ao esforço, tanto por parte da pesquisadora e da professora do componente curricular, quanto por parte dos próprios alunos, constatou-se significativo crescimento musical. Por meio do compartilhamento de conhecimentos e desafios por vezes surpreendentes, os alunos foram beneficiados ao assimilaram ainda mais do todo do conteúdo a ser aprendido no curso, conforme seus relatos na autoavaliação, citados nos itens 6.1 e 6.2.

L. Nunes e H. de S. Nunes (2015, p. 4) destacam que, na PropMpCDG, toda manipulação musical deve ter estreita correspondência com o poder comunicativo que o conteúdo dos textos – letra e música –, de uma canção apresenta, e vice-versa. Assim, “em uma canção cuidadosamente elaborada, o compositor deve buscar coerência entre as estruturas textuais da letra e as musicais.” (UFRGS, 2008, UE\_27, p. 7). Por isso, o arranjo deve estar de acordo com as características da canção, ampliando-a e valorizando-a por meio de exploração e uso de sonoridades vocais/instrumentais alternativas, sendo que esses devem também promover uma ambientação sonora repleta de estímulos a sensações que se pretende suscitar nos ouvintes, respeitando as possibilidades dos instrumentos e instrumentistas

disponíveis para executá-lo. Definiu-se, então, que, de acordo PropMpCDG, arranjo é um processo criativo, recomposicional, capaz de incorporar ao material preexistente de uma obra original, criada por um compositor, propostas novas criadas por um arranjador (eventualmente, a mesma pessoa), com a intenção de preservar e valorizar o essencial da substância musical da peça original, assim como de enfatizar as emoções dos compositores. E esse foi o foco! Considera-se imprescindível que haja a preocupação com a questão da **compreensão da canção no seu sentido mais profundo**, ou seja, a apropriação da intenção do compositor e da mensagem que ele deseja transmitir, e do conteúdo, o qual deverá ser evidenciado pelo arranjo. Conforme Valverde (2008, p. 272):

Enquanto forma musical e formato midiático, a canção não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: a voz, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo e os desempenho de alguém real; a melodia, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; **o arranjo e a instrumentação datam e localizam o acontecimento que se canta**, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as palavras, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos e se desconhecem, mas se reconhecem enquanto falantes.

Ou seja: é necessária a intenção! É necessário, também, saber quais elementos musicais e não musicais utilizar, e como organizá-los no arranjo, a fim de reforçar o sentido da canção (o que engloba o conhecimento teórico-musical). Inclusive, o cuidado com a prosódia, pois, especialmente em canções escolares, gênero musical alvo desta pesquisa, é necessário que se tenha unívoco entendimento da mensagem da peça. Constatou-se a necessidade de sistematização de um roteiro de criação específico à canção escolar e com pretensões musicopedagógicas, servindo de apoio para a elaboração de arranjos, tanto para o trabalho com alunos de graduação quanto para que eles, na condição de futuros professores, tenham subsídios para atuar em sala de aula. Então, a impressão inicial sobre a utilidade desta investigação foi confirmada, legitimando, assim, a construção do Roteiro aqui apresentado.

Considera-se, que, após o estudo do tema e a validação do referido Roteiro, por meio das aplicações em suas fases Preliminar e Experimental, a questão de pesquisa desta tese, cujo enunciado é: **a partir dos Princípios Compositivos CDG, quais os elementos e habilidades devem considerados na elaboração de arranjos para canções escolares?** foi respondida. Com o Roteiro definitivo, apresentado no item 6.3 desta tese, propõe-se, então, o Roteiro CDG para Elaboração de Canções Escolares. À medida que um Arranjo CDG é, também, uma nova composição, afirma-se que o Roteiro para Elaboração de Arranjos, apresentado aqui, é um derivado da Ficha CDG. Conforme apontado em 5.2.2, a Ficha CDG apresenta dupla

função, servindo tanto para análise quanto para roteiro de composições de canções. Nesta pesquisa, foi assim utilizada nas Microcanções do Musical de Natal e serviu de inspiração para a formatação do produto final buscado.

Por fim, a título ainda de Ensaio, mas já prevendo trabalhos futuros, relacionam-se os passos desse produto final construído, qual seja, o Roteiro para Elaboração de Arranjos de Canções Escolares, aos próprios Pilares CDG: 1) a primeira parte, Planejamento, corresponde a **o que a canção é e no que pode se tornar** (Cante); 2) a segunda, Exploração, aos elementos musicais que, inseridos e (re)elaborados, **externam e reforçam o sentido da canção** (Dance); e, 3) a terceira e última etapa, Proposição, aos elementos extramusicais que **ampliam, reforçam e contextualizam o sentido da canção** (Gente), num eterno movimento de Móbile, num ir e vir constante. Reforça-se que todas as etapas aqui sugeridas, conforme já descrito nos capítulos desta tese, não necessitam ser seguidas na ordem sob a qual aparecem no Roteiro. Suas partes podem ser invertidas, ocorrerem simultaneamente e, até, eventualmente, deixadas para um momento mais oportuno, podendo ser lidas e atendidas de forma transversal, sequencial ou sobrepostas e concomitantes. Entretanto salienta-se que todas devem ser atendidas, não importando a ordem.

Considera-se que o estudo em questão, ao se propor a contribuir com a área de conhecimento, oferecendo uma sistematização de princípios para a elaboração de arranjos de canções escolares, também realiza uma ampliação do estudo dos Princípios Compositivos CDG. Isso ocorre por meio do desdobramento desses, no processo de criação dos arranjos, sob três perspectivas: 1) a dos intérpretes, que se veem valorizados em suas qualidades já elaboradas e, simultaneamente, desafiados, à medida que percebem ainda terem o que aprender; b) a do contexto, à medida que é a fonte guardiã dos recursos sonoros, representando o potencial de ideias e possibilidades de Paisagens Sonoras; e 3) a da canção, à medida que uma vez submetida à Explicitação, Ampliação e Contextualização, ganha em valorização, compreensão e beleza.

Com base em tais constatações, acredita-se que o objetivo deste estudo foi alcançado, conforme descrito por um dos alunos:

Enfim acredito que o trabalho desenvolvido poderá ser usado em vários contextos similares ou servirá de base para realizações de atividades musicais que dialoguem com essa proposta e que poderão ser utilizados ou adaptados com outras formas do fazer musical. (D.).

Assim, apresenta-se, aqui, uma ferramenta com a qual se espera contribuir com a área da elaboração de Arranjos, na perspectiva de ser construído para e por grupos musicais escolares, em contexto presencial. Ao concluir, ressalta-se que restam ainda outros desafios para trabalhos futuros. Possivelmente, o primeiro deles será referente a uma testagem, em larga escala, do Roteiro aqui apresentado, estudando o peso relativo a cada aspecto deste (CDG), pois este, assim oferecido, representa apenas um reflexo da Experiência desta pesquisa. Ainda, como estudos futuros, pode-se indicar: o retorno do tema ao contexto da educação a distância e da mediação por tecnologias da informação e comunicação; seu aprofundamento em aspectos musicais *stricto sensu*; sua conexão com o ensino de habilidades vocais e instrumentais de professores e alunos, em escolas de todos os níveis; dentre outros que possam vir a emergir daí.



## REFERÊNCIAS

ADLER, S. **The Study of Orchestration**. 3rd. ed. New York: W.W. Norton and Company, 2002.

ADOLFO, A. **Arranjo: um enfoque atual**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

ALMADA, C. **Arranjo**. Campinas, SP: Unicamp, 2000.

ARAGÃO, P. Considerações sobre o conceito de arranjo na Música Popular. **Cadernos do Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2001.

BEINECKE, V. Ensino musical criativo em atividades de composição na escola básica **Revista da ABEM**, Londrina, v. 23, n. 34, p. 42-57, jan./jun 2015.

BOYD, M. Arrangement. In: SADIE, S. 2. ed. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Ed. Stanley Sadie, 2001.

BRASIL. **Lei nº 5.692**, de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Disponível em: <<https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/128525/lei-de-diretrizes-e-base-de-1971-lei-5692-71>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 9.394**, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm)>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Superior. **Parecer nº 195**, de 13 de setembro de 2007. Diretrizes para a elaboração, pelo INEP, dos instrumentos de avaliação para credenciamento de Instituições de Educação Superior para oferta de cursos superiores na modalidade a distância, nos termos do art. 6º, do inciso IV, do nº 5.773/2006. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2007/pces195\\_07.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2007/pces195_07.pdf)>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Superior. **Parecer nº 197**, de 13 de setembro de 2007. Instrumentos de avaliação para credenciamento de Instituições de Educação Superior para oferta de cursos superiores na modalidade a distância, nos termos do art. 6º, do inciso V, do nº 5.773/2006. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2007/pces197\\_07.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2007/pces197_07.pdf)>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 2.494**, de 10 de fevereiro de 1998. Regulamenta o Art. 80 da LDB 9.394. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/tvescola/leis/D2494.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 2.561**, de 27 de abril de 1998. Altera a redação dos arts. 11 e 12 do Decreto nº 2.494, de 10 de fevereiro de 1998, que regulamenta o disposto no art. 80 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em:

<<http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/tvescola/leis/D2561.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 5.622**, de 19 de dezembro de 2005. Regulamenta o artigo 80 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/dec\\_5622.pdf](http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/dec_5622.pdf)>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 9.057**, de 25 de maio de 2017. Regulamenta o art. 80 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2017/decreto/D9057.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/decreto/D9057.htm)>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 6.303**, de 12 de dezembro de 2007. Altera dispositivos dos Decretos nº 5.622, de 19 de dezembro de 2005, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e 5.773, de 9 de maio de 2006, que dispõe sobre o exercício das funções de graduação e sequenciais no sistema federal de ensino. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2007/decreto/D6303.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/decreto/D6303.htm)>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. **Resolução/CD/FNDE nº 34**, de 9 de agosto de 2005. Estabelece os critérios e os procedimentos para a apresentação, seleção e execução de projetos de cursos de licenciatura para professores em exercício nas redes públicas nos anos/séries finais do ensino fundamental e/ou no ensino médio, na modalidade de educação a distância. Disponível em: <<http://www.fnde.gov.br/aceso-a-informacao/institucional/legislacao/item/4185-resolu%C3%A7%C3%A3o-cd-fnde-n%C2%BA-34,-de-9-de-agosto-de-2005>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Portaria nº 301**, de 7 de abril de 1998. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/tvescola/leis/port301.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Portaria nº 1.050**, de 22 de agosto de 2008. Disponível em: [http://www.abed.org.br/site/pt/midioteca/noticias\\_ead/365/2008/09/portaria\\_n\\_1.050,\\_de\\_22\\_de\\_agosto\\_de\\_2008](http://www.abed.org.br/site/pt/midioteca/noticias_ead/365/2008/09/portaria_n_1.050,_de_22_de_agosto_de_2008)>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Portaria nº 1.326**, de 18 de novembro de 2010. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/tri/sead/sead-2/legislacao-ead/documentos/portaria%201326%20instrumento%20avaliacao.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Portaria nº 4.059**, de 10 de dezembro de 2004. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/sesu/arquivos/pdf/nova/acs\\_portaria4059.pdf](http://portal.mec.gov.br/sesu/arquivos/pdf/nova/acs_portaria4059.pdf)>. Acesso em: 12 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **Portaria nº 4.361**, de 29 de dezembro de 2004. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/port\\_4361.pdf](http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/port_4361.pdf)>. Acesso em: 12 mai. 2017.

CERQUEIRA, D. L. O arranjo como ferramenta pedagógica no ensino coletivo de piano. Música Hodie. **Revista do Programa de Pós-Graduação Stricto Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás**, Goiânia, v. 9, n.1, 2009.

COSTA, W. D., DIEZ, C. L. F. A relação Eu-Outro na Educação: abertura à alteridade. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SU – ANPED SUL, 9. 2012, Caxias do Sul. **Anais...**Caxias do Sul, RS, 2012.

COELHO, H. S. Educação musical numa abordagem multi-modal. **Atravez Associação Artístico Cultural**, São Paulo, fev. 1991. Disponível em: <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_2\\_3/abordagem\\_multimodal.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_2_3/abordagem_multimodal.htm)>. Acesso em: 23. jun. 2013.

CRUZ, G. T. D., DEMETERCO, S. S. O Eu e o Outro: Individualismo, Alteridade e Cidadania - Questões para a Educação. **Pró-Discente: Caderno de Prod. Acad.-Cient. Progr. Pós-Grad. Educação**, Vitória, v. 15, n. 1, jan./jul., 2009.

DICIONÁRIO MICHAELIS 2000. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2000.

DOEZEMA, B. **Arranging 1**. Workbook. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/341335719/Arranging-1-Workbook-by-Bob-Doezema-Berklee-pdf-pdf>>. Acesso em: 11 mai. 2015.

DOMENICI et al. Teclado no Ensino de Música a Distância. In: NUNES, H. de S. (Org). **EAD na Formação de Professores de Música: Fundamentos e Prospecções**. Tubarão: Copiart, 2012. p. 119-148.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLACH, G. A. **Arranjos para piano em grupo: um estudo sobre as decisões, escolhas e alternativas pedagógico-musicais**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. [apostila].

FUSARI, J. C. A. Construção da Proposta Educacional e do Trabalho Coletivo na Unidade Escolar. **Série Ideias**, São Paulo, n. 16, 1993.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

\_\_\_\_\_. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GOHN, D. Educação musical a distância: possibilidades de uso das tecnologias. **Música em contexto**, Brasília, n. 4, 2010.

GRIFFITHS, P. **Enciclopédia da música do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUEST, I. **Arranjo: método prático**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. vol. I, II e III.

LUBISCO, N. M. L.; VIEIRA, S. C.; SANTANA, I. V. **Manual de estilo acadêmico:** monografias, dissertações e teses. Salvador: EDUFBA, 2008.

LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica.** 5. ed. São Paulo: Atlas 2003.

LEITE, J. C. **Caminhos do Repertório na Formação de Professores de Música:** um estudo sobre o PROLICENMUS. 2017. 296 f. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

LEITE, J. C.; DUARTE, K.; NUNES, H. S. A composição de Microcanções na Escola Básica: um relato de experiência. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal. **Anais...** Natal, 2015, p. 1-15.

MARQUES, C. D. A educação entre o Singular e o Coletivo a partir da Crítica da Razão Dialética de Sartre. **Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade**, Salvador, v. 22, n. 39, p. 73-83, jan./jun. 2013.

MATTOS et al. Arranjo. In: MATTOS, F. L.; SOUZA, G.; BORGES, S. de A. Moodle. **Curso de Extensão Processos de Arranjo Musical para Professores.** Unidades de Estudos de 01 da Licenciatura em Música modalidade EAD - PROLICENMUS, vinculado ao Programa Pro-Licenciaturas do MEC (2005). Porto Alegre: UFRGS, 2011.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia.** Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MENEZES, C. G. **Condutas de Criação na Proposta Musicopedagógica CDG – Cante e Dance com a Gente.** 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

MENEZES, C. G.; ATOLINI, R. G. **Recital Musicopedagógico:** Prospectando um Conceito. Salvador: UFBA, 2015. [Programa do Recital de Mestrado].

MOORE, M. G.; KEARSLEY, G. **Educação a distância:** uma visão integrada. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

MORESI, E. (Org.) **Metodologia da Pesquisa.** Brasília: Universidade Católica de Brasília – UCB, 2003.

NASCIMENTO, H. G. do. **Recriaturas de Cyro Pereira:** arranjo e interpoética na música popular. 2011. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

NUNES, H. S. **Curupira - um espírito indígena na escola.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 10., 2004, São Luís. **Anais...** São Luís, 2004.

\_\_\_\_\_. **Musicalização de professores:** livro do professor. Porto Alegre, CAEF/UFRGS, 2005.

\_\_\_\_\_. A canção brasileira infantil na perspectiva da Ficha CDG para Análise e Composição de Canções. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, v. 1, n. 1, jan./jun., 2012b. Disponível em: <www.rbec.ect.ufrn.br>. Acesso em: 12 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. Construção de conhecimentos e identidade profissional. In: NUNES, Helena de Souza (Org). **EAD na Formação de Professores de Música: Fundamentos e Prospecções**. Tubarão: Copiart, 2012a. p. 107-15.

\_\_\_\_\_. **Modelo Teórico CDG**. Re: Reinício do GP [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <assisnunes@gmail.com>, <gerardovianajr@gmail.com>, <cla110581@caef.ufrgs.br>, <claudiaefs@ig.com.br>, <serafim.caef@gmail.com>, <nascimento88@hotmail.com>, <edilsonsz@hotmail.com>, <musicaferreira@gmail.com>, <rafaelguerini@gmail.com>, <rodrigo.schramm@gmail.com>, <katiaduartemusica@hotmail.com>, <dorcasjweber@gmail.com>, <lydiacoelho@gmail.com>, <leitejaqueline@yahoo.com.br>, em 09 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. **O que estarão querendo dizer palavrinhas tão prosaicas – 2**. 2017.

NUNES, H. S. et al. Microcanções CDG: Primeiros Registros. In: CONFERENCIA LATINOAMERICANA Y PANAMERICANA DE LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DE EDUCACIÓN MUSICAL (ISME), 9., 2013, Santiago. **Anais...** Santiago: Faculdade de Artes, Universidade do Chile, 2014. p. 641-49. Disponível em: <<https://www.dropbox.com/s/p9icgy21rh2qwmq/Actas%20ISME%20Chile%202013%20final.pdf?n=55569819>>. Acesso em: 12 mai. 2016.

NUNES, L. A. **Composição de Microcanções CDG no PROLICENMUS: uma Discussão sobre o Confronto entre Respostas por Antecipação e Liberdade para Criar**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

NUNES, L. A.; SANTOS, C. E. F.; NUNES, H. S. **Composição de Microcanções CDG – relato de uma experiência em estágio docente orientado**. No prelo.

NUNES, L. A.; NUNES, H. S. A Composição de Microcanções CDG e seu Aproveitamento no Ensino de Instrumento em Grupo. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 6. No prelo.

NUNES, L.; NUNES, H. Percurso do processo compositivo de Microcanções CDG na Matriz Curricular do PROLICENMUS. **Música e Linguagem**, Vitória, v. 1, n. 4, p. 1-16, ago. 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/musicaelinguagem>>. Acesso em: 31 out. 2017.

PARRY, C. H. H. Arrangement. In: **Grove – A Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan and Co., 1879. vol. 1.

PEREIRA, F. V. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RANDEL, D. M. **The Harvard Dictionary of Music**. 4. ed. USA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

SADIE, S. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTOS, C.E. F. **Ebook Teclado Acompanhamento da UFRGS**: uma análise da correspondência entre as metas almejadas pelo PROLICENMUS e repertório proposto para estudo. 2014. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTOS, C. E. F.; LEITE, J. C.; NUNES, H. S. Criação de arranjos para Microcanções CDG: possibilidades de desenvolvimento pessoal no ensino de teclado do PROLICENMUS. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, 2016.

SANTOS, C. E. F. **Musical de Natal**. Cancioneiro elaborado para pesquisa de Doutorado. 2017. No prelo.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

SIDI, P. M.; CONTE, E. A hermenêutica como possibilidade metodológica à pesquisa em educação. **RIAAE – Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v.12, n. 4, p. 1942-1954, out./dez. 2017.

SILVA, E. L.; MENEZES, E. M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 3. ed. rev. atual. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.

SILVA, J. R.S., ALMEIDA, C.D., GUINDANI, J.F. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, n. 1, Rio Grande, 2009.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. 11. ed. São Paulo, SP: Cortez, 1986.

THOMAZ, R; SCARDUELLI, F. O arranjo de Marco Pereira para My Funny Valentine: da leadsheet à peça. **OPUS – Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, 2013.

UEFS. **Resolução CONSEPE N° 177/2010**, de 24 de setembro de 2010. Aprova o Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música. Feira de Santana, 2010.

UFRGS. PROLICENMUS. **Projeto Pedagógico do Curso**. Elaborado por Helena de Souza Nunes. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

\_\_\_\_\_. Moodle. **Repertório Musicopedagógico**. Unidades de Estudos de 01 a 30 da Licenciatura em Música modalidade EAD – PROLICENMUS, vinculado ao Programa Pro-Licenciaturas do MEC (2005), produzidas por Helena de Souza Nunes e Clarissa de Godoy Menezes. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

\_\_\_\_\_. Moodle. **Seminário Integrador Teclado**. Unidades de Estudos de 01 a 120 da Licenciatura em Música modalidade EAD – PROLICENMUS, vinculado ao Programa Pro-Licenciaturas do MEC (2005), produzidas por Helena de Souza Nunes, Catarina Leite

Domenici, com a colaboração de Fátima Weber Rosas, Maurício Starosta e Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos. Porto Alegre: UFRGS, 2009 – 2011.

\_\_\_\_\_. Moodle. **Seminário Integrador Violão**. Unidades de Estudos de 01 a 120 da Licenciatura em Música modalidade EAD – PROLICENMUS, vinculado ao Programa Pro-Licenciaturas do MEC (2005), produzidas por Cristina Tourinho, com a colaboração de Bruno Westermann, Rafael Guerini Atolini, Felipe Rebouças, Adriano Oliveira. Porto Alegre: UFRGS, 2010 – 2011.

\_\_\_\_\_. Moodle. **Música Aplicada**. Unidades de Estudos de 01 a 30 da Licenciatura em Música modalidade EAD – PROLICENMUS, vinculado ao Programa Pro-Licenciaturas do MEC (2005), produzidas por Helena de Souza Nunes, com a colaboração de Clarissa de Godoy Menezes, Leandro Libardi Serafim e Ramon Stein. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

\_\_\_\_\_. Moodle. **Conjuntos Musicais Escolares**. Unidades de Estudos de 01 a 30 da Licenciatura em Música modalidade EAD – PROLICENMUS, vinculado ao Programa Pro-Licenciaturas do MEC (2005), produzidas por Helena de Souza Nunes, com a colaboração de Clarissa de Godoy Menezes, Leandro Libardi Serafim, Ramon Stein e Julio Wagner da Silva. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

\_\_\_\_\_. Moodle. **Sistemas de Organização Sonora A e B**. Unidades de Estudos de 01 a 30 da Licenciatura em Música modalidade EAD - PROLICENMUS, vinculado ao Programa Pro-Licenciaturas do MEC (2005), produzidas por Fernando Lewis de Mattos e Dimitri Cervo, com a colaboração de Gerson de Souza, Fernanda Krüger Garcia e Bernardo Grings. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

\_\_\_\_\_. Moodle. **Curso de Extensão Processos de Arranjo Musical para Professores**. Unidades de Estudos de 01 a 30 da Licenciatura em Música modalidade EAD – PROLICENMUS, vinculado ao Programa Pro-Licenciaturas do MEC (2005), produzidas por Fernando Lewis de Mattos, Gerson de Souza e Suelena de Araujo Borges. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

\_\_\_\_\_. **Planos de Ensino**. Licenciatura em Música modalidade EAD – PROLICENMUS, vinculado ao Programa Pro-Licenciaturas do MEC (2005). Porto Alegre: UFRGS, 2008 – 2011.

VALVERDE, M. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de. (Orgs.). **Palavra Cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

VERHAALLEN, M. **Explorando Música através do Teclado1**. Guia do Professor. Trad.: Denise Frederico. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1989.

WELLER, W. A Hermenêutica como método empírico de investigação. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO – ANPED, 30., 2007, Caxambu. **Anais...** Caxambu, MG, 2007.

WÖHL-COELHO, H. **MAaV**: Uma Proposta de Educação Musical de Abordagem Multimodal. 1991. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1991.

\_\_\_\_\_. **Cante e Dance com a Gente** – ein Projekt für die Musikerziehung in Brasilien. Frankfurt: Peter Lang, 1999.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Trad. Daniel Grassi. 3.ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.



**APÊNDICE A - Resumo das UEs sobre Arranjos no PROLICENMUS**

<b>ID/semestre</b>	<b>UE</b>	<b>Súmula</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Títulos Slides</b>	<b>Abordagem</b>
RepMus- 2009/1	06 - Música em Desenhos de Animação	Histórico dos desenhos de animação. Técnicas de produção em filmes de animação. Disneyzação da cultura. Arranjo da canção em desenho de animação. Murray Shaffer: O Ouvido Pensante e A Paisagem Sonora. Aspectos relevantes ao processo de arranjos para crianças. Heigh Ho e Tom & Jerry como exemplos de paisagem sonora.	-Compreender o desenho animado como forma de expressão associada ao som. -Adquirir subsídios para a criação de trilhas sonoras próprias para desenhos animados.	Arranjo da canção em desenho de animação	Duas abordagens: acadêmica ou prática. “Um trabalho bem elaborado deve levar em consideração as características da canção a ser arranjada” “o tema que trata, a tonalidade, a escala, a forma, o caráter, o ritmo e as linhas melódicas”. “podem dar unidade à obra e fazer do acompanhamento uma extensão da própria canção”.
				O ouvido pensante	Shaffer: análise mais crítica e significativa
				Aspectos relevantes ao processo de arranjos	“A proposta de criação de um arranjo para a canção infantil se inicia com o foco na canção original”. “[...] canção já nos traz uma série de possibilidades e de características implícitas”
				Heigh Ho e Tom & Jerry	Espacialização
CME A – (turmas ABC) - 2010.1	5 - Imagens Sonoras - Espacialização.	Mundo Sonoro. Imagens Sonoras ideais e reais. Clareza	-Apreciar Imagens Sonoras significativas.-	Introdução	Reflexão sobre o resultado musical esperado de um grupo. Passa pelo conhecimento e apreciação do muito que já existe no mundo

		de objetivos na busca por uma imagem sonora. Vozes que imitam ou recriam sons não-vocais e/ou de animais. Propostas estéticas não usuais.	Observar mundos sonoros potencialmente musicais relacionados à própria comunidade. -Iniciar processo de preparação para aplicação de conteúdos trabalhados.	Sonoridades ideais e reais	Construção de sonoridade deve ser inspirada, baseada na ideal, mas que seja factível pelo grupo: “plena consciência do que queremos e do que temos
				Comercial da Honda; Ovo da Serpente; VocaPeople; And The Glory; Tonica Urbana; Le Mystère des voix Bulgares; Violino, Sitar e Tabla; Water to Drink; Basketballs and Kitchen	Vídeos com exemplos de Imagens sonoras
11 - Construção da sonoridade do grupo	Relatividade do conceito Sonoridade Ideal. Participação meritória. Participação conduzida. Uníssonos e a vozes. Exploração de pequenos grupos. Solos e outras interferências. Fatores composicionais. Fatores de performance.	-Ampliar o conceito de Sonoridade Ideal. -Compreender os espaços educacionais e musicais em que se pode considerar a participação dos integrantes do grupo de maneira meritória ou conduzida. -Compreender contextos musicais possíveis que contribuam para a construção da	Uníssonos e a vozes	Produção de arranjos para diferentes níveis de atuação! Variações sonoras: voz com partes faladas, efeitos e onomatopeias; instrumentos com técnicas tradicionais e efeitos não convencionais	
			Exploração de pequenos grupos	Contraste entre vozes e instrumentos	
			Solos e outras interferências	Descobrir habilidades específicas dos integrantes do grupo, para incluir no arranjo. Importante: “critério estético e bom senso musical na proposição de arranjos”	

			sonoridade em grupos, tanto de performance, quanto escolar.	Fatores composicionais	“[...] música bem composta e/ou bem arranjada soa "melhor" do que o contrário”. Aspectos a serem observados na elaboração dos arranjos.
12 - Elaboração de Arranjos	Propostas metodológicas para elaboração de arranjos. Primeiros Passos. Sugestão de uma Metodologia de Trabalho. Fundamentos e Metas. Roteiro exploratório. Parâmetros para elaboração do arranjo.	-Compreender propostas metodológicas para elaboração de arranjos. -Vivenciar a elaboração de arranjos para grupo existente, partindo da proposta da unidade.	Introdução	Análise do grupo para o qual se está pensando o arranjo. UE baseada no TCC de Maikel Gomes da Luz	
			Canção Original	estruturado a partir de consideração sobre as características da canção a ser arranjada	
			Primeiros Passos	Exemplos de arranjos com variações em parâmetros específicos.	
			Sugestão de uma Metodologia de Trabalho; Fundamentos e Metas; Roteiro exploratório; Harmonização; Tessituras e Extensões; Linha do Baixo; Preenchimento da Harmonia; Prosódia; Elaboração Rítmica do Acompanhamento; Elaboração Melódica do Acompanhamento; Acompanhamento Instrumental; Percussão Corporal.	Roteiro para elaboração de arranjos, com exemplo prático. Método: “[...] um integrante canta a melodia original, enquanto um instrumentista faz seu acompanhamento, acordes nos pontos devidos. Simultaneamente a isso, um por um dos demais integrantes vai propondo a extração de uma linha de baixo que combine com o que está sendo tocado [...]”. Exploração da canção: Cantar a canção por inteiro, acompanhando-a com acordes pré-definidos e percussão corporal, buscando aprofundar-se em seu caráter (gênero e estilo); Explorar livremente os sons do corpo e da voz,	

					criando movimentos e deixando fluírem ideias criativas, mesmo que aparentemente desconexas; Repetir por imitação trechos que vão se revelando interessantes, ampliando elementos coreográficos e/ou puramente musicais (instrumentais e vocais); Isolar e identificar eventuais dificuldades técnicas, propondo métodos para desenvolvê-las por intermédio de habilidades básicas (estalos de dedos, palmas, “carimbar” o pé no chão, jogar balões e lenços, etc); Criar movimentos livres no espaço, cantando e dominando a técnica aos poucos, e desafiando o exercício em casa para que sejam vencidos desafios maiores.
CME B (turmas ABC) e MA B (turmas DEF) – 2010.2	28 – Arranjo Parte do processo de Composição de Microcanção – CDG trabalhado durante o semestre	Proposição de canções, incluindo instrumentação, textura, ambientação sonora e todos os demais parâmetros musicais, valorizando aspectos de análise e aproveitamento musicopedagógico.	-Criar o arranjo da canção própria, partindo da ampliação de seu Caráter.  -Exercitar a paciência observadora, o trabalho disciplinado e persistente, assim como a tolerância ao caos pertinente ao processo criativo.	Introdução	A criação do arranjo parte da ampliação sobre a definição do Caráter da peça
				Definições de Arranjo	
				Materiais Sonoros	Uso de instrumentos e sonoridades alternativas
				Ambientação sonora	“[...] sensações que se pretende suscitar nos ouvintes, respeitadas as possibilidades dos instrumentos disponíveis”
				Processos de Execução	Obra aberta: flexibilidade para ideias

			-Compreender possibilidades de aproveitamentos didáticos do conteúdo estudado, focando a perspectiva sobre as pessoas que executarão o arranjo.	relevantes a Arranjos	
				Arranjadores	“[...] propor um arranjo para uma obra musical significa revelar, trazer à luz, uma releitura dela; algumas vezes, implica praticamente recriá-la.” - arranjadores = compositores
SI Teclado D - 2009.2	46 – Canto acompanhado *embora não cite a palavra Arranjo, trabalha aspectos referentes, como uma preparação	Canto acompanhado. Execução de peças aprendidas de ouvido. Coordenação entre execução instrumental e uso da voz.	-Aprender a estudar de maneira organizada. -Executar peças cantadas e acompanhadas simultaneamente. -Recuperar conteúdos de UE anteriores. -Preparar o novo semestre letivo.	Aprendendo a Canção; Encontrando os Acordes; Definindo os Baixos; Encadeando os Acordes; Caracterizando o Padrão de Acompanhamento;	Roteiro prático para elaboração de acompanhamento de canção
				Criando uma Segunda Voz; Atacando e regendo as Canções	Orientações para criação de voz de acordo com harmonia, “de ouvido”. Criação de preparação = introdução
SI Teclado G – 2011.1	94 - Música de Conjunto 1	Música de conjunto: ritmo harmônico e figuras de acompanhamento. Arranjo de Cai, cai, balão para quatro teclados.	Iniciar o aprendizado da construção de arranjos para vários teclados	Construindo uma introdução e uma coda; Construindo uma introdução e uma coda – harmonia; Construindo uma introdução e uma coda - cadências	Orientações práticas seguidas da análise do arranjo de Cai, cai, balão (para quatro teclados).
	98 - Música de Conjunto: Forma	Revisão de Forma e Estrutura Musical e	Revisar o conteúdo de Forma e Estrutura	Formas Musicais; Possibilidades para fazer uma	projeto de construção do arranjo: revisão de forma e estrutura como base para

		utilização desses conhecimentos para ajudar na construção do arranjo.	Musical para utilização desses conhecimentos na construção do arranjo.	Introdução; Coda	adicionar uma introdução e/ou uma coda, repetições ou transformar o tema em uma série de variações
	102 - Música de Conjunto: Harmonia	Música de conjunto: harmonia. Utilização de dominantes individuais nas canções folclóricas do projeto de arranjos.	Aprender a utilizar dominantes individuais na harmonização de melodias folclóricas do projeto de arranjos.	Dominantes Individuais nas canções folclóricas do projeto de arranjo	projeto de construção do arranjo; orientações a respeito do uso do acorde de dominante secundária
	103 - Música de Conjunto: Acordes Dissonantes	Acordes dissonantes.	Revisar sobre acordes dissonantes	Apresentação; Acordes Dissonantes	Ilustração dos acordes através da análise da peça da semana para enriquecer o projeto de arranjos
	104 - Música de Conjunto: Música de Conjunto: Figuras de Acompanhamento de Choro e Bossa Nova	Figuras de Acompanhamento de Choro, Bossa Nova e Samba.	Revisar as figuras de acompanhamento de Choro, Bossa Nova e Samba para utilizar no projeto de arranjos.	Apresentação; Figuras de Acompanhamento de Choro e Bossa nova	Ilustração dos padrões de acompanhamento através da análise da peça da semana para o uso no arranjo de música folclórica.
SI Teclado H – 2011.2	110 – Microcanções: Arranjo	Finalização do trabalho com as microcanções 29 e 37 através da elaboração de arranjo	Realizar a transposição das microcanções	Arranjo das microcanções	Construção de introdução e uma coda. Sugestão de transformá-la em um tema com variações, adicionar mais vozes.

		individual com introdução, coda, passagem para o tom homônimo menor/maior e ampliação de forma.			
113 – Microcanções B: Arranjo	Elaboração de arranjo individual das microcanções do ponto B com introdução, coda, variação de timbres e textura, ambientação.	Elaborar arranjo para as microcanções com introdução, coda, variação de timbres e textura, ambientação	Arranjo das Microcanções do ponto B	Orientações para compor uma introdução e uma coda das Microcanções do ponto B e utilizar os recursos timbrísticos contidos no teclado	
114 - Microcanções do ponto A: Passos 1, 2 e 3 com acordes invertidos	Apresentação das microcanções do ponto A. Leitura e canto acompanhado com acordes invertidos das microcanções do ponto A. Revisão de acordes invertidos	Fazer a leitura e cantar com acompanhamento harmônico as microcanções do ponto A, utilizando acordes invertidos. Revisar os conceitos de acordes invertidos	Microcanções do ponto A	inserir notas de passagem no baixo entre os acordes.	
115 – Microcanções do ponto A: Arranjo	Arranjo individual das microcanções do ponto A elaborado com contraponto; ornamentação com	Elaborar arranjo individual das microcanções do ponto A com contraponto, ornamentando os	Arranjo das microcanções do ponto A; Acordes com 9ª e 13ª; Acordes de 4 sus	Orientações para realizar o arranjo das Microcanções com contraponto e acordes expandidos	

		acordes com 4sus, 9ª, 13ª; acordes invertidos e notas de passagem.	acordes com 4sus, 9ª, 13ª, acordes invertidos e notas de passagem.		
	116 - Microcanções do ponto A: Dominantes secundárias e modulação por acordes comuns	Revisão de dominantes secundárias e modulação por acordes comuns para utilização no arranjo individual das microcanções.	Revisar dominantes secundárias e modulação por acordes comuns. Adicionar acordes de Dominante secundária e realizar modulação nas microcanções.	Apresentação; Dominantes Secundárias; Acorde Pivô na Modulação; Realizando uma modulação	Orientações para realizar o arranjo das Microcanções com Dominantes Secundárias e modulação
Extensão Musicalização	84 – Arranjo Musical	Revisão do conceito e dos procedimentos de realização de arranjo musical.	Compreender e desenvolver de forma sistemática os procedimentos de realização de arranjo musical.	Gêneros musicais	Entender o arranjo a partir dos conceitos de gênero e estilo musical. Arranjo como escolha de sonoridade que produzem relações de sentido
				Texturas sonoras; Introdução, desenvolvimento e finalização; Harmonia	Links para UEs com explicação do conteúdo e exemplos de arranjos
SI Violão G – 2011.1	91 - Música de Conjunto	Música de Conjunto: formação dos grupos, escolha da canção e definição da tonalidade.	-Formar os grupos que realizarão as atividades de Música de Conjunto. -Definir a canção sobre a qual o grupo trabalhará.	Introdução; Escolha de Grupos; Definição da canção; Definição de tonalidade	Orientações para os primeiros passos na construção do arranjo coletivo
				Organização das funções no arranjo	Violão 1 - Contracanto; Violão 2 - Contracanto e Voz; Violão 3 - Acompanhamento dedilhado e Voz; Violão 4 - Acompanhamento com levada e



			-Definir a tonalidade sobre a qual o grupo fará o arranjo.		Voz ; Violão 5 - Baixo
94 - Música de Conjunto: Levadas e Ritmo harmônico.	Processo de arranjo para violão: acompanhamentos rítmicos, combinação de diferentes formas de execução (levada e dedilhado), ritmo harmônico. Análise do acompanhamento do arranjo de Peixe Vivo.	-Compreender os processos que envolvem a escolha e composição de um acompanhamento em um arranjo para violão. -Compor um acompanhamento para violão. -Compreender o conceito de ritmo harmônico e aplicá-lo ao arranjo realizado. -Realizar arranjos em grupo.	Sobre o processo de escolha do acompanhamento; Análise da levada em Peixe Vivo; A escolha do dedilhado em Peixe Vivo; Relação Levada x Dedilhado; Ritmo Harmônico	Alerta para levar em conta a possibilidade técnica dos instrumentistas na construção do arranjo. Análise do arranjo de Peixe Vivo como modelo para seleção da levada e ritmo harmônico.	
98 - Música de Conjunto: Forma	Forma Musical. Análise formal de Peixe Vivo. Processo de construção de uma introdução. Coda. Possibilidades formais no arranjo.	-Compreender conceitos básicos sobre Forma Musical. -Identificar aspectos formais em Peixe Vivo. -Compreender o processo de construção de uma introdução e coda.	A forma em Peixe Vivo: Forma de Canção; A forma em Peixe Vivo: Introdução; <i>Coda</i> ; <i>Outras possibilidades</i>	Aborda a forma por meio da análise do arranjo de Peixe Vivo. Links para ID SOS (revisão de conteúdo)	

			-Interagir com outras possibilidades de variação formal em um arranjo.		
99 - Música de Conjunto: Harmonia	Arranjo para grupo de violões. Harmonia: acordes substitutos e dominantes secundárias. Harmonização e re-harmonização de canção.	-Realizar um arranjo para grupo de violões. -Harmonizar e re-harmonizar melodia de canção. -Utilizar acordes substitutos e dominantes secundárias.	Harmonia Básica de Peixe Vivo; Análise harmônica do arranjo; Acordes Substitutos; Dominantes Secundárias; Aplicação prática dos Acordes Substitutos e Acordes Alterados	Orienta para o uso de acordes substitutos, dominantes secundárias e acordes dissonantes por expansão, acordes alterados. Utiliza como exemplo o arranjo de Peixe Vivo.	
102 - Música de Conjunto: Contracanto	Arranjo para grupo de violões. Composição de contracanto homofônico. Composição de contracanto polifônico. Composição de baixo.	-Compor arranjo para grupo de violões. -Escrever contracanto homofônico. -Escrever contracanto polifônico. -Compôr de baixo.	Criando um Contracanto Homofônico; Características do contraponto Homofônico; Contraponto Polifônico; Análise do contracanto em Peixe Vivo; Criando um Baixo	Principais técnicas de construção de um contracanto, utilizando trechos do arranjo da canção Peixe Vivo como exemplos. Links para UEs de SOS A e B para revisão de conteúdo.	
103 - Música de Conjunto: acordes com 7ª e 9ª	Harmonização e re-harmonização de melodias de canção. Utilização de acordes maiores e menores com 7ª.	-Harmonizar e re-harmonizar uma melodia de canção. Utilizar acordes maiores e menores com 7ª.	Acordes maiores com sétima; Acordes menores com sétima; Acordes maiores e menores com nona add9; Acordes maiores com sétima e nona; Acordes menores com sétima e	Amplia possibilidades de expansão da harmonia, utilizando a fundamental na quinta corda, com orientações para o uso destes acordes em encadeamentos.	

		Utilização de acordes maiores e menores com 9ª. Utilização de acordes com 7ª e 9ª simultaneamente.	-Utilizar acordes maiores e menores com 9ª. -Utilizar acordes maiores e menores com 7ª e 9ª.	nona; Considerações finais	
104 - Música de Conjunto: acordes com 7ª e 9ª (corda 6)	Harmonização e re-harmonização de melodias de canção. Utilização de acordes maiores e menores com 7ª. Utilização de acordes maiores e menores com 9ª. Utilização de acordes com 7ª e 9ª simultaneamente. Formas de acordes com 7ª e 9ª na sexta corda do violão. Compreender a formação de acordes com dissonância no violão.	Harmonizar e re-harmonizar uma melodia de canção utilizando acordes de 7ª e 9ª. Compreender a formação de acordes com 7ª e 9ª no violão. Executar acordes com 7ª e 9ª com baixo na corda 6.	Acordes maiores e menores com 7ª; Acordes maiores e menores com 9ª adicionada (add9); Acordes maiores e menores com 7ª e 9ª (7M/9, 7/9, 7/b9, m7M/9 e m7/9); Como montar um acorde com notas dissonantes; Considerações sobre acordes com notas dissonantes no violão	Orientações sobre o uso dos acordes e as posições principais destes utilizando a fundamental na 6ª corda	

### Curso de Extensão Processos de Arranjo Musical para Professores

UE	Súmula	Objetivos	Títulos Slides	Abordagem
UE_01_Processos_de_arranjo_musical	Apresentação do curso de Extensão Processos de Arranjo Musical para Professores	Apresentar os principais elementos componentes do curso Processos de Arranjo Musical para Professores.	Perspectiva histórica do Arranjo Musical até o século XIX; Arranjo Musical a partir do século XX; Concepção de Arranjo neste curso; Objetivos do curso; Metodologia; Conteúdos; Sistema de Avaliação.	Introdução ao curso, Metodologia, Concepção arranjos: tratar o arranjo como composição, ou seja, tomaremos a melodia que será arranjada como um <i>cantus firmus</i> e iremos elaborar o arranjo com total liberdade
UE_02_Escolha_de_melodias	Critérios para escolha de melodia. Características vocais em fase escolar. Elaboração inicial de arranjo com a melodia da canção <i>Marcha Soldado</i> para coro infantil-juvenil, a 3 vozes. Possibilidades de planejamento para o arranjo e estrutura geral. Análise melódica, fraseológica e harmônica. Elaboração da harmonia.	Conhecer critérios para a escolha de melodias adequadas para a elaboração de arranjos. Explorar estratégias para a elaboração de arranjo através do texto, forma, melodia, harmonia, etc. Exercitar o conteúdo da unidade através da elaboração de arranjo com a canção <i>Marcha Soldado</i> .	Características vocais em fase escolar; Extensão, Tessitura e Muda Vocal; Arranjo da melodia da canção <i>Marcha Soldado</i> ; Possibilidades de planejamento para o arranjo; Introdução, ponte e coda; Análise melódica; Análise fraseológica; Análise harmônica; Elaboração Horizontal da harmonia; Elaboração Vertical da harmonia; Elaboração da dominante; Harmonização completa da	Possibilidades de planejamento para o arranjo em termos de estrutura, elaboração da harmonia e escolha dos acordes no arranjo da canção <i>Marcha Soldado</i> .

			melodia	
UE_03_Elaboração_do_baixo	Elaboração e análise da voz de baixo. Definição do contraponto de intervalos e do contraponto tonal ou contraponto harmônico. Transposição da melodia e possíveis problemas com extensão e tessitura das vozes. Transposição de tonalidade. Transposição da voz de baixo para adequá-la à execução vocal.	Analisar a elaboração de uma linha de baixo simples. Compreender a elaboração do arranjo com base no contraponto tonal ou harmônico. Elaborar a fase inicial de um arranjo, com a definição da harmonia e da linha do baixo.	Elaboração de um Baixo simples; Análise do Baixo simples Contraponto Tonal; Transposição da melodia Análise da transposição da melodia Mudança de tonalidade; Transposição para Lá Maior; Transposição do Baixo	Composição da linha de baixo para formar contraponto em relação à melodia de Marcha Soldado.
UE_04_Colocação_do_texto_na_voz_do_baixo	Colocação do texto na voz do baixo. Princípios da prosódia musical. Organização métrica dos versos em sílabas tônicas e átonas (prosódia poética). Sílabas combinadas em um único som (Sinalefa e Elisão). Métrica poética e musical. Elaboração rítmica e melódica na voz do baixo. Baixo simples e baixo cantante.	Analisar diferentes possibilidades de colocação de texto na voz do baixo. Conhecer os aspectos mais importantes da prosódia musical. Capacitar para a elaboração de arranjos, através da elaboração rítmica e melódica das vozes.	Prosódia; Prosódia Poética; Sinalefa; Elisão; Métrica poética e musical; Texto na voz do baixo; Independência rítmica entre as vozes; Deslocamento rítmico do baixo; Elaboração melódica do baixo; Baixo cantante; Critérios para escolha de arranjo; Outras possibilidades do baixo	Objetivo: elaboração e colocação do texto na voz do baixo, enriquecendo-a ritmicamente, com atenção à prosódia.
UE_05_Acompanhamento_instrumental	Acompanhamento instrumental de violão e teclado, em bloco, no	Compreender o processo de elaboração do	Acompanhamento em bloco no violão; Acompanhamento em	Elaboração de acompanhamento

	<p>arranjo vocal a duas vozes. Condução de vozes no acompanhamento instrumental. Princípios gerais de encadeamento de acordes. Condução de vozes e encadeamento dos acordes de dominante com 7ª, 9ª, 11ª e 13ª.</p>	<p>acompanhamento instrumental em bloco, de teclado e violão, como recurso para enriquecer o arranjo vocal. Conhecer princípios gerais de condução de vozes no acompanhamento instrumental. Analisar critérios para o encadeamento de acordes de dominante com 7ª, 9ª, 11ª e 13ª.</p>	<p>bloco no teclado; Condução de vozes no acompanhamento instrumental; Princípios gerais de encadeamento; Encadeamento V7 – I; Encadeamento V9 – I; Encadeamento V11 – I; Encadeamento V13 – I</p>	<p>instrumental (violão ou teclado), que “acrescenta colorido e variedade tímbrica, enriquece a harmonia com acordes que poderiam ser difíceis de cantar, produz variedade rítmica sem complicar as partes vocais e, principalmente, no caso de arranjos escolares, dá apoio harmônico que facilita a afinação”.</p>
<p>UE_06_Subdivisão_do_bloco_acordes</p>	<p>Acompanhamento instrumental através da subdivisão do bloco de acordes, no teclado e no violão. Acordes em duas partes. Ritmo dos acordes em colcheias. Acompanhamento sincopado. Acompanhamento arpejado. Técnica instrumental de acordes no teclado e violão.</p>	<p>Conhecer possibilidades para enriquecimento do acompanhamento instrumental, através da subdivisão do bloco de acordes. Analisar a distribuição rítmica dos acordes a partir do repertório disponibilizado. Realizar arranjo vocal a duas vozes com acompanhamento instrumental de violão ou teclado.</p>	<p>Acorde em duas partes no violão; Acorde em duas partes no teclado; Ritmo dos acordes em colcheias; Acompanhamento sincopado no teclado; Acompanhamento sincopado no violão; Considerações sobre o acompanhamento em bloco; Acompanhamento Arpejado; Acompanhamento Arpejado no violão; Acompanhamento Arpejado no teclado; Técnica instrumental no violão; Técnica instrumental no teclado;</p>	<p>Enriquecer o acompanhamento instrumental através da subdivisão do bloco de acordes: baixo é tocado no primeiro tempo do compasso (parte forte ou cabeça do compasso) e o restante das notas do acorde nos demais tempos do compasso</p>

			Outros tipos de arpejo	
UE_07_Arpejos	Tipos de arpejos mais comuns. Arpejo ascendente/descendente conforme a harmonia. Arpejo seguindo um padrão fixo, independente da movimentação harmônica. Arpejo ascendente descendente vai-vem no mesmo compasso. Arpejo em tercinas. Arpejo vai-vem com reforço rítmico. Arpejo vai-vem com independência rítmica. Arpejo vai-vem alternado.	Conhecer os tipos mais comuns de arpejos. Analisar efeitos e resultados musicais dos diferentes tipos de arpejos. Realizar arranjo a duas vozes com acompanhamento instrumental utilizando algum tipo de arpejo.	Padrão ascendente/descendente variável; Padrão descendente/ascendente fixo; Arpejo vai-vem; Arpejo em tercinas; Arpejo vai-vem com reforço rítmico; Arpejo vai-vem com independência rítmica; Arpejo vai-vem alternado; Tipos de Arpejo	Diversos padrões de arpejos, o que “torna o acompanhamento mais movimentado e a parte instrumental mais contínua do que as subdivisões do acompanhamento em bloco”.
UE_09_Acompanhamento_rítmico	Acompanhamento rítmico em arranjo com acompanhamento instrumental. Padrão rítmico geral do samba. Estrutura rítmica do samba no arranjo a duas vozes. Sequência harmônica do samba. Condução de vozes no encadeamento de acordes. Realização do acompanhamento ao teclado e ao violão.	Explorar o acompanhamento rítmico como recurso para enriquecer o acompanhamento instrumental em arranjos musicais. Conhecer o padrão rítmico geral do samba e algumas possibilidades de aproveitamento. Produzir arranjos a partir dos conhecimentos estudados nesta unidade.	Padrão rítmico; Samba; Padrão rítmico geral do Samba; Estrutura rítmica do Samba – a duas vozes; Sequência harmônica do Samba; Condução de vozes no encadeamento de acordes; Realização do acompanhamento ao teclado; Padrão rítmico no baixo; Realização do acompanhamento ao violão	Conceito de padrão rítmico: ritmo passa ao primeiro plano e as notas que formam a harmonia têm apenas a função de carregar o padrão rítmico, que se destaca. Gênero: samba, aplicado ao arranjo da canção <i>Trem das Onze</i> , de Adoniran Barbosa

<p>UE_10_Ritmo_samba_teclado_violao</p>	<p>Padrão rítmico do samba-batucada. Realização do ritmo de samba-batucada ao teclado e ao violão. Acompanhamento harmônico dividido em três partes e quatro partes independentes. Combinação de diferentes padrões rítmicos. Acompanhamento para dois violões.</p>	<p>Conhecer vários padrões de samba que podem ser realizados no acompanhamento harmônico. Analisar o processo de elaboração do ritmo de samba-batucada ao teclado e ao violão. Elaborar arranjos vocais com acompanhamento instrumental, explorando os diversos recursos estudados nesta unidade.</p>	<p>Realização do ritmo de samba-batucada no teclado e no violão; Acompanhamento dividido em 3 partes ou mais; Possibilidades de acompanhamento; Acompanhamento em 4 partes independentes; Divisão do padrão para dois violões; Acréscimo de intervalos harmônicos; Dobramento de nota entre as partes; Movimento melódico do baixo; Frase completa para dois violões; Outras possibilidades de divisão do acompanhamento</p>	<p>Construção de acompanhamento utilizando o padrão rítmico do samba-batucada no teclado e no violão</p>
<p>UE_11_Arranjo_canção_Trem_das_Onze</p>	<p>Aplicação prática de princípios de acompanhamento rítmico para instrumentos no arranjo de uma canção conhecida. Padrão Rítmico da Canção Trem das Onze. Processo de elaboração do acompanhamento rítmico e harmônico ao teclado e ao violão. Possibilidades de integração do teclado e violão no acompanhamento ao mesmo arranjo vocal.</p>	<p>Conhecer os princípios básicos para elaboração de arranjo com acompanhamento instrumental. Aplicar os conhecimentos estudados em unidades anteriores sobre acompanhamento rítmico e harmônico ao teclado e ao violão. Analisar procedimentos adotados na elaboração do arranjo vocal Trem das Onze.</p>	<p>Padrão Rítmico da Canção <i>Trem das Onze</i>; <i>Trem das Onze</i> ao teclado; Acréscimo do padrão rítmico; Estrutura completa do acompanhamento ao teclado; <i>Trem das Onze</i> ao violão; Arranjo para teclado e violão – juntos</p>	<p>Aplicação do acompanhamento rítmico padrão samba ao arranjo da canção <i>Trem das Onze</i>, de Adoniran Barbosa para teclado e violão.</p>



<p>UE_12_Interação entre melodia e acompanhamento</p>	<p>Formas de acompanhamento de baião. Formas de variar as notas do baixo. Acompanhamento instrumental da canção Asa Branca a partir do padrão rítmico básico do baião ao teclado e ao violão. Formas de tornar o acompanhamento mais fluente, através da alternância de diferentes padrões ao longo da música e da interação entre o acompanhamento e a melodia da canção. Estrutura Formal do arranjo da canção Asa Branca.</p>	<p>Conhecer diferentes níveis de interação entre a melodia e o acompanhamento instrumental. Elaborar acompanhamento instrumental ao teclado e ao violão para a canção Asa Branca. Analisar a estrutura formal do arranjo da canção Asa Branca.</p>	<p>Ritmo de Baião; Formas de acompanhamento de baião; Formas de variar o baixo; Levada de Baião; Acompanhamento de Asa Branca; Padrão fixo de acompanhamento; Variações no acompanhamento; Estrutura formal</p>	<p>Elaboração do acompanhamento instrumental da canção <i>Asa Branca</i>, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Padrão de acompanhamento baião. Estrutura formal da canção.</p>
<p>UE_13_Interação diálogo_ contraposição_na_textura_sonora</p>	<p>Estudo sobre algumas possibilidades de interação, diálogo e contraposição entre as diferentes partes da estrutura sonora. Ampliação das interações do Contraponto e reflexões sobre o seu uso no arranjo de canções, através da diferenciação dos elementos – ritmo, melodia, textura, registro e timbre – e dos diferentes</p>	<p>Analisar processos de interação, diálogo e contraposição entre as partes da estrutura sonora. Refletir sobre o Contraponto e sua ampliação a outros níveis da estrutura musical. Elaborar arranjos de canções com acompanhamento instrumental, através da ampliação dos processos de contraponto a</p>	<p>Ampliação das interações do Contraponto; Reflexões sobre o Contraponto no arranjo de canções; Processos de Elaboração</p>	<p>Ilustração das possibilidades de ampliação dos processos do contraponto a vários aspectos da organização musical. “[...] o que enriquece o acompanhamento é a variedade de tratamento das partes, tanto quanto a diversidade de elementos utilizados na textura musical”. “[...] bom senso e da noção de equilíbrio entre</p>

	processos de elaboração.	vários aspectos da organização musical.		os princípios que geram diversidade e aqueles que produzem coesão”.
UE_14_Elaboração_arranjo_de_forma_contrapontística	Elaboração de arranjo com base nas técnicas de contraponto para produzir independência e interação entre as partes em um nível mais detalhado da estrutura musical, com ênfase na melodia, acordes e baixo. Formas de variação e preenchimento do baixo. Relações de interação entre o baixo e a melodia. Preenchimento harmônico do arranjo.	Conhecer técnicas de contraponto para gerar independência e interação na estrutura musical. Estudar formas de elaboração do baixo, através de relações de interação com a melodia. Elaborar arranjo com base nos processos contrapontísticos estudados nesta unidade.	Maneiras de diferenciar as partes da música; Análise rítmico melódica; Baixo complementar; Forma de variação do baixo; Contraponto imitativo no baixo; Mudança de registro do baixo; Preenchimento do baixo; Relações de interação entre o baixo e a melodia; Preenchimento; harmônico; Contracanto no baixo.	Aproveitamento de algumas técnicas de contraponto para produzir maior independência e interação entre as partes; utilização na elaboração de arranjo da canção Asa Branca. Divisão da textura em três partes: melodia, acordes, baixo. Contraponto melodia – baixo; preenchimento harmônico [...] contracantos ou efeitos semicontrapontísticos nos trechos em que a melodia ou o baixo repousam com nota longa ou pausa.
UE_15_Divisão_acompanhamento_instrumental	Princípios de divisão do acompanhamento instrumental em diversas partes. Níveis de interatividade do acompanhamento instrumental. Adaptação do arranjo para níveis diferentes de conhecimento musical.	Conhecer os princípios de divisão do acompanhamento instrumental. Analisar diferentes níveis de interatividade num arranjo com acompanhamento instrumental. Elaborar arranjos vocais com acompanhamento instrumental	Níveis de interatividade do acompanhamento instrumental; Adaptação do arranjo para dois níveis diferentes; Aluno que toca cordas simples; Aluno que toca os acordes; Arranjo simples para dois violões; Adaptação do arranjo para três níveis	Acréscimo de arranjo para teclado na canção Asa Branca. Princípio: “[...] os trechos em que o violão de destaca de forma semi-contrapontística, o teclado realiza apenas o acompanhamento rítmico,

	Adaptação do arranjo para grupo de violões, teclados e mistos.	para diferentes níveis de conhecimento e prática musical.	diferentes; Adaptação do arranjo para quatro teclados; Adaptação do arranjo para três violões; Adaptação do arranjo para dois violões e três teclados	com os acordes; nos trechos em que a parte de teclado se torna mais cantante, o violão realiza o acompanhamento rítmico”. Arranjo para alunos em diferentes estágios de aprendizado musical.
UE_16_Acréscimo_de_partes_melódicas_arranjo	Acréscimo de notas melódicas para enriquecer a textura do arranjo. Uso de notas longas, com base na harmonia. Ornamentação melódica a partir de uma estrutura básica, através do uso de notas de passagem, bordadura, suspensão e cambiata.	Conhecer maneiras para o acréscimo de um instrumento melódico no arranjo. Elaborar arranjo com base em conhecimentos adquiridos no estudo de Harmonia e Contraponto. Criar ornamentação melódica a partir de uma estrutura básica.	<i>Lundum da Figueira</i> ; Ritmo de lundu; Uso de notas longas; Acréscimo da melodia da flauta; Parte Semicontrapontística; Elaboração da parte melódica; Cadência na primeira frase; Elaboração melódica da segunda frase	Acréscimo de linha melódica a uma harmonização: Uso de notas longas, com base na harmonia; Acréscimo de linha melódica, como elaboração das notas longas; Uso de contracanto; Emprego de uma parte semi-contrapontística; Uso de motivos próprios do instrumento melódico; Uso de ritmo complementar, no contraponto. Aplicação na canção Lundu da Figueira.
UE_17_Elaboração_de_contracantos	Meios de elaboração de contracanto com base em motivo melódico da melodia principal e através de ritmo complementar em relação à parte principal. Imitação, transposição e variação	Conhecer meios de elaboração de contracanto em relação à uma melodia principal. Elaborar contracantos com base na análise motivica de uma melodia principal. Produzir arranjos, combinando	Formas de elaboração da melodia secundária; Análise motivica da melodia principal; Transposição do motivo inicial; Imitação e variação do motivo inicial; Repetição e variação de padrões; Introdução	Contracanto: melodia secundária, elaborada com base na melodia principal. Formas de elaboração: apoio melódico, contraponto ou contracanto. Aplicação na canção Lundu da Figueira.

	do motivo inicial. Repetição e variação de padrões de contracanto. Apoio melódico através do acréscimo de notas longas que fazem parte da harmonia.	métodos de elaboração secundária: apoio melódico, contraponto ou contracanto.	instrumental; Contracanto e apoio melódico; Combinação de métodos de elaboração	
UE_18_Motivos_específicos_parte_instrumental	Elaboração de motivos específicos para a parte instrumental, através da interação e independência em relação à melodia principal. Análise motivica da melodia vocal. Elaboração rítmica e melódica da parte instrumental. Coesão e contraste entre as melodias.	Conhecer maneiras de elaboração motivica para a parte instrumental. Analisar o processo de elaboração da parte rítmica e melódica da voz secundária. Elaborar motivos específicos para a parte instrumental de arranjos musicais.	Análise do motivo da melodia vocal; Maneiras de elaborar um motivo para a parte instrumental; Continuação da parte instrumental; Introdução instrumental; Sequência melódica; Coesão e contraste; Arranjo completo	Motivos que interagem e são independentes em relação à melodia principal. Princípios de elaboração. Criação de motivo para flauta na canção Lundu da Figueira.
UE_19_Elaboração_ritmos_complementares	Criação de um motivo próprio da parte instrumental, a partir da elaboração de ritmos complementares na relação entre a melodia principal e a melodia secundária. Definição de ritmo complementar e ritmo resultante, com análise de exemplo musical. Elaboração da parte de flauta com ritmo complementar.	Analisar o processo de elaboração motivica, com base em ritmos complementares. Compreender o conceito e aplicação prática de ritmo complementar e ritmo resultante. Elaborar ritmos complementares para a parte instrumental de arranjos	Ritmo complementar; Ritmo resultante; Elaboração da parte de flauta com ritmo complementar; Combinação de dois padrões para a flauta; Combinação dos diferentes métodos de elaboração	Outra forma de criação de parte instrumental a partir do ritmo complementar em relação à melodia principal, para maior interação entre as partes, pois o resultado é que uma completa os pontos de repouso da outra.”[...] Para elaborar uma textura com ritmo complementar, temos

	Combinação de padrões para a flauta. Combinação dos diferentes métodos de elaboração.	musicais.		que, inicialmente, definir qual vai ser o ritmo resultante, isto é, qual será a figura rítmica que vai servir de base para o ritmo geral das partes que soam simultaneamente”. Elaboração de ritmo complementar em Lundu da Figueira.
UE_20_Escrita_para_percussão_e_bateria	Classificação musical dos instrumentos de percussão. A escrita para percussão e bateria. Disposição dos instrumentos da orquestra sinfônica na partitura. Conjunto de percussão completo. Escrita dos instrumentos de altura indefinida. Padrão rítmico de bossa nova. Set de bateria.	Conhecer possibilidades de escrita para instrumentos de percussão e bateria. Analisar os critérios mais comuns para escrever instrumentos de percussão com altura definida, individualmente ou em grupos. Elaborar arranjo de uma canção de bossa nova, acrescentando instrumentos de percussão.	Classificação musical dos instrumentos de percussão; A escrita para percussão e bateria; Instrumentos da orquestra sinfônica na partitura; Conjunto de percussão; Escrita dos instrumentos de altura indefinida; Partes individuais, em pentagrama (cinco linhas); Partes individuais, em monograma (uma linha); Em grupo, no pentagrama; Escrita para bateria; Padrão rítmico de bossa nova; <i>Set</i> de bateria	Escrita para percussão e para bateria; como empregar instrumentos de percussão no arranjo de uma canção de bossa nova.
UE_21_Instrumentos_percussão_no_arranjo	O uso da bateria e as funções dos instrumentos de percussão no arranjo. Peças da bateria (Bombo, Caixa, Tom-tons,	Conhecer os recursos da bateria e dos instrumentos de percussão para elaboração de arranjo.	Uso da Percussão no Arranjo; Uso da Bateria no Arranjo; Bombo; Caixa; Tom-tons; Pratos; Contratempo; Funções da	Uso da bateria e as funções dos instrumentos de percussão no arranjo. Aplicação na primeira parte

	Pratos, Contratempo) e as funções primárias e secundárias que geralmente desempenham no arranjo. Acréscimo de uma parte de bateria à primeira parte da canção <i>Garota de Ipanema</i> .	Analisar cada peça da bateria e a função que geralmente desempenha. Elaborar arranjo com acréscimo da parte de bateria e instrumentos de percussão.	Percussão no Arranjo; Primeira parte da canção <i>Garota de Ipanema</i>	da canção <i>Garota de Ipanema</i>
UE_23_Elaboração_de_partes_bateria_percussão	Métodos e processos de realização de partes de bateria e percussão aplicadas à canção <i>Garota de Ipanema</i> . Padrão de acompanhamento de bossa nova ao teclado. Condução de vozes no acompanhamento ao teclado, com base nos princípios estudados nas unidades de SOS. As diferentes funções da bateria no arranjo. Indicação de linhas gerais ao baterista e de elementos além do padrão.	Conhecer métodos e processos para elaboração de partes da bateria e percussão no arranjo. Analisar o acompanhamento harmônico do teclado, com base em critérios de condução de vozes. Aprofundar o estudo sobre o uso da bateria, suas funções e formas de grafia.	Padrão de acompanhamento de bossa nova ao teclado; Condução de vozes no acompanhamento ao teclado; A bateria no arranjo; Indicação de linhas gerais ao baterista; Indicação de elementos além do padrão	Métodos e processos de realização de partes de bateria e percussão aplicadas à canção <i>Garota de Ipanema</i> .
UE_24_Escrita_detalhada_parte_bateria	Escrita detalhada da parte de bateria. Análise e variações a partir de um padrão rítmico básico.	Aprofundar o estudo sobre a escrita da parte de bateria e de outros instrumentos de percussão.	Variações no Padrão Rítmico; Alternância de Padrões Rítmicos; Outros instrumentos de percussão; Percussão	Escrita detalhada para bateria e o uso de outros instrumentos de percussão, além de alguns métodos de

	<p>Alternância de padrões rítmicos. Diferenças entre bateria e percussão, com base na prática comum. Uso de outros instrumentos de percussão. Percussão interativa ou contrapontística. Percussão tímbrica e orgânica.</p>	<p>Conhecer alguns métodos de estruturação do arranjo para a parte de bateria e percussão. Elaborar arranjos musicais com acompanhamento da parte de bateria e demais instrumentos de percussão.</p>	<p>Interativa ou Contrapontística; Percussão Tímbrica; Percussão Orgânica</p>	<p>estruturação do arranjo para bateria e percussão. “A escrita detalhada torna-se necessária quando o arranjador tem ideias bastante precisas sobre o que pretende que seja realizado pelo baterista”.</p>
<p>UE_25_Elaboração_de_introdução_pont_coda</p>	<p>Estudo sobre a elaboração das partes instrumentais que podem aparecer entre as estrofes de uma canção: Introdução, Ponte e Coda. Representação do texto no Acompanhamento Instrumental. Estudo detalhado sobre a composição da Introdução Instrumental, do ponto de vista harmônico, melódico e rítmico, com utilização de materiais derivados e próprios.</p>	<p>Realizar estudo sobre a elaboração de Introdução, Ponte e Coda no arranjo de canções. Analisar diferentes métodos de composição da Introdução para o acompanhamento instrumental. Elaborar arranjos de canções com Introdução, Ponte e Coda no acompanhamento instrumental.</p>	<p>Representação do texto no Acompanhamento Instrumental; Definições; Elaboração de Introdução, Ponte e Coda ; A composição da Introdução; Introdução Harmônica; Harmonia e padrão rítmico do acompanhamento; Introdução Melódica; Introdução com Material Próprio</p>	<p>Trechos secundários “[...] importantes para a caracterização da expressão da poesia cantada e do efeito geral da canção”. Introdução: apresentar as idéias principais da canção, antes da entrada do canto; Ponte: transição gradativa entre duas seções; Coda: finalizar a canção. Diferentes tipos de Introdução utilizando como exemplo a canção Peixe vivo.</p>
<p>UE_26_Elaboração_ponte_instrumental</p>	<p>Métodos e processos de elaboração de Pontes, a partir de três tipos básicos: harmônica, rítmica e melódica. Ponte modulante. Ponte melódica. Análise e fragmentação melódica.</p>	<p>Conhecer métodos e processos de elaboração de Pontes para arranjo de canções. Utilizar a Ponte como recurso para a realização do processo modulatório. Elaborar arranjos de canções</p>	<p>Métodos e processos de elaboração de Pontes; Ponte Modulante; Ponte Melódica; Fragmentação Melódica Sequência Melódica</p>	<p>Estudo sobre diferentes tipos e forma de construção de ponte.</p>

	Sequência melódica. Elementos característicos de melodias e próprios na elaboração de Pontes.	com Pontes entre as seções principais.		
UE_27_Elaboração_de_coda	Estudo sobre a composição da Coda. Principais características em Codas instrumentais e/ou vocais. Diferentes tipos de Codas com base na elaboração de material principal ou secundário. Análise de exemplos de Coda no repertório, com partituras e áudios.	Conhecer diferentes processos de elaboração de Codas. Analisar a composição da Coda com base em materiais principais e secundários de uma canção. Elaborar arranjo musical de canção com acréscimo de Coda para sua conclusão.	Características da Coda; Tipos de Coda; Material Principal; Elaboração de trechos da melodia na Coda; Material Secundário; Material aproveitado de seções secundárias; Variações de elementos da ponte	Função: conclusão e/ou resumo. Diferentes tipos de coda, no exemplo com a canção <i>A Morte do Boi</i>
UE_28_Processos_para_introdução_ponte_coda	Complemento do estudo da composição de Introduções, Pontes e Codas. Elaboração de Coda com base em melodias retiradas de vozes secundárias. Composição de material próprio na Coda. Aproveitamento do mesmo material para Introdução, Pontes e Codas e uso de elementos diferentes para cada parte.	Complementar estudo sobre os processos de elaboração para Introdução, Pontes e Codas. Analisar procedimentos para a elaboração da Coda com material próprio ou derivado de vozes secundárias. Elaborar arranjo musical de canções, incluindo as partes de Introdução, Pontes e Codas.	Material aproveitado de vozes secundárias; Elementos aproveitados da primeira estrofe; Elementos aproveitados das duas estrofes; Material aproveitado do baixo; Composição de Material Próprio da Coda; Introdução, Ponte e Coda; A escolha do tipo de Introdução, Ponte ou Coda	Complemento do estudo da composição de introduções, pontes e codas
UE_29_Musica_aleatória_no_	Princípios de ampliação dos	Conhecer alguns princípios de	Música Aleatória; Antecedentes;	Ampliação dos métodos



arranjo	métodos tradicionais de elaboração de arranjo, através do uso de elementos aleatórios, atonais, dodecafônicos, politonais e minimalistas. Definição e tipos de música aleatória e antecedentes históricos. Aleatoriedade na interpretação	ampliação dos métodos tradicionais de elaboração do arranjo. Analisar processos de composição de diferentes tipos de aleatoriedade em música. Elaborar arranjos musicais através de elementos aleatórios, atonais, dodecafônicos, politonais e minimalistas.	Históricos Tipos de Música Aleatória; Criação do ritmo por meio de cartões; Criação atonal através do jogo de dados; Outros métodos de composição aleatória; Uso do Método Aleatório; Aleatoriedade no momento da interpretação; Partitura Roteiro Escrita em Módulos; Aleatoriedade Limitada	tradicionais de elaboração de arranjo, através do uso de elementos aleatórios, atonais, dodecafônicos, politonais e minimalistas. Exemplos com links de composições aleatórias.
UE_30_Sons_concretos_onomatopeias_tecnicas_expandidas	Estudo de técnicas expandidas vocais e instrumentais, pesquisa de sons concretos e onomatopaicos na criação de sonoplastia e ambientação de narrativas infantis. Considerações sobre Música, Tom e Ruído. Uso de sons concretos, onomatopeias e técnicas expandidas na elaboração de um arranjo.	Conhecer possibilidades de aproveitamento de sons concretos, onomatopeias e técnicas expandidas vocais e instrumentais no arranjo. Apreciar exemplos musicais que demonstram diferentes processos para a elaboração de arranjos. Elaborar arranjo com o uso de sons concretos, onomatopeias e técnicas expandidas.	Música, Tom e Ruído; Música Concreta; Uso de Sons Concretos no Arranjo; Onomatopeias; Poema <i>Trem de Ferro</i> ; Poema <i>Olímpica</i> ; <i>Canção Brasileira</i> ; Técnicas Expandidas; Arranjo com os elementos estudados; Motivos	Uso de ruídos, através do estudo de técnicas expandidas vocais e instrumentais, pesquisa de sons concretos e onomatopaicos na criação de sonoplastia e ambientação de narrativas infantis.

### UEs de apoio à construção de arranjos

ID/semestre	UE	Súmula	Objetivos	Títulos Slides	Abordagem
SI Teclado D - 2009.2	57- Enriquecimento do baixo 2 – 2009.2	Notas de passagem diatônicas e cromáticas no baixo entre os graus I-vi, vi- ii,vi-V. Variações rítmicas e melódicas no padrão de acompanhamento	Reconhecer notas de passagem diatônicas e cromáticas. -Identificar variações rítmicas e melódicas no padrão de acompanhamento.	Introdução; Funções do baixo - Notas de passagem; Notas de passagem cromáticas;Variação rítmica e melódica no baixo	Enriquecer ainda mais o acompanhamento das canções com o acréscimo de notas de passagem cromáticas no baixo.
SI Teclado E – 2010.1	71 - Arpejos e oitavas	Arpejos de quatro notas; oitavas; harmonização de canções; marcato e staccato.	Harmonizar e criar o acompanhamento para Samba Lelé	Harmonização de Samba Lelé	Buscar acordes afins com a melodia
SI Teclado F – 2010.2	88 - Harmonização de canções – Maior e menor	Harmonização de canções nos modos Maior e menor. Revisão de campo harmônico Maior e menor. Encadeamento. Funções harmônicas.	Harmonizar canções nos modos Maior e menor	Apresentação; Campo Harmônico; Ritmo Harmônico	Harmonizar canções utilizando o conhecimento de campo harmônico maior e menor, através da percepção auditiva
SOS A - 2010.	04 -Escolha de acordes na harmonização	Harmonização de um canto dado. Definição e encadeamento dos acordes.	Conhecer o processo de harmonização de uma linha melódica. Entender	Harmonização de um canto dado; Ponto de repouso; Frase suspensiva; Frase conclusiva;	Harmonização com base na afinidade acorde/melodia, frases, cadências. Prática com exemplo.

	coral	Ponto de repouso. Frase suspensiva e conclusiva. Movimento harmônico progressivo.	o encadeamento dos acordes através do movimento harmônico progressivo.	Movimento harmônico progressivo; Progressão a partir da subdominante; Encadeamento repetitivo; Escolha dos acordes	
	06 - Inversão de acordes na harmonização coral	Processo de inversão de acordes na harmonização coral; Independência entre as vozes externas através do contraponto de primeira espécie; Harmonização no início e final de frase; Condução de vozes e encadeamento harmônico; Acorde cadencial de quarta e sexta.	Compreender o processo de inversão de acordes na harmonização coral . Analisar o equilíbrio dos procedimentos, com base no contraponto de primeira espécie.	Independência entre as Vozes; Inversão de Acordes	Continuidade ao processo de escolha de acordes (harmonização a duas vozes)
	13 - Condução de Vozes na Harmonização Coral	Processo de condução de vozes na harmonização coral do tipo nota-contra-nota. Critérios e implicações na escolha de acordes. Encadeamento do acorde de V grau. Reconstrução da condução de vozes para	Compreender o processo de condução de vozes na harmonização coral do tipo nota-contra-nota. Analisar os critérios para escolha dos acordes e suas implicações	Critérios para escolha do primeiro acorde; Condução de vozes (nos vários compassos)	Completar a harmonização, preenchendo a textura a quatro vozes (primeira frase de melodia do exemplo)

		uma melhor disposição de notas nos acordes cadenciais			
	14 - Harmonização Completa de Melodia Coral	Condução de vozes na harmonização coral do tipo nota-contra-nota. Procedimentos de condução de vozes na passagem da primeira para a segunda frase. Explicação do processo cadencial. Harmonização completa da melodia coral com as três formas de cifragem: cordal, gradual e funciona	Compreender o processo de condução de vozes entre acordes de frases diferentes. Analisar os critérios de condução cadencial da dominante à tônica final.	Condução de vozes entre frases; Condução com nota comum e uníssono; Preparação do acorde cadencial de quarta e sexta; Condução cadencial da dominante à tônica final	Completar a harmonização da melodia do exemplo (segunda frase)
SOS B - 2010.2	16 - Harmonização de Melodia de Canção	Diferenciação das técnicas de harmonização de melodia coral e dos métodos de harmonização de melodia de canção, através do ritmo harmônico e dos padrões de acompanhamento. Análise de diversos padrões para a	Diferenciar técnicas de harmonização de melodia coral e de harmonização de melodia de canção. Conhecer os diferentes padrões para acompanhamento instrumental à melodia de canção. Realizar arranjos	Ritmo Harmônico – Música Coral; Ritmo Harmônico – Melodia de Canção; Ritmo Harmônico – Canção Folclórica Brasileira; Harmonização de Melodia Instrumental; Tipos de Acompanhamento; Acompanhamento com Nota Pedal; Acompanhamento em	Diferença entre a harmonização em estilo coral e a harmonização de canção: ritmo harmônico e os padrões de acompanhamento. Apresenta os procedimentos em um exemplo de melodia de canção.

		realização de acompanhamento instrumental à melodia de canção. Outras possibilidades de acompanhamento.	com base em diferentes tipos de acompanhamento instrumental.	Ostinato; Acompanhamento em Estilo Coral; Acompanhamento em Bloco; Acompanhamento Arpejado; Acompanhamento Rítmico; Acompanhamento com Baixo Cantante; Outras possibilidades de Acompanhamento	
	18- Ornamentação Melódica na Harmonização Coral	Condução a quatro vozes enriquecida pelo acréscimo de notas de passagem, bordaduras, suspensões e outros tipos de ornamentação melódica como retardo, apojatura, antecipação, escapada e cambiata. Sétima da dominante como nota de passagem. Combinação de vários tipos de Ornamentação Melódica.	Conhecer os vários tipos de Ornamentação Melódica aplicadas à melodia Freu dich sehr. Analisar o processo de condução a quatro vozes com acréscimo de Ornamentação Melódica.	Nota de Passagem; Sétima de Passagem; Condução de Vozes com Notas de Passagem; Bordadura; Suspensão; Retardo; Apojatura; Antecipação; Escapada; Cambiata; Combinação dos Tipos de Ornamentação Melódica	Amplia o processo de harmonização (nota-contra-nota) executado no exemplo de harmonização coral, inserindo ornamentação melódica
	20- Contraponto Imitativo	Definição de Modulação. As diferentes possibilidades de Modulação Diatônica.	Conhecer as diferentes possibilidades de Modulação Diatônica.	Realização do Contraponto Imitativo; Coda; Cãnone; Cãnone infinito	Modelo de utilização de Contraponto Imitativo em melodia folclórica

		Acordes comuns, pivô e diferencial na Modulação. Exemplos de Modulação. Exemplo de Região Pivô na Modulação. Análise da técnica e dos procedimentos de Modulação.	Analisar a técnica e os procedimentos de Modulação, usando acordes comuns, pivô e diferencial. Escrever exercícios de Modulação em várias tonalidades e harmonização de melodia.		
--	--	---	--	--	--

**APÊNDICE B - Características dos arranjos no PROLICENMUS**

<b>Característica/ID</b>	<b>RepMus</b>	<b>CME/MA</b>	<b>Teclado</b>	<b>Violão</b>	<b>UEs/IDs de apoio</b>	<b>Processos arranjos</b>	<b>Síntese</b>
<b>Súmula</b>	Aspectos relevantes ao processo de arranjos	Proposta metodológica para elaboração de arranjos de canções	Construção de arranjos para vários teclados	Processo de arranjo para violão em grupo: combinação de diferentes formas de execução	Técnicas de harmonização de melodia coral e melodia de canção	Prática do arranjo, com base nos conhecimentos adquiridos nas disciplinas do Prolicenmus (SOS e Musicalização)	Aspectos relevantes e metodológicos pertinentes aos processos de elaboração de arranjos, incluindo possibilidades vocais e instrumentais, e baseadas em conhecimentos teóricos em Música
<b>Objetivo geral</b>	Ampliar o repertório musical, pedagógico e artístico do aluno.	Identificar as possibilidades reais de criação de arranjos de canção nos diversos contextos, considerando a relação imagem sonora ideal x material disponível	Aplicar o conteúdo teórico aprendido em outras IDs na construção de arranjos, desenvolvendo habilidades instrumentais na execução em conjunto	Construir arranjo coletivo, aplicando conteúdo teórico à prática e desenvolvendo habilidade instrumental	Compreender o processo de condução de vozes na harmonização coral e melodia de canção e os diferentes tipos de acompanhamento instrumental.	Aplicar conhecimentos teórico-musicais à elaboração de arranjos vocais, instrumentais e voco-instrumentais.	Construir arranjos, entendendo-os como experiência coletiva, processo compositivo e meio para o desenvolvimento integral
<b>Objetivos Específicos</b>	- Mostrar a possibilidade de criação de trilhas sonoras próprias - Relacionar desenho animado à expressão associada ao som - Identificar Paisagem sonora	- Realizar arranjos considerando as características próprias da canção e revelando-as - Compreender propostas metodológicas para elaboração de arranjos - Identificar	- Revisar o conteúdos teóricos para utilização desses conhecimentos na construção do arranjo - Elaborar arranjo para as microcanções, enriquecendo-os de	- Compreender e organizar diferentes funções do instrumento e do instrumentista no arranjo - Ampliar conhecimentos musicais, aplicando conteúdo teórico à prática instrumental	Conhecer o processo de harmonização de uma linha melódica, diferenciando técnicas de harmonização de melodia coral e de harmonização de melodia de canção. - Conhecer os	- Elaborar arranjos tratando-o como forma de composição - Realizar exercícios específicos, projetados para o desenvolvimento de determinados	- Ampliar o repertório musical, pedagógico e artístico do aluno, mostrando-lhe possibilidades de criação de efeitos sonoros condizentes com suas experiências de audição ativa (consciente) - Aplicar

		possibilidades de aproveitamentos didáticos do conteúdo estudado	acordo com as possibilidades técnicas dos instrumentistas - Unir teoria à prática instrumental	- Elaborar arranjo e executar peças em conjunto	diferentes padrões para acompanhamento instrumental	conhecimentos, métodos ou técnicas de arranjo	conhecimentos teórico-musicais na revelação das características próprias da canção de seu contexto e de seus potenciais intérpretes - Elaborar coletivamente arranjos baseados numa sonoridade ideal imaginada, concretizável por intermédio de uma realidade adequadamente identificada
<b>Conteúdo Programático</b>	Desenho animado como forma de expressão associada ao som	Características da canção; harmonização e linha do baixo; padrão rítmico e caráter; estruturas rítmicas; acréscimo de vozes; coreografia; acabamento e finalização "temporariamente definitiva x definitivamente temporária"	Harmonização e acordes dissonantes e expandidos; notas de passagem no baixo; encadeamento de acordes; padrão de acompanhamento; introdução e coda; tema com variações; contraponto; modulação.	Canção e tonalidade; funções dos instrumentistas no arranjo; forma; harmonia: acordes substitutos, dominantes secundárias e acordes dissonantes por expansão; acordes alterados; contracanto	Funções e desenhos do baixo; Harmonização; Frases suspensiva e conclusiva; Movimento harmônico progressivo; Escolha dos acordes; Campo e Ritmo Harmônicos; Inversão de Acordes; Frases; Cadências; Ritmo Harmônico; Tipos de Acompanhamento; Notas Pedais; Ornamentação melódica; Contraponto imitativo; Cânone.	Características da melodia; harmonização e linha de baixo; e texto - prosódia; acompanhamento instrumental e rítmico; interação, diálogo e contraposição na textura sonora; acréscimo de partes melódicas; instrumentos de percussão; introdução, ponte e coda; espacialização; análise de arranjos	Características da canção; harmonização e linha do baixo; padrão rítmico e caráter; estruturas rítmicas; acréscimo de vozes; acompanhamento instrumental; introdução, ponte e coda; espacialização; coreografia; acabamento e finalização "temporariamente definitiva x definitivamente temporária"





**APÊNDICE C - Sequência dos Passos para Elaboração do Arranjo CDG para Canções Escolares**

<b>Etapas</b>	<b>Processos</b>	<b>Objetivo</b>	<b>Procedimentos</b>	<b>Aspectos de interesse predominante/Componentes Compositivos</b>
<b>Planejamento</b>	Explicitação	Reunir informações motivadoras e/ou condicionantes do arranjo a ser criado.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Escolha da canção adequada aos objetivos musicais, do grupo e contextuais</li> <li>2. Concepção de uma sonoridade ideal para as circunstâncias, confrontando-a com recursos humanos e materiais disponíveis</li> <li>3. Aprendizado da canção, com base na leitura e canto de sua partitura, e em informações diversas pertinentes a ela</li> <li>5. Descoberta das possibilidades e características implícitas por meio da Exploração: canto, percussão corporal</li> </ol>	Caráter, Ritmo apoiado por Coreografias, Performance de 'artistas' disponíveis no momento
<b>Exploração</b>	Ampliação	Explorar variações da peça original, por intermédio da voz/corpo e de instrumentos diversos, incluindo efeitos sonoros não convencionais, evidenciando e valorizando intenções e conteúdos identificados e descritos, por meio da aplicação de conteúdo teórico na prática musical	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Estabelecimento da harmonia da canção ou eventual reharmonização</li> <li>2. Estabelecimento da linha do baixo e preenchimento da harmonia</li> <li>3. Definição do padrão rítmico e inclusão de estruturas complementares</li> <li>4. Elaboração melódica do acompanhamento, com eventual acréscimo ou enriquecimento de outras vozes, atentando para a prosódia;</li> <li>5. Acompanhamento Instrumental;</li> <li>6. Elaboração de introdução, interlúdio e coda; 7. Percussão Corporal</li> </ol>	Inflexão vocal, que define Inclinação Melódica e Cadências; Prosódia, Harmonização Sofisticada; Obra Erudita
<b>Proposição</b>	Espacialização	Inserir elementos sonoros e expressivos do contexto da canção em foco, os quais a remetem a um determinado contexto e a fazem expressiva, destacando-se e interferindo em tal contexto	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Consideração dos sons ambientais: exploração de sons não convencionais</li> </ol>	Madrigalismo, Ambiência, Obra Aberta (possíveis mudanças de atores)

## APÊNDICE D - Plano de Ensino

Componente Curricular	Eixo	Código	Carga Horária
Regência III - Arranjos de Microcanções	Prática Educativa	LET 667	30
<p><b>Súmula</b> Aspectos relevantes e metodológicos pertinentes aos processo de elaboração de arranjos, incluindo possibilidades vocais e instrumentais, e baseadas em conhecimentos teóricos em Música</p>			
<p><b>Objetivo</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Geral:</b> Construir arranjos, entendendo-os como experiência coletiva, processo compositivo e meio para o desenvolvimento integral</li> <li>2. <b>Específicos:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ampliar o repertório musical, pedagógico e artístico do aluno, mostrando-lhe possibilidades de criação de efeitos sonoros condizentes com suas experiências de audição ativa (consciente)</li> <li>- Aplicar conhecimentos teórico-musicais na revelação das características próprias da canção de seu contexto e de seus potenciais intérpretes</li> <li>- Elaborar, coletivamente, arranjos baseados numa sonoridade ideal imaginada, concretizáveis por intermédio de uma realidade adequadamente identificada</li> </ul> </li> </ol>			
<p><b>Conteúdo Programático</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Características da canção;</li> <li>2. Harmonização e linha do baixo;</li> <li>3. Padrão rítmico e caráter;</li> <li>4. Estruturas rítmicas;</li> <li>5. Acréscimo de vozes;</li> <li>6. Acompanhamento instrumental;</li> <li>7. Introdução, Ponte e Coda;</li> <li>8. Espacialização;</li> <li>9. Coreografia;</li> <li>10. Acabamento e finalização "temporariamente definitiva x definitivamente temporária"</li> </ol>			
<p><b>Metodologia</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Procedimentos:</b> aulas teórico-expositivas com o conteúdo programático e práticas de exploração e execução das Microcanções</li> <li>2. <b>Recursos:</b> Instrumentos musicais, vídeos, textos</li> <li>3. <b>Cronograma:</b> (vide Quadro 4, no tópico 4.1.1 deste trabalho)</li> </ol>			
<p><b>Critérios de Avaliação</b></p> <p>Dividido em três etapas:</p> <p>N1: participação em sala de aula, desenvolvimento das tarefas solicitadas</p> <p>N2: qualidade do arranjo produzido, de acordo com as orientações</p> <p>N3: colaboração com os demais integrantes do grupo de trabalho e interação com os colegas</p>			

**APÊNDICE E - Análises das Partituras**

**FICHA DE ANÁLISE/ROTEIRO COMPOSITIVO**

**Canção**

Nome da Peça: **Canção de Advento**

Conteúdos musicais: Ritmo: Compassos alternados, Quiálteras, Tempo e subdivisão; Melodia: escala menor primitiva e harmônica, cromatismo; Harmonia: dominantes secundárias, acorde diminuto, inversão de acordes, terça de picardia... de acordo com o nível dos alunos.

Contexto e potencial interdisciplinar: Esperança no nascimento de uma criança, melodia expressiva: contraste luz e trevas, tempo de espera para a brotação=nascimento (pausa); ilustrações gráficas; recurso de iluminação.

**Compositor**

Nome: Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos

Local e data: Salvador, setembro de 2017.

**Forma:**

Denominação: Unária, com quatro Frases (A – compassos 1 e 2; B – compassos 3 a 5; C - compassos 6-7. D - compassos 8-9)

**Caráter**

Estilo: Pesaroso/Esperançoso

Aspectos típicos: Potencial expressivo reforçado por Madrigalimos: tonalidade menor, pedal, movimento melódico pequeno no início da peça, indicando a escuridão (podendo ser mais falado do que cantado), saltos melódicos e modulação para a tonalidade relativa Maior, indicando a esperança no nascimento de Jesus.

**Texto**

Prosódia: Estrutura tética; sílabas tônicas em tempos fortes dos compassos.

Rima: torturantes-instante/ renôvo-povo

Madrigalismo: tempo de espera: pausa; tonalidade menor, pedal, movimento melódico em 3 graus com cromatismos = “trevas silenciosas, aflitas, torturantes”. Movimento ascendente em graus conjuntos= “do tronco de Jessé há de nascer um renôvo”; notas repetidas em staccato e pausa = “em algum instante” (espera)

**Melodia**

Escala utilizada, incluindo Armadura, se Tonal, e indicando Extensão e Tessitura para a Voz  
Estruturas de interesse:

Escala de Lá menor primitiva

Escala de Lá menor harmônica

Extensão

Tessitura

GI/GF

### Ritmo

Métrica e natureza do compasso: alterna entre Quaternário e ternário simples

Unidade de tempo: Semínima Unidade de Compasso: Semibreve (quaternário) e Mínima pontuada (ternário) Sinal de Compasso: 4/4(quaternário) e 3/4 (ternário)

Estruturas de interesse: Contraste entre movimento rítmico rápido no início da peça, em compasso quaternário, “fujam trevas” e movimento rítmico mais lento a partir do compasso 3= profecia do nascimento de Jesus. Emprego de pausas e notas longas ilustrando o tempo de espera, reforçando o poder expressivo da narrativa.

### Harmonia

Encadeamento dos acordes, com indicação da(s) cadência(s):

		Perf.		À Dom		À Dom.		Perf.
[C. 1	[2	[C. 3	[4	[5.	[C.6	[7	[C.8	[9
Am-Em-Dm/E-Am/E//	Am/E-Dm/A-B7-E	// F-G7-C//C7-F//E7	//	Am-C-Dm//E7	//	F-Dm-D# <sup>9</sup> 7-E7//	A//	

### Coreografia

Representação cênica, por meio de gestos e expressões faciais, do diálogo do profeta com as trevas. O personagem pode usar figurinos e maquiagens condizentes, pode haver investimento num cenário, etc. O resultado por ser Teatro de Sombras, de Fantoches ou Bonecos...

## FICHA DE ANÁLISE/ROTEIRO COMPOSITIVO

### Canção

Nome da Peça: **Canção de Maria**

Conteúdos musicais: Ritmo: Quiálteras, Tempo e subdivisão, partes faladas; Melodia: escalas homônimas, cromatismo. Movimento melódico no baixo; Harmonia: campo harmônico maior e menor, inversão de acordes, ... de acordo com o nível dos alunos.

Contexto e potencial interdisciplinar: Alegria interior e extravasamento; contentamento por boas novas; história de Maria. Melodia expressiva: contraste entre introspecção e extrospecção; ilustrações gráficas; recurso de iluminação.

### Compositor

Nome: Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos

Local e data: Salvador, setembro de 2017.

### Forma:

Denominação: Unária, com quatro Frases (A – compassos 1-4; B – compassos 5 -8; C - compassos 9-12. D - compassos 13-16)

### Caráter

Estilo: Introspectivo/Alegre

Aspectos típicos: potencial expressivo reforçado por Madrigalimos: tonalidade menor, movimentos melódicos descendente no baixo e movimentos na linha do canto ascendentes e descendentes de acordo com o estado de ânimo do personagem. Parte falada: Jesus

### Texto

Prosódia: Estrutura anacrúsica; sílabas tônicas em tempos fortes dos compassos.

Rima: Criador-Salvador/ fez-nascer

Madrigalismo: tonalidade menor, movimento melódico descendente no baixo nos c.1-8, indicando a alegria interior, evoluindo, a partir do c. 9, para movimentos melódicos ascendentes e saltos maiores (oitava), notas na região mais aguda e modulação para a tonalidade homônima Maior, indicando a alegria que transbordante, adoração ao Deus Criador (c. 10 - alegria; c. 14 - Rei)

### Melodia

Escala utilizada, incluindo Armadura, se Tonal, e indicando Extensão e Tessitura para a Voz

Estruturas de interesse: Contraste entre frases 1-2 e 3-4: tonalidade menor dos c. 1-8; tonalidade Maior homônima dos c. 9-16; maior movimentação harmônica nas frases 1 e 2, canto na região média, com poucos saltos; canto na região mais aguda nas frases 3 e 4, saltos de oitava, movimentos ascendentes. Frases com terminações em cadência perfeita , sendo a segunda frase (c.7-8), com dominante secundária.

The image displays two musical staves. The first staff is labeled 'Escala de Lá menor' and shows the notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3. The second staff is labeled 'Escala de Lá Maior' and shows the notes A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G#3, A3. Below these, a third staff shows a scale with annotations: 'Extensão' and 'Tessitura' are indicated by red lines connecting the first and last notes of the scale; 'GI/GF' is indicated by a red line connecting the first and second notes.

### Ritmo

Métrica e natureza do compasso: Binário simples

Unidade de tempo: Semínima Unidade de Compasso: Mínima Sinal de Compasso: 2/4

Estruturas de interesse: parte falada em fermata (c. 14), divisões rítmicas regulares e irregulares (quíalteras).

### Harmonia

Encadeamento dos acordes, com indicação da(s) cadênci(a)s:

Perf. m. Perf. Perf.

[C. 1 [2 [3 [4 [c.5. [6 [7 [8 [c.9 [10 [11

Am - Am/G // F - F/E // Dm - Em// Am // C - Dm7/F // Em - Dm7 //Am/C - E7/B - E7 // A // A // A // B7 //

Perf.

[12[c.13 [14 [15 [16

E // D // A // D - E7// A //

### Coreografia

Representação cênica, por meio de gestos e expressões faciais, do diálogo de Maria consigo mesma e com o mundo... interior/exterior... O personagem pode usar figurinos e maquiagens condizentes, pode haver investimento num cenário, etc. O resultado pode ser Teatro de Sombras, de Fantoches ou Bonecos...

## FICHA DE ANÁLISE/ROTEIRO COMPOSITIVO

### Canção

Nome da Peça: **Canção do Anjo e José**

Conteúdos musicais: Ritmo: Quiálteras, Tempo e subdivisão, compasso em pausa; Melodia: cromatismo, modulação; Harmonia: dominantes secundárias, acorde diminuto, ... de acordo com o nível dos alunos.

Contexto e potencial interdisciplinar: Tranquilidade diante do temor e desconfiança, seguido de contentamento por boas novas; história de José e do anjo. Melodia expressiva: crescendo entre introspecção e extrospecção; ilustrações gráficas; recurso de iluminação.

### Compositor

Nome: Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos

Local e data: Salvador, setembro de 2017.

### Forma:

Denominação: Unária, com duas Frases (A – compassos 1-4; B – compassos 5 -9)

### Caráter

Estilo: Cauteloso/Alegre

Aspectos típicos: potencial expressivo reforçado por Madrigalimos: movimentos melódicos descendentes na melodia na frase 1 e ascendentes na frase 2, com maior movimento rítmico; modulação antecedida por encadeamento de dominantes secundárias.

### Texto

Prosódia: Estrutura anacrúsica; sílabas tônicas em tempos fortes dos compassos.

Rima: Pranto - santo

Madrigalismo: tonalidade maior e movimento melódico descendente na primeira frase, indicando a cautela e conforto ao ouvinte, evoluindo, a partir do c. 5, para movimentos melódicos ascendentes, maior movimento rítmico e modulação para a tonalidade da Dominante, antecedida por encadeamento de dominantes secundárias, para ilustrar a grandeza da notícia transmitida. C. 7 em pausa de canto, com a harmonia preenchida por acorde de tensão, deixando clima de expectativa.

### Melodia

Escala utilizada, incluindo Armadura, se Tonal, e indicando Extensão e Tessitura para a Voz

Estruturas de interesse: Contraste entre frases 1-2 e 3-4; maior movimentação rítmica na frase 2, canto na região média, com a movimentação, na maior parte, em grau conjunto. Frases com terminações em cadência perfeita, sendo a segunda frase (c.7-8), com dominante secundária.





## FICHA DE ANÁLISE/ROTEIRO COMPOSITIVO

### Canção

Nome da Peça: **Nascimento de Jesus e o Presépio**

Conteúdos musicais: Ritmo: Compassos alternados (simples e composto); Tempo e subdivisão; Quiálteras. Melodia: escala Maior; Harmonia: dominantes secundárias, acorde diminuto com sétima, cadência suspensiva.... de acordo com o nível dos alunos.

Contexto e potencial interdisciplinar: Humildade - nascimento do Rei Salvador em uma estrebaria, junto aos animais; melodia expressiva: canção de ninar - acalanto ao bebê Jesus; ilustrações gráficas do presépio; recurso de iluminação.

### Compositor

Nome: Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos

Local e data: Salvador, setembro de 2017.

### Forma:

Denominação: Binária cíclica (ABA), com três Frases na parte A (A – compassos 1-2; B – compassos 3-4; C - compassos 5-6) e duas Frases na parte B (A - compassos 7-8; B- compassos 9-10).

### Caráter

Estilo: Doce

Aspectos típicos: Potencial expressivo de um acalanto reforçado por Madrigalimos: tonalidade Maior, canto em região médio-grave, a maioria dos movimentos em graus conjuntos; maior movimentação harmônica na parte B, com o uso de dominantes secundárias

### Texto

Prosódia: Estrutura anacrúsica; sílabas tônicas em tempos fortes dos compassos.

Rima: Seus-Deus / Reais - Animais

Madrigalismo: movimento melódico descendente em “humilde” (c.1); harmonia com acorde homônimo (F#m - F#), reforçando “a paz”; movimento melódico descendente em “a paz do mundo” - descida dos céus para a terra do Filho de Deus; na parte B, contraste entre a região de canto média aguda em “acolhido com carinho” e médio-grave em “sem luxo, nem honras reais”; continua na mesma região indicando os passos leves dos animais na estrebaria, para não acordar o bebê.

### Melodia

Escala utilizada, incluindo Armadura, se Tonal, e indicando Extensão e Tessitura para a Voz

Estruturas de interesse:

Escala de Mi Maior

Extensão  
Tessitura

### Ritmo

Métrica e natureza do compasso: Binário composto; Quaternário simples

Unidade de tempo: Semínima pontuada; semínima Unidade de Compasso: Mínima pontuada; semibreve Sinal de Compasso: 6/8; 4/4

Estruturas de interesse: Contraste entre compasso composto (embalo de canção de ninar), com compasso quaternário simples, explicativo; fermata no último compasso, reforçando a palavra “Deus” (como meditação)

### Harmonia

Encadeamento dos acordes, com indicação da(s) cadênci(a)s:

<b>A</b>		Perf.	<b>B</b>		Perf.			
[c.1	[2	[c.3	[4	[c.5.	[6	[c.7	[8	[c.9
E - C#m // F#m // F# // B7 // A - B7 // E // A - B7 - E / B - C#m // F#/m - C#7dim - B7 - E // G#7 - C#m //								
		À Dom.				Perf.		
[10	[11	[12	[c.13	[14	[c1.5.	[16		
F#7 - B7 // E - C#m // F#m // F# // B7 // A - B7 // E								

### Coreografia

Representação cênica, por meio de gestos e expressões faciais, de Maria e José no presépio, cantando um acalanto para o bebê Jesus, e os animais, curiosos, observando. Os personagens podem usar figurinos e maquiagens condizentes, pode haver investimento num cenário, etc. O resultado pode ser Teatro de Sombras, de Fantoques ou Bonecos...

## FICHA DE ANÁLISE/ROTEIRO COMPOSITIVO

### Canção

Nome da Peça: **Glória**

Conteúdos musicais: Ritmo: Tempo e subdivisão, notas pontuadas; Melodia: escala Maior, movimento melódico do baixo, saltos e graus conjuntos; Harmonia: campo harmônico Maior, inversão de acordes, dominante secundária ... de acordo com o nível dos alunos.

Contexto e potencial interdisciplinar: Louvor à Deus pelo coro de anjos, desejo de paz na terra, alegria pela vinda de Jesus. Melodia expressiva: contraste entre céu e terra (altura); ilustrações gráficas; recurso de iluminação.

### Compositor

Nome: Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos

Local e data: Salvador, setembro de 2017.

### Forma:

Denominação: Unária, com duas Frases (A – compassos 1-2; B – compassos 3 -5)

### Caráter

Estilo: Majestoso

Aspectos típicos: potencial expressivo reforçado por Madrigalismos: tonalidade Maior, canto na região aguda ilustrando os céus e em região média quando se trata da terra e dos homens (duas dimensões); ritmo marcado intercalado com pausas reforçando o louvor à Deus.

### Texto

Prosódia: Estrutura anacrúsica; sílabas tônicas em tempos fortes dos compassos.

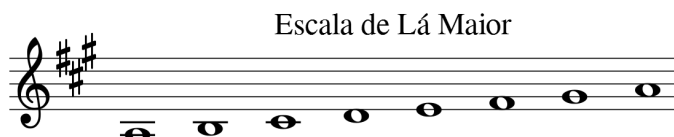
Rima: além-bem

Madrigalismo: tonalidade Maior, movimento melódico descendente no baixo nos c.1-8, indicando a descida de Jesus; movimento melódico ascendente na dimensão céu e salto de oitava na “terra”, notas repetidas e movimentos em graus conjuntos quando se trata dos homens e reforço no bem. “Glória” em ritmo marcado e curto em notas repetidas, intercalado por pausas e repetido em terça inferior, reforçando o sentido.

### Melodia

Escala utilizada, incluindo Armadura, se Tonal, e indicando Extensão e Tessitura para a Voz

Estruturas de interesse: Movimentos ascendentes e descendentes, saltos de oitava; canto na região média-aguda. Movimentos descendentes no baixo entre os c. 1-2 e 3-4.





## Ritmo

Métrica e natureza do compasso: Quaternário simples

Unidade de tempo: Semínima Unidade de Compasso: Semibreve Sinal de Compasso: 4/4

Estruturas de interesse: tempos iniciais preenchidos por figuras de semicolcheias e colcheias, intercalados por pausas reforçando o júbilo em “Glória”; figuras com maior duração (pontuadas), como reforço para palavras “céu”, “além” e “paz”; último compasso em semibreve, repouso sobre a palavra “bem”.

## Harmonia

Encadeamento dos acordes, com indicação da(s) cadência(s):

	Perf		Perf.
[C. 1	[2	[c.3	[4
G - G/F# - Em - Em/D //	Am/C - Em/B - Am - A7 //	D - D7 - G - Em/B //	Am7 - C/G - G/D - Am/D - D7 //

## Coreografia

Representação cênica, por meio de gestos e expressões faciais, do coro de anjos dialogando com os pastores. Os personagens podem usar figurinos e maquiagens condizentes, pode haver investimento num cenário, etc. O resultado pode ser a junção com Teatro de Sombras, de Fantoques ou Bonecos...

## FICHA DE ANÁLISE/ROTEIRO COMPOSITIVO

### Canção

Nome da Peça: **Canções dos Pastores**

Conteúdos musicais: Ritmo: Tempo e subdivisão, quiálteras; Melodia: escala Maior, cromatismo, movimento cromático ascendente no baixo; Harmonia: campo harmônico Maior, inversão de acordes, acorde diminuto com sétima, dominante secundária ... de acordo com o nível dos alunos.

Contexto e potencial interdisciplinar: Marcha dos pastores em direção à Belém; Melodia expressiva: ritmo que impulsiona a caminhada; ilustrações gráficas; recurso de iluminação.

### Compositor

Nome: Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos

Local e data: Salvador, setembro de 2017.

### Forma:

Denominação: Unária, com duas Frases (A – compassos 1-4; B – compassos 5 -8)

### Caráter

Estilo: Marcha

Aspectos típicos: potencial expressivo reforçado por Madrigalismos: tonalidade Maior, ritmo e melodia que impulsionam a caminhada; partes faladas reforçando o tom imperativo da letra da canção

### Texto

Prosódia: Estrutura anacrúsica; sílabas tônicas em tempos fortes dos compassos.

Rima: nada-estrada

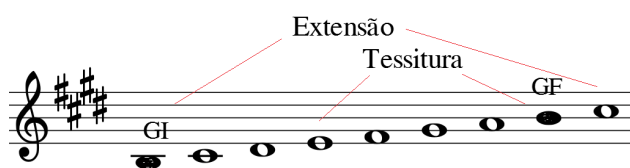
Madrigalismo: tonalidade Maior, movimento melódico ascendente em figuras de semicolcheias e colcheia ilustrando a marcha em direção à Belém; parte falada: “nada”, reforçando o tom imperativo; notas repetidas “no final daquela estrada”, representando um caminho longo; notas de maior duração nas palavras “demorar” e “espera”

### Melodia

Escala utilizada, incluindo Armadura, se Tonal, e indicando Extensão e Tessitura para a Voz

Estruturas de interesse: Movimentos ascendentes e movimentos por graus conjuntos, ilustrando a caminhada. Melodia em movimento ascendente no baixo.





### Ritmo

Métrica e natureza do compasso: Binário simples

Unidade de tempo: Semínima Unidade de Compasso: Mínima Sinal de Compasso: 2/4

Estruturas de interesse: estrutura rítmica em colcheias e semicolcheias impulsionando a canção, contrastando com quiálteras (como uma tentativa de apressar o movimento). Partes faladas em colcheias.

### Harmonia

Encadeamento dos acordes, com indicação da(s) cadência(s):

Perf.

Perf.

[c. 1 [2 [3 [4 [c.5 [6 [7 [8

C7 // F - C // F // C - G // C // F - Dm7 // D#º7 - C7/E // F - C // F //

### Coreografia

Representação cênica, por meio de gestos e expressões faciais, do diálogo e caminhada dos pastores. Os personagens podem usar figurinos e maquiagens condizentes, pode haver investimento num cenário, etc. O resultado pode ser Teatro de Sombras, de Fantoques ou Bonecos...

## FICHA DE ANÁLISE/ROTEIRO COMPOSITIVO

### Canção

Nome da Peça: **Canção dos Reis Magos**

Conteúdos musicais:, mudança de andamento, dinâmicas, ataques

Ritmo: compassos simples e compostos (binário e ternário); quiáltera; Melodia: escala menor harmônica, cromatismo, movimento cromático ascendente no baixo; Harmonia: campo harmônico menor, dominante secundária; Articulação: staccato; mudanças de dinâmicas ... de acordo com o nível dos alunos.

Contexto e potencial interdisciplinar: Caminhada dos magos em direção à Belém; significado dos presentes que levavam, perseverança (atravessar um deserto para visitar um recém-nascido...), confiança (uma estrela vai levar ao destino pretendido). Melodia expressiva e partes faladas ilustrando a caminhada dos reis; ilustrações gráficas; recurso de iluminação.

### Compositor

Nome: Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos

Local e data: Salvador, setembro de 2017.

### Forma:

Denominação: Unária, com três Frases (A – compassos 1-4; B – compassos 5 -7; C - compassos 8 -10)

### Caráter

Estilo: Andante, esperançoso

Aspectos típicos: potencial expressivo reforçado por Madrigalimos: tonalidade menor, ritmo e melodia que simulam a grande distância entre as cidades; partes faladas reforçando pensamento dos personagens

### Texto

Prosódia: Estrutura anacrúsica; sílabas tônicas em tempos fortes dos compassos.

Rima: adorar-guiar até lá

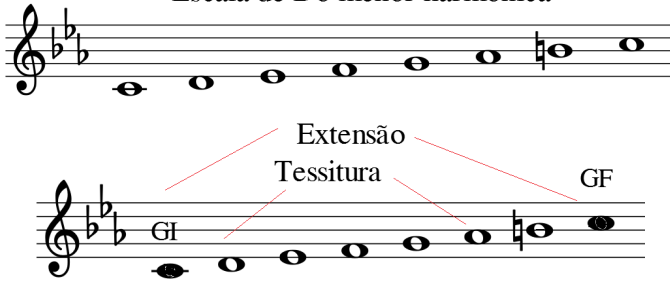
Madrigalismo: tonalidade menor, movimento melódico indicando os diferentes planos de altura: deserto (ondulante - ascendente e descendente), estrela (ascendente e repetido, em região aguda); compasso composto ilustrando um caminho longo até o destino; partes faladas citando os presentes, representando uma conversa entre os personagens e, no final, em quiálteras irregulares, indicando a incerteza da distância, mas a confiança na estrela. A repetição do início remete à um novo estado de ânimo.

### Melodia

Escala utilizada, incluindo Armadura, se Tonal, e indicando Extensão e Tessitura para a Voz

Estruturas de interesse: Movimentos ascendentes e movimentos por graus conjuntos, ilustrando a caminhada. Melodia em movimento ascendente no baixo.



<p style="text-align: center;">Escala de Dó menor harmônica</p> 
<p><b>Ritmo</b></p> <p><u>Métrica e natureza do compasso</u>: Binário simples; binário composto <u>Unidade de tempo</u>: Semínima; semínima pontuada <u>Unidade de Compasso</u>: Mínima; mínima pontuada; <u>Sinal de Compasso</u>: 2/4; 6/8</p> <p><u>Estruturas de interesse</u>: compasso simples em colcheias e semicolcheias nas partes dão mais movimento à letra, contrastando com movimento por colcheias, que ilustram a caminhada regular, cortada por pausa para observar a estrela.</p>
<p><b>Harmonia</b></p> <p>Encadeamento dos acordes, com indicação da(s) cadência(s):</p> <p style="text-align: center;">Perf.                      À Dom.</p> <p>[c. 1    [2    [3    [4    [c.5    [6            [7            [c.8    [9    [10    [11</p> <p>- //: - - // - - // - - : // - - // Fm // Cm - G // C - C7 // Fm // Cm // G // - //</p>
<p><b>Coreografia</b></p> <p>Representação cênica, por meio de gestos e expressões faciais, do diálogo e caminhada dos reis magos. Os personagens podem usar figurinos e maquiagens condizentes, pode haver investimento num cenário, etc. O resultado pode ser Teatro de Sombras, de Fantoches ou Bonecos...</p>

## FICHA DE ANÁLISE/ROTEIRO COMPOSITIVO

### Canção

Nome da Peça: **Canção Final**

Conteúdos musicais: Ritmo: compasso quaternário simples, tempo e subdivisão, ligadura de prolongamento, quiáleras, anacruse; Melodia: escala Maior, movimentos em graus conjuntos e arpejos; Harmonia: campo harmônico Maior, inversão de acordes, acorde diminuto com sétima, dominante secundária, acorde com 6 e 4sus ... de acordo com o nível dos alunos.

Contexto e potencial interdisciplinar: Características do nascimento de Jesus: alegria, esperança, humildade = virtudes do ser humano; Melodia expressiva: leva ao ápice do “amor divino” e ressalta a humildade do ser apenas menino; ilustrações gráficas; recurso de iluminação.

### Compositor

Nome: Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos

Local e data: Salvador, setembro de 2017.

### Forma:

Denominação: Unária, com quatro Frases (A – compassos 1-4; B – compassos 5 -8; C - compassos 9 - 11; D - compassos 12 - 13)

### Caráter

Estilo: Alegre, festivo

Aspectos típicos: potencial expressivo reforçado por Madrigalismos: tonalidade Maior, ritmo e melodia que ilustram as consequências benéficas do nascimento de Jesus

### Texto

Prosódia: Estrutura anacrúsica; sílabas tônicas em tempos fortes dos compassos.

Rima: esperança - criança/ divino - menino

Madrigalismo: tonalidade Maior, movimento melódico de acordo com os planos de alturas: ascendente em “iluminados”, “esperança”, amor”, ressaltando virtudes divinas; descendente/repetido em “nasce” (vem à terra), “meigo e doce” , “menino”; acordes de dominante secundária e modulação reforçando as características que vem de outro mundo (frase 2); ritmo em figuras de tempo e subdivisão, ilustrando movimento regular, de perseverança; fermata em “menino” ilustra a admiração de haver tantas virtudes em uma criança ; o ápice da canção é o “amor divino”, com notas na região aguda e de maior duração.

### Melodia

Escala utilizada, incluindo Armadura, se Tonal, e indicando Extensão e Tessitura para a Voz

Estruturas de interesse: Movimentos ascendentes e movimentos por graus conjuntos, ilustrando a caminhada. Melodia em movimento ascendente no baixo.

<p>Escala de Lá Maior</p>
<p><b>Ritmo</b></p> <p><u>Métrica e natureza do compasso:</u> Quaternário simples</p> <p><u>Unidade de tempo:</u> Semínima <u>Unidade de Compasso:</u> Semibreve <u>Sinal de Compasso:</u> 4/4</p> <p><u>Estruturas de interesse:</u> movimentação basicamente por semínimas e colcheias, mantendo o andamento regular; pequena aceleração em quiálteras, seguida de mínima pontuada ligada à colcheia, ilustrando a chegada do amor divino.</p>
<p><b>Harmonia</b></p> <p>Encadeamento dos acordes, com indicação da(s) cadênci(a)s:</p> <p style="text-align: center;">Perf. Perf. Perf.</p> <p>[c. 1 [2 [3 [4 [c.5 [6 [7 [8 [c.9 [10 [11 [c.12 [13</p> <p>// A // C#m // D - F#m // B - E - E6 // C#7/E# // F#m7 // F#7 // B // E // E7 // A // Bº7 - B7 // E //</p>
<p><b>Coreografia</b></p> <p>Representação cênica, por meio de gestos, expressões faciais, e dança condizente com a alegria do nascimento de Jesus. Os personagens podem usar figurinos e maquiagens condizentes, de diversas épocas, ilustrando a contemporaneidade do acontecimento; pode haver investimento num cenário, etc. O resultado pode ser Teatro de Sombras, de Fantoques ou Bonecos...</p>

APÊNDICE F – Libreto do Musical



Cláudia Ferreira dos Santos  
Alunos de Regencia I e III

Universidade Federal da Bahia



Programa de Pós-Graduação em Música  
Recital Musicopedagógico CDG

# Musical de Natal

Composição e Direção Artística  
Cláudia Elisiane Ferreira dos Santos

Arranjos, Instrumentos e Regência  
Alunos da Turma de Regência III

Execução em Cena e Coro  
Alunos da Turma de Regência I

Figurinos  
Denise Ferreira Santos

**Dia 12 de dezembro de 2017, às 10 horas**  
**Local: Foyer do Teatro do CUCA**

## Créditos

*Textos* Adaptação da Bíblia Sagrada e do Musical Natal dos Anjos,  
composto por L. F. Schmidt Silva e H. M. de Souza Nunes, 2005

*Projeto gráfico* Lydia Helena Wöhl Coelho  
*Ilustrações*

## Integrantes

### **Alunos do Componente Curricular Regência Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)**

#### **Turma de Regência III**

Amderson Nascimento da Silva  
Daniel Pinheiro de Oliveira  
Edleide Santos Farias Silva  
Fábio Raimundo de Freitas Valverde  
Girleide Pereira De Oliveira  
Haryany Lima Santos  
Hugo Santos Nogueira De Sousa  
Isabela Dantas Dos Santos  
Isabela Dos Santos Lima  
Luiz Orlando Souza Santana  
Simone Gonçalves Da Silva  
Tainara Nunes Marques Pinho  
Verônica Coutinho Ribeiro

#### **Turma de Regência I**

Amom Pereira Santos De Oliveira  
Bráulio Dos Santos Freitas  
Denise Ferreira Santos  
Diogo Henrique Ferreira Portugal Silva  
Eve Soares Araújo Cruz  
Fabiano Nascimento De Moura  
Guibson Matheus De Souza Da Cruz Coelho  
Júlia Silva Carvalho Magalhães  
Larissa De Carvalho Gonçalves  
Lorena Margareth Marques Cândia  
Robson Medeiros Gomes  
William Silva De Carvalho

## Apresentação

Este cancionário integra a tese de Doutorado em desenvolvimento, intitulada *Elaboração de Arranjos Musicais Escolares no PROLICENMUS: um Desdobramento dos Princípios Compositivos CDG*, escrita por minha aluna Cláudia e que será defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). As canções também foram compostas por ela, com base no Roteiro Compositivo CDG para a criação de canções escolares, que o grupo de pesquisa Proposta Musicopedagógica CDG (CNPq, 1999 – atual) vem desenvolvendo, há alguns anos. O primeiro objetivo da compositora foi oferecê-las a seus alunos da disciplina Regência, do curso Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Bahia, onde é professora, para serem arranjadas por eles.

Breves e profundas, representam importante contribuição para o repertório de Natal, evento do calendário escolar que, geralmente, encerra o ano letivo, trazendo mensagens de humildade, de paz, e de amor. Estamos precisando delas: inspirando mais compreensão e mais respeito entre as pessoas, independentemente de seus credos, raças ou quaisquer outras condições. E é disso que se quer falar: uma criança, dormindo na manjedoura, anunciada por anjos que apenas pastores viram, cercada por animais e visitada por magos nos oferece uma compreensão singela do verdadeiro poder: aquele que habita na meiguice, na fragilidade, e na compaixão de cada um de nós, escondidas em sono profundo, mas sempre prontas a despertar. É disso que se quer falar; é nisso que se quer acreditar.

As composições e seus arranjos, além do trabalho em torno de conhecimentos musicais e técnicos, desafiaram os músicos a refletirem sobre si mesmos, sobre os outros, sobre o mundo. Afinal, um arranjo tem a função de explicitar, de ampliar entendimentos sobre os segredos da obra arranjada. A análise de tais arranjos, por sua vez inspirados em orientações dadas aos alunos do curso Licenciatura em Música da UFRGS e Universidades Parceiras (PROLICENMUS, 2008-2012) e esparsas em centenas de Unidades de Estudo, geraram os resultados de sua pesquisa: um Roteiro CDG, para criação de arranjos próprios ao repertório da escola. Contribuição importantíssima! Principalmente, porque isso representa mais do que a simples produção de material didático; acredito que esta iniciativa mobilizará outras, referentes aos significados e às mensagens de outros momentos importantes para nossas crianças, fazendo as suas e as nossas vidas mais felizes!

Profa. Dra. Helena Müller de Souza Nunes  
Professora Titular do Departamento de Música - UFRGS



## Cena 1 Profecia



### Narrador

Num tempo muito distante, numa terra angustiada, o povo andava em trevas, habitando a região da sombra da morte. Mas isso não continuaria assim! Ao povo foi prometido que veria grande luz.

### Profeta

Numa aldeia da Judeia, num lugarejo chamado Belém,  
Há de nascer, em forma de menino, de Deus, o eterno bem.  
Foi por anjos anunciado e é por todo povo esperado,  
Pois traz justiça e traz esperança!  
Aguardemos por esta criança, até que chegue o Natal!

### Canção de Advento

Cláudia E. F. dos Santos  
Repertório CDG 2017

*Misterioso* ♩ = 60

The musical score is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Misterioso' with a quarter note equal to 60 beats. The lyrics are: 'Fu jam! Trevas si-lencio-sas, a - lí - tas, torturan - tes! Do tron-co de Jes-sé'. The second staff continues the melody with lyrics: 'há de bro-tar um re - nô - vo! Es-pe - ran - ça e paz, que, emal-gum ins -'. The third staff concludes the piece with lyrics: 'tan - te... Bri lha rá pra to - do o po - vo!'. Chords are indicated above the notes: Am, Em, Dm/E, An/E, Dm/A, B7, E, F, G7, C, F, E7, Am, C, Dm, E7, Dm, D#7, E7, A. Dynamics include *mf* and *p*.

## Cena 2 Anunciação



### Anjo 1

*Eu sou Gabriel, o anjo enviado por Deus, nosso Senhor!  
Vim anunciar a vinda tão linda e prometida do filho de Deus.  
E tu, Belém, de forma alguma és a menor; pois foste a escolhida e verás Nosso Senhor,  
cujo nome será Maravilhoso, Conselheiro, Deus Forte, Pai da Eternidade, Príncipe da Paz!  
Não temas, Maria, pois estás cheia de graça!  
Em forma de menino e embalado no teu ventre,  
Trarás ao mundo todo o grande Salvador.*

### Canção de Maria

Cláudia E. F. dos Santos  
Repertório CDG 2017

*Alegre, doce*  $\text{♩} = 65$

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff starts with a tempo marking of 65 and includes lyrics: 'A minh' al - ma en - gran - de - ce ao po - de - ro - so Cri - a - dor, pois de'. The second staff continues with lyrics: 'mim, hu - mil - de ser - va, nas - ce - rá o Sal - va - dor! Trans -'. The third staff has a tempo marking of 75 and lyrics: 'bor - do de a - le - gri - a, que a escó - lhi - da Deus me fez! E'. The fourth staff concludes with lyrics: 'eis que o gran - de Rei, Je - sus! De meu ven - tre há de nas - cer!'. Chord symbols are placed above the notes: Am, Am/G, F, F/E, Dm, Em, Am, C, Dm7/F, Em, Dm7, Am/E, E/B, E7, A, B7, E, D, A, D, E7, A.

A minh' al - ma en - gran - de - ce ao po - de - ro - so Cri - a - dor, pois de  
mim, hu - mil - de ser - va, nas - ce - rá o Sal - va - dor! Trans -  
bor - do de a - le - gri - a, que a escó - lhi - da Deus me fez! E  
eis que o gran - de Rei, Je - sus! De meu ven - tre há de nas - cer!

## Cena 3 José e Maria

### Narrador

Maria estava noiva de José, a quem Deus enviou um anjo, em sonho. Era preciso dizer-lhe que ela esperava um bebê: Jesus, o Salvador do Mundo, de quem ele seria pai, aqui na Terra.



### Canção de José

Cláudia E. F. dos Santos  
Repertório CDG 2017

*Andante* ♩ = 80

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a key signature of one sharp and a time signature of 2/4. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of ♩ = 80. The first staff contains the first line of music with the lyrics 'Não te - mas re - ce - bê - la, e nem dês lu - gar ao prin - to!'. The second staff contains the second line of music with the lyrics 'Porque, o que ne - la foi ge - ra - do, é do Es - pí - ri - to San - to!'. The score includes various chords (A7, D, Bm, Em, G, A7, D, E, E7, A, A#7, B7, E7, A) and dynamic markings (p, mf).

Não te - mas re - ce - bê - la, e nem dês lu - gar ao prin - to!  
p

Porque, o que ne - la foi ge - ra - do, é do Es - pí - ri - to San - to!  
mf

### Narrador

Então, Maria e José compreenderam e aceitaram a missão que Deus lhes entregara. E essa certeza lhes acompanhou, quando precisavam cumprir ordens de viajar à sua cidade onde tinham nascido, para um grande recenseamento ordenado pelo imperador.

## Cena 4

### Chegada em Belém

#### Narrador

*E, assim, viajaram no lombo de um burrinho, por muito tempo, pelo deserto. E, ao chegarem a Belém da Judeia, procuraram onde se hospedar. A cidade estava cheia de gente de toda parte e ninguém parecia notar a presença da Sagrada Família. Até que um hospedeiro lhes atendeu.*



#### Hospedeiro

*Esperem... talvez, lá no fundo, ainda haja um lugarzinho... é um estábulo, é bem simples; mas até que é bem quentinho. Lá, estão os animais; mas se quiserem ficar... é o que posso oferecer!*

## Cena 5 Nascimento de Jesus

### Narrador

*E eis que estando eles ali, aconteceu o que era esperado: nasceu-lhes um menino! Deram-lhe o nome de Jesus. E o Menino Jesus estava envolto em panos e deitado em uma manjedoura. Seu pai, José, e sua mãe, Maria, o embalavam, enquanto ele dormia, suavemente. Ao redor da Sagrada Família, apenas alguns animais participavam da singela cena. Sem fazer barulho, espiaram a meiga criança. Sim, os animais de uma humilde estrebaria da cidade de Belém foram os primeiros a ver o Grande Rei, o Salvador do Mundo, Jesus!*



### Nascimento de Jesus

Cláudia E. F. dos Santos  
Repertório CDG 2017

Doce  $\text{♩} = 70$

*p* Hu - mil - de vem aos seus, a paz do mun - do, tão mei-go o Fi-lho de

*mp* Deus! Foi a-co - lhi-do com ca - ri-nho, massem lu-xo, nem hon-ras re-ais. E pi-

*pp* san-do bem-le-vi - nho, vão-che - gando os a - ni-mais... Hu *a tempo* mil - de vem aos seus, a

*p* paz do mun - do, tão mei-go o Fi - lho de Deus!

## Cena 6

### Glória

#### Narrador

Havia, naquela região, pastores que guardavam seus rebanhos, durante a noite. E eis que dos céus vem um coro de anjos, cantando:



#### Glória

Cláudia E. F. dos Santos  
Repertório CDG 2017

Majestoso  $\text{♩} = 80$

E E/D# C#m C#m/B F#m/A C#m/G# F#m F#7

Gló-ri - a! Gló-ri - a! Gló - ria a Deus nos céus e a -

3 B B7 E C#m/G# F#m7/A E/B F#m/B B7 E

lém! E paz na ter - ra aos ho - mens de bem!

## Cena 7 Pastores



### Anjo 2

*Pastores! Não temais! Eis que aqui vos trago novas de grande alegria, que será para todo o povo: hoje, na cidade de Davi, vos nasceu o Salvador, que é Cristo, o Senhor. E isto vos será por sinal: Achareis o menino envolto em panos, e deitado numa manjedoura.*

### Canção dos Pastores

Cláudia E. F. dos Santos  
Repertório CDG 2017

*Decidido* ♩ = 85

B7 E B E 3 F# F#7/A# B

A - van - ce - mos a Be - lém, sem de - mo - rar mais ma - da! A bo - a

*mf*

5 E C#m7 D#7 B7/D# E B7 E

no - vi - nos es - pe - ra, ao fi - nal da - que - la es - tra - da

## Cena 8

### Reis Magos



#### Reis Magos

Onde está aquele que é nascido rei dos judeus? Porque vimos a sua estrela no Oriente, e viemos a adorá-lo.

#### Herodes

Quem é este que nasceu? Rei dos judeus? Onde está? Há quanto tempo a estrela lhes apareceu? Quando chegarem a Belém, perguntai diligentemente pelo menino e, quando o achardes, me avisem, para que também eu vá e o adore.

#### Canção dos Reis Magos

Cláudia E. F. dos Santos  
Repertório CDG 2017

Andante  $\text{♩} = 80$

**1.** Le-vo ou - ro! Le-vo in - cen - so! Le-vo mir - ra! Le-vo mir - ra! De -

*mf*

**2.** Fine

**5.**  $\text{♩} = 65$  Fm Cm G C C7

pois des - te de - ser - to e xis - te um Rei pra a - do - rar! E uma es -

*mp*

**8.** Fm Cm G

tre - la cin - ti - lan - te vai nos gui - ar a - té lá... A - té

*mf*

**12.** lá... vai nos gui - ar a - té lá! Vai - nos gui - ar...

Le-vo ou - ro! Le-vo in - cen - so! Le-vo mir - ra!



## Cena 9 Presépio

### Profeta

*O povo foi multiplicado, a alegria foi aumentada! Todos se alegram perante Deus, ontem, hoje e sempre! E a esperança permanece viva e se renova todos os dias!*



### Final

Cláudia E. F. dos Santos  
Repertório CDG 2017

*Alegre*  $\text{♩} = 80$

A C#m D F#m B E E6

I - lu - mi - na do, é o co - ra - ção, e re - no - va - da a es - pe - ran - ça! O po -

*mp*

5 C#7/E# F#m7 F#7 B E

der é mei - go, e do - ce, nasce, em for - ma de cri - an - ça! A nós, chega, o a -

*mf* *p* *j*

10 E7 A B#7 B7 Esus4 E

mor di - vi - no, sen - do, a pe - nas me - ni no!

*f* *p*

## APÊNDICE G – Partituras dos Arranjos

## Musical de Natal

## I - Canção de Advento

**Misterioso**  $\text{♩} = 60$

Oboé

Clarinete em Si♭

Trombone 1

Trombone 2

Soprano

Tenor

Piano

Baixo elétrico

*mf* *p*

Fu-jam! Tre-vas si-len-cio - sas, a-

*mf* *p*

**Misterioso**  $\text{♩} = 60$

Am Em Dm/E Am/E

Ob.

Cl.

Trne.

Trne.

S.

T.

Pno.

Baixo

5

3

3

3

3

*mf*

*mf*

fli - tas, tor tu-ran - tes! Do tron-co de Jes - sé há de bro-tar um re - no - vo! Es-pe-

cio - sas, de Jes - sé! Há de bro-tar. Es - pe -

Dm/A B7 E F G7 C F/A E7

2

9

Ob.

Cl.

Trne.

Trne.

S.  
ran-ça e paz que em al-gum ins - tan - te... Bri-lha - rá pra to - do po - vo! po - vo!

T.  
ran - ça. Bri-lha - rá pra to - do o po - vo! po - vo!

Pno.  
Am C Dm E7 F Dm/F D#7/F# E7 Am/E A/E

Baixo

1. 2.

# Musical de Natal

## II - Cântico de Maria

**Alegre, Doce** ♩ = 65

Oboé

Viola

Percussão

Soprano

*mf*  
A mi-

**Alegre, Doce** ♩ = 65

Piano

*dolce*

6

Ob.

*p*

Vla.

*p*

Perc.

S.

nha'al-ma en-gran - de-ce ao po - de - ro-so Cri - a - dor, pois de mim hu-mil-de ser-va, nas-ce - rá o Sal-va-

Am Am/G F F/E Dm Em Am C Dm<sup>7</sup> Em Dm<sup>7</sup> Am/C E<sup>7</sup>/B

Pno.

*p*

2

**Più mosso** ♩ = 75

13

Ob.

Vla.

Perc.

S.

do! Trans-bor - do de a - le - gri - a que a es co - lhi - da Deus me

**Più mosso** ♩ = 75

Pno.

A B<sup>7</sup>

17

Ob.

Vla.

Perc.

S.

fez! E eis que o gran-de Rei Je - sus! "Jesus" De meu ven - tre há de nas - cer!

**Più mosso** ♩ = 75

Pno.

E D A D E<sup>7</sup> A

sussurar \*

sussurar \*

sussurar \*

sussurar \*

sussurar \*

Rei Je - sus! "Jesus"

Rei Je - sus! "Jesus"

Rei Je - sus! "Jesus"

Rei Je - sus! "Jesus"

Rei Je - sus! "Jesus"

\* Fermata: experimentar diferentes entonações expressivas sussurrando, com em segredo, várias vezes "Jesus".

# Musical de Natal

## III - Anjo e José

**Lento**

Oboé

Clarinete Bb

Voz

Violão

Não

A<sup>7</sup>

10

Ob.

Cl.

Voz

te - mas re - ce - bê - la, e nem dê s lu - gar ao pran - to. Por - que o que ne - la foi ge -

D Bm Em G A<sup>7</sup> D E E<sup>7</sup>

Vlão

15

Ob.

Cl.

Voz

ra - - do, é do Es - pí - ri - to San - to!

A A<sup>#07</sup> B<sup>7</sup> E<sup>7</sup> A

Vlão

# Musical de Natal

## IV - Nascimento de Jesus

Doce ♩=60

Flauta

Fl. alto 1

Fl. alto 2

S.

A.

T.

B.

Violão/  
Piano

E E/G# A<sup>9</sup> F#m<sup>7</sup> E B



Solo

S.

A.

T.

B.

Vlão/  
Pno

mil - de vem aos seus a paz do mun - do tão mei-go o fi - lho de Deus. Hu - hu - hu - hu -

E C#m F#m F# B<sup>7</sup> A B<sup>7</sup> E

2

15

S. *♩. = ♩.*  
 mil - de vem aos seus a paz do mun - do. tão mei-go o fi-lho de Deus. Foi a-co-

A.  
 mil - de vem aos seus a paz do mun - do. Oh oh uh\_\_\_\_\_

T.  
 mil - de vem aos seus a paz do mun - do. Oh oh uh\_\_\_\_\_

B.  
 mil - de vem aos seus a paz do mun - do. Oh oh uh\_\_\_\_\_

Vlão/  
 Pno  
 E C#m F#m F#m F# B7 A B7 E



21 *solo*

S. *♩. = ♩.*  
 lhi-do com ca-ri nho mas sem lu-xo ou hon-ras re-ais. E pi-san-do bem le-vi- nho, vão che-gan-do os a-ni-mais.

Vlão/  
 Pno  
 A B7 E/B C#m F#m C#o7 B7 E G#7 C#m F#7 B7



25 *♩. = ♩.*

S. *♩. = ♩.*  
 [sons/bichos] Hu - mil-de vem aos seus a paz do mun - do. tão mei-go o fi-lho de Deus.

A.  
 [sons/bichos] hu - mil-de vem aos seus a paz do mun - do. Oh oh uh\_\_\_\_\_

T.  
 [sons/bichos] hu - mil-de vem aos seus a paz do mun - do. Oh oh uh\_\_\_\_\_

B.  
 [sons/bichos] hu - mil-de vem aos seus a paz do mun - do. Oh oh uh\_\_\_\_\_

Vlão/  
 Pno  
 [sons/bichos]  
 E C#m F#m F#m F# B7 A B7 E



# Musical de Natal

## V - Glória

Oboé  
 Trombone  
 Viola 1  
 Viola 2  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Piano

The first system of the score consists of nine staves. The Oboé, Trombone, Viola 1, Viola 2, S., A., T., B., and Piano staves are all marked with a whole rest, indicating they are silent during this section.

S. *solo*  
 T. *solo*

Gló-ri - a! Gló-ri - a! Gló-ria Deus nos céus e a - lém  
 e paz na Ter- ra aos Ho-mens de bem.

The second system features vocal entries for Soprano (S.) and Tenor (T.). The Soprano part begins with a solo line: "Gló-ri - a! Gló-ri - a! Gló-ria Deus nos céus e a - lém". The Tenor part enters later with a solo line: "e paz na Ter- ra aos Ho-mens de bem.".

Ob.  
 Pno.

*solo*  
 E E/D# C#m C#/B F#m/A C#m/G# F#m F#7 F# B B B7 E C#m/G# F#m7 E/B B7 E

The third system shows the Oboé (Ob.) and Piano (Pno.) parts. The Oboé part has a solo line with the lyrics: "E E/D# C#m C#/B F#m/A C#m/G# F#m F#7 F# B B B7 E C#m/G# F#m7 E/B B7 E". The Piano part is marked with a whole rest.

2

19 Coro *f*

S. Gló-ri-a! Gló-ri-a! Gló-ria a Deus nos céus e a-lém e paz na Ter-ra aos Ho-mens de bem.

A. Gló-ri-a! Gló-ri-a! Gló-ria a Deus nos céus e a-lém e paz na Ter-ra aos Ho-mens de bem.

T. Gló-ri-a! Gló-ri-a! Gló-ria a Deus nos céus e a-lém e paz na Ter-ra aos Ho-mens de bem.

B. Gló-ri-a! Gló-ri-a! Gló-ria a Deus nos céus e a-lém e paz na Ter-ra aos Ho-mens de bem.

Pno. E E/D# C#m C#m/B F#m/A C#m/G# F#m F#7 B B7 E C#m/G# F#m7 A/E E/B B7 E

## Musical de Natal

### VI - Canção dos Pastores

♩ = 66

Oboé

Clarinete em B♭

Trombone

Triângulo

Tenor

Barítono

Harpa

A-van

A-van

♩ = 66

5

Ob.

Cl.

Tbn.

Tri.

T.

Bar.

Hp.

ce-mos a Be-lém sem de mo-rar mais na-da, a bo-a no va nos es-pe-ra ao fi-nal da a-que-la es-tra-da.

ce-mos a Be-lém. A mais na-da, a bo-a no va nos es-pe-ra ao fi-nal da a-que-la es-tra-da.

E B E F# F#7/A# B E C#m/E D#07 E B7 E

# Musical de Natal

## VII - Canção dos Reis Magos

**Andante** ♩=80 *Revezar entre os cantores em diálogo animado*

Três vozes masculinas

Trombone

Piano

Le-vo ou-ro! Le-vo in-cen-so! Le-vo mir-ra! Le-vo ou-ro!

**Meno mosso** ♩=65 *mf*

V. masc.

Tbn.

Pno.

Le-vo in-cen-so! Le-vo mir-ra! De - pois des-te de - ser - to e-xis-te um rei pra a-do-

Fm Cm G

*Revezar entre os cantores em diálogo animado*

V. masc.

V. masc.

Tbn.

Pno.

Le-vo ou - ro! Le-vo in-cen - so!

rar! E u-ma es -tre - la cin-ti - lan-te Vai nos gui - ar a - té lá! A - té lá... Vai nos gui

C C7 Fm Cm

2

16

V. masc.  Le-vo mir - ra! Le-vo ou - ro! Le-vo in-cen - so! Le-vo mir - ra!

V. masc.  ar a - té lá! Vai nos gui - ar... Vai nos gui - ar a - té lá!

Tbn. 

Pno. 

## Musical de Natal

### VIII - Final

**Alegre**  
 1ª vez [solos + pno + glk]  $\text{♩} = 70$   
 2ª vez [tutti]  $\text{♩} = 85$

Oboé

Clarinete em B♭

Trombone

Violino

Viola

Glockenspiel

Coro

**Alegre**  
 1ª vez [solos + pno + glk]  $\text{♩} = 70$   
 2ª vez [tutti]  $\text{♩} = 85$

Piano

Bm<sup>7</sup>/A

A<sup>maj7</sup>

Am<sup>7</sup>/C



6

Ob.

Cl. B♭

Tbn.

Vln.

Vla.

Glk.

Coro

*mp*

*mf*

O po-

l - lu - mi - na - do é o co - ra - ção e re - no - va - da es - pe - ran - ça!

Pno

D E A C<sup>♯m</sup> D F<sup>♯m</sup> B E E<sup>6</sup>

2

12

Ob.

Cl. B.

Tbn.

Vln.

Vla.

Glk.

Coro

der é mei - go e do - ce, nas-ce em for - ma de cri - an - ça! A nós, che-ga o a - mor di -

A

Pno

C#/E# F#m F# B E E7



18

Ob.

Cl. B.

Tbn.

Vln.

Vla.

Glk.

Coro

vi - no, sen-do a - pe - nas me - ni - - no. ni - - - - no.

A

B E(sus4) E E