

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 2

 **Atena**
Editora
Ano 2019

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 2

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

M987 Música, filosofia e educação 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 2)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-105-3

DOI 10.22533/at.ed.053190502

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A natureza e o valor da Educação Musical são determinados pela natureza e valor da música. Com base nesta premissa inicial, Reimer estabelece argumentos para afirmar a necessidade de uma filosofia para educação musical: A qualidade da compreensão sobre uma atividade profissional está relacionada ao impacto na sociedade que esta profissão pode obter. Assim, a educação musical só deixaria a “periferia da cultura humana” quando houvesse maior entendimento profissional do valor da educação musical. Para Liane Hentschke, a música não está no rol das “disciplinas sérias” por causa “uso que se tem feito dessa área de conhecimento e da atividade profissional decorrente dela” (Hentschke, Del Ben, 2003, p. 117). Para modificar este panorama, é preciso uma tomada de consciência dos profissionais que estão atuando no campo da pedagogia musical. Reimer entende que o profissional consciente do valor de sua profissão, mais que um elo na comunidade pedagógica, é alguém que tem a visão modificada a respeito da natureza e do valor de sua vida pessoal (1970, p. 4); As bases para a valorização da educação musical exigem a configuração de uma filosofia. No entanto, seus efeitos serão mais produtivos se essa filosofia estiver em desenvolvimento durante a formação do educador musical. Segundo Cláudia Bellochio, as pesquisas sobre educação musical no Brasil poucas vezes são referência para o ensino de música nas escolas, o que constituiria “um hiato entre a produção de pesquisas e a apropriação de seus resultados no contexto da escolarização” (2003, p. 129). Assim, a ausência de uma articulação entre ensino e pesquisa em nossas universidades reforça a necessidade de uma filosofia de educação musical, que seria capaz de conciliar os diversos saberes mobilizados e que estariam conjugados nas ações e reflexões da prática docente; A música é uma disciplina do conhecimento que também constitui caminho para se entender a realidade. Reimer (1970, p. 9) afirma que o aluno que entende a natureza real da música pode partilhar as visões da realidade que a música oferece. O problema nessa questão é o contraste entre o ensino da disciplina e a prática da mesma fora da escola. Enquanto em suas atividades extra-escolares o aluno se conecta com uma vasta gama de opções musicais e trafega por diversos contextos culturais (internet, TV, espaços públicos), na escola ele costuma ter contato com expressões musicais que pouco ou nada tem a ver com sua realidade sonora. Sobre o último ponto, vale esclarecer que não se trata de celebrar acriticamente o conhecimento musical que o estudante traz consigo, prática esta que, em geral, redundaria em uma reprodução destituída de aprofundamento contextual e analítico em relação às canções ou hits da mídia de massa. Por outro lado, a introdução da gramática da música (a teoria) desvinculada do fazer musical espontâneo resulta em uma prática inócua e sem sentido para o aluno. Se as visões concernentes a uma educação musical na contemporaneidade observam os novos contextos estabelecidos na sociedade, concebendo estruturas que constroem uma rede de relações a partir do conhecimento e da experiência do sujeito (Fonterrada, p. 175-6), ainda há nas escolas

um vazio entre o que é ensinado e o que é compreendido e praticado pelo aluno. Em relação a esse tópico, Bennett Reimer argumenta que uma alternativa para a fundamentação filosófica da educação musical é a abordagem estética da música. O autor assinala que a educação musical deve ter entendimento da natureza e do valor estéticos da música, a fim de realmente tornar-se educação musical. Porém, como veremos a seguir, essa opção por uma educação estética encontra oposição e contra-argumentação nos estudos de outros pesquisadores da educação musical.

No artigo PRINCESA ISABEL: GÊNERO E PODER NO IMPÉRIO E MÚSICA, os autores, Solange Aparecida de Souza Monteiro, Karla Cristina Vicentini de Araujo, Carina Dantas de Oliveira, Viviane Oliveira Augusto, Gabriella Rossetti Ferreira e Paulo Rennes Marçal Ribeiro, aprofundar conhecimentos sobre as relações de gênero, música e poder no império, verificando a vida da Princesa Isabel. Será utilizado um recorte da história do Brasil, do poder atribuído a Princesa Isabel, e questões particulares, da vida privada e conflitos de gênero vivenciados. No artigo EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: RELIEF STATIQUE (1955) E VOCALISM AI (1956) DE TORU TAKEMITSU, o autor **Luiz Fernando Valente Roveran** busca uma visão endêmica do conceito de música concreta que emerge na década de 1950 em Tóquio. No ARTIGO FAARTES VIRTUAL: UM MODELO DE AMBIENTE VIRTUAL PARA O ENSINO DE ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MAZONAS, o AUTOR Jackson Colares da Silva busca descrever um modelo de Universidade Virtual adaptado ao contexto amazônico. **No artigo FEEDBACK EM MUSICOTERAPIA GRUPAL, os autores, Marcus Vinícius Alves Galvão, Claudia Regina de Oliveira Zanini,** buscam estudar, resultado de um projeto vinculado ao Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC).

NO ARTIGO FORMAÇÃO HUMANA: uma breve análise de paradigmas formativos na História da Humanidade e suas implicações ao Filosofar e à educação, as autoras **Letícia Maria Passos Corrêa e Neiva Afonso Oliveira,** disserta sobre o papel do Ensino de Filosofia e sua conexão com os processos relativos à formação humana na direção da compreensão de que nascemos humanos, mas precisamos continuar a sê-lo. No artigo **GOETHE E A EDUCAÇÃO: PRINCÍPIOS FORMAÇÃO A PARTIR DA OBRA OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER,** Márcio Luís Marangon busca analisar a obra Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, de Goethe. representa uma síntese da dissertação “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental” (VARGAS, 2015) **GITARRA BAIANA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL, Alexandre Siles Vargas** Busca trazer a síntese da dissertação “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental” realizada durante nosso Mestrado em Música na subárea na subárea Educação Musical do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. **No artigo IDEIAS DE H. J. KOELLREUTTER PARA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL E SUA POSIÇÃO QUANTO AO PAPEL DA**

ESCUTA, os autores, **Patrícia Lakchmi Leite Mertzig Gonçalves de Oliveira, André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira** apresenta aspectos da influência de Hans Joachim Koellreutter na prática musical e pedagógica no Brasil. No artigo **INTERATIVIDADE E MÚSICA NO VIDEOGAME: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO PARA ÁUDIO DINÂMICO EMPREGADAS NA TRILHA MUSICAL DE JOURNEY (2012)**, o autor **Luiz Fernando Valente Roveran** busca estudar duas técnicas de composição para videogames aplicadas por Austin Wintory à música de Journey (2012). No artigo **JORNADA DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLETINDO SOBRE AS APRENDIZAGENS GERADAS NA ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS** as autoras, **Natália Búrigo Severino, Mariana Barbosa Ament**, busca analisar os Estudos em Educação Musical (JEEM) é um evento destinado ao compartilhar de concepções, ideias e práticas de processos educativos em música. No artigo **LUIZ BONFÁ: uma breve trajetória, parcerias e apontamentos do estilo**, o autor **Tiago de Souza Mayer**, o trabalho consiste em traçar uma breve trajetória do violonista e compositor Luiz Floriano Bonfá, de modo a destacar parcerias relevantes e realizar apontamentos sobre seu estilo no violão. Para a fundamentação buscamos referências em Bourdieu (2006), Giovanni Levi (2006) François Dosse (2009). No artigo **MIGRANTES EM BOA VISTA: SUBJETIVIDADE DA MUSICALIDADE GAÚCHA PRESENTE NAS MANIFESTAÇÕES JUNINAS BOAVISTENSE**, autor **Marcos Vinícius Ferreira da Silva e Leila Adriana Baptaglin**, buscou compreender de que maneira a subjetividade da musicalidade gaúcha contribuiu para as múltiplas identidades da musicalidade boavistense. No artigo **a MÚSICA, EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO INFANTIL: EM FOCO AS RELAÇÕES COM O MEIO** da autora **Silvia Cordeiro Nassif**, objetivo trazer as contribuições da psicologia histórico-cultural para a educação musical. No artigo **MUSICALIZAÇÃO NA MATURIDADE: INCLUSÃO DE IDOSOS NA ÁREA DA EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DA FLAUTA DOCE E DO CANTO CORAL**, o autor **Jovenildo da Cruz Lima**, busca analisar nesta pesquisa a prática de inclusão de pessoas acima dos 60 anos por meio da musicalização com flauta doce, bem como o canto coral, buscando identificar possibilidades para a inclusão do idoso no âmbito da educação musical. No artigo **NA CALADA DA NOITE? SILÊNCIO**, a autora **Priscila Loureiro Reis**, discute a essência da música em sua unidade com o ser e o silêncio, apontando para uma musicalidade que desvela o ser e em tal desvelamento faz desencadear realidade, estabelecer sentido e constituir memória. No artigo **NARRATIVIDADE E RANDOMIZAÇÃO DA PAISAGEM SONORA EM JOGOS ELETRÔNICOS**, os autores **Fernando Emboaba de Camargo e José Eduardo Fornari Novo Junior**, propõem-se uma solução parcial para esse problema com base na fragmentação de longos trechos de ambiente sonoros associados à narrativa e uma posterior randomização temporal do conjunto de fragmentos sonoros. No artigo **NEGOCIANDO DISTÂNCIAS NAS AULAS DE MÚSICA: REFLETINDO SOBRE ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DE MICHEL MEYER**, a autora **Helen Silveira Jardim de Oliveira** busca compartilhar

algumas reflexões de nossa tese de doutorado defendida no ano de 2014 cujo título foi: Ensinar e aprender música: negociando distâncias entre os argumentos de alunos, professores e instituições de ensino. **No artigo NOVA TRANSCRIÇÃO DE “NOITE DE LUA” DE DILERMANDO REIS PARA VIOLÃO SOLO FUNDINDO A PARTE DOS DOIS VIOLÕES COM BASE NA GRAVAÇÃO ORIGINAL**, o autor Breno Raphael de Andrade Pereira sugere a execução da peça Noite de Lua de modo mais fiel ao áudio original. Essa nossa transcrição diferencia-se das demais pela semelhança com a gravação deixada pelo compositor, contrastando com os demais arranjos disponíveis no grave desvio com relação à *forma*, baixos e ritmo. **O artigo O CICLO DA APRENDIZAGEM CRIATIVA NA AULA DE PIANO EM GRUPO**, o autor José Leandro Silva Martins Rocha, Discute os resultados de uma pesquisa de mestrado (ROCHA, 2015), que teve por objetivo investigar a aprendizagem criativa na aula de piano em grupo, por meio de uma pesquisa-ação com alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No artigo **O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: ACEPÇÕES DE GOSTO NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)**, o autor Marcus Vinícius Sant’Anna Held Neves discorrer sobre diversas emulações retóricas almejadas por Geminiani (1687-1762) em sua obra tratadística, sobretudo nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748), *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749) e *A arte de tocar violino* (1751).

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
PRINCESA ISABEL: GÊNERO E PODER NO IMPÉRIO E MÚSICA	
Solange Aparecida de Souza Monteiro	
Karla Cristina Vicentini de Araujo	
Carina Dantas de Oliveira	
Viviane Oliveira Augusto	
Gabriella Rossetti Ferreira	
Paulo Rennes Marçal Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.0531905021	
CAPÍTULO 2	10
EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: <i>RELIEF STATIQUE</i> (1955) E <i>VOCALISM AI</i> (1956) DE TORU TAKEMITSU	
Luiz Fernando Valente Roveran	
DOI 10.22533/at.ed.0531905022	
CAPÍTULO 3	18
FAARTES VIRTUAL: UM MODELO DE AMBIENTE VIRTUAL PARA O ENSINO DE ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS	
Jackson Colares da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.0531905023	
CAPÍTULO 4	34
FEEDBACK EM MUSICOTERAPIA GRUPAL	
Marcus Vinícius Alves Galvão	
Claudia Regina de Oliveira Zanini	
DOI 10.22533/at.ed.0531905024	
CAPÍTULO 5	47
GOETHE E A EDUCAÇÃO: PRINCÍPIOS FORMAÇÃO A PARTIR DA OBRA OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER	
Márcio Luís Marangon	
DOI 10.22533/at.ed.0531905025	
CAPÍTULO 6	60
GUITARRA BAIANA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL	
Alexandre Siles Vargas	
DOI 10.22533/at.ed.0531905026	
CAPÍTULO 7	76
IDEIAS DE H. J. KOELLREUTTER PARA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL E SUA POSIÇÃO QUANTO AO PAPEL DA ESCUTA	
Patrícia Lakchmi Leite Mertzig Gonçalves de Oliveira	
André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.0531905027	

CAPÍTULO 8	85
INTERATIVIDADE E MÚSICA NO VIDEOGAME: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO PARA ÁUDIO DINÂMICO EMPREGADAS NA TRILHA MUSICAL DE <i>JOURNEY</i> (2012)	
Luiz Fernando Valente Roveran	
DOI 10.22533/at.ed.0531905028	
CAPÍTULO 9	95
JORNADA DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLETINDO SOBRE AS APRENDIZAGENS GERADAS NA ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS	
Natália Búrigo Severino	
Mariana Barbosa Ament	
DOI 10.22533/at.ed.0531905029	
CAPÍTULO 10	102
LUIZ BONFÁ: UMA BREVE TRAJETÓRIA, PARCERIAS E APONTAMENTOS DO ESTILO	
Tiago de Souza Mayer	
DOI 10.22533/at.ed.05319050210	
CAPÍTULO 11	111
MIGRANTES EM BOA VISTA: SUBJETIVIDADE DA MUSICALIDADE GAÚCHA PRESENTE NAS MANIFESTAÇÕES JUNINAS BOAVISTENSE	
Marcos Vinícius Ferreira da Silva	
Leila Adriana Baptaglin	
DOI 10.22533/at.ed.05319050211	
CAPÍTULO 12	121
MÚSICA, EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO INFANTIL: EM FOCO AS RELAÇÕES COM O MEIO	
Silvia Cordeiro Nassif	
DOI 10.22533/at.ed.05319050212	
CAPÍTULO 13	130
MUSICALIZAÇÃO NA MATURIDADE: INCLUSÃO DE IDOSOS NA ÁREA DA EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DA FLAUTA DOCE E DO CANTO CORAL	
Jovenildo da Cruz Lima	
DOI 10.22533/at.ed.05319050213	
CAPÍTULO 14	135
NA CALADA DA NOITE? SILÊNCIO	
Priscila Loureiro Reis	
DOI 10.22533/at.ed.05319050214	
CAPÍTULO 15	152
NEGOCIANDO DISTÂNCIAS NAS AULAS DE MÚSICA: REFLETINDO SOBRE ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DE MICHEL MEYER	
Helen Silveira Jardim de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.05319050215	
CAPÍTULO 16	160
NOVA TRANSCRIÇÃO DE “NOITE DE LUA” DE DILERMANDO REIS PARA VIOLÃO SOLO FUNDINDO A PARTE DOS DOIS VIOLÕES COM BASE NA GRAVAÇÃO ORIGINAL	
Breno Raphael de Andrade Pereira	

DOI 10.22533/at.ed.05319050216

CAPÍTULO 17 175

O CICLO DA APRENDIZAGEM CRIATIVA NA AULA DE PIANO EM GRUPO

[José Leandro Silva Martins Rocha](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050217

CAPÍTULO 18 189

O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: ACEPÇÕES DE GOSTO NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)

[Marcus Vinícius Sant'Anna Held Neves](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050218

CAPÍTULO 19 205

O ENSINO DE SAMBA-REGGAE BASEADO NA TEORIA ESPIRAL DO DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE SWANWICK E TILLMAN

[Alexandre Siles Vargas](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050219

SOBRE A ORGANIZADORA..... 220

NOVA TRANSCRIÇÃO DE “NOITE DE LUA” DE DILERMANDO REIS PARA VIOLÃO SOLO FUNDINDO A PARTE DOS DOIS VIOLÕES COM BASE NA GRAVAÇÃO ORIGINAL

Breno Raphael de Andrade Pereira

UFAL, Licenciatura em Música

Maceió – Alagoas

RESUMO: Este artigo tem como escopo, por meio de nova transcrição, sugerir a execução da peça Noite de Lua de modo mais fiel ao áudio original. Essa nossa transcrição diferencia-se das demais pela semelhança com a gravação deixada pelo compositor, contrastando com os demais arranjos disponíveis no grave desvio com relação à *forma*, baixos e ritmo. Ao ouvir a gravação original de Dilermando e comparar com as partituras disponíveis ou com os vídeos na internet de interpretes percebemos um grande desvio com relação ao que foi gravado. Para fins de credibilidade, a transcrição é analisada quanto ao estilo de escrita de Dilermando Reis com base no levantamento feito por Pires (1995) assim como são analisadas sua fraseologia e harmonia. A comparação por conta do leitor da versão antiga com a nova aqui proposta é recomendável. O grande trunfo deste artigo é o de que não encontramos nenhum trabalho nessa direção.

PALAVRAS-CHAVE: Dilermando Reis. Noite de Lua. Correção. Análise.

ABSTRACT: The article's scope is, through new transcription, to correct of the most known

issues the serious error with respect to form, bass and rhythm. Either, when listening to an original recording of Dilermando comparing with the large used scores or with the videos on the internet we noticed a great deviation from what was recorded. The piece is analyzed under the Dilermando Reis style writing based on the survey done by Pires (1995) as well as its phraseology and harmony. The reader must compare the old version with my new version. The great asset of this article is to find no work in that direction yet.

KEYWORDS: Dilermando Reis. Noite de Lua. Correction. Analysis.

1 | INTRODUÇÃO

Primeiramente foi feito a comparação entre vídeos e partituras com a gravação do LP de 1961 da Continental e constatado as incongruências. Percebemos, por meio de vídeos no Youtube, que até no exterior esses erros não foram corrigidos – a despeito de existirem duos tentando simular a gravação, estes não corrigem a forma e ainda faltam alguns detalhes contidos na gravação. Em seguida foi feito uma análise harmônica, rítmica, formal e melódica da partitura de *Noite de Lua* da BANDEIRANTE EDITORA MUSICAL LTDA – outras partituras disponíveis na internet

feitas por amadores foram analisadas e constatamos que se trata de uma cópia ou variação da edição da BANDEIRANTE (ressalte-se que a versão da BANDEIRANTE foi lançada antes da gravação por Dilermando e por isso a comparação aqui feita não leva em consideração um “erro” por parte da editora mas pretende usá-la como representativa das versões por mim conhecidas tamanha semelhança entre aquela e estas) – para que, assim, tivéssemos subsídio para apontamentos e para identificar as diferenças entre gravação, a partitura na versão amplamente conhecida e a versão que propomos; no entanto não haverá espaço aqui para uma comparação das duas versões por conta de limite de páginas. Este artigo iniciará-se apontando as principais características das obras de Dilermando Reis extraídas dos dados da dissertação de Pires (1995) confirmando e atualizando seus dados. E logo em seguida analisar-se-á a nossa transcrição ressaltando o que foi acrescentado ou corrigido em relação à versão da BANDEIRANTE – novamente, resalto que a comparação é meramente representativa por ser ela a primeira transcrição comercializada e por as posteriores usadas por todas as performances por mim consultadas coincidir com ela. Minha pretensão com o presente trabalho é propor a execução da minha transcrição por convergir com a gravação bem como por ter o diferencial de unir as partes dos dois violões. Ainda não encontrei alguém executando conforme a gravação. No final, o anexo de toda a partitura do arranjo por mim proposto.

2 | PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DAS COMPOSIÇÕES DE DILERMANDO REIS

Pires (1995) analisou várias composições de Dilermando. Aqui estão as características que Pires identificou e que se encontram em *Noite de Lua*.

I Harmonia instável da segunda parte das músicas:

Pires (1995:40-52) constata que é característico do compositor usar de estabilidade harmônica, assim como um encadeamento harmônico claro e seguindo os clichês das músicas populares, na primeira parte de suas músicas. Já a segunda parte tende a ser instável, ambígua ou mais complexa de alguma forma. Em *Noite de Lua* não percebemos essa instabilidade a não ser que consideremos uma possível ambiguidade entre as regiões de SubT e M tornando definitivamente M apenas na cadência final da parte B e B’.

II Utilização de acordes diminutos:

Há a presença de acordes diminutos ou tríades diminutas nos compassos 102 e 109 – na versão da BANDEIRANTE há também no compasso 106 como uma tríade G#°/D – não modulantes conforme os dados de Pires (1995:55-66).

III de apogiaturas:

Pires (1995:66-9) constata que é característico do compositor usar de apogiaturas superiores e, portanto, há um movimento descendente resolvendo numa nota do acorde. São quase sempre de “nona para a tônica”, “quarta para a terça” e “sexta para

a quinta”. O tempo das apogiaturas de Dilermando varia de uma semicolcheia até um compasso inteiro. Constatamos em toda *Noite de Lua*.

IV Arpejo de finalização:

Pires (1995:70-2) constata que é característico do compositor usar de arpejo na finalização das peças – exceto nas valsas. Não podemos concordar que Dilermando não use de arpejo nas suas valsas porque *Noite de Lua* contém um arpejo de finalização em todas as três partes (A, B e C), seja no último ou no penúltimo compasso da parte; duma ou doutra forma, sempre ocorre no final de frase.

3 | ANÁLISE DE NOITE DE LUA

Há alguns pontos a destacar. O primeiro é que, tendo como referência a gravação, todas as partituras disponíveis que tivemos acesso não correspondem à gravação; cremos que são provenientes, como num efeito dominó, da transcrição realizada pela editora BANDEIRANTE que desde 1952 os propagam. No caso da edição da BANDEIRANTE há incongruência da forma musical – as partes “A e C” na referida edição têm ritornelo enquanto que a gravação de Dilermando (fonte primária) não –, e está faltando detalhes do ritmo, do baixo, e da melodia. Então apresento uma nova transcrição por mim elaborada pretendendo ser mais fiel ao que foi gravado, afastando-me dos grandes desvios das outras transcrições. Ainda outro ponto a destacar é o de que na fraseologia divergimos da edição da BANDEIRANTE baseando-nos em dois critérios; são eles: 1º conhecimento da mecânica, funcionalidade e sonoridade do instrumento violão, 2º como soa ao ouvido numa *audição* (GORDON, 2000) acusmática. A partir desses dois critérios fizemos alterações perceptíveis quando comparadas ambas as transcrições como: 1ª) **“frase com ligadura torna-se acéfala”**: As razões para essa alteração são, primeiro, a de que a corda do violão usada para emitir esse trecho da melodia, e na região aguda do braço do instrumento, no andamento em que essa valsa se encontra, não sustenta a vibração a ponto de se justificar uma ligadura. A segunda razão é a de que, procurando entender o motivo de a transcrição BANDEIRANTE apresentar uma ligadura, descobrimos as prováveis razões: as de que fica visualmente menos complicado por formar-se um padrão visual e que, já na primeira ocorrência desse evento (entre os compassos 3 e 4), o dedo mais indicado na edição BANDEIRANTE para a digitação da nota subsequente é o mesmo dedo que é indicado para a digitação da nota predecessora (e essa nota subsequente é a mesma nota predecessora). Outra razão é a de que na partitura de *Gôtas de Lágrimas* editada pela CEMBRA em 1963 – o mesmo ano da gravação da referida obra de Mozart Bicalho por Dilermando Reis (Martins, 2013: 63) e para esclarecimento da pertinência dessa peça para a discussão envolvendo *Noite de Lua*, ressalte-se que esta é considerada um possível plágio daquela, tamanha a semelhança – tal trecho é escrito como acéfalo. Realmente, na prática, não faz diferença se em tal trecho é

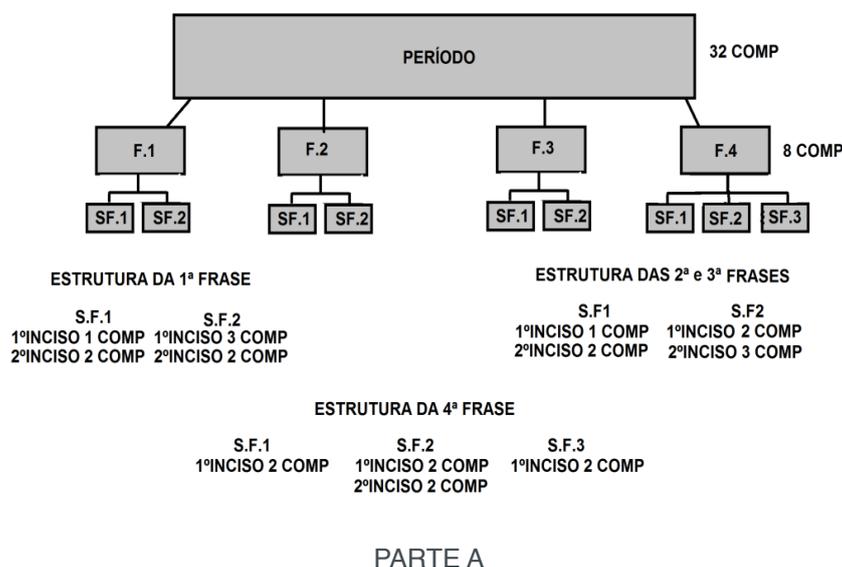
escrito duma forma ou doutra, pois o violão não emite som longo o suficiente para escrever com ligadura. Caso, por exemplo, uma flauta toque a melodia do trecho em questão conforme está escrito na edição da BANDEIRANTE não será ouvido o hiato como que uma pausa de colcheia quando executado ao violão. **2ª) Um compasso em silencio na melodia (oitavo comp. da parte C):** A razão é a de que, numa *audiação* acusmática, não ouvimos nota melódica no referido compasso e sim um fundo rítmico-harmônico.

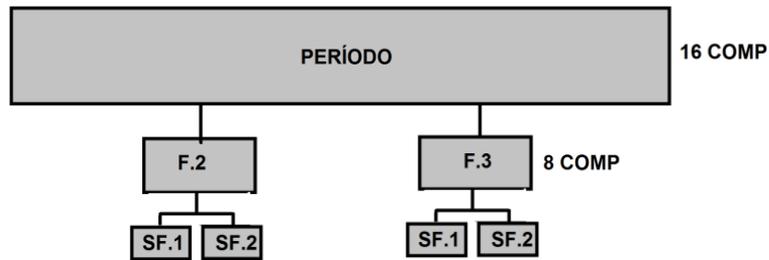
3.1 ANÁLISE FRASEOLÓGICA

O referencial teórico para esta sessão foi *Tratado de la Forma Musical* (1972) de Julio Bas. Segundo Bas, até uma nota só pode ser considerada um motivo/inciso e que todo motivo é um inciso mas que nem todo inciso é motivo: “*Animado poe el ritmo, un acorde solo, aún una nota sola, puede ser un motivo.*” (p.51). Há uma observação a ser feita quanto aos incisos: aqui os incisos são de um ou mais compassos; já o autor examina apenas incisos de um compasso. Não obstante, e aproveitando a abertura que o autor faz, não nos pareceu correto dividir em partes ainda menores os padrões melódicos de *Noite de Lua* que temos considerado como os menores que apresentam sintaxe numa escuta pela razão de que, caso divididos em parcelas ainda menores, não se apresentariam com sintaxe:

Antes de prosseguir, é necessário ter presente que os termos inciso, semifrase, frase, período, têm um significado relativo. O valor das unidades rítmicas e musicais, depende das dimensões do conjunto que integram. (p.53-54)

Abaixo estão esquemas da fraseologia de nossa transcrição para a parte A, B e C:

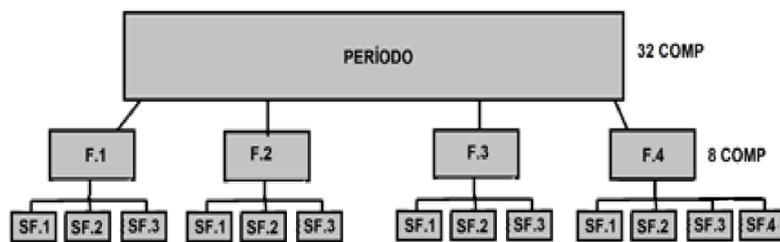




ESTRUTURA DAS SEMIFRASES

S.F.1	S.F.2
1ºINCISO 2 COMP	1ºINCISO 2 COMP
2ºINCISO 2 COMP	2ºINCISO 2 COMP

PARTE B



ESTRUTURA DAS SEMIFRASES (1ª, 2ª e 3ª)

S.F.1	S.F.2	S.F.3
1ºINCISO 3 COMP	1ºINCISO 2 COMP	1ºINCISO 3 COMP

ESTRUTURA DA 4ª FRASE

QUATRO S.F.
S.F.1, 2, 3 e 4
1ºINCISO 2 COMP

PARTE C

3.2 ANÁLISE HARMÔNICA

Nosso referencial teórico para a presente sessão é muito vasto; sobressai-se a escola Schoenbergiana (*Harmonia, Fundamentos da composição musical, Funções estruturais da harmonia, etc.*). Abaixo estão quadros com o rol de acordes onde cada quadrado corresponde a um compasso 3/4 (percebemos que a música apresenta um acorde por compasso em toda sua extensão, exceto na parte C compasso 102, onde há dois acordes). Os números no lado esquerdo correspondem aos números de compasso para maior praticidade.

1	Am i	E V	Am i	E7 V	Am i
6	Am/C i ₆	E ^(b13) V	E7/B V	E V	E/B V ₄ ⁶
11	E7 V	E7 V	E9 V	E7/G# V ₅ ⁶	Am/C i ₆
16	E V	Am i	Am/E i ₄ ⁶	Am i	Am/E i ₄ ⁶
21	A I	A/C# V/iv	Dm iv	Dm/F iv ₆	E/B V ₄ ⁶
26	E V	Am6 i	Am ⁽¹¹⁾ /C i ₆	E V	E7/G# V ₅ ⁶
31	Am i	Am i			

Cifras pragmáticas e analíticas da parte A

Vemos claramente que a parte A encontra-se em lá menor, com cadências “V-i” bem definidas. Há uma alteração no acorde de tônica no compasso 21 fazendo subir meio tom a terça do acorde e transformando-o de menor para maior e logo vindo a ser Dominante de Ré menor. Confirmando o levantamento de Pires (1995) a respeito da estabilidade e clareza harmônica da primeira parte das composições de Dilermando Reis. As partes A, A’ e A” apresentam diferentes acordes em alguns compassos parte A’: comp.68, 72, 74, 77, 82, 84 e parte A’’: comp.132, 136, 138, 141, 143, 144, 146, 148, 150, 153 e 154)

33	G V	G/F V ₂	C I	C6/E i ₆	G V
38	Em ⁷ /B iii ₃ ⁴	C I	DES.	G V	G V
43	C I	C6/E I	G V	G/B v ₆	C I
48	DES.				

Cifras pragmáticas e analíticas da parte B. “DES” significa melodia descendente do baixo equivalendo a uma preparação para o acorde do compasso posterior.

Vemos que a parte “B” encontra-se na região da medianta (*M*) em razão das cadências tipo V-I nos compassos 34-35, 42-43 e 46-47. No entanto a primeira impressão auditiva pode ser é a de estar situada na região da subtônica (*subT*) até que o trecho termine na cadência conclusiva. A parte B’ apresenta quatro acordes diferentes (comp. 50, 54, 58 e 62) em relação à B;

97	A I	E V	A I	A/E I ₄ ⁶	A I
102	A/C# I ₆	C° bIII°	E/B V ₄ ⁶	E7 V	E7 V
107	E7 V	E7 V	E/B V ₄ ⁶	G# [♯] vii [♯]	E7 V
112	A I	E V	A I	E6 V	A I
117	E V	A ₇₍₉₎ V	A7 V/IV	D IV	D/F# IV ₆
122	D/F# IV ₆	D/F# IV ₆	C/E bIII ₆	C bIII	E/B V ₄ ⁶
127	E V	A I	A I		

Cifras pragmáticas e analíticas da parte C

A parte “C” está na região da tônica maior (T). É aqui que encontramos os acordes diminutos que são característicos das composições de Dilermando Reis (Pires, 1995). Não há ambiguidade harmônica. O quadrado cinza é um compasso só e contém dois acordes – isto só existe na minha transcrição e corresponde ao que foi gravado originalmente. Diferentemente das outras edições, não há ritornelo na parte C e nem uma C’.

4 I APONTAMENTOS DO QUE FOI ALTERADO EM RELAÇÃO ÀS TRANSCRIÇÕES MAIS CORRENTES; E DO ARRANJO PARA VIOLÃO SOLO

Como consequência de haver dois violões – o principal tocado por Dilermando e o acompanhante por algum outro músico – algumas assimetrias são percebidas na gravação. Optamos por transcrever tais assimetrias. Há, na gravação, contratempos nos bordões (antecipação) como que um dos violões entrasse “sem querer” antes do tempo em alguns trechos. Há dois baixos ao mesmo tempo; enquanto um violão faz uma nota nos bordões o outro faz outra nota nos bordões. O efeito disso tudo é interessante. A transcrição não é literal e é complicado de tal transcrição ser feita a partir da gravação original. Há momentos nos quais não é possível distinguir com clareza o que cada violão está a fazer. Optamos por fazer uma fusão de ambos os violões – mas dentro das possibilidades de execução a solo no violão. A possibilidade de execução de todos os compassos sob as recomendações de digitação postas na partitura foi testada mas confessamos que um trecho ou outro pode ser, a depender da mão do instrumentista, de execução complicada. Observe que quando ocorrem baixos simultâneos, um dos baixos tem duração ligeiramente menor (não na gravação) na nossa partitura porque somente desse modo é possível de ser executado pela mão humana sem interromper o fluxo da música, pois o mesmo dedo que executa o baixo será necessário para executar outra coisa imediatamente após.

Optamos por escrever as repetições das partes A e B sem ritornelo visto que cada repetição tem variações ou no baixo, no ritmo, ou até no acorde. Essas sutis

variações podem ser erros de execução, mas também podem ser intencionais ou até improvisação. Como a proposta aqui é uma transcrição mais fiel ao que foi gravado e fundindo os dois violões num arranjo para violão solo, tais sutilidades são relevantes.

Na gravação os dois violões fazem baixos diferentes simultaneamente e a isso chamamos, aqui, de “baixo duplo”; transcrevemo-los em nosso arranjo o quanto foi possível para uma execução solo. Além disso, há uma defasagem entre os tempos dos baixos dos dois violões. Desse modo, um dos violões entra cerca de meio tempo antes em alguns trechos; tentamos reproduzir isso para violão solo sendo sugerido o toque duplo do polegar – um para cima e outro para baixo – conforme as setas na partitura indicam. Esses detalhes no nosso arranjo proporcionam um efeito muito singular. Todos os apontamentos abaixo devem ser acompanhados, pelo leitor, da partitura disposta em nosso anexo e da partitura da editora BANDEIRANTE; esta última não podendo ser reproduzida aqui por delimitação de páginas:

Parte A

Compasso 2: Frase ascendente Mi Fá# Sol# adicionada; Compasso 4: Baixo em Dó invés de Lá; Compasso 8: Baixo em Si invés de Ré sendo que mantemos a corda ré soando; Compasso 10: Baixo em Si invés de Mi; Compasso 11: baixo uma oitava abaixo em relação à edição da BANDEIRANTE; no entanto mantivemos o Mi na quarta corda por soarem ambos na gravação (o mesmo para o comp.12); Compasso 14: Baixo em Sol# no lugar de Ré; Compasso 15: Baixo em Lá;

OBS: Nos compassos 14 e 15 há uma condução de vozes de quinta diminuta (Sol# - Ré) para terça menor (Lá - Dó) nas cordas graves e optamos por reproduzir aqui devido à sua beleza. Impressiona-nos o fato de esta óbvia condução até hoje não ter sido incluída nas partituras. Ouvindo a gravação é muito transparente.

Compasso 16: Frase ascendente no baixo Mi Fá# Sol# adicionada; Compasso 18: Nota de baixo Dó adicionada mantendo o Mi bordão da edição BANDEIRANTE resultando num baixo duplo; Compasso 20: idem; Compasso 21: Frase de baixo Lá Si Dó adicionada, que termina no Dó# do próximo compasso; Compasso 22: Mantivemos o Mi bordão e adicionamos o Dó# na quinta corda. Resulta no efeito de baixo duplo já mencionado; Compasso 23: Baixo em Ré invés de Lá. Além disso optamos por manter a base harmônica desse compasso apenas no último tempo; desse modo coincide com a execução de Dilermando, dando mais “swing”; Compasso 24: Baixo em Fá invés de Ré. Além disso temos um acorde de Ré menor na primeira inversão. O baixo em Ré surge apenas no último tempo do compasso como uma passagem que leva ao Si do próximo compasso; Compasso 25: Baixo em Si invés de Ré; Compasso 26: Incluímos baixo em Mi bordão invés de nada; Compasso 27: Baixo em Lá invés de Dó; Compasso 28: Baixo em Dó invés de Lá; Compasso 29: Baixo oitava abaixo em relação à edição da BANDEIRANTE; Compasso 31: Frase de baixo Lá Dó Mi ascendente adicionada; Compasso 32: Sem ritornelo.

Parte B

Compasso 34: Baixo oitava abaixo em relação à edição da BANDEIRANTE; Compasso 38: Baixo em Si invés de Fá; Compasso 39: Acorde de Dó invés de baixo em Sol; Compasso 42: Baixo em Sol pedal com o Sol do comp.41 invés de baixo em Fá; Compasso 45: Baixo em Sol invés de Mi; Compasso 48: Adicionamos intervalos harmônicos de décimas conforme a gravação.

OBS: do compasso 49 em diante demos prosseguimento como B' e não como ritornelo da parte B porque há diferenças e não é mera repetição. Aliás, nenhuma repetição das partes A, B ou C é executada sem variação – o que nos levou a escrever tudo quanto pudemos. Isto faz com que a quantidade de compassos aumente consideravelmente.

Parte B'

Compasso 50: Baixo em Sol, resultando num acorde G7(13); Compasso 54: Baixo em Fá invés de Si; Compasso 58: Adicionamos a nota Fá ao acorde produzindo um G7(13); Compasso 62: Baixo em Sol invés de Si; Compasso 64: Frase de baixo adicionada (característica da baixaria do violão brasileiro).

Parte A'

Compasso 72: Baixo em Sol# invés de Si; Compasso 73: Mantemos o baixo em Mi bordão mas pomos um Si no segundo baixo invés de Mi fazendo oitava com o Mi bordão como no compasso 9; Compasso 74: Baixo em Mi invés de Si como no compasso 10; Compasso 75: Mantemos o baixo em Mi bordão mas retiramos o Mi oitavada acima que tem o compasso 11; Compasso 77: Baixo em Si invés de Mi como no compasso 13; Compasso 82: Mantivemos o baixo Mi bordão mas excluimos o “segundo baixo” em Dó que há no compasso 18; Compasso 84: Baixo em Lá, mas mantém o “segundo baixo” em Dó do compasso 20; Compasso 96: Adicionamos o complemento do acorde de Lá menor nos últimos dois tempos do compasso, inexistente no compasso 32. Está nítido o caráter não importante deste detalhe e que se trata de variação performática de Dilermando Reis; no entanto decidimos registrar.

Parte C

Compasso 98: Frase de baixo Mi Fá# Sol# adicionado resolvendo em Lá do compasso sucessor; Compasso 100: Mantivemos o Mi bordão mas adicionamos o segundo baixo Do#; Compasso 102: Retiramos a base harmônica da edição da BANDEIRANTE por não conter no áudio. Adicionamos uma passagem cromática

descendente de Dó#-Dó no baixo com as notas Mi e Fá# no contracanto (o Fá# resolve em Sol no compasso seguinte enquanto que Dó também resolve no compasso seguinte em Si); Compasso 103: Modificamos a rítmica da base harmônica para corresponder com a gravação. Também modificamos as notas que compõe essa base; Compasso 104: Idem; Compasso 105: Mantemos o Mi bordão mas adicionamos o “segundo baixo” em Si; Compasso 106: adicionamos baixo em Mi bordão; Compasso 107: Idem, mas também alteramos a rítmica da base harmônica e removemos o Sol da segunda linha do pentagrama; Compasso 108: Baixo em Si invés de Mi; Compasso 109: Baixo em Sol invés de Si; Compasso 111: Adicionamos passagem melódica cromática descendente em quiálteras, conforme na gravação; Compasso 112: Adicionamos frase de baixo Mi Fá# Sol#; Compasso 114: adicionamos variação rítmica na melodia; Compasso 115: adicionamos “segundo baixo” em Dó#; Compasso 117: Baixo em Lá invés de Mi; Compasso 118: Adicionamos acorde arpejado no primeiro tempo do compasso; Compasso 119: Preferimos excluir a base harmônica para coincidir com o que Dilermando executa a despeito de haver na gravação um violão acompanhante. Para mim este compasso fica mais expressivo dessa forma, sendo um clímax importante na peça; Compasso 120: Baixo em Fá#. Adicionamos acorde arpejado no primeiro tempo do compasso. Este compasso é o fechamento do clímax criado no compasso anterior. Adicionamos também uma passagem de baixo na nota Ré no último tempo do compasso; Compasso 121: Baixo em Fá# invés de Ré, além de excluir o acorde no primeiro tempo; Compasso 122: Idem; Compasso 123: Baixo em Mi invés de Lá, idem; Compasso 124: Baixo em Dó# com passagem cromática descendente no último tempo do compasso (Dó#-Dó) para resolver em Si no próximo acorde, idem; Compasso 125: Baixo em Si invés de Mi; Compasso 127: Adicionado frase de baixo Lá Dó# Mi; Compasso 128: Adicionado frase de baixo já mencionada no compasso 64.

Parte A”

Compasso 138 e 139: Há uma ligadura no Mi bordão; Compasso 144: Não há frase de baixo, baixo em Dó. Adicionamos base harmônica a partir do segundo tempo do compasso; Compasso 152: Variação rítmica; Compasso 153: Baixo em Ré; Compasso 154: Baixo em Si; Compasso 159: Sem frase de baixo.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pode servir como estopim para outros pesquisadores no sentido de promover transcrições mais fieis às gravações ainda que uma determinada transcrição menos fiel esteja já arraigada no cotidiano dos músicos. Surpreende-me como tal peça foi executada por tantas décadas, por tantos músicos, sem ter sido proposta uma transcrição que considere a gravação e, sobretudo, a correção da forma, que

é a incongruência mais evidente. Talvez este fato indique que, de forma geral, os estudantes de música não têm a preocupação de verificar se as transcrições que possuem correspondem ao que foi deixado registrado em áudio pelos compositores, confiando na qualidade da edição. Não pretendi aqui corrigir versão alguma; pretendi compartilhar uma versão por mim elaborada e que leva, na medida do possível, em consideração as partes dos dois violões. Vemos, aqui, que a escuta das gravações de peças cujos autores não registram na forma escrita é a forma mais segura para preservar a ideia musical do compositor.

REFERÊNCIAS

BAS, Julio. **Tratado de la forma musical**. 6.ed. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1972.

GORDON, Edwin. **Teoria da Aprendizagem Musical**. Portugal: Calouste Gulbenkian, 2000.

MARTINS, Reginaldo de Almeida. **Muito além da valsa Gotas de Lágrimas: o violão seresteiro de Mozart Bicalho em transcrições e arranjos de seus álbuns Sonhando ao Luar e Um Senhor Violão**. 20013. 314 p. Dissertação de mestrado. UFMG, Belo Horizonte, 2013.

MEDEIROS, Alan Rafael de. **Abordagem genealógica de sua majestade, o violonista e compositor Dilermando reis (1916-1977)**. Disponível em <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/alan.pdf>>. Acesso em: 22 de março de 2017.

Noite de Lua. Dilermando Reis. **Abismo de Rosas**. Faixa 4 lado A. Continental, Brasil, 1961.

PIRES, Luciano Linhares. **Dilermando reis: o violonista brasileiro e suas composições**. 1995. 158 p. Dissertação de mestrado. UFRJ, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.

Noite de Lua

Transcrito por Breno Pereira

Dilermando Reis

The musical score is written for Violão (Guitar) and Viol. (Violin). It consists of seven staves of music, each with a measure number and a key signature of one sharp (F#).

- Staff 1 (Violão):** Measures 1-6. Includes a box labeled 'A' at the beginning. Chords C8 and C7 are indicated above the staff.
- Staff 2 (Viol.):** Measures 7-11. Chord C7 is indicated above the staff.
- Staff 3 (Viol.):** Measures 12-17. Chord C7 is indicated above the staff.
- Staff 4 (Viol.):** Measures 18-22. Chord C7 is indicated above the staff.
- Staff 5 (Viol.):** Measures 23-28. Chords C7 and C8 are indicated above the staff.
- Staff 6 (Viol.):** Measures 29-35. Includes a box labeled 'B' at the beginning. Chord C3 is indicated above the staff.
- Staff 7 (Viol.):** Measures 36-40.

The score includes various musical notations such as treble clefs, 3/4 time signatures, notes, rests, and fingerings (circled numbers). Dynamic markings like 'p' (piano) and 'p.' (pianissimo) are used throughout. Chord symbols C8 and C3 are placed above the staves at specific points.

Viol. 43 B'

Viol. 50 C3

Viol. 57

Viol. 64 A'

Viol. 70 C7

Viol. 76 C7

Viol. 82

Viol. 128 A''

Viol. 133

Viol. 139

Viol. 146

Viol. 150

RITARDO.....

Viol. 155

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO: Mestre em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos (IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-105-3

