

Música, Filosofia e Educação

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

 **Atena**
Editora
Ano 2019

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação

**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 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 1) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-104-6 DOI 10.22533/at.ed.046190502 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 trajetória da educação musical no Ocidente é marcada por diferentes visões e compreensões díspares. Os valores filosóficos tiveram seu foco redirecionado, os objetivos da educação musical foram modificados por tantas vezes quanto os paradigmas pedagógicos e sociais foram sugeridos, consolidados, questionados e reconstruídos. Em uma recapitulação do valor da música ao longo da história, notamos que a música esteve desvinculada da educação durante o período medieval. A infância receberia aceitação social e orientação escolar específica a partir da Renascença e seria objeto de estudos durante o século XVIII, propiciando o surgimento dos métodos ativos em educação musical de Rousseau, Pestalozzi, Herbart e Froebel (Fonterrada, 2005, p.38-40; 48-53). A educação musical do século XIX foi marcada pela publicação de tratados de teoria que ‘treinavam’ o domínio técnico, já que o Romantismo caracterizava-se pela figura do virtuose. Os conservatórios particulares, por sua vez, eram os centros onde o ensino orientado para o virtuosismo era fortemente estimulado. No século XX, os modelos filosóficos surgiam na mesma velocidade em que eram substituídos por outros modelos. O desenvolvimento tecnológico e as efêmeras mudanças de pensamento social e político criaram um ambiente para o aparecimento de métodos pedagógico-musicais que buscavam a sensibilização integral da criança quanto ao fazer e ouvir musicais. Jacques Dalcroze e a educação do corpo na vivência musical; Zoltan Kodaly e a educação musical autóctone; Edgar Willems e a educação auditiva quanto à sensorialidade, afetividade e inteligência; Shinichi Suzuki e a educação para o talento. Da segunda geração de pedagogos musicais (a partir dos anos 1960), Murray Schafer, Keith Swanwick e John Paynter também contribuíram com novas estratégias em relação ao desenvolvimento cognitivo-musical da criança, à educação sonora e aos aspectos psicológicos observados nas diversas fases da infância e da adolescência. Neste ponto podemos perguntar: se há tantos métodos e sistemas de pedagogia musical que valorizam o aluno e orientam o professor, qual a necessidade de uma filosofia para a educação musical? A resposta pode começar com a noção de que uma filosofia da música sempre permeou a educação musical em seus diferentes períodos na história, e com a concordância de que um posicionamento filosófico que incida diretamente sobre a prática da educação musical contribui para a reflexão na ação pedagógica. Esta reflexão pode determinar a natureza e o valor da educação musical, e é desse tema que tratamos mais especificadamente a seguir. Nas linhas abaixo, propomos o diálogo e evidenciamos o confronto entre os estudos de Bennett Reimer (1970) e David Elliott (1995) a fim de esboçar suportes filosóficos que orientem o trabalho do educador musical em sala de aula. Os autores assinalam 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

A ÉTICA GREGA E SEU PRINCIPAL PENSAMENTO EM SÓCRATES, os autores João Leandro Neto, Tayronne de Almeida Rodrigues, Murilo Evangelista Barbosa visam fomentar alguns pensadores sofistas e trazer enfoque à Ética socrática grega. Através de estudos e pesquisas busca-se aprimorar e aferir percepções e valores atribuídos às opiniões e ao relativismo apontado pelos sofistas que moldavam a ética de acordo com seus valores, sendo necessário seguir os valores que cada um julgasse mais correto de viver. No artigo **A IMPORTÂNCIA DO AUTOCONHECIMENTO DA RESPIRAÇÃO APLICADO À PRÁTICA INSTRUMENTAL DO VIOLINO E DA VIOLA**, o autor Oswaldo Eduardo da Costa Velasco discute e aponta reflexões sobre como desenvolver a conscientização e o interesse na observação da respiração. A pesquisa está direcionada para o estudo e a prática instrumental do violino e da viola. No artigo **A INFLUÊNCIA DA CULTURA MIDIÁTICA NO GOSTO MUSICAL DOS ESTUDANTES DE UMA ESCOLA PÚBLICA ESTADUAL DE EDUCAÇÃO BÁSICA**, o autor Frank de Lima Sagica buscam compreender a influência da mídia na formação do gosto musical desses estudantes. A metodologia utilizada se deu por uma pesquisa em campo, com aplicação de questionário aos alunos. Os resultados deste trabalho devem contribuir para a área da educação musical, no âmbito da linha de pesquisa Abordagens Socioculturais da Educação Musical. No artigo **A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO GLOBAL DA CRIANÇA NA PRIMEIRA INFÂNCIA**, a autora Jéssica Melina Behne Vettorelo buscam compreender os efeitos do contato com os sons e a música no seu desenvolvimento global, desde o período intra-uterino até os cinco primeiros anos de vida, tratado aqui como primeira infância. No artigo **A PERFORMANCE DO COCO SEBASTIANA: UM RITO DE PASSAGEM NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JACKSON DO PANDEIRO** o autor Claudio Henrique Altieri de Campos objetivo é buscar como um momento paradigmático na trajetória do artista. Para tanto, dialoga com o pensamento de Turner, sobre liminaridade, e Foucault, sobre a noção de discurso. No artigo **APRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMAS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA**, a autora, Priscila de Freitas Machad buscou investigar que concepções de avaliação do processo de aprendizagem infantil que estão presentes nas práticas docentes. No artigo **A RELAÇÃO ENTRE O FAZER MUSICAL E O ESPAÇO ESCOLAR: UM DEBATE COM PROFESSORES DE MÚSICA**, Monalisa Carolina Bezerra da Silveira, busca investigar possibilidades e dificuldades que professores de Educação Musical, em atividade, no Ensino Básico da Rede Pública Federal e Municipal do Rio de Janeiro encontraram para que o fazer musical estivesse presente durante suas aulas de música. Os dados foram obtidos através de entrevistas semiestruturadas junto a quatro docentes previamente selecionados. No artigo **A UTOPIA DO ISOMORFISMO INTERSEMIÓTICO COMO MOTOR DA CRIAÇÃO: BREVE ANÁLISE DO MOTET EM RÉ MENOR DE GILBERTO MENDES**, o autor Victor Martins Pinto de Queiroz visou explicitar a relação entre os procedimentos usados por ele em sua

música e aqueles utilizados pelo poeta no poema, em busca do isomorfismo texto-música, defendido como solução para o dilema onde se julgava estar a música, pelos signatários do manifesto Música Nova, entre os quais estava Gilberto. No artigo Anacleto de Medeiros: um olhar sobre a atuação de um mestre do choro e das bandas no cenário sociocultural carioca, os autores Sebastião Nolasco Junior e Magda de Miranda Clímaco visou as interações do compositor Anacleto de Medeiros com o ambiente social e musical do Rio de Janeiro do final do século XIX e princípio do século XX, atuando como chorão e como regente de bandas. No artigo Análise da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali: primeiro movimento, os autores Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae e Felipe Mendes de Vasconcelos, os autores analisam o primeiro movimento da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali, um personagem merecedor de maior sistematização e divulgação de sua obra em estudos que associem os processos criativos com a prática musical, contribuindo para a escuta e a apreciação. No artigo **ANÁLISE DE FUMEUX FUME PAR FUMÉE DE SOLAGE: UMA BREVE APROXIMAÇÃO ENTRE ARS SUBTILIOR E MADRIGAL**, os autores Victor Martins Pinto de Queiroz, Mauricio Funcia De Bonis analisam a contrapontística da obra Fumeux fume par fumée, de Solage, buscando apontar as especificidades do contraponto medieval ao mesmo tempo em que esclarece as particularidades do período posterior à Ars Nova, a Ars Subtilior, propondo um registro de suas semelhanças com o madrigal renascentista na exacerbação do cromatismo. No artigo **AS ALTERAÇÕES NA PERCEPÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM EPILEPSIA DE DIFÍCIL CONTROLE, UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE MODELO DE COGNIÇÃO, FUNÇÕES MUSICAIS E MUSICOTERAPIA**, os autores Fernanda Franzoni Zaguini Clara Márcia Piazzetta, busca estabelecer uma discussão sobre o modelo de percepção musical e o processamento auditivo cerebral até a gestalt auditiva descrito por Koelsch (2005, 2011), mostrando a importância destes conhecimentos para o trabalho musicoterápico na reabilitação neurológica de pacientes com epilepsia. No artigo **AS REGRAS DE EXECUÇÃO MUSICAL EM MARPURG, O MÚSICO CRÍTICO: RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE UMA PRONUNTIATIO MUSICAL**, o autor Stéfano Paschoal tem o intuito de evidenciar a forte relação entre Retórica e Música. Aspectos composicionais da linguagem de Theodoro Nogueira no Improviso nº 4 para violão os autores Laís Domingues Fujiyama, Eduardo Meirinhos Trata-se da dissertação sobre os processos composicionais de Theodoro Nogueira. Através do confronto de uma análise neutra com a estética nacionalista/guarnieriana (a qual o compositor se vincula) e críticas de violonistas sobre sua obra pretendemos definir alguns aspectos de sua linguagem. No artigo **ATUAÇÃO DO MÚSICO EM EMPRESAS: MERCADO, INDICATIVOS E PROCESSOS**, a autora Elen Regina Lara Rocha Farias, busca descrever e apresenta questões sobre a atuação profissional do músico em empresas públicas e privadas, assim como o mercado em que se insere e solicita deste profissional, indicativos de um perfil condutor de ações exitosas, bem como processos estruturadores de planos

de trabalho interdisciplinares que atendam e gratifiquem tanto a empresa quanto o artista. No artigo **BLUES NO PAÍS DO SAMBA: ASPECTOS DETERMINANTES PARA A PRESENÇA DO BLUES COMO FAZER MUSICAL NO BRASIL**, o autor Rafael Salib Deffaci, traz a Derivação de sua dissertação de mestrado em Música (UDESC, 2015). Nele, evidenciarei alguns aspectos - estético/musicais, culturais, sociais e históricos - determinantes para a presença do blues no Brasil como gênero musical, inicialmente estrangeiro, e seus caminhos até sua incorporação e ressignificação pela musicalidade brasileira na atualidade. No artigo **COMPREENDENDO A CONSTRUÇÃO MELÓDICA DE DANIEL: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL**, a autora Aline Lucas Guterres Morim, busca compreender o processo de construção melódica do sujeito Daniel. Os dados da análise são um recorte da dissertação “O processo de composição musical do adolescente: ações e operações cognitivas”, orientado por Leda Maffioletti, No artigo **CONCEPÇÕES DIDÁTICAS SOBRE AS TÉCNICAS EXPANDIDAS E SUA APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DE TUBA**, o autor Gian Marco Mayer de Aquino, busca apresentar concepções didáticas sobre as técnicas expandidas e sua aplicação no repertório de tuba. Este é um recorte de sua pesquisa de mestrado. No artigo **CONTRIBUIÇÕES DA COGNIÇÃO MUSICAL À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, os autores Juliana Rocha de Faria Silva, Fernando William Cruz buscam Saber como as pessoas escutam e se elas escutam da mesma maneira; porque há certas músicas que são preferidas por muitos; se as pessoas ouvem de formas diferentes e porque há pessoas da nossa cultura que não são movidas pela música como outras são as perguntas feitas por estudiosos de diversos campos como o da Psicologia Cognitiva, da Neurociência, da Computação, da Musicologia e da Educação e revelam a natureza interdisciplinar da área emergente que inclui a percepção e cognição musicais (LEVITIN, 2006). No artigo **EDUCAÇÃO MUSICAL DE ALUNOS DEFICIENTES VISUAIS COM AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC): UMA PROPOSTA DE ENSINO A PARTIR DO DISPOSITIVO MAKEY MAKEY**, os autores Alexandre Henrique dos Santos, Adriana do Nascimento Araújo Mendes aborda uma experiência em educação musical para alunos com deficiência visual utilizando as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) e um modelo pedagógico que orienta teoricamente o ensino com as mesmas: o Technological Pedagogical and Content Knowledge (TPACK). No artigo **EDUCAÇÃO MUSICAL E HABILIDADES SOCIAIS**, os autores Paula Martins Said e Dagma Venturini Marques Abramides, buscou investigar o efeito da educação musical no repertório de habilidades sociais em crianças expostas e não expostas à educação musical. No artigo Educação Musical, Neurociência e Cognição:

Uma Revisão Bibliográfica Dos Anais Do SIMCAM, os autores Cassius Roberto Dizaró Bonfim, Anahi Ravagnani e Renata Franco Severo Fantini

Buscam apresentar um panorama atual desta produção na tentativa futura de aproximar o conhecimento produzido à realidade da docência. Embora a produção de estudos acadêmicos sobre estes três temas esteja visivelmente em crescimento, notou-

se que o número de publicações que relacionam os três elementos simultaneamente ainda seja incipiente. **ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER** No artigo **ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER**, os autores Ronan Gil de Moraes, Jean Paulo Ramos Gomes, Lucas Davi de Araújo, Lucas Fonseca Hipólito de Andrade, buscam apresentar questões pertinentes à iniciação musical voltada ao ensino de solfejo, percepção e principalmente de práticas instrumentais percussivas, e surgiu como consequência de atividades desenvolvidas em um curso de extensão para crianças de 08 a 14 anos. No artigo **Estudo Comparado das Flutuações de Andamento em Quatro Gravações de Du Schönes Bächlein para violão solo de Hans Werner Henze**, o autor João Raone Tavares da Silva Busca estudar o comparativo das flutuações de andamento em quatro interpretações da peça **Du Schönes Bächlein** de Hans Werner Henze (1926-2012) feitas por diferentes violonistas. No artigo **Estudo das relações entre Forma e Densidade na Sinfonia em Quadrinhos de Hermeto Pascoal**, o autor Thiago Cabral, realiza uma avaliação quantitativa do parâmetro densidade em quatro seções da peça **Sinfonia em Quadrinhos** (1986) de Hermeto Pascoal (1936). 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 propõem-se discussões acerca do contraste entre a música concreta de Pierre Schaeffer e nosso objeto de estudo.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
A ÉTICA GREGA E SEU PRINCIPAL PENSAMENTO EM SÓCRATES	
João Leandro Neto Tayronne de Almeida Rodrigues Murilo Evangelista Barbosa	
DOI 10.22533/at.ed.0461905021	
CAPÍTULO 2	12
A IMPORTÂNCIA DO AUTOCONHECIMENTO DA RESPIRAÇÃO APLICADO À PRÁTICA INSTRUMENTAL DO VIOLINO E DA VIOLA	
Oswaldo Eduardo da Costa Velasco	
DOI 10.22533/at.ed.0461905022	
CAPÍTULO 3	21
A INFLUÊNCIA DA CULTURA MIDIÁTICA NO GOSTO MUSICAL DOS ESTUDANTES DE UMA ESCOLA PÚBLICA ESTADUAL DE EDUCAÇÃO BÁSICA	
Frank de Lima Sagica	
DOI 10.22533/at.ed.0461905023	
CAPÍTULO 4	32
A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO GLOBAL DA CRIANÇA NA PRIMEIRA INFÂNCIA	
Jéssica Melina Behne Vettorelo	
DOI 10.22533/at.ed.0461905024	
CAPÍTULO 5	41
A PERFORMANCE DO COCO <i>SEBASTIANA</i> : UM RITO DE PASSAGEM NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JACKSON DO PANDEIRO	
Claudio Henrique Altieri de Campos	
DOI 10.22533/at.ed.0461905025	
CAPÍTULO 6	49
A PRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMAS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA	
Priscila de Freitas Machado	
DOI 10.22533/at.ed.0461905026	
CAPÍTULO 7	66
A RELAÇÃO ENTRE O FAZER MUSICAL E O ESPAÇO ESCOLAR: UM DEBATE COM PROFESSORES DE MÚSICA	
Monalisa Carolina Bezerra da Silveira	
DOI 10.22533/at.ed.0461905027	
CAPÍTULO 8	77
A UTOPIA DO ISOMORFISMO INTERSEMIÓTICO COMO MOTOR DA CRIAÇÃO: BREVE ANÁLISE DO <i>MOTET</i> EM RÉ MENOR DE GILBERTO MENDES	
Victor Martins Pinto de Queiroz	
DOI 10.22533/at.ed.0461905028	

CAPÍTULO 9 87

ANACLETO DE MEDEIROS: UM OLHAR SOBRE A ATUAÇÃO DE UM MESTRE DO CHORO E DAS BANDAS NO CENÁRIO SOCIOCULTURAL CARIOCA

Sebastião Nolasco Junior
Magda de Miranda Clímaco

DOI 10.22533/at.ed.0461905029

CAPÍTULO 10 95

ANÁLISE DA SONATA PARA VIOLA E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI: PRIMEIRO MOVIMENTO

Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae
Orquestra Sinfônica do Espírito Santo
Felipe Mendes de Vasconcelos

DOI 10.22533/at.ed.04619050210

CAPÍTULO 11 105

ANÁLISE DE *FUMEUX FUME PAR FUMÉE* DE SOLAGE: UMA BREVE APROXIMAÇÃO ENTRE ARS SUBTILIOR E MADRIGAL

Victor Martins Pinto de Queiroz
Mauricio Funcia De Bonis

DOI 10.22533/at.ed.04619050211

CAPÍTULO 12 115

AS ALTERAÇÕES NA PERCEPÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM EPILEPSIA DE DIFÍCIL CONTROLE, UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE MODELO DE COGNIÇÃO, FUNÇÕES MUSICAIS E MUSICOTERAPIA

Fernanda Franzoni Zaguini
Clara Márcia Piazzetta

DOI 10.22533/at.ed.04619050212

CAPÍTULO 13 124

AS REGRAS DE EXECUÇÃO MUSICAL EM MARPURG, O MÚSICO CRÍTICO: RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE UMA *PRONUNTIATIO* MUSICAL

Stéfano Paschoal

DOI 10.22533/at.ed.04619050213

CAPÍTULO 14 139

ASPECTOS COMPOSICIONAIS DA LINGUAGEM DE THEODORO NOGUEIRA NO *IMPROVISO N° 4* PARA VIOLÃO

Laís Domingues Fujiyama
Eduardo Meirinhos

DOI 10.22533/at.ed.04619050214

CAPÍTULO 15 150

ATUAÇÃO DO MÚSICO EM EMPRESAS: MERCADO, INDICATIVOS E PROCESSOS

Elen Regina Lara Rocha Farias

DOI 10.22533/at.ed.04619050215

CAPÍTULO 16 157

BLUES NO PAÍS DO SAMBA: ASPECTOS DETERMINANTES PARA A PRESENÇA DO BLUES COMO FAZER MUSICAL NO BRASIL

Rafael Salib Deffaci

DOI 10.22533/at.ed.04619050216

CAPÍTULO 17	165
COMPREENDENDO A CONSTRUÇÃO MELÓDICA DE DANIEL: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL	
Aline Lucas Guterres Morim	
DOI 10.22533/at.ed.04619050217	
CAPÍTULO 18	174
CONCEPÇÕES DIDÁTICAS SOBRE AS TÉCNICAS EXPANDIDAS E SUA APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DE TUBA	
Gian Marco Mayer de Aquino	
DOI 10.22533/at.ed.04619050218	
CAPÍTULO 19	183
EDUCAÇÃO MUSICAL DE ALUNOS DEFICIENTES VISUAIS COM AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC): UMA PROPOSTA DE ENSINO A PARTIR DO DISPOSITIVO MAKEY MAKEY	
Alexandre Henrique dos Santos	
Adriana do Nascimento Araújo Mendes	
DOI 10.22533/at.ed.04619050219	
CAPÍTULO 20	200
EDUCAÇÃO MUSICAL E HABILIDADES SOCIAIS	
Paula Martins Said	
Dagma Venturini Marques Abramides	
DOI 10.22533/at.ed.04619050220	
CAPÍTULO 21	216
EDUCAÇÃO MUSICAL, NEUROCIÊNCIA E COGNIÇÃO: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DOS ANAIS DO SIMCAM	
Cassius Roberto Dizaró Bonfim	
Anahi Ravagnani	
Renata Franco Severo Fantini	
DOI 10.22533/at.ed.04619050221	
CAPÍTULO 22	225
ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER	
Ronan Gil de Moraes	
Jean Paulo Ramos Gomes	
Léia Cássia Pereira da Paixão	
Lucas Davi de Araújo	
Lucas Fonseca Hipolito de Andrade	
DOI 10.22533/at.ed.04619050222	
CAPÍTULO 23	236
ESTUDO COMPARADO DAS FLUTUAÇÕES DE ANDAMENTO EM QUATRO GRAVAÇÕES DE DU <i>SCHÖNES BÄCHLEIN</i> PARA VIOLÃO SOLO DE HANS WERNER HENZE	
João Raone Tavares da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.04619050223	

CAPÍTULO 24 245

ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE FORMA E DENSIDADE NA *SINFONIA EM QUADRINHOS* DE HERMETO PASCOAL

[Thiago Cabral](#)

DOI 10.22533/at.ed.04619050224

SOBRE O ORGANIZADOR..... 254

BLUES NO PAÍS DO SAMBA: ASPECTOS DETERMINANTES PARA A PRESENÇA DO BLUES COMO FAZER MUSICAL NO BRASIL

Rafael Salib Deffaci

rafaelsalib.com – rafaelsalib@hotmail.com

RESUMO: Estudos musicológicos sobre o blues englobam diferentes enfoques de pesquisa. Um deles é o estudo das influências exercidas pelos blues rural ou urbano e suas inter-relações com musicalidades contemporâneas no mundo, a partir da década de 1920 até o presente. Este artigo é derivado de minha dissertação de mestrado em Música (UDESC, 2015). Nele, evidenciarei alguns aspectos - estético/musicais, culturais, sociais e históricos - determinantes para a presença do blues no Brasil como gênero musical, inicialmente estrangeiro, e seus caminhos até sua incorporação e resignificação pela musicalidade brasileira na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Música Popular. Blues no Brasil. Teoria da Articulação.

Blues In The Country Of Samba: key aspects for the blues as musical presence in Brazil

ABSTRACT: Musicological studies on the blues include different approaches to research. One is the study on the influences exerted by rural or urban blues and their interrelationships with contemporary musicality in the world, from the 1920s to the present. This article is derived from my master's dissertation in Music (UDESC,

2015). In it, I point out aspects - aesthetic / musical, cultural, social and historical - decisive for the blues presence in Brazil as a musical genre, initially alien, and his ways until its incorporation and reinterpretation by brazilian musicality today.

KEYWORDS: Popular Music. Blues in Brazil. Articulation as Theory.

1 | BLUES NO BRASIL: QUAL É, OU WHAT THIS ALL ABOUT?

Tanto o blues como o jazz são expressões musicais populares que, apesar de estarem fortemente associadas com a produção fonográfica, datam desde antes do invento da *talk machine* ou do fonógrafo. Não há como ter total certeza ou descrever suas características sonoras no percurso inicial da existência desses dois gêneros musicais. Como comenta Andre Millard (1995), nenhum gênero musical gravável ou adaptável à gravação e reprodução – durante o início do século XX - fugiu do destino de tornar-se um bem cultural no formato de produto comercial. Neste processo, as grandes gravadoras aproveitavam essas diferentes músicas - de diferentes partes do mundo - como acervo de seus selos e as distribuía. Isso explica a presença e o interesse pelo jazz no

Brasil, logo no auge da *Jazz Age*, em torno da década de 1920. O curioso é que o blues era tão presente quanto o jazz no período aqui comentado no seu país de origem. Por que esse não recebeu o mesmo investimento em divulgação das corporações – *AT&T, General Electric, RCA* e a *Warner Bros.* - envolvidas em gravação e distribuição fonográfica no Brasil como recebeu o jazz? Tanto o blues quanto o jazz, durante a década de 1920, eram gêneros populares cuja produção era largamente escutada nos Estados Unidos. A diferença central estava em quem gravava e quem ouvia blues ou jazz. É certo que ambos os gêneros musicais têm suas origens na música afro-norte-americana. Porém, o público que escutava blues e se envolvia com esta musicalidade neste período era hegemonicamente composto de afrodescendentes estadunidenses, ao passo que o jazz era um gênero musical incorporado também por músicos brancos e, principalmente, era parte do repertório da audiência branca. Este contexto está situado na década de 1920 que teve como marca ser a década de antíteses, onde leis proibitivas tais como a Lei Seca que durou toda a década de 1920 até 1933 e a lei *Jim Crow* de segregação racial dos direitos operavam junto ao hedonismo desenfreado proposto pelo modelo capitalista em constante ascensão. Mais sobre a lei *Jim Crow* em MONSON, 2007.

Neste sentido, enquanto o jazz ganhava um cuidado de adaptação para que o público branco pudesse ouvi-lo e dançá-lo, cada vez mais o blues era associado a uma música feita por negros para o público hegemonicamente negro. Esta audiência não era pequena, tratava-se de milhões de pessoas espalhadas por todos os Estados Unidos, após o grande processo de migração dos estados do sul para o resto do país. Mesmo assim, o blues era sistematicamente segregado assim como seu público. Tanto que o público branco pôde, finalmente, interagir com o blues só na década de 1950 ouvindo intérpretes brancos, como Elvis Presley, ainda assim com uma série de modificações e chamando esta música *boogieficada* de *rock'n roll*. Para Middleton (1990) as duas contribuições mais notáveis de Elvis na linguagem do *rock'n roll* são, primeiro, a assimilação de “lirismo romântico” e, segundo, o que Middleton chama de “boogieficação” (*boogiefication*), ou seja, uma interpretação utilizando as tercinas e os deslocamentos de acento, característicos de um blues típico. O caráter soturno, característico das gravações e interpretações de blueseiros como Bukka White, linhas vocais “sujas” de timbre rouco, microtonalismos cantados em glissando ou tocados pela guitarra com o uso do *slide* ou pela técnica do *bend*, começam a ser utilizados pelos grupos de rock neste período. Usado para tocar violão ou guitarra elétrica especialmente no blues, country e no rock, o *slide* é um objeto de superfície lisa, segurado pela mão esquerda do músico para deslizar sobre as cordas, em vez de pressioná-las na madeira do braço do instrumento com os dedos, como o habitual. Qualquer objeto de tamanho adequado, maciez e peso pode ser suficiente, mas mais comumente utilizados são os gargalos de vidro, barras de aço, pentes de metal ou facas. Já o *bend* consiste na técnica de dobrar a corda com a mão esquerda, para cima ou para baixo no braço do instrumento, elevando a altura da nota (DEFFACI,

2015).

A própria formação instrumental característica de bandas de rock, atribuindo à guitarra elétrica uma série de funções, colocando-a por vezes em destaque em solos ou liderando momentos de improvisação, ou destacando os temas em *riff* são referenciais idiomáticos advindos do blues. Podemos chamar de *riff* um ostinato melódico curto, que pode ser repetido de forma intacta ou alterada, acomodado num padrão harmônico inerente. O *riff* normalmente é desenvolvido sob padrões de pergunta-e-resposta. Muito utilizado na música popular, seu caráter repetitivo vem da música do oeste africano, e apareceu com destaque na música negra norte-americana desde os primeiros tempos. O *riff*, a partir da tradição do blues rural, formou uma parte fundamental do acompanhamento do blues urbano do pós-guerra; Um exemplo notável é o *riff* de guitarra de cinco notas repetidas de Muddy Waters na música *I'm your Hoochie Coochie Man* (Chess, 1953), (DEFFACI, 2015).

No Brasil, o rock começou a ser ouvido e tocado com rapidez parecida à que aconteceu com o jazz. É comprovada a existência de *big bands* de jazz no Brasil em plena *Jazz Age* durante a década de 1920. O domínio do músico Pixinguinha e Os *Batutas* sobre o jazz como linguagem - e a incorporação do mesmo à sonoridade - foi notado por músicos norte-americanos durante a *tour* de Pixinguinha na França, no ano de 1922 (MENEZES BASTOS, 1996). Algo parecido aconteceu com o rock logo no início da década de 1960. Quero destacar aqui que não estou me referindo a um processo de simples cópia de estrangeirismos, mas que, assim como o jazz, o rock e, posteriormente, o blues passaram a ter público no Brasil em função da característica inerente da música popular como fenômeno global. Aponto, dessa forma, para uma questão muito mais relacionada à participação ativa do Brasil, como público e como intérprete dentro do contexto da música popular mundial, do que uma simples questão de cópia de modismos. Nesse processo de comunicação entre musicalidades estrangeiras, vale ressaltar que o Brasil também exportava sua produção musical. Segundo Menezes Bastos (2005), a modinha e o lundu foram dois dos primeiros casos de globalização no âmbito da música popular do ocidente, já no século XVIII. Menezes Bastos ajuda-nos a compreender a idéia da música popular brasileira no contexto das relações dos estados-nações modernos:

...a idéia de que a música popular brasileira – como qualquer música popular nacional, no contexto das relações dos estados-nações modernos – somente pode ser bem entendida dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global, e que tome as músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação (ibidem: 04).

O mesmo autor, no texto chamado a *Origem do Samba* (1996), fala sobre a música popular ter como característica uma pertinência planetária, não deixando nada escapar. Menezes Bastos fala dos processos de incorporação por parte da música popular brasileira, da música artística e folclórica do passado - arquetípico e original – e de sua posterior reinvenção. Essa capacidade de reinvenção, comentada por Menezes

Bastos converge com o que Richard Middleton chama de Teoria da Articulação. Essa reorganização de conjuntos foi o que aconteceu quando músicos brasileiros viram no rock elementos de identificação e os ressignificaram. Tal como aconteceu com os músicos de rock da Inglaterra e dos EUA, muitos músicos brasileiros do rock passaram a ter interesse sobre o blues. Nesse sentido, nota-se o interesse inicial pelos brasileiros, na década de 1960, no blues como um elemento constituinte de outro gênero musical, o rock. Foi quando o rock começou a ser ouvido no Brasil que finalmente fez-se a relação convergente entre os gêneros jazz (até então, altamente associado à bossa nova), o rock e enfim o blues.

2 | BLUES NO PAÍS DO SAMBA

O blues e o samba se assemelham em vários aspectos. A começar que ambos são resultados da diáspora africana. São frutos de um grande processo de migração forçada de africanos escravizados cujos descendentes, após a abolição das leis escravagistas, se deslocam para os grandes centros urbanos à procura de trabalho, durante o final do século XIX. Ambos também são polêmicos quanto à sua origem. Segundo Menezes Bastos, sobre a origem do samba “é especialmente relevante a polêmica do começo do século entre baianos e cariocas pela primazia da invenção do gênero” (MENEZES BASTOS, 1996:12). Já Gehard Kubik comenta que tanto o blues norte-americano, como o samba “resultam de processos específicos de interação cultural, nos séculos XVIII e XIX, sob certas condições econômicas e sociais semelhantes” (KUBIK, 1999: 07). Os agentes envolvidos no samba como musicalidade descendiam de emigrantes vindos da área de radiação cultural do antigo Império Lunda, no nordeste de Angola. Sobre o blues, Kubik comenta os pontos da África donde os escravizados eram retirados e seus respectivos destinos dentro dos Estados Unidos. Para o autor, este mapeamento é de fundamental importância para melhor compreender os deslocamentos, as características sonoras do blues e os processos formativos dessa música.

O primeiro assentamento britânico na América do Norte foi Jamestown, fundada em 1607... Em 1682 os franceses em La Salle penetraram a área do rio Mississippi do sul. Nouvelle Orleans foi fundada em 1718. Flórida estava sob administração espanhola. Apesar de alguns pioneiros britânicos terem conseguido chegar ao Mississippi pela década de 1770, a área chamada Louisiana, muito maior do que o estado de hoje, estava firmemente sob controle espanhol ou francês. Durante os séculos XVII e XVIII o comércio britânico de escravos trouxe número cada vez maior de africanos ocidentais, em primeiro lugar apenas a partir da área da Gâmbia/Senegal, depois de toda a costa da Guiné, para Jamestown e outras cidades da costa atlântica. Fontes contemporâneas testemunham que durante esse período a população africana foi particularmente concentrada em áreas rurais de Maryland, Virgínia, Carolina do Norte, Carolina do Sul e Geórgia (Ibidem: 5).

Neste sentido, há de se considerar os diferentes princípios e características idiomáticas musicais entre os distintos povos da África que realizaram esta migração

forçada para toda a América, mas em fluxos que levaram povos específicos para a América do Norte e outros povos para a América do Sul. As diferenças estético-musicais entre os dois gêneros constroem-se a partir dessas condições. Outro ponto importante está na diferença das regras de permissão com que os proprietários dos escravos administravam a prática musical destes. Por exemplo, a proibição dos escravos afro-norte-americanos de tocar tambores, ao contrário do que acontecia no Brasil. Tocar tambores foi proibido para os escravizados nas plantações nos EUA, mas a prática de instrumentos de cordas foi muitas vezes permitida e até incentivada (OLIVER, 2007-2015). Talvez esteja também neste fato um dos motivos que fez o rock, influenciado e construído a partir de elementos do blues, ser tão associado à guitarra elétrica, desde o início.

Como comentei anteriormente, foi o rock que, a partir do final da década de 1950 e meados da década de 1960, contribuiu para a divulgação do blues no mundo. No Brasil não foi diferente. Ao interessarem-se pelo blues, músicos brasileiros ligados ao rock estavam se identificando também com os temas, o universo e as características do blues. O pesquisador sobre blues Paul Oliver, ao introduzir o verbete *blues* no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* apresenta logo de início uma característica “extra-musical” do blues. Ele afirma que o principal “significado extra-musical” do blues refere-se a um estado de espírito, mais especificamente aos estados de melancolia ou depressão. Oliver chama de “extra- musical” pois afirma não encontrar indícios convincentes de uma expressão musical referida com o nome de blues antes da Guerra Civil nos Estados Unidos no século XIX, porém indícios da associação do blues referente a estados de espírito como a melancolia já existiam em meados do século XVII no mesmo país. Na história do blues é geralmente aceito que quem canta ou toca o blues assim o faz para livrar-se do blues, neste caso um sinônimo de tristeza ou problema.

O blues foi considerado uma presença permanente na vida dos negros americanos e era frequentemente personificada em sua música como “Senhor Blues”... Conclui-se que blues também pode significar uma forma de interpretar. Muitos músicos de blues de todas as escolas têm sustentado que a capacidade de um músico para tocar blues expressivamente é uma medida da sua qualidade. Dentro do blues como música folclórica essa capacidade é a essência da arte; um cantor ou artista que não expressa o sentimento ‘blues’ não é um ‘*bluesman*’. Certas qualidades de timbre às vezes utilizam técnicas de distorção [saturação do sinal] e estão associadas a esta forma de expressão; o timbre, bem como as notas alteradas (produzido por desvios microtonais) no blues pode até ser simulado, mas blues como sentimento não pode, como afirmam os autores expoentes do blues (Ibidem).

Antes de encontrarmos gravações de artistas brasileiros relacionados e envolvidos exclusivamente com o blues, vamos encontrar músicos brasileiros relacionados a outros gêneros musicais gravando os primeiros blues no Brasil. São artistas como Os Mutantes, gravando o tema *O Meu Refrigerador Não Funciona* (Polydor, 1970); Arnaldo Dias Baptista gravou na década de 1970 vários blues: *Cortar Jaca* (Independente, 1977), *Um Pouco Assustador* (ibidem) *Trem* (ibidem) entre vários outros. Roberto

Carlos, Belchior, Alceu Valença, Chico Buarque, Gilberto Gil, Elis Regina, Cida Moreira entre outros artistas também servem como exemplo de que o blues começava a ser gravado no Brasil, já no final dos anos 1960, apesar de não ser gravado exclusivamente por blueseiros brasileiros.

O autor Roberto Muggiati dedicou um capítulo do seu livro *Blues – da Lama à Fama* (1995) à descrição de sua visão sobre como o blues começou a ser ouvido, tocado e gravado no Brasil. O autor aponta com mais ênfase para a década de 1970 como a década em que começaram a aparecer bandas que tocavam exclusivamente blues no Brasil. Esses grupos seriam formados por jovens, de classe média, saturados do rock e que não identificavam na MPB seus anseios musicais e seus estilos de vida. O autor também comenta sobre os festivais de jazz de São Paulo (1978 e 1980), o *Rio-Monterey* (1980) e o *Free Jazz* (Rio de Janeiro e São Paulo, a partir de 1985) terem trazido como atrações músicos de blues consagrados como John Lee Hooker (1917 – 2001), Champion Jack Dupree (1910 – 1992), B.B King (1925 - 2015), Albert King (1923 – 1992) entre outros. Segundo Muggiati “a noite do blues do *Free Jazz* tornou-se a mais concorrida do festival, reunindo *bluesmen* de todos os matizes, velhos e novos, brancos e negros” (ibidem: 192).

A produção em torno de discos exclusivamente de blues no Brasil se intensifica realmente nos primeiros anos da década de 1980 quando grandes gravadoras como a *Warner* e a *Atlantic Records* começam a lançar coleções e coletâneas de artistas de blues consagrados como Robert Johnson (1911 – 1938), Buddy Guy (1936), Muddy Waters (1913 – 1983) e Junior Wells (1934 – 1998). A promoção desses artistas no país incentivou os grandes e pequenos selos a procurar blueseiros brasileiros para gravar (Ibidem: 193). Datam dessa época os primeiros discos de artistas como Celso Blues Boy (1956 – 2012), André Christovam (1959) e *Blues Étílicos*, por exemplo. Estes blueseiros brasileiros demonstram nas suas composições que ressignificaram o blues, apropriando-se da sonoridade característica deste e reorganizando-o. Tal articulação aparece na fusão entre a sonoridade do blues e gêneros “nativos” do Brasil. O grupo carioca *Blues Étílicos*, por exemplo, compôs uma canção chamada *Dente de Ouro*. Com a configuração “tradicional” do *Chicago Blues* (bateria, baixo, guitarra e harmônica) a banda canta em português este tema em que a métrica da letra, a melodia do tema no modo mixolídio e a célula base da sessão rítmica da banda remetem à sonoridade de um baião.

O blues no Brasil também interage na fusão com outros gêneros musicais, como o suingue - ou samba-rock, que além dos subgêneros que constituem o próprio nome “Samba- Rock” - ainda mistura o blues e o funk. Também chamado de “balanço”, o suingue é um gênero musical identificado com a fusão de elementos da música brasileira e da música internacional: em especial, da música vinculada à população afrodescendente, espalhada por quase todo o planeta, resultado dos intensos movimentos diaspóricos que marcaram os últimos cinco séculos (KUSCHICK, 2011). A obra de músicos como Luis Vagner (1948) é um exemplo do resultado da relação

entre o blues, o funk e gêneros musicais originalmente brasileiros.

3 | REFLEXÕES FINAIS

Neste artigo procurei evidenciar alguns aspectos determinantes para a presença do blues no Brasil como musicalidade. Percebo a rearticulação do blues como um elemento global em um âmbito local. Tais aspectos – estético/musicais, culturais, sociais, históricos, comentados ao longo deste trabalho - articulam-se em uma rede complexa e operam como elementos causais na identidade sonora do blues brasileiro atual, na compreensão deste como fazer musical e como um veículo/ferramenta de expressão do sujeito.

Tal conteúdo expressivo decorrente deste fazer musical não se encerra no seu contexto local nem nas fronteiras físicas brasileiras. Ao contrário, esta musicalidade reinventa-se neste âmbito local e, como expressão popular, também se reorganiza na sua pertinência planetária, comunicando-se com uma rede maior formada por músicos, público e produtores de vários lugares do mundo interessados no blues e no blues brasileiro.

REFERÊNCIAS:

- LIVRO

KUBIK, Gerhard. *Africa and the Blues*. University Press of Mississippi, 1999.

MILLARD, Andre J. *America on record: a history of recorded sound*. Cambridge University Press, 1995.

MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds – Civil Rights Call Out To Jazz And Africa*. New York: Oxford Press, 2007.

CAPÍTULO DE LIVRO OU VERBETE ASSINADO EM ENCICLOPÉDIA

OLIVER, Paul. *Blues: Definition*. In: OLIVER, Paul. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

_____. *Blues: Origins*. In: OLIVER, Paul. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

DISSERTAÇÕES OU TESES

DEFFACI, Rafael Salib. *Blues do Delta do Jacuí: um estudo etnográfico sobre a cena musical Blues na cidade de Porto Alegre*. Florianópolis, 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado em Música). CEART, PPGMus, UDESC, Florianópolis, 2015.

KUSCHICK, Mateus Berger. 2011. *Suingueiros do Sul do Brasil: uma etnografia musical nos “guetos, becos, bibocas” e bares de dondocas de Porto Alegre*. Porto Alegre, 2011. 191. Mestrado em Etnomusicologia. Programa de Pós Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2011.

ARTIGO EM PERIÓDICO

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*. In: Anuário Antropológico/93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. *A “Origem do Samba” como Invenção do Brasil (Por que as Canções têm Música?)*. In Revista Brasileira de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, vol. 9, 1996.

_____. *Les Batutas, 1922: Uma Antropologia da Noite Parisiense*. In Revista Brasileira de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, vol. 20, 2005.