

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

GUILHERME BIRIBILLI ALVES

**Um estudo de catalogação de atividades musicais que dialogam com
conteúdos da Apostila de Rítmica da Fundação das Artes de São Caetano
do Sul**

São Carlos
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

GUILHERME BIRIBILLI ALVES

**Um estudo de catalogação de atividades musicais que dialogam com
conteúdos da Apostila de Rítmica da Fundação das Artes de São Caetano
do Sul**

Monografia apresentada como conclusão da
Disciplina de Projeto em Educação Musical 2
Trabalho de Conclusão de Curso do Curso de
Licenciatura em Música com Habilitação em
Educação Musical, do Departamento de Artes e
Comunicação, Centro de Educação e Ciências
Humanas, Universidade Federal de São Carlos.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Isamara Alves Carvalho

São Carlos
2021



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA - CCMusL/CECH

Rod. Washington Luís km 235 - SP-310, s/n - Bairro Monjolinho, São Carlos/SP, CEP 13565-905
Telefone: (16) 33066577 - <http://www.ufscar.br>

DP-TCC-FA nº 10/2021/CCMusL/CECH

Graduação: Defesa Pública de Trabalho de Conclusão de Curso

Folha Aprovação (GDP-TCC-FA)

FOLHA DE APROVAÇÃO

GUILHERME BIRIBILLI ALVES

“Um estudo de catalogação de atividades musicais que dialogam com conteúdos da Apostila de Rítmica da Fundação das Artes de São Caetano do Sul”

Trabalho de Conclusão de Curso

Universidade Federal de São Carlos – Campus São Carlos

São Carlos, 02 de julho de 2021

Assinaturas e ciências:

Profa. Dra. Isamara Alves Carvalho (UFSCar - Orientadora - Presidente)

Prof. Dr. Fred Siqueira Cavalcante (UFSCar - Membro Titular)

Profa. Ma. Natalia Búrigo Severino (UFSCar - Membro Titular)



Documento assinado eletronicamente por **Isamara Alves Carvalho, Professor(a) Adjunto(a)**, em 17/08/2021, às 09:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Natalia Burigo Severino, Docente**, em 23/08/2021, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fred Siqueira Cavalcante, Docente**, em 06/10/2021, às 03:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <https://sei.ufscar.br/autenticacao>, informando o código verificador **0469303** e o código CRC **83D2FC03**.

Referência: Caso responda a este documento, indicar expressamente o Processo nº 23112.011730/2021-15

SEI nº 0469303

Modelo de Documento: Grad: Defesa TCC: Folha Aprovação, versão de 02/Agosto/2019

AGRADECIMENTO

Agradeço a Deus, pela vida, saúde, família e realizações pessoais;

Aos meus pais, à minha mãe, Eliane, pela confiança inabalável, ao meu pai, José, por transmitir os primeiros ensinamentos musicais. A vocês serei eternamente grato pela vida e pela formação moral, pessoal e acadêmica;

Aos meus irmãos, Jônatas e Felipe, e minha cunhada, Isabela, pela torcida contínua durante todo o processo da minha formação;

Aos demais familiares e amigos, por me desejarem o sucesso nas minhas escolhas;

Aos meus amigos, Ivan e Leonardo, pela parceria ininterrupta durante a graduação;

Aos meus colegas, Grazi e Henrique, pelo apoio e colaboração na realização do presente trabalho;

À minha orientadora, Isamara, pelo acolhimento, orientação, ensinamentos, correções, parceria e, sobretudo, pela paciência, pois sem você não seria possível realizar este trabalho;

Aos meus demais professores ao longo do curso, pelos ensinamentos e vivências proporcionadas.

RESUMO

O presente relatório de pesquisa buscou, entre outras coisas, identificar os conteúdos rítmicos apresentados na Apostila de Rítmica da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, de autoria de Glória Pereira Cunha e José Eduardo Gramani, bem como pesquisar e selecionar atividades musicais folclóricas e de autores diversos, que possam auxiliar na aprendizagem dos mesmos conteúdos. Essas atividades tiveram como objetivo a organização de um catálogo relacionando os dois dados, isto é, a elaboração da caracterização dos exercícios rítmicos e repertório de brincadeiras. A revisão bibliográfica trouxe, sobretudo, aspectos da trajetória de aprendizagem e ensino musical de José Eduardo Gramani, suas participações em grupos de performances musicais, bem como suas contribuições para o meio musical e da educação musical propriamente dita. Além dos autores que discorrem acerca do educador, foi realizada uma breve revisão de publicações sobre métodos ativos. A coleta de dados iniciou a última fase de catalogação do repertório, apresentado no livro “Desafios Musicais” das autoras Ana Tatit e Maristela Loureiro e possíveis interfaces com os exercícios selecionados na Apostila citada. O resultado alcançado nesta pesquisa é um catálogo de algumas atividades musicais indicadas que possam auxiliar professores e alunos, de uma forma lúdica, na vivência e assimilação dos conteúdos trabalhados na apostila.

Palavras-chave: Rítmica; Educação musical; Catálogo musical.

ABSTRACT

This research report sought, among other things, to identify the rhythmic contents presented in the Rhythmic Workbook of the Fundação das Artes de São Caetano do Sul, authored by Glória Pereira Cunha and José Eduardo Gramani, as well as research and select folkloric musical activities and, also, some other activities by different authors, which can help in learning of the same contents. These activities aimed to organize a catalog relating the two data, that is, the elaboration of the characterization of the exercises rhythms and play repertoire. The literature review brought, above all, aspects of the trajectory of and musical teaching of José Eduardo Gramani, his participations in musical performance groups, as well as their contributions to the musical environment and of music education itself. In addition to the authors who talk about the educator, a brief review of publications on active methods was performed. The data collection started the last phase of cataloging the repertoire, presented in the book "Musical Challenges" by the authors Ana Tatit and Maristela Loureiro and possible interfaces with the exercises selected in the aforementioned Apostille. The result achieved in this research is a catalog of some musical activities indicated that can help teachers and students, in a playful way, in the experience and assimilation of the contents worked in the booklet.

Keywords: Rhythmic; Musical education; Music catalogue.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FASCS - Fundação de Artes de São Caetano do Sul

UFSCar - Universidade Federal de São Carlos.

UFPB - Universidade Federal da Paraíba

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exercício 1 do nível um da apostila de rítmica	27
Figura 2 - Brincadeira musical Pilão roncá	28
Figura 3 - Brincadeira musical Mary Sy.....	29
Figura 4 - Brincadeira musical Objeto	30
Figura 5 - Brincadeira musical Tal tatu.....	32
Figura 6 - Exercício 6 do nível 1 da apostila de rítmica	33
Figura 7 - Brincadeira musical Iapo.....	34
Figura 8 - Brincadeira musical Dibidibi dá	35
Figura 9 - Brincadeira musical Rondó rítmico.....	36
Figura 10 - Exercício 4 do nível 1 da apostila de rítmica	38
Figura 11 - Brincadeira musical Xique-xique	39
Figura 12 - Exercício 2 do nível 1 da apostila de rítmica	41
Figura 13 - Brincadeira musical Toc patoc	42
Figura 14 - Exercício 7 do nível 1 da apostila de rítmica	43
Figura 15 - Brincadeira musical Tic tic tac.....	44
Figura 16 - Exercício 8 do nível 1 da apostila de rítmica	45
Figura 17 - Brincadeira musical Minstrof	46
Figura 18 - Exercício 9 do nível 1 da apostila de rítmica	47
Figura 19 - Brincadeira musical Alice chubby chubby	48
Figura 20 - Exercício 10 do nível 1 da apostila de rítmica	49
Figura 21 - Brincadeira musical Rap do Zé	49
Figura 22 - Exercício 11 do nível 1 da apostila de rítmica	51
Figura 23 - Brincadeira musical Leonor.....	52
Figura 24 - Quadro de catalogação das atividades musicais com os exercícios da apostila.	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1. José Eduardo Gramani.....	12
1.1. Aspectos de sua bibliografia	12
1.2. Destaques de seu perfil pedagógico	15
CAPÍTULO 2. Metodologia.....	22
2.1 Materiais para coleta de dados	23
CAPÍTULO 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO	27
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS	58

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem a finalidade de selecionar atividades musicais do folclore brasileiro e de outras fontes, tais como parlendas, cantigas, danças e brincadeiras que possam elencar conteúdos rítmicos abordados na apostila de rítmica da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS) de autoria de Glória Cunha e José Eduardo Gramani. Essas atividades musicais selecionadas para a atual pesquisa buscam auxiliar o indivíduo na compreensão dos conteúdos abordados na apostila de rítmica. Uma das premissas deste trabalho é que a partir da realização de atividades musicais prévias, o aluno pode interiorizar as ideias rítmicas nelas contidas ou, ainda, consiga contextualizar musicalmente uma ideia métrica contida nos exercícios da apostila de rítmica. Neste trabalho, não temos a intenção de comprovar algo a partir das dinâmicas propostas, todavia, tal temática pode subsidiar uma hipótese para uma possível pesquisa futura.

As ações que nortearam a realização desta pesquisa foram definidas pelos objetivos propostos. O objetivo principal a ser realizado no presente trabalho é buscar atividades musicais que possam dialogar com conteúdos rítmicos abordados nos exercícios da Apostila de Rítmica da FASCS. Dessa forma, uma das ações consistiu em identificar quais são os conteúdos abordados no material em questão. Feito isso, na sequência, foram selecionadas atividades musicais que tivessem relação com os assuntos já identificados.

As motivações e influências para elaborar uma pesquisa que permeia temas como rítmica musical e folclore brasileiro começaram em tenra idade. Desde criança tive grande contato com músicas e brincadeiras folclóricas brasileiras; essa aproximação ocorreu nas escolas em que estudei e, sobretudo, por influência dos meus pais e familiares. Desde muito pequeno, a diversidade rítmica dentro do repertório folclórico me fascinava, constituindo um dos fatores pelos quais me apaixonei por música e, posteriormente, propus-me a realizar esta pesquisa, que de maneira indireta busca conhecer melhor o repertório folclórico brasileiro.

Aos sete anos, iniciei meus estudos musicais a partir das orientações do meu pai. Os primeiros passos dados no aprendizado da música e, coincidentemente do estudo rítmico, começaram com o estudo do método de teoria e solfejo Paschoal

Bona¹ (1816-1878) e, posteriormente, os métodos de solfejo de Ettore Pozzoli ²(1873-1957). No ano de 2017, quando ingressei no curso de música da UFSCar, reencontrei-me com o estudo de rítmica através da disciplina de “Prática de leitura e escrita rítmica 1”. Por meio dessa disciplina, tive o primeiro contato com os exercícios criados por José Eduardo Gramani e Glória Cunha, visualizando uma nova forma de estruturação de exercícios de rítmica propostos pelos autores, os quais, até então, eu desconhecia.

Mesmo, em um primeiro momento, não compreendendo em sua totalidade as propostas de José Eduardo Gramani, o contato instigante com o educador na disciplina de rítmica me motivou a continuar a pesquisar sobre suas contribuições na área musical. Em razão das demandas da universidade me afastei temporariamente do estudo de rítmica, entretanto, quando comecei a pensar sobre possibilidades de temas a serem pesquisados no trabalho de conclusão de curso, deparei-me com dois temas centrais que me interessavam: rítmica e música folclórica brasileira.

Ao longo do curso de Música da UFSCar, observei que a prática de atividades musicais lúdicas poderia ser um meio facilitador para os alunos compreenderem determinados assuntos musicais. Como, por exemplo, uma atividade musical que propõe um acompanhamento rítmico corporal que remete a frase musical executada pelo pandeiro em uma roda de samba, pode auxiliar na compreensão das subdivisões do tempo, e interiorizar a partir da repetição. Portanto, procuro nesta pesquisa selecionar atividades musicais folclóricas e de autores diversos que possam vislumbrar os conhecimentos rítmicos trabalhados por Gramani e Cunha (1977), e propor formas de auxiliar na compreensão dos conteúdos abordados, além de contextualizá-los musicalmente.

O próximo capítulo deste trabalho irá tratar acerca da revisão bibliográfica usada para fundamentar a atual pesquisa, além de recorrer a autores diversos para explicar conceitos centrais desta pesquisa. Os capítulos seguintes serão destinados à metodologia utilizada nesta pesquisa, as discussões e resultados, e por fim as considerações finais.

¹BONA, Paschoal. **Método completo de divisão musical**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1996.

²POZZOLI, Heitor. Guia Teórico Prático, séries 1 a 5. **São Paulo: Ricordi Brasileira SA**, v. 1, n. 10, 1983.

CAPÍTULO 1. José Eduardo Gramani

1.1. Aspectos de sua bibliografia

José Eduardo Gramani (1944-1998) foi violinista, rabequista, regente, compositor, arranjador, poeta e educador musical. Dentre todas as suas atuações profissionais, destacou-se por idealizar uma metodologia inventiva que procura ressignificar a forma de se pensar o discurso rítmico (PAZ, 2000). Mesmo tendo um notório trabalho acerca da temática rítmica, Gramani trabalhou em muitos outros espaços. Desenvolveu um estudo aprofundado sobre rabeças dentro da música popular brasileira, estudo este que lhe rendeu um extenso repertório musical para esse instrumento. Formou e integrou diversos grupos musicais, arranjou e compôs diversas músicas, muitas desconhecidas do público por não terem sido executadas ou gravadas até os dias de hoje (GRAMANI, D. e CUNHA, G., 2016).

Paulistano de nascimento, passou sua infância em Itapira, um município do interior paulista, onde teve contato com a música por meio de programas de rádio e discos de seu pai. O repertório consumido era diversificado, alternando entre música erudita, música orquestral norte-americana, música brasileira, além de ouvir músicas tocadas por grupos campeiros que passavam por sua cidade (CAVALCANTE, 2004; GRAMANI, D. e CUNHA, G., 2016).

Aos sete anos, por sua escolha, seu pai o presenteou com um violino. A partir de então, iniciou seus estudos com um senhor relojoeiro e trombonista de sua cidade que não utilizava métodos tradicionais comumente usados no ensino de música, ele escrevia quais músicas Gramani deveria estudar. Dois anos depois, passou a ter aula, por um período de cinco anos, com uma pianista que lhe ensinou orientada por métodos de violino, ou seja, materiais técnicos específicos para aquele instrumento (CAVALCANTE, 2004). Em 1961, a família de Gramani mudou-se para São Paulo, e nesse momento, o jovem continuou seus estudos de violino, já com professores violinistas. Em 1965, passou a integrar orquestras profissionais na capital paulista (GRAMANI, D. e CUNHA, G., 2016).

Nos anos de 1969 a 1976, Gramani frequentou a FASCS, onde deu continuidade aos seus estudos de violino, vindo posteriormente a ministrar aulas de seu instrumento e música de câmara. Ainda na FASCS, teve contato com a disciplina

de rítmica, ministrada pela professora Maria Amália Martins (Malinha). A princípio, trabalhou como assistente da educadora e, posteriormente, ocupou o cargo de professor de rítmica nessa instituição (GRAMANI, D. e CUNHA, G., 2016).

Durante sua estadia na FASCS, enquanto teve contato com a disciplina de rítmica, Gramani e Maria Amália Martins ministraram aulas partindo de exercícios próprios que resultaram posteriormente em quatro apostilas de rítmicas. Apesar disso, Cavalcante (2004) salienta que o trabalho realizado nessas quatro apostilas foi calcado em uma “ideia métrica” com possíveis influências dos exercícios elaborados por Ettore Pozzoli. Tal concepção em questão diferencia-se bastante das futuras contribuições do educador no que diz respeito à estruturação de exercícios rítmicos, pois posteriormente Gramani propõe exercícios que contemplam a perspectiva de associação rítmica e do afloramento da sensibilidade musical.

Em 1973, Gramani levou o trabalho de rítmica realizado na FASCS para outras instituições de São Paulo, tais como Faculdade Paulista de Música, Colégio Técnico Paulista e Coralusp. Em 1974, compilou sua primeira apostila de rítmica, editada pela FASCS e pelo Coralusp. No ano de 1976, quando o músico se desligou da FASCS, Gloria Pereira da Cunha, sua ex-aluna, assumiu suas aulas de rítmica. Por volta de 1977, Glória organizou uma apostila de rítmica, composta por exercícios que “Malinha” e Gramani usavam nas salas de aula. Estruturou de forma didática e elaborou esquemas de estudos, acrescentando outros exercícios de sua autoria. Essa nova apostila de rítmica, organizada em níveis 1, 2, 3 e 4, foi assinada por Glória Pereira da Cunha e José Eduardo Gramani (GRAMANI, D. e CUNHA, G., 2016), (PAZ, 2000).

No período de 1976 a 1988, Gramani passou a residir em Campinas, com algumas exceções por ministrar aulas e cursos em outras localidades. Sua ida para essa cidade ocorreu pelo fato de o educador ser contratado pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Durante esse período de residência no interior paulista, Gramani assumiu as aulas de rítmica como professor convidado na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) (GRAMANI, D. e CUNHA, G., 2016).

Em 1981, o educador foi contratado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) para ministrar aulas de rítmica no curso de bacharelado em Música, sendo a matéria de rítmica uma subdivisão da disciplina de percepção (CAVALCANTE, 2004). Segundo Paz (2000), um fator importante na construção pessoal e docente de Gramani, foi a leitura e o interesse pelas obras de Paulo Freire. Nesse sentido, Cavalcante (2004) acredita que o contato de Gramani com Paulo Freire

corroborou a formação de suas crenças e valores a respeito do ensino, aprendizagem, conhecimento e do indivíduo, com reflexos em sua atuação dentro da sala de aula.

Em 1981, enquanto estudava a parte de violino da peça “História do Soldado” de Igor Stravinsky, Gramani notou dificuldades nas polirritmias contidas na peça. Entusiasmado e, com o intuito de resolver tais problemas, o educador isolou partes que continham os problemas rítmicos e construiu exercícios com essas ideias. Ele resolveu os problemas de compreensão rítmica de forma satisfatória e então levou essa proposta para seus alunos do curso de música da UNICAMP. A avaliação positiva do resultado desse processo fez com que Gramani continuasse a compor exercícios com estruturas de polirritmia e, posteriormente, organizasse o conteúdo do seu primeiro livro, intitulado “Rítmica” (GRAMANI, D. e CUNHA, G., 2016).

Como aponta Cavalcante (2004), a diversidade na UNICAMP era algo que cativava o educador, fazendo com que ele fosse explorar novos horizontes. Foi convidado a dirigir o coral cênico de universitários, o Cora látex, atuando ainda como regente, arranjador, compositor e poeta. Em 1984, desliga-se da Orquestra de Campinas, investindo seu tempo em outras produções e atividades, como, regente de coral e orquestra.

Da metade até o final da década de 1980, Gramani passou a viajar para Londrina (PR), onde por meio de minicursos de férias e festivais divulgou seu trabalho com rítmica. Em 1986, lança seu primeiro livro de rítmica, o qual foi ampliado e reimpresso em 1988 (GRAMANI, D. e CUNHA, G., 2016).

No fim da década de 1980 e começo de 1990, Gramani se distancia da música erudita e passa a pesquisar sobre música popular brasileira, formando grupos nos quais atuou como compositor, arranjador e instrumentista (Trem de Corda, Oficina de Cordas, Ânima, Trio bem Temperado e Cacareco). Nessas formações, atuou como instrumentista, diretor musical, arranjador e compositor. Em sua última década, o educador continuou compondo exercícios que serviram de estímulos para seus alunos. Os novos exercícios fizeram com que Gramani lançasse em 1996 seu segundo livro, “Rítmica-Viva”, editado pela UNICAMP (GRAMANI, D. e CUNHA, G., 2016).

Segundo Gramani o seu segundo livro tinha o seguinte propósito “Rítmica-Viva é um livro de exercícios que tem como proposta básica desenvolver no músico a capacidade de extrair do discurso rítmico toda a sua riqueza, e não apenas o aspecto da medida” (GRAMANI, 1996). apud (CAVALCANTE, 2004, p. 63).

Em sua última década de vida, além de continuar produzindo conteúdos rítmicos, trabalhou em grupos de câmara. Gramani passou a pesquisar sobre as rabecas e a compor para esse instrumento, expondo-o para o meio musical da época. Faleceu em 1998, mas deixou um vasto repertório de composições, trabalhos rítmicos e pesquisas sobre rabecas, que servem de material de pesquisa para muitos de seus alunos (GRAMANI, D. e CUNHA, G., 2016).

1.2. Destaques de seu perfil pedagógico

Gramani contribuiu para a elaboração de diversos trabalhos em diferentes áreas nas quais atuou, entretanto, foi com a produção de seus dois livros “Rítmica” (1988) e “Rítmica-Viva” (1996) que consolidou sua forma de pensar o discurso rítmico. Com a inovação de trabalhar exercícios rítmicos de caráter contrapontístico em seus dois livros, seu trabalho atingiu diversas pessoas e instituições educacionais que visam o ensino de música. Entretanto, adjunto à construção de seus livros, Gramani compôs uma forma singular de se pensar o ensino do ritmo, trazendo novas proposições a partir de seus exercícios, buscando a partir de sua execução o afloramento da sensibilidade musical.

A busca do significado musical do ritmo através de exercícios envolvendo voz, percussão corporal e regência. A busca de novas relações que permitam uma realização MUSICAL do ritmo e o afloramento da SENSIBILIDADE em equilíbrio com o racional (Gramani, material pessoal de divulgação de curso, arquivo de família, grifo original) apud GRAMANI, D. e CUNHA, G., 2016, p.194).

No entendimento de GRAMANI, D. e CUNHA, G., (2016), o educador observou que, o ensino do discurso rítmico é na maioria dos casos usado para o ensino e aprimoramento da leitura musical (leitura de partitura). Dessa forma, desenvolve-se apenas a parte aritmética de cunho matemático. Para Gramani, a sensibilidade musical e a subjetividade de cada indivíduo são ferramentas exploradas em sua proposta pedagógica e, por meio delas, os alunos podem se expressar musicalmente.

Há a necessidade de esclarecer uma possível compreensão equivocada de que os livros concebidos por Gramani são semelhantes aos tradicionais métodos técnicos musicais (livros didáticos). Segundo Cavalcante (2004), os livros do educador não se caracterizam como métodos, pois, para Gramani, não há o desígnio de se trabalhar alguma habilidade técnico-musical com uma prescrição unidirecional de como desenvolver os estudos.

Com o intuito de apontar diferenças na construção entre os livros compostos por Gramani e outros métodos técnicos de música, Fiaminghi (2018) salienta alguns parâmetros comumente contidos na construção de métodos (materiais didáticos) tradicionais de música, os quais por sua vez, são desviados na obra de Gramani de forma intencional, caracterizando a lógica em seus livros como um anti-método. Alguns dos parâmetros citados, são:

treinamento focado em questões técnicas, compartimentação (cada coisa no seu lugar), ordenamento por nível de complexidade, metas de desempenho, desejo de controle absoluto do processo e, sobretudo, objetividade e padronização no lugar de subjetividade e indivíduo (Fiaminghi, 2018, p.93).

As autoras GRAMANI, D. e CUNHA, G., (2016) discorrem acerca das críticas feitas por José Eduardo Gramani em relação aos métodos tradicionais de ensino de música. Segundo elas, Gramani visualizava uma ausência de preocupação em trabalhar o indivíduo, explorando sua sensibilidade ou o seu desenvolvimento artístico, como um ser dotado de subjetividade que se expressa através da arte. É nesse sentido que Gramani (2008, p. 85) entende que “Os métodos de ensino preocupam-se muito mais com a matéria a ser ensinada e quase nada com o sujeito que se dispõe a aprendê-la”.

Ao se pesquisar sobre o ensino de música, é possível notar que em um período significativo da história e até mesmo nos dias atuais, tal estudo se deteve ofertado apenas a uma parcela seleta de pessoas. A esses indivíduos era atribuído um talento inato que lhes permitia desenvolver práticas musicais em que o processo conservador de aprendizagem focava no desenvolvimento da técnica virtuosística (FIGUEIREDO, 2012).

No início do século XX, surgem educadores que vão propor práticas pedagógicas inovadoras no ensino de música. Dentre esses educadores destacam-se Émile Jaques-Dalcroze, Edgard Willems, Zoltán Kodály, Carl Orff e Shinichi Suzuki, entre outros. As práticas idealizadas por eles se mostram contrastantes ao pensamento vigente da época. Essas novas práticas são nomeadas como *métodos ativos* e, segundo Soares (2020), nessas novas práticas de ensino, os alunos são vistos como protagonistas, e os conhecimentos musicais são adquiridos a partir de vivências.

Os métodos ativos foram concebidos em contextos diferentes e com aspectos pedagógicos distintos entre si, entretanto, para seus idealizadores, através das novas propostas pedagógicas, o ensino de música poderia ser vivenciado por qualquer pessoa (FIGUEIREDO, 2012).

Para que os alunos pudessem adquirir os conhecimentos musicais a partir das vivências provenientes dos sons, os educadores se utilizam de propostas musicais que permitem ilustrar esses conteúdos, por exemplo: exploração sonora, a rítmica, o canto, movimentos corporais, improvisação, a criação musical entre outros (Loureiro, 2003 apud Soares 2020).

Segundo Fonterrada (2005), o surgimento dos métodos ativos ocorreu como forma de resposta às mudanças ocorridas na sociedade ocidental durante a transição do século XIX para o século XX. Uma das modificações educacionais que influenciaram na elaboração dos métodos ativos foi o movimento da *escola nova*³, ocorrido na Europa, América e particularmente no Brasil. Tal movimento proporcionou uma renovação no ensino, quando o aluno passou a ser o foco no processo de aprendizagem, participando de forma ativa em vários momentos no aprendizado (Gainza, 2011).

Consoante à fala supracitada, Cavalcante (2004) aponta que o diferente na prática pedagógica de Gramani em relação às outras propostas mais tradicionais no ensino de música, é o fato de em métodos tradicionais haver uma hierarquização na qual apenas o professor é o detentor do conhecimento e apenas ele pode prover o

³No início do século XX, ocorreu um movimento de renovação no ensino, chamado de escola nova. Este movimento foi fruto das ideias dos liberais Dewey, Freinet e outros pensadores, sendo difundido na Europa, América e sobretudo no Brasil. Nesse movimento, algumas práticas educacionais tradicionais da época são ressignificadas. Nas novas proposições para o ensino, o aluno passa a ser o foco no processo educacional, além disso, suas aprendizagens ocorrem a partir de vivências (GAINZA, 2011).

conhecimento ao aluno. Em contrapartida, para Gramani, há a necessidade de estimular o aluno a fazer descobertas, de forma que o educador trabalhe não apenas a matéria, mas sim o indivíduo.

Como discorre Cavalcante (2004), o processo avaliativo adotado por Gramani em sua disciplina de rítmica na UNICAMP, caminhava no sentido contrário aos demais métodos avaliativos, que Gramani entendia serem massificados, nos quais se espera que os diferentes alunos atinjam o mesmo grau de rendimento e absorção do conteúdo. Para o educador, a avaliação dependia do progresso pessoal do indivíduo, levando em conta sua participação, dedicação e esforço, ao contrário de outros métodos avaliativos em que todos os alunos devem obter os mesmos rendimentos, abdicando, assim, de suas singularidades.

Gramani compôs seus exercícios com o intuito de trazer por meio deles a “face musical do ritmo” (Gramani, 1988, p.12). Nesse sentido, sinaliza que a resolução dos exercícios de maneira técnica, almejando ao fim uma execução virtuosa, não seria condizente com sua proposta. Em detrimento, o autor afirmava:

Os exercícios não são um fim e sim um meio através do qual muito pode se desenvolver, principalmente os aspectos de disciplina interior e flexibilidade de adaptação a novos tipos de associações ou relações (Gramani, 1988, p.12).

A respeito da fala supracitada do autor, Paz (2000) afirma que o desenvolvimento dos processos interiores de associação e dissociação, utilizados para resolver os problemas rítmicos propostos por Gramani, caracterizam-se como o fim a ser alcançado. Dessarte, quando o aluno realizar o exercício com maestria, este já perderá sua função. Na visão do Gramani, a execução perfeita dos exercícios não seria o melhor da prática para seus alunos; por outro lado, o treino de inverter as vozes em distintas partes do corpo em um mesmo exercício, sendo necessário usar inúmeras vezes os processos de desassociar uma prática pré-existente e associar novas, com isso o afloramento da sensibilidade musical seria garantido. Nesse sentido, Gramani indica que os alunos devem trabalhar de forma exaustiva as inversões dos exercícios, não os realizando da maneira mais cômoda. Assim, há a

possibilidade de se criar oportunidades de associações dentro de um único exercício (GRAMANI, J., 1988).

Para Gramani, seus exercícios são estímulos aos quais os alunos devem recorrer a sua sensibilidade musical com o intuito de resolvê-los, não importando a perfeição em sua execução. A esse respeito Cavalcante (2004, p.76) comenta que “Independente da excelência da execução musical, o prazer de sua realização justifica estar inserido naquele momento da trajetória de desenvolvimento pessoal”.

Os exercícios compostos por Gramani, posterior a 1981, dão-se, em sua maioria, por sobreposição de vozes (contrapontos rítmicos). Com isso, para uma boa execução é fundamental que cada uma das vozes não dependa uma das outras. Para sua resolução, os alunos devem se utilizar de uma atenção multidirecionada e de sua sensibilidade musical, de forma que em sua execução eles consigam sentir as características de cada uma das vozes sem que uma se sobreponha à outra ou perca suas características (GRAMANI, J., 1996). Já previsto pelo educador, é preciso sentir os eventos rítmicos para resolver seus exercícios, o “sentir” é contemplado nos processos de associação e dissociação rítmica, sendo uma das contribuições mais originais desenvolvidas por Gramani (RIBEIRO e COELHO, 2011).

José Eduardo Gramani idealizou dois livros que contemplam temáticas rítmicas, nos quais os exercícios são construídos por meio de sobreposição de vozes, formando as polirritmias, e para sua resolução não basta o recurso da lógica aritmética, mas sim o uso da sensibilidade musical em equilíbrio com o racional. É notório pontuar que, na atual pesquisa, será utilizada como objeto de estudo a apostila de rítmica da FASCS, datada de 1977, elaborada pelos autores Glória Cunha e José Eduardo Gramani, sendo período pré - idealização de seus livros “Rítmica (1988) e Rítmica-Viva (1996)”.

Nessa apostila, as resoluções dos exercícios priorizam o desenvolvimento da sensibilidade rítmica por meio de leituras, ditados, memória e interiorização (CUNHA, 1977). Cabe ressaltar que uma das referências para idealização de tal material é o guia teórico prático de Ettore Pozzoli. Sendo assim, é necessário ter ciência de que a apostila citada apresenta os elementos rítmicos, permitindo o desenvolvimento de leitura, bem como da coordenação motora na execução com diferentes combinações de timbres. Voz e palmas, mão direita e mão esquerda, palmas e pés estão entre os timbres recorrentes em diferentes fases do material.

Antes de dar prosseguimento a este trabalho, apresentaremos brevemente a fundamentação da escolha do vocábulo folclore, procurando dentre diversos autores uma possível definição. Segundo Brandão (2017) a terminologia Folk (tradução Folclore) teve sua primeira aparição no século XIX. Todavia, antes mesmo de aparecer essa terminologia, já havia estudiosos de diversas áreas que se propuseram a estudar os costumes e as tradições populares de diversas culturas. A esse respeito, Brandão (2017) discorre

Muito antes de haver surgido o nome “folklore”, havia historiadores, literatos, músicos eruditos, arqueólogos, antropólogos, antiquaristas, lingüistas, sociólogos, outros especialistas e alguns curiosos estudando os costumes e as tradições populares, a que mais tarde se deu o nome de folclore (BRANDÃO, 2017, p. 26).

É possível visualizar que essa temática é transversal a diversas áreas do conhecimento, e para tanto, diversos estudiosos se debruçam a pesquisar e propor definições sobre folclore. Entretanto, para esta pesquisa, iremos nos respaldar na definição do autor Edilberto Fonseca, que diz:

“Folclore” é um termo de uso corrente praticamente em todo o mundo. No senso comum, é coloquialmente utilizado para se referir a algo irreal, falacioso ou mesmo simplório, que, por não seguir os rigores dos critérios científicos ou artísticos canonizados pelos padrões oficiais legitimados, não mereceria crédito ou uma apreciação mais dedicada. Para o campo artístico e das ciências humanas e sociais, no entanto, ocupa um lugar simbólico particular, referindo-se a um amplo leque de práticas ancestrais comunitariamente compartilhadas por grupos sociais periféricos e/ou economicamente subalternos às sociedades industrializadas no ocidente. Literatura oral, conhecimentos culinários, uso de plantas medicinais, repertórios musicais de autores supostamente desconhecidos, modos e gestos corporais, rituais de iniciação que marcam ciclos temporais, saberes e processos artesanais seriam apenas algumas das práticas comunalmente cultivadas que revelariam uma tradicional produção simbólica e material tida como folclórica (FONSECA, 2014, p. 80).

A partir disso, é possível apontar que, o termo “Folclore” é difundido em diversas partes do mundo. Sua aplicação faz menção a saberes comuns que não seguem critérios científicos, e em alguns casos, o conteúdo no qual o termo “Folclore” se refere são saberes pertencentes as classes subalternas. Visto que a maior parte

das atividades musicais presentes neste trabalho não se conhece a autoria, podemos entender estas como pertencentes ao folclore brasileiro.

CAPÍTULO 2. Metodologia

Como a pesquisa em questão melhor se enquadra nas áreas humanas e sociais do conhecimento, foi necessário optar por uma abordagem metodológica que possa contemplar as proposições deste trabalho. Assim, adotou-se a abordagem qualitativa. A esse respeito, Penna (2015, p.32) assinala: “Na busca de abordagens e métodos apropriados, desenvolveu-se, no campo das ciências humanas e sociais, a pesquisa qualitativa, voltada para *compreender*, em lugar de *comprovar*.”

Em contraposição, os esforços investidos neste trabalho buscam responder a seguinte questão: **Que atividades musicais do folclore brasileiro e de autorias diversas podem embasar as vivências prévias dos conteúdos rítmicos abordados na Apostila de Rítmica da FASCS, de autoria de José Eduardo Gramani e Glória Cunha?**

Com o intuito de buscar respostas para tal interrogação, foi necessário estabelecer um objetivo geral, que busca nortear as ações realizadas na pesquisa. Sua estruturação se deu da seguinte forma: **Conhecer e analisar atividades musicais, folclóricas brasileiras e de outras fontes, que possam dialogar com conteúdos rítmicos organizados e trabalhados por José Eduardo Gramani e Glória Cunha na Apostila de Rítmica da FASCS.**

A partir da definição do objetivo principal, há os desdobramentos para os objetivos específicos, os quais irão nortear as ações a serem realizadas pelo pesquisador durante o período de pesquisa. Tais objetivos são:

1. Estudar um capítulo da apostila de rítmica, procurando identificar quais são os conteúdos rítmicos abordados;
2. Pesquisar e selecionar brincadeiras, jogos e parlendas do folclore brasileiro e de autores diversos que tenham correlação com os conteúdos rítmicos abordados no capítulo selecionado da apostila de rítmica;
3. Ofertar um catálogo de atividades musicais que introduzam e possam embasar as vivências dos exercícios do módulo selecionado da apostila de rítmica.

A escolha dessa abordagem metodológica foi concebida a partir da formulação dos objetivos específicos, pois neles se prioriza a análise de livros didáticos de música e materiais paradidáticos que retratam atividades musicais folclóricas e de outros autores. Um dos objetivos ocorreu por meio do estudo da apostila de rítmica da

FASCS, e essa ação propiciou delimitar quais partes do material serão estudadas, bem como quais os conteúdos abordados nos exercícios. Ademais, buscou-se propor um catálogo de atividades musicais que podem subsidiar a prática dos conteúdos rítmicos identificados na apostila.

As ações realizadas no processo de idealização desta pesquisa foram:

1. Analisar a proposta pedagógica realizada por José Eduardo Gramani, visualizando suas proposições no ensino de rítmica;
2. Pesquisar as principais características da 1a. geração de Métodos Ativos da Educação Musical e compreender sua possível influência nos relatos sobre a abordagem pedagógica, utilizada por José Eduardo Gramani;
3. Selecionar, dentre as contribuições feitas por Gramani, um material que pudesse conversar posteriormente com atividades musicais. Assim, optou-se pela apostila de rítmica da FASCS, de autoria do educador e de Glória Cunha;
4. Analisar a apostila de rítmica, buscando visualizar quais são os conteúdos abordados em cada nível do material em questão; em seguida, selecionar qual nível será trabalhado na atual pesquisa;
5. Identificar, no interior do nível um, quais conteúdos são retratados em cada um dos exercícios, e quais deles podem ser relacionados com as atividades musicais;
6. Realizar um levantamento de publicações que trazem atividades musicais;
7. Analisar cada uma das publicações levantadas;
8. Por fim, foi proposto um catálogo de atividades musicais brasileiras, as quais pudessem ser introdutórias para os exercícios selecionados da apostila.

2.1 Materiais para coleta de dados

Os dados coletados para a realização da presente pesquisa foram frutos de análises de dois materiais, que chamaremos de objetos de estudo. Um desses objetos escolhidos para a seleção de dados, foi a apostila de rítmica da FASCS, estruturada pela educadora Glória Cunha, em parceria com o educador José Eduardo Gramani. O segundo objeto de estudo selecionado foi o livro “Desafios Musicais” da coleção “Brinco e canto” das autoras Ana Tatit e Maristela Loureiro.

A apostila elaborada por Glória Cunha e José Eduardo Gramani é disposta em quatro níveis. Em cada um desses momentos, os autores trabalham os conteúdos rítmicos de forma progressiva, dispondo de exercícios sobretudo autorais que exploram em sua execução o uso da voz e partes do corpo, propondo o desenvolvimento das sensibilizações rítmicas e corporais (Cunha, 1977).

Como já mencionado anteriormente nos objetivos desta pesquisa, seria necessário delimitar uma parte da apostila de rítmica para desenvolver o estudo com o objetivo de selecionar exercícios que pudessem conversar com atividades musicais. A despeito disso, posterior a uma análise geral de todos os níveis contidos nesse material, optamos por desenvolver os dados, utilizando exercícios do nível um da apostila de rítmica.

O resultado da análise descrita, dos quatro níveis da apostila, permitiu selecionarmos o nível 1 desse material, no qual nos deparamos com conteúdos e exercícios que poderiam ser contemplados em atividades musicais. De maneira geral, o primeiro nível da apostila vai trabalhar em seus exercícios, compassos simples e células rítmicas oriundas de subdivisões usadas nesse contexto. Impreterivelmente a escolha desse nível ocorreu pelo fato de que, em alguns casos, as músicas selecionadas para compor o catálogo de atividades musicais são estruturadas em compassos simples e utilizam as mesmas células rítmicas trabalhadas nos exercícios do nível um da apostila.

O nível 1 da apostila apresenta 12 exercícios, todavia o tempo para elaboração da atual pesquisa não seria suficiente para trabalhar com todos. Como já dito anteriormente, a elaboração da apostila de rítmica sofreu fortes influências do material Guia Teórico-Prático do autor Ettore Pozzoli. Com isso, é recorrente os autores da apostila sugerirem, nos diversos níveis de seu trabalho, exercícios complementares, sendo estas indicações das séries contidas no material elaborado por Ettore Pozzoli, os quais nada mais são do que grupos de exercícios com foco no desenvolvimento prático de solfejos rítmicos.

Mesmo entendendo que os exercícios complementares irão ajudar os alunos em seus estudos, a atual pesquisa busca catalogar exercícios da apostila, concebidos por Gramani e Glória Cunha. Dessa maneira, dentre os doze exercícios que constituem o primeiro nível da apostila, os exercícios de número três e doze, indicações de séries do método Guia Teórico-Prático, não serão utilizados no presente trabalho.

Em paralelo ao processo de selecionar um nível da apostila e os exercícios que os constituem para a realização do atual trabalho, buscou-se realizar um levantamento de publicações que abordassem atividades musicais do folclore brasileiro e de outros autores. O levantamento realizado a partir do acervo pessoal do autor e de sua orientadora apontou para alguns materiais. Dentre eles estão: *Colherim* da autoria de Estêvão Marques; *500 Canções Brasileiras* de Ermelinda Azevedo Paz; *Palavra Cantada* dos autores Sandra Peres e Paulo Tatit; *Lenga La Lenga* de Viviane Beineke e Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas; *Coleção Brinco e Canto* das autoras Maristela Loureiro e Ana Tatit.

Procurando selecionar apenas um livro para catalogar suas atividades musicais, foi necessário fazer uma análise dos materiais levantados, fazendo uso de alguns critérios. A princípio, procuramos visualizar a aparição de atividades pertencentes ao folclore brasileiro; em seguida, buscou-se nos materiais atividades que trabalhassem a rítmica como elemento musical principal. A partir disso, foi necessário olhar para as atividades relatadas nos materiais e visualizar relações entre elas e os exercícios do nível um da apostila, buscando compreender como cada uma das propostas poderia se relacionar com os exercícios da apostila, uma vez que o trabalho de catalogação que a atual pesquisa busca desenvolver se baseia nesse procedimento.

Após olhar cuidadosamente todos os trabalhos, a coleção *Brinco e Canto* se mostrou bastante condizente com a proposta da atual pesquisa. A coleção em questão é constituída por quatro livros da autoria de Maristela Loureiro e Ana Tatit, em cada um dos volumes são trabalhadas algumas modalidades de brincadeiras cantadas, desenvolvidas através de cantigas, danças típicas do folclore brasileiro, jogos de atenção, além de apresentar cantigas de outros países. Os livros que compõem tal coleção são os seguintes: *Brincadeiras Cantadas de Cá e de Lá*; *Desafios Musicais*; *Festas e Danças Brasileiras*; *Para os Pequenos*.

Apesar de todos os volumes dessa coleção apresentarem uma variedade de atividades musicais, a atual pesquisa não tem a pretensão de catalogar as atividades relatadas em todos os volumes. A despeito disso, foi necessário selecionar apenas um dos livros para ser nosso segundo objeto de estudo. Dessarte, optou-se pelo volume “*Desafios Musicais*”, pois nele foi possível visualizar diversas atividades musicais que podem dialogar com os conteúdos presentes nos exercícios do nível um da apostila de rítmica.

O livro “Desafios Musicais” está dividido em três capítulos, no primeiro capítulo, “Brincadeiras ritmadas”, são apresentadas canções com desafios rítmicos que exercitam a coordenação motora, sonoridades, lateralidade, memória, oscilação de andamentos, improvisação e outros aspectos musicais (Loureiro e Tatit, 2014).

No segundo capítulo, “Pensa e acrescenta”, as autoras trabalham com canções acumulativas e o desafio está em memorizar as letras adicionadas no decorrer da canção e até mesmo gestos que são inseridos para abrilhantar as atividades e desafiar o brincante (Loureiro e Tatit, 2014).

No terceiro e último capítulo, “Canções com desafios”, os desafios ocorrem por parte das articulações das palavras (trava-língua), métrica das palavras, nas canções sobrepostas e seus impulsos rítmicos, além de trabalhar canções em cânones que nas palavras das autoras são: “[...] canções cantadas por grupos que iniciam o canto com uma pequena diferença de tempo entre um e outro, como numa corrida em que um grupo nunca alcança o outro [...]” (Loureiro e Tatit, 2014, p. 11).

De fato, a construção das atividades com um caráter desafiador permite enxergar um paralelo com os exercícios da apostila, pois em ambas as propostas são trabalhadas sensibilizações rítmicas e corporais, lateralidade e a percepção musical. Tais semelhanças poderão permitir a visualização da relação existente entre ambos os materiais, de forma a possibilitar a catalogação das canções contidas no livro selecionado.

CAPÍTULO 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Após esclarecer no subcapítulo anterior quais foram os materiais selecionados para a coleta de dados, nesse momento, cabe apresentar e explicar brevemente os exercícios selecionados da apostila de rítmica e as atividades musicais que irão conversar entre si. Por fim, apontaremos as semelhanças existentes entre os materiais que parecem demonstrar possibilidade de uma proposta ajudar a outra.

Figura 1 - Exercício 1 do nível um da apostila de rítmica

EXERCÍCIO UM





Os grupos abaixo devem ser estudados em três fases: a) separadamente, b) um em seguida ao outro e c) alternando-os indistintamente. O estudo de cada fase será feito da seguinte maneira:

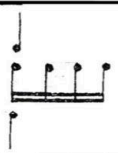

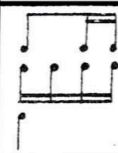
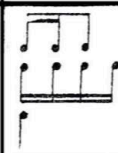

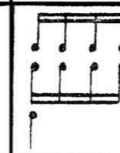

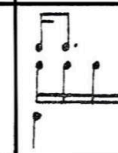
1. Contando cada semicolcheia e batendo palmas no ritmo do grupo. Ex. grupo C

2. Batendo palmas nas semicolcheias e cantando o ritmo do grupo. Ex:

3. Idem ao 2º e marcando a semínima com o pé. Ex:

4. Batendo palmas nas semínimas e cantando o ritmo do grupo. Ex:

	voz palmas
	voz palmas
	voz palmas pé
	voz palmas

A	B	C	D	E	F	G	H
							

Fonte: CUNHA e GRAMANI, 1977, p. 1.

A figura 1 mostra a estrutura do exercício um, no qual os autores buscam apresentar aos estudantes as possíveis células rítmicas derivadas do quarteto de semicolcheias. Além dessa apresentação, provoca-se os estudantes, desde o início, a utilizarem a atenção multidirecionada, para entoar as células rítmicas e marcar com outras partes do corpo as subdivisões e/ou o pulso. O recurso de marcar a pulsação e a subdivisão ao mesmo tempo em que se executa as células rítmicas, ajudará o

estudante a interiorizar suas combinações. Na sequência, apresentaremos algumas atividades que podem conversar com esse exercício.

Figura 2 - Brincadeira musical Pilão roncá

Na Bar-raeu vi, pi-lão ron-cá. Oi, na Bar-raeu vi, pi-lão ron-cá. Seu pi-lo-to do na-vi-o, pi-lão ron-cá. A-gu-lhá de Ma-ri-á, pi-lão ron-cá. Eu não vou na Bai-xa Fun-da, pi-lão ron-cá, com me-do do Tre-men-dá, pi-lão ron-cá. Quan-doeu cha-mo vo-cê vem, pi-lão ron-cá. Quan-doeu man-do vo-cê vai, pi-lão ron-cá. Na Bar-raeu vi, pi-lão ron-cá. Oi, na Bar-raeu vi, pi-lão ron-cá.

Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 18.

A Figura 2 ilustra a partitura da melodia e a letra da brincadeira “Pilão roncá”. A execução dessa proposta ocorre da seguinte forma: os participantes sentam-se em roda e um dos brincantes canta os versos e os demais respondem em coro “Pilão roncá”. O desafio está em executar o canto da letra e o acompanhamento percussivo. O acompanhamento é composto por quatro movimentos, e se inicia da sílaba “vi” da primeira frase e continua até o fim da música. Sua execução acontece da seguinte forma: no primeiro movimento, bate-se a mão esquerda sobre o dorso da mão direita, em seguida, bate-se três vezes as mãos alternadas no chão, começando pela mão direita, depois a esquerda e novamente a direita. Esse movimento se repete até o fim da brincadeira.

É possível visualizar entre a atividade descrita na Figura 2 e o exercício um da apostila ilustrado na Figura 1 algumas semelhanças. Por exemplo, em ambas as propostas há o uso de células rítmicas derivadas do quarteto de semicolcheias. Portanto, a partir da prática musical existente no desenvolvimento da atividade, os estudantes podem interiorizar as durações das células rítmicas. Outra relação que pode ser visualizada nas duas propostas, é a execução de mais de uma ideia musical

ao mesmo tempo. No exercício da apostila, canta-se as células rítmicas e com outras partes do corpo marca-se o pulso e/ou a subdivisão. Na atividade “Pilão ronca” é proposto cantar a melodia e realizar um acompanhamento percussivo. Esse acompanhamento percussivo nada mais é do que uma subdivisão do tempo, assim como descrito no exercício um.

Dessa maneira, a partir das observações supra descritas, é possível visualizar que a execução da brincadeira “Pilão ronca” poderá auxiliar o aluno a desenvolver a percepção e interiorização das células rítmicas, além de proporcionar o exercício da atenção multidirecionada, presente durante a tentativa de cantar a melodia e realizar o acompanhamento percussivo.

Figura 3 - Brincadeira musical Mary Sy

The image shows a musical score for the game 'Mary Sy'. It consists of three staves of music in 4/4 time. The lyrics are written below the notes. The first staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'Ba - lan-çaos o-lhos pa-ra Ma-ry Sy... One, two, Ma-ry Sy.. Ba - lan-çaa ca-be-ça pa-ra Ma-ry Sy..'. The second staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'One, two, Ma-ry Sy... Ba - lan-çaos om-bros pa-ra Ma-ry Sy... One, two, Ma-ry Sy... O'. The third staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'cor-pohu-ma-noé di - vi - di-doem três par - tes. Ba - t-man, Ro-bin e Ba-t - girl.'.

Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 20.

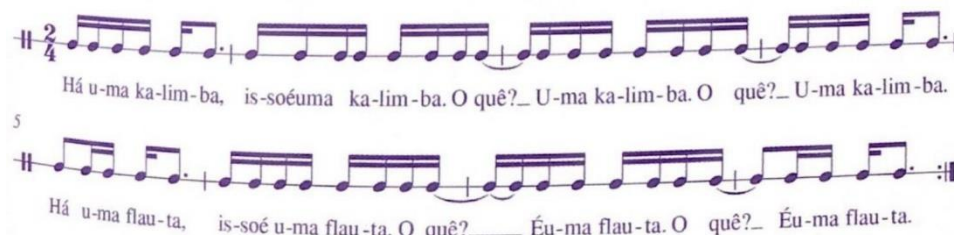
A Figura 3 retrata a partitura com a divisão rítmica e a letra da brincadeira “Mary Sy”. A realização dessa brincadeira ocorre da seguinte forma: a princípio, um dos brincantes é selecionado para indicar quais as partes do corpo serão cantadas na música (olhos, braços, ombros, quadril etc.). No início da brincadeira, os brincantes, parados, cantam “Balança os olhos para Mary Sy”. No verso subsequente, onde se canta “One, two, Mary Sy” os participantes enquanto cantam, irão realizar com a parte do corpo indicada no verso anterior um movimento para cada sílaba. Por exemplo: “one”, vira os olhos para a direita; “two”, vira os olhos para esquerda; “Ma”, vira os olhos para a direita; “ry”, vira os olhos para a esquerda; na última sílaba “Sy”, vira os

olhos para a esquerda, de forma que complete os cinco movimentos. Esse procedimento será realizado para todas as partes do corpo apresentadas durante a música.

Para a finalização da brincadeira, os brincantes dizem: “O corpo humano é dividido em três partes”: “Batman” (cruzam o braço direito sobre o peito); “Robin” (cruzam o braço esquerdo sobre o braço direito); e na parte que dizem “Batgirl”, dão uma rebolada bem exagerada, passando a mão pelo corpo todo e levantando os braços, gritando “Batgirl”. Uma última observação feita pelas autoras, diz respeito à pronúncia do nome “Mary Sy”. É indicado que cantem da seguinte maneira: “Méri Si”.

É possível visualizar a proximidade entre essa brincadeira e o exercício um da apostila, por exemplo: todas as rítmicas usadas na brincadeira estão presentes no exercício um. Dessa forma, a brincadeira “Mary Sy” pode contextualizar de forma musical as rítmicas trabalhadas no primeiro exercício do nível um da apostila. Além disso, a proposta de cantar e realizar movimentos de maneira simultânea, pode trabalhar a atenção multidirecionada que também é requisitada nos exercícios da apostila.

Figura 4 - Brincadeira musical Objeto



Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 62.

Na Figura 4, pode-se observar a partitura com as divisões rítmicas e a letra da brincadeira “Objeto”, presente no livro “Desafios Musicais” e no CD Pandalelê do Palavra Cantada, coordenado por Eugênio Tadeu e Miguel Queiroz. Cabe ressaltar aqui que diferentemente das outras brincadeiras apresentadas anteriormente, está em questão, faz parte do segundo capítulo do livro, intitulado “Pensa e Acrescenta”. Nessa seção do livro, os desafios ocorrem por parte da dificuldade de memorizar as letras, pois ao longo das canções serão apresentadas outras palavras.

A brincadeira acontece da seguinte forma: em roda, cada participante escolhe um objeto (instrumentos musicais) e entrega a um participante, o puxador⁴. Este brincante, responsável por iniciar a brincadeira, organiza os objetos em uma mesa para que no decorrer da brincadeira consiga pegar outros objetos para passar na roda.

A dinâmica se inicia quando o “puxador” pega um objeto e apresenta ao colega da esquerda. Nesse momento de apresentação, o brincante canta o seguinte verso: “Há uma Kalimba, isso é uma Kalimba”; na sequência, o participante que está à esquerda pergunta: “O quê?” e se vira para o puxador, que está à sua direita. Esse diálogo acontece por duas vezes.

Na sequência, o participante que iniciou a brincadeira irá passar para o colega da esquerda a Kalimba e apresentará outro objeto, cantando da mesma forma, apenas fazendo a troca do nome do objeto. O participante que detém em suas mãos a Kalimba, irá apresentar para o colega à sua esquerda da mesma forma que ocorreu anteriormente. Com isso, cada vez que canta duas vezes a música, um próximo participante recebe um instrumento e o “puxador” introduz mais um instrumento na roda.

Quando o primeiro objeto passar por todos os participantes da roda e retornar para o puxador, este deve colocar o objeto na mesa. Os participantes que ficarem sem objetos na mão não param de cantar. Os brincantes que ficarem sem objetos cantam da seguinte forma: “Não há nada / Isso não é nada / O quê? / Não há mais nada / O quê? / Não há mais nada”. Esse procedimento continua até que todos os objetos estejam fora da roda.

As autoras assinalam para um processo visual que ocorre durante a performance da brincadeira que resulta em um aspecto interessante. Quando mais de um participante está com um objeto na mão e apresenta para o colega da esquerda, todos estarão olhando no mesmo sentido. Assim, cada um apresentará olhando para a nuca do colega, quando se responde “O quê?” todos olham para a direção contrária, formando em tese, uma coreografia que os participantes não se olham, deixando a atividade mais interessante.

Portanto, como nas demais atividades, é possível notar semelhanças entre essa brincadeira e o exercício um da apostila. Como as demais, essa brincadeira se utiliza de células rítmicas iguais às abordadas na apostila, com isso essa dinâmica

⁴ Brincante responsável por iniciar a brincadeira.

pode ser mais uma forma de contextualizar musicalmente as aplicações das células rítmicas.

Figura 5 - Brincadeira musical Tal tatu

5 Tal ta - tu, tá ten-doum tre-mi tra-co tro-caum tre-co por tra - mo-ia coma tra-qui-na dá ji - bo-ia ea ji-bo-ia que não bo-ia sem-pre zo-ia, tal ta-tu com seu ba - la-io, tal qual pa-ca de sos - la - io.

Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 66.

A Figura 5 representa a partitura, contendo a melodia e a letra da brincadeira musical “Tal tatu”, contida no livro “Desafios Musicais”. Essa proposta de atividade musical está relatada no livro “Desafios Musicais”, no capítulo três “Canções com desafios”. Sua execução ocorre de maneira bem simplória, os brincantes devem cantar esse trava-língua o mais rápido possível, todavia não pode embolar as palavras.

A relação existente entre essa brincadeira e o exercício um da apostila, ocorre de forma similar às demais, pois o uso das mesmas células rítmicas nas duas propostas é uma conexão entre elas. Sendo assim, a execução dessa brincadeira permitirá ao aluno a contextualização musical das células rítmicas trabalhadas, além de proporcionar uma interiorização de seus valores.

Figura 6 - Exercício 6 do nível 1 da apostila de rítmica

EXERCÍCIO SEIS - Leitura a uma voz, distribuída em duas vozes. O estudo será feito da seguinte maneira:

1. Falando com a sílaba "tum" para a voz de baixo e a sílaba "ta" para a voz de cima.
2. Batendo palmas na voz de cima e pés na voz de baixo.
3. Sentado no chão, voz de cima mão direita batendo na coxa, voz de baixo mão esquerda batendo no chão.

Fonte: CUNHA e GRAMANI, 1977, p. 5.

A Figura 6 mostra o exercício seis do nível um da apostila de rítmica. Nessa proposta, os autores propõem, em cada uma das colunas, um trecho rítmico correspondente a uma voz, escrita no começo de cada coluna. Logo abaixo de cada um dos trechos expostos, são ofertadas 6 variações de leitura desse mesmo trecho, todavia a leitura será dividida em duas vozes. Nessa divisão de vozes, irão aparecer sons de duas alturas⁵, sons graves, escritos na linha inferior, sons agudos, escritos na linha superior (exemplo a linha A1). É proposto que os estudantes realizem esse exercício de três formas, uma delas é: cantar a sílaba "tum" para as notas escritas na parte inferior e a sílaba "tá" para as notas escritas na linha superior. Na segunda proposta, os alunos devem bater palmas para as notas superiores e bater os pés para as notas inferiores. Já na última proposta, os estudantes, sentados no chão, irão bater a mão direita na coxa para as notas agudas e a mão esquerda no chão para as notas graves.

⁵ Propriedade do som ser grave, médio ou agudo.

O presente exercício, através da sua execução, trabalha diversas habilidades, como por exemplo: divisão rítmica, percepção, corporalidade etc. Todavia, é possível visualizar que é trabalhado por meio das variações de execução do exercício, a atenção multidirecionada. Isso ocorre, pois o estudante em todas as variações deve dividir sua atenção para entoar sílabas ou realizar movimentos distintos para cada uma das duas vozes. Dessa forma, serão apresentadas a seguir brincadeiras musicais que possam conversar com esse exercício.

Figura 7 - Brincadeira musical lapo



Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 24.

A Figura 7 traz a partitura da melodia e a letra da brincadeira “lapo”, contida no livro “Desafios Musicais”, também difundido pelo educador Paulo Tatit. A execução dessa brincadeira ocorre da seguinte forma: os brincantes cantam a melodia, como relatada na partitura, e executam gestos que acompanham a letra. Todas as vezes em que aparecer a palavra “lapo”, os brincantes devem bater duas vezes nas coxas com as mãos; na parte em que se canta “ia,ia”, com os braços cruzados devem bater duas vezes sobre o peito. Nas partes que diz “eeô” e “eee”, os brincantes fazem quatro estalos com os dedos, com os braços diante do corpo, alternando da esquerda para direita. Nos dois últimos versos, onde se canta “tu-c,tu-c”, os brincantes a cada sílaba devem tocar a cabeça com as pontas dos dedos das duas mãos. É orientado que executem a seguinte ordem dos dedos: mínimo, anular, médio e indicador.

Após a brincadeira ser memorizada pelos brincantes, é possível trabalhar variações de velocidade, dinâmica, intensidade, altura e até mesmo timbre (criando diferentes vozes). Um desdobramento, também proposto pelas autoras, é a execução da brincadeira cantando mentalmente e fazendo os gestos.

Após o esclarecimento de como deve ser realizada a brincadeira, podemos começar a enxergar proximidades entre tal proposta e o exercício seis da apostila. É possível compreender que nas duas propostas é requerido do estudante/brincante o recurso da atenção multidirecionada: em um dos casos para fazer uma leitura a duas vozes, e no outro cantar a melodia da brincadeira e executar gestos como forma de acompanhamento. Também é possível visualizarmos nas duas propostas o uso da lateralidade corporal, onde nas duas propostas é exigido do indivíduo a execução de movimentos com partes opostas.

Por fim, cabe observar uma última possível semelhança entre as duas propostas, tanto no exercício quanto na brincadeira são utilizadas notas de alturas diferentes (grave e agudo). No exercício, para se representar notas de altura mais baixas, é cantado com a entonação mais grave a sílaba “tum” e gestos na parte inferior do corpo. Na brincadeira não é diferente, as notas mais graves são acompanhadas por gestos na parte inferior do corpo (batidas na coxa), e nas notas mais agudas, os gestos são feitos em partes superiores do corpo, como é o caso dos toques com os dedos na cabeça.

Portanto, a partir dessa análise foi possível visualizar e compreender as relações existentes nas propostas acima; com isso, podemos entender que essa brincadeira aplicada antes da prática do exercício auxilia o aluno a compreender os assuntos propostos.

Figura 8 - Brincadeira musical Dibidibi dá

Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 32.

A Figura 8 apresenta a partitura com a divisão rítmica e a letra da brincadeira musical “Dibidibi dá”, ilustrada no livro “Desafios Musicais” e difundida por Angelo Mundy. Sua execução se dá através de uma fala ritmada com acompanhamento de batidas no corpo. É esperado na execução que os brincantes sejam divididos em duas

fileiras, uma de frente para a outra. Cada verso da letra terá um acompanhamento que será explicado a seguir.

Enquanto cantam o primeiro verso, "Dibidibi, dibidibi, dá", os brincantes devem bater, para cada sílaba, as mãos nas coxas de forma alternada. Inicia-se com a mão direita na coxa direita, na sequência a mão esquerda, na coxa esquerda assim sucessivamente. Serão um total de nove batidas, começando e terminando com batidas na coxa direita, cabe pontuar que o andamento a ser executado é rápido.

Na sequência, enquanto cantam o segundo verso "Isso é pra já", os brincantes irão dar quatro passos para frente, fazendo um gingado ao andar. No primeiro passo, canta-se "is-so"; no segundo passo, deve-se cantar sílaba "é"; no terceiro "pra"; e por fim, no último passo, canta-se a sílaba "já". No terceiro verso, "Batendo a mão na perna", os brincantes, parados, devem cantar e intercalar a cada sílaba entoada uma batida de palma e de coxa. Inicia-se o verso, batendo uma palma na sílaba "Ba". Na seguinte "ten", deve-se bater com as duas mãos nas coxas, serão um total de 7 toques intercalados, começando e terminando com a palma.

Por fim, no último verso "e palma e pé no chão", os brincantes irão cantar e andar três passos para trás, intercalando para cada passada uma palma. Assim, inicia-se com uma palma na sílaba "E", logo na sequência um passo na sílaba "pal", assim sucessivamente, o verso irá terminar com um passo na sílaba "chão".

É possível visualizar nessa brincadeira, assim como na anterior, uma proposta introdutória para o exercício seis da apostila. A brincadeira em questão busca trabalhar de maneira exaustiva a atenção multidirecionada, pois, para cada verso cantado, há uma combinação de movimentos, demandando controle de coordenação motora e simultaneidade com a música. Com isso, a execução dessa brincadeira preparará o aluno para a prática do exercício seis.

Figura 9 - Brincadeira musical Rondó rítmico



Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 44.

A Figura 9 mostra a partitura, contendo a melodia e a letra da brincadeira musical “Rondó rítmico”. Os brincantes sentam-se no chão, encostando os joelhos uns nos outros, de forma que possam imaginar cada joelho sendo uma tecla de um piano. Essa brincadeira é dividida em três partes (A, B e C) e a forma musical prevista para a execução é A, B, A, C. Cada sílaba “Ta” cantada na música corresponderá a uma batida de mão.

Na parte “A”, enquanto é cantada a melodia, os brincantes irão realizar quatro toques na própria perna direita, começando com a mão esquerda e alternando com a mão direita. Na sequência, batem na própria perna esquerda dois toques, começando pela mão esquerda e depois a direita. Em seguida, com a mão esquerda batem uma vez na perna direita do colega sentado à sua esquerda; por fim, com a mão direita batem uma vez na perna direita do colega sentado à direita, e com a mesma mão batem na perna esquerda do mesmo colega. Essa sequência de batidas constitui o acompanhamento da parte A da brincadeira.

Na parte “B”, os movimentos são bem similares aos realizados na parte anterior. Inicia-se com os mesmos quatro toques alternados na própria perna direita, na sequência, deve-se executar com a mão esquerda e direita dois toques na própria coxa esquerda. Para concluir os toques na parte “B”, os brincantes, com a mão esquerda, devem realizar um toque na perna direita do colega à esquerda, e com a mesma mão batem na perna esquerda do mesmo colega.

O acompanhamento da parte “C” será realizado da seguinte forma: os brincantes executam os quatro primeiros toques na própria perna direita, igual às demais partes, começando com a mão esquerda e alternando com a direita na sequência. Em seguida, executam dois toques na própria perna esquerda, começando com a mão esquerda e na sequência com a mão direita. Por fim, são executados os dois últimos toques, com a mão esquerda, batem uma vez na perna direita do colega sentado à esquerda, e por último, com a mão direita, batem na perna esquerda do colega que está ao lado do vizinho da direita, ou seja, nesse último toque o brincante pula o colega que está sentado na sua direita. Conseguindo executar a melodia e todos os distintos acompanhamentos para cada uma das partes apresentadas, os brincantes devem seguir a estrutura da música já apresentada anteriormente no texto, sendo elas: “A, B, A, C”. Assim como as duas últimas atividades, esta também desenvolve habilidades trabalhadas no exercício seis. É possível visualizar que nas duas propostas, o indivíduo trabalhará a atenção

multidirecionada. No caso dessa brincadeira, tal habilidade é requisitada para que o brincante possa executar a melodia e todos os movimentos contidos em cada uma das partes. Além disso, ambas as propostas trabalham as diversidades de altura. Nessa brincadeira em questão, cada um dos toques nas próprias pernas e nas dos demais colegas representam uma altura, toques à esquerda são sons graves e toques à direita são agudos. Com isso, é possível concluir que essa brincadeira pode preparar o aluno para a execução do exercício seis.

Figura 10 - Exercício 4 do nível 1 da apostila de rítmica

EXERCÍCIO QUATRO - A série que se segue deve ser estudada cantando-se o ritmo, marcando as semicolcheias com as palmas e marcando a semínima com os pés batendo alternadamente.

1. Estudar cada coluna repetindo o grupo em que tiver dificuldades
2. Realizar uma coluna seguida da outra sem interrupção
3. Realizar todos os grupos "1", em seguida todos os grupos "2", etc.
4. Realizar um grupo atrás do outro, sem ordem pré-estabelecida

	A	B	C	D	E	F
1						
2						
3						
4						
5						
6						

Fonte: CUNHA e GRAMANI, 1977, p. 3.

Na Figura 10, pode-se visualizar o exercício quatro da apostila de rítmica. Nessa dinâmica, os alunos devem estudar os grupos de células rítmicas contidos nas colunas e linhas. A execução desse exercício se dá da seguinte maneira: os alunos cantam as células rítmicas, marcando alternadamente com os pés a pulsação em semínimas, e com as palmas marcam a subdivisão em semicolcheias.

Os autores indicam quatro etapas para realização do presente exercício, a saber: estudar primeiramente as colunas, representadas pelas letras; na sequência, estudar todas as colunas de forma ininterrupta; posteriormente os alunos devem cantar os grupos, os quais são representados pelos números à esquerda na figura 10. Por último, os alunos devem cantar os grupos sem interrupção, um após o outro ou

aleatória, por exemplo, inicia-se no grupo 3 e no seu término prossegue-se para o grupo 1.

Figura 11 - Brincadeira musical Xique-xique

Ca - dê meu re - ló - gio queeu bo - tei no chão. Ca - dê meu re - ló - gio queeu bo - tei no chão, fa -
 5 zer xi - que xi - que com e - le na mão, fa - zer xi - que xi - que com e - le na mão. Bo - tei no ou - vi - do pa
 10 ra es - cu - tar, bo - tei no ou - vi - do pa - ra es - cu - tar, fa - zer xi - que xi - que pra
 14 lá e pra cá, fa - zer xi - que xi - que pra lá e pra cá.

Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 46.

A Figura 11 nos mostra a melodia e a letra da brincadeira musical “Xique-xique”, encontrada no livro “Desafios musicais”, e no CD “Canções do Brasil”, do grupo Palavra Cantada. Seu desenvolvimento acontece da seguinte maneira: primeiramente, com uma fita crepe ou um giz de lousa, será desenhado um círculo no chão, que será a representação de um relógio. Este será numerado conforme a quantidade de brincantes. Essas marcações serão chamadas no decorrer da atividade de “casinhas” e cada uma delas será ocupada por um brincante.

Após fazer os desenhos indicados, cada um dos participantes se posiciona em sua respectiva “casinha” e em seguida começa-se a cantar a melodia. Nos primeiros quatro versos, os brincantes irão pular de suas casas para outras no sentido horário, nas seguintes sílabas: “ló” (relógio), “chão”, “xi” (xique-xique) e “mão”. Cabe aqui a complementação de que os brincantes devem pular na segunda vez em que aparecer a sílaba “xi” presente no terceiro e quarto verso.

Dando sequência à brincadeira, os participantes devem cantar duas vezes a frase “Botei no ouvido para escutar”. Na primeira vez, dão as mãos e fecham a roda;

na segunda vez, soltam-se as mãos, abrindo a roda. Nos dois últimos versos, “Fazer xique-xique pra lá e pra cá”, os brincantes se movimentam apenas quando cantam “pra lá” e “pra cá”, pulando para o lado direito, e em seguida retornam para suas casinhas.

Após descrever como deve ser realizado o exercício quatro e a brincadeira musical “Xique-xique”, cabe agora sinalizar alguns pontos de aproximações existentes nas duas dinâmicas. Algo bem notável é que para a construção da melodia dessa brincadeira, usam-se várias células rítmicas que são trabalhadas no exercício quatro da apostila. Podemos entender, dessa forma, que a realização dessa brincadeira funcionará como uma contextualização musical de tais células rítmicas.

Outra possível semelhança existente entre ambas as dinâmicas é a atenção multidirecionada, enquanto no exercício deve-se cantar as rítmicas e marcar com outras partes do corpo a pulsação e a subdivisão, na brincadeira, os participantes cantam a melodia e nos momentos específicos devem se movimentar como explicado acima.

Figura 12 - Exercício 2 do nível 1 da apostila de rítmica

EXERCÍCIO DOIS - LEITURA A DUAS VOZES:

 Não estude as vozes separadamente. Procure observar o relacionamento entre a voz de cima e a voz de baixo, (ataques simultâneos).
 Estudar os exercícios seguintes batendo palmas na voz de cima, e os pés alternados na voz de baixo. Contar os tempos.

Você deve ter observado que os exercícios acima seguem um padrão, ou seja, uma ordem nos compassos:

|| 4 | 4 | 3 | 3 | 2 | 2 | 4 | 4 ||

sendo que em um compasso a voz de cima realiza um agrupamento rítmico e na de baixo marca o tempo e vice-versa no compasso seguinte.

Você deve estudar o mesmo tipo de exercício com os outros agrupamentos. Tente não escrever o exercício, mas, baseado na estrutura dos compassos, resolver o problema na cabeça, o que exige mais concentração do que se o exercício estivesse escrito.

OUTROS AGRUPAMENTOS:

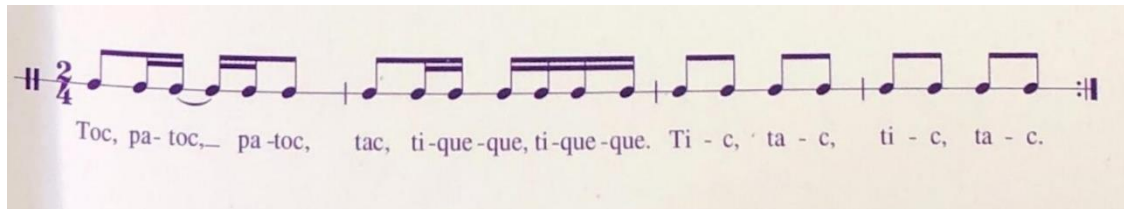
Fonte: CUNHA e GRAMANI, 1977, p. 2.

A Figura 12 mostra o exercício de número dois da apostila de rítmica. Os estudantes devem realizar a leitura das duas vozes simultaneamente, realizando a voz superior com palmas e a voz inferior com os pés alternados. Como sinalizam os autores, esse exercício está estruturado com combinações de compassos, seguindo o seguinte padrão: dois compassos quaternários, dois ternários, dois binários e por fim um quaternário. Em cada alternância dos compassos, as vozes são invertidas, como mostra a figura 12, as células rítmicas da voz superior do primeiro compasso, serão repetidas no segundo compasso, porém, na voz inferior. Essa estrutura permite que os estudantes trabalhem a corporalidade ao se utilizar de mais de uma parte do corpo, e os processos de associação e dissociação.

Além dos dois exemplos descritos nas letras "A" e "B", os autores sugerem que os estudantes devem praticar com a mesma estrutura as demais células rítmicas escritas na parte inferior do exercício. Todavia, são orientados a não escreverem, mas sim memorizar a estrutura dos compassos que constituem o exercício e a partir disso

resolver o problema. Segundo os autores, essa proposta de praticar sem escrita pode ajudar os alunos a desenvolverem a concentração.

Figura 13 - Brincadeira musical Toc patoc



Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014. p. 30.

Na Figura 13, é possível conhecer a brincadeira musical “Toc patoc”, do livro “Desafios Musicais”. Essa brincadeira deve acontecer da seguinte maneira: em roda e de mãos dadas os brincantes devem cantar os versos acompanhados de passos saltitantes, acompanhando a pulsação da fala ritmada.

A princípio, os participantes cantam os três versos e realizam oito passos, girando para o lado direito. Na segunda repetição, irão realizar mais oito passos, porém, dessa vez, girando para o lado esquerdo. Na terceira vez em que os brincantes cantam os versos, giram para a direita quatro passos até os versos “Tic, tac, tic, tac” e depois mais quatro passos para a esquerda. Na quarta e última vez, irão fazer dois passos para o lado direito, enquanto cantam os versos “Toc, patoc”. Na sequência, irão realizar mais dois passos para o lado esquerdo enquanto cantam “Patoc, tac” e, no último verso “Tic, tac, tic, tac”, os brincantes irão realizar um passo para cada lado, começando pelo lado direito. Resumindo, as passadas ocorrem da seguinte forma: oito passadas para cada lado, depois quatro, depois duas e por último uma.


Como se pode observar, tanto a brincadeira musical “toc patoc” quanto o exercício dois da apostila de rítmica têm algumas semelhanças. É possível notar que ambas as propostas trabalham a atenção multidirecionada para cantar as duas vezes simultaneamente no exercício e para cantar e realizar os passos indicados na brincadeira.

Por fim, é possível lembrar na fala dos autores da apostila, que o exercício dois está estruturado com combinações de compassos, aparecendo compassos quaternários, ternários e binários. Na brincadeira, pode-se analisar as passadas que

acompanham os versos como representações dos compassos, com isso, nessa dinâmica é possível trabalhar todos os compassos que aparecem no exercício, com exceção do compasso ternário. Além de trabalhar a interiorização dos compassos, essa brincadeira, assim como o exercício, pode trabalhar a memorização e a concentração dos indivíduos.

Figura 14 - Exercício 7 do nível 1 da apostila de rítmica

EXERCÍCIO SETE - IMPROVISAZÃO

Nos exercícios que se seguem, você encontrará um ritmo escrito e quando houver o sinal  você deverá improvisar rítmicamente. O exercício deve ser estudado da seguinte maneira:

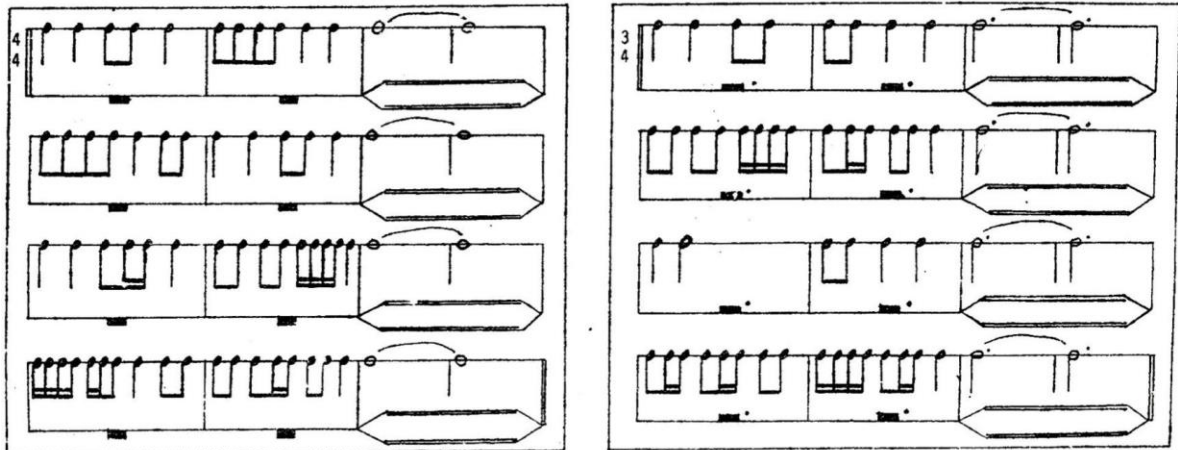
1. Duas pessoas realizam o exercício. Uma fará a voz de cima e a outra a de baixo. Ambas devem marcar o compasso.
2. São uma pessoa realiza o exercício, mas transforma-o em uma voz apenas, eliminando as notas longas quando improvisa. Você deve marcar o compasso. Ex:

Exercício 1:  ... etc.

3. O exercício é realizado por uma só pessoa e da maneira indicada. Use combinações de vozes diferentes. Ex: voz de cima palmas e voz de baixo pés; voz de cima voz e voz de baixo palmas, etc.

A

B

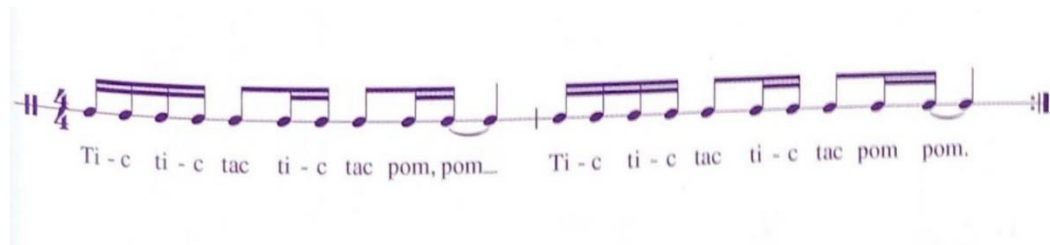


Fonte: CUNHA e GRAMANI, 1977, p. 6.

A Figura 14 apresenta o sétimo exercício do nível um da apostila. Nesse exercício, os autores desenvolvem um estudo de improvisação. A execução dessa proposta ocorre da seguinte forma: os estudantes realizam a leitura rítmica e na caixa hexagonal realizam improvisos rítmicos. Na primeira dinâmica que os autores propõem, o exercício deve ser executado por dois estudantes, um irá realizar a voz de cima e o outro a voz de baixo, ambos devem marcar o compasso. Na segunda dinâmica, o exercício deve ser executado por apenas um estudante, eliminando as notas longas ligadas e improvisando, ainda realizando a marcação do compasso. Na

última dinâmica, o exercício é realizado por um só estudante como já foi indicado anteriormente, porém, nesse momento, o aluno deve variar a combinação de vozes, por exemplo: voz de cima palmas e voz de baixo pés; voz na voz de cima e palma na voz de baixo etc.

Figura 15 - Brincadeira musical Tic tic tac



Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 26.

Na Figura 15, pode-se observar a brincadeira musical “Tic tic tac” do livro “Desafios Musicais”. A dinâmica dessa brincadeira acontece da seguinte forma: em roda, é selecionado um dos participantes para iniciar a brincadeira, que irá realizar gestos (estalos de dedos, palmas, batidas de pé no chão, reboladinha etc.) que irão acompanhar os versos “tic, tic, tac / tic, tac / pom, pom”. Ao reiniciar os versos, o brincante responsável por criar os movimentos de acompanhamento irá realizar um novo gesto; enquanto isso, o participante da direita dele, irá imitar o gesto anterior. A cada repetição dos versos, o primeiro brincante realiza um novo movimento, o segundo refaz o gesto anterior proposto pelo primeiro, e um terceiro irá repetir o movimento feito por um companheiro da esquerda.

Nessa brincadeira, em nenhum momento, mais de um brincante irá realizar os mesmos movimentos, porém, a brincadeira termina quando o primeiro gesto criado der a volta em toda a roda e retornar para o primeiro brincante. As autoras sinalizam que para essa brincadeira, o participante que concebe os novos gestos deve estar bem à vontade e ser criativo para propor rapidamente novos gestos a cada repetição.

É possível notar algumas habilidades trabalhadas, tanto nessa brincadeira, quanto no exercício sete da apostila de rítmica. Em ambas as propostas, requer-se do aluno o uso da atenção multidirecionada, pois, no exercício sete os alunos devem realizar a leitura rítmica e marcar o compasso simultaneamente, além de em alguns momentos substituir a leitura por uma improvisação rítmica. Já nessa brincadeira, os

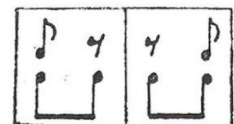
participantes devem utilizar dessa mesma habilidade para entoar os versos, realizar o acompanhamento corporal e ainda visualizar no companheiro do lado qual será o gesto na próxima repetição, lembrando que todas essas ações acontecem ao mesmo tempo.

Outra habilidade trabalhada nas duas propostas é o uso da criatividade musical, na brincadeira “Tic tic tac”, é possível visualizar essa habilidade, sendo utilizada quando o participante que inicia a brincadeira deve realizar a cada repetição um novo gesto. Já no exercício sete, os alunos se utilizam dessa habilidade para realizar as improvisações requisitadas, procurando criar em cada momento frases distintas. É possível notar mais uma semelhança na questão estrutural da brincadeira em questão e da letra “A” do exercício sete. Nas duas propostas, o espaço destinado para a improvisação e criação de gestos é o mesmo, sendo de dois compassos na fórmula quaternária. Essa semelhança estrutural permite que os participantes ao praticarem tais propostas, interiorizem a estrutura, e criem frases compatíveis com o intervalo de tempo proposto.

Além disso, podemos visualizar nas duas propostas a exploração da corporalidade, pois os participantes irão trabalhar várias partes do corpo ao longo das duas dinâmicas (palmas, pés, mãos, braços, boca etc.). Por fim, pode-se pressupor que nas duas propostas será trabalhado também a lateralidade corporal, pois no exercício, há a possibilidade de os participantes criarem variações para sua execução e fazerem inversões a partir de suas criações, de forma que se trabalhe essa habilidade, como por exemplo: mão direita voz superior e mão esquerda voz inferior; mão esquerda voz superior e mão direita voz inferior. Já na brincadeira, é possível que os gestos criados para acompanhamentos explorem movimentos que trabalhem também essa habilidade.

Figura 16 - Exercício 8 do nível 1 da apostila de rítmica

EXERCÍCIO OITO - Estude os grupos separadamente das seguintes formas:
 1. Bater o ritmo base e cantar o ritmo de cima
 2. Idem, marcando a semínima com os pés



Fonte: CUNHA e GRAMANI, 1977, p. 7.

A Figura 16 traz o oitavo exercício do nível um da apostila. Nessa proposta, os autores apresentam dois grupos rítmicos, sendo esse uma sobreposição de ideias rítmicas. A ideia superior é o ritmo que será variado ao longo exercício, e a ideia rítmica inferior será o ritmo base. Na sequência, são descritas as formas que se deve estudar. O presente exercício deve ser executado da seguinte maneira: para cada um dos grupos, a princípio, os alunos irão bater o ritmo base e cantar o ritmo com as pausas. Na sequência, irão fazer o exercício da mesma maneira, porém, agora deve-se marcar com os pés a semínima que corresponde ao pulso.

Figura 17 - Brincadeira musical Minstrof

The musical score for 'Minstrof' is written in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Mins-trof ta-ra ta-ra ti-ro li-ro. Clin, clen, clof ta-ra ta-ra ti-ro lof, frun, frun. Mins trof ta-ra ta-ra ti-ro li-ro clin, clen, clof, ta-ra ta-ra ti-ro lof. S - trung, s-trung, s - trung. Si-bi-li-bi-sib, si-bi-li-bi-sib. Na-ra-cê fa-gó pa-ió.'

Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 68.

A Figura 17 ilustra a partitura, contendo a melodia e a letra da brincadeira musical “Minstrof”, descrita no livro “Desafios Musicais”. Sua execução ocorre de maneira bem simples: os brincantes devem cantar a melodia, assim como descrita na partitura, sem embolar as palavras, mantendo sua pronúncia de forma clara, mesmo que elas não tenham significado algum.

Como explicado anteriormente, tanto o exercício oito da apostila de rítmica quanto a brincadeira musical “Minstrof” são propostas bem simples. Entretanto, podemos visualizar relações existentes em ambas as propostas como, por exemplo, nota-se que nas duas propostas são utilizadas células rítmicas com as mesmas figuras musicais e outros elementos. Sendo assim, a execução da atividade “Minstrof” pode ser uma forma de contextualizar musicalmente as células rítmicas trabalhadas e os contratempos de colcheia presentes no exercício oito.

Ademais, pode-se visualizar que a única dificuldade existente na brincadeira musical em questão, seria memorizar e entoar de maneira clara as palavras da melodia. A partir disso, podemos entender que os alunos vão se preocupar com a pronúncia e, conseqüentemente, irão trabalhar as divisões rítmicas, visto que cada uma das sílabas da brincadeira está relacionada a uma figura musical. Com isso, pode-se notar que a prática dessa atividade pode ajudar a interiorizar as divisões rítmicas das figuras musicais trabalhadas.

Figura 18 - Exercício 9 do nível 1 da apostila de rítmica

EXERCÍCIO NOVE - Leitura a duas vozes. Estude como no exercício dois (pág. 2)

The image displays ten staves of musical notation, labeled A through I, arranged in two columns. Each staff contains a sequence of rhythmic figures and notes, primarily using eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p' (piano). The notation is presented in a clear, black-and-white format, typical of a music textbook. The first column contains staves A, B, C, and D. The second column contains staves E, F, G, H, and I. Each staff is enclosed in a rectangular box.

Fonte: CUNHA e GRAMANI, 1977, p. 7.

Na Figura 18, acompanhamos o exercício nove do nível um da apostila, e nessa dinâmica os autores irão propor que os alunos realizem nove leituras a duas vozes nos mesmos padrões do exercício dois do mesmo nível. Os autores pedem que nesse exercício os estudantes realizem a leitura das duas vozes simultaneamente. Lembrando ainda que os alunos devem realizar as variações indicadas no exercício dois do nível um da apostila.

Figura 19 - Brincadeira musical Alice chubby chubby

A - li - ce chu-bby chu - bby ti - bu ti - bu ti - bu. A - li - ce chu-bby

6
chu - bby ti - bu ti - bu ti - bu. Ti - bu ti - bu ti - bu ti - bu ti - bu.

Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 36.

A Figura 19 apresenta a partitura da melodia e da letra da brincadeira musical “Alice chubby chubby”, contida no livro “Desafios Musicais”. Sua execução irá ocorrer da seguinte forma: em roda, juntinhos, o brincante coloca a mão na nuca do companheiro do lado. Todos cantam “Alice chubby, chubby” e, quando cantam “Tibu, tibu, tibu”, realizam três pulos para a direita. Nos dois próximos versos, ocorrerá da mesma forma como já explicado, porém, os três pulos serão para a esquerda. No último verso, quando se canta cinco vezes “tibu” os brincantes irão realizar cinco pulos, alternando entre o lado direito e esquerdo. Ao recomeçar a brincadeira, os participantes irão posicionar a mão nas costas dos demais participantes. Depois de cantar toda a música, coloca-se a mão no próprio joelho, depois no pé e por último no calcanhar.

Há a possibilidade de visualizar alguns elementos musicais trabalhados no exercício nove da apostila de rítmica, presentes nessa brincadeira musical. A princípio, podemos visualizar que nessa brincadeira há a presença das células rítmicas iguais às trabalhadas no exercício, sendo assim, sua prática funcionará como uma forma de contextualização musical dessas células rítmicas. Outro ponto importante é o uso do contratempo trabalhado no exercício nove. Essa brincadeira permite observar que todas as frases irão começar nos contratempos de colcheia. Com isso, a prática dessa proposta pode ajudar o aluno a interiorizar esse movimento rítmico.

Outra habilidade trabalhada é a atenção multidirecionada, no exercício nove, os alunos recorrem a ela para executar as leituras a duas vozes, e cada uma delas está dividida em uma parte do corpo. Na atividade, os brincantes se utilizam dessa habilidade nos momentos em que é preciso cantar a melodia e realizar os saltos indicados. Por fim, pode-se pressupor que, em ambas as propostas, os participantes

trabalham o uso da memória. Enquanto no exercício, os alunos são orientados a decorar sua estrutura, para compreender a execução da proposta, na atividade, os brincantes devem decorar a letra, a sequência de pulos e suas direções, além de memorizar os locais onde se deve posicionar as mãos ao longo da dinâmica.

Figura 20 - Exercício 10 do nível 1 da apostila de rítmica

EXERCÍCIO DEZ - Estude os grupos ao lado, como no exercício oito (pág. 7)

Fonte: CUNHA e GRAMANI, 1977, p. 7.

A Figura 20 apresenta o exercício dez do nível um da apostila. Nessa dinâmica, os autores propõem três grupos de células rítmicas, cada grupo contém duas vezes, sendo a voz inferior o ritmo base e a voz superior a ideia rítmica trabalhada. A princípio, os alunos devem cantar o ritmo superior e bater o ritmo base. Em um segundo momento, é proposto que marquem com os pés a semínima, a figuração que corresponde à pulsação. Cada um desses passos e orientações devem ser aplicados para cada um dos grupos disponibilizados.

Figura 21 - Brincadeira musical Rap do Zé

Zé, eu sou o Zé. E tra - ba-lho na fá-bri-ca de bo-tões. Um dia o
che-fe per-gun-tou cê táo-cu-pa-doeu dis-se não en-tão a - per-teo bo- tão coma mão di-rei-ta

Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 50.

Na Figura 21, é possível verificar a divisão rítmica e a letra da brincadeira musical “Rap do Zé” contida no livro “Desafios Musicais” e divulgada também pelo educador Rogério Almeida. A brincadeira ocorre da seguinte forma: em roda ou em um semicírculo, os brincantes são desafiados a cantar os versos e a se movimentarem desde o começo da brincadeira como os cantores do gênero musical “Rap”. No

começo, todos começam a cantar e a se movimentar, um dos brincantes é escolhido para indicar quais partes do corpo vão ser inseridas na canção, o selecionado, então, dará o primeiro comando: “Então aperte o botão com a mão direita, uh”. Os demais irão mover o braço direito, simulando apertar um botão, esse movimento será contínuo até o fim da brincadeira. Na repetição da música, o próximo comando pede que se aperte o botão com a mão esquerda, dessa forma, os brincantes irão adicionar o movimento do braço esquerdo, com isso, moverão os dois braços até o fim da música. Conforme se repete a música, mudam-se os comandos, os participantes devem fazer mímicas para cada um dos comandos sugeridos: apertar o botão com o pé, com o outro, com a cabeça, com o cotovelo e assim por diante. Os gestos são acumulativos, de forma que os brincantes devem adicionar cada novo movimento e repeti-lo até o fim da música.

Podemos visualizar que nas duas propostas anteriores são trabalhadas algumas habilidades comuns entre si. A princípio, pode-se notar que em ambas as propostas, os participantes devem se utilizar da atenção multidirecionada. No exercício dez, para realizar as sobreposições de vozes junto à marcação do pulso nos pés, deve-se utilizar essa habilidade. Já na brincadeira “Rap do Zé”, os brincantes devem se utilizar da atenção multidirecionada para cantar os versos, dançar durante a música, prestar atenção e realizar o gesto correspondente ao novo comando a cada repetição.

Podemos notar que a brincadeira em questão se utiliza das mesmas células rítmicas abordadas no exercício dez, com isso, pode-se entender essa atividade como uma forma de contextualizar musicalmente as células rítmicas. Além disso, notamos que por se repetir várias vezes a brincadeira “Rap do Zé”, os brincantes através dessas repetições podem interiorizar as durações de cada célula trabalhada.

Figura 22 - Exercício 11 do nível 1 da apostila de rítmica

EXERCÍCIO ONZE - Leitura a duas vozes. Estudar como no exercício dois (pág. 2)

The image displays eight systems of musical notation, labeled A through H. Each system consists of two staves. The notation is primarily rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'c' (crescendo) and 'f' (forte). The systems are arranged in two columns: A-D on the left and E-H on the right. Systems A-F each contain one staff with a rhythmic pattern and one staff with a corresponding pattern. Systems G and H each contain two staves with rhythmic patterns, suggesting a more complex or multi-measure exercise.

Fonte: CUNHA e GRAMANI, 1977, p. 8.

Na Figura 22, observa-se o exercício onze do nível um da apostila de rítmica. Nesse exercício, os autores propõem uma leitura a duas vozes executada da seguinte forma: os alunos devem realizar a leitura das duas vozes simultaneamente; na voz superior deve-se bater palmas e na voz inferior bater os pés, alternando entre direita e esquerda.

Figura 23 - Brincadeira musical Leonor

Fonte: TATIT e LOUREIRO, 2014, p. 22.

A Figura 23 apresenta a brincadeira musical “Leonor”, contida no livro “Desafios Musicais”, e disseminada pela educadora e flautista doce Claudia Freixedas. Nessa brincadeira, há dois ritmos corporais, um ritmo será realizado enquanto se canta o refrão, e outro enquanto se canta a segunda parte. Os brincantes cantam quatro vezes o refrão “Olha o tombo da ladeira, Leonor”, depois de cantar, seguem para a primeira estrofe na segunda parte da canção “A Leonor, uma cabocla engraçadinha”, retornam para o refrão, cantando quatro vezes, voltam para a segunda estrofe na segunda parte da canção “Eu sei que um dia lá na festa da igreja”. Por fim, a música termina, cantando quatro vezes o refrão.

Como já dito anteriormente, a brincadeira possui dois acompanhamentos percussivos corporais, um para o refrão e outro para a estrofe. O acompanhamento para o refrão ocorre da seguinte maneira: inicia-se com a batida de um dos pés na palavra “tombo”; na proposição “da” (da ladeira), bate-se a mão direita na perna direita; na sílaba “la” (ladeira), bate-se a mão esquerda na perna esquerda; nas sílabas “deira” (ladeira), bate-se novamente com a mão direita na perna direita; e batem-se palmas nas sílabas “Leo” (Leonor). Na sílaba “nor” (Leonor), bate-se o pé novamente no chão, iniciando assim a mesma célula rítmica. As autoras sinalizam que, na segunda repetição, os movimentos corporais estarão em outras sílabas.

Na segunda parte da canção, o acompanhamento ocorre da seguinte forma: na sílaba “nor” (Leonor), bate-se a mão direita no peito, na sequência cada movimento corresponderá a uma sílaba cantada; estalam os dedos da mão esquerda. Em seguida, estalam os dedos da mão direita; bate-se no peito com a mão esquerda; estalam os dedos da mão direita; depois os dedos da esquerda; bate-se a mão direita no peito; e por fim, estalam os dedos da mão esquerda. Esse acompanhamento se repete durante toda a segunda parte, tanto para a primeira estrofe, quanto para a segunda.

Pode-se visualizar semelhanças existentes entre a brincadeira em questão e o exercício onze da apostila de rítmica, além de habilidades trabalhadas em ambas as propostas. Nota-se que nas duas propostas há o uso de células rítmicas iguais, e essa semelhança mostra que a brincadeira em questão contextualiza musicalmente as células trabalhadas no exercício onze.

Além disso, nas duas propostas os indivíduos realizam mais de uma atividade ao mesmo tempo. No exercício, a leitura a duas vozes, e na brincadeira a melodia junto do acompanhamento, para a realização dessas propostas os envolvidos devem se utilizar da atenção multidirecionada. Dito isso, podemos visualizar a brincadeira musical “Leonor” como uma atividade que prepara o aluno para o exercício onze, mas também contextualiza os conhecimentos abordados.

Figura 24 - Quadro de catalogação das atividades musicais com os exercícios da apostila.

Atividades do livro “Desafios Musicais”	Exercícios da apostila de rítmica da FASCS - Nível 1	Fontes de aprendizagem referenciadas no livro
Pilão ronca	Exercício um	Não descrito no livro
Mary Sy	Exercício um	Não descrito no livro
Leonor	Exercício onze	Claudia Freixedas
lapo	Exercício seis	Paulo Tatit
Tic tic tac	Exercício sete	Não descrito no livro
Toc patoc	Exercício dois	Não descrito no livro
Dibidibi dá	Exercício seis	Angelo Mundy
Alice chubby chubby	Exercício nove	Não descrito no livro

Rondó rítmico	Exercício seis	Não descrito no livro
Xique- xique	Exercício quatro	CD-Livro Canções do Brasil. Palavra Cantada, São Paulo, 2001.
Rap do Zé	Exercício dez	Rogério Almeida
Objeto	Exercício um	Palavra Cantada. CD Pandalelê - Brinquedos Cantados. Eugênio Tadeu e Miguel Queiroz (coordenação musical). Belo Horizonte, 2001.
Tal tatu	Exercício um	Lucilene Silva
Minstrof	Exercício oito	Não descrito no livro

Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

O presente trabalho, através do cumprimento dos objetivos propostos anteriormente, procurou-se apresentar um catálogo de algumas atividades folclóricas e de autores diversos que possam dialogar com os conhecimentos rítmicos e as habilidades trabalhadas nos exercícios selecionados do nível um da apostila de rítmica de autoria de José Eduardo Gramani e Glória Cunha.

Não houve a pretensão, nesta pesquisa, de esgotar as possibilidades de atividades que pudessem se relacionar com os exercícios da apostila. Todavia, este trabalho nos permite olhar para esse material como um guia de atividades musicais que poderão ser facilitadoras na introdução e contextualização musical de conteúdos rítmicos previstos na Apostila de Rítmica investigada.

Por meio deste trabalho, foi possível entrar em contato com os materiais selecionados para o estudo e explorar as temáticas propostas pelos seus autores. No caso da apostila, propusemo-nos analisar todo o seu repertório de exercícios, todavia, com ênfase no nível um. Isso nos permitiu entender como são feitas as propostas, o que cada um dos exercícios procura trabalhar, quais as habilidades desenvolvidas em cada um deles, e mais ainda, possibilitou-nos entender como poderiam ser feitas as aproximações dos exercícios selecionados com as atividades musicais.

A partir da escolha do livro “Desafios Musicais”, conhecemos diversas propostas de atividade, bem como compreendemos como são realizadas as dinâmicas das atividades, quais as habilidades trabalhadas e de que maneira as atividades selecionadas podem ser relacionadas com os exercícios selecionados.

Por fim, após realizar as aproximações das duas propostas, o resultado alcançado condiz com o planejado, um catálogo de atividades que podem dialogar com os conteúdos e as habilidades trabalhadas nos exercícios do nível um da apostila. Entretanto, a partir da elaboração desse catálogo, registramos a sugestão de que as atividades musicais sejam feitas como vivências prévias aos exercícios, sendo uma similaridade com as diversas condutas propostas pelos autores dos métodos ativos. Corroborando essa ideia, Fonterrada (2005) destaca:

A mais importante é, sem dúvida, o que motivou sua classificação como "métodos ativos", isto é, todas elas descartam a aproximação da criança com a música como procedimento técnico ou teórico, preferindo que entre em contato com ela como experiência de vida. É pela vivência que a criança aproxima-se da música, envolve-se com ela, passa a amá-la e permite que faça parte de sua vida (FONTERRADA, 2005, p. 177).

Foi possível visualizar também que nas dinâmicas propostas, há a necessidade de valorizar e trabalhar o aluno, uma característica da proposta pedagógica, idealizada pelo próprio José Eduardo Gramani. Essa preocupação com o aluno está presente nas ideias do movimento "escola nova", em que o aluno é o foco no processo de aprendizagem (GAINZA, 2011). Com isso, pode-se visualizar as propostas trabalhadas nesta pesquisa como uma possibilidade de aplicação dentro da sala de aula.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa originou-se e se desenvolveu a partir do seguinte questionamento: **Que atividades musicais do folclore brasileiro e de autores diversos podem embasar as vivências prévias dos conteúdos rítmicos abordados na Apostila de Rítmica da FASCS de autoria de José Eduardo Gramani e Glória Cunha?**

Após selecionarmos os objetos de estudo, foi possível coletar os dados ilustrados nesta pesquisa, e por meio de uma abordagem metodológica apropriada, buscamos desenvolver um catálogo de dinâmicas que aproximem as vivências feitas pelas atividades musicais com os exercícios selecionados da apostila. A partir do resultado alcançado, conseguimos responder à questão de pesquisa e cumprir com os objetivos propostos.

O presente trabalho pode corroborar o desenvolvimento da área da educação musical, possibilitando que outros pesquisadores futuramente se utilizem desta proposta para realizar novas pesquisas. Contudo, além de possibilitar futuros desdobramentos no âmbito acadêmico, o resultado obtido com esta pesquisa pode oferecer subsídios para professores que ministrem aulas de música e que busquem por propostas lúdicas possam contextualizar conhecimentos e habilidades rítmicas.

Diversos pesquisadores citados no decorrer deste texto desenvolveram trabalhos que deram continuidade às contribuições feitas pelo educador José Eduardo Gramani. Todavia, nesta monografia, auxiliado por esses pesquisadores, buscamos trazer a possibilidade de se trabalhar com a apostila de rítmica da FASCS, adjunto de atividades musicais e outras cantigas presentes no repertório musical infantil. A esse respeito, o presente trabalho pode ilustrar uma possibilidade de se desenvolver futuras pesquisas relacionadas ao educador Gramani, com foco específico em sua trajetória pedagógica inicial.

No processo de realização deste trabalho de conclusão de curso, surgiram diversas dificuldades, dentre elas, a dificuldade de alterar a escrita usada no cotidiano para uma escrita mais refinada, como se espera em um trabalho acadêmico. A busca por referências confiáveis foi dificultada, pois em comparação com outras temáticas, poucos pesquisadores se propuseram a estudar os temas tratados no presente trabalho.

A realização desta pesquisa me ajudou a aprender os processos realizados na elaboração de um trabalho acadêmico, e a compreender o rigor que se espera no âmbito acadêmico. Por fim, foi-me possível refletir sobre as necessidades de se repensar as práticas pedagógicas utilizadas diariamente em aulas de música, sendo necessário que o educador procure propor vivências aos alunos, principalmente na área do estudo rítmico, em que se espera que os alunos desenvolvam habilidades as quais facilitem a execução musical e a compreensão da linguagem.

Registro minha intenção de dar continuidade à minha formação como pesquisador na área de educação musical em cursos de pós-graduação, bem como aprofundar o recorte inicial feito neste trabalho e, a partir de outras abordagens metodológicas, investigar a aplicação do catálogo apresentado.

REFERÊNCIAS

BONA, Paschoal. **Método completo de divisão musical**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1996.

CAVALCANTE, Fred Siqueira. **Ensino de rítmica musical: analisando uma prática pedagógica bem-sucedida**. 2004. 147 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/2685?show=full>>. Acesso em: 04 jun. 2020.

CUNHA, Glória Pereira; GRAMANI, José Eduardo. **Apostila de Rítmica - Níveis 1 a 4**. São Caetano do Sul: Fundação das Artes de São Caetano do Sul, 1977.

DE GAINZA, Violeta Hemsy. Educación musical siglo XXI: problemáticas contemporáneas. **Revista da ABEM**, v. 19, n. 25, p. 11-18, 2011. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/186/118#>>. Acesso em: 09. Mar. 2021.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. O (anti-) método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional. **OPUS**, v. 24, n. 3, p. 92-119, 2018. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018c2405/pdf>>. Acesso em: 10. jun. 2021.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. A educação musical do século XX: os métodos tradicionais. **MINISTÉRIO DA CULTURA E VALE APRESENTAM**, p. 85, 2012. Disponível em: <<https://amusicanaescola.com.br/blocos/a-educacao-musical-do-seculo-xx-os-metodos-tradicionais/>>. Acesso em: 10. jun. 2021.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre a música e educação**. 2.ed. São Paulo: Unesp, 2005.

GRAMANI, Daniella, CUNHA, Glória Pereira. José Eduardo Gramani: rítmica do Gramani – a consciência musical do ritmo. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). **Pedagogias brasileiras em educação musical**. Curitiba: InterSaberes, 2016. p. 183-206.

GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica viva: a consciência musical do ritmo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

PAZ, Ermelinda. **Pedagogia Musical no séc. XX**. Metodologia e Tendências. Brasília: Editora MusiMed, 2000, p. 147-160.

POZZOLI, Heitor. **Guia Teórico Prático**, séries 1 a 5. São Paulo: Ricordi Brasileira SA, v. 1, n. 10, 1983.

RIBEIRO, Alexandre Piccini; COELHO, Marcelo Pereira. Medida e desmedida na rítmica de José Eduardo Gramani. **Música em Perspectiva**, v. 4, n. 2, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/24875/28667>>. Acesso em: 10. jun. 2021.

SOARES, Lisbeth. **Música, educação e inclusão**: reflexões e práticas para o fazer musical. Curitiba: Intersaberes, 2020.

TATIT, Ana; LOUREIRO, Maristela. **Desafios Musicais**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2014 (Brinco e Canto).