



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**FACULDADE DE EDUCAÇÃO (FACED)**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

**JOSÉ ROGÉRIO DOS SANTOS CORREIA**

**ENSINO DE MÚSICA POR MEIO DE TECLADOS DE PERCUSSÃO: UMA  
EXPERIÊNCIA COM O GRUPO MARIMBAS DE MARACANAÚ – CEARÁ**

**FORTALEZA**

**2015**

**JOSÉ ROGÉRIO DOS SANTOS CORREIA**

**ENSINO DE MÚSICA POR MEIO DE TECLADOS DE PERCUSSÃO: UMA  
EXPERIÊNCIA COM O GRUPO MARIMBAS DE MARACANAÚ – CEARÁ**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação. Área de concentração: Ensino de Música.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carmen María Saenz Coopat.

**FORTALEZA**

**2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- C848e      Correia, José Rogério dos Santos.  
              Ensino de música por meio de teclados de percussão : uma experiência com o Grupo Marimbas de Maracanaú – Ceará / José Rogério dos Santos Correia. – 2015.  
              126 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2015.  
              Área de Concentração: Ensino de música.  
              Orientação: Profa. Dra. Carmen Maria Saenz Coopat.
- 1.Música – Instrução e estudo – Maracanaú(CE). 2.Bandas rítmicas – Maracanaú(CE). 3.Grupo Marimbas. I. Título.

---

CDD 784.6807108131

**JOSÉ ROGÉRIO DOS SANTOS CORREIA**

**ENSINO DE MÚSICA POR MEIO DE TECLADOS DE PERCUSSÃO: UMA  
EXPERIÊNCIA COM O GRUPO MARIMBAS DE MARACANAÚ – CEARÁ**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação. Área de concentração: Ensino de Música.

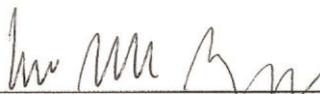
Aprovada em: 15 / 6 / 2015.

**BANCA EXAMINADORA**



Prof.ª Dr.ª Carmen María Saenz Coopat (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)



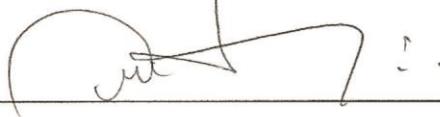
Prof. Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque

Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales

Universidade Estadual do Ceará (UECE)



Prof. Prof. Dr. Elvis de Azevedo Matos

Universidade Estadual do Ceará (UFC)

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pelo dom da música e a vocação para ensiná-la.

Aos meus pais, José Dionísio e Maria Luiza, pelo amor de sempre.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carmen María Saenz Coopat, por sua serenidade e pelas sábias orientações.

Ao Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque, pelas orientações e ensinamentos.

Ao Prof. Dr. Elvis Matos, por sua credibilidade e valiosas sugestões.

Ao Prof. Dr. Dr. José Albio Moreira de Sales José, por sua disponibilidade e colaboração.

Ao Prof. Sandro George, por sua colaboração e dedicação ao nosso Grupo Marimbas.

Ao Sr. Gerson Cecchine de Souza, Secretário de Cultura de Maracanaú, pela compreensão.

## RESUMO

O presente trabalho versa sobre o ensino de música a partir em uma experiência com crianças e adolescentes do Município de Maracanaú – Ceará, que resultou na formação de um grupo instrumental de percussão denominado Grupo Marimbas. Buscou-se estudar o processo de ensino e aprendizagem a partir das práticas pedagógicas desenvolvidas no trabalho do mencionado grupo, afim de aperfeiçoar sua performance musical e contribuir para os aspectos formativos no campo do ensino de música. Em cumprimento aos objetivos foram analisados os resultados dos métodos utilizados, foi realizado um histórico da experiência de formação musical no Grupo Marimbas e organizado um material didático contendo orientações e exercícios de técnica instrumental para teclados de percussão. Utilizei como suporte teórico a proposta pedagógica do educador musical alemão Carl Orff e os métodos de estudos técnicos para teclados de percussão de Ney Rosauro e de Morris Goldenberg. Além destes, também serviram como subsídio os trabalhos de Cruvinel (2005), Suplício (2011) dentre outros. A metodologia utilizada foi uma pesquisa qualitativa delineada por meio de um estudo de caso com observação participante, tendo como aporte os autores Bogdan e Biklen (1994), Yin (2001) e Gil (2009). Como instrumentos para coleta de dados foram utilizados: levantamento bibliográfico, documentos e observação participante natural. Os resultados desta pesquisa demonstram a relevância das práticas pedagógicas desenvolvidas no Grupo de Percussão Marimbas de Maracanaú e possibilitam que essas práticas relativas ao ensino de música sejam compartilhadas com outros educadores.

**Palavras-chave:** Ensino de Música. Teclados de Percussão. Grupo Marimbas.

## ABSTRACT

This paper deals with the music education from an experience with children and adolescents in the city of Maracanaú - Ceará, which resulted in the formation of an instrumental percussion group called “Marimbas” Group. It was studied the process of teaching and learning from educational practices developed in the group in order to improve their musical performance and contribute to the formative aspects in the music education field. In compliance with the goals the results of the methods used were analyzed, there was a historic of musical training experience in “Marimbas” Group and organized a didactic material containing guidelines and instrumental technique exercises for percussion keyboards. I used as theoretical support the pedagogical proposal of the German music educator Carl Orff and methods of technical studies for percussion keyboards of Ney Rosauero and Morris Goldenberg. Besides these, also it served as a support the works of Cruvinel (2005), Suplício (2011) among others. The methodology used was a qualitative research outlined through a case observation, with the contribution of the authors Bogdan and Biklen (1994), Yin (2001) and Gil (2009). As instruments for data collection were used: literature, documents and natural participant observation. The results demonstrate the relevance of pedagogical practices developed in “Marimbas” Percussion Group of Maracanaú and enable these practices related to music education to be shared with other educators.

**Keywords:** Teaching of music. Percussion keyboard. “Marimbas” Group.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	<b>23</b>
<b>2.1</b>	<b>Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais</b> .....	<b>23</b>
<b>2.1.1</b>	<i>Do Coletivo para a Percussão em Grupo</i> .....	<b>26</b>
<b>2.2</b>	<b>Contributos da Percussão Erudita</b> .....	<b>27</b>
<b>2.3</b>	<b>Aprendizagem Musical Compartilhada</b> .....	<b>29</b>
<b>3</b>	<b>O GRUPO DE PERCUSSÃO MARIMBAS</b> .....	<b>31</b>
<b>3.1</b>	<b>Histórico da experiência de formação musical no Grupo Marimbas</b> .....	<b>32</b>
<b>3.1.1</b>	<i>Da formação inicial aos dias atuais</i> .....	<b>33</b>
<b>3.2</b>	<b>A contribuição de Ney Rosauro</b> .....	<b>37</b>
<b>3.3</b>	<b>O que pensam os integrantes e sus pais sobre o Grupo Marimbas?</b> .....	<b>38</b>
<b>3.4</b>	<b>O processo de ensino e aprendizagem no Grupo Marimbas</b> .....	<b>40</b>
<b>3.5</b>	<b>Análise dos resultados em função dos Métodos</b> .....	<b>43</b>
<b>3.6</b>	<b>O Grupo Marimbas e seu idealizador (auto narrativa)</b> .....	<b>44</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>46</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>48</b>
	<b>APÊNDICES</b> .....	<b>50</b>
	<b>ANEXOS</b> .....	<b>106</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*“O mais significativo na educação musical é que ela pode ser o espaço da inserção da arte na vida do ser humano, dando-lhe possibilidade de atingir outras dimensões de si mesmo e de ampliar e aprofundar seus modos de relação consigo próprio, com o outro e com o mundo. Essa é a real função da arte e deveria estar na base de toda proposta de educação musical.”*

(Marisa Fonterrada)

A presente Dissertação versa sobre o ensino de música por meio de teclados de percussão e está baseada em uma experiência com crianças e adolescentes do Município de Maracanaú, no Estado do Ceará. Uma experiência cuja metodologia tem oferecido resultados relevantes para a educação musical no Estado e no Brasil. A mencionada experiência teve início em 1996 com um trabalho de educação musical infantil que gradativamente evoluiu, resultando na formação de um grupo instrumental de percussão denominado Grupo Marimbas. Essa transformação foi possível graças a uma situação favorável, conforme descrevo a seguir.

Em 1996 comecei a desenvolver um trabalho de musicalização<sup>1</sup> de crianças, ministrando cursos de iniciação musical e nesse sistema de cursos trabalhei até o ano 2000. Em 2001 tive a possibilidade de optar pela formação de conjuntos instrumentais de percussão e, mais que isso, decidi trabalhar especificamente com conjuntos instrumentais de percussão formados por xilofones e metalofones oriundos do Instrumental Orff<sup>2</sup>, com inserção de alguns instrumentos complementares, por exemplo, surdo, triângulo, agogô e ganzá, que traziam práticas rítmico/sonoras próprias da cultura do nordeste brasileiro ao conjunto europeu. Esta opção me possibilitaria a formação de um grupo permanente, embora anualmente renovado mediante o ingresso de novos alunos.

---

<sup>1</sup> Musicalização é um termo abrangente. Aqui está sendo usado como sinônimo de iniciação musical infantil, um momento inicial no ensino de música, uma vez que este último pode atingir etapas de desenvolvimento que ultrapassam a musicalização. Mais sobre musicalização, ver Penna (2012, p. 29-49).

<sup>2</sup> Conjunto de instrumentos musicais propostos por Carl Orff especificamente para fins educacionais. Internacionalmente é conhecido como *Orff-Instrumentarium*.

Posteriormente, com a ampliação e extensão do projeto aos adolescentes, foram inseridos o glockenspiel, o vibrafone, o xilofone e a marimba, também conhecidos como teclados de percussão ou barrafones.

Os teclados de percussão fazem parte da família dos instrumentos da percussão, constituída tanto por variadas formas estruturais como também por diferentes características timbrísticas. [...] Os teclados de percussão, fazem parte da categoria dos idiofones, cujos sons são resultantes da vibração do próprio corpo do instrumento, não necessitando de tensão tais como cordas ou membranas. Dentre estes tipos específicos de idiofones, temos a marimba, o xilofone, o glockenspiel e o vibrafone. [...] Na literatura brasileira, encontramos o termo barrafones usado por alguns autores como Luiz D´Anunciação e Ney Rosauero, para se referirem a estes instrumentos. (SUPLÍCIO, 2011, p. 25).

Os barrafones são instrumentos bem maiores do que os xilofones e metalofones do Instrumental Orff. Eles possuem uma extensão sonora ampla e outros recursos que permitem um extraordinário desenvolvimento dos alunos, tanto tecnicamente quanto em termos de performance individual ou em conjunto. No entanto, por serem instrumentos praticamente desconhecidos no Brasil, existe aqui uma carência de metodologias ou propostas de ensino desses instrumentos. Esta é uma questão fundamental no presente trabalho que já nos seus objetivos, como se verá mais adiante, propõe-se a organização de um material didático para teclados de percussão. De antemão esclareço que, no contexto deste trabalho, o termo “teclados de percussão” é utilizado de forma abrangente, ou seja, refere-se aos grandes teclados (barrafones) utilizados na percussão erudita e/ou popular, mas também se refere aos pequenos xilofones e metalofones do Instrumental Orff, mais utilizados em trabalhos de iniciação musical infantil.

Quando mencionei uma situação favorável que possibilitaria a evolução do meu trabalhado de educação musical infantil, culminando na formação do Grupo de Percussão Marimbas, estava me referindo exatamente ao novo trabalho que pude desenvolver a partir da aquisição desses instrumentos maiores acima descritos.

O Grupo Marimbas é o objeto central deste trabalho, um projeto de educação musical e cidadania que já contribuiu para a formação musical e humana de aproximadamente 500 crianças e jovens de Maracanaú. Mas antes de tratar detalhadamente a respeito desse Grupo, faço a seguir uma breve narrativa recordando a minha formação musical e o início da carreira profissional como professor de música até o momento da criação desse grupo de percussão. O intuito dessa incursão no meu passado é ajudar na compreensão dos motivos que me instigaram a realizar a presente pesquisa no campo da Educação.

## Trajetória de minha formação musical

Comecei a estudar música aos 12 anos de idade na banda de música da minha cidade natal (São Gonçalo do Amarante – CE). O primeiro instrumento que segurei em minhas mãos e tentei aprender foi uma trompa, mas após algumas semanas mudei para o clarinete, instrumento que aprendi a tocar razoavelmente bem e com o qual permaneci por dez anos. Posteriormente, já em Fortaleza, também aprendi a tocar outros instrumentos (flauta doce, piano, violoncelo), o que veio a ser muito útil para a minha formação de músico e professor. Mas aquela fase inicial como jovem músico na banda municipal foi um tempo marcante e inesquecível pelos momentos felizes e pelo aprendizado. Bem vale a pena descrever aqui algumas das circunstâncias do meu primeiro contato com um instrumento musical e o que fiz para conquistar o meu espaço na banda. Uma história que se resume em duas palavras: paciência e perseverança.

Após assistir uma apresentação da então considerada como melhor banda de música do Estado do Ceará (Banda do Piamarta<sup>3</sup>), que fora tocar em minha cidade por ocasião de uma série de inaugurações, fiquei realmente encantado com aquele som maravilhoso. E como iam ter início as inscrições para a formação da banda de música municipal de São Gonçalo decidi que iria participar da mesma. Fiz minha inscrição e logo começaram as aulas de teoria musical, sendo este um requisito indispensável para os futuros instrumentistas. Duas aulas por semana durante seis meses. Três professores maestros (Costa Holanda, Manoel Olímpio e Isaías Duarte). Lembro nitidamente da concorrência inicial: 80 inscritos para 20 instrumentos.

Finalmente chega o dia tão esperado. Os que se mostraram mais “talentosos” ou conquistaram a “simpatia” do maestro escolheram os instrumentos de suas preferências: saxofone, clarinete, trompete, trombone, etc. Para mim, que não me “enquadrei” nos critérios acima, sobrou a trompa e foi com ela que comecei a minha prática musical apendendo a tirar as primeiras notas e a tocar aqueles Contratempos, tão frequentes nos arranjos de qualquer música que a banda viesse a executar.

Hoje, conhecendo bem a importância dos instrumentos musicais, já não faço distinção e nada tenho contra nenhum deles, do mais aparentemente simples ao mais complexo. Mas àquela época do meu contato inicial com um instrumento, aquele que me

---

<sup>3</sup> Banda Juvenil Dona Luíza Távora, do Centro Educacional da Juventude Padre João Piamarta (Fortaleza).

sobrara (*mellophone* ou trompa de marcha) não era o da minha preferência. Eu queria mesmo era uma flauta ou clarinete.

Felizmente minha oportunidade chegou pouco tempo depois, após algumas desistências, quando o maestro me entregou um clarinete. Logo senti facilidade com a mecânica daquele instrumento e consegui boa desenvoltura. Praticava diariamente durante horas e aquele som melodioso me encantava dia após dia. Durante seis anos foram inúmeros ensaios e apresentações nos festejos municipais e em diversas cidades do interior cearense. Aqueles foram bons momentos que hoje fazem parte das recordações dos meus primeiros passos pelo mundo da música.

Ao completar 18 anos de idade devolvi o clarinete para a Prefeitura e cheguei a pensar que nunca mais tocaria um instrumento. Mas como diz o provérbio: “O futuro a Deus pertence”. Naquele momento eu estava completamente equivocado. Me afastei por uns dois anos, pois precisava trabalhar e a música ainda não era vista por mim nem por meus pais como uma profissão. Em vista disso, mudei-me para Fortaleza, passando a morar na casa dos meus avós maternos (Vó Ritinha e Vô Esaú), com a Tia Clara e vários primos. Típica casa acolhedora da descendência. Dali partia diariamente para um trabalho que meu pai arranjara numa construtora.

À época eu tinha concluído apenas a oitava série (correspondente ao atual Ensino Fundamental). Após alguns meses naquele trabalho saí a procurar outro e numa agência de empregos uma moça me disse: “Porque você não volta a estudar, ainda é tão jovem?” Fiquei pensando no assunto e no ano seguinte recomecei, melhor dizendo, dei continuidade aos meus estudos, pensando em concluir apenas o Ensino Médio. Mas aquele momento indicava, sem que eu percebesse, o meu reencontro com o mundo da música. É que consegui uma bolsa de estudos no Colégio Júlia Jorge, à época, uma boa escola, pertencente à Campanha Nacional de Escolas da Comunidade (CNEC). A bolsa me possibilitava estudar regularmente, com a condição de participar da banda de música. E assim a luz da música voltou a iluminar o caminho da minha existência.

Ao concluir o Ensino Médio chegou a hora do vestibular e naquele momento não tive uma dúvida sequer a respeito de qual curso fazer. Música! A música soou como resposta à pergunta que me fiz apenas uma vez. Que curso farei? Música. E assim ocorreu.

Após a aprovação no vestibular ingressei no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual Ceará – UECE e só a partir de então comecei a perceber que o meu reencontro com a música era definitivo, embora ainda não estivesse claro um caminho

específico a percorrer, ou seja, uma especialidade no vasto universo da música. Por enquanto eu estava ali na condição de acadêmico, aperfeiçoando meus estudos, aprofundando meus conhecimentos na Arte e Ciência da Música. Foram anos de um aprendizado decisivo para minha formação profissional. Porém, antes de começar a trabalhar profissionalmente com música muita coisa aconteceu.

Apesar de estudar em uma universidade pública, para me manter com transporte e outras pequenas despesas trabalhei como bolsista na própria universidade mediante bolsas de trabalho e de iniciação científica, e em outras instituições que desenvolviam atividades de formação musical de jovens. Dessa forma a música continuava iluminando o meu caminho e intensificando sua presença na trajetória de minha formação profissional.

Certa ocasião, após assistir uma apresentação da Orquestra Sinfônica da Paraíba na elegante Praça Portugal, no Bairro Aldeota em Fortaleza, senti uma forte emoção com tanta “energia sonora” que emanava daquela música e perpassava sobre o meu corpo quase me levando às lágrimas. Pura atuação da música sobre meu Ser.

Já era noite quando me retirei daquele lugar após o concerto, mas de lá saí decidido a aprender outro instrumento por meio do qual eu pudesse me aproximar mais da música clássica, erudita ou de concerto como alguns preferem denominar a música dos grandes mestres. Imediatamente pensei no violino.

No dia seguinte procurei me informar onde poderia realizar meu novo desejo e encontrei o Sesi com seu Centro de Formação de Instrumentistas de Cordas. Era o que eu precisava. Para lá me dirigi com o firme propósito de aprender a tocar violino. O maestro Vasquen Fermanian sugeriu que, em função de minha idade, seria melhor para mim o violoncelo. Apesar de nunca ter detido minha atenção sobre tal instrumento, aceitei de bom grado a sugestão do maestro e então comecei a estudar mais um instrumento. Não demorou para que eu percebesse que o maestro estava certo. Não encontrei muita dificuldade em aprender e logo o *Cello* com seu som grave-médio-agudo conquistava meu coração e entrava definitivamente para a minha vida musical.

Daquele período recorro muitas situações e alguns momentos bem difíceis. Os ensaios na Camerata SESI/UFC e o rigor do maestro estão entre esses momentos. Mas também foram momentos de muito aprendizado, que resultaram em apresentações gratificantes e que contribuíram decisivamente para a minha formação musical. Como membro Camerata participei de dois festivais internacionais de música: Curso Internacional de Férias da Pró-Arte, no Rio de Janeiro e Festival Internacional Eleazar de Carvalho, em

Fortaleza. No mesmo período também estudei um pouco de piano e toquei clarinete na banda de música do Centro Social Urbano Governador Cesar Calls que ficava próximo à minha residência.

Destaco que ao participar da Camerata pude conhecer de perto o naipe das cordas friccionadas, o que acrescentou muito ao meu aprendizado sobre a música instrumental, principalmente nos aspectos formais, técnicos e expressivos. Mas até então, mesmo na universidade e em outros cursos de música eu não sabia qual seria o meu futuro profissional no âmbito da música. Isso só descobri prestes a concluir o curso na UECE, durante o estágio, quando comecei a dar aulas de música para as crianças da Terceira e Quarta Séries no Colégio Júlia Jorge, aquele que me acolhera de volta à música quando me mudei para Fortaleza.

Durante aquele estágio senti certa facilidade ao ensinar, transmitir, compartilhar meus conhecimentos musicais com os pequeninos. E um domínio da situação (domínio de sala) que de certa forma me surpreendeu. Quando minha professora de prática de ensino em música disse perante uma das turmas que eu já era um professor e que só faltava a experiência, então “acordei”. Percebi que ali estava se definindo o meu futuro profissional a partir da música. Eu seria professor. Professor de Música. Após a conclusão do curso na UECE não restava nenhuma dúvida de que eu seria professor de música, arte com a qual tenho uma relação tão íntima quanto misteriosa.

Finalmente veio a confirmação que faltava para definir a minha atuação profissional dentro do universo de opções que a música oferece em termos de especialização. Um concurso público para professor de música no Município de Maracanaú<sup>4</sup> selou em definitivo o meu destino. Numa sequência cronológica, me formei em 1993, fiz o concurso em 1994 e em 1995 começava a minha tardia carreira profissional no mundo da música.

Posteriormente, ainda fui aprovado em outros dois concursos para professor de artes. O primeiro na Prefeitura de Fortaleza, onde trabalhei durante um ano e o outro para o Estado do Ceará. Mas desisti de ambos e optei por dedicar meu tempo integral ao ensino de música em Maracanaú, por encontrar ali a perspectiva de realizar um projeto de educação musical, de musicalização de crianças, pois descobri que essa era a atividade com a qual eu mais me identificava e me sentia capacitado para realizar.

Considero, portanto, que foi em Maracanaú onde realmente teve início a minha trajetória de educador musical. Dentre tantas atividades posso destacar: aulas de teoria da

---

<sup>4</sup> Maracanaú é um município da Região Metropolitana de Fortaleza, no Ceará, no Brasil. É o maior centro industrial do Estado.

música, curso de teclado, flauta doce e principalmente os conjuntos de percussão infantil e infanto-juvenil. E foi destes últimos que surgiu, fruto da minha obstinada dedicação, o Grupo de Percussão Marimbas. Esse grupo é de suma importância na minha vida em relação à música e sua contribuição para a minha formação profissional e humana. Mas prefiro narrar essa parte mais adiante, no capítulo dedicado ao Grupo Marimbas.

Por enquanto, importa saber que ao decidir trabalhar com a percussão abre-se um horizonte até então inexplorado por mim. A música percussiva com seus instrumentos, suas técnicas, estilos e possibilidades performáticas é um microuniverso dentro da música como um todo. No âmbito dessa narrativa da minha formação musical, isso implica dizer que ali, no início do meu trabalho de professor, eu mais uma vez me deparava ante a necessidade dar prosseguimento ao meu processo de aprendizagem musical. Agora percebo com mais clareza que esse processo é permanente.

### **Justificativa**

Quando falei da carência de metodologias ou propostas de ensino para teclados de percussão no Brasil, esse fato já constitui uma justificativa para esta pesquisa. Mas quero acrescentar outros argumentos, sejam eles decorrentes do meu envolvimento pessoal com o tema conjuntos de percussão ou baseados em propostas voltadas ao ensino de música.

Questionando-me sobre que benefícios ou vantagens haveriam para o público infanto-juvenil aprender música por meio de conjuntos de percussão cheguei a algumas conclusões que justificam minha decisão de trabalhar com esse tipo de formação instrumental.

Por tratar-se de um trabalho pedagógico baseado em conjuntos instrumentais, comparando com o ensino individual, o ensino em grupo, também conhecido como ensino coletivo, propicia diversas vantagens. Segundo Flavia Cruvinel,

O ensino em grupo possibilita uma maior interação do indivíduo com o meio e com o outro, estimula e desenvolve a independência, a liberdade, a responsabilidade, a auto-compreensão, o senso crítico, a desinibição, a sociabilidade, a cooperação, a segurança, e no caso específico do ensino da música, um maior desenvolvimento musical como um todo (CRUVINEL, 2005, p.80).

De um ponto de vista estrito da música percussiva, tem-se outra vantagem que é trabalhar com instrumentos de afinação fixa, o que nem sempre ocorre com outros grupos musicais. Especificamente no caso dos teclados de percussão pode-se ter um aprendizado musical completo, uma vez que tais instrumentos possibilitam o estudo dos três principais

elementos da música: ritmo, melodia e harmonia. Além disso, o timbre desses instrumentos constitui um atrativo especial, principalmente para as crianças. Já os professores podem se beneficiar utilizando como recurso didático o repertório musical, seja ele folclórico, popular ou erudito. Podem também (e devem), criar exercícios e estudos baseados nos recursos que os instrumentos oferecem. Como ressalta Paiva (2004, p. 27), “[...] a percussão representa um importante elo de ligação entre a música popular e erudita.” O autor acrescenta que:

A aprendizagem musical através dos instrumentos de percussão acontece de diferentes maneiras, em diferentes manifestações musicais e em diferentes contextos e grupos sociais. Seja qual for a situação, o modelo ou o processo de ensino e aprendizagem envolvido, a percussão está presente de maneira marcante em diversas práticas musicais. (PAIVA, 2004, p. 24).

Isso vem reforçar meus argumentos sobre as vantagens do ensino de música por meio de instrumentos de percussão. Paiva enfatiza que em um tempo de questionamentos a respeito de currículos, metodologias e sobre a importância da música, nós professores “podemos utilizar o universo musical, rítmico e percussivo brasileiro para enriquecer nossas práticas e conceitos.”<sup>5</sup>

Mas se essas vantagens e possibilidades são motivadoras, por outro lado, estamos ante um trabalho que ainda encontra obstáculos, principalmente no que diz respeito a material bibliográfico. Conforme afirma Erwin Schrader:

[...]estudos sobre os processos de ensino e aprendizagem de instrumentos percussivos e o impacto formativo no campo da educação musical são reduzidos. O material bibliográfico disponível é escasso, com pouquíssimos trabalhos na área que tratem da música percussiva numa perspectiva de realização musical coletiva na atuação de professores de música. (SCHRADER, 2011, p. 4)

E principalmente em situações específicas como no caso do ensino de música a crianças e adolescentes por meio de conjuntos de percussão, a escassez de material bibliográfico, sejam livros didáticos, métodos, enfim, a carência de uma literatura como suporte pedagógico dificulta esse tipo de trabalho no Brasil. Essa carência faz com que nós professores tenhamos que adaptar métodos importados e criar estratégias de ensino para podermos realizar uma prática educacional de qualidade satisfatória. Ressalto que, no que concerne ao assunto teclados de percussão, o pouco que existe situa-se em dois extremos: a musicalização infantil e a percussão sinfônica.

É nesse contexto que vamos encontrar, de um lado, experiências isoladas de alguns educadores no campo da iniciação musical infantil utilizando o Método *Orff-*

---

<sup>5</sup> PAIVA, 2004, *loc. cit.*

*Schulverk*<sup>6</sup> e no outro extremo, alguns projetos na área de música instrumental percussiva com crianças e adolescentes, utilizando métodos de percussão sinfônica, como os de Ney Rosauero e Morris Goldenberg. Um exemplo, talvez o único no Brasil, a beneficiar-se das duas propostas é o Grupo de Percussão Marimbas de Maracanaú, que em na sua turma avançada trabalha com base nos métodos de percussão sinfônica dos autores acima mencionados e na turma de iniciantes utiliza-se o Método e o Instrumental Orff.

Esse Instrumental é formado por vários instrumentos classificados de acordo com a sua construção e técnica de execução. No conjunto existem os instrumentos de percussão de afinação definida (xilofone, metalofone, etc.), percussão de altura indeterminada (pratos, triângulo, castanholas, tambores, bloco de madeira, etc.), flautas e instrumentos de cordas (viola da gamba ou o violoncelo). “O instrumental pode ser diversificado de acordo com as especificidades de cada grupo de alunos.” (HASELBACH, 1971, *apud* BONA, 2011, p. 145).

Uma recomendação do próprio Carl Orff nos faz refletir sobre importância desse grande conjunto instrumental por ele idealizado para enriquecer a prática de sua obra escolar. “A execução de todos os instrumentos, mesmo dos mais simples, requer instrução adequada e prática. Devemos, especialmente, visar obter bonitas sonoridades e um perfeito sentido de conjunto.” (ORFF; KEETMAN, 1961 [1950]). Essa recomendação consta já na introdução do primeiro volume (Pentatônico) de sua obra escolar, *Orff-Schulverk*. No final desse volume, orientações sobre como utilizar os instrumentos em cada peça e diversas ilustrações demonstrativas enfatizam esse desejo manifestado por Orff no sentido de se obter os melhores resultados do conjunto.

O educador musical Jos Wuytack, um entusiasta da pedagogia musical de Carl Orff, também enaltece o Instrumental Orff.

Uma das ideias brilhantes de Carl Orff foi a dimensão instrumental, inspirada em instrumentos folclóricos de todo mundo, incluindo instrumentos de percussão de lâminas e de pele, e flautas de bisel. A partir daqueles Orff desenvolveu instrumentos que são fáceis de tocar usando uma técnica elementar, são cuidadosamente afinados e constituem um belo conjunto instrumental, com uma qualidade sonora equilibrada. Tenho sido sempre, e ainda sou, um grande entusiasta do instrumental Orff. Acredito que estes instrumentos proporcionam uma oportunidade fantástica para desenvolver uma consciencialização nas áreas de descoberta musical, realização de música de conjunto, criação de novas formas e percepção dos vários elementos da música. É importante que o professor tenha conhecimento do âmbito, da tessitura e das características típicas de cada instrumento. (WUYTACK, 1993, p. 6).

---

<sup>6</sup> *Orff-Schulverk: musik for kinder* (*Orff-Schulverk: música para crianças*) é um método de educação musical do compositor e educador musical Carl Orff e da educadora Gunild Keetman. Trata-se de uma série de arranjos e exercícios musicais destinados às crianças e que foram publicados em cinco volumes.

Como disse anteriormente, foi a partir de 2001 que passei a trabalhar de forma sistemática com os instrumentos indicados por Carl Orff para educação musical das crianças, utilizando principalmente os xilofones e metalofones. Esse trabalho vem dando bons resultados, o que para mim demonstra que esses instrumentos são um valioso recurso para ensinar música às crianças.

No decorrer dessa experiência com o Grupo Marimbas, venho percebendo que da minha prática docente tem surgido alguns procedimentos didáticos que vem se mostrando eficazes para o ensino de música a crianças e adolescentes por meio de conjuntos instrumentais com teclados de percussão. Em sua maioria são orientações relacionadas à postura e estudos de técnicas instrumentais, mas também inclui procedimentos a respeito da linguagem musical escrita (teoria musical), por exemplo: maneiras de utilizar os símbolos musicais, estratégias de leitura rítmica e melódica, andamento, dinâmica e expressão.

Mas é principalmente no que diz respeito a orientações técnicas, tais como: utilizar baquetas<sup>7</sup> e outros acessórios ou as próprias mãos para obter diversas sonoridades, bem como para conseguir executar obras mais complexas que tais procedimentos justificam sua relevância. Goedert (2009, p.112) afirma que “Sobre a prática em conjunto, outro problema encontrado em alunos iniciantes de percussão refere-se ao material empregado na execução das obras, como tipos de baquetas e acessórios, assim como possíveis recursos a serem utilizados na execução.”

É neste sentido que o material didático aqui organizado, tendo por base os métodos que já estão sendo utilizados com resultados positivos no Grupo Marimbas pode contribuir. Esse material (Apêndice A), denominado de Orientações e Exercícios de Técnica Instrumental para Teclados de Percussão tem duas importantes finalidades: propiciar condições para uma boa performance musical com os pequenos teclados de percussão (xilofones e metalofones) e preparar os alunos para o trabalho com os instrumentos maiores. Trata-se de uma proposta metodológica contendo orientações e numerosos exercícios técnicos e arranjos musicais de minha autoria.

E por falar em performance musical, este é um assunto amplo, seja na pesquisa em música ou em cursos de formação musical. Existe uma considerável produção de literatura acadêmica na área da performance musical. Almeida (2011); Cerqueira (2011); Costa (2008); Cuervo (2009); França (2000); Swanwick (1979, 2003). Destes autores, Cerqueira fornece em

---

<sup>7</sup> Baqueta: pequeno bastão de madeira ou material sintético utilizado em instrumentos de percussão.

seu Compêndio de Pedagogia da Performance Musical informações essenciais para os propósitos desta pesquisa.

Cerqueira fala sobre materiais didáticos, métodos e abordagens em performance musical, mas o que diz respeito diretamente a essa pesquisa é o capítulo sobre o ensino da performance musical nos contextos do ensino individual e coletivo. E sobre este último contexto o autor afirma que no coletivo tem-se um “Ambiente de aprendizagem com mais de um indivíduo, permitindo adotar uma ampla variedade de metodologias.” (CERQUEIRA, 2011, p. 45). E classifica estas metodologias ou abordagens em: Oficina de Performance, *Master-Class*, Música de Câmara, Grandes Grupos Instrumentais e a Iniciação Musical a partir da performance. A respeito desta última o autor entende como

[...] sendo o único dos contextos que não exige pré-requisitos musicais. Assim, a metodologia se caracteriza pela abrangência de questões musicais envolvidas, podendo trabalhar composição, improvisação, percepção, análise, audição crítica, leitura de partituras e técnica instrumental, entre outros, utilizando Música Popular, Folclórica, Erudita ou Contemporânea, por exemplo. Neste contexto, reforça-se a elaboração de arranjos como metodologia, permitindo utilizar improvisação como parte do processo composicional, abordar repertório de interesse do grupo, trabalhar teoria e percepção musical de forma prática, adotar estratégias do ensino informal como ‘tocar de ouvido’, tratar de questões interpretativas e técnicas, e adequar a composição ao nível de cada indivíduo, sem haver a necessidade de separá-los por estágio de desenvolvimento. Esta estratégia é muito motivadora, pois todos são importantes para o fazer musical, independente de seu nível. (CERQUEIRA, 2011, p. 46).

É por meio desta última abordagem que justifico o conceito de performance musical quando penso na experiência com o Grupo de Percussão Marimbas como inspiradora dos objetivos deste trabalho.

Os parágrafos a seguir tratam das questões inerentes ao trabalho de pesquisa. Me refiro aos objetivos, a escolha da metodologia, incluindo o local da pesquisa e os procedimentos de coleta e análise de dados. E ainda uma breve abordagem dos capítulos.

Em cumprimento ao Objetivo Geral foi estudado o processo de ensino e aprendizagem a partir das práticas pedagógicas coletivas desenvolvidas no trabalho com o Grupo de Percussão Marimbas de Maracanaú, afim de aperfeiçoar sua performance musical e contribuir para os aspectos formativos no campo do ensino de música.

Quanto aos Objetivos Específicos, foi realizado um histórico da experiência de formação musical no Grupo Marimbas, foram analisados os resultados dos métodos de ensino utilizados no Grupo e organizado um material didático com orientações e exercícios para teclados de percussão.

A metodologia utilizada nesta pesquisa teve uma abordagem qualitativa. Esta escolha foi possível por ser a mais adequada para os intuítos desta investigação, pois as observações buscaram analisar aspectos de natureza formativa social e musical dos integrantes do Grupo de Percussão Marimbas a partir da minha prática docente no contexto desse Grupo.

O objetivo dos investigadores qualitativos é o de melhor compreender o comportamento e experiência humanos. Tentam compreender o processo mediante o qual as pessoas constroem significados e descrever em que consistem estes mesmos significados. Recorrem à observação empírica por considerarem que é em função de instâncias concretas do comportamento humano que se pode reflectir com maior clareza e profundidade sobre a condição humana. (BOGDAN; BILKEN, 1994, p.70)

Como delineamento desta abordagem qualitativa foi utilizado o estudo de caso. “*Um estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos.*” (YIN, 2001, p. 32, grifo autor). Portanto, este modelo adequa-se às estratégias de investigação sobre grupos, com finalidade de aprofundar-se em seus contextos e características. Assim sendo, realizei um estudo de caso sobre o Grupo de Percussão Marimbas de Maracanaú. Ressalto que tal delineamento é classificado como um estudo de caso único, pois apenas o Grupo de Percussão Marimbas de Maracanaú esteve no centro do processo investigativo. Ainda quanto a este delineamento, sabe-se que:

Os estudos de caso servem a muitos propósitos de pesquisa. São úteis para proporcionar uma visão mais clara acerca de fenômenos pouco conhecidos. São adequados para a formulação de hipóteses de pesquisa. Também podem ser utilizados para fornecer explicações acerca de fatos e fenômenos sob o enfoque sistêmico. O que significa que os estudos de caso podem servir tanto a propósitos exploratórios quanto descritivos e explicativos. Abrangem, portanto, um espectro de possibilidades muito mais amplo que o da maioria dos delineamentos de pesquisa. (GIL, 2009, p. 14).

A minha afinidade com o Grupo Marimbas apresentou-se nesta investigação como uma vantagem quanto ao envolvimento e participação na pesquisa. Antes de iniciar os propósitos deste trabalho eu já atuava como professor, regente e coordenador do grupo, desde sua criação em 2003, tendo a minha participação constante como líder do grupo, portanto, à frente das principais decisões sobre o mesmo. Neste caso, enfrentei a pesquisa como um Estudo de Caso com observação participante.

Esta pesquisa teve como cenário principal a sala de aulas e ensaios onde o Grupo Marimbas realiza suas atividades. Um espaço que apesar de reduzido, oferece algumas vantagens, como ar condicionado, revestimento acústico, exclusividade de uso do grupo, estar

inserido em um centro cultural e gozar de flexibilidade com relação a horários. Neste sentido percebe-se de antemão que este é um espaço privilegiado.

Para a coleta de dados foram utilizados os seguintes instrumentos e técnicas: levantamento bibliográfico, documentos e observação participante natural. Nesta última forma os dados foram coletados a partir da minha participação ativa e contínua como pesquisador atuante na realidade do grupo. Com relação à observação Gil (2009) informa que em muitos estudos de caso, este é um recurso essencial pois é mediante tal procedimento que o pesquisador entra em contato direto com o fenômeno que está sendo estudado. O autor acrescenta que “A observação tem como principal vantagem em relação a outras técnicas a de que os fatos são percebidos diretamente pelo pesquisador, sem qualquer intermediação.” (GIL, 2009, p. 71).

As observações, em caráter participante e natural, foram realizadas dentro do meu trabalho com os alunos do Grupo Marimbas, do qual sou fundador e professor desde o início de suas atividades. Portanto, no decorrer desta etapa da pesquisa continuei atuando no grupo e ao mesmo tempo, na condição de investigador desenvolvi minhas observações.

A observação participante consiste na participação real do pesquisador na vida da comunidade, da organização ou do grupo em que é realizada a pesquisa. O observador assume, pelo menos até certo ponto, o papel de membro do grupo. Daí por que se pode definir observação participante como uma técnica pela qual se chega ao conhecimento da vida de um grupo a partir de seu próprio interior. [...] A observação participante pode assumir duas formas distintas: a natural, quando o observador pertence à mesma comunidade ou grupo que investiga, e artificial, quando se integra ao grupo com o objetivo específico de realizar a observação. [...] A observação participante apresenta muitas vantagens na coleta de dados em estudos de caso. (GIL, 2009, p. 74-75).

Dentre algumas vantagens mediante este recurso de coleta de dados posso mencionar o acesso rápido que tive a todos os dados referentes ao grupo, como listas de frequência, avaliações; documentos pessoais como fotos, vídeos e sons; artefatos materiais como o acervo de partituras, livros, quadro pautado e todos os instrumentos musicais utilizados nas aulas e ensaios. Outra vantagem foi perceber a realidade grupo – motivações, interesses, insatisfações, situações favoráveis e adversas – a partir dos seus integrantes e não de um ponto de vista externo.

A análise dos dados obtidos foi feita no decorrer do processo de coleta. “Uma característica dos estudos de caso é que na maioria das pesquisas qualitativas a análise dos dados é um processo interativo, ou seja, inicia-se quando se começam os primeiros acessos aos procedimentos metodológicos.” (SANTOS, 2013, p. 38). A cada contato com o material

da pesquisa foram surgindo reflexões, indagações e percepções. Mas trata-se uma análise fundamentada teoricamente, que segundo Gil,

Consiste na definição de procedimentos analíticos com fundamento em proposições teóricas. Nela, assume particular importância a construção do arcabouço teórico, pois a lógica subjacente ao modelo é o da comparação dos resultados obtidos empiricamente com os que são obtidos dedutivamente de construções teóricas. (GIL, 2009, p. 93-94).

Através dessas percepções, juntamente com a documentação e materiais didáticos, pude entender como as práticas pedagógicas eram aplicadas ao grupo. E considerando que essas práticas estão vinculadas a métodos e propostas voltadas para o ensino de música, pode-se concluir que esta análise ratificou a validade dos resultados obtidos empiricamente, uma vez que foram confrontados com as informações das deduções teóricas. Por fim, os dados foram sistematizados em formato de texto e interpretados com base nos suportes teóricos utilizados durante a investigação.

### **Abordagem dos capítulos**

O presente trabalho está organizado em quatro capítulos, sendo esta introdução o primeiro. O segundo capítulo trata da fundamentação teórica. Nele estão expostas as teorias e métodos que contribuíram para a realização da pesquisa, quais sejam: Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais, Métodos Ativos em Educação Musical, Métodos para estudos técnicos em teclados de percussão e Aprendizagem Musical Compartilhada.

O terceiro capítulo é dedicado ao Grupo de Percussão Marimbas. Descrevo a experiência de formação musical do Grupo, sua origem e desenvolvimento até os dias atuais; analiso seu processo de ensino e aprendizagem em função dos métodos utilizados em suas práticas pedagógicas e trago à luz informações sobre o que pensam seus integrantes a respeito do mesmo. Também falo mais um pouco a respeito de minha relação com o Grupo.

E o quarto capítulo traz as minhas considerações finais, onde faço um fechamento dos assuntos tratados nos capítulos precedentes, recapitulando sinteticamente os resultados da pesquisa em função dos objetivos propostos. E por fim, enfatizo a relevância deste trabalho que fica assim concluído com suas referências, anexos e apêndices, ressaltando aquele que traz uma proposta metodológica para o ensino de música por meio de teclados de percussão.

## **2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

Neste capítulo faço uma explanação das teorias que contribuíram para a realização da pesquisa a partir do tema Ensino de Música e conforme os propósitos indicados nos objetivos. Dessa forma, a abordagem aqui está centrada na teoria do ensino coletivo de instrumentos musicais, com suas especificidades: ensino coletivo de instrumentos de cordas, de sopro, percussão, dentre outros. Ademais, em função de sua amplitude, é necessário delimitar o próprio Ensino Coletivo. Segundo Almeida “[...] é necessário buscar uma delimitação teórica e conceitual para o Ensino Coletivo, no intuito de compreendê-la, uma vez que, hoje estão em voga diversos trabalhos de Educação Musical que se dizem utilizar tal abordagem.” (ALMEIDA, 2014 p. 112).

Assim sendo, busquei essa delimitação por meio de um desdobramento da temática Ensino Coletivo, recorrendo a algumas propostas voltadas ao ensino coletivo de música em grupos instrumentais de percussão, fazendo também uma referência aos “métodos ativos” em educação musical, com ênfase na proposta do educador alemão Carl Orff.

Também faço uma abordagem de dois métodos para teclados de percussão erudita que contribuíram para a elaboração desta dissertação. E por fim, um enfoque sobre o conceito de Aprendizagem Musical Compartilhada.

### **2.1 Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais**

Alguns educadores preferem chamar de ensino em grupo, ensino em conjunto; uns apontam diferenças conceituais, outros não, mas em síntese trata-se uma modalidade de ensino onde se trabalha com mais de um aluno. No entanto, deve-se ressaltar que existem situações nas quais apenas o fato de ensinar mais de um aluno não seja o suficiente para configurar um trabalho como ensino coletivo de instrumentos.

De qualquer forma, atualmente a iniciação instrumental através do ensino coletivo é uma metodologia que está sendo estudada e aplicada em diversos instrumentos e níveis. Cruvinel (2003, p. 2), comenta que “O Ensino Coletivo é uma importante ferramenta para o processo de democratização do ensino musical [...] Alguns projetos ligados a essa filosofia de ensino vêm surgindo no país, alcançando êxito, tanto na área pedagógica quanto na social.” Com efeito, a autora entende que esse tipo de ensino veio democratizar o acesso das pessoas à formação musical.

Percebo a relevância do ensino coletivo de música como um meio de transformação social e este é um aspecto que faz parte do meu trabalho com os alunos do Grupo Marimbas. O repertório, as relações interpessoais no grupo, o ritual das apresentações, são alguns exemplos de atitudes e procedimentos que propiciam aos alunos a compreensão de uma realidade social e cultural muito diferente da que vivenciam em seus lares e na própria comunidade. São escolhas e condutas que promovem a transformação social do ser humano, no caso aqui em questão, das crianças e jovens que participam desse grupo de percussão.

Além do aspecto social, outro ponto considerado importante nesta pesquisa é o que diz respeito à pedagogia do ensino coletivo. Praticamente todos os autores aqui mencionados, que tratam do ensino coletivo de instrumentos musicais, abordam os aspectos pedagógicos desse tipo de ensino. Sucintamente, são questões relacionadas com a metodologia e com as vantagens pedagógicas. Por exemplo, as maneiras que o ensino coletivo pode ocorrer, a postura do professor, a duração das aulas, os recursos didáticos, disciplina e organização, a motivação dos alunos, dentre outros.

Faço agora uma reflexão sobre o aspecto pedagógico de uma metodologia do ensino coletivo em grupos de percussão. Como trabalhar, por exemplo, a iniciação e o desenvolvimento musical dos alunos com instrumentos diferentes, na mesma aula, ao mesmo tempo? A sistematização de uma metodologia eficiente para o ensino coletivo heterogêneo<sup>8</sup> de instrumentos de percussão é possível sim, pela existência de elementos comuns na execução desses instrumentos.

No presente caso, quero me referir especificamente aos teclados de percussão (xilofone, marimba, metalofone, etc.). Embora sejam instrumentos de dimensões e timbres diferentes, o que os aproxima quanto ao processo de aprendizagem é o fato de serem teclados com formatos semelhantes e a utilização de baquetas como acessórios comuns e indispensáveis para o aprendizado de qualquer um deles. De maneira que, compreendido o processo em um, com algum estudo e treinamento compreende-se nos demais. Os elementos comuns entre esses instrumentos possibilitam a criação de estudos e técnicas de ensino que podem ser trabalhadas de maneira simultânea. Isso pode trazer até outras vantagens, considerando a peculiaridade do músico percussionista ser geralmente um multi-instrumentista, necessitando em vista disso, preparar-se desde o início de seus estudos para

---

<sup>8</sup> Ensino Coletivo Heterogêneo acontece quando vários instrumentos diferentes são trabalhados no mesmo grupo. Já Ensino Coletivo Homogêneo ocorre quando o mesmo instrumento é lecionado em grupo.

executar diversos instrumentos pertencentes ao naipe da percussão. Nessa condição ele tem a vantagem de praticar vários instrumentos por meio de técnicas similares.

Outro aspecto importante para o sucesso da metodologia é a adoção do Estudo Dirigido<sup>9</sup> como técnica de trabalho. Cruvinel (2003, p. 48) explica que “No formato de Estudo Dirigido, a aula é dividida em três partes – a revisão, a informante e a aplicação.” A estrutura didática da aula é a seguinte: na revisão o professor faz uma recapitulação dos assuntos abordados anteriormente, na informante o aluno recebe novas orientações técnicas ou novos materiais para serem trabalhados e a aplicação é a fase de treinamento em que o aluno estuda com base nas informações adquiridas.

João Maurício Galindo acredita que o Estudo Dirigido é uma eficiente estrutura didática, já que o professor conduz a aula de uma forma detalhada, passo a passo, como destaca-se no trecho a seguir:

[...] o aluno efetivamente pratica na frente do professor que observa e corrige. Mais que isso, o professor guiará seu estudo minuto a minuto, definindo quantas vezes um exercício deverá ser repetido, em que velocidade será executado, se haverá ou não um aumento de velocidade, e em gradação; corrigirá sua postura, aplicará exercícios pra relaxamento, ginásticas para alongamento e desenvolvimento de determinados feixes musculares; corrigirá sua afinação, seu som e sua articulação; e finalmente, por se tratar de um grupo, trabalhará desde cedo um repertório a três ou mais vozes. Para cada um desses itens, o professor dispõe de técnicas de trabalho definidas e testadas, e poderá, além disso, criar as suas próprias (GALINDO, 2000, p. 57).

Tem-se aqui a questão da postura do professor no âmbito do ensino coletivo de instrumentos. Quanto a isso, Cruvinel (2003, p. 49) informa que “A partir do método coletivo, a postura do professor deve ser como a de um regente. Desde o primeiro dia de aula, os alunos devem sentir que fazem parte de uma Orquestra de Cordas. Além do professor-regente, no mínimo um outro professor deverá estar em aula para auxiliá-lo.”

Ainda em relação à metodologia do ensino coletivo de instrumentos, Cruvinel (2005, *apud* SOUZA, 2013, p. 33) percebeu que “o resultado musical é mais rápido quando se integra à prática e à teoria. Através da vivência musical cotidiana, aliada às práticas lúdicas contextualizadas ao aluno, haveria, então, o desenvolvimento da independência e da consciência crítica.” A teoria musical é ensinada de acordo com a necessidade prática, ou seja, o elemento teórico surge em função da prática, sendo inclusive demonstrado após a explicação. “Portanto, pode-se afirmar que a teoria musical utilizada é a **Teoria Aplicada.**” (CRUVINEL, 2003, p. 50, grifo do autor).

---

<sup>9</sup> Conceito utilizado por Alberto Jaffé para denominar a filosofia e a estrutura didática das aulas coletivas.

E Tourinho (2007, p. 2-4), elenca os princípios de aprendizagem do ensino coletivo, quase todos relacionados diretamente com a metodologia e com as vantagens pedagógicas. Lista-se a seguir os referidos princípios sistematizados pela autora.

- 1) Acreditar que todos podem aprender a tocar um instrumento;
- 2) Acreditar que todos aprendem com todos;
- 3) A aula é direcionada para o grupo, exigindo do estudante disciplina, assiduidade e concentração;
- 4) O planejamento é feito para o grupo, levando-se em conta as habilidades individuais;
- 5) Autonomia e decisão por parte dos estudantes;
- 6) O ensino coletivo elimina os horários vagos.

Estes princípios foram aplicados por três professores (Barbosa, Oliveira e Tourinho) no trabalho com seus alunos. A razão de trazê-los ao contexto dessa reflexão sobre uma metodologia do ensino coletivo em grupos de percussão é por constatar que os mesmos estão em sintonia com a prática aqui exemplificada através das atividades desenvolvidas no Grupo Marimbas.

### ***2.1.1 Do Coletivo para a Percussão em Grupo***

A variedade de instrumentos e múltiplas possibilidades de agrupá-los, dentre outros fatores, são vantagens que a percussão em grupo oferece quando se trabalha o processo de ensino e aprendizagem da música em um contexto coletivo.

O ensino instrumental em grupo tem muitos defensores, dentre os quais a renomada percussionista Evelyn Glennie, que em determinada ocasião assim se pronunciou:

O ensino em grupo permite aos professores e alunos serem responsáveis por seu crescimento coletivo e abre as portas da descoberta para cada um. Em um grupo, professores e alunos se esforçam, pressionam e lideram uns aos outros a altos níveis [...] Eu experimentei o ensino musical em grupo quando jovem. Eu fui imersa em um ambiente de demonstração e inspiração pelos professores e colegas que permitiu me desenvolver como ser humano e levou o meu ser melhor a capacidade de aprender sozinha. (EVELYN GLENNIE, 2004 *apud* MILLS, 2007, p. 192).

No caso do Grupo de Percussão Marimbas, quanto ao processo de ensino e de aprendizagem, há na aplicação das práticas percussivas uma mescla de métodos de percussão

erudita e da proposta de educação musical infantil *Orff-Schulverk*, também conhecida como Método Orff. Deve-se ressaltar que o Método Orff faz parte dos chamados métodos ativos em educação musical.

Entende-se por métodos ativos as abordagens de educação musical que foram desenvolvidas no início do século XX e introduzidas, no Brasil, nos anos de 1950 e 1960, baseados em uma perspectiva de ampliar a relação homem e música através de práticas que englobassem conhecimentos além das competências de técnica instrumental, ou seja, a experiência musical deveria ser compactuada com o contexto cultural, social e a atuação do indivíduo como um todo. (SANTOS, 2013, p. 29).

Eles surgiram como resposta aos desafios ante as mudanças na sociedade ocidental na passagem do século XIX para o século XX. Na verdade, nem todos podem ser considerados métodos, por isso também são conhecidos como propostas ou abordagens (FONTERRADA, 2008).

Esta fundamentação aborda a concepção dos métodos ativos, especificamente, na proposta pedagógica *Orff-Schulverk*, de Carl Orff. A essência da proposta pedagógica de Orff encontra-se na educação por meio da música elementar, onde na sua concepção, a música está interligada ao movimento, à dança e à linguagem. O ritmo é a base essencial.

Em síntese, Carl Orff propõe que a criança tenha uma vivência musical integrada com outras linguagens artísticas e que o ensino seja baseado no ritmo, movimento e improvisação. Também possibilita que as crianças se socializem através de atividades em grupos nos quais tenham participação ativa, por meio da voz, do corpo e dos instrumentos musicais.

Quando pensamos na proposta de Carl Orff para o ensino de música devemos considerar que ela foi inicialmente direcionada para um determinado *locus* (a Alemanha da década de 1950) e para um público específico. Após ter contato com os procedimentos pedagógicos de Orff, compete ao educador musical compreendê-los e aplica-los de forma contextualizada. Portanto, acrescento que no presente caso, essa proposta está de acordo com a realidade do grupo pesquisado.

## **2.2 Contributos da Percussão Erudita**

Após essas informações acerca dos conceitos e princípios que nortearam o presente trabalho, faz-se necessário constar aqui uma breve menção a dois métodos que também foram importantes para a sistematização do presente trabalho. Vale salientar que eles são bastante utilizados para estudos técnicos em teclados de percussão.

O primeiro é *Modern School for Xilophone, Marimba and Vibraphone*, de Morris Goldenberg. Trata-se de um clássico entre os métodos para teclados de percussão. Elaborado à base de exercícios e estudos progressivos, inclui ainda trechos transcritos de obras selecionadas do grande repertório orquestral. Quanto ao autor, Morris Goldenberg (1911-1969), foi um percussionista que atuou como solista em grandes orquestras com os principais maestros de sua época. Também foi professor na *Juilliard School of Music* e sua obra pedagógica inclui métodos para Caixa Clara e Tímpanos.

O segundo método é intitulado Exercícios e Estudos Iniciais para Barrações, Ney Rosauo. Após estudar as diversas técnicas para teclados de percussão, Ney Rosauo desenvolveu sua própria maneira de estudo destes e de outros instrumentos de percussão como a caixa clara, surdo e pandeiro, tendo elaborado um método para instrumentos brasileiros de percussão. Mas é sua técnica de baquetas nos teclados de percussão o que mais se destaca dentre suas orientações didáticas no ensino da música percussiva, uma vez que é frequentemente utilizada por seus alunos e ex-alunos no Brasil e em outros países.

Faz-se necessário aqui um adendo, afim de esclarecer o que a palavra “método” significa no contexto deste trabalho. Tourinho (1994), defende a ideia de que:

[...] o método de ensino é uma invenção social, historicamente referenciada, que reflete concepções ideológicas específicas e organiza, apenas parcialmente, algumas possibilidades de tratar um conhecimento durante a relação de ensino e aprendizagem. Um método de ensino não pode, então, ser visto simplesmente com um arranjo lógico, eficiente e objetivo de um campo do conhecimento para uso no ensino. [...] No caso específico da música, encontramos obras que, mesmo sem pretensão explícita de se caracterizar como método, apenas descrevem uma infinidade de atividades e exercícios que supostamente dariam conta do ensino e levariam ao aprendizado da matéria. (TOURINHO, 1994, p. 16).

E Paiva (2004), comenta sobre o que geralmente se entende por método no ensino de instrumentos musicais, no caso instrumentos de percussão.

O termo método é frequentemente utilizado no meio musical para designar materiais didáticos que servem de ferramentas pedagógicas para o estudo de determinado instrumento musical. De maneira geral, o senso comum refere-se a método de bateria e percussão como um material didático supostamente organizado para o estudo desses instrumentos. (PAIVA, 2004, p. 28).

Nesta pesquisa o termo método tem a intenção de ser uma abordagem mais ampla e contextualizada, entendendo-se contextualização como um recurso de flexibilização e expansão de conteúdos e também como uma maneira de ir além da limitação que os métodos trazem consigo, pela rigidez e sequência de passos. Assim sendo, os métodos aqui mencionados serão enfocados levando-se em consideração a utilização dos mesmos em nosso

contexto tempo-espaco, refletindo sobre a eficacia de seus conteudos e a possibilidade de insercao de elementos da cultura musical brasileira. Por exemplo, samba, maracatu, frevo, baião, bem como inserções do cancionero folclórico infantil.

### 2.3 Aprendizagem Musical Compartilhada

A proposta pedagógica denominada Aprendizagem Musical Compartilhada ainda é muito recente para mim. Mesmo assim considero importante mencioná-la, ainda que sucintamente, uma vez a mesma já começa a fazer parte das práticas pedagógicas do grupo investigado nesta pesquisa.

Nesta abordagem sobre Aprendizagem Musical Compartilhada recorro a Almeida (2014), que em sua Tese de Doutorado trata o assunto com muita propriedade.

O processo de Aprendizagem Musical Compartilhada pode ocorrer independentemente da figura institucional do professor em ambientes de ensino informais, assim como através dos indivíduos que rodeiam o aprendiz. Este aprende com as ações advindas do meio social que podem se dar em interação com outros indivíduos, por vezes sem a intenção clara de consolidar o ato de ensinar. (ALMEIDA, 2014 p. 137).

De acordo com o autor: “Na ideia do saber compartilhado se destacam ainda características como a colaboração, a solidariedade, o estímulo à interação, os quais podem emanar do contexto das relações sociais e pedagógicas.”<sup>10</sup> E ampliando alcance da proposta, ele acrescentar que:

A ideia de Aprendizagem Musical Compartilhada é potencializada na medida em que há uma heterogeneidade de instrumentos e de saberes, uma vez que, nestes casos, os estudantes buscam a interação almejando a aprendizagem com seus pares, ampliando a relação do aprender e do ensinar.<sup>11</sup>

E pelo que já percebi (através da prática), os benefícios proporcionados pelo ensino musical em um grupo de percussão onde os integrantes mais experientes compartilham seus saberes com os que estão iniciando se refletem também na forma de incentivo para os novatos e de motivação para todos.

E numa visão mais ampla, a Aprendizagem Musical Compartilhada traz o pressuposto de que o processo de aprendizagem pode ocorrer a partir de diversos saberes musicais já existentes.

---

<sup>10</sup> ALMEIDA, 2014 p.138.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 269.

O conhecimento musical já é preexistente. Há diversos métodos, livros, abordagens pedagógicas, que tratam a aprendizagem musical. Por conseguinte, a aprendizagem musical ocorre a partir de saberes musicais já existente, sejam eles organizados, a exemplo da notação ocidental, a técnica da prática instrumental, saberes culturais, dentre outros. (ALMEIDA, 2014, p. 136).

Às vezes, trabalhando com as canções folclóricas ou músicas populares que normalmente não são executadas pelas emissoras de rádio e televisão, as crianças se manifestam dizendo que já ouviram tal música cantada ou tocada por seus pais ou avós. Como exemplo cito a canção **Luar do Sertão**, do compositor Catulo da Paixão Cearense. Ao escutar a melodia dessa música alguns alunos a identificaram através de seus avós. O que ocorreu neste caso, foi que através de uma peça de repertório revelou-se um saber musical que alunos trazem consigo, um saber compartilhado advindo da identidade cultural familiar.

Essa é uma situação muito favorável para a aprendizagem musical. Uma compartilha de saberes que permite aos alunos a assimilação de conhecimentos a partir da apropriação e releitura dos valores culturais imanentes em suas origens.

### 3 O GRUPO DE PERCUSSÃO MARIMBAS

Quando se fala em grupo de percussão, geralmente estamos tratando de grupos formados por numerosos e diferentes instrumentos percussivos, mas nem por isso com muitos músicos, uma vez que um só percussionista pode tocar diversos instrumentos. Existe uma grande variedade de instrumentos de percussão extremamente distintos entre si. A utilização desses instrumentos agrupados com finalidades específicas é o que caracteriza e justifica a formação de grupos percussivos em diversas modalidades – grupos de percussão sinfônica (ou erudita), grupos de percussão popular, folclóricos, escolares, dentre outros.

O Grupo de Percussão Marimbas é centrado nos teclados de percussão (xilofone, marimba, vibrafone e *glockenspiel*), com inserção de outros instrumentos complementares (surdo, caixa, pandeiro, ganzá, agogô...), conforme o repertório ou proposta de estudo. É um grupo formado por crianças e adolescentes e tem como metas possibilitar a seus integrantes o direito à cidadania – pela inclusão sociocultural – e o desenvolvimento de suas capacidades artísticas através da música instrumental.

Posso afirmar que o Grupo Marimbas está inserido em duas das modalidades acima descritas. É um grupo de percussão sinfônica (por sua formação instrumental e em função de boa parte do repertório ser de música erudita), mas é também um grupo escolar pois tem no ato de **ensinar** música a sua principal razão de existência enquanto grupo. E o que o torna diferente de outros grupos brasileiros de percussão sinfônica é o fato de seus integrantes serem crianças e adolescentes. Os outros grupos nestas modalidades são grupos universitários, formados por jovens e adultos. Temos, por exemplo, o Grupo de Percussão da Universidade de Santa Maria (RS), os Grupos de Percussão da UNICAMP e da UNESP (SP), dentre outros.

O Grupo Marimbas é resultante de um processo de iniciação musical que evoluiu para o formato de um grupo infanto-juvenil de percussão sinfônica. Essa evolução foi possível a partir de três fatores conjugados: a aquisição dos grandes teclados de percussão, a ampliação da faixa etária dos integrantes e uma proposta metodológica mista, onde passou-se a utilizar métodos de iniciação musical infantil e métodos de percussão erudita.

O Marimbas é considerado um grupo de referência em se tratando do ensino de música a crianças e adolescentes no Município de Maracanaú. E a comunidade também o vê dessa forma, ou seja, como um grupo de valor educacional exemplar, ondes as crianças e os jovens podem aprender música e cultivar outros valores importantes para o ser humano. Alguns líderes comunitários conhecem o trabalho do grupo, pois temos realizado

apresentações não só em escolas, mas também em associações comunitárias, igrejas, enfim, na comunidade. Nessas ocasiões, ou posteriormente, esses líderes nos procuram para expressar que o pensam sobre a importância de um grupo como o Marimbas para socialização das crianças e dos jovens, para afastá-los do “mundo das drogas” e para inseri-los na sociedade como “cidadãos de bem”.

Figura 1 – Grupo de Percussão Marimbas



Fonte: Rogério Correia (2014).

Como nos diz Santos: “A realidade de uma comunidade, os problemas sociais, as questões políticas e culturais são exemplos de temáticas que trazem apontamentos para um trabalho que busque um processo formativo mais humano e reflexivo.” (SANTOS, 2013, p. 31). E sem dúvida, a comunidade na qual o Grupo Marimbas está inserido tem muitos problemas sociais, mas também valores culturais que não podem ser deixados à margem de um trabalho educacional.

### 3.1 Histórico da experiência de formação musical no Grupo Marimbas

Denominado Grupo de Iniciação Musical Infantil de Maracanaú, o Marimbas surgiu do trabalho de musicalização iniciado em 1996 por mim e pelo professor Sandro George Queiroz da Silva na Secretaria de Educação, Cultura e Desporto de Maracanaú. Utilizávamos a proposta de educação musical *Orff-Schulwerk* (também conhecida como Método Orff), contextualizada àquela realidade, onde crianças com idades entre sete e doze anos aprendiam música por meio da prática coletiva, usando conjuntos formados por instrumentos de percussão.

Para as crianças era o primeiro contato com instrumentos como o xilofone e o metalofone, uma vez que esses instrumentos não pertenciam ao universal cultural delas. Mas desde o início tínhamos também vários instrumentos que elas conheciam, por exemplo, triângulo, tambor, ganzá, pandeiro, etc. Elas experimentavam diversos instrumentos, mas a preferência num primeiro momento era maior pelos xilofones e metalofones, talvez mais pela beleza visual do que pela sonoridade dos mesmos.

Preferências à parte, cabia a nós, professores, explicar e fazê-las entender na prática, que alguns desses instrumentos são um pouco mais difíceis de tocar no início, por isso às vezes temos que começar com um instrumento mais fácil. Além disso, em um grupo todos os instrumentos são igualmente importantes. E num grupo de percussão, em especial, podemos fazer uma rotação onde cada integrante pode tocar diversos instrumentos.

Em suma, com tantos instrumentos disponíveis as crianças começavam a **aprender música fazendo música**, conforme sugerem os denominados métodos ativos em educação musical<sup>12</sup>, e gradativamente iam desenvolvendo seus potenciais artísticos e também se beneficiando nos aspectos social e educacional.

O projeto atendia (e atende até hoje) as crianças da comunidade, tendo como pré-requisito apenas que estivessem estudando, fosse em escolas municipais, estaduais ou particulares. Semestralmente eram abertas vagas, dando oportunidade a outras crianças de participarem de um projeto, que era (e continua sendo) gratuito, tendo como exigências a assiduidade e disciplina, indispensáveis em se tratando do ensino de música. O resto vem por acréscimo, pois quando Música e Educação caminham juntas, além de capacidades musicais, o educando desenvolve poderes como concentração e percepção, cria atitudes como respeito e cooperação, reduz seus medos e inibições, torna-se enfim, mais sensível, criativo, participativo, crítico e consciente dos seus direitos e deveres enquanto cidadão e ser humano.

### ***3.1.1 Da formação inicial aos dias atuais***

Como o projeto já indicava a preferência pela prática com o Instrumental Orff, para iniciá-lo recebemos da Prefeitura de Maracanaú os seguintes instrumentos: um metalofone profissional de 30 teclas, um metalofone soprano de 22 teclas, dois xilofones sopranos e dois xilofones contraltos de 13 teclas (Dó a Lá), dois xilofones sopranos e dois

---

<sup>12</sup> Propostas de educação musical surgidas no início do século XX, visando ampliar a relação entre homem e música através de práticas que levassem em consideração o contexto sociocultural e permitissem ao indivíduo o desenvolvimento de suas competências.

xilofones contraltos de 9 teclas (Dó# a Sol#), um xilofone baixo de 13 teclas (Dó a Lá) um pandeiro, uma pandeirola, três triângulos (em três tamanhos diferentes), dois pares de claves, um ganzá, um caxixi, dois pares de castanholas e um tambor.

Nos dois primeiros anos, 40 alunos, divididos em duas turmas de 20, participaram das atividades, tendo duas aulas semanais com uma hora de duração. As crianças praticavam música ainda sem a necessidade da teoria musical, utilizando instrumentos de percussão e flauta doce. Andavam e corriam na sala ao toque de um tambor, realizavam exercícios rítmicos e também praticavam o canto. A partir de 1998 passou-se a trabalhar apenas com música instrumental.

Ao final de cada ano se realizava uma apresentação para a comunidade e os alunos recebiam seus certificados. Como exemplo, vale mencionar o recital de encerramento do primeiro ano do curso, realizado no dia 13 de dezembro de 1996, tendo no programa (Anexo A) as seguintes canções: O Relógio e a Porta, Pinheirinho de Natal, Bom Natal, Frere Jacques, e um *Pout Pourri* com Mulher Rendeira, Asa Branca e Na Bahia Tem. Aquela apresentação foi aplaudida pelos gestores, pelos pais das crianças e respaldou a continuidade de um trabalho que nos anos seguintes cresceu quantitativa e qualitativamente.

A cada semestre a quantidade de vagas para novos alunos era proporcional às desistências e aos que deveriam sair em função da idade limite que era quatorze anos. No entanto, ao completarem essa idade poderiam seguir seus estudos musicais em outros cursos ou grupos ofertados pelo poder público municipal, como os cursos de violão, teclado eletrônico, banda de música e canto coral.

A partir do ano 2000 ocorreram mudanças importantes na proposta de trabalho e até mesmo no visual do grupo. Foram adquiridos mais xilofones e metalofones Orff, possibilitando duplicar os instrumentos e trabalhar em pares, por exemplo: dois xilofones sopranos, dois contraltos, etc. Outra mudança foi a decisão de não mais expedir certificados, uma vez que a proposta do trabalho mudara de curso para grupo, onde as crianças poderiam permanecer durante vários anos e já não fazia sentido os tais certificados. Também comecei a pensar em um nome definitivo para o grupo. Um nome onde não constassem palavras como “infantil” ou “bandinha” que nos incomodavam, a mim e ao professor Sandro, por considerarmos que estes vocábulos diminuía a relevância do trabalho perante a comunidade.

Outra mudança decisiva foi que o estudo de teoria musical se tornou tão importante quanto a prática instrumental. Havia crianças que já participavam das atividades a mais de dois anos, portanto, chegara o momento de implementar mudanças, agregar novos

conhecimentos que propiciassem uma evolução qualitativa no desenvolvimento musical dos participantes e também no repertório do grupo. Ademais, aquela decisão prenunciava a grande transformação pela qual o grupo passaria nos anos seguintes.

A partir de 2002 passei a residir em Maracanaú e a dedicar-me exclusivamente ao Grupo, coordenando tudo a respeito do mesmo. Aquisições, apresentações, planejamento, arranjos musicais, etc. Também comecei a compor e assim o Marimbas passou a ter músicas inéditas e exclusivas em seu repertório. Em função das composições fez-se necessário a utilização de instrumentos que emitissem as sonoridades almejadas. Construí artesanalmente diversos instrumentos, possibilitando execuções musicais em níveis mais avançados. Um exemplo é O Mar (Apêndice B), composição de minha autoria, onde os instrumentos emitem sons (sugestivos) de ondas, tempestades e calmarias.

Figura 2 – Instrumentos “onda”



Fonte: Rogério Correia (2014).

Reporto-me ainda ao nome do grupo para informar que em seus primeiros anos de existência ele teve como denominações temporárias, Grupo de Iniciação Musical Infantil (2001) e Grupo Musical Infantil Marimbas (2003). No dia 11 de outubro de 2003, em formato de orquestra de percussão, com 50 componentes, o grupo realizou um importante recital em uma escola de Maracanaú. No programa (Anexo B), música popular brasileira, canções folclóricas, uma peça para conjuntos instrumentais, de Carl Orff e cinco composições de minha autoria: Cenas de Um Dia no Campo, Música para Crianças, Música Oriental, Contrastes e O Mar. Aquela foi a primeira vez que a palavra **marimbas** foi utilizada para identificar o grupo.

Em 2004 veio o nome definitivo: Grupo Marimbas. Na época, a palavra marimbas era simbólica e proposital pois sinalizava em direção a um instrumento que eu sonhava para o meu Grupo. Esse instrumento era a Marimba. O sonho se realizou dois anos depois com a aquisição de duas marimbas de concerto. Mas ainda em 2004, o Grupo ganhou um belo uniforme social, e no dia 15 de julho daquele ano, por ocasião da Feira da Música, realizou uma empolgante apresentação no Centro de Convenções do Ceará. Ressalto que naquela apresentação, a exemplo das demais até então realizadas, foram utilizados os xilofones e metalofones do Instrumental Orff, uma vez que ainda não tínhamos os teclados de percussão sinfônica.

Figura 3 – Apresentação Grupo Marimbas na Feira da Música em 2004



Fonte: Acervo Pessoal

Em 2005 a proposta de iniciação musical infantil ampliou-se e modificou-se. Estendeu-se a faixa etária aos adolescentes e com isso as crianças poderiam permanecer no grupo até completarem dezoito anos de idade. E para o ingresso de novatos passou-se a realizar um teste básico de aptidão musical baseado no teste de musicalidade para crianças, de H. J. Koellreutter (Anexo C). Eram aprovados aqueles que acertassem no mínimo 40% das questões. Foram mudanças necessárias para o trabalho que veio a ser desenvolvido a partir do ano seguinte, quando o grupo passou a ter uma nova configuração instrumental com os teclados de percussão sinfônica. Também ainda em 2005 o projeto do Grupo Marimbas foi aprovado no Ministério da Cultura para a obtenção de benefícios fiscais concedidos por meio da Lei nº 8.313/91 (Lei Rouanet), (Anexo D).

Em 2006 o Projeto foi selecionado e patrocinado pela Petrobras. Foi uma conquista decisiva pois com aquele suporte financeiro comprei os grandes teclados de percussão que possibilitaram uma evolução extraordinária, tanto na aprendizagem quanto na performance musical dos alunos. A primeira apresentação do Marimbas com os novos instrumentos ocorreu no dia 8 de junho de 2006, no Teatro do Centro Cultural Dorian Sampaio, em Maracanaú. Foi o primeiro de dois recitais didáticos que realizamos para os alunos das escolas municipais (Anexo E).

De 2007 a 2013 o Grupo Marimbas esteve inserido no Anuário Nacional Viva Música! como um projeto social que promove a “Cidadania Musical” em Maracanaú (Anexo F). E tiveram continuidade as aulas, ensaios e apresentações. É sempre importante ressaltar as apresentações pois elas trazem motivação e contribuem para o processo de aprendizagem dos participantes. Em 2010, 2011 e 2013 o Grupo Marimbas participou dos encontros percussivos da Universidade Federal do Ceará (Anexos G, H). Além dessas, o Marimbas já realizou apresentações em diversos municípios cearenses, em locais públicos e particulares.

Resta dizer que do início das atividades que resultaram na formação do Grupo Marimbas até presente momento, mais de 500 alunos já passaram pelo grupo. Alguns estão atuando em bandas de música ou em orquestras jovens, a grande maioria, no entanto, não seguiu carreira na música. Eventualmente encontro alguns em Maracanaú ou por meio das redes sociais. Todos demonstram sentir boas recordações, pois é comum pronunciarem a conhecida frase “bons tempos aqueles”. Mesmo para os que não se tornaram músicos profissionais, ao que me parece, ficou-lhes a mensagem de cidadania que receberam quando participaram das nossas atividades. E se isso contribuiu para a formação humana de cada um deles, então concluo que a experiência lhes “valeu a pena”.

Atualmente o Marimbas é formado por 13 crianças e adolescentes com idades entre sete e dezessete anos e 2 professores-regentes. Se comparado aos primeiros anos o grupo está reduzido, mas em processo de renovação. O trabalho é permanente.

### **3.2 A contribuição de Ney Rosauro**

Após tornar-se um grupo de percussão sinfônica o Marimbas passou a ser mais conhecido, não só em Maracanaú, mas também no Ceará, em outros Estados e até em outros países. Vale destacar no ano de 2009, um reconhecimento internacional por meio do percussionista e educador musical, Dr. Ney Rosauro, da *University of Miami*. Ele passou a

incentivar e orientar o grupo através dos seus métodos e composições para percussão. Já utilizamos vários métodos de Ney Rosauro, mas sua obra didática que se tornou sistemática para o aprendizado de técnicas instrumentais no Grupo Marimbas é o método Exercícios e Estudos Iniciais para Barrafonas.

Ao tomar conhecimento da existência desse grupo de crianças e jovens aprendendo instrumentos de percussão sinfônica aqui no Estado do Ceará, Ney Rosauro mostrou-se surpreso e contente. Disse não conhecer nenhum outro grupo de crianças desenvolvendo um trabalho similar no Brasil e de imediato se prontificou a nos ajudar com materiais didáticos e acessórios. Isso se concretizou quando em julho de 2009 recebemos uma quantidade de métodos, composições e baquetas para estudos e apresentações. Embora não tenhamos contato frequente com Ney Rosauro, em momentos importantes ou quando necessitamos uma orientação ele sempre nos tem atendido com atenção e generosidade.

### **3.3 O que pensam os integrantes e seus pais sobre o Grupo Marimbas?**

Para termos mais informações a respeito da contribuição do Grupo Marimbas a seus integrantes, seja no aspecto musical ou na formação humana, quero destacar uma importante colaboração do professor Sandro George Queiroz da Silva ao presente trabalho.

O professor Sandro, que desde o início do grupo compartilha comigo seus conhecimentos educacionais e musicais, elaborou um questionário que foi entregue aos participantes para que respondessem juntamente com seus pais ou responsáveis. Com isso podemos ter uma estimativa da contribuição do Grupo Marimbas para a formação das crianças e jovens que dele participam. Nos permite também perceber como os familiares veem essa contribuição e como os participantes entendem a importância do Grupo Marimbas em suas vidas.

Apresento a seguir, em forma de porcentagem, uma síntese das respostas da pesquisa. Os números correspondem à soma das respostas dos pais com as respostas dos integrantes do grupo, divididos por dois. A pesquisa também pode ser visualizada na forma de gráficos (Anexo I).

Eis as respostas: Para 68%, o grupo representou uma oportunidade de crescimento musical e educacional; 52% informaram que mudaram seus hábitos em função do que aprenderam no grupo, e para 64% o grupo ajudou ser mais educado, bom filho e cidadão mais consciente. O fato do grupo aceitar alunos das escolas públicas e particulares também foi

considerado positivo para 76%, como um direito igualitário que leva a uma maior compreensão sobre cidadania.

Com relação ao aprendizado musical, foi positivo e correspondeu às expectativas de 76% dos que responderam. E para 66,5%, participar de um grupo de percussão traz ganhos educacionais. Perguntado se o integrante pode opinar sobre o repertório do grupo, 48% disseram que não. Essa resposta sugere, no meu entender, que os professores/regentes reflitam sobre esse assunto. Por outro lado, para 75,5%, trabalhar um repertório formado por músicas folclóricas, populares e eruditas contribuiu para um enriquecimento cultural.

Dois perguntas sobre o teste de aptidão musical, questionam se o grupo é excludente ao utilizar esse instrumento para selecionar seus integrantes; e se o grupo ganhou qualidade depois que passou aplicar esse teste. Na primeira pergunta, 46% dos pais acham que o grupo é excludente ao utilizar um teste de aptidão. Já para 33% dos integrantes o grupo não é excludente pelo fato de adotar um teste de aptidão como critério de acesso. Sobre a questão da qualidade, 64% acreditam que sim, o grupo melhorou depois que passou a utilizar o teste.

Foi perguntado também se ao aumentar o número de ensaios para quatro vezes por semana, isso se traduziu em qualidade no repertório do grupo. 64% acham que sim. E para 66,5%, o número limitado de componentes (no máximo 20), também contribuiu para a qualidade musical do grupo.

Por fim, quisemos saber se na opinião dos integrantes e de seus pais, o Grupo Marimbas ganhou status em Maracanaú após o patrocínio da Petrobras e a aquisição de novos instrumentos. Para 55% dos que responderam, o grupo ganhou notoriedade no município após essas conquistas.

Por meio desses resultados percebe-se que o Grupo Marimbas está dando sua parcela de contribuição para formação humana e musical dos seus integrantes. E essa contribuição é importante para eles e seus familiares.

Acrescento aqui apenas duas frases de ex-integrantes. São palavras que exemplificam bem o sentimento e o que pensam aqueles que participam ou participaram do Grupo Marimbas sobre a importância do mesmo em suas vidas. “Faz parte da minha história de vida...” (EDVANDO MACIEL, 2015). “Esse grupo com certeza fez parte da minha juventude, no qual eu aprendi a gostar de música.” (RAFAEL SILVA, 2015). Para mim, os depoimentos desses dois jovens são reveladores e gratificantes.

### 3.4 O processo de ensino e aprendizagem no Grupo Marimbas

No Grupo Marimbas o ensino sempre ocorreu em coletivo. Mas apesar das aulas serem em grupo é necessário dar atenção individual aos alunos, em função do respeito ao “ritmo” particular de aprendizagem de cada um. Como são poucos alunos, em média, oito por turma, e dois professores, essa atenção individualizada ocorre sem problemas e até facilita, posteriormente, as atividades coletivas onde todos participam. E a explicação é simples: superadas as dificuldades individuais, o trabalho flui e rende mais quando o grupo está todo reunido.

No nosso caso, o processo de transmitir o conhecimento, seja ele teórico ou prático, ainda é muito centrado na pessoa do professor. Dar orientações, demonstrar as técnicas apropriadas para cada instrumento, tudo isso compete ao professor, principalmente nas turmas de alunos iniciantes. Para esses, o primeiro passo é apresentar os instrumentos (nome, material de que são feitos) e uma breve demonstração de como são tocados. A partir desse momento eles já podem experimentar, ter o primeiro contato os instrumentos e receber, gradativamente, uma série de orientações a respeito da postura, contato das baquetas com as teclas, etc., além de noções de teoria musical diretamente associada à prática instrumental. E dessa forma o trabalho prossegue sob a orientação do professor.

Com os alunos veteranos não é muito diferente, embora exista uma participação mais ativa durante a aula ou ensaio. Também precisam estudar individualmente para superar as dificuldades técnicas com as quais se deparam ante um repertório que requer maior domínio do instrumento e conhecimentos teóricos. Mas na hora da aula ou ensaio coletivo a presença do professor ainda é fundamental.

Figura 4 – Aula com alunos novatos



Fonte: Rogério Correia (2015).

Figura 5 – Ensaio de repertório com os veteranos



Fonte: Rogério Correia (2014).

Mas recentemente essa situação vem mudando com uma participação maior dos alunos no processo de ensino e aprendizagem. Tenho refletido sobre uma prática pedagógica onde os alunos participem mais e espontaneamente troquem experiências entre si, observem, aprendam mas também sejam capazes de ensinar. Isso já começou no Grupo Marimbas, mas ainda é, por assim dizer, embrionário. Apenas uma “semente” do que se pode chamar de Aprendizagem Musical Compartilhada, ou seja, uma compartilha de saberes.

E na condição de professor tenho muito a aprender sobre essa nova forma de transmitir e assimilar conhecimentos, pois segundo Almeida (2014, p. 138), “A compartilha de saberes, que pode ser estimulada pelo professor, pode ser uma via pela qual o desenvolvimento da aprendizagem pode ocorrer naturalmente e mais facilmente, alcançando dessa forma os objetivos de aprendizagem.” Nessa aprendizagem, quando os alunos mais experientes compartilham seus saberes com os que estão começando, isso se reflete na forma de incentivo para os novatos. As duas ilustrações a seguir demonstram essa compartilha de experiências entre os alunos do Grupo Marimbas.

Figura 6 – Veterano (ao centro) orientando dois iniciantes



Fonte: Rogério Correia (2015).

Figura 7 – Um veterano toca e quatro novatos observam



Fonte: Rogério Correia (2015).

Na compartilha de saberes o simples ato de observar resulta em aprendizado. “A observação dos alunos mais iniciantes na forma de se tocar o instrumento ou como se executa o instrumento em determinado trecho da música, pelo aluno mais adiantado, funciona como uma aula prática.” (NASCIMENTO, 2004, p. 55, *apud* ALMEIDA, 2014 p. 125).

Um fator que contribui para o êxito dessa compartilha de saberes entre os alunos é a linguagem por eles utilizada. Eles se comunicam de maneira mais fácil e espontânea entre si do que com o professor. Entre eles existe uma interação que facilita o entendimento e, por conseguinte, a aprendizagem. E essa interação não ocorre somente durante o horário das aulas e ensaios. Na ilustração a seguir vemos os integrantes do grupo, momentos antes de uma apresentação, reunidos em volta dos instrumentos. Enquanto uns repassam trechos do repertório a ser executado no evento, os outros observam espontaneamente os colegas.

Figura 8 – Momentos antes de uma apresentação



Fonte: Rogério Correia (2014).

### 3.5 Análise dos resultados em função dos Métodos

Os resultados obtidos através dos métodos e propostas de ensino utilizadas no Grupo Marimbas são muito positivos. Esses métodos (*Orff-Schulwerk*, *Modern School for Xilophone, Marimba and Vibraphone* e Exercícios e Estudos Iniciais para Barrafonas), que já foram abordados em capítulos anteriores, proporcionam aos alunos um desenvolvimento musical que pode ser constatado, por exemplo, quando o grupo executa uma composição que requer determinados conhecimentos ou habilidades.

Ao estudar os exercícios, as técnicas, utilizando uma postura adequada, enfim os procedimentos indicados nos métodos os alunos atingem um nível de desenvolvimento que, por conseguinte, resulta em melhor performance, seja individual ou do grupo. Isso é perceptível ao vê-los ou escutá-los tocar.

Outro resultado positivo tem se verificado na preparação dos alunos para festivais de música. Como exemplo cito o Festival Eleazar de Carvalho (Anexo J), que anualmente é realizado em Fortaleza. Durante três semanas os alunos em condições de participar do evento, aperfeiçoam sua técnica instrumental com professores de percussão e conhecem outros métodos e propostas de ensino. Além disso, é uma oportunidade única para a partilha de saberes musicais a nível nacional e internacional, pois muitos alunos são de outros Estados ou estrangeiros. Então ocorre o intercâmbio de experiências a todo instante, seja nas aulas, nos ensaios ou nas apresentações diárias onde todos participam, quer seja no palco ou plateia.

### **3.6 O Grupo Marimbas e seu idealizador (auto narrativa)**

O Grupo Marimbas de Maracanaú tem uma importância muito grande em minha vida. Falar dele é falar também de mim. Falar sobre ele é, por assim dizer, como o artista falar de sua obra-prima ou como um pai falando de seu filho único. Imaginem o zelo, a dedicação, o amor que emana de tais palavras, ainda que revestidas pela racionalidade.

Isso se justifica? Talvez sim, afinal sou seu idealizador e nele exerço tantas funções formais e informais – professor, regente, coordenador, líder, conselheiro. Mas tento fazer tudo isso apenas no ambiente de trabalho do próprio grupo, onde a música é sempre a “mola propulsora” de cada palavra, gesto, ato, decisão.

O trabalho cotidiano é intenso. São aulas, ensaios, divulgação, apresentações e outras coisas. E ainda me sobra muito como dever de casa – fazer os arranjos, compor, planejar aulas, fazer os programas dos recitais, restaurar baquetas, inventar instrumentos, imaginar uma roupa que deixe o meu dileto Grupo ainda mais lindo, criar um símbolo, uma logomarca que o identifique de imediato.

Figura 9 – Logomarca do Grupo Marimbas



Fonte: Rogério Correia (2008).

Há, portanto, uma dedicação exclusiva de minha vida ao Grupo Marimbas. Um compromisso que se estende para além do lado profissional. Na verdade, é uma relação afetiva, mas circunstanciada pela música e pela necessidade de professá-la, pois ao concluir minha licenciatura compreendi que a melhor forma de sobreviver e de ser feliz através da música seria compartilhando com outros, principalmente com as crianças, o que aprendi antes e durante os anos em estive na universidade.

Primeiro foram as aulas de teoria musical com os alunos da banda de música, que foi como comecei a lecionar música em Maracanaú, depois flauta doce, teclado eletrônico e por último a iniciação musical infantil com o Instrumental Orff que culminou na criação do Grupo Marimbas. Daí em diante toda a minha dedicação, melhor dizendo, minha vida voltou-se para esse Grupo.

É por isso que quando estou junto ao Grupo Marimbas sinto um misto de responsabilidade e contentamento que nem sei definir bem com palavras. Responsabilidade porque tenho em minhas mãos pequenos seres que seus pais deixaram comigo por algum tempo para que os oriente, através da música, no caminho de suas vidas. Contentamento por vê-los tocar com entusiasmo as melodias, ritmos e harmonias que juntos partilhamos. Contentamento também posterior quando vejo alguns já como músicos profissionais ou simplesmente ao vê-los reconhecer a importância da experiência de formação humana que vivenciaram no Grupo Marimbas.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa busquei estudar o processo de ensino e aprendizagem de música partir das práticas pedagógicas desenvolvidas no Grupo de Percussão Marimbas de Maracanaú, no sentido de aperfeiçoar sua performance musical e de contribuir no campo do ensino de música. O mencionado grupo é formado por crianças e adolescentes e utiliza em sua prática musical instrumentos conhecidos como teclados de percussão.

Esses instrumentos são pouco conhecidos no Brasil, principalmente no que diz respeito ao uso dos mesmos com finalidades educacionais. Em consequência, há também uma escassez de material bibliográfico, sejam livros didáticos, métodos, enfim, a carência de uma literatura como suporte pedagógico que dificulta esse tipo de trabalho em nosso país. Daí a importância de um estudo sobre o processo de ensino e aprendizagem em um grupo de percussão de caráter educacional, que leve em consideração os resultados alcançados por meio dos métodos de ensino utilizados nesse grupo, bem como a possibilidade de se ampliar o alcance desses métodos através da organização de um material didático, como foi proposto e realizado nesta pesquisa. (APÊNDICE A).

E neste sentido foi importante a abordagem de teorias como a do Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais, a dos Métodos Ativos em Educação Musical e a Aprendizagem Musical Compartilhada. Mediante essas concepções educacionais pode-se agregar novas possibilidades de trabalho aos métodos de ensino já utilizados, que no caso do Grupo Marimbas são os seguintes: *Orff-Schulwerk*, Exercícios e Estudos Iniciais para Barrafonos e *Modern School for Xilophone, Marimba and Vibraphone*.

Ao tratar do Grupo de Percussão Marimbas, realizei um histórico da experiência de formação musical no Grupo, descrevi sua origem e desenvolvimento até os dias atuais, analisei seu processo de ensino e aprendizagem em função dos métodos utilizados em suas práticas pedagógicas. Também relatei sobre seus integrantes e ao final falei de forma sucinta e direta sobre a minha relação com o mesmo. Mas na verdade, em todo o capítulo transpareceu o envolvimento pessoal que tenho com o esse Grupo.

Os assuntos aqui recapitulados são complementados com os apêndices e anexos, em especial o Apêndice A, que traz com uma proposta metodológica denominada **ORIENTAÇÕES E EXERCÍCIOS DE TÉCNICA INSTRUMENTAL PARA TECLADOS DE PERCUSSÃO**. O subtítulo: Xilofone e Metalofone Orff prenuncia uma ênfase dada a esses instrumentos. Essa proposta, idealizada e realizada por mim, está organizada em duas

partes: I – Orientações, II – Exercícios. Redigi um texto onde pudéssemos conhecer as particularidades dos instrumentos, contendo também informações técnicas e diversas ilustrações demonstrativas visando, principalmente, orientar o aluno para que ele possa entender e praticar com segurança os exercícios.

Cumpridos os objetivos propostos, os resultados desta pesquisa demonstraram assim a relevância das práticas pedagógicas desenvolvidas no Grupo de Percussão Marimbas de Maracanaú. Ao concluir, espero que este trabalho venha contribuir para o Ensino de Música e que possa fazer parte da compartilha dos saberes musicais entre educadores e educandos.



## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José Robson Maia de. **Aprendizagem musical compartilhada: a prática coletiva dos instrumentos de sopros/madeiras no curso de música da UFCA.** 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.
- BOGDAN, Roberto C.; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos.** Porto: Porto Editora, 1994.
- BONA, Melita. Carl Orff, Um compositor em cena. *In:* Mateiro e Ilari. **Pedagogias em educação musical.** Curitiba: Ibepex, 2011. p. 125-156.
- CERQUEIRA, D. L. **Compêndio de Pedagogia da Performance Musical.** São Luís: Edição do Autor, 2011.
- CRUVINEL, Flavia Maria. **Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas: a educação musical como meio de transformação social.** 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Goiás, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Educação Musical e Transformação Social: uma experiência com ensino coletivo de cordas.** ICBC: Goiânia, 2005.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação.** 2.ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.
- GALINDO, João Maurício. **Instrumentos de arco e o ensino coletivo: a construção de um método.** 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.
- GIL, Antonio Carlos. **Estudo de Caso.** São Paulo: Atlas, 2009.
- GOEDERT, Taianara. Estratégias para a prática de ensino de instrumentos de percussão. *In:* Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 19., 2009, Curitiba. **Anais...** Curitiba: DeArtes, UFPR, 2009. p. 111-113.
- GOLDENBERG, Morris. **Modern School for Xilophone, Marimba and Vibraphone.** USA. Chappell & Co. 1950.
- MILLS, Janet. **Instrumental teaching.** Oxford: Oxford University Press, 2007.
- ORFF, Carl; KEETMAN, Gunild. **Off-Schulwerk: música para crianças.** Versão de Maria de Lourdes Martins. Mainz: Schott's Söhne, 1961 [1950]. Original alemão. v. 1: Pentatônico.
- \_\_\_\_\_. **Off-Schulwerk: música para crianças.** Versão de Maria de Lourdes Martins. Mainz: Schott's Söhne, 1964 [1951]. Original alemão. v. 2: Bordões e acordes perfeitos.
- PAIVA, Rodrigo G. **Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos.** 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. 2. ed. São Paulo: Sulina, 2012.

ROSAURO, Ney. **Exercícios e Estudos Iniciais para Barrações**. Santa Maria: Pró-Percussão, 1997.

SANTOS, Catherine Furtado dos. **Casa Caiada: formação humana e musical em práticas percussivas colaborativas**. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

SCHRADER, Erwin. **Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará**. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

SOUZA, Henry Raphaely de. **Processos de Ensino Coletivo de Bateria e Percussão: Reflexões sobre uma prática docente**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SUPLICIO, Eliana Cecília Maggioni Gugliemetti. **O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras**. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TOURINHO, Cristina. Ensino coletivo de instrumentos musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco de história. *In.*: **Encontro Nacional da ABEM e Congresso Regional da ISME, 2007**. América Latina: Anais do XVI Encontro Nacional da ABEM e no Congresso Regional da ISME, 2007.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre o ensino coletivo de instrumentos na escola**. (Palestra proferida na UFGO em primeiro de dezembro de 2004, no I Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais. Goiânia: 2004.

TOURINHO, Irene. Considerações sobre a avaliação de método de Ensino de Música. *In.*: Encontro Anual da ABEM, 3., 1994, Salvador. **Encontro...** Salvador: UFBA, 1994. p. 13-41.

YIN. Robert K. **Estudo de caso: planejamento e método**. Trad. Daniel Grassi. Porto Alegre: Bookman, 2001.

WUYTACK, Jos. Atualizar as ideias educativas de Carl Orff. **Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical**, [S.l.], v. 76, p. 4-9, 1993.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A – PROPOSTA METODOLÓGICA

### ORIENTAÇÕES E EXERCÍCIOS DE TÉCNICA INSTRUMENTAL PARA TECLADOS DE PERCUSSÃO – Xilofone e Metalofone Orff

**José Rogério dos Santos Correia**

A proposta apresentada a seguir é decorrente do meu trabalho como professor de música nos últimos 18 anos à frente do Grupo de Percussão Marimbas de Maracanaú, no Estado do Ceará. Além das reflexões sobre minha experiência no ensino de música, também contribuíram para essa proposta os estudos que tenho empreendido durante todos esses anos de docência e mais recentemente a pesquisa do meu mestrado na Universidade Federal do Ceará.

O Grupo de Percussão Marimbas é formado por crianças e adolescentes que estudam música utilizando instrumentos conhecidos como teclados de percussão. Os alunos começam a prática instrumental nos pequenos xilofones e metalofones Orff<sup>13</sup> e após aproximadamente seis meses passam a praticar nos teclados de percussão sinfônica – marimba, xilofone, vibrafone e *glockenspiel*.

Por isso, aqui está sistematizado um material de natureza didática contendo assuntos relacionados à prática musical com teclados de percussão, com uma ênfase nos xilofones e metalofones Orff. O propósito é disponibilizar orientações e exercícios básicos de técnica instrumental que venham contribuir para o aprendizado desses instrumentos, bem como nas possibilidades dos mesmos quanto à performance musical. É importante ressaltar, no entanto, que esse material também pode ser utilizado para estudos em todos os instrumentos conhecidos como teclados de percussão.

A presente proposta está organizada em duas partes. A primeira contém informações e orientações a respeito dos teclados de percussão e suas técnicas de execução, enfatizando a utilização de baquetas. A segunda parte é constituída de exercícios e pequenas peças de estudo, visando levar à prática três técnicas (manulação, rulo e *dampening*) utilizadas nos teclados de percussão.

## PARTE I – ORIENTAÇÕES PARA TECLADOS DE PERCUSSÃO

### 1 Conhecendo os instrumentos

Teclados de percussão, teclados percussivos, barrafones, são terminologias para uma variedade de instrumentos pertencentes à grande família dos instrumentos de percussão, constituída por instrumentos de variadas formas estruturais, diferentes timbres e maneiras de execução.

O termo teclados de percussão nos remete de imediato a quatro instrumentos: xilofone, marimba, vibrafone e *glockenspiel*. Isso porque atualmente eles são os que mais se destacam, tanto na música de concerto como na popular. No entanto, existem outros menos conhecidos, além de uma grande quantidade de instrumentos étnicos, geralmente de dimensões menores, que fazem parte da própria origem dos teclados percussivos. Como exemplos podemos citar o *balafon* (um tipo rudimentar de xilofone africano, feito com barras afinadas de madeira

---

<sup>13</sup> Instrumentos desenvolvidos por Carl Orff para sua proposta de educação musical denominada *Orff-Schulwerk* (Método Orff).

dispostas em uma armação de bambu com ressonadores feitos de cabaças), o *ranat*, o *saron* e o *gender*. Os três últimos são instrumentos típicos das culturas orientais e estão presentes em diversos países, dentre os quais: China, Tailândia, Filipinas, Malásia e Indonésia.

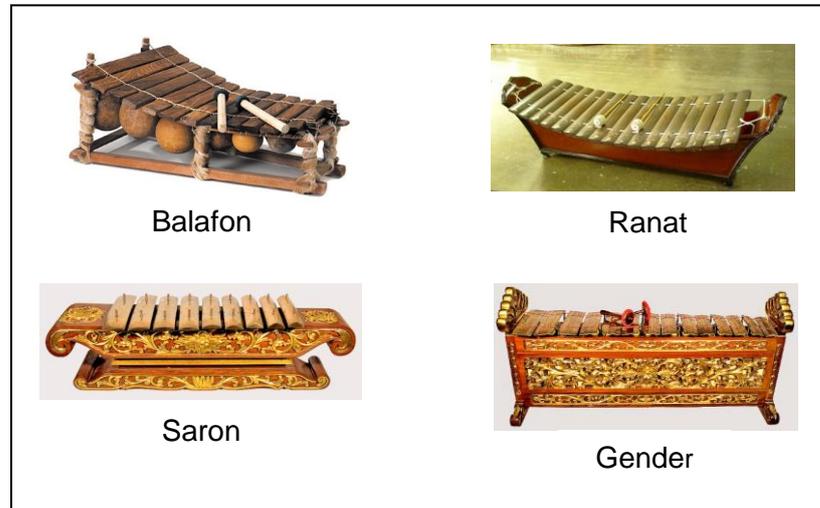


Figura 1 – Instrumentos étnicos

A procura de timbres exóticos a partir da segunda metade do século XIX resultou na grande ênfase dada aos instrumentos de teclados percussivos no século seguinte e início do atual. Assim, a seção de percussão melódica, que passou a integrar oficialmente tanto a orquestra sinfônica como grupos de jazz e outras formas de música popular, conta hoje basicamente com a campana, o *glockenspiel*, o xilofone, a marimba e o vibrafone. Alguns desses instrumentos apresentam grandes diferenças entre si, noutros elas são bem sutis.

No intuito de tornar mais clara a diferenciação entre os diversos tipos de instrumentos que pertencem à categoria dos teclados de percussão, breves informações sobre cada um deles serão dadas a seguir, juntamente com suas respectivas ilustrações.

### *Xilofone*

O xilofone é um dos instrumentos mais conhecidos entre os teclados de percussão. Ele é tido como um dos primeiros instrumentos melódicos de percussão. Seu timbre seco é uma característica peculiar que agradou a muitos compositores. Camille Saint-Saëns (1835-1921), por exemplo, escreveu trechos de solo para xilofone na sua peça *Dança Macabra*.

Muitos outros compositores deram destaque ao xilofone em suas obras. Igor Stravinsky (1882-1971), em *Petrouchka*, *The Firebird* e *Les Noces*; George Gershwin (1898-1937) com *Porgy and Bess*; Sergei Prokofiev (1898-1937) na obra *Alexander Nevsky*; Bela Bartok (1881-1945) com *Music for Strings, Percussion and Celesta*, e *The Miraculous Mandarin*; Messiaen com *Chronochronie* e *Oiseaux Exotiques*. E Aram Khachaturian em sua obra *Gayne Ballet* com a famosa *Dança do Sabre*.



Figura 2 – Xilofone moderno

## ***Marimba***

A marimba, “irmã” do xilofone, embora pouco conhecida no Brasil, é um dos instrumentos de teclados percussivos mais antigos de que se tem notícia. Ela evoluiu de instrumentos rudimentares até tornar-se o grande e moderno instrumento industrializado que atualmente conhecemos, muito requisitado por compositores e percussionistas nos dois últimos séculos de história da música ocidental.

Mas antes de chegar às salas de concerto a marimba esteve, e continua presente na música de várias nações, sejam na África, Ásia ou América. Na Guatemala e no México a marimba se tornou um símbolo de identidade cultural, um instrumento típico usado em diversas manifestações populares. Sua execução chega a reunir até cinco pessoas em torno de um só instrumento.

Porém, somente a partir de 1910 as modernas marimbas orquestrais começaram a ser produzidas nos Estados Unidos.<sup>14</sup> Acompanhando o desenvolvimento dos processos de fabricação, um grande interesse pelo instrumento surgiu por parte de compositores e instrumentistas. No Japão, por exemplo, a percussionista Keiko Abe tem motivado a escrita de diversas composições para marimba.

Segundo informa Souza (1994), nos Estados Unidos, o marimbista Leigh Howard Stevens aprimorou a técnica de quatro baquetas e tem motivado os compositores a criar obras para o instrumento. E na França, “a contribuição técnica, musical e pedagógica dos integrantes do grupo *Les Percussionistes de Strasbourg* merece ser citada.” (SOUZA, 1994, p. 23, grifo do autor).

Do vasto repertório para marimba vale mencionar as seguintes: Concerto para Marimba e Vibrafone, de Darius Milhaud; Concertino para Marimba e Orquestra, de Paul Creston; Concerto para Marimba e Orquestra, de Robert Kurka; Suíte para Marimba, de Paul Sifler. E na música brasileira, as Variações Concertantes para marimba, vibrafone e orquestra de cordas, de Almeida Prado; o Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas, de Radamés Gnattali e o Concerto para Marimba e Orquestra de Ney Rosauero.



Figura 3 – Marimba moderna

## ***Vibrafone***

Existem divergências quanto à origem do vibrafone. Para alguns autores o instrumento foi desenvolvido provavelmente do *glockenspiel*, para outros, teria sido concebido a partir da marimba de teclas de metal. E outros ainda o consideram descendente dos antigos

<sup>14</sup> Ed. Stanley Sadie, *The Norton Grover* p. 465.

metalofones javaneses. De qualquer forma, sabe-se que o vibrafone surgiu nos Estados Unidos no começo do século XX e sua história inicial mistura-se à própria história do jazz.



Figura 4 – Vibrafone

A versatilidade técnica e interpretativa dos vibrafonistas, aliada à riqueza de timbres do instrumento chamou a atenção de diversos compositores da música erudita. Esses compositores começaram a produzir obras através das quais o vibrafone passou a ter um espaço significativo num universo musical onde era um instrumento completamente desconhecido. Darius Milhaud (1892 – 1974), compositor francês foi um dos primeiros a dar importância ao vibrafone na música erudita. Em 1947, Milhaud compôs o primeiro concerto<sup>15</sup> em que o vibrafone aparece como instrumento solista, junto com a marimba. Segundo informa Chaib,

Na década de 50, o vibrafone afirma de vez sua condição de instrumento indispensável para composições sinfônicas na música contemporânea. Diversos concertos [...], obras sinfônicas, peças para música de câmara e *solos* foram escritos desde então. Durante essa década obras como o *Concerto para Violoncelo* (1956) de William Walton, *Vibraphon Concerto* (1959) de Carlo Fonci, *Serenata n.2* (1954, revisado em 1957) de Bruno Maderna ou *Seven Studies on a Theme of Paul Klee* (1959) de Gunther Schuller protagonizaram a confirmação desse momento histórico de inserção do vibrafone no universo musical erudito do século XX. (CHAIB, 2007, p. 23, grifos do autor).

No Brasil, o vibrafone tem alguns representantes entre intérpretes e compositores. Alguns podem ser citados: Sylvio Mazzucca (1919-2003), Pedro Cameron (1948), Cláudio Stephan (1944), André Juarez (1964) e Augusto Moralez (1980). No entanto, o repertório para o instrumento ainda é pouco conhecido do público.

### ***Glockenspiel***

O *glockenspiel* é um instrumento de teclas metálicas que reproduzem a sonoridade de pequenos sinos. Existem poucas informações sobre esse instrumento, mas sabe-se que sua forma moderna surgiu no final do século XVIII e começo do século XIX.

Ainda nesse âmbito histórico e técnico, Souza (1994) comenta que a *bell lyra* (um *glockenspiel* portátil introduzido nas bandas da infantaria alemã por volta de 1870), provavelmente serviu de modelo para o moderno *glockenspiel* orquestral. Pode-se acrescentar que o “*glock*” é um instrumento de caráter melódico, normalmente tocado com duas

<sup>15</sup> *Concerto for Marimba, Vibraphone and Orchestra.*

baquetas<sup>16</sup> com cabeças de metal, borracha, madeira, acrílico ou revestidas de lã, conforme o efeito desejado. E embora seu som possa ser abafado, a mistura de sons que ocorre quando as teclas soam livremente constitui uma característica aceita como típica do instrumento.



Figura 5 – *glockenspiel*

## 2 Particularidades dos teclados percussivos

A seguir serão abordadas algumas particularidades dos xilofones e metalofones Orff, bem como outros aspectos também relacionados aos demais teclados de percussão. Embora eles sejam instrumentos de dimensões e timbres diferentes, o que os aproxima quanto ao processo de aprendizagem é o fato de serem teclados com formatos semelhantes e a utilização de baquetas como acessórios comuns e indispensáveis para o aprendizado de qualquer um deles. Os elementos comuns aos teclados de percussão possibilitam a elaboração de exercícios e estudos de técnicas que, devidamente aplicadas, propiciarão um excelente desenvolvimento musical dos alunos.

Para que esse desenvolvimento também resulte num ganho qualitativo em termos de performance musical, optou-se aqui por uma abordagem de três técnicas fundamentais nos teclados de percussão sinfônica (manulação, rulo e *dampening*), mas que também podem contribuir de forma significativa para uma melhor sonoridade dos xilofones e metalofones Orff, bem como propiciar uma boa performance com esses pequenos instrumentos.

### 2.1 Xilofone e Metalfone Orff (Aspectos técnicos)

Os xilofones e metalofones Orff são produzidos em dois modelos que se complementam. Um deles é denominado diatônico, formado apenas pelas notas naturais (dó, ré, mi, fá, sol, si) e o outro cromático. Este último modelo possui apenas teclas equivalentes às teclas pretas do piano, correspondendo às notas cromáticas (dó# [dó sustenido], ré#, fá#, sol# e lá#). O modelo cromático pode ser colocado atrás do diatônico formando um par diatônico-cromático, o que resulta em um “novo” instrumento com maiores possibilidades musicais. Na Figura 6 temos um exemplo dessa complementação entre os modelos diatônico e cromático. No entanto, podemos utilizá-los separadamente, conforme o conteúdo que estamos trabalhando.

Os instrumentos cromáticos são muito úteis, por exemplo, para composições e estudos baseados em escalas pentatônicas.<sup>17</sup> Os instrumentos diatônicos, obviamente só produzem sons diatônicos, mas como esses instrumentos (por suas finalidades pedagógicas) possuem teclas removíveis, os fabricantes costumam enviar duas teclas cromáticas – fá# e lá# (si bemol) junto a um instrumento diatônico. Isso possibilita aos professores ampliar o trabalho utilizando composições e exercícios em outras tonalidades, por exemplo, Fá Maior e Sol

<sup>16</sup> Na execução dos teclados de percussão emprega-se normalmente a técnica de duas baquetas para o xilofone e *glockenspiel* e a técnica de quatro baquetas para a marimba e para o vibrafone. Porém, ambas as técnicas podem ser empregadas em todos eles.

<sup>17</sup> Escalas de cinco sons.

Maior. Também é possível retirar ou inserir determinadas teclas para adequar os instrumentos a outras tonalidades ou trechos musicais com notas alteradas por acidentes ocorrentes (sustenido, bemol, bequadro). Quando utilizados conjuntamente possibilitam trabalharmos de forma mais abrangente com a riqueza harmônica e melódica da música tonal.



Figura 6 – Xilofones Orff

O formato e a extensão sonora são iguais nos xilofones e metalofones, sendo que eles são construídos em três tamanhos: soprano (o menor, de sons mais agudos), contralto (tamanho médio) e baixo – o maior e de sonoridade mais grave.

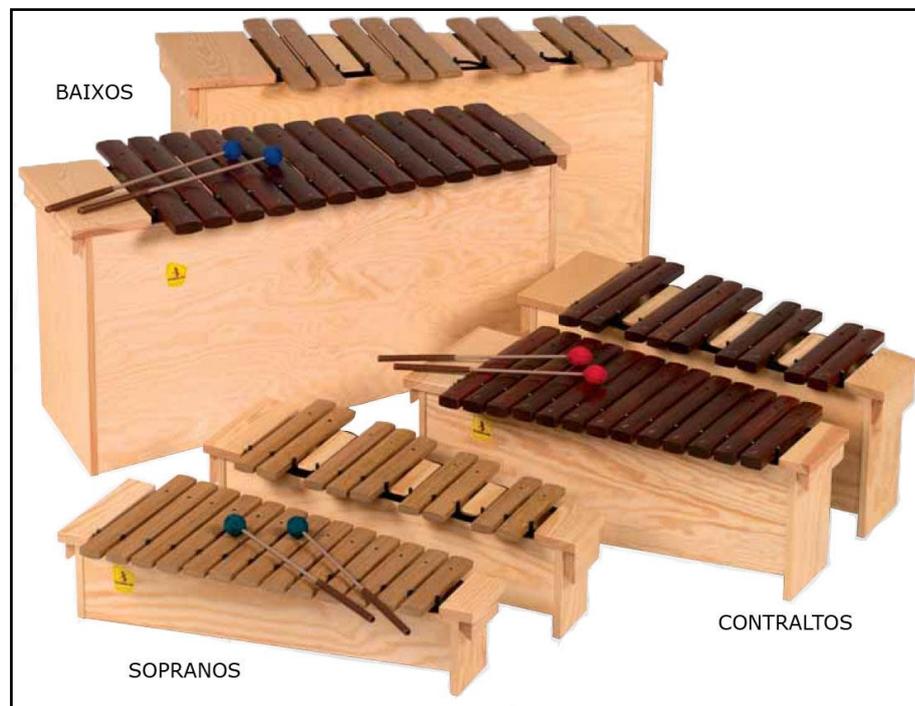


Figura 7 – Família dos Xilofones Orff



Figura 8 – Família dos Metalofones Orff

Os fabricantes costumam ser fieis ao formato original dos instrumentos Orff. Alguns, no entanto, efetuam pequenas alterações como: fixar as teclas na caixa de ressonância, montar o instrumento em uma mesa de altura regulável, acrescentar ou suprimir teclas, imprimir os nomes ou símbolos usuais da grafia musical nas teclas. Estas modificações não comprometem a proposta de ensino com tais instrumentos, exceto uma: teclas fixas. Quando um instrumento é feito com as teclas fixas, inviabiliza-se o recurso didático de retirar determinadas teclas para facilitar o processo de aprendizagem. Possuir teclas removíveis é uma das características notáveis dos instrumentos idealizados por Carl Orff.

A escrita musical é a mesma para os xilofones e metalofones. Utiliza-se a Clave do Sol, sendo que a nota mais grave é o Dó grafado na primeira linha suplementar inferior da pauta e a nota mais aguda é o Lá na primeira linha suplementar superior.



Figura 9 – Extensão dos xilofones e metalofones Orff

Entretanto, nos instrumentos tamanho soprano as notas soam uma oitava acima do que estão escritas na pauta e nos baixos soam uma oitava abaixo. Nos contraltos as notas soam em altura real, ou seja, exatamente como estão escritas na pauta musical. Todas estas semelhanças nos fazem perceber que esses instrumentos favorecem ao aprendizado das notas musicais na Clave de Sol, situadas na região entre o Dó 3 e o Lá 4.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Esta nomenclatura com o nome da nota seguido de um número é um padrão de referência baseado na posição das notas em relação às teclas do piano. O Dó 3 é também conhecido como Dó Central.

O fato das notas limítrofes (Dó e Lá) serem figuras graficamente idênticas é um detalhe que favorece a visualização e o aprendizado teórico de todas as notas que os alunos precisarem utilizar em seus estudos com os xilofones e metalofones Orff. Na ilustração a seguir estão todas as notas que esses instrumentos emitem quando utilizados em pares – diatônico e cromático. Além da localização de cada nota na pauta também podemos visualizar a relação entre cada nota e sua respectiva tecla no instrumento.

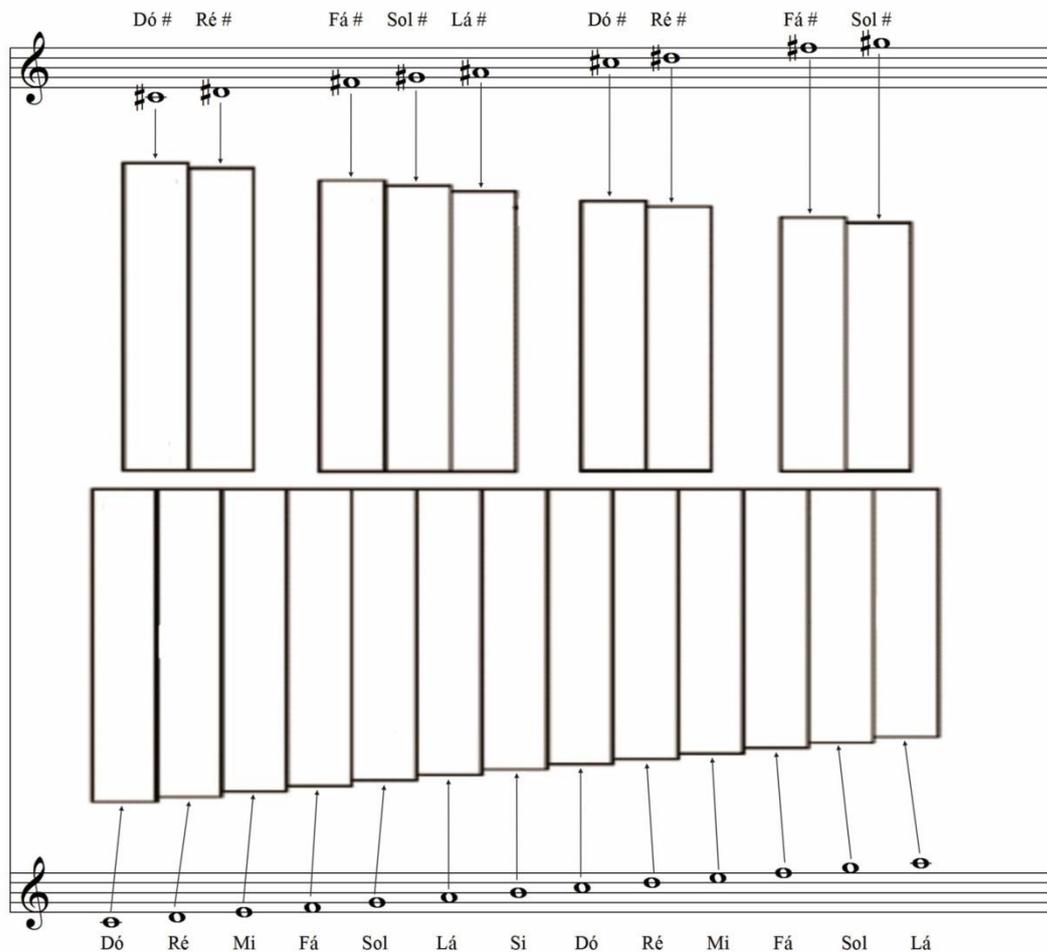


Figura 10 – Teclas e notas emitidas pelos xilofones e metalofones Orff

## 2.2 Orientações a respeito da postura

É muito comum nas aulas de musicalização com o instrumental Orff as crianças sentarem no chão. Evidentemente deve-se ter uma postura adequada e boas condições de higiene, por exemplo, o piso da sala deve estar bem limpo.

Nas atividades iniciais do Grupo Marimbas, durante vários anos optamos por utilizar mesinhas e as crianças sentadas em cadeiras. Atualmente, entretanto, preferimos que os alunos fiquem em pé, pois dessa forma vão se preparando para o grupo principal onde utilizarão os grandes teclados percussivos.



Figura 11 – Aula no Grupo Marimbas com os alunos sentados



Figura 12 – Aula no Grupo Marimbas com os alunos em pé

Souza (1994) considera importante que a altura do instrumento seja compatível com a altura do praticante e acrescenta que:

Alguns cuidados com postura são imprescindíveis a um bom desempenho do instrumentista; no caso específico dos teclados percussivos, onde ele tem de manter-se de pé por longos períodos, e indispensável que a coluna vertebral permaneça flexível e reta. Essa postura favorece tanto o equilíbrio do tronco, como a livre movimentação das pernas e dos braços. [...] aos braços, cabe a função de posicionar as mãos, de forma que as baquetas possam atingir facilmente qualquer ponto da extensão do teclado. (SOUZA, 1994, p. 34).

Ao utilizar os xilofones e metalofones Orff nas atividades do Grupo Marimbas, sempre na busca de uma boa sonoridade e performance, venho observando que com um pouco mais de atenção e dedicação a questões básicas como postura e técnicas, é possível avançar bastante no trato das sonoridades desses pequenos teclados percussivos. De fato, uma postura adequada e o domínio de algumas técnicas instrumentais propiciam um ganho na qualidade e

na execução de uma obra musical, mesmo que seja uma simples melodia infantil. Por isso enfatizo a necessidade de determinados procedimentos através dos quais possamos obter os melhores resultados dos instrumentos.

Portanto, é visando esses bons resultados que sistematizo este material didático por meio de orientações, ilustrações e exercícios. O cerne da proposta consiste em mesclar técnicas dos teclados de percussão sinfônica (xilofone, marimba, vibrafone e *glockenspiel*) com as orientações do Método *Orff-Schulwerk*, quanto à postura e técnicas de baquetas aplicáveis à prática com os xilofones e metalofones Orff.

Ao iniciar a prática com tais instrumentos, também é necessário observar os princípios básicos da postura adequada. Pode-se tocar sentado ou em pé. Sentado: o instrumento deverá ficar um pouco acima do joelho do executante. Os pés devem estar bem apoiados. Em pé: posiciona-se o instrumento aproximadamente na metade da altura do corpo de quem o toca. A postura corporal deverá ser solta, com os cotovelos afastados do corpo. Para a obtenção de melhor qualidade sonora, cada toque de baqueta sobre as plaquetas deve ser realizado com o princípio da ‘mola’, isto é, mantendo-se a flexibilidade do pulso. Inicia-se com as duas mãos simultaneamente, sempre observando a altura das mãos e dos braços, a distância em relação ao instrumento e a precisão equilibrada do toque em ambas as mãos. (KEETMAN, 1981, *apud* BONA, 2011, p. 147)

Complementando, a sonoridade obtida em instrumentos de percussão, neste caso, um xilofone ou metalofone, dependerá diretamente de três fatores: o material de que é feito o instrumento, o tipo de baqueta utilizado e a técnica utilizada pelo instrumentista. A princípio, sabe-se que o xilofone com suas teclas de madeira não emite sons de longa duração. Já o metalofone tem teclas metálicas que propiciam sons de maior duração.

Quanto às baquetas, existe uma grande variedade de opções a disposição do percussionista, que as utiliza geralmente em função das exigências da obra que irá executar. No Grupo Marimbas utilizamos baquetas com cabeça de borracha recoberta por lã de texturas variadas, tendo ainda em consideração situações específicas com as quais nos deparamos. Por exemplo, para se obter sons mais agudos e/ou ásperos, usamos baquetas de outros materiais como borracha, madeira e plástico, etc. Para trabalhos de musicalização infantil recomendamos as baquetas com cabeça recoberta de lã, pois possibilitam obter-se uma sonoridade suave, agradável e saudável, principalmente quando essa atividade for realizada em espaços fechados e sem um revestimento acústico adequado. Também é aconselhável levar em consideração o tamanho dos alunos e disponibilizar baquetas com diferentes tamanhos de cabo, facilitando assim o manuseio para aqueles que as irão utilizar.



Figura 13 – Baquetas para teclados de percussão

Baquetas de lã se desgastam em pouco tempo quando usadas de forma intensa e contínua. Considerando o preço de baquetas novas, às vezes compensa restaurar aquelas que já não estão em boas condições de uso. Faz-se isso manualmente e o resultado, na maioria das vezes, satisfaz plenamente os propósitos a que se destinam esses acessórios. Pode-se restaurar não apenas baquetas grandes, mas também as menores, mais utilizadas nos teclados percussivos do Instrumental Orff. Existem vídeos tutoriais na internet que ajudam bastante no processo de como restaurar baquetas.



Figura 14 – Baquetas para restauração



Figura 15 – Restaurando Baquetas



Figura 16 – Baqueta após a restauração

Finalmente, quanto à técnica do percussionista é uma questão de muito estudo, dedicação e deve começar o quanto antes, baseando-se em métodos e orientações que propiciem um desenvolvimento progressivo.

### 3 Técnicas para teclados de percussão

As técnicas às quais me refiro dizem respeito fundamentalmente à manipulação das baquetas, que são os principais acessórios utilizados pelos percussionistas para obter muitos efeitos sonoros ao explorar os recursos dos instrumentos. A técnica instrumental é decisiva para a fluência musical. Um bom domínio técnico permite fluência na performance e na compreensão do discurso musical. “[...] nesses instrumentos que tendem a ressoar (triângulos, címbalos etc.), os sons têm de ser iniciados mas também interrompidos. Essas técnicas fundamentais devem ser desenvolvidas pelos executantes.” (SWANWICK, 2003, p. 76).

Utilizar procedimentos técnicos dos grandes teclados de percussão nos conjuntos de xilofones e metalofones Orff também permite a elaboração de arranjos nos quais o princípio da fluência musical é claramente perceptível na audição. Portanto, as técnicas enfocadas a seguir, são úteis tanto aos estudantes como para os professores de música que optam pelo trabalho com esse tipo de formação instrumental. Por meios desses procedimentos obtém-se um ganho na performance musical, mesmo em se tratando de uma atividade de musicalização. Isso nos permite afirmar e demonstrar que os pequenos xilofones e metalofones são capazes de fazer mais do que apenas *glissandos*<sup>19</sup> e *ostinatos*<sup>20</sup>, como observou Swanwick a respeito do instrumental Orff nas salas de aula:

[...] iniciada na década de 1950, a introdução do instrumental Orff nas salas de aula resultou na criação de uma subcultura musical, caracterizada por *glissandos* decorativos e *ostinatos* circulares, tocados em salas de instrumento especialmente planejadas, baseados em materiais Pentatônico. Essa era uma música composta para crianças, que se relacionava pouco com outras músicas, exceto quando começava a se aproximar do gamelão da Indonésia. (SWANWICK, 2003, p. 51)

Feita esta justificativa, aqui serão abordadas as seguintes técnicas: **Manulação**<sup>21</sup> (ou digitação), **Rulo**<sup>22</sup> e **Dampening** (abafamento). Todas elas estão consolidadas em diversos métodos para teclados de percussão sinfônica, dentre os quais, os de Ney Rosauro, Morris Goldenberg e em outras obras referenciais deste trabalho. E todas são de uso frequente pelos músicos que utilizam teclados percussivos. No contexto do presente trabalho, essas técnicas têm o intuito prioritário de contribuir para ampliar as possibilidades musicais dos xilofones e metalofones do Instrumental Orff.

A manulação é aplicável tanto ao xilofone como ao metalofone. Já o rulo é mais utilizado nos xilofones, pois esse é um recurso para se prolongar a sonoridade das notas. E como sabemos, xilofone e marimba são instrumentos que, por suas características, não possibilitam a execução de notas longas. Deve-se ressaltar que o rulo tem outras

<sup>19</sup> Um tipo de ornamento (enfeite) que consiste no deslizamento rápido entre duas notas.

<sup>20</sup> Motivo ou frase musical que é persistentemente repetido. A abordagem *Orff-Schulwerk* usa um *ostinato* mais simples que estabelece uma métrica e um centro tonal.

<sup>21</sup> Souza (1994), usa o termo Manulação, para denominar os movimentos alternados ou repetidos das mãos, que é no que consiste essa técnica comum aos teclados de percussão. De acordo com o autor, a palavra manulação foi criada pelo percussionista Cláudio Stephan. Na terminologia internacional usa-se o termo “Digitação”.

<sup>22</sup> Rulo é a técnica utilizada para executar o maior número possível de batidas no instrumento de modo que simule a produção de um som contínuo. (FRUNGILLO, 2003).

denominações (rufo, trêmulo) e também é utilizado em diversos outros instrumentos, alguns deles pertencentes a outras categorias, por exemplo, os instrumentos de cordas.

No metalofone Orff, ao contrário do xilofone, frequentemente é necessário encurtar a duração dos sons, pois suas teclas metálicas tendem a ressoar muito. Por isso é preciso interromper a sonoridade das teclas para respeitar a duração exata das notas e também para não prejudicar a fluência e a clareza da composição. Essa interrupção se faz por meio do *dampening*, uma técnica utilizada no vibrafone, que consiste no abafamento das teclas, geralmente com as baquetas. Ou ainda, como é mais comum no *glockenspiel*, abafando as teclas com os dedos ou com as mãos. Para prolongar ainda mais o som nos instrumentos de teclas metálicas ou para obter outros efeitos sonoros também pode-se usar o rulo.

### 3.1 Orientações para o uso de duas baquetas

Em termos de desenvoltura técnica, a presente proposta didática prioriza o uso de duas baquetas (uma em cada mão), pois é geralmente como se começa a utilizar esses acessórios quase indispensáveis à prática da música percussiva.

É fundamental segurar corretamente as baquetas e praticar para desenvolver os movimentos de pulso, antebraço e ombro e dessa forma obter a coordenação motora necessária para uma boa performance musical. “Na execução de instrumentos de percussão, embora ombros, braços, antebraços, mãos e dedos possuam ações específicas, aos punhos é atribuída uma das mais importantes funções; responsáveis pela articulação das baquetas, sua movimentação precisa ser totalmente desobstruída.” (Souza, 1994, p. 37).

Existem duas posições básicas para segurar as baquetas. Posição horizontal (mão deitada) e posição vertical (mão em pé), embora muitos percussionistas utilizem uma posição intermediária com a mão um pouco inclinada. Em português denomina-se “pinça” a maneira de segurar a baqueta (TARCHA, 1997). Já no padrão internacional usa-se o termo *grip* (ato de segurar). Segundo Suplício (2011, p. 116), “*grip* serve tanto para especificar a maneira usada para se segurar uma baqueta em cada mão, como também para especificar a maneira como duas baquetas são posicionadas na mão.” A autora também esclarece que no Brasil o termo “pinça” é utilizado para especificar a maneira como uma baqueta é presa entre o dedo indicador e o polegar.

Souza (1994, p. 37) acrescenta que “Na performance de teclados percussivos, técnicas de duas e quatro baquetas são as mais comuns, embora as de três, cinco ou seis possam também ser utilizadas”. Enfatizando, o presente estudo prioriza a técnica de duas baquetas, também conhecida como “pinça simples”. Nos teclados de percussão é utilizada a posição horizontal (mão deitada). A posição vertical é mais adequada a instrumentos como o tímpano e a bateria.



Figura 17 – Baqueta na posição horizontal



Figura 18 – Baqueta na posição vertical

Souza também descreve a postura adequada para se trabalhar com duas baquetas.

Deixando-se os braços naturalmente soltos ao longo corpo, as mãos adquirem o formato ideal para segurar as baquetas. Apoiada sobre o dedo indicador, um ponto que varia entre a primeira e a segunda falange, a baqueta funciona como se fosse um prolongamento do polegar, dedo que é o principal responsável pelas articulações da pinça. [...] quando deixadas em posição de repouso, as duas baquetas devem formar um ângulo de aproximadamente noventa graus em relação ao instrumentista. (SOUZA, 1994, p. 38).

Na ilustração a seguir podemos visualizar as baquetas em posição de repouso sobre teclas consecutivas, em conformidade à descrição de Souza.



Figura 19 – Ângulo das baquetas

Os melhores resultados sonoros são obtidos no centro das teclas. No entanto, os sons na borda interna da fileira de teclas cromáticas<sup>23</sup> também são aceitáveis, chegando inclusive a oferecer solução para certos problemas técnicos. Na maior parte dos teclados de percussão, a fileira teclas cromáticas é disposta num plano mais elevado. “Em passagens rápidas, essa diferenciação de planos permite ao executante usar a borda da tecla, o que lhe dá mais agilidade de movimentos. Deve ser ressaltado, porém, que o som do centro da tecla é melhor do que o da borda.” (SOUZA, 1994, p. 18).



Figura 20 – Posição de toque na borda da

Enfatizando essa busca por uma boa sonoridade em função da manipulação das baquetas, convém mencionar mais uma vez o princípio “mola”, termo utilizado por Keetman (1981) para explicar que o toque das baquetas sobre as teclas deve ser realizado mantendo a

<sup>23</sup> Fileira de teclas similares às teclas pretas do piano.

flexibilidade dos pulsos. Para explicar e demonstrar esse princípio aos alunos basta dizer-lhes o seguinte: vamos imaginar que em nossos pulsos existem molas e que após o toque das baquetas nas teclas, estas molas fazem com que as baquetas voltem rapidamente para a posição em que estavam. Ney Rosauero, com outras palavras diz a mesma coisa: “logo após o toque, as baquetas deverão voltar rapidamente para a posição inicial para que o resultado sonoro seja preciso.” (ROSAURO, 1997, p. 1-2). Por fim, comparada a técnicas de outros instrumentos, pode-se dizer que no estudo da percussão de teclados o manuseio das baquetas é tão essencial para o percussionista quanto o dedilhado para o pianista e as arcadas<sup>24</sup> para o violinista.

### 3. 1.1 Técnica Manulação

A manulação ou digitação é uma técnica que consiste na alternância e/ou repetição dos movimentos das mãos com as baquetas para percutir as teclas. “Quando temos uma baqueta em cada mão temos somente duas opções: mãos direita e esquerda. O **toque simples** significa o uso das mãos direita e esquerda alternadamente e o **toque duplo**, o uso de dois toques em cada mão.” (SANTOS, 2010, p. 21, grifos do autor). Existe ainda um tipo de toque muito utilizado, que é quando as baquetas percutem simultaneamente as teclas. Esse tipo é denominado *double-stop stroke* ou *double vertical stroke* (toque duplo vertical). Ney Rosauero chama simplesmente **toque paralelo**.

Se na prática musical, essa técnica consiste na alternância ou na repetição das mãos esquerda e direita ao tocar, na teoria ela indica a grafia por meio de letras, de como articular as mãos (e as baquetas) para executar os trechos musicais com essas indicações. Para a professora e percussionista Alison Shaw, esse processo deve levar em consideração mais o fraseado e a expressão musical do que visar apenas facilitar a execução de passagens difíceis, às vezes comprometendo a obra como um todo.

Frequentemente nós tomamos decisões sobre digitação baseadas na execução [...], nós usamos uma certa digitação porque ela faz com que a ‘passagem’ se torne mais fácil de executar. É mais importante, todavia, tomar decisões de digitação baseadas no fraseado e expressão. Na maioria das vezes, se o bom fraseado é a meta de escolha de uma digitação, a digitação naturalmente acomodará as questões técnicas na passagem. É importante entender como a digitação afeta o fraseado.<sup>25</sup>

No trabalho com estudantes em fase inicial compete ao professor escrever e demonstrar a digitação. A letra E indica que se deve usar a mão esquerda e a letra D a mão direita. Por exemplo, as manulações: EDED, DEDE, indicam **alternância** das mãos ao tocar. Esse procedimento chama-se **toque alternado**. Já estes exemplos: EDD, DEE, DDEE, indicam **repetição** de uma ou das duas mãos. Esse procedimento é denominado **toque duplo**. As letras podem ser colocadas acima ou abaixo das notas, indicando de forma clara a mão que deverá tocar.

Na ilustração a seguir temos exemplos de toques alternados e toques duplos. Nos três primeiros compassos a digitação indica que se deve usar o toque alternado. Os dois últimos compassos, no entanto, devem ser executados com o toque duplo. Justificativa: executada com a manulação indicada, preserva-se a fluência melódica que, diga-se de passagem, se

<sup>24</sup> Movimentos do arco nos instrumentos de cordas friccionáveis.

<sup>25</sup> SHAW, Alison. Orientação para digitação com duas baquetas. Tradução de Germanna Cunha, Paraíba Percussiva, 2009. Disponível em: <http://paraibapercussiva.blogspot.com.br>. Acesso em: 31 jan. 2015.

mostra óbvia neste trecho tão conhecido da música Asa Branca. A Partitura completa se encontra na segunda parte da proposta, como peça complementar aos exercícios.



Figura 21 – Exemplo de toque alternado e toque duplo.

Alternativas no sentido de evitar o excesso de movimento das mãos devem ser levadas em consideração. Como saber usar esses procedimentos? Shaw também afirma que:

[...] qualquer discussão sobre digitação para duas baquetas é realmente sobre quando usar e quando não usar o toque duplo. Há várias considerações gerais. A primeira é o tempo. Em tempo lento, notas não ruidadas podem soar destacadas e separadas. Usar toque duplo em vez de toque alternado pode às vezes ajudar a criar a ilusão de um legato. Um toque duplo também pode ser usado para dar a intenção de uma ligadura. Isto é particularmente útil em passagens tocadas em tempos rápidos. Usar um toque duplo, e permitir que o primeiro toque soe com um pouco mais de ‘peso’ do que o segundo cria este efeito muito bem.<sup>26</sup>

Ainda segundo a autora, no momento de se planejar a digitação para tocar uma peça com duas baquetas é importante também levar em consideração o tipo de teclado que será utilizado.

Uma vez que as notas naturais e acidentadas no vibrafone estão em um mesmo plano, toques duplos poderiam ser usados para tocar trechos suaves de uma passagem onde seriam usados toques alternados em um xilofone ou marimba. Algumas vezes também é útil empregar toques duplos em glockenspiel, de forma a não criar movimentos excessivos com a alternância. Com barras tão pequenas e uma possibilidade sempre presente de se escutar o som da ‘caixa’, qualquer tentativa no sentido de eliminar o excesso de movimento no glockenspiel deveria ser considerada.<sup>27</sup>

Existem regras que o percussionista pode seguir com relação a esses toques (alternados ou repetidos) utilizados nas execuções que envolvem a manipulação de duas baquetas. Shaw diz que tem seis regras antitoque duplo que gosta de seguir e que nunca quebra a primeira regra. As cinco restantes admitem exceções com relação ao toque duplo e a autora as considera subjetivas. Em função do grau de complexidade dessas regras frente aos propósitos do presente trabalho, optei pela citação apenas das duas primeiras.

“Regra 1: Nunca use um toque duplo de uma nota com o valor curto para uma de maior valor. Razão: O fraseado natural geralmente requer que a tensão agógica<sup>28</sup> seja no valor longo.” (SHAW, tradução de Germanna Cunha 2009).<sup>29</sup> No exemplo desta regra, a digitação entre parênteses indica uma escolha de conforto técnico mas que, segundo a autora deve ser evitada por questões de fraseado.

<sup>26</sup> Disponível em: <http://paraibapercussiva.blogspot.com.br>. Acesso em: 31 jan. 2015.

<sup>27</sup> *loc. cit.*

<sup>28</sup> Segundo Med (1996, p.194), agógica é um procedimento de articulação de sons, que implica alteração de andamento, expressão, caráter, etc.

<sup>29</sup> Disponível em: <http://paraibapercussiva.blogspot.com.br>. Acesso em: 31 jan. 2015.

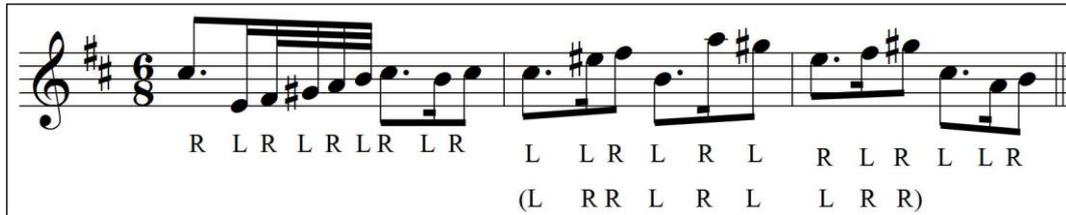


Figura 22 – Exemplo da Regra 1 de Alison Shaw<sup>30</sup>

Na “Regra 2” Shaw orienta que não se use um toque duplo de um compasso para outro, exceto após um salto de grande intervalo<sup>31</sup>, pois neste caso o toque duplo dará mais fluência ao fraseado. Mesmo assim, deve-se ficar atento para que o segundo toque não soe mais fraco.

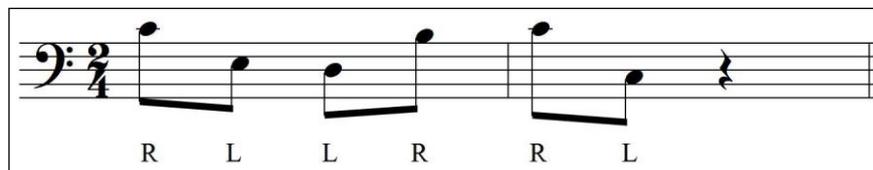


Figura 23 – Exemplo da Regra 2 (exceção) de Alison Shaw

Shaw sintetiza suas orientações dizendo que muitas decisões irão depender da peça a ser estudada. E ressalta que o mais importante é planejar a digitação de acordo com o fraseado e o efeito musical desejado.

Percebo que, em relação a esse tema, as constatações advindas da minha prática docente estão em plena consonância com a ideia central da professora Alison Shaw quanto a importância de, ao se tomar decisões sobre digitação para o toque com duas baquetas, ter sempre em mente o fraseado e a expressão musical.

Ney Rosauro explica de forma simples sobre como praticar a técnica de toque com duas baquetas nos teclados de percussão:

Para a execução do ‘Toque Simples’ e do ‘Toque Simples Paralelo’, as duas baquetas deverão percutir no centro das teclas. [...] Para a execução de escalas e arpejos, onde o ‘Toque Simples Alternado’ é usado, a baqueta da mão esquerda deverá percutir a tecla um pouco acima do ponto de toque da mão direita. [...] As notas tocadas no teclado cromático (notas pretas) deverão sempre ser percutidas no centro das teclas. [...] Inicie cada exercício lentamente e acelere gradativamente o seu andamento. [...] o aluno não deverá olhar para o teclado, pois desta forma ele estará também exercitando outros parâmetros importantes, que são a automação de movimentos e a memorização da distância entre as teclas. É muito importante lembrar que, logo após o toque, as baquetas deverão voltar rapidamente para a posição inicial, e que, no toque paralelo, o resultado sonoro deverá ser preciso, sem acento e sem defasagem entre as duas notas. (ROSAURO, 1997, p. 1-2, grifos do autor).

<sup>30</sup> Neste exemplo, a nomenclatura para execução está no padrão internacional: L – left hand e R – right hand, indicando respectivamente, mão esquerda e mão direita.

<sup>31</sup> Grande distância na relação sonora entre duas notas. No exemplo (Figura 23), essa distância pode ser observada entre a primeira e a segunda nota, a terceira e a quarta, e ainda entre a quinta e a sexta nota.

As duas imagens a seguir demonstram exatamente as explicações de Ney Rosauro para estudos iniciais com duas baquetas.



Figura 24 – Posição das baquetas para o Toque e Toque Simples Paralelo



Figura 25 – Posição das mãos para o Toque Alternado

É possível encontrar também outro posicionamento para o toque alternado onde a baqueta da mão direita percute a tecla em um ponto acima da mão esquerda, ou seja, uma posição inversa a esta indicada por Rosauro.

### 3.1.2 Técnica Rulo

Basicamente o rulo consiste em se prolongar um som desdobrando-o em valores menores, sem medida, por meio de movimentos alternados das baquetas. Graficamente o rulo é indicado por meio deste sinal: 

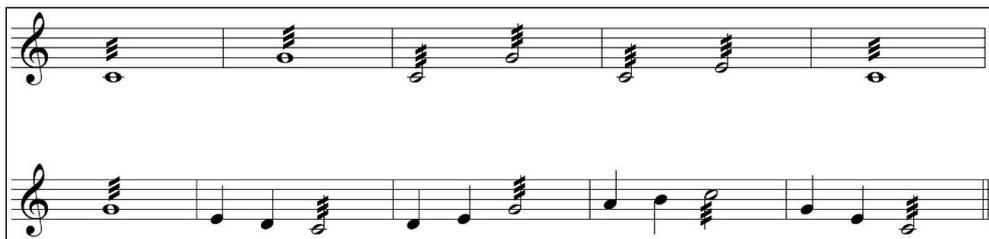


Figura 26 – Exemplo da técnica Rulo

Para Souza (1994, p.40), “Rulos constituem um dos aspectos mais importantes na performance de instrumentos de percussão. [Em instrumentos como o xilofone e a marimba é através do rulo que as notas longas são sustentadas]. A intensidade do som produzido por rulos [...] pode ser alterada pelo aumento ou diminuição da velocidade de ataque.” No registro<sup>32</sup> grave essa velocidade é menor do que no registro agudo. O autor enumera cinco modalidades de rulo mais utilizadas nos teclados de percussão:

- 1) Rulo simples. Movimento vertical em que duas baquetas se alternam continuamente (uma em cada mão, quando usando quatro baquetas).
- 2) Rulo regular. Nesse rulo, as baquetas de uma das mãos percutem exatamente ao mesmo tempo, sendo imediatamente seguidas pelo par de baquetas da outra mão.
- 3) Rulo de uma mão. Movimento de rotação alternada da mão, do punho e do antebraço. É usado para acionar duas baquetas em uma mão, ao invés do movimento vertical usado no rulo regular.
- 4) Rulo Musser (ripple). Nesse rulo, usado somente em pinças de baquetas não cruzadas, o par de baquetas de cada mão não percutem as teclas exatamente ao mesmo tempo.
- 5) Rulo *mandolim*. Nesse rulo, a baqueta externa fica por baixo da tecla, a interna por cima, e o pulso é acionado continuamente em movimento vertical.

Pode-se observar que essas modalidades são mais aplicáveis à técnica de quatro baquetas. O motivo de constarem nestas orientações é porque ampliam a compreensão dessa técnica que aqui será detalhada apenas em sua forma básica, ou seja, o rulo simples com uma baqueta em cada mão. Souza acrescenta que “os rulos simples e alternados utilizados pelos índios guatemaltecos ao tocarem suas marimbas de cabaças, aproximam-se bastante das convenções técnicas ensinadas nas escolas de música.” (SOUZA, 1994, p. 2).

A ilustração a seguir mostra a posição correta das mãos para se praticar o rulo simples. Os movimentos são executados com os pulsos e as baquetas se movimentam a uma distância próxima das teclas. É fundamental estar relaxado, principalmente sem nenhuma tensão nos braços.



Figura 27 – Posição para a prática do rulo

Goldenberg (1950), sugere iniciar a prática do rulo por meio do toque simples alternado sobre uma única nota e com figuras de igual duração (primeiro semínimas, depois

<sup>32</sup> Extensão de uma voz ou de um instrumento, dentro da escala geral dos sons musicais.

colcheias, semicolcheias e fusas). Pratica-se respeitando um tempo medido, daí o nome “rulo medido”. Ressalta-se que, embora respeitando a duração das figuras, na prática, o rulo não é medido.

THE ROLL

Figura 28 – Exemplo de exercício preliminar ao rulo (Goldenberg, 1950)

Wessels (1996), sugere iniciar de uma forma mais livre. A ilustração a seguir mostra por meio da notação musical moderna, como praticar o rulo conforme essa concepção. Começa-se lentamente e vai acelerando gradativamente o toque com movimentos alternados das mãos até atingir uma velocidade máxima, sem nenhuma tensão nos pulsos e nos braços. Em seguida vai diminuindo pouco a pouco a velocidade até voltar ao ponto inicial. Praticar algumas vezes o movimento alternado começando com a mão esquerda (EDE), em seguida exercitar começando pela mão direita (DED). Ao praticar das duas formas aprende-se a usar o rulo da melhor maneira quando ele venha a ser requisitado. Pode-se exercitar com qualquer nota, porém, complementando o que já foi dito anteriormente, rulos em notas agudas requerem mais velocidade do que aqueles realizados em notas graves.

Figura 29 – Exemplo da técnica rulo grafada em notação musical moderna

De acordo com Santos, “A técnica funciona especialmente bem no registro grave da marimba e com baquetas macias, gerando uma nota longa na qual cada ataque é imperceptível. No registro mais agudo da marimba e em outros teclados de percussão é praticamente impossível tornar os ataques inaudíveis.” (SANTOS, 2010, p. 24).

Por fim, vale acrescentar que o rulo é uma técnica ampla e seu uso, dependendo do contexto no qual esteja inserido, requer conhecimento do fraseado musical. Sua utilização não deve comprometer a clareza e a fluência, do contrário poderá prejudicar a compreensão e danificar o discurso musical.

### 3.1.3 Técnica Dampening

*Dampening* (ou abafamento) é uma técnica que consiste na interrupção do som de uma ou mais teclas, utilizando as baquetas, as mãos ou o próprio corpo. “Com esta técnica é possível realizar uma articulação mais *legato* ao abafar uma nota que esteja soando no instante em que outra nota é tocada.” (SANTOS, 2010, p. 26, grifo do autor).

O abafamento com as baquetas é muito comum no vibrafone. No *glockenspiel* e nos metalofones usa-se mais os dedos e as mãos para abafar as teclas. Mas seja de uma forma ou de outra, a técnica *dampening* é um dos mais importantes recursos utilizados pelos percussionistas na prática com instrumentos de teclas metálicas. É o caso do metalofone, *glockenspiel* e do vibrafone. Souza (1994, p. 47-49) enumera e explica cinco tipos básicos de *dampening*, a saber:

- 1) *Slide dampening* (abafamento escorregado). Esse tipo apresenta duas modalidades. Numa delas, uma baqueta é responsável por percutir uma tecla e, ao percutir outra, escorrega em direção à primeira para abafar seu som. Na outra modalidade, duas baquetas atuam (uma em cada mão); uma percute as teclas, e a outra, escorregando pelo teclado, abafa o som produzido.
- 2) *Same hand dampening* (abafamento com a mesma mão). Esse tipo de *dampening* é realizado com as baquetas de uma mesma mão. Dentre os cinco tipos existentes esse é o mais difícil de ser executado.
- 3) *Hand to hand dampening* (abafamento com as duas mãos). Esse tipo assemelha-se ao abafamento com a mesma mão. A única diferença é que aqui, das duas baquetas envolvidas, uma deve estar na mão direita e a outra na esquerda.
- 4) *Hand dampening* (abafamento com uma mão). Nesse tipo, a mão da baqueta que percutiu a tecla funciona como abafador.
- 5) *Body dampening* (abafamento corporal). Aqui o corpo funciona como abafador. Esse tipo só é possível na região central do teclado branco.<sup>33</sup>

A respeito de qual tipo utilizar, Souza diz que fica a critério do executante escolher o tipo de *dampening* apropriado a cada situação. Na partitura, as indicações dessa técnica são feitas por um “x” depois da nota a ser abafada.

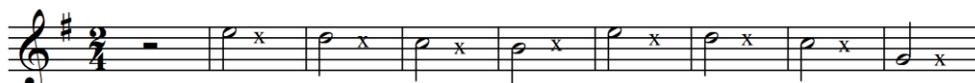


Figura 30 – Exemplo da técnica *Dampening*

Da mesma forma que nas modalidades de rulo, também aqui percebe-se que esses tipos de *dampening* são mais aplicáveis no trabalho com quatro baquetas e, além disso, praticados no vibrafone. A razão de constarem nestas orientações é no intuito de ampliar nossa compreensão a respeito dessa importante técnica.

No caso dos instrumentos menores, como os metalofones ou *glockenspiel*, o tipo mais comum é o *hand dampening* (abafamento manual). Usa-se os dedos ou as próprias mãos sobre as teclas para abafar sons (Figura 31). Mas também, dependendo do trecho a ser tocado, pode-se abafar com uma das baquetas, seja a que percutiu a tecla ou a outra. Nos arranjos para o Grupo Marimbas utilizamos essa opção. Todavia é preciso bastante atenção ao pressionar a baqueta sobre a tecla, afim de evitar que a mesma nota não se repita soando com efeito

<sup>33</sup> Fileira de teclas similares às teclas brancas do piano.

*staccato*.<sup>34</sup> Evita-se isso, “pousando” suavemente a baqueta sobre a tecla. Utilizar baquetas com cabeça de lã macia também ajuda a evitar o mencionado efeito.



Figura 31 –Técnica *Dampenig* no *glockenspiel*

Existe ainda outra maneira de abafar a sonoridade através de baquetas que também pode ser usada nos teclados de percussão. Denomina-se toque morto (*dead stroke*) e consiste em um “Ataque sem o ressalto da baqueta sobre a lâmina. Ao realizarmos um ataque contra a lâmina a baqueta permanecerá sobre a mesma, impossibilitando a sua vibração.” (CHAIB, 2007, p. 54). Ou seja, após percutir, deve-se manter a baqueta pressionando a tecla. Dessa forma a ressonância é abafada e a vibração é interrompida imediatamente após o ataque. Isso faz com que o som tenha um caráter seco e destacado. A indicação é feita por meio do sinal “+”, por cima da nota que deve ser abafada.

Em complemento às técnicas aqui abordadas, pode-se acrescentar que o trabalho técnico a ser desenvolvido pelo percussionista de teclados é um pouco diferente daquele requerido a outros instrumentistas. Souza diz que “não há problemas de entonação; não há dedilhados complicados a serem aprendidos; não há embocadura a ser desenvolvida, e não existe preocupação quanto a afinação do instrumento.” (SOUZA, 1994, p. 49). Ainda segundo o autor:

Difícil nos teclados de percussão é a leitura a primeira vista; a necessidade de concentrar-se na partitura faz com que o instrumentista perca a visão do teclado, o que pode leva-lo a cometer esbarros. Para a solução desse problema, duas sugestões podem ser dadas: uma é que a partitura seja analisada antes da execução; a outra é que as distâncias entre as teclas sejam condicionadas, e para isso, a melhor prática é estudar sem olhar para o teclado. (SOUZA, 1994, p. 49-50).

Com os exercícios propostos a seguir, espera-se que os estudantes e os professores de música que optarem pelos teclados de percussão tenham um material didático específico que os ajude a se desenvolver na prática com esses instrumentos.

<sup>34</sup> A palavra *staccato* (italiano) que em português significa destacado, indica que os sons deverão ser articulados de modo separado e seco.

## PARTE II – EXERCÍCIOS E ESTUDOS PARA TECLADOS DE PERCUSSÃO

Os exercícios a seguir visam conduzir o aluno ao domínio técnico-instrumental no que se refere à manipulação de duas baquetas nos teclados de percussão. Isso envolve: postura correta do corpo, agilidade de movimentos, precisão e igualdade de toques, independência das mãos e memorização da distância entre as teclas. Além disso, com a prática dos exercícios outros aspectos importantes na formação musical poderão se desenvolver. Dentre os quais: leitura rítmica e melódica, improvisação, percepção de fraseado e o desenvolvimento da memória musical.

Recomenda-se que os exercícios sejam praticados devagar e em andamento mais rápido à medida forem sendo dominados. Eles foram elaborados ou selecionados respeitando a extensão dos xilofones e metalofones Orff, mas isso não impede que os mesmos sejam praticados nos demais teclados de percussão. A sequência é a seguinte: Exercícios de Alternância e Repetição (Manulação), Exercícios de Rulo e Exercícios de Dampening.

### Extensão dos exercícios



### Exercícios de Alternância e Repetição de toques com duas baquetas

Estes exercícios são baseados na técnica **manulação** (ou digitação) descrita anteriormente. Antes do estudo com a partitura é aconselhável realizar exercícios de movimento dos pulsos na vertical e horizontal, afim de obter relaxamento e agilidade para os movimentos com as baquetas. Pode-se fazer isso segurando o pulso com uma das mãos e também movendo as baquetas no ar, com movimentos de pulso e antebraço.

É importante ter sempre em mente as orientações anteriores, aqui sumariadas: manter a flexibilidade dos pulsos, observar a altura das mãos em relação às teclas e não esquecer que após o toque as baquetas deverão voltar rapidamente para a posição inicial. Tocar no centro das teclas e não olhar para o teclado.

#### *Seção 1: Exercícios preliminares*

Esta seção é formada por exercícios preparatórios aos estudos que seguem nas demais seções. Eles foram elaborados a partir das notas Dó e Sol, tendo a semínima como figura rítmica de pulsação. Gradativamente vão sendo acrescentadas outras notas e agrupamentos de figuras rítmicas, bem como pausas.

São exercícios baseados no “toque simples paralelo e no “toque simples alternado”. Esta é a terminologia de Ney Rosauro. Como vimos, no Método *Orff-Schulwerk* recomenda-se iniciar com as duas mãos simultaneamente, ou seja, com o toque paralelo.

**Exercício preparatório. Toque simultâneo e repetição de mãos**

D = Mão Direita E = Mão Esquerda

**1) Toque paralelo e toque simples inetercalados por pausa**

**2) Toque com repetição e alternância das mãos, intercalados por pausas**

**3) Toque Paralelo e Toque Simples (Glauber Santiago)**

Tocar o dó com a mão esquerda e sol com a mão direita

4) *Toque Simples e Toque Paralelo (Glauber Santiago)*

Tocar o dó com a mão esquerda e o sol com a direita

5) *Toque Paralelo (Ney Rosauro)*

6) *Toque Simples e Toque Paralelo*

7) *Toque Paralelo e Toque Simples I (Ney Rosauro)*

Musical score for 'Toque Paralelo e Toque Simples I' by Ney Rosauro. The score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of four staves. The first staff begins with a repeat sign and contains a series of eighth notes with rests. The second staff continues the melody with eighth notes and rests. The third staff features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

8) *Toque Paralelo e Toque Simples II (Ney Rosauro)*

Musical score for 'Toque Paralelo e Toque Simples II' by Ney Rosauro. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of seven staves. The first staff begins with a series of eighth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and rests. The third staff features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

## Seção 2: Exercícios de Toque Alternado

### 1) Toque Alternado I

1ª Vez E D E D

2ª Vez D E D E

E D E D

D E D E

### 2) Toque Alternado II

E D E D E D E D E etc.

### 3) Toque Alternado III

E D E D etc.

E D E D

D E D E etc.

4) *Toque Alternado IV*

E D E D E D E D E D E D  
 E D E D E D E D E D E D E D  
 E D E D E D E D E D E D E D  
 E D E D E D E D E D E D E D

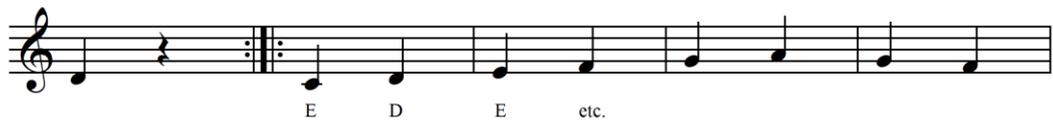
The piece is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of four staves of music. The first staff contains the first four measures, with chord letters E, D, E, D, E, D, E, D, E, D, E, D, E, D above the notes. The second staff contains measures 5-8, with chord letters E, D, E, D, E, D, E, D above the notes. The third staff contains measures 9-12, with chord letters D, E, D, E, D, E, D, E above the notes. The fourth staff contains measures 13-16, with chord letters D, E, D, E, D, E, D, E above the notes.

5) *Toque Alternado em três notas*

E D E D E D E D E D E D  
 E D E D E D E D E D E D E D  
 E D E D E D E D E D E D E D

The piece is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains the first four measures, with chord letters E, D, E, D, E, D, E, D, E, D, E, D above the notes. The second staff contains measures 5-8, with chord letters E, D, E, D, E, D, E, D above the notes. The third staff contains measures 9-12, with chord letters E, D, E, D, E, D, E, D above the notes.

6) *Toque Alternado em cinco notas*



7) *Toque Alternado em terças*



8) Escala e arpejos em Dó Maior

Musical notation for exercise 8, showing a scale and arpeggios in D major. The first staff shows the scale: E D E D (quarter notes), followed by a half note G, quarter notes A B, and quarter notes C D. The second staff shows arpeggios: E (quarter), D (quarter), E (quarter), D (quarter), E (quarter), D (quarter), E (quarter), D (quarter), E (quarter).

9) Exercício baseado na escala e arpejos de Dó Maior (Ney Rosauro)

Musical notation for exercise 9, based on the D major scale and arpeggios. The exercise consists of six staves of music. The first staff is marked with a repeat sign and the text "D E D E D etc" above it. The second and third staves continue the exercise with various rhythmic patterns. The fourth staff is marked with a repeat sign and the text "E D E D E etc" above it. The fifth and sixth staves continue the exercise with various rhythmic patterns.

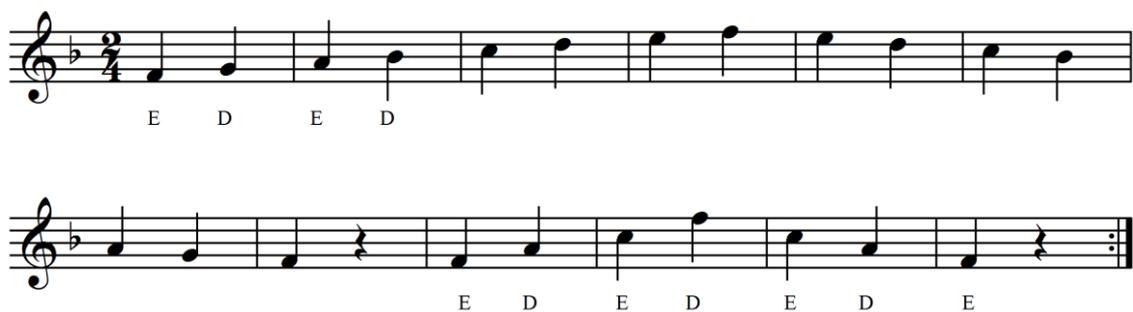
10) Escala e arpejos em Sol Maior

Musical notation for exercise 10, showing a scale and arpeggios in G major (one sharp, 2/4 time). The first staff contains the ascending scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The second staff contains the descending scale: G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Chord symbols 'E D E D E D E' are placed below the notes in the second staff.

11) Exercício baseado na escala e arpejos de Sol Maior

Musical notation for exercise 11, featuring rhythmic patterns based on the G major scale and arpeggios. The exercise is in G major (one sharp, 2/4 time). The first staff shows a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, with the label 'D E D E D etc' below. The second staff continues with a similar pattern. The third staff shows a more complex rhythmic pattern. The fourth staff shows a pattern of eighth notes with the label 'E D E D E etc' above. The fifth and sixth staves show further rhythmic variations.

12) Escala e arpejos em Fá Maior



Exercise 12 consists of two staves of music in F major (one flat) and 2/4 time. The first staff shows a scale starting on F (F4), moving up stepwise to C5. The second staff shows arpeggios starting on F4, moving up stepwise to C5. The notes are: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The first two notes (F4, G4) are labeled with 'E' and 'D' below them, indicating the bass notes of the chords F and G. The last two notes (B4, C5) are also labeled with 'E' and 'D' below them, indicating the bass notes of the chords B and C.

13) Exercício baseado na escala e arpejos de Fá Maior



Exercise 13 consists of six staves of music in F major (one flat) and 2/4 time. The first staff shows a scale starting on F (F4), moving up stepwise to C5. The second staff shows arpeggios starting on F4, moving up stepwise to C5. The notes are: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The first two notes (F4, G4) are labeled with 'D E D E D etc' below them, indicating the bass notes of the chords D E D E D etc. The last two notes (B4, C5) are also labeled with 'E D E D E etc.' below them, indicating the bass notes of the chords E D E D E etc.

14) *Exercício Tempo de Valsa*

E D D E D D etc.

15) *Exercício Cromático*

D E D etc.

D E D E D E D E D E D E D

(D E D E D D E D E D E D D)

### Seção 3: Exercícios de Toque Duplo Vertical

#### 1) Exercício em intervalos de terças)

1) Exercício em intervalos de terças)

The exercise is written in 2/4 time and consists of three staves of chords. The first staff contains six chords: C4-E4, C4-G4, C4-Bb4, C4-B4, C4-D5, and C4-E5. The second staff contains six chords: C4-E4, C4-G4, C4-Bb4, C4-B4, C4-D5, and C4-E5. The third staff contains six chords: C4-E4, C4-G4, C4-Bb4, C4-B4, C4-D5, and C4-E5.

#### 2) Exercício em intervalos de oitava

2) Exercício em intervalos de oitava

The exercise is written in 2/4 time and consists of five staves of chords. The first staff contains six chords: C4-E4, C4-G4, C4-Bb4, C4-B4, C4-D5, and C4-E5. The second staff contains six chords: C4-E4, C4-G4, C4-Bb4, C4-B4, C4-D5, and C4-E5. The third staff contains six chords: C4-E4, C4-G4, C4-Bb4, C4-B4, C4-D5, and C4-E5. The fourth staff contains six chords: C4-E4, C4-G4, C4-Bb4, C4-B4, C4-D5, and C4-E5. The fifth staff contains six chords: C4-E4, C4-G4, C4-Bb4, C4-B4, C4-D5, and C4-E5.

### 3) Exercício em diversos intervallos

### Exercícios de Rulo (rulo simples)

Uma recomendação importante é que se deve ficar atento para não fazer paradas entre as notas, sejam elas iguais ou diferentes. A menos que haja alguma indicação, o som deve fluir de uma nota para outra sem interrupção. Uma maneira de conseguir essa fluência é observar a disposição das notas na partitura, ou seja, os intervallos e usar a baqueta da mão direita para **iniciar** o rulo das notas que estiverem em direção ascendente (do lado direito de quem toca) e a baqueta da mão esquerda para **começar** o rulo das notas que estiverem em direção descendente (lado esquerdo de quem toca). Nesse processo há um movimento natural dos braços, o que facilita muito para uma realização musical mais precisa (e fluente), de acordo com as indicações da partitura.

Nos exercícios a seguir, as indicações das mãos esquerda (E) e direita (D) exemplificam e melhor esclarecem o procedimento acima descrito, uma vez que nesta seção, quando houver esse tipo de indicação será no sentido de orientar com que mão iniciar o rulo sobre uma nota ou como passar de uma nota para outra sem interromper o rulo.

O exercício a seguir é um exemplo padrão. As letras (D, E) indicam a mão que deve iniciar o rulo, bem como passar uma nota para outra sem interrompê-lo. O propósito das ligaduras entre as notas deste exemplo é enfatizar a continuidade dos sons, ou seja, não se deve fazer paradas ao passar de uma nota para outra. Mesmo que não existam ligaduras, deve-se ficar atento para evitar pequenas paradas (pausas), bastante comuns quando se está iniciando nessa técnica. Quando o rulo for em notas iguais, mas não ligadas (Pauta III), faz-se uma discreta acentuação no som da nota seguinte, apenas para se perceber a passagem de uma nota para outra. E quando duas ou mais notas iguais estiverem unidas por uma ligadura (Pauta IV), não se faz acentuação, basta respeitar o somatório das suas durações.

**1) Exercício para o movimento das mãos durante o rulo entre notas**

O exercício a seguir deve ser uma prática diária do estudante de teclados de percussão. Comece lentamente e gradativamente acelere o toque com movimentos alternados das mãos até atingir uma velocidade máxima, sem tensão nos pulsos e nos braços. Em seguida diminua a velocidade até voltar ao ponto inicial.

**2) Exercício para desenvolver velocidade**

**3) Exercício de Rulo em intervalos de terças**

E... = EDED etc.  
D... = DEDE etc.

#### 4) Rulos sobre notas em intervalos ascendentes e descendentes

E... = EDED etc.  
D... = DEDE etc.

E... D... E... D... E... D... E... D... E... D... D... E... D...

E... D... E... D... E... D...

D... E... D... E... D... E... D... E... D... E...

#### 5) Exercícios de Morris Goldenberg

1  
L R

R

2  
L R L R

R L R L R

3  
R L R

R L R L

### 6) Exercício Cromático (Morris Goldenberg)

The musical score for 'Exercício Cromático' consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a 'R' (Right hand) indicator below the first note. The second staff continues the exercise with alternating 'R' and 'L' (Left hand) indicators. The third staff also starts with a treble clef and one sharp, with a 'R' indicator. The fourth staff continues with alternating 'L' and 'R' indicators. The music includes chromatic scales, arpeggiated patterns, and chords.

### Exercícios de Dampening (Abafamento)

Esta parte é direcionada aos instrumentos de teclas metálicas (metalofone, *glockenspiel* e vibrafone), que se destacam por uma capacidade maior de ressonância.

Para os exercícios aqui propostos é possível realizar o *dampening* de duas maneiras: percutindo a tecla com a baqueta de uma mão e abafando com a da outra mão, ou percutindo e abafando com a mesma baqueta. Vai depender da relação entre as notas. Por isso, antes de cada exercício explica-se a forma mais adequada para realizar esse procedimento.

Também vale ressaltar que se deve pousar levemente a baqueta sobre a tecla para evitar o efeito de uma nota repetida em *staccato*. E de preferência, utilizar baquetas macias (baquetas com cabeças recobertas de lã). Quando se utilizam baquetas de densidade dura (borracha, plástico, madeira, etc.), caso do *glockenspiel*, é muito difícil evitar esse efeito. Nesse caso é recomendável abafar as teclas com os dedos, conforme ilustrado anteriormente (ver Figura 31). No entanto, os exercícios seguir priorizam o abafamento realizado com baquetas. O “x” colocado do lado direito da nota indica que se deve interromper o som da mesma abafando a tecla.

#### 1) Dampening na escala de Dó Maior

D = Mão Direita E = Mão Esquerda

x = Abafar o som pressionando suavemente a baqueta sobre a tecla

Mão direita toca, mão esquerda abafa

The first exercise is written on a single staff in 4/4 time. It shows a scale of notes starting from middle C (D4) and moving up. Each note has an 'x' above it, indicating damping. The notes are labeled 'D' (Mão Direita) below them, followed by 'etc'.

Mão esquerda toca, mão direita abafa

The second exercise is written on a single staff in 4/4 time. It shows a scale of notes starting from middle C (D4) and moving up. Each note has an 'x' above it, indicating damping. The notes are labeled 'E' (Mão Esquerda) below them, followed by 'etc'.

## 2) Dampening de notas em intervalos de terças

Tocar com a baqueta da mão direita e abafar com a da mão esquerda

Tocar com a baqueta da mão esquerda e abafar com a da mão direita

## 3) Dampening de notas em intervalos de quartas

Mão direita toca, mão esquerda abafa

Mão esquerda toca, mão direita abafa

## 4) Dampening em intervalos de quintas

Mão direita toca, mão esquerda abafa

Mão esquerda toca, mão direita abafa

**5) Dampening em intervalos de sextas**

Tocar e abafar com a mesma baqueta

Two staves of music in 4/4 time. The first staff contains a sequence of notes: E4, D4, E4, D4. Notes are marked with 'x' for damping. Above the first four notes are the labels 'E D E D etc.'. The second staff contains a sequence of notes: D4, E4, D4, E4. Notes are marked with 'x' for damping. Below the first four notes are the labels 'D E D E etc.'.

**6) Dampening em intervalos de sétima**

Tocar e abafar com a mesma baqueta

Two staves of music in 4/4 time. The first staff contains a sequence of notes: E4, D4, E4, D4. Notes are marked with 'x' for damping. Above the first four notes are the labels 'E D E D etc.'. The second staff contains a sequence of notes: D4, E4, D4, E4. Notes are marked with 'x' for damping. Below the first four notes are the labels 'D E D E etc.'.

**7) Dampening em intervalos de oitava**

Tocar e abafar com a mesma baqueta

Two staves of music in 4/4 time. The first staff contains a sequence of notes: E4, D4, E4, D4. Notes are marked with 'x' for damping. Above the first four notes are the labels 'E D E D etc.'. The second staff contains a sequence of notes: D4, E4, D4, E4. Notes are marked with 'x' for damping. Below the first four notes are the labels 'D E D E etc.'.

**8) Dampening de notas em diversos intervalos ascendentes e descendentes**

Tocar e abafar com a mesma baqueta

Two staves of music in 4/4 time. The first staff contains a sequence of notes: E4, D4, E4, D4. Notes are marked with 'x' for damping. Above the first four notes are the labels 'E D E D etc.'. The second staff contains a sequence of notes: D4, E4, D4, E4. Notes are marked with 'x' for damping. Below the first four notes are the labels 'D E D E etc.'.

## **PEÇAS E ESTUDOS COMPLEMENTARES AOS EXERCÍCIOS**

Em conformidade às respectivas técnicas

### **MANULAÇÃO**

**Bloco Alegre** (Glauber Santiago)

**Baquetas Bi** (Glauber Santiago)

**Etude #3** (Ney Rosauero)

### **RULO**

**Moderato** (Garwood Whaley)

**Andante** (Garwood Whaley)

### **MANULAÇÃO, RULO E DAMPENING**

**Música Oriental** (Rogério Correia)

**Asa Branca** (Luiz Gonzaga - Arr.: Rogério Correia).

# Bloco Alegre

Dueto para xilofones

Glauber Santiago

Manulação: Rogério Correia

$\text{♩} = 100$

Xilofone 1

Xilofone 2

D E D E D E E D E

8

D E D D E D E D etc.

15

D E D E E

D E D E etc.

22

D D E D E

29

# Baquetas Bi

Dueto para xilofones

Glauber Santiago

Manulação: Rogério Correia

1 = 100

Xilofone 1

Xilofone 2

6

11

16

21

## Etude #3

ESTUDO PARA BARAFONES

Ney Rosauo

Adagio

*mf*

8

15

*p*

21

27

*mf*

34

41

*rall...*

# Moderato

Garwood Whaley

♩ = 80

11

22

31

40

The musical score is written on five staves in treble clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' and the metronome marking is ♩ = 80. The key signature has one sharp (F#). The score consists of five systems of music. The first system contains measures 1-10. The second system contains measures 11-21. The third system contains measures 22-30. The fourth system contains measures 31-39. The fifth system contains measures 40-40, ending with a double bar line. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

# Andante

Garwood Whaley

♩ = 60

7

13

19

25

31

# Música Oriental

Rogério Correia

♩ = 92  
E = mão esquerda D = mão direita  
x = abafar

Metalofone  
Xilofone

E D etc.

1ª vez

2ª vez

*mp* E D etc. x E

*mf* D D E E D D E x D E

*p* E E E

*mf*

2ª vez *rall.* D.C

E D E

# Asa Branca

Tempo de Baião

Luiz Gonzaga

Arr: Rogério Correia - 2015

Xilofone Soprano

Xilofone Contralto

Xilofone Baixo

Metalofone Contralto

9 XS

XC

XB

MC

+ = abafar deixando a baqueta sobre a tecla (efeito staccato).

2 Asa Branca

18 D D E E D D D E D

XS  
XC  
XB  
MC

27 D E D E D E D E D E E D D E D

XS  
XC  
XB  
MC

### Coda - Considerações finais

Espero que estas orientações e exercícios contribuam para o desenvolvimento musical de todos aqueles que utilizam ou venham a utilizar os teclados de percussão em suas práticas artísticas e/ou educacionais.

Essa proposta não é algo inflexível, mas sim uma base a partir da qual o processo de ensino e aprendizagem pode ser ampliado, reinterpretado, contextualizado e compartilhado de forma mais criativa. As diversas informações, explicações e até as ilustrações que precedem os exercícios visam possibilitar que o aluno possa praticar as técnicas aqui expostas, mesmo sem a presença do professor.

A prática musical em conjunto, sejam duetos, trios, quartetos ou formações maiores, além do aperfeiçoamento técnico também favorece o desenvolvimento de capacidades como motivação, responsabilidade e cooperação. E esses já são ganhos que vão além de conhecimentos técnicos e musicais, posto que também contribuem para a formação humana.

## Referências

- BONA, Melita. Carl Orff, um compositor em cena. *In*: Mateiro e Ilari. **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: Ibplex, 2011. p. 125-156.
- CHAIB, Fernando Martins de Castro. **Exploração Tímbrica no Vibrafone**: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2007.
- FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- GOLDENBERG, Morris. **Modern School for Xilophone, Marimba and Vibraphone**. USA. Chappell & Co. 1950.
- KEETMAN, Gunild. **Elementaria**: Erster Umgang mit dem Orff-Schulwerk. 3. aufl. Stuttgart: Klett, 1981.
- MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4ª ed. Brasília, Musimed, 1996.
- ORFF, Carl; KEETMAN, Gunild. **Off-Schulwerk**: música para crianças. Versão de Maria de Lourdes Martins. Mainz: Schott's Söhne, 1961 [1950]. Original alemão. v. 1: Pentatónico.
- \_\_\_\_\_. **Off-Schulwerk**: música para crianças. Versão de Maria de Lourdes Martins. Mainz: Schott's Söhne, 1964 [1951]. Original alemão. v. 2: Bordões e acordes perfeitos.
- ROSAURO, Ney. **Exercícios e Estudos Iniciais para Barrafonas**. Santa Maria: Pró-Percussão, 1997.
- SANTOS, Bruno Soares. **Duos para vibrafone e piano**: estudo interpretativo das peças Sonata para Vibrafone de Almeida Prado e Domus Aurea de Edmund Campion. 2010. Dissertação (mestrado) – Escola de música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- SHAW, Alison. **Orientação para digitação com duas baquetas**. Tradução de Germanna Cunha, Paraíba Percussiva, 2009. Disponível em: <http://paraibapercussiva.blogspot.com.br/search/label/Alison%20Shaw>. Acesso em: 31 jan. 2015.
- SOUZA, André Pinheiro de. **Vibrafone**: Guia de Estudo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.
- SUPLICIO, Eliana Cecília Maggioni Gugliemetti. **O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba**: dos primórdios às primeiras composições brasileiras. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.
- TARCHA, Carlos. **Técnica de Duas Baquetas para Teclado de Percussão - Marimba, Vibrafone, Xilofone e Glockenspiel**. São Paulo (Dissertação de Mestrado). São Paulo, ECA-USP, 1997.
- WESSELS, Mark. **A Fresh Approach to Mallet Percussion**. Mark Wessels Publicatiosn. DeSoto, TX, 1996.

# APÊNDICE B – COMPOSIÇÃO O MAR

## O Mar

Rogério Correia

Larghetto  $\text{♩} = 60$

Con calma

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 1-9) includes parts for Glockenspiel, Vibrafone, Metalofone, Xilofone, Marimba 1, Marimba 2, Percussão 1, and Percussão 2. The Vibrafone part starts with a *pp* dynamic and changes to *p* at measure 8. The Xilofone and Marimba 1 parts feature glissando markings. Percussão 2 includes notes labeled 'pequena onda' and 'grande onda', with a 'Bombo' marking above a note in measure 8. The second system (measures 10-17) includes parts for Glk., Vib., Met., Xil., M 1, M 2, Perc. 1, and Perc. 2. The Vibrafone part starts at measure 10 with a *mp* dynamic. Perc. 1 has a vocal line with the lyrics 'Xequerê ou ganzá' starting at measure 16. Perc. 2 consists of a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The score concludes with a 3/4 time signature.

19 *Con delicatezza* *O Mar* 2

Glk.  
Vib.  
Met.  
Xil.  
M 1  
M 2  
Perc. 1  
Perc. 2

24

*mf*

*mf*

Detailed description: This page of a musical score contains two systems of percussion parts. The first system covers measures 19 to 23, and the second system covers measures 24 to 28. The instruments listed are Glockenspiel (Glk.), Vibraphone (Vib.), Mallets (Met.), Xylophone (Xil.), Maracas 1 (M 1), Maracas 2 (M 2), Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 2 (Perc. 2). The tempo and mood are marked 'Con delicatezza'. The title of the piece is 'O Mar'. The page number is 102. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. In the second system, measures 27 and 28 feature a change in dynamics to mezzo-forte (mf) for the Vibraphone and Percussion 1. The Vibraphone part in measure 28 includes a 'trill' marking and a dashed line indicating a tremolo effect. Percussion 1 also has a 'trill' marking in measure 28.

*O Mar* Energico 3

The score is divided into two systems, measures 29-33 and 34-38. The instruments are:

- Glk.** (Keyboard): Treble clef, mostly rests.
- Vib.** (Vibraphone): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Met.** (Mallets): Treble clef, playing chords.
- Xil.** (Xylophone): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- M 1** (Maracas 1): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- M 2** (Maracas 2): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc. 1** (Percussion 1): Snare drum, playing a rhythmic pattern.
- Perc. 2** (Percussion 2): Bass drum, playing a rhythmic pattern.

**Measure 29:** The score begins with a common time signature. The Vibraphone and Xylophone parts have a *cresc. al ff* (crescendo to fortissimo) marking. The Percussion 1 part has a *Bombo* (bass drum) marking.

**Measure 34:** The score continues with various markings:

- Glk.**: *f* (forte) dynamic.
- Vib.**: *f* (forte) dynamic.
- Met.**: *f* (forte) dynamic.
- Xil.**: *f* (forte) dynamic.
- M 1**: *Ghiacando* (ritardando) marking.
- M 2**: *Ghiacando* (ritardando) marking.
- Perc. 1**: *2 pratos* (2 cymbals) marking.
- Perc. 2**: *f* (forte) dynamic.

Other markings include *Prato menor* (small cymbal) and *Ghiac.* (ritardando) in the Vibraphone and Xylophone parts.

O Mar

4

39 *mf* *Gliss.*

Glk. *mf*

Vib.

Met.

Xil. *Gliss.*

M 1 *Glissando*

M 2

Perc. 1

Perc. 2 *mf*

44 *mp* *Delicato*

Glk.

Vib. *mp*

Met.

Xil.

M 1 *mp*

M 2 *mp*

Perc. 1 *mp* Afiche ou ganzá

Perc. 2

*O Mar* 5

49

Glk. *p*

Vib. *p*

Met.

Xil. *p*

M 1

M 2

Perc. 1 *p* Triângulo pequeno Bombo

Perc. 2

*Soavemente*

54

Glk. *pp*

Vib. *pp*

Met.

Xil.

M 1

M 2

Perc. 1 *pp*

Perc. 2 *pp* pequena onda

**ANEXOS**

**ANEXO A – PROGRAMA DO RECITAL DE ENCERRAMENTO DO CURSO DE  
INICIAÇÃO MUSICAL INFANTIL EM 1996**

<p>SECRETARIA DE EDUCAÇÃO, CULTURA E DESPORTO DEPARTAMENTO DE CULTURA</p>  <p>PROGRAMAÇÃO DE ENCERRAMENTO DOS CURSOS DO 2º SEMESTRE/96</p> <p>INICIAÇÃO MUSICAL</p> <p>TECLADO</p> <p>DATA: 13.12.96 HORÁRIO: 9:00h LOCAL: DEPAC</p> <p align="center">1996</p>	<p>CURSO DE INICIAÇÃO MUSICAL</p> <p>PROFº ROGÉRIO DOS SANTOS SANDRO GEORGE</p> <p align="center"><u>PROGRAMA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* ELVIRA DRUMOND O RELÓGIO E A PRATA (VOZ E INSTRUMENTOS)</li> <li>* CANÇÃO NATALINA PINHEIRINHO DE NATAL (VOZ E INSTRUMENTOS)</li> <li>* CANÇÃO NATALINA BOM NATAL (CANTO E ÓRGÃO)</li> <li>* ANÔNIMO FREIRE JACQUES (CÂNONE DE FLAUTAS)</li> <li>* MULHER RENDEIRA, ASA BRANCA, NA BAHIA TEM POINT POURRI (FLAUTA E PERCUSSÃO).</li> </ul>
--	---

## ANEXO B – PROGRAMA DO RECITAL DO GRUPO MARIMBAS EM 11/10/2003

### INSTRUMENTISTAS

Abraão Ferreira	Flaviano Fonteles	Moesio Junior
Alan Wilkson	Francisco Romário	Narlon Daniel
Aluisio Lopes	Geneton Furtado	Natália de Fátima
Ana Fabíola	Herbson Welton	Nataly Barros
Ana Flávia	Hortência Ribeiro	Nélio Kilder
Anderson Venâncio	Hugo Ramos	Patrícia Lacerda
Andressa Natália	Itiel Ciriaco	Pedro Henrique
Antonia Bruna	Jefferson da Costa	Rafael Silva
Bruna Tuany	Jiuly Elen	Renan Rocha
Cícera Maiara	Joelma dos Santos	Roságela Maria
Dandara da Silva	Jonathas Guedes	Sâmia Dantas
Dyany Lemos	Joziel Santos	Samuel Bruno
Eduardo Alves	Julian Abreu	Sara da Silva
Efrain Josafá	Larissy Leal	Thayane Tavares
Ellen Nilce	Maria Aryadine	Úrsula Maria
Eulália Barros	Marília Soares	Varelo Neto
Fabrizio Silveira	Misrael Silva	

PREFEITURA MUNICIPAL DE MARACANAÚ  
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO, CULTURA E ESPORTO  
DEPARTAMENTO DE CULTURA  
COORDENAÇÃO DE MÚSICA



GRUPO MUSICAL INFANTIL  
**MARIMBAS**



**Recital no**  
**Instituto Carlos Lobo**  
Rua 11 nº 576 - Conj. Jereissati I  
Dia 11/10/03 - 9h30min

### P R O G R A M A

O Grupo Musical Infantil de Maracanaú surgiu de um trabalho de musicalização iniciado em 1996 pelos professores Rogério Correia e Sandro George, na Secretaria de Educação, Cultura e Desporto de Maracanaú/Ceará. Utilizamos o Método Orff-Schulwerk, devidamente contextualizado à nossa realidade. Atualmente o Grupo é formado por 50 crianças com idades entre 7 e 13 anos, que estudam música através de **Conjuntos Instrumentais de Percussão**. No repertório constam composições folclóricas, populares e eruditas, sendo que grande parte delas é de autoria do Professor Rogério Correia. São peças que, juntamente com sua respectiva formação instrumental possibilitam uma identidade própria ao Grupo.

Aqui, Educação e Arte caminham juntas, desenvolvendo nas crianças capacidades como percepção e concentração, criando atitudes de cooperação e respeito, reduzindo medos e inibições, promovendo a disciplina, estimulando a sensibilidade e a criatividade.

É sempre uma grata satisfação podermos contar, através de suas apresentações, como nossas crianças são capazes de expressar tanta beleza musical.

#### Os Professores

Mais informações através dos telefones:  
(0xx85) 371-8785 e (0xx85) 290-0868 Rogério  
E-mail: [marimbas@fortalnet.com.br](mailto:marimbas@fortalnet.com.br)

Carl Orff	<b>Canon</b>
Rogério Correia	<b>Cenas de Um Dia no Campo</b> Melodia ao Amanhecer - Festa na Floresta Melodia ao Anoitecer
Gilberto Gil	<b>Sítio do Pica-pau Amarelo</b>
DP	<b>Suíte Folclórica</b> Peixe Vivo - Balaio - Samba - lê-lê Periquito Maracanã
Rogério Correia	<b>Música para Crianças</b>
Vinicius de Moraes	<b>A Casa</b>
Rogério Correia	<b>Música Oriental</b>
Luiz Gonzaga	<b>Asa Branca</b>
Milton Nascimento	<b>Ponta de Areia</b>
Rogério Correia	<b>O Mar</b>
Rogério Correia	<b>Contrastes</b> Abertura - Melodiando - Sambinha
Carl Orff	<b>Música p/ Conjuntos Instrumentais</b>



## Teste de Musicalidade – Crianças de 08 a 12 anos

### 1 – Ritmo

O professor bate células rítmicas simples e manda que o aluno repita. As células são em número de 10 e de dificuldade gradativa. Conforme o número de células repetidas corretamente, o aluno receberá um número de pontos que variam de 0 a 10.

### 2 – Ruídos

Pode-se fazer esta parte do teste pedindo aos alunos que percebam os sons existentes à sua volta, ou seja, sons do próprio ambiente onde se encontram. Ou fazê-los ouvir e identificar ruídos gravados em fita. Para cada ruído percebido acertadamente atribui-se 1 ponto na escala de 0 a 10.

### 3 – Imitar um tom

O professor canta ou toca sons com altura definida e o aluno deve repetir igual. Para cada tom emitido acertadamente, atribui-se um ponto na escala de 0 a 10.

### 4 – Acordes e Simultanoides

O professor toca acordes ou simultanoides formados de 2 ou 3 sons, de dois em dois, para que o aluno identifique qual deles é formado de 2 ou de 3 sons. Serão atribuídos pontos de 0 a 10, conforme a quantidade que o aluno acertar.

### 5 – Intervalos

O professor toca intervalos melódicos (ou harmônicos), para que o aluno cante os sons que o formam. Para cada intervalo emitido acertadamente, atribui-se um ponto na escala de 0 a 10.

### 6 – Memória e reprodução correta de melodias

O professor canta ou toca uma melodia simples de oito compassos mais ou menos. Se o aluno repeti-la corretamente da primeira vez, atribui-se 10 pontos. Se repetir da segunda vez, atribui-se 8 pontos. Pela terceira vez, atribui-se 6 pontos. Na quarta vez, 4 pontos. Na quinta vez, 2 pontos. E se ainda desta vez não acertar, zero ponto.

Observação: O aluno deve acertar no mínimo 40% (quarenta por cento) deste teste, logo da primeira vez, isto é, deve perfazer um mínimo de 24 pontos. Caso contrário, não deve fazer música como profissão, apenas como lazer.

## ANEXO D – CARTA DE APROVAÇÃO DO PROJETO GRUPO MARIMBAS



Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura

Carta Circular de Aprovação de Projetos

Brasília, 17/10/2005

Ilmo(a). Sr(a) José Rogério dos Santos Correia  
 Proponente: José Rogério dos Santos Correia  
 Endereço: Rua: Capitão Valdemar de Lima nº 99 - Bairro Centro  
 Cep: 61900020 Cidade: Maracanaú

UF: CE

Projeto: **Grupo Marimbas**  
 Processo nº: 01400.007515/05-11  
 Nº Pronac: **05 5046** Área: Música

Prezado(a) Senhor(a),

Informo que o projeto, epígrafe, foi aprovado no âmbito deste Ministério, com vistas à obtenção dos benefícios fiscais concedidos por meio da Lei nº 8.313/91 (Lei Rouanet), conforme portaria em anexo, nos seguintes termos:

### **Projeto aprovado na 121ª reunião da CNIC, nos termos solicitados, no valor de R\$ 95.361,00.**

Atente para as orientações abaixo relacionadas que, de acordo com a legislação do **Pronac**, se configuram como obrigações do responsável pelo projeto:

1. Conforme estabelece o § 3º do artigo 40, do decreto nº 1.494, de 17 de maio de 1995, é obrigatório que conste nas peças promocionais e nos produtos resultantes da aplicação do incentivo cultural, menção à **Lei de Incentivo à Cultura**;
2. O Valor máximo para captação de recursos não pode ser extrapolado e deve ser comunicado até 5 dias da efetivação do(s) aporte(s);
3. No caso do projeto possuir outras fontes de financiamento, não poderá ocorrer pagamento para uma mesma rubrica com recursos oriundos de fontes diversas;
4. É necessária a abertura de conta bancária específica e exclusiva, em nome do proponente do projeto, para movimentação de todos os recursos financeiros recebidos a título de patrocínio ou doação;
5. O prazo para captação dos recursos, determinado na portaria, em anexo, deve ser respeitado. Caso haja apoios financeiros parciais e necessidade de dilatação do período para captação, deve ser encaminhado à Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura um pedido formal de prorrogação, antes do término do prazo concedido ;
6. Torna-se indispensável a emissão de **Recibo** (modelo I) que deve ser feito em 3 (três) vias, das quais:
  - a primeira deve ser entregue ao incentivador, para efeito de abatimento no imposto de renda;
  - a segunda deve ser enviada à Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura, para controle e acompanhamento;
  - a terceira deve ser conservada por V.Sª, por um prazo não inferior a 5 (cinco) anos, para fins de fiscalização;
7. Ao final do prazo de captação de recursos, V.Sª deve encaminhar à Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura a prestação de contas e o relatório de realização do projeto, para fins de avaliação do alcance dos objetivos e metas propostas;
8. Os eventuais saldos existentes na conta devem ser recolhidos ao Fundo Nacional de Cultura – FNC, por meio de GRU – Guia de Recolhimento da União, que encontra-se no Site: [www.stn.fazenda.gov.br](http://www.stn.fazenda.gov.br) . No preenchimento observar: Unidade Favorecida – Código: 340001; Gestão: 00001; Código de Recolhimento: 28852-27; Nº de referência na GRU (Nº Pronac); Contribuinte (CNPJ ou CPF do proponente do projeto)..

Cordialmente,

**Sérgio Xavier**  
 Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura

## ANEXO E – RECITAIS DIDÁTICOS DO GRUPO MARIMBAS EM 2006

### MÚSICOS

Antonio Valber	Larissy Leal
Bruna Rodrigues	Lucio Militão
Cristiane Bruce	Maria Aryadine
Dandara da Silva	Nataly Barros
Eulália Barros	Nélio Kilder
Hortência Ribeiro	Paulo Ricardo
Jefferson Tavares	Rafael Silva
John Victor	Sara da Silva
Jonathan Guedes	

Regência: *Rogério Correia e Sandro George*

# GRUPO MARIMBAS

*Crianças e adolescentes vivenciando  
uma nova concepção musical*



## Recitais Didáticos

Apresentações para os alunos das escolas públicas de Maracanaú  
Local: Teatro do Centro Cultural Dorian Sampaio  
Dias: 8 e 22 de junho de 2006, às 09:00h  
Entrada Franca

Patrocínio



Apoio Cultural



## Histórico

O Grupo Marimbas surgiu de um trabalho de musicalização desenvolvido a partir de 1996 pelos professores José Rogério dos Santos Correia e Sandro George Queiroz da Silva, no Município de Maracanaú, Ceará. Em 2003 passou a ter o formato de uma orquestra de percussão e a chamar-se Grupo Marimbas. Atualmente é formado por 17 crianças e adolescentes com idades entre 10 e 15 anos. É um grupo de música instrumental com um repertório diversificado, abrangendo música folclórica, popular e erudita. Grande parte são composições do Professor Rogério Correia. O Marimbas é o único grupo infanto-juvenil de percussão melódica existente no Brasil. Dentre seus principais objetivos constam, o exercício da cidadania através da inclusão cultural e a formação artística.

## Programa

**Suite Folclórica - Canções Folclóricas**  
Peixe vivo - Balaio - Samba-lê-lê

**Xanduzinha - Luiz Gonzaga**

**Sabiá - Luiz Gonzaga**

**Fantasia - Rogério Correia**

**Forró em Cena - Rogério Correia**

Instrumentos utilizados: Marimba, Vibrafone, Xilofone, Metalofone, Glockenspiel, Surdo, Agogô, Triângulo, Ganzá, Congas, Pandeirola.









Fale Conosco

Grupo Marimbas  
Telefone: (0xx85) 3371-0530 / 3371-4001  
Celular: 9922-0640 - Prof. Rogério  
E-mail: marimbas@uol.com.br



*"Através da música estamos dando um sentido relevante para nossas vidas,  
em prol da comunidade e de um mundo melhor". Rogério Correia*

## ANEXO F – ANUÁRIO VIVAMÚSICA!

2013

**VivaMúsica!**

O GUIA DE NEGÓCIOS DA MÚSICA CLÁSSICA DO BRASIL

EDITADO POR HELOÍSA FISCHER

MAIS DE 2.000 CONTATOS ATUALIZADOS DE INSTITUIÇÕES E PROFISSIONAIS BRASILEIROS ATUANTES NO SETOR DE CLÁSSICOS – INCLUINDO FACEBOOK, TWITTER E SKYPE

RECURSOS TÉCNICOS DE 32 SALAS DE CONCERTO

VIVAMÚSICA! 2013 YEARBOOK • THE PROFESSIONAL DIRECTORY FOR BRAZILIAN CLASSICAL MUSIC • EDITED BY HELOÍSA FISCHER • SPECIAL REPORT "BRAZILIAN ORCHESTRAL ACTIVITY DATA" • UPDATED CONTACTS • INFORMATION ON OVER 2.000 CLASSICAL MUSIC ORGANIZATIONS AND PROFESSIONALS IN BRAZIL - INCLUDING FACEBOOK, TWITTER AND SKYPE • TECHNICAL RIDER FOR 32 CONCERT HALLS

LEVANTAMENTO ESPECIAL  
DADOS DA ATIVIDADE ORQUESTRAL BRASILEIRA

**ANTONIO DIAS DE SOUZA**  
 ☎ Tel.: (19)3342-6916/9146-8439 ☎ diasnanah@hotmail.com, gravinamusica@gmail.com  
 ☎ www.gravinamusica.com

#### Grupo Allegro Vivace

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Florianópolis/SC  
**ÁLVARO GUIMARÃES VIEIRA DA SILVA, JOICE DELA ROCCA** ☎ Tel.: (48)3234-4905/9949-9280  
 ☎ alvarogvs@terra.com.br, joice.dr@ibest.com.br

#### Grupo Anima

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Florianópolis/SC  
**LUIZ FIAMINGHI, VALERIA BITTAR**  
 ☎ Tel.: (11)2592-7111/(48)3234-6957 ☎ anima@animamusica.art.br, lhfiaminghi@yahoo.com.br  
 ☎ www.animamusica.art.br, www.facebook.com/grupoanima, www.myspace.com/animamusica  
 ☎ Skype: valeria.bittar

#### Grupo AUM

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 São Paulo/SP  
**ARLETE TIRONI GORDILHO, LUCIANA AIITH**  
 ☎ Tel.: (11)99262-7576 ☎ grupoaum@grupoaum.com.br ☎ www.grupoaum.com.br

#### Grupo Camena

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 São Paulo/SP  
**HELOÍSA MULLER, IBANEY CHASIN**  
 ☎ Tel.: (11)3266-3968/(83)3268-0511  
 ☎ ibaney@uol.com.br

#### Grupo Carmina

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 São Paulo/SP  
**ANA CRISTINA ROSSETTO, MARÍLIA MACEDO**  
 ☎ Tel.: (11)99629-2927/98352-1010  
 ☎ anacr@uol.com.br

#### Grupo Cron

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Rio de Janeiro/RJ  
**MARCOS VINÍCIO NOGUEIRA, YAHN WAGNER** ☎ Tel.: (21)8224-4444/8724-1003  
 ☎ mvinicionogueira@gmail.com  
 ☎ cronmusica.com.br

#### Grupo de Cordas da Embap

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Curitiba/PR  
**CONSUELO FROEHNER** ☎ Tel.: (41)3017-2071/2064  
 ☎ consufroehner@hotmail.com ☎ www.embap.br

#### Grupo de Percussão da Fundação Carlos Gomes

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Belém/PA

**PAULO JOSÉ CAMPOS DE MELLO**  
 ☎ Tel.: (91)3201-9471/9457 ☎ fcg@prodepa.gov.br  
 ☎ www.fcg.pa.gov.br

#### Grupo de Percussão da UFRJ

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Rio de Janeiro/RJ  
**PEDRO SÁ** ☎ Tel.: (21)9621-1917 ☎ pedro.timpano@gmail.com ☎ www.musica.ufrj.br

#### Grupo de Percussão do Nordeste (GPN)

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Olinda/PE  
**ANTONIO BARRETO, GERMANN CUNHA**  
 ☎ Tel.: (81)3431-1363/9961-2293  
 ☎ antoniobarretofilho@gmail.com  
 ☎ www.grupodepercussaoadonordeste.blogspot.com  
 ☎ Skype: barretosagrama

#### Grupo de Percussão Jovem do Conservatório de Tatuí

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Tatuí/SP  
**HENRIQUE AUTRAN DOURADO, AGNALDO SILVA**  
 ☎ Tel.: (15)3205-8444  
 ☎ grupos@conservatoriodetatu.org.br  
 ☎ www.conservatoriodetatu.org.br

#### Grupo Durum de Percussão

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Campinas/SP  
**RICARDO APPEZZATO, RODOLFO VILAGGIO**  
 ☎ Tel.: (19)2121-7921/(11)99488-4435 ☎ rodolfo.arilho@gmail.com ☎ www.grupodurum.com.br

#### Grupo Experimental de Música Nova do Brasil (Gemunb)

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Brasília/DF  
**JORGE ANTUNES, MAURITZ LISBÔA ANTUNES**  
 ☎ Tel.: (61)3368-1794 ☎ antunes@unb.br, sistrum@sistrum.com.br

#### Grupo Infantojuvenil Marimbas de Percussão Sinfônica

**Projetos sociais social projects in classical music**  
 Maracanaú/CE  
**JOSÉ ROGÉRIO DOS SANTOS CORREIA**  
 ☎ Tel.: (85)9917-4675 ☎ marimbas@uol.com.br

#### Grupo Música Colonial Brasileira

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Niterói/RJ  
**GRACE CASTRO** ☎ Tel.: (21)9996-3155  
 ☎ marcigracecastro@uol.com.br

#### Grupo Música Nova

**Conjuntos musicais musical ensembles**  
 Rio de Janeiro/RJ  
**MARISA REZENDE** ☎ Tel.: (21)2286-1720  
 ☎ mbrezende@osite.com.br

**ANEXO G – CERTIFICADO DE PARTICIPAÇÃO DO GRUPO MARIMBAS NO  
PRIMEIRO ENCONTRO DE MÚSICA PERCUSSIVA DA UFC**




**CERTIFICADO**

Certificamos que **GRUPO DE MARIMBAS DE MARACANAU** realizou **APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA** no I Encontro de Música Percussiva, realizado entre os dias 8 e 10 de dezembro de 2010, na cidade de Fortaleza-CE, com carga horária de 2 horas.

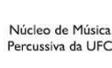
Fortaleza, 10 de dezembro de 2010.

*Catherine Furtado dos Santos*  
Catherine Furtado dos Santos  
Coordenadora do Evento

*Erwin Schrader*  
Erwin Schrader  
Coordenador do Evento

**I ENCONTRO DE  
música  
percussiva**

parceria  Brincantes do Centro Acadêmico Programa de Educação Setor de  
Cordão do Caró Izáira Silvino Tutorial - PET Comunicação da UFC

realização  Núcleo de Música Instituto de Cultura e Arte Curso de Música  
Percussiva da UFC ICA/UFC da UFC  UFC

**ANEXO H – CERTIFICADO DE PARTICIPAÇÃO DO GRUPO MARIMBAS NA II SEMANA DE MÚSICA PERCUSSIVA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**



*II semana  
de música  
percussiva*

## CERTIFICADO

Certificamos que o **Grupo Marimbas de Maracanaú**, sobre a regência de **JOSÉ ROGÉRIO DOS SANTOS CORREIA**, participou da **Apresentação Artística**, na **II Semana de Música Percussiva** da Universidade Federal do Ceará, realizada entre os dias 15 e 17 de setembro, na cidade de Fortaleza.

**Fortaleza, 17 de setembro de 2011**

*Catherine Furtado dos Santos*  
**Catherine Furtado dos Santos**

Coordenação Geral

---

**Realização**

**Grupo de Música Percussiva Acadêmicos da Casa Caiada - UFC**

**Curso de Música – UFC**

**Núcleo de Música Percussiva - UFC**




ed by trial version, <http://www.pdf-convert.com>

## ANEXO I – QUESTIONÁRIO E GRÁFICOS

### QUESTIONÁRIO: PAIS E COMPONENTES

A pesquisa com os componentes e pais ou responsáveis pelas crianças e adolescentes do Grupo Marimbas procurava saber a contribuição que o estudo de música em conjunto traz a esses meninos e meninas. Para isso foram elaboradas 14 (quatorze) questões e repassadas para alguns desses garotos levando em consideração, aqueles com mais tempo de Grupo.

As perguntas utilizadas foram estas:

1. O Grupo Marimbas dá oportunidade de crescimento ao seu participante em relação a aprender a ler música, tocar em conjunto e ser uma pessoa educada dentro e fora do ambiente de estudo?

2. O Grupo Marimbas dá oportunidade ao seu participante opinar quanto ao repertório que irão tocar?

3. O Grupo Marimbas provocou uma mudança significativa em sua forma de vida, mudando seus hábitos em relação ao estudo escolar e o de cidadão consciente, graças ao contato com a música?

4. O seu contato com o Grupo marimbas lhe ajudou a ser educado e um bom filho, e assim, um cidadão consciente?

5. O Grupo Marimbas correspondeu às suas expectativas musicais, pois a experiência de tocar em conjunto leva ao seu participante a ser solidário, integrado e participativo?

6. O Grupo Marimbas lhe deixou decepcionado, pois você pouco aprendeu música?

7. Participar de um grupo de música que trabalha com conjunto de percussão traz ganhos quanto ao fator educacional, pois cada membro tem que fazer sua parte, para formar um todo?

8. Participar do Grupo Marimbas aumentou seu repertório musical, quer dizer, cultural, pois o Grupo trabalha com músicas eruditas, populares e folclóricas?

9. Participar do Grupo Marimbas conduz indiretamente para uma maior consciência cidadã, pois o grupo recebe estudantes tanto da rede particular de ensino, como da rede municipal e da rede estadual?

10. O Grupo Marimbas é excludente quando exige um teste de aptidão musical para o pretendente ingressar ao Grupo?

11. O Grupo Marimbas ganhou qualidade em seus integrantes quando passou a exigir teste de aptidão musical?

12. O Grupo Marimbas ganhou status no município (Maracanaú) quando recebeu o patrocínio da Petrobrás e adquiriu novos instrumentos musicais?

13. O Grupo Marimbas quando passou a exigir uma maior quantidade de ensaios semanais (4x por semana) adquiriu uma maior qualidade em seu repertório apresentado?

14. O Grupo Marimbas quando passou a ter um quadro limitado de componentes (entre 15 e 20) teve ganho de qualidade musical?

Os componentes responderiam em cada pergunta, se muito, se suficiente, se pouco ou se nada.

Os resultados desta pesquisa encontram-se em forma de porcentagem e de gráfico de barras para melhor compreensão daqueles que por ela se interessarem. Veja os resultados apresentados a seguir:

Na primeira pergunta o que podemos concluir foi que o Grupo influenciou no crescimento de seu participante, pois cerca de 68% das repostas assim confirmaram.

A segunda pergunta mostrou que o Grupo não permite que seu componente opine quanto ao repertório que vão apresentar, pois aproximadamente 48% das repostas, assim apontaram.

Na terceira pergunta mais uma vez, mostrou a importância do trabalho com música, pois cerca de 52% das repostas dadas informam que o grupo trouxe mudanças significativas em seus componentes.

O resultado da questão quatro reforça a importância da música para essas crianças e adolescentes, pois 64% responderam que estes são

cidadãos conscientes e educados, após o contato com a música em conjunto.

Na questão cinco houve um desequilíbrio nas respostas de pais e filhos. Enquanto a maioria dos pais (84%) acreditou que o Grupo correspondeu às expectativas de seus filhos, apenas 50% destes, acharam que o Grupo muito contribuiu para isso, isso nos dá uma média de 67% que ainda é uma boa percentagem, apesar da diferença de 34% nas respostas de responsáveis e componentes.

O Grupo Marimbas, na opinião de pais e filhos, não decepcionou seus componentes no fato de aprender música, pois 76% das respostas apontam isso.

Trabalhar em conjunto de música onde cada um possa fazer a sua parte, trás ganhos educacionais para seu participante, pois 66,5% dos entrevistados acharam isso, em relação a essa experiência de grupo.

Participar de um grupo de música que utiliza músicas eruditas, populares e folclóricas em seu repertório, contribui para um maior leque de cultura musical de seus membros, pois 75,5% dos entrevistados desta pesquisa, assim confirmaram.

O contato com alunos das redes particular, municipal e estadual de ensino em igual importância, levando em consideração a aptidão musical de cada um, conduz para uma maior consciência cidadã daqueles que nela se envolvam. Nesta pesquisa 76% comprovam esse fato.

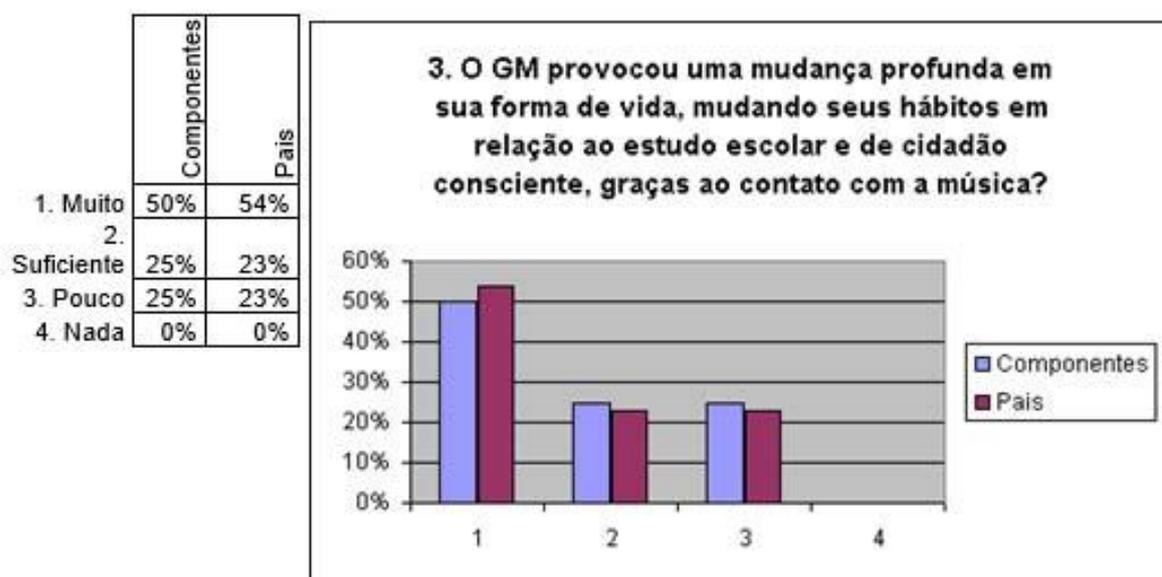
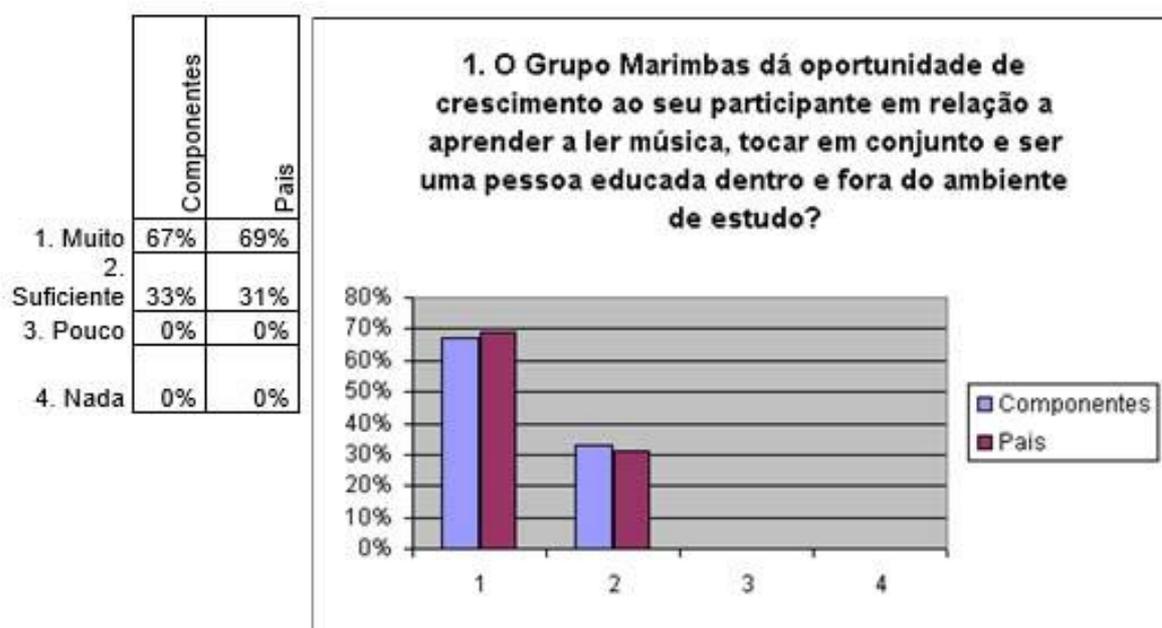
A relação do Grupo Marimbas com seu pretende ao Conjunto de Percussão através do teste de aptidão musical é excludente? Para 46% dos pais dos integrantes segundo a pesquisa, sim. Para os integrantes, 33% acham que é pouco excludente e outros 33% acham que é nada excludente como informou essa pesquisa.

Ainda em relação ao teste de aptidão realizado pelo Grupo para ingresso no conjunto de percussão, 64% em média acreditam que o citado teste, traduz em melhor qualidade ao Grupo.

Na relação da “nova cara” que o Grupo ganhou após patrocínio da Petrobrás para compra de equipamentos, 55,5% dos entrevistados informam que o Grupo Marimbas ganhou status junto à sociedade maracanaense,

A respeito da qualidade musical do grupo, as duas últimas perguntas da pesquisa informam que: 64% dos pais e filhos que responderam o questionamento acham que mais ensaios semanais traduzem em qualidade de música e 66,5% acreditam que o número menor de componentes facilita na qualidade que o Grupo irá apresentar.

A porcentagem apresentada nesta explicação da pesquisa, resulta da soma das respostas dos pais com as respostas dos componentes, divididos por dois. A pesquisa completa pode ser vista nos gráficos à frente mostrados.



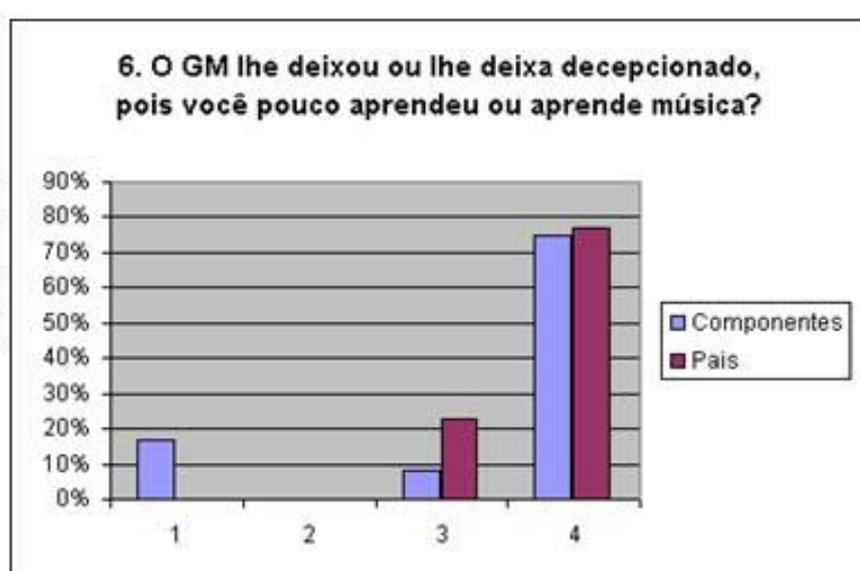
	Componentes	Pais
1. Muito	66%	62%
2. Suficiente	17%	8%
3. Pouco	17%	30%
4. Nada	0%	0%



	Componentes	Pais
1. Muito	50%	84%
2. Suficiente	42%	8%
3. Pouco	8%	8%
4. Nada	0%	0%

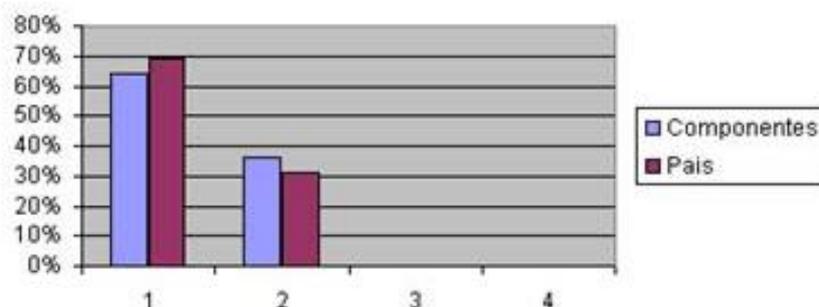


	Componentes	Pais
1. Muito	17%	0%
2. Suficiente	0%	0%
3. Pouco	8%	23%
4. Nada	75%	77%



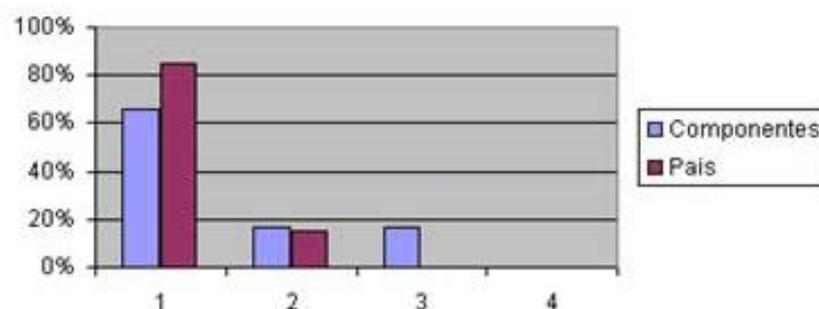
	Componentes	Pais
1. Muito	64%	69%
2. Suficiente	36%	31%
3. Pouco	0%	0%
4. Nada	0%	0%

**7. Participar de um grupo de música que trabalha com conjunto de percussão traz ganhos quanto ao fator educacional, pois cada membro tem que fazer sua parte, para formar um todo?**



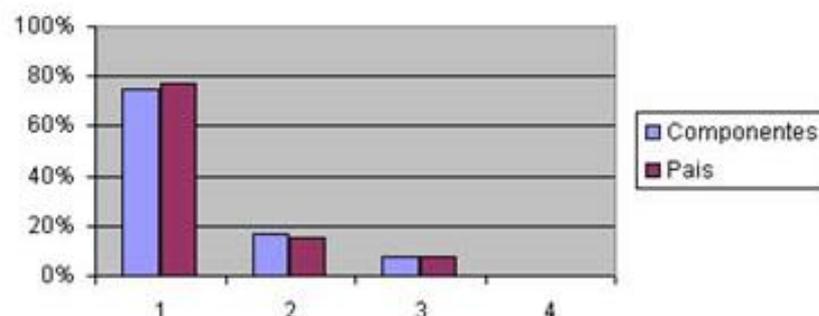
	Componentes	Pais
1. Muito	66%	85%
2. Suficiente	17%	15%
3. Pouco	17%	0%
4. Nada	0%	0%

**8. Participar do GM aumentou ou aumenta seu repertório musical, quer dizer cultural, pois o Grupo trabalha com músicas eruditas, populares e folclóricas?**

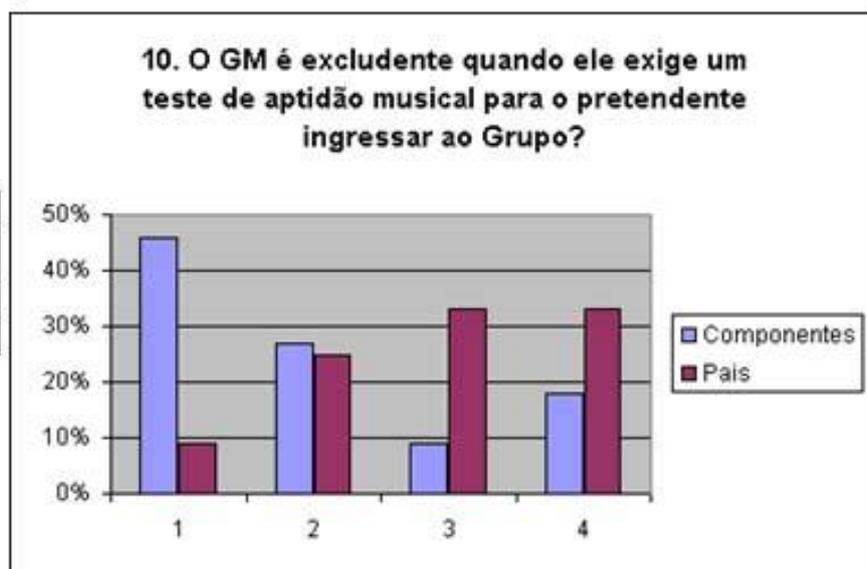


	Componentes	Pais
1. Muito	75%	77%
2. Suficiente	17%	15%
3. Pouco	8%	8%
4. Nada	0%	0%

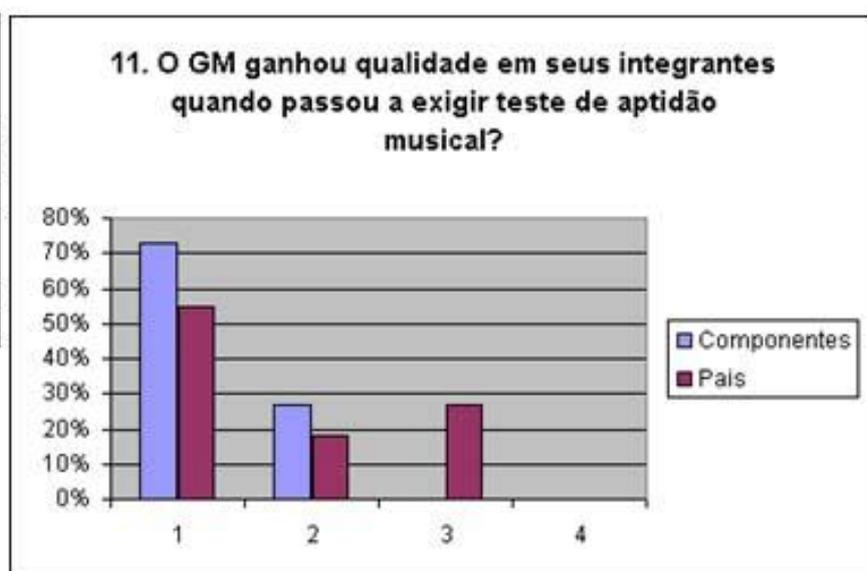
**9. Participar do GM conduz indiretamente para uma maior consciência cidadã, pois o Grupo recebe estudantes tanto da rede particular de ensino, como da rede municipal e da rede estadual?**



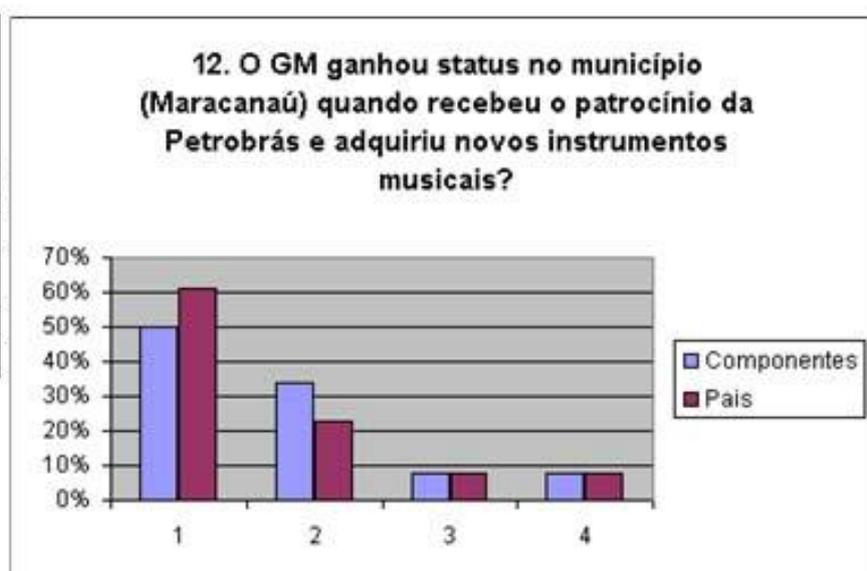
	Componentes	Pais
1. Muito	46%	9%
2. Suficiente	27%	25%
3. Pouco	9%	33%
4. Nada	18%	33%



	Componentes	Pais
1. Muito	73%	55%
2. Suficiente	27%	18%
3. Pouco	0%	27%
4. Nada	0%	0%

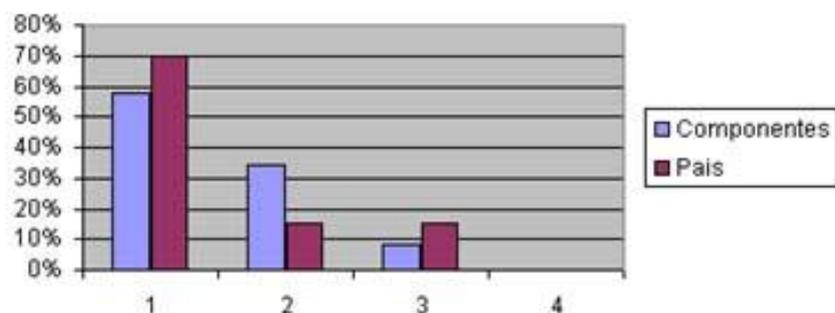


	Componentes	Pais
1. Muito	50%	61%
2. Suficiente	34%	23%
3. Pouco	8%	8%
4. Nada	8%	8%



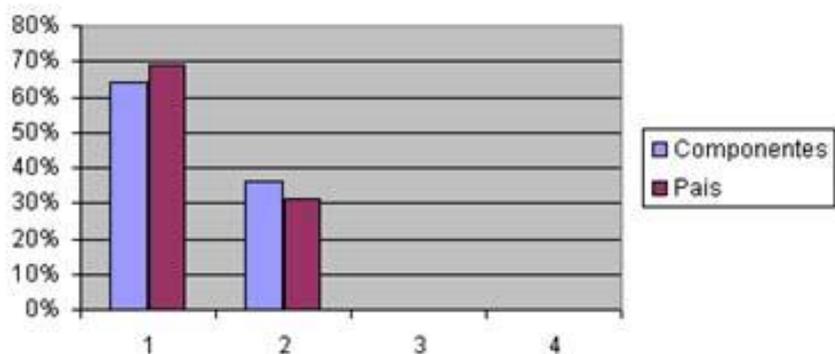
	Componentes	Pais
1. Muito	58%	70%
2. Suficiente	34%	15%
3. Pouco	8%	15%
4. Nada	0%	0%

**13. O GM quando passou a exigir uma maior quantidade de ensaios semanais (4x p/s) adquiriu uma maior qualidade em seu repertório apresentado?**

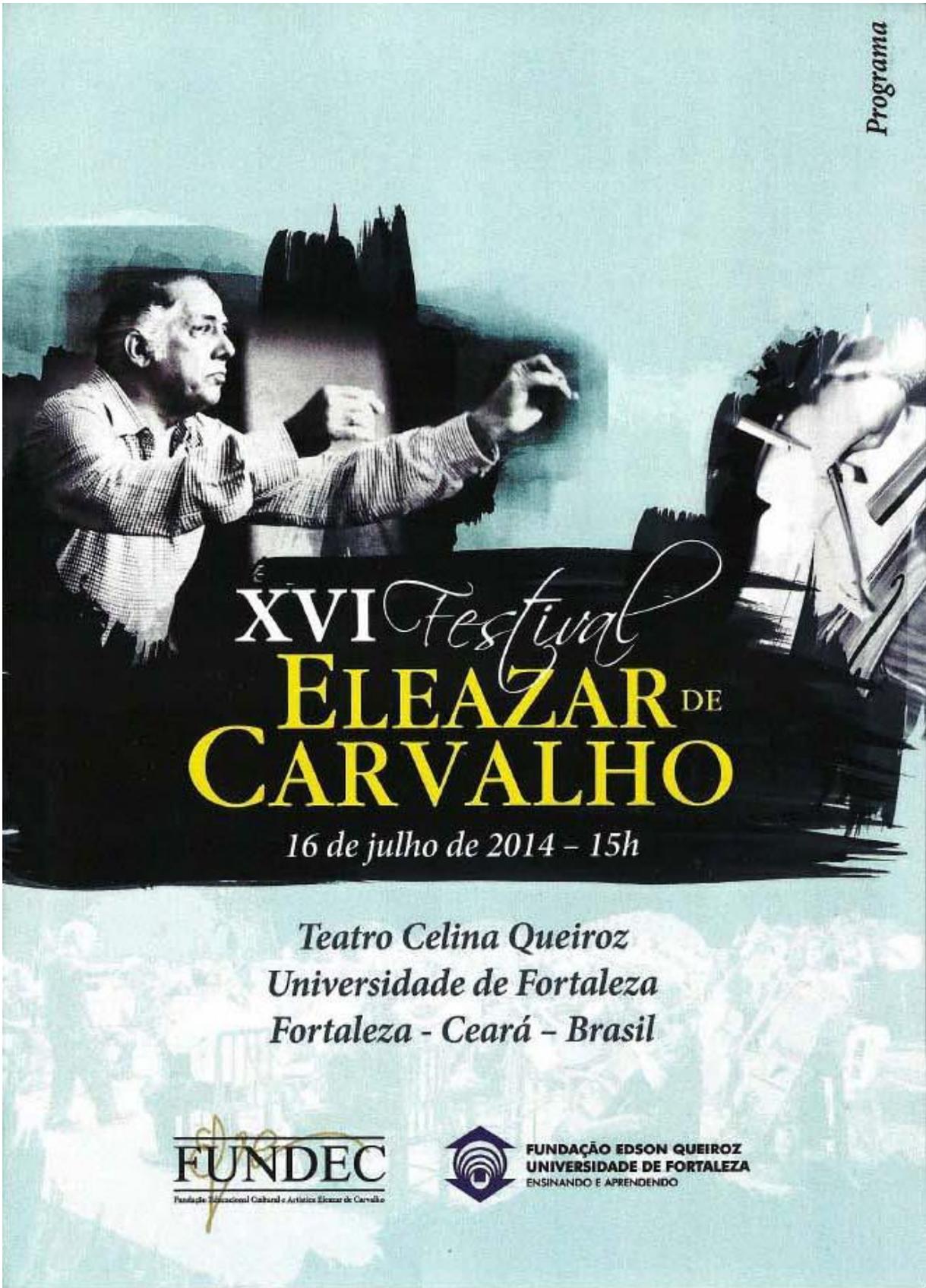


	Componentes	Pais
1. Muito	64%	69%
2. Suficiente	36%	31%
3. Pouco	0%	0%
4. Nada	0%	0%

**14. O GM quando passou a ter um quadro limitado de componentes (entre 15 e 20) teve ganho de qualidade musical?**



ANEXO J – PARTICIPAÇÃO DOS ALUNOS DO GRUPO MARIMBAS NO  
FESTIVAL ELEAZAR DE CARVALHO EM 2014



Programa

XVI Festival  
**ELEAZAR** DE  
**CARVALHO**

16 de julho de 2014 – 15h

*Teatro Celina Queiroz  
Universidade de Fortaleza  
Fortaleza - Ceará - Brasil*

**FUNDEC**  
Fundação Educacional Cultural e Artística Eleazar de Carvalho

 **FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ  
UNIVERSIDADE DE FORTALEZA**  
ENSINANDO E APRENDENDO

## RECITAL DA CLASSE DE PERCUSSÃO | Prof. Roberto Saltini

A. Abel (1930)	Tom-tom Foolery
F. Erickson (1923 - 1996)	Suite for percussion in three movements I. Sonatina II. Rondó
J. Haydn (1732 - 1801)	Allegretto (Transcrição de Rogério Correia)
G. Whaley	Diálogo para caixa clara e tímpano
W. Schinstine (1922 - 1986)	Scherzo without instruments Percussão: Alexander Menezes de Aquino, Alisson Jacinto da Silva, Darlan Pereira Leitão Jr., Douglas Maiochi, Jonatas Gomes Barbosa da Silva, José Iury Costa de Aquino, Marcelo Anderson da Costa Holanda

### Agradecimentos:

Escola Dom Lustosa, Luiza Serpa, Francisco de Queiroz Maia Jr.,  
Grupo Marimbas de Maracanaú - Funcult, Othon Palace, Irineide  
Silveira.

[www.eleazarfundec.org.br](http://www.eleazarfundec.org.br)

Realização



Patrocínio



GOVERNO DO  
ESTADO DO CEARÁ



FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ  
UNIVERSIDADE DE FORTALEZA  
ENSINANDO E APRENDENDO

Apoio Cultural

