

ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA  
1967 - 50 AÑOS - 2017



2017 - 2018 REVISTA ANM VOLUME XXI

## Sumário

<b>Homenagem aos Presidentes. . . . .</b>	<b>7</b>
<b>Diretoria e Comissão Editorial . . . . .</b>	<b>9</b>
<b>Relação dos Patronos dos Acadêmicos Titulares . . . . .</b>	<b>10</b>
<b>Cinquentenário de Fundação da Academia Nacional de Música: Um Breve Relato</b>	
José Moura. . . . .	21
<b>O Dilema da Melodia. Uma Abordagem Centrada no Repertório de Piano.</b>	
Sérgio Bittencourt-Sampaio . . . . .	63
<b>Formação do Professor de Piano: um Estudo Comparativo entre os Programas de Pós-Graduação em Quatro Escolas de Música de Universidades Norte-Americanas e a Escola de Música da UFRJ.</b>	
Miriam Grosman. . . . .	81
<b>O Modalismo na Música Brasileira: uma proposta em Educação Musical - relato de experiências.</b>	
Ermelinda A. Paz . . . . .	108
<b>Francisco Mignone, Ecletismo e Sincretismo no Nacionalismo Musical Brasileiro.</b>	
Maria Helena Elias. . . . .	125
<b>A Música que Nasce na Mata Virgem do Norte do Paraná.</b>	
Mimi Lück. . . . .	144

<b>O Papel do Rádio na História do Samba no Rio de Janeiro.</b>	
Regina Maria Meirelles . . . . .	.166
<b>Projeto Sala de Concertos: Erudito Popular na Escola de Música da UFBA –1993-1996.</b>	
Alda Oliveira. . . . .	.182
<b>Sobre o Livro “A Genealogia do Piano” História, Desenvolvimento e Características das Escolas Pianísticas.</b>	
Licia Lucas e Marne Serrano . . . . .	.201
<b>Retrospectiva dos 50 Anos da Academia Nacional de Música - ANM.</b>	
Gizélia Fernandes . . . . .	.210
<b>Saudação ao Pavilhão Nacional.</b>	
Prof: Wilson Fortunato Dantas. . . . .	.244
<b>Revista da ANM . . . . .</b>	.246
<b>Normas para a Publicação de Artigos na Revista da ANM. . . . .</b>	.247
<b>Homenagem “IN MEMORIAM”. . . . .</b>	.249

## **O Modalismo na Música Brasileira: uma proposta em Educação Musical - relato de experiências.**

Ermelinda A. Paz<sup>1</sup>

### **Resumo**

O presente artigo chama a atenção para a importância de abrirmos espaço, em especial em nossa prática pedagógica, para a inserção do idioma modal. Autores como Sloboda (2008) e Penna (2010) apontam em seus trabalhos para a preponderância do idioma tonal no processo educacional musical. Nossa proposta visa adentrar o universo modal através de diferentes experiências de criação e de apreciação, a partir de uma ambientação modal com a utilização de melodias oriundas da tradição oral. Sugere também um amplo leque de opções de melodias no idioma modal na música clássica e popular brasileiras.

Palavras chave: modalismo, educação musical, criação musical, apreciação musical, fazer musical, repertório modal.

### **Abstract**

*This paper calls attention to the importance of opening a space, especially in our pedagogical practice, to the insertion of the modal language. Authors such as Sloboda (2008) and Penna (2010) defend in their work the predominance of tonal language in the process of music education. Our proposal intends to penetrate the modal universe through different experiences of creation and appreciation, from modal ambience using songs that*

---

1 Professora Titular / Escola de Música da UFRJ e Professor Adjunto IV / Instituto Villa-Lobos/UNIRIO. Ver <http://www.ermelinda-a-paz.mus.br>

*originated from oral tradition. It also suggests a vast modal repertory of classical and popular Brazilian music.*

*Keywords: modalism, music education, music creation, making musical, modal repertory.*

Desde há muito tempo nos ocupamos do estudo da música modal brasileira. Nossa trajetória sobre o assunto contou com a diligente orientação do musicólogo Hélio Sena<sup>2</sup>, a quem debitamos todos os nossos ganhos e acertos. Foi através dele que se abriu para nós a importância do universo modal, em especial na música brasileira. Começamos como muitos, só conhecendo o modalismo encontrado no canto gregoriano, numa visão estreita, limitada e totalmente inconsciente da imensa grandeza do tema em nossa música, tanto de tradição oral quanto litúrgica, popular e clássica. Adentrar este universo foi, durante todo o tempo, uma grande provocação e um desafio constante, além da constatação de nossa visão neófitas sobre o assunto. Nos primeiros anos buscávamos apenas ampliar os nossos horizontes e o fizemos através de muitas leituras, análises, entrevistas (consultar Instituto Moreira Salles – arquivo sonoro da professora Ermelinda A. Paz)<sup>3</sup> e infindáveis escutas! Quanto mais o tempo passava, mais aumentava nosso interesse e paixão pelo assunto. De início, crendo equivocadamente que estávamos

---

2 O professor Hélio Sena é Livre Docente pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Sua sólida formação musical é fruto de oito anos de estudos no Conservatório de Moscou. Atuou no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO de 1/11/1972 (na verdade ingressou em 1971, mas sua carteira de trabalho só foi assinada nessa data) até 12/12/1996, ministrando as disciplinas: Harmonia, Polifonia, Análise de Formas Musicais, Arranjo, Música de Câmara Oficina de Música de Câmara e Estrutura da Música Modal. Hélio Sena introduziu na supracitada instituição o Método de Solfejo por graus, bem como abriu os horizontes de professores e alunos para o universo da música modal.

3 Doação do Arquivo Sonoro ao Instituto Moreira Salles em 15 de julho de 2013. O citado arquivo é composto por cópias de gravações e filmagens de entrevistas com e sobre diversos músicos brasileiros, bem como programas executados na Rádio MEC, TVs Senado, Corcovado, Boa Vontade, TV Brasil e Globo News, além de cópias de críticas escritas por Edino Krieger para o Jornal Tribuna da Imprensa.

fazendo o necessário, incluímos diversas melodias modais em um trabalho que se desenvolveu institucionalmente entre 1983 e 1985, em nosso primeiro contato acadêmico com o CNPq, através de uma bolsa de auxílio à pesquisa. Tal projeto teve como resultado o livro *500 canções brasileiras*, editado em 1990, reeditado em 2010 e, em 2015, em edição poliglota em português, espanhol, inglês e francês. Trata-se do primeiro estudo com utilização de melodias modais com a intenção didática de servir como material de apoio para alunos e professores de música, tanto da escola regular quanto da escola vocacional.

A partir desse primeiro trabalho e sua consequente divulgação, outras questões foram surgindo, a saber: a variedade de terminologias adotadas pelos estudiosos do assunto sobre as mais diferentes ocorrências – desde a nomenclatura das escalas, até o tratamento composicional dado aos temas – e que enseja muita dúvida; a falta de informação sobre as características mais comuns da música modal no Brasil; suas origens e os principais autores para o estudo da questão; e, ainda, como se dá a harmonização modal, em um universo acadêmico – em sua maioria – voltado para a harmonia tonal. Talvez seja este o aspecto mais delicado e importante de todos, devido à falta de conhecimento e ao quase que total domínio do idioma tonal em nossa prática na academia enquanto alunos, bem como professores.

Encontramos em Sloboda (2008, p. 262) uma observação que está em consonância com o nosso discurso e que evidencia a preponderância do idioma tonal sobre os demais:

As relações tonais possuem um status necessariamente privilegiado no aparato musical de um músico (presumivelmente por sua presença contínua e precoce na experiência casual de todos os ocidentais). Entretanto, eu não ficaria feliz em derivar dessa informação uma receita única para os professores.

Ainda sobre essa questão, Penna (2010, p. 35) aponta que “a música tonal ainda é um padrão bastante forte no processo educativo”.

Todas essas evidências fortaleciam e estimulavam a que nos entregássemos à causa do modalismo, em especial na música brasileira. Entretanto, temos que afirmar – de maneira inequívoca – que nosso compromisso enquanto educador musical é alargar o universo de escuta de nossos alunos, oferecendo aos mesmos um grande painel sonoro, mas sem barreiras de idiomas, culturas ou credos. A opção pelo trabalho com o modalismo na música brasileira objetivava, então, suprir as lacunas existentes quanto a possibilidades de uso dos mais diferentes materiais, bem como desmistificar o assunto através do conhecimento da teoria modal, com a inclusão de sugestões de materiais para apreciação musical, aproximando, assim, idiomas e culturas.

Em um segundo momento, cientes de que apenas as canções não bastavam, mas que deveríamos prover os estudiosos de mais informações sobre as lacunas acima apontadas, ensejamos um estudo no início da década de 90, que pretendia oferecer aos mesmos subsídios sobre terminologias, diferenciação entre modos gregos e gregorianos, prováveis origens dos modos na música brasileira, principais constâncias sob a ótica de autores referenciais e um número significativo de canções harmonizadas modalmente, e que contou com a ajuda de um professor de harmonia com experiência na área. O estudo em pauta se encontra disponibilizado na internet, no endereço [www.ermelinda-a-paz.mus.br](http://www.ermelinda-a-paz.mus.br), sob o título *As estruturas modais na música folclórica brasileira*.

Tal estudo revelou sua incompletude ao se deter apenas no estudo da música de tradição oral, o que nos levou a ampliar o mesmo com o alargamento desse universo e estendendo-o à música litúrgica, popular e clássica brasileiras, acrescentando, ainda, indicação do uso das citadas estruturas modais no contexto da música clássica internacional com base

em estudos de Vincent Persichetti<sup>4</sup>, bem como abordando a questão que envolve o tratamento dado pelos compositores aos temas modais. O resultado dessa pesquisa foi divulgado através do livro *O modalismo na música brasileira*, editado pela MusiMed em 2002.

Todos estes caminhos revelaram-se, ainda, insuficientes porque limitavam e restringiam o conhecimento às possibilidades de contato com os textos, e foi então que resolvemos empreender outra tática de motivação e adentramento ao universo modal, com o intuito de buscar uma maior familiaridade, bem como fornecendo subsídios aos interessados em familiarizar-se com esse idioma que, para alguns, ainda é pouco comum. Nossa abordagem vem se materializando e concretizando através de minicursos, cursos de extensão, módulos de pós-graduação, no contexto de instituições e encontros acadêmicos, ou, ainda, em projetos institucionais.

Na 2ª ed. revista e aumentada do livro *Pedagogia musical brasileira no Século XX: metodologias e tendências*, lançado em 2013, inserimos no capítulo XXI os passos do que chamamos *O modalismo na educação musical*, por sugestão da educadora musical Cecília Conde.

*Nossa proposta buscou incitar e promover o experienciar – fazendo uso do idioma modal na música brasileira –, através de um fazer que envolvesse, durante todo o tempo, atividades de criação tanto coletiva quanto individual, com base em cinco dimensões a nosso ver indissociáveis, que compreenderam o fazer, criar, apreciar, analisar e, ainda, o fomento e gosto pela pesquisa. No contexto desse capítulo, entendemos o ato de criar de modo amplo e ilimitado, não fazendo distinção ou juízo de valor entre eles, a saber: seja um ritmo para um provérbio (poderia ser uma parlenda, uma adivinhação, uma lengalenga ou trava língua etc.) ou ritmo e melodia, uma proposta de rearmonização, a*

---

4 Vincent Persichetti (1915 – 1987). Compositor, professor e pianista americano, além de importante educador musical. Foi professor da Juilliard School e do Philadelphia Conservatory. As obras citadas foram extraídas do livro *Twentieth-Century Harmony* editado em Nova Iorque pela Norton & Company, em 1961.

*concepção de uma segunda voz, a sugestão de um ostinato, o improvisar, o rearranjo ou a criação de tudo. Nossa intenção foi a de promover a imersão dos envolvidos no universo modal. (p. 321)*

Nossa proposta de ambientação modal tem início com o canto de algumas melodias modais oriundas da tradição oral e com estruturas facilmente identificáveis, isto é, melodias bem simples tanto rítmica quanto melodicamente e extraídas do livro *O modalismo na música brasileira*. O trabalho se dá através do canto coletivo das melodias apresentadas, a saber: *Dois pifeiros* (nº 94) em Ré mixolídio, *Melodia sem nome* (nº 95) em dórico, *Na beira do rio* (nº 164) no modo eólio, *Cantiga de cego* (nº 121) no modo lídio, *Cantiga de cego* (nº 159) no modo jônio e *Bendito para pedir chuva* (nº 152) em dualismo modal, Fá lídio e mixolídio. Fica a critério do educador mesclar ou não mais de um modo em cada encontro. Costumamos privilegiar dois tipos de combinações em nossos encontros, por razões que são plenamente justificáveis na prática musical, ou seja, mixolídio com dórico (cuja diferença única se encontra na terça) ou mixolídio com lídio, pois ambos são de uso recorrente na prática musical, facilitando o processo de assimilação.

Em um segundo momento, fomos para o piano e começamos a acompanhá-los. Propositalmente fomos mantendo a estrutura da canção, mas modificando a altura e, ainda, modificando as harmonizações e sempre os consultando sobre o que lhes parecia melhor ou mais interessante. O fato de nem sempre as apreciações coincidirem serviam para reforçar a importância da questão da estética pessoal de cada um. Tal prática envolvia vivência e, ainda, juízo estético, e a experimentação era fundamental para desenvolver e apurar o mesmo.

A partir deste momento, foram surgindo questões que remetiam aos nomes das diferentes estruturas escalares, quais eram as mais comumente usadas, conceito de armadura tonal, modal e, no decorrer da música, que acordes estávamos utilizando em cada trecho e se poderíamos substituí-los por outros. Foram também surgindo questões sobre as funções principais e as secundárias em cada estrutura. Eles eram incitados

a experimentar outras possibilidades e mostrar o resultado em sala, bem como a criar algo deles, caso desejassem. Intencionalmente sempre escolhemos algumas melodias sem texto, de modo a que pudéssemos sugerir que criassem os mesmos, ocasião em que pequenos conceitos de prosódia musical, se necessário, eram inseridos (também fizemos usos de provérbios, ditos populares, adivinhações etc.). A criação foi sempre estimulada, desde as rearmonizações, passando pelo texto, bem como a criação de um ostinato rítmico-melódico e, ainda, uma segunda voz. É interessante perceber como esta maneira ativa de focalizar o tema motiva os integrantes do grupo, tanto em conjunto quanto individualmente. É uma desmistificação prazenteira e que produz ótimos resultados para promover um fazer musical em sala de aula. A partir de uma melodia temos como produto: o canto propriamente dito da canção, o canto da segunda voz, a rearmonização e a execução do ostinato. Em algumas ocasiões podemos cantar a mais vozes, promovendo o canto simultâneo da criação de outros colegas, gerando ao final uma apreciação crítica do resultado alcançado. Algumas dessas experiências mereceram registro em PAZ (2013, p. 324, 325, 328, 329, 330 e 331). Os integrantes também eram incitados a criar melodias modais e trazê-las para a apreciação do grupo. As músicas que se seguem nos foram enviadas por Daiene Faria, uma das integrantes do curso realizado no CBM/CEU, entre fevereiro e maio de 2014. As melodias que se seguem foram o resultado de um despertar modal, ou seja, um processo de assimilação da citada autora que criou as quatro músicas seguintes.

## Menina na Janela

Dó Mixolídio

Daiene Faria

A me - ni - na na ja - ne - la, vê a vi - da se pas - san - do. Só não  
 vê a vi - da de - la, que pra trás já vai fi - can - do.

## Tão Doce

Fá Lídio

Daiene Faria

Do-ce tão do-ce i-gual al-go-dão, al-go-dão do-ce mais do-ce não  
há! Do-ce tão do-ce i-gual al-go-dão, só as pa-la-vras do seu co-ra-ção!

## Na casinha atrás da serra

Mi Eólio

Daiene Faria

Na ca-si-nha a-trás da ser-ra, on-de sem-pre eu que-ro  
Ou-ço o ria-cho a cor-rer, ou-ço os pás-sa-ros can-  
ir. Pois não há lu-gar no mun-do, com sos-se-go i-gual a-li.  
tar. Ve-jo tu-do se pas-san-do, e é pra lá que vou mu-dar.

## No jardim

Dó Dórico

Daiene Faria

No jar-dim tem lin-das flo-res Das mai-be-las o jas-mim  
No jar-dim tem mui-tas co-res on-de o a-mor nas-ceu pra mim pra mim

Esta prática teve ainda, como suporte, um trabalho de apreciação musical consistente através de CDs e DVDs de material com conteúdo modal, oriundo em sua maioria da música popular e clássica brasileiras, ocasião essa em que são agregados esclarecimentos oportunos sobre as obras, o compositor, os intérpretes, bem como o instrumental utilizado e outras informações que consideramos relevantes para facilitar e ampliar a escuta. A listagem em ordem alfabética a seguir foi o resultado da solicitação dos integrantes do curso por ampliar o repertório modal e serviu de base ao trabalho desenvolvido e as experiências realizadas.

**Alceu Valença** (*Andar, andar, Bobo da corte, Cinco sentidos, Cheiro da saudade, Como um anjo querubim, Estação da Luz, Forró concreto, Forró lunar, Maria sente, Martelo alagoano, Marim dos Caetés, Punhal de prata, Perdeu o cio, FM rebeldia, Recado falado [Metrô da saudade], No romper da aurora, Rima com rima e Rouge carmin*), **Alceu Valença e Ascenso Ferreira** (*Maracatu e Vou danado pra Catende*), **Alceu Valença e Herbert Azul** (*Balanciê*), **Alceu Valença e Sebastião Lopes** (*Gato na noite*), **Alceu Valença e Vicente Barreto** (*Tropicana [Morena tropicana]*), **Antônio José Madureira** (*Miscigenação, Pórtico – Procissão dos navegantes, O Reino das Águas Profundas, Projectas, Reinados do sertão e Repentes*), **Antônio José Madureira e Marcelo Varela** (*Maracatu misterioso*), **Antonio Nóbrega** (*DVD Lunário perpétuo, Ponteio acutilado, Rasga do Nordeste*), **Antonio Nóbrega e Dimas Batista Patriota** (*O vaqueiro e o pescador*), **Antonio Nóbrega e Wilson Freire** (*Abrição de portas, Canudos, Sambada dos mestres e Vou-me embora*), **Benny Wolkoff** (*Chegança*), **Caetano Veloso** (*A tua presença morena, Canto do povo de um lugar, Tropicália, Gravidade, Gênese, Outras palavras, Sol negro, Onde eu nasci passa um rio, Trilhos urbanos e Tigresa*), **Caetano Veloso e Gilberto Gil** (*São João Xangô menino e No dia que eu vim-me embora*), **Caetano Veloso e Milton Nascimento** (*Paula e Beбето e A terceira margem do rio*), **Caetano Veloso e Haroldo de Campos** (*Circuladô de fulô*), **Caetano Veloso e Perinho Albuquerque** (*Guá*), **Camargo Guarnieri** (*Ponteio n° 20, Três canções brasileiras e Sonatina n° 3*), **Capiba** (*Eh! Luanda, Sem lei nem rei I, II e III e Toada e desafio*), **Carlos Lyra e Chico de Assis** (*Lugar bonito*), **César Guerra-Peixe**

(*Quatro coisas para flauta ou violino e piano [Caboclo de pena], Pequeno concerto para piano e orquestra, Ê – boi!, Eu ia nada, Ponteados para viola ou violão, Prelúdios tropicais n° 6, Trovas alagoanas, Suíte n° 2 [Nordestina], Dueto característico, Galope, Sinfonia n° 2 [Brasília], A inúbia do cabocolinho, Sonata para violino e piano n° 1, Linhas de catimbó, Toadas de Xangô e Tributo a Portinari*), **Cláudio Moura** (*Sertão e mar*), **Cláudio Santoro** (*Miniconcerto grosso*), **Clóvis Pereira** (*Aboio, Cantiga, No Reino da Pedra Verde e Terno de pifes*), **Clóvis Pereira e César Guerra-Peixe** (*Mourão*), **Cussy de Almeida** (*Abertura, Aboio, Cipó branco de Macaparana, Gavião, Kyrie nordestinado e Romance de cavahada*), **Cussy de Almeida e Marcus Accioly** (*Coco praiheiro*), **Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e J. Maciel** (*Chamada n° 1*), **Dalton Vogeler e Orlando Silveira** (*O andarilho*), **Dimas Sedícias** (*Coisas nossas n° 2, Relá-bucho e Rói-couro*), **Edino Krieger** (*A era do conhecimento, Brasiliana, Canticum naturale, Concertante, Concerto para dois violões e orquestra, Desafio, Divertimento para cordas, El negro mar, O caracol viajante, Romancelheiro, Sonatina, Suíte para cordas, Terra Brasilis, Te Deum puerorum Brasiliae e Telas sonoras*), **Edu Krieger** (*Aos vinte e sete*), **Edu Lobo** (*Borandá, Casa forte e Zanzibar*), **Edu Lobo e Vinicius de Moraes** (*Arrastão e Zambi*), **Edu Lobo e Casaco** (*Canudos e Lero-lero*), **Edu Lobo e Oduvaldo Viana Filho** (*Chegança*), **Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri** (*Memórias de Marta Saré e Upa nequinho*), **Edu Lobo e Ruy Guerra** (*Reza*), **Edu Lobo e Paulo César Pinheiro** (*Vento bravo*), **Edu Lobo e Capinam** (*Ponteio*), **Elomar Figueira Melo** (*CD Auto da catingueira, Arrumação, A donzela Tiadora, Cantiga de amigo, Cantiga do boi encantado, Cantiga do estradar, Canto de guerreiro Mongoió, Canto dos labutos, Calundu e cacoré, Corban, Desafio do auto da Catingueira, Ecos de uma estrofe de Abacuc, Violêro, Fantasia leiga para um rio seco – Incelença pra terra que o Sol matou, Parcela e Tirana –, Na Quadrada das Águas Perdidas, A meu Deus um canto novo, A pergunta, Arrumação, Bespa, Campo branco, Canto pastoral, Chula no terreiro, Curvas do rio, Dassanta, Deserança, Estrela maga dos ciganos, Função, Noite de Santo Reis, O rapto de Joana do Tarugo, Puluxias e Tirana [O tropeiro Gonsalin]*), **Ernani Aguiar** (*Instantes I [II e III]*) e *Sinfonietta prima*), **Ernst Mahle** (*Duetos modais, Sonata nordestina, Suíte nordestina e 30 melodias modais [n° 1, 9, 10, 12, 13]*), **Ernst Widmer** (*Ludus Brasiliensis [n° 9 e 47]*), **Eudes Fraga** (*Por todos os*

*cantos*), **Francisco Mignone** (*Samba rítmico*), **Geraldo Azevedo e Capinam** (*For all para todos*), **Geraldo Azevedo e Marcus Vinicius** (*Novena*), **Geraldo Vandrê** (*Arueira e Canção nordestina*), **Gilberto Gil** (*Axé babá, Back in Bahia, Buda nagô, Coragem pra suportar, Extra II, Logos versus logo, Logunedê, Minha ideologia minha religião, Mulher de coronel, Procissão e Volks-volkswagen blue*), **Gilberto Gil e Vinicius Cantuária** (*Clichê do clichê*), **Gilberto Gil e Torquato Neto** (*A rua, Geléia geral e Louvação*), **Gilberto Gil e Dominginhos** (*Lamento sertanejo*), **Gilberto Gil e Celso Fonseca** (*O eterno deus Mu dança*), **Gilberto Gil e João Augusto** (*Roda*), **Pe. Jaime Diniz** (*Missa olindense*), **Jarbas Maciel** (*Chamada n° 2, Santa Cruz do Capibaribe e Zabumba de alegria*), **João Guilherme Ripper** (*Leilão de jardim e Sonata*), **João do Vale e José Cândido** (*Carcará*), **João do Vale e Luiz Wanderley** (*Coroné Antônio Bento*), **João Silva** (*Forró de sangue novo*), **José Tavares de Amorim** (*Aboio esporiado, Cantoria e Cantando viola*), **Jorge Antunes** (*Ópera Olga e Sinfonia dos 500 anos*), **Jorge Benjor** (*DVD Acústico – Chove chuva, Filho maravilha [Fio maravilha] e Taj Mahal*), **José Alberto Kaplan** (*Quinteto de sopros e Improvisação para flauta solo*), **José Amaro Santos da Silva** (*Cânticos de Oshossi, da Suíte afro-recifense*), **José Siqueira** (*Brasiliiana VI, Duas canções nortistas, Estudo para flauta, O canto do Tabajara, Senzala, V Sinfonia, 3ª cantoria de cego, 2ª cantoria de cego, Poema, Segundo quarteto e Três vocalizes*), **Luiz Gonzaga** (*Aboio apaixonado e Baião da garoa*), **Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant** (*Para Lennon e McCartney*), **Luiz Gonzaga e Chico Anysio** (*Dia dos pais*), **Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira** (*Asa branca, Baião no Brás, Estrada de Canindé, Juazeiro, Mangaratiba, Respeita Januário, Sirdó e Xanduzinha*), **Luiz Gonzaga e Onildo Almeida** (*Hora do adeus*), **Luiz Gonzaga e Zé Dantas** (*Adeus Rio de Janeiro, Cintura fina, Olha a pisada, Rei Bantu, Siri jogando bola, Vem morena e Vô casá já*), **Marisa Rezende** (*Sincrética e obstinada mente*), **Marlos Nobre** (*2º ciclo nordestino op. 13, 3º ciclo nordestino op. 22 e Desafio IX op. 31 n° 9*), **Milton Nascimento** (*DVDs Acústico na Suíça e Ensaio – Canção do sal [Milton Nascimento], Circo Marimbondo [Milton Nascimento e Ronaldo Bastos]*), **Nilson Chaves** (*Outros Brasis*), **Oswaldo Lacerda** (*Aboio para oboé e piano, Brasiliiana n° 4, Brasiliiana n° 6, Brasiliiana n° 8, Missa a três vozes iguais, Missa ferial, Suíte n° 1, Três salmos e Toccati-*

na), **Radamés Gnattali** (*Canção e dança e Concerto para harpa e orquestra*), **Ricardo Tacuchian** (*Prisma, Quartetos de cordas n.º 1 [Juvenil] e 2 [Brasília], Segunda sonata, Sonata para violoncelo e Suíte para clarinete e fagote*), **Sivuca** (*DVD O poeta do som*), **Sivuca e Glória Gadelha** (*A doce canção de Nélida e Barra vem quebrando*), **Sivuca e Paulo César Pinheiro** (*Mãe África*), **Glória Gadelha** (*Visitando Zabelê*), **Tom Jobim** (*Pato preto*) e **Tom Jobim e Vinicius de Moraes** (*Praia branca*).

Este trabalho permitiu a constatação de visitas de melodias modais em contextos tonais e vice-versa, bem como de contextos modais com outros no idioma atonal, além de melodias com utilização de dualismo modal. Percebemos um grande alargamento da escuta. Certos graus (7<sup>a</sup> abaixada, 4<sup>a</sup> elevada, 6<sup>a</sup> maior, a presença de mais de uma alteração característica ou mesmo a combinação de tonal com modal e modal com atonal etc.), que no início não eram percebidos, começaram a ser apontados efusivamente por alguns.

A importância da apreciação musical pode se dar de diferentes formas, ou seja, através da escuta de CDs, DVDs ou mesmo através de apresentações promovidas dentro do próprio grupo em que se dá o trabalho. No supracitado curso realizado no CBM/CEU abrimos para os integrantes a possibilidade de encerrarmos o nosso trabalho com um recital modal, onde poderiam apresentar músicas de seus repertórios, composições próprias etc. O volume, a qualidade e o envolvimento dos mesmos com a apresentação nos apontaram um novo caminho em nossos futuros encontros!

Evidenciamos, ainda, a revisitação à música popular e de tradição oral, tanto pelos compositores populares quanto pelos clássicos, citando alguns exemplos interessantes. Dentre eles ressaltamos: Gilberto Gil, em *Procissão*, faz uso de um *Bendito*; Alceu Valença e Sebastião Lopes, em *Gato na noite*, utilizam um *Maracatu da Coroa Imperial*; e Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, em *Juazeiro*, fazem uma citação da canção *Cajueiro*. Na música clássica, Guerra-Peixe, na obra *Tributo a Portinari*

– III movimento: *Enterro na rede* –, eterniza um dos temas por ele coletados nas *Excelências*; José Alberto Kaplan, em um movimento de seu *Quinteto de sopros*, cita a música *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; Camargo Guarnieri, na *Sonatina n° 3 para piano*, faz uso de uma *Cantiga de cego*; Clóvis Pereira, em *Cantiga*, utiliza uma *Excelência do cordão*. À guisa de ilustração, transcrevemos abaixo as músicas oriundas da tradição oral que serviram de material temático para algumas das obras citadas e que foram extraídas do livro *500 canções brasileiras*.

## 455. Cajueiro (Pernambuco)

Ca - ju - ei - ro pe - que - ni - no car - re - ga - do de fu - lô, eu tam -  
bém sou pe - que - ni - no car - re - ga - do de a - mô. Ai! meu ca - ju -  
ei - ro ven - to nor - te a - ba - lou, que foi is - so ca - ju - ei - ro? se - ri - co - ia a - nun - ci - ou.

## 446. Excelência da despedida (Pernambuco)

$\text{♩} = 69 - 72$

A - deus mi - nha mãe qui eu vô mim - bo,ra A - deus mi - nha  
mãe que eu vô mim - bo,ra m'in - tre - ga a Deus e,a Nos - sa Si - nho -  
ra M'in - tre - ga a Deus e,a Nos - sa Si - nho - ra.

## 444. Cantiga de cego

## 461. Excelência do cordão (Pernambuco)

Ó meu pa-de São Fran - cis-co me ben - zeí es-te cor - dão Nu -  
ma pon-ta tem São Pe - dro na ô - tra sí-nhô São Jo-ão.

Objetivando ampliar, bem como divulgar o repertório modal disponível, listamos, à guisa de sugestões, algumas pequenas e grandes obras – comumente utilizadas por nós em nossa prática docente – que poderão ser utilizadas em diferentes contextos e, ainda, com distintas faixas etárias.

De início nos remetemos a dois trabalhos distintos para o mesmo público alvo (crianças), ou seja, um voltado para a apreciação musical e outro para a prática coral. A conhecida Coleção Disquinho, que no século passado tanto encantou os pequenos, conta com execuções de excelente nível e, em sua maioria, arranjadas de forma primorosa por Radamés Gnattali. Deste grande legado citamos: *Viveiro de pássaros*, *A festa no céu*, *O leão e a cobra*, *O veado e a onça*, *Aladim* e *O macaquinho travesso*, disponibilizadas através da internet ou através de gravações. Do outro trabalho, *20 rondas infantis*, de Edino Krieger – por nós consideradas como verdadeiras pérolas polifônicas destinadas à iniciação musical através de cânones –, ressaltamos as rondas 18 (*Cantoria dos bichos*) e 19 (*Baião*), apresentadas sob a forma de partitura, gravação de um coral com acompanhamento de piano e, ainda, os respectivos acompanhamentos, de modo a permitir que o professor possa realizá-los em seu trabalho. O exemplo a seguir – *Cantoria dos bichos* – foi extraído da citada obra.

2.

Iam - iam - iam - iam, iam - iam - iam Lá no ser - tão se faz lu -

3.

ar jun - ta lo - go a bi - cha - ra - da pra seu can - to en - sai - ar

(para finalizar) 2.

(9)  
D7

3.

G (9)  
D7

Fim 8<sup>va</sup>

Sugerimos, ainda, a consulta ao Projeto Memória da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que registrou, através de 17 discos, a obra de artistas norte-rio-grandenses, bem como os registros sonoros da Orquestra Armorial do Recife. Em nossa prática musical contemplamos os mais diversos autores populares e clássicos, visando a introduzir o aluno no universo modal.<sup>1</sup>

No capítulo XXI da 2<sup>a</sup> ed. do trabalho *Pedagogia musical brasileira no Século XX* (PAZ, 2013, p. 332), trouxemos o pensamento de importantes educadores musicais sobre a importância de alargarmos a escuta em nossa prática docente junto aos nossos alunos. Beyer e Kebach (2009, p. 7) apontam para a importância da diversidade, mostrando o quanto a educação musical tem um papel relevante na abertu-

ra de possibilidades de diferentes escutas, pois “quanto mais fechados para a diversidade, menos amplas serão nossas escolhas, quanto mais abertos à diferença, maiores serão as opções para escolhermos a trilha de nosso dia-a-dia”. Guilherme G. B. Romanelli, citando Charvet e Schafer (in MATEIRO; SOUZA (orgs.) 2008, p. 140), afirma que o repertório a ser trabalhado deve considerar todo o universo musical, enfatizando que é preciso cultivar a diversidade, abrindo espaço de escuta para estilos e gêneros diferentes, da sua e de outras culturas. “Não há incompatibilidade nessa prática”.

Nossa intenção ao privilegiar a escuta modal repousa, justamente, na possibilidade real de ampliar a citada escuta, de modo a oferecer e oportunizar um contato com a música modal brasileira, lado a lado com as músicas nos idiomas tonal (predominantemente utilizado) e atonal, quase sempre mais cotejados.

Resumindo, nossa proposta teve como suporte e foco: **o fazer, o criar** (entendido de forma ampla), **o apreciar e analisar** (tanto escrita quanto oralmente), **somando-se a esses o estímulo à pesquisa**, para ampliar os conhecimentos ou, ainda, o repertório. Todas as possibilidades de trabalho foram validadas com o intuito de promover a imersão modal.

## Referências

KRIEGER, Edino. *20 rondas infantis*. Brusque, SC: Instituto Aldo Krieger, 2008.

PAZ, Ermelinda A. O modalismo na música folclórica brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: *Cadernos didáticos UFRJ* nº 8, 1994.

\_\_\_\_\_. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: MusiMed, 2002.

\_\_\_\_\_ *Pedagogia musical brasileira no Século XX: metodologias e tendências*. 2. ed. revista e aumentada. Brasília: MusiMed, 2013.

\_\_\_\_\_ *500 canções brasileiras*. 3. ed. Brasília: MusiMed, 2015.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SLOBODA, John; tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Londrina: EDUEL, 2008.

