

RESUMO DE COMUNICAÇÃO:

O ensino de música e os interesses do saber: reflexões iniciais

Cláudia Ribeiro Bellochio

Investigações, teóricas e empíricas, nos informam que o ensino de Música na escola, tem sido realizado de diferentes formas e sob vários enfoques. Entendemos que tais formas se expressam por múltiplos determinantes, dentre eles, as práticas educativas dos professores, suas concepções de saber e os meios que utilizam para mediar o processo de ensino. Nesta orientação, os interesses, que estão subjacentes aos conhecimentos que orientam e alicerçam os conteúdos escolares e as práticas dos professores, possuem intencionalidades distintas e direcionam os modos possíveis de se pensar e agir frente à tarefa educativa. A escola, como espaço social, de educação formal, também acaba sendo encaminhada por tais interesses, que expressam valores e crenças em relação ao ‘tipo’ de saber validado como importante e que deverá guiar o processo de ensino. Frente ao exposto, objetivamos resgatar, localizar e refletir criticamente sobre alguns dos processos que têm orientado as ações escolares frente ao ensino de Música. Para tanto

utilizamos a classificação de Habermas quanto aos interesses constitutivos do saber: interesse técnico, interesse prático e interesse emancipatório. Conduzindo a exposição apresentamos, inicialmente, algumas idéias nucleares em relação aos interesses habermasianos, com a intenção de que, posteriormente, possam ser estabelecidas algumas relações primeiras com a questão das múltiplas formas de realização da Educação Musical escolar. Concluimos o estudo evidenciando que: por um lado, o domínio técnico tem sido assumido como modelo instrumental escolar capaz de dar conta dos processos de ensino e de aprendizagem, característica marcante da educação livresca, curricularista e conteudista. De outro, o interesse prático, vinculado às ciências hermenêuticas, possibilita à condução do entendimento, por meio da linguagem, dos fenômenos educativos. Entendemos que, tanto um quanto o outro interesse, não podem existir sozinhos, sendo que, para as ciências educativas, o enfoque crítico é o desejado, pois, por meio dele, é possível que os seres humanos, aqui professores e alunos, possam melhor entender sua existência, como produtos e produtores da sociedade e, ao entenderem isto, possam sinalizar com contribuições e possibilidades de correções de práticas educativas positivistas. O vetor de mudança fica sinalizado por práticas educativas críticas, ou seja, práticas problematizadoras da própria prática. Trata-se de uma concepção de trabalho ativo e crítico,

refletido colaborativamente e auto-refletido. Acreditamos que essas reflexões são importantes quando pensamos nas estruturações das práticas educacionais, principalmente pela possibilidade de localizarmos, nos interesses constitutivos do saber, as opções e realizações musicais que têm permeado a existência das práticas que balizam a concreta existência da educação musical escolar.

RESUMO DE COMUNICAÇÃO:

A Rítmica de José Eduardo Gramani

Indionei Carneiro Rodrigues

O objetivo desta comunicação é realizar uma apresentação sucinta dos estudos rítmicos criados pelo maestro e compositor José Eduardo Gramani, indicando, tanto quanto seja possível, a importância e singularidade do seu trabalho.

Durante muitos anos J. E. Gramani orientou classes de Rítmica na Universidade de Campinas, e apresentou suas idéias em festivais de música por todo o território nacional. Sua proposta de educação rítmica vem sendo acolhida em diversas instituições e continua disseminando-se informalmente nas atividades de ex-alunos. No entanto, seus estudos ainda são desconhecidos pela grande maioria dos estudantes e professores de música brasileiros. Os estudos de Gramani não encontram similares, são absolutamente originais e em seu conjunto compõem uma nova didática, um novo caminho para a educação rítmica. Conhecer sua proposta e na medida do possível buscar aplicá-la nas classes de estruturação musical, é um passo muito importante no sentido de atualizar-se a escola de música brasileira.

Os estudos rítmicos de Gramani revelam uma especial atenção para o despertar da sensibilidade em contrapartida à racionalização. Gramani busca explicitar a parcialidade e insuficiência dos padrões tradicionais de ensino rítmico. O foco de atenção deve ser a transformação do sujeito, o ritmo deve ser utilizado como um meio para o afloramento e desenvolvimento da musicalidade no indivíduo.

"O estudo da música parte da sensibilização - um ótimo começo. As aulas de iniciação musical para crianças trabalham arduamente o "sentir", conscientes de que a base para um desenvolvimento musical profundo está na possibilidade de o estudante descobrir seu interior por meio do estudo da música. Porém, essa fase do estudo do ritmo é bruscamente interrompida quando o aluno começa a ter contato com a notação rítmica, um código que, se mal interpretado, pode significar apenas um conjunto de sinais para grafar as durações dos sons. E é com base nessa interpretação parcial da codificação rítmica que a grande maioria dos trabalhos é estruturada. Nota-se então um salto retroativo de qualidade: deixa-se de trabalhar a sensibilidade e o estudo se concentra no aspecto racional. Deixa-se de sentir e começa-se a contar. Ora, contar é necessário. É preciso saber medir a duração dos sons para conseguir uma execução correta do ritmo escrito. Não resta dúvida de que é fundamental saber subdividir os tempos. Porém um

dos grandes problemas que apresenta este tipo de estudo baseado unicamente na racionalização é a dependência. O músico não consegue se livrar da subdivisão."

Os estudos rítmicos de Gramani

"são sugestões para que o músico conte menos e sinta mais. Grande parte deles encontra-se em notação que foge da métrica usual, utilizando os agrupamentos rítmicos como tradução da idéia musical, deixando de lado o compasso como guia de acentuação. Na maioria dos exercícios encontram-se duas idéias musicais diferentes que deverão ser executadas simultaneamente, exigindo que o músico consiga sentir cada uma delas independente da outra."

São estruturas polirrítmicas que mesclam serializações, métricas irracionais (qualteradas), padrões inusitados de acentuação, polimetrias, movimentos retrogradados, inversões, elisões, adensamentos, rarefações, entre outras técnicas de variação motívica. Cada estudo é elaborado segundo um rigor formal e uma lógica de desenvolvimento, onde uma única célula rítmica pode engendrar toda uma estrutura, e cada estrutura pode ser amplamente variada, admitir outras partes e até mesclar-se a outras estruturas. No entanto, mesmo apresentando solidez matemática e apurado rigor formal, seus estudos não exibem fórmulas prontas, são sugestões, conselhos: o estudante experimenta e expressa os resultados

à sua maneira, de acordo com as suas potencialidades e interesses. A Rítmica de J. E. Gramani não é um fim, mas um meio de se atingir esses resultados.

RESUMO DE COMUNICAÇÃO:

Possibilidades de atribuição de significado na apreciação musical: um estudo exploratório

Luís Fernando Lazzarin

A presente dissertação pretendeu entender, de uma perspectiva filosófica, as possibilidades de atribuição de significado ensejadas na atividade de apreciação musical. Foi desenvolvida sob a forma de um Estudo Exploratório, realizando grupos focais com estudantes de Magistério do Instituto Estadual de Educação General Flores da Cunha, em Porto Alegre (RS). O referencial teórico apoiou-se em abordagens da Semiótica (Saussure, Peirce, Eco, Karbusicky), da Filosofia da Arte (Cassirer, Langer e Mukarovsky), buscando criar um texto que contemple as questões da aproximação entre linguagem e música e do entendimento da obra de arte como um signo. Também foram abordados aspectos referentes à formação de professores, a partir de autores da área (Tourinho e Fuks).

O entendimento da atividade de apreciação considerou os múltiplos significados que a obra musical pode gerar, em um contexto de sala de aula. A atividade de apreciação

representa um **ouvir com significado**. É na busca das possibilidades que adquirem estes significados que se encaminha este trabalho. As questões de pesquisa foram: a) De que modo é organizado, trabalhado e interrelacionado o significado musical pelas alunas de Magistério? b) Que implicações decorrem da análise deste significado para o desenvolvimento de um programa de apreciação musical?

Os resultados levaram à discussão de duas categorias de significado musical, criadas por mim: o **significado musical estrito** e o **significado musical amplo**. O primeiro refere-se à apreciação de três obras musicais ("A briga dialética dos estilos", de Cláudio Santoro; "Trio para piano, violino e violoncelo", de Guerra-Peixe; e "Canção do berço", de Johannes Brahms), e surgiu das respostas a duas questões formuladas às alunas: A) Diga o que você está ouvindo com as primeiras palavras que lhe vêm a mente; e B) Conte uma história com o que você está ouvindo.

O significado musical amplo é aquele que, suscitado pela dinâmica dos grupos, gerou discussões entre as alunas sobre música e sua relação com a Educação. Nesta segunda categoria incluem-se as concepções das alunas sobre: 1) a infância, 2) a importância da música na escola e 3) música popular e música erudita. A atividade de apreciação musical constitui-se em um importante momento de atribuição de significado dentro da Educação. Pode revelar, através das categorias criadas neste estudo,

possibilidades de compreensão, não só da obra de arte em si, mas do significado que as alunas atribuem à música no contexto da sala de aula.

As implicações decorrentes da análise dos significados musicais para um programa de apreciação encaminham uma abordagem da música como conhecimento declarativo, a medida em que tentam trazer para a sala de aula o pensar musical. A atividade de apreciação musical pode representar, na perspectiva do significado estrito, uma primeira abordagem à obra de arte musical, antes de qualquer conceituação.

Referências Bibliográficas

LAZZARIN, L F. (2000) *Possibilidades de atribuição de significado na apreciação musical: um estudo exploratório*. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

RESUMO DE COMUNICAÇÃO:

Canções guarani entre os nhandéva da aldeia de Mbiguaçu - S.C. - uma experiência de tcc em música

Luís Fernando Hering Coelho

Pretende-se relatar a experiência vivenciada durante a elaboração do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) de Licenciatura em Música na UDESC, feito na área de Antropologia da Música, com pesquisa de campo entre os Guarani da aldeia *Mbiguaçu*, litoral de SC, bem como expor os resultados do trabalho e as perspectivas abertas, na intenção de sua continuidade.

O trabalho de campo foi iniciado em 05/10/98 e a Monografia defendida em 26/11/99, a partir de um projeto elaborado na disciplina de Metodologia da Pesquisa e sabendo-se previamente da existência de uma prática musical dotada de características particulares na referida aldeia, sobretudo a partir do trabalho de Montardo. O objetivo era, assim, o de recolher dados para aprofundar o conhecimento acadêmico sobre esta prática musical - pertencente a uma sociedade que, mesmo há vários séculos em contato com a cultura envolvente de tradição ocidental (a

cultura do "homem branco"), mantém sua identidade através de uma articulação dinâmica com esta.

Foram feitas 15 visitas à área, onde se conversou com as pessoas mais diretamente ligadas à música, fazendo-se gravações de performances. As observações de campo fizeram ver que, ao lado do gosto pela chamada "música brasileira" (música de rádio, principalmente sertaneja) os Guarani em questão mantêm uma prática musical que aponta para a existência de um sistema próprio, estruturado, onde práticas e instrumentos "tradicionais" de sua cultura, como o *mbaraka-mirim* (chocalho) e o *takua-pu* (bastão de ritmo) convivem num universo dinâmico com o violão industrializado (*mbaraka*) e a rabeça de três cordas (*rave*).

Desta forma uma classificação do repertório "tradicional" Guarani, considerando-se aspectos como uso de instrumentos, afinações, detalhes de performance e relação da música com outros domínios da cultura (no caso dos Guarani, a literatura aponta exaustivamente a relação entre música e religião), fazendo um cruzamento dos dados de campo com a bibliografia, foi o ideal que norteou a pesquisa.

A partir das observações adotou-se uma divisão do repertório tradicional em "canções de criança" e "música instrumental", sendo o primeiro um conjunto bastante homogêneo de canções em Guarani com temas míticos e religiosos, praticadas principalmente por

crianças e cuja prática está hoje sistematizada através da formação de um coral, por iniciativa dos próprios Guarani da aldeia. Já por "música instrumental" entende-se o repertório utilizado para o acompanhamento de danças, que são de diferentes tipos (*sondaro, tupã jerokÿ, tangara*).

A descrição de dois momentos de performance, com transcrições de nove "canções de criança" e de outra chamada *tangara-mirim*, que difere em vários aspectos deste conjunto homogêneo, apresentando-se as letras em guarani com suas respectivas traduções, constitui o centro do trabalho, com destaque ainda para a utilização do violão como instrumento acompanhador totalmente integrado à cultura Guarani, que faz dele um uso muito particular, abordada a partir das diferentes afinações utilizadas e comparando-se as técnicas instrumentais utilizadas nas "canções de criança" e em "*tangara-mirim*", originalmente instrumental.

RESUMO DE COMUNICAÇÃO:

A memória e o processo seletivo nas práticas cotidianas do estudo do piano: uma crítica às práticas pedagógicas.

Maria Luiza Feres do Amaral

Para a realização de um estudo, sobre a construção e a produção de uma determinada obra musical, no repertório pianístico, integra-se alguns conceitos teóricos à sua prática. Para isso podemos inicialmente, partir dos pressupostos mencionados por Sloboda (1985), que diz: o domínio técnico de uma composição musical é uma conquista que reúne qualidades, como rapidez na execução, precisão de toque, de tempo, e memória acurada em larga escala.

Então, toda a atividade que será realizada pelo aluno, deverá ser feita através da decodificação dos elementos contidos na partitura musical. Esses códigos são aqueles que se referem ao ritmo, harmonia, e articulação, sugerindo uma descrição estrutural da composição. Assim, essa atividade musical exercida pelo aluno, no caso da decodificação do texto, começa a ser inserida no processo de

aprendizagem musical. Contando a linguagem musical, com o conhecimento de sua estrutura formal, do seu estilo, da idéia principal que o autor sugeriu, no momento da composição.

O estudo do piano, como também de outros instrumentos musicais, sempre foi ao longo dos séculos, conhecido por exigir dos alunos uma dedicação exclusiva. Este estudo, era concentrado no desenvolvimento da velocidade, igualdade, agilidade e fortalecimento dos músculos dos dedos. Assim, os estudantes de piano tinham que preparar um repertório espantoso com uma coleção de estudos e exercícios, contendo os mais usuais problemas técnicos. Logo, no estudo diário do piano, observa-se que ao se dar a leitura de notas do texto, do ritmo, do dedilhado e da sua movimentação; os estudantes apresentam grandes dificuldades em reter na memória esses passos pretensos à execução da obra. Assim, os estudantes fazem uso de numerosas horas de estudos, procurando através das repetições exageradas dos textos, concluir uma produção efetiva.

Ao definir práticas para o ensino do piano, os livros específicos de técnica, oferecem para cada situação, planos de estruturação, planificação estritamente independente e funcional, de acordo com os objetivos. Porém, os objetivos tem sido pouco claros entre os estudante e os pedagogos. Tendo em vista, a realidade sócio-cultural e também curricular de nossas escolas livres de música e de nossas

universidades, que não se adaptam a esses critérios.

Em meados do século XVIII, muitas mudanças houveram na ideologia, no caráter e estilo das artes em geral. A música em particular, trouxe mudanças no campo artístico e técnico-interpretativo. Assim, numa visão mais recente, procura-se agrupar o estudo da técnica com um repertório adequado às dificuldades, às facilidades do aluno de piano e às suas condições sócio-culturais. Acreditando nessa teoria, pode-se pensar em um estudo contemporâneo, buscando uma proposta pedagógica, como: "*A memória e o processo seletivo nas práticas cotidianas do estudo do piano*".

As repetições infundáveis, até a sua exaustão eram os mecanismos usados por alguns professores, baseados nos métodos do século passado, assinados por Hanon, Pischna, Phillip e Krause. Na repetição, acreditava-se na articulação e imobilidade da mão (condicionamento dos músculos dos dedos), esquecendo do controle cerebral e na fadiga muscular. Esses mestres, desconheciam que os erros se incrustam no cérebro, assim como os acertos; usando o método das passagens, recomeçando sempre da mesma maneira para chocar-se de novo com os mesmos problemas.

Portanto, vê-se a necessidade de adequarmos uma prática de estudo mais duradoura, de caráter puramente intelectual, sabendo que o trabalho mental, é quem

organiza toda a atividade pianística. Quando um pianista realiza determinada idéia musical, o estímulo auditivo deve sempre preceder a reação motora, tanto no estudo quanto na performance. O trabalho excessivo, bem como a prática extenuante, ocasionará um resultado deficiente, acontecendo a fadiga do sistema nervoso central que muitas vezes não é percebida por alunos e seus orientadores.

Uma atenção especial, deve-se ao fato de constituir um critério na resolução das dificuldades diversas que aparecem no estudo, evitando assim, um grande erro pedagógico, enfrentado os mesmos simultâneamente. Tanto a aprendizagem, quanto o ensino, sentirão efeitos positivos, se racionalizados. O aluno raramente sabe estudar, e sustenta a idéia de que as repetições serão o remédio para tal.

Levando em consideração os aspectos anteriores, conclui-se que a memória musical desempenha um papel decisivo nas realizações do executante. Portanto, num sentido mais amplo, o estudo dos problemas técnicos e sonoros de uma obra musical, seguem em perfeita harmonia, devendo ser executado com mecanismos diferenciados e criativos, dando enfoque a uma rápida e sólida aprendizagem.

RESUMO DE COMUNICAÇÃO:

Método de violão para crianças livro: violão enluarado

Silvana Mariani Hueblin

Nesta comunicação, será apresentado o Método de Violão denominado "Violão Enluarado". Esse método destina-se a crianças entre 8 e 12 anos e é o resultado da pesquisa didática realizada pela autora durante os 10 anos em que trabalhou com crianças nesta faixa etária. Tendo em vista a quase total ausência, no Brasil, de material didático para o ensino de violão para crianças, e também porque o pouco material existente é completamente desapropriado para essa idade, o método vem preencher essa lacuna.

Apresentado a diversos profissionais da área, todos foram unânimes em afirmar que o método possui uma abordagem inovadora e contemporânea, e que didaticamente se preocupa em oferecer ao aluno o material que até então só era disponível para alunos de flauta, piano ou violino.

O método é apresentado de forma lúdica e não se resume a acompanhamentos no violão, mas introduz a criança à leitura melódica e

domínio das técnicas violinísticas, explorando as capacidades sonoras do instrumento. Nele caminham juntos teoria e prática, onde os exercícios de leitura musical são diretamente aplicados ao instrumento, já incentivando a criança a criar e improvisar desde a primeira lição. A fonte melódica vem do folclore brasileiro.

Harmonia e melodia vão sendo introduzidas lentamente, através de cadências perfeitas e de melodias que não ultrapassam à escala proposta (seja ela de cinco, seis, sete ou oito notas). As melodias, por serem tocadas através de escalas móveis, podem ser executadas em todo braço do violão, permitindo assim um conhecimento mais aprofundado do instrumento. A leitura e execução vão se desencadeando lenta e evolutivamente. As melodias são alternadas entre melodias conhecidas e outras desconhecidas, para que num dos casos a criança toque "de ouvido" e noutro seja incentivada a ler. Os acompanhamentos podem ser executados por um segundo ou terceiro aluno, apresentando as mesmas dificuldades técnicas. Sendo assim, o método também é apropriado para aula em grupo.

RESUMO DE COMUNICAÇÃO:

Escola Pública & Comunidade: Relato de uma experiência em educação musical junto à comunidade do Morro do Avaí.

Maria Helena de Lima

*"O morro não tem vez, mas se derem vez
ao morro....."*

(Tom Jobim)

O trabalho trata de uma experiência de educação musical junto as crianças e adolescentes da comunidade do Morro do Avaí, ocorrido no período de março de 1998 a agosto de 1999 na Escola Municipal do Morro do Avaí, localizada no Município de São José, periferia da grande Florianópolis, quando então fui encaminhada para ministrar aulas como professora substituta na disciplina da educação artística, e no meu caso com a disposição particular de trabalhar os conteúdos musicais, devido a minha formação específica como licenciada em Música e especialista em Educação Musical.

Procura relatar dificuldades e alegrias vivenciadas durante esta experiência, numa comunidade já bastante estigmatizada por um histórico de agressividade, pobreza e marginalidade, aspectos estes que se refletiam constantemente dentro da própria escola na relação aluno professor em sala de aula. Estas observações serviram de base inicial para várias indagações a respeito desta relação, e posteriormente a proposta de uma ação efetiva, que resultou na formação de um grupo musical, em horário oposto ao das aulas, com o objetivo inicial de que os alunos viriam à escola não apenas para assistir as aulas no seu horário, mas também para realizar atividades que os proporcionasse outras vivências, no caso através da música, colocando o fato de que a falta de alternativas fazia com que as crianças e adolescentes daquela comunidade pouco pudessem exercer e até canalizar sua energia criativa, e se a utilizavam dentro da escola era geralmente de maneira destrutiva.

A proposta surgiu após a observação de vários meninos no morro carregando os seus instrumentos de percussão e até tocando, relacionando-se diretamente com e através do som. Percebi desta forma que poderia manter uma forma de diálogo com eles, e no caso este poderia ser um "diálogo musical" de mútuas trocas e não uma relação de concorrência.

A proposta de formação do grupo teve grande aceitação, e dos encontros e ensaios que aconteceram resultou a formação de um musical

chamado: "Cantando um dia no Morro", que representou o Morro do Avaí em diversos eventos, sendo apresentado também no Teatro Municipal de São José, no Teatro do CIC em Florianópolis e dentro da própria escola.

Mas os aspectos mais importantes deste trabalho foram os seus reflexos dentro da sala de aula e na própria escola: a confraternização entre professores e alunos, a perspectiva para os alunos da escola como um lugar que poderia também lhes proporcionar prazer, e no meu caso em especial, o envolvimento dos alunos durante as aulas de música e as possibilidades que este envolvimento proporcionou.

O trabalho no Morro do Avaí encerrou-se em agosto de 1999, mas posteriormente redundou em outro trabalho musical junto às comunidades Monte Cristo e Chico Mendes na periferia de Florianópolis, trabalho este que venho desenvolvendo desde então juntamente com as crianças e adolescentes destas localidades.

RESUMO DE COMUNICAÇÃO:

A criação musical como recurso didático em sala de aula.

Regina Finck

A presente pesquisa propõe-se a investigar os procedimentos musicais utilizados por 5 alunas de 9 a 13 anos, em trabalhos de criação musical em grupo, visando a compreender e analisar os processos implicados na construção do conhecimento musical.

As informações necessárias para a realização da pesquisa foram obtidas a partir da observação e relatos de 15 aulas de música, com periodicidade semanal e 60 minutos de duração. O espaço físico foi cedido pelo Departamento de Música do Centro de Artes/UEDESC que forneceu também, o equipamento necessário para o desenvolvimento das seções e instrumentos disponíveis.

Para a realização deste trabalho sentimos a necessidade de fundamentar a prática pedagógica na gênese do conhecimento musical, temática ainda pouco estudada no Brasil. Desse modo, conhecendo as etapas e os processos pelos quais a criança passa na construção do pensamento musical, a ação pedagógica do professor poderá ser mais significativa, além

disso, de posse desse conhecimento, o professor poderá apontar sugestões metodológicas para o ensino de música.

A epistemologia genética, oferece os fundamentos para que se conheça como o ser humano aprende, ou seja, a consciência da atividade cognitiva vai se tornando gradativamente interior, havendo a interação entre o organismo e o meio (Piaget 1990). A preocupação de natureza epistemológica enfatiza o sujeito no processo de aprendizagem. Nesta concepção, é a ação do sujeito sobre o objeto de conhecimento que norteará o trabalho do professor. Desta forma, tanto a prática do discurso musical quanto a compreensão de seu significado terão ênfase no trabalho em sala de aula. Para efetivar a organização desse conhecimento, adquirido na prática dos processos criativos que a criança percorre na construção do pensamento musical, utilizaremos as abordagens cognitivas em música, elaboradas por Beyer (1988, 1995, 1996) e Serafine (1983).

Este estudo está de acordo com uma abordagem qualitativa de pesquisa, na qual a situação de ensino-aprendizagem é respeitada. O princípio metodológico selecionado para investigar os processos e procedimentos de criação em grupo e conseqüentemente, a construção do discurso musical, foi o método clínico. Esta metodologia mostrou-se adequada às necessidades desse estudo porque permite um acompanhamento sistemático e contínuo das

ações previstas para o desenvolvimento musical do grupo.

A análise dos dados partiu das seguintes hipóteses: Como as alunas estruturam e organizam suas criações musicais? Utilizam-se de elementos musicais e/ou extra-musicais? Realizam resgate sonoro - exploração sonora, enfatizando a pesquisa dos sons e, conseqüentemente, escolha de instrumentos e respectivos timbres? Utilizam-se de que critérios para definir os padrões rítmicos e melódicos e serem empregados? Realizam algum tipo de representação simples com base analógica das suas criações musicais? Como interpretam e recriam uma partitura analógica?

O trabalho de análise dos dados ainda não está concluído mas já é possível comprovar que ao mesmo tempo que procuramos estratégias para desenvolver a criatividade musical em grupo através da adoção de improvisação e composições musicais, estamos também despertando, no aluno, o desejo e a motivação para aprender os códigos da linguagem musical. Os resultados finais desta pesquisa serão apresentados em defesa de dissertação de mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre.