

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Francisco Alves de Souza

Marcelo Almeida Sampaio

**Ensino coletivo de cordas graves no NEOJIBA: música brasileira para o
desenvolvimento técnico e musical**

Belo Horizonte

2023

Ensino coletivo de cordas graves no NEOJIBA: música brasileira para o desenvolvimento técnico e musical

Francisco Alves de Souza

Marcelo Almeida Sampaio

Resumo: A pedagogia do ensino coletivo de cordas graves para jovens e adultos em fase de formação é desafiadora, especialmente quanto aos aspectos técnico-musicais. Esta pesquisa de mestrado profissional é contextualizada nos Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA), tendo como objetivo contribuir com uma melhor pedagogia para o grupo de cordas graves, violoncelo e contrabaixo, criando um repertório de música brasileira específico para essa formação. A metodologia é qualitativa, investigando aspectos técnico-musicais das obras escolhidas e arranjadas para um grupo com oito integrantes. As atividades pedagógicas exploraram melodias e solos desenvolvidos a partir das seguintes unidades de análise: afinação, leitura melódica e rítmica, agógica e dinâmicas. A coleta de dados foi realizada entre agosto de 2022 a junho de 2023. Como resultado, criou-se um *site* contendo seis arranjos de música brasileira, suas gravações e uma tabela pedagógica com matriz estruturada em conteúdos musicais, habilidades e estratégias técnicas para valorizar o desenvolvimento dos integrantes.

Palavras-chave: NEOJIBA; Contrabaixo; Violoncelo; Cordas Graves; Ensino coletivo; Música Brasileira.

Low strings group teaching at NEOJIBA: Brazilian music for the technical and musical development of students

Abstract: The pedagogy for teaching low strings in groups of young people and adults in formative phase is challenging, especially as to its technical and musical aspects. This research is set at NEOJIBA, and has the goal to contribute to a better pedagogy for this instrumentation (cello and double bass), and to create a repertoire for this group using Brazilian music. The methodology is qualitative and evaluative, investigating technical and musical aspects of the chosen works arranged for a group of eight students. The pedagogical activities explore melodies and solos, developed through analytical parameters, such as: pitch, rhythmic and melodic music reading, agogic, dynamics, and motivational aspects. The data collection occurred between August 2022 and June 2023. As a result, a website was created containing eight arrangements of Brazilian music, their recordings, and a pedagogical spreadsheet structured in content, skills, and strategies for a better understanding and engagement of the students.

Keywords: NEOJIBA. Double Bass. Cello. Low Strings. Group Teaching. Brazilian Music.

1. Introdução

O ensino de música nos projetos sociais brasileiros apresenta diversas dificuldades, tais como instrumentos em pouca quantidade e de baixa qualidade, ausência de luterias, turmas com número elevado de estudantes, pouca capacitação continuada para seus profissionais, pequena disponibilidade de recursos financeiros pelos governantes, além do pouco interesse político-social dos órgãos responsáveis. A partir desse perfil de exigências, surge a necessidade de um maior investimento nesses projetos, bem como uma maior oferta de orientação, cursos e capacitações aos professores que assumem a parte técnico-musical dessas instituições de ensino.

Os projetos sociais não devem ser pensados separadamente do contexto social e educacional em que as crianças e os jovens brasileiros se encontram. Nesse sentido, o ensino de música a partir de um repertório brasileiro contribui para uma educação musical mais integrada com as riquezas culturais do nosso país, com o emprego de uma literatura e uma linguagem musical mais familiar. Para Borges (2016, p. 147), um fator de desmotivação do aluno iniciante brasileiro é:

a origem estrangeira da maioria dos livros de estudo para os instrumentos de cordas utilizados no Brasil [...]. Quase todos esses livros utilizam material folclórico do próprio país, pouco conhecido do nosso povo, estabelecendo certo distanciamento entre o aprendizado do instrumento, a nossa cultura e a experiência musical de nosso aluno. (BORGES, 2016, p. 147)

O ensino musical, ao utilizar o repertório nacional, abre possibilidades para que o aprendizado possa ser executado através de um contexto sociocultural familiar, acelerando seu processo de aprendizado, facilitado pelo resgate da memória brasileira, tornando-se um elemento de inspiração e motivação para os jovens.

O ensino coletivo de música tem crescido no cenário musical brasileiro, tanto no surgimento de diversos projetos musicais quanto no crescente aumento da produção de pesquisas acadêmicas sobre essa temática. Montandon (2004, p. 46) afirma que:

[...] o ensino de instrumentos em grupo pode ter várias funções, igualmente válidas – formação de instrumentistas virtuosos, democratização do ensino de música, musicalização geral do indivíduo, etc. – desde que o objetivo esteja claro e, principalmente, que a metodologia esteja coerente com o que se pretende formar. (MONTANDON, 2004, p. 46)

Para Queiroz e Ray (2005, p. 1), existe uma carência de profissionais qualificados e capacitados, alta demanda de alunos e até mesmo uma falta de recursos para a contratação de um profissional especializado para cada instrumento. Santos (2016, p. 1) propõe um levantamento e uma análise documental dos atuais métodos de ensino coletivo de instrumentos de cordas friccionadas, objetivando sistematizar, padronizar e, posteriormente, verificar se esses métodos podem atender aos critérios apresentados pelos parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) para o ensino da música nas escolas regulares brasileiras.

Da revisão de literatura, mencionam-se três pesquisas que adotam a música folclórica brasileira como repertório: a) Ying (2007, p.1) apresenta uma reflexão sobre o ensino coletivo de cordas com foco direcionado ao violino, através da crítica comparativa dos principais métodos de ensino coletivo para violino, apontando caminhos para a elaboração de uma metodologia coletiva baseada no folclore brasileiro; b) Terra (2014) apresenta uma proposta metodológica para a iniciação ao contrabaixo com músicas folclóricas brasileiras, usando a metodologia Suzuki como referência; c) Borges (2016) usa a metodologia Suzuki no violino aplicada ao folclore brasileiro como fator de estímulo e familiaridade ao repertório.

1. Caracterização da pesquisa

Essa pesquisa é focada no ensino coletivo de cordas graves, violoncelo e contrabaixo, tendo como sujeitos de pesquisa os integrantes dos grupos de cordas graves, utilizando os núcleos do Programa NEOJIBA¹ como campo de aplicação. O NEOJIBA, em seu Programa Político Pedagógico (PPP), prevê o ensino coletivo de cordas dividido em cordas agudas (violinos e violas) e cordas graves (violoncelo e contrabaixo) na iniciação ao instrumento que acontece, principalmente, em seus Núcleos de Prática Musical (NPMs) e Núcleos Territoriais (NTN). O programa baiano oferece oportunidades a profissionais da área de cordas que trabalham coletivamente. Por este motivo, ao utilizar o NEOJIBA como campo de pesquisa e atuação, buscamos fundamentos na música brasileira para uma metodologia mais eficaz de crescimento técnico e igualitário entre instrumentos tão distintos como o contrabaixo e o violoncelo, adotando uma didática inclusiva que encoraja o ensino participativo e a criação de arranjos dos próprios alunos.

O objetivo deste trabalho é contribuir para uma melhor pedagogia para o ensino coletivo de cordas graves no NEOJIBA e, especificamente investigar estratégias pedagógicas

¹ Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia. Programa prioritário do Governo da Bahia criado em 2007 pelo pianista Ricardo Castro.

para o ensino de cordas graves, a partir do repertório de arranjos de músicas brasileiras, resultando na criação final de um *site*² com seis arranjos para essa formação. Os arranjos foram feitos sobre as seguintes músicas: *Vilarejo* (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown, Marisa Monte e Pedro Baby); *Panis et circencis*, *Alegria alegria*, *Odara*, *Leoãozinho*, *Cajuína*, *Oração ao tempo*, *Você é linda*, *Podres poderes*, *Sampa*, *Sozinho*, *Você não me ensinou a te esquecer*, *Tropicália*, *Araça azul*, *Reconvexo* (Medley de Caetano Veloso); *Assum preto* (Luiz Gonzaga); *Colorir papel* (Levi Lima, Jammil e uma noites); *Cabeça branca* (Tierry) e *Várias queixas* (Afro Jhow, Germano Meneghel, Narcisinho – Olodum)³.

2. METODOLOGIA

A metodologia adotada é qualitativa, com observações da prática dos grupos de cordas graves no NEOJIBA, em diálogo com os integrantes e instrutores do programa. Como perguntas de pesquisa, assinalamos as seguintes questões:

1. Como elaborar uma metodologia pedagógica coletiva para violoncelo e contrabaixo?
2. Quais problemas existem no ensino dessa formação musical?
3. De que forma a música brasileira contribui para essa pedagogia?

Para a elaboração dos arranjos desse trabalho, foram usados os seguintes critérios: a escolha de tonalidade compatível aos instrumentos, mudanças de posições, arcadas, escolha de dedilhados e criação de linhas melódicas pertinentes ao conteúdo estudado.

2.1- Delineamento de pesquisa

A pesquisa foi realizada com crianças, jovens e adultos entre 9 e 24 anos, em 3 grupos de cordas graves existentes no Núcleo Central do NEOJIBA, em Salvador que são a Orquestra Experimental (OPE), a Orquestra Castro Alves (OCA) e a Orquestra 2 de Julho (O2J). Os encontros com os grupos aconteceram duas vezes por semana com ensaios de três horas de duração. As atividades desenvolvidas foram distribuídas entre aulas coletivas, ensaios de naipe, aulas individuais e *masterclasses*. Além disso, criou-se um grupo semanal de discussão sobre os arranjos e os ajustes técnicos formado por instrutores e coordenadores

² <https://cordasgravesneojiba.wixsite.com/home>

³ Os arranjos foram feitos respectivamente pelos arranjadores: Jamberê Cerqueira, Gabriel da Soledade, Breno Gama, Francisco Alves e Esdras Salatiel.

do projeto. As reuniões foram organizadas a partir de três unidades de análise: 1) perfil do integrante; 2) tempo de prática; 3) práticas teóricas e didáticas. Foram produzidos seis arranjos de música popular brasileira (dueto, quarteto e sexteto) com a finalidade do aprimoramento técnico e musical dos integrantes.

2.2- Criação do plano pedagógico

O plano pedagógico a seguir⁴ teve seu foco em quatro pilares: conteúdos, habilidades, estratégias de estudo e repertório. Os *conteúdos* geraram as *habilidades* que deveriam ser aprendidas pelos integrantes com o estudo. As *estratégias de estudo* foram o meio facilitador de ensino para cada habilidade e, por último, a escolha do *repertório* que foi o núcleo gerador da motivação e do interesse dos integrantes:

- a. Conteúdos: São as duas unidades de análise escolhidas, centradas nos aspectos relacionados ao ensino-aprendizagem: 1) Leitura (ritmos afro-brasileiros, agógica e dinâmicas) e 2) técnica (afinação, uso do arco e produção do *pizzicato*, mudança de posição, produção de sons harmônicos e *vibrato* no grave e agudo);
- b. Habilidades: São a descrição das habilidades técnicas desenvolvidas a partir de cada conteúdo;
- c. Estratégias: São as estratégias pedagógicas de estudo e práticas usadas na otimização do processo de aprendizagem, incluindo os materiais didáticos, apostilas e compilados técnicos voltados aos instrumentos;
- d. Repertório: As escolhas das peças obedeceram a uma linguagem simples e direta para os exercícios técnicos apoiados nos conteúdos propostos. Assim, foram criados arranjos baseados na música popular brasileira.

2.3 - Coleta de dados

A coleta de dados foi feita pela filmagem dos ensaios, das intervenções pedagógicas dos professores e da performance final pública dos arranjos escolhidos pelos integrantes. À medida em que os ensaios aconteciam, os arranjos eram reajustados para uma melhor

⁴ Disponível no site: <https://cordasgravesneojiba.wixsite.com/home>

execução técnica e musical, gerando diversas versões dos mesmos. Na performance final, gravou-se apenas aquele arranjo que ficou mais bem equilibrado ao grupo.

2.4 - Análise de dados

A análise de dados foi feita concomitantemente aos ensaios a partir das gravações realizadas em conjunto com os grupos de discussão de colaboradores. Aqueles aspectos técnicos e musicais inadequados àquele grupo foram modificados e trazidos para o ensaio seguinte. Sendo assim, as discussões pedagógicas aconteciam com bastante frequência, resultando nas readequações dos arranjos.

3 - Resultados e discussões

Nessa seção, serão apresentadas as transformações dos arranjos resultantes das interações pedagógicas com os integrantes do grupo de cordas do NEOJIBA. Os resultados focaram-se nas seguintes unidades de análises: a) Dinâmica; b) Ritmos Afro-brasileiros; c) Agógica; d) Técnica (*pizzicato*, arco, afinação, mudança de posição, *vibrato*, sons harmônicos e técnicas estendidas)⁵.

a) Dinâmica:

A dinâmica promove o balanço sonoro dos instrumentos nos arranjos, possibilitando a variação da intensidade do som entre eles. Neste contexto, ela equilibra o grupo instrumental em suas funções de solista e acompanhador, garantindo que todos os instrumentos sejam ouvidos corretamente em uma mistura melódica e harmônica. No exemplo abaixo, podemos observar aspectos da dinâmica presente em *Vilarejo*:

⁵ Os trechos musicais podem ser ouvidos gratuitamente nos arranjos gravados no *site* já referenciado anteriormente onde são dadas também as referências pedagógicas de estudos de cada parte.



Figura 1: Balanceamento de dinâmicas *mp* e *p* no tema de *Vilarejo* executado na região grave pelo contrabaixo II (c. 18-23, letra A).

Nesta figura 1, podemos observar a clareza da dinâmica e a distribuição das vozes. O contrabaixo II está com a melodia principal em *mp* com *cantabile*, enquanto o contrabaixo I está em *p* com notas longas. Ao ensaiar essa música com os integrantes, a tendência dos músicos foi realizar o contrabaixo I mais forte que o contrabaixo II, perdendo o protagonismo da melodia do contrabaixo II, desequilibrando o balanço sonoro entre eles. No contrabaixo I, as notas longas devem ser tocadas em *p* com *vibrato* moderado, criando um pedal sonoro mais estático para o contrabaixo II. Para ele, a execução do *cantabile* com ligadura na região grave precisa ser feita evitando-se romper o *legato* com a mudança de posição ou mudança de corda. Para isso, é necessário praticar lentamente a mudança de posição na mesma corda, mantendo sempre a qualidade sonora na execução de dinâmicas desafiadoras como *mezzo piano* e *piano*.

b) Ritmos Afro-brasileiros

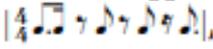
Os ritmos afro-brasileiros combinam a estética da cultura africana com estéticas da música brasileira, influenciando diversos gêneros musicais no nosso país. Com sua riqueza cultural ímpar, esses ritmos são determinados por uma forte presença percussiva, com batidas firmes e pulsantes, criando nas músicas uma atmosfera ativa e envolvente. Tais ritmos foram aplicados nos arranjos principalmente através do uso de técnicas estendidas, com o uso das mãos em várias partes do corpo do instrumento: o tampo da frente, tampo do fundo, laterais, estandarte, cavalete e outros.

As técnicas estendidas podem ser uma forma de enriquecer a prática musical do grupo de violoncelos e contrabaixos. É possível explorar novas possibilidades sonoras, como a técnica do *col legno*, *battuto*, arco *sul ponticello*, arco *sul tasto*, *snap pizz*, entre outras. Com o uso dessas técnicas, é possível ampliar e enriquecer a performance musical, abrindo janelas

para novos timbres, enfatizando aos integrantes que cada parte dos arranjos pode ser executada de forma criativa e espontânea, especialmente nas partes percussivas.

Quanto à sonoridade, há que se explorar as características sonoras do violoncelo e contrabaixo para dar mais qualidade à interpretação dos arranjos. Cada instrumento apresenta um timbre próprio, com possibilidades de desenvolver uma sonoridade rica e equilibrada, explorando as diferentes nuances de cada instrumento.

A música *Várias Queixas* é um clássico do grupo musical Olodum⁶. Sua estrutura rítmica é composta por um ritmo afro-brasileiro chamado de samba-reggae que surgiu na década de 1970, em Salvador. Esse ritmo é uma fusão do samba brasileiro com ritmos africanos, especialmente os tocados no candomblé, tendo sua origem na resistência negra contra o preconceito e a marginalização social (SÁ OLIVEIRA, 2000, p. 2). O samba-reggae é caracterizado pelo uso de tambores tocados em conjunto para criar um ritmo envolvente e marcante. Sobre isso, Vargas (2017) afirma que:

A prática do Samba-Reggae compreende a execução de padrões rítmicos em forma de *ostinato*, como, por exemplo, o Samba-reggae que chamamos de três, três, quatro, três, três (33433): , cuja rítmica é tocada, repetidamente, durante a música. Além disso, os arranjos possuem partes em que os músicos param de tocar o *ostinato* e, imediatamente, iniciam a execução de uma frase convencional, contrastando os instrumentos agudos com graves (...) (VARGAS, 2017, p. 5- 6).

Várias Queixas tem uma batida forte e cadenciada, refletindo a energia do Olodum e sua mensagem de luta pelos direitos dos moradores da periferia. A seguir, exemplifica-se o uso do ritmo de samba-reggae no arranjo de *Várias Queixas*:

⁶ O grupo Olodum foi formado, em 1979, na cidade de Salvador, Bahia. Essa música foi difundida em 1992, no álbum *Egito Madagascar*, tornando-se uma de suas principais músicas.

Figura 2: Ritmos percussivos de samba-reggae em *Várias Queixas* (c. 12-13).

A precisão da execução dos ritmos percussivos do trecho anterior demanda uma boa comunicação visual e auditiva entre os grupos, porque os ritmos estão sempre interligados. Com a frequência dos ensaios, os integrantes ficaram mais à vontade para equilibrar os balanços sonoros rítmicos e a expressividade coletiva tornou-se mais orgânica, conforme foram conhecendo as interações com as vozes dos colegas. No exemplo a seguir, podemos observar como as vozes se interagem através das expressões rítmicas:

Figura 3: Ritmos percussivos com os quatro contrabaixos, em *Várias Queixas* (c. 4 a 6).

Observe a figura 4 a seguir:

The image shows a musical score for measures 10, 11, and 12 of the piece 'Várias Queixas'. The score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for Violoncellos (Vc.), and the next two are for Contrabaixos (Cb. 1 and Cb. 2). The bottom three staves are for Percussion (Cb. Perc 1, Cb. Perc 2, and Cb. Perc 3). The percussion parts are highly rhythmic, featuring complex patterns of eighth and sixteenth notes, often with accents (>) and dynamic markings like sf. The double bass and cello parts also show rhythmic complexity, with some notes marked with accents and dynamic markings.

Figura 4: Ritmos percussivos do grupo, em *Várias Queixas* (c. 10 a 12).

Ainda em *Várias Queixas*, sugere-se que as vozes entre contrabaixos e violoncelos sejam didaticamente distribuídas por nivelamento, contando com a liberdade de alternar quem realiza a percussão e quem realiza a parte melódica, para que todos possam tocar os ritmos afro-brasileiros, criando timbres mais diversos para a performance e estudo da peça.

Em *Colorir Papel*, o grupo de contrabaixos e violoncelos apresenta uma proposta similar ao uso dos ritmos afro-brasileiros, através de técnicas de percussão no corpo do instrumento. Buscou-se retratar a rítmica do *axé music* baiano⁷, marcado por multirritmias, sínopes e *ostinatos* rítmicos acentuados, geralmente executados por percussionistas experientes nos trios elétricos dos carnavais de Salvador. No exemplo a seguir, destacamos a complexidade percussiva sincopada em *Colorir Papel*.

⁷ Sobre o contexto do termo *axé-music*, Pereira (2010) afirma: “É em meados dos anos oitenta que a música percussiva produzida pelos blocos afros, o samba-reggae e o ritmo ijexá dos terreiros de candomblé são incorporados ao repertório das bandas de trio, através de letras que celebram o universo negro. Saindo dos guetos soteropolitanos para ocupar um lugar central no cenário musical baiano, e, posteriormente, se constituir como um pólo criativo da música do Brasil. Sintetizando, desta forma, o megafenômeno Axé seria uma mestiçagem estética de frevo, fricote, galope, merengue e salsa com o samba-reggae, sem esquecer da pitada de ritmos oriundos da religião do candomblé. O termo Axé é uma saudação religiosa usada no candomblé e na umbanda, que significa energia positiva; espaço sagrado de tambores e ritmos” (PEREIRA, 2010, p. 2).

20

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Cb. 1

Cb. 2

Cb. 3

mf cresc.

p cresc.

p cresc.

mf

p

Figura 5: Síncopes, multirrítimicos e ostinatos percussivos em *Colorir Papel* (c. 20-22).

c) Agógica

A agógica serve para matizar os diferentes tempos, formas e intensidades de uma melodia, inspirando o grupo com ajustes de aumento e diminuição do andamento para destacar determinadas passagens musicais, criando um clima de tensão e relaxamento. Além disso, a agógica conecta as diferentes seções da música, criando uma narrativa e uma interpretação coerente dentro da obra.

No *Medley* de Caetano Veloso, foram feitas citações diretas dos refrões e introduções das seguintes músicas: *Panis et Circencis* (1968, movimento Tropicalismo), *Alegria Alegria*, *Odara*, *Leãozinho*, *Cajuína*, *Oração ao Tempo*, *Você é Linda*, *Podres Poderes*, *Sampa*, *Sozinho*, *Você não me ensinou a te esquecer*, *Tropicália*, *Araça azul* e *Reconvexo*.

A agógica leva em consideração, necessariamente, a vocalidade das canções e suas respectivas letras, altamente populares, no caso de Caetano Veloso. No exemplo a seguir, o contrabaixo I imita vocalmente a letra *você é linda*, especialmente utilizada como forma expressiva de interpretação, indicada como *tempo livre*, dando ao grupo maior fluência e equilíbrio, preparando a conexão em Lá maior para Dó maior com *Podres Poderes*.

Figura 6: Tempo livre imitando interpretação vocal, com violoncelos e contrabaixos, em *Medley* de Caetano Veloso (c. 60 a 64).

No exemplo a seguir, demonstramos o uso de citações diretas na voz do violoncelo 1 do *Medley*. Buscou-se enfatizar a passagem através do uso de dinâmicas na transição e preparação para o tema de *Odara*:

Figura 7: Uso de citações diretas de *Odara* na voz do violoncelo II no *Medley* de Caetano Veloso (c. 12-17).

Um dos principais desafios na elaboração do arranjo foi a distribuição das melodias entre os instrumentos, a tessitura e a timbragem entre as vozes. A ação pedagógica desse arranjo consistiu na elaboração e equalização sonora entre os instrumentos e suas respectivas vozes. Buscou-se a clareza melódica nos temas de citação direta e distribuição dos temas principais entre todos os instrumentistas do grupo. O exemplo a seguir ilustra o material

temático utilizado da canção *Panis et Circencis* no *Medley* de Caetano Veloso no qual o refrão da música é distribuído entre as vozes.

Panis et Circencis
♩ = 110

Violoncelo 1
Violoncelo 2
Contrabaixo 1
Contrabaixo 2

Figura 8: Distribuição do refrão entre as quatro vozes de *Panis et Circencis* no *Medley* de Caetano Veloso (c. 1-5).

O desenvolvimento do *Medley* para o grupo de cordas graves foi uma excelente oportunidade de aprendizado e crescimento musical para os músicos. Ao trabalhar com diferentes combinações de notas, ritmos e texturas, os instrumentistas desenvolveram novas habilidades técnicas como mudança de posição, *vibrato*, arco e *pizzicato*, enquanto trabalhavam aspectos musicais de ritmos brasileiros, dinâmicas e agógica, a serem aplicados em outras áreas de atuação.

d) Técnica

A técnica é o elemento propulsor da criação expressiva na interpretação musical, a partir das *habilidades* em executar golpes de arco, *vibrato*, *pizzicato* e sons harmônicos, enriquecendo a materialização da performance nas suas mais diversas expressões físicas. Entende-se por técnica o conjunto de estratégias relacionadas à execução de desafios pontuais nos arranjos desenvolvidos para esse trabalho. O processo de aprendizagem apresentou como principais desafios técnico-musicais a junção das seguintes habilidades: (1) escolha da tonalidade (2) controle da velocidade do arco; (3) *staccato* e *legato*; (4) afinação em saltos; (5) mudança de posição com ligaduras no agudo; (6) *vibrato*; (7) sons harmônicos.

A escolha da tonalidade foi um desafio pedagógico no arranjo de *Vilarejo*. A versão inicial foi escrita na tonalidade original da música, em Dó# menor. No entanto, após testagens

práticas no instrumento com os integrantes, ela foi transposta para Mi menor, deixando a peça mais brilhante, facilitando a utilização de harmônicos naturais e dedilhados do contrabaixo. No exemplo a seguir, está o início do arranjo original de *Vilarejo*:

Figura 9: Excerto de *Vilarejo* em Dó# menor (c.1-5).

Após outros testes com os integrantes e com sugestões do arranjador, adaptou-se a tonalidade para Mi menor. A tonalidade de Mi menor está presente tradicionalmente em alguns concertos e obras do repertório para contrabaixo, como no concerto de Koussevitsky (Op. 3).

O trecho a seguir ilustra o início do arranjo na nova tonalidade.

Figura 10: Excerto de *Vilarejo* em Mi menor (c. 1-5).

Além da alteração da tonalidade, reavaliou-se o uso da clave de dó que, inicialmente, estava escrita na terceira linha. Optou-se por colocar na quarta, visto que essa clave é mais frequentemente encontrada nas obras escritas para contrabaixo, tais como sonatas, concertos e outras peças para contrabaixo para essa posição. O exemplo abaixo demonstra a comparação do uso da clave de dó na adaptação final do arranjo.

The image displays two musical staves for double bass, labeled 'a)' and 'b)'. Each staff has two parts: D.B. I (top) and D.B. II (bottom).
 Part 'a)' starts at measure 12. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The D.B. I part has a complex melodic line with many slurs and accents. The D.B. II part has a simpler bass line. Dynamics include *sfz mp*. The tempo is marked *a tempo*.
 Part 'b)' starts at measure 13. The key signature has two sharps (F#, C#). The D.B. I part has a similar melodic line but with fewer slurs. The D.B. II part has a bass line that includes a *p cantabile* section. Dynamics include *sfz mp* and *mp*. The tempo is marked *a tempo*.

Figura 11: Comparação do uso inicial da clave de dó na terceira linha e sua adaptação no arranjo final para clave de dó na quarta linha em *Vilarejo* (c. 13-17).

Como resultado da mudança de tonalidade para Mi menor, observou-se uma melhor estruturação dos trechos de maior dificuldade técnica e uma leitura mais fluente, minimizando as mudanças de posições, mudança de cordas, cruzamento de cordas, provendo características mais brilhantes do timbre na execução de algumas passagens do arranjo, além de facilitar a execução e a leitura da obra.

Uma das habilidades fundamentais para o violoncelo e o contrabaixo é o controle da velocidade do arco. A variação na velocidade do arco influencia diretamente a sonoridade do instrumento, permitindo que o aluno explore diferentes nuances musicais. Além do desenvolvimento dessa habilidade no arranjo, utilizou-se como estratégia, a prática de exercícios específicos presentes nos métodos tradicionais de contrabaixo e violoncelo, tais como SIMANDL (1984) e DOTZAUER (s.d.), nos quais estão presentes mudanças de dinâmica e articulação, em que a velocidade do arco é fundamental para a execução dos diversos arranjos. No exemplo a seguir, observarmos um trecho de *Vilarejo* no qual o integrante teve que avaliar a velocidade e distribuição do arco para manter a expressividade do *piano* com ligadura extensa e *fermata*.

The image shows a musical score for two double basses, labeled 'Db. I' and 'Db. II'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 135. The score consists of several measures. In the first measure, there is a dynamic marking of *mf* and a circled plus sign above the note. The second measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The third measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The fourth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *p*. The fifth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The sixth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The seventh measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The eighth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The ninth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The tenth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The eleventh measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The twelfth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The thirteenth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The fourteenth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The fifteenth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The sixteenth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The seventeenth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The eighteenth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The nineteenth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The twentieth measure has a circled plus sign above the note and a dynamic marking of *mf*. The score includes various articulations and dynamics, such as *mf* and *p*, and a tempo marking of 135.

Figura 12: Tema em oitavas para os dois contrabaixos com e sem ligaduras, exemplificando o controle de arco em diferentes dinâmicas, articulações e durações (c.42-45).

No controle do arco, o aluno deve explorar diversas técnicas, como *sautillé*, *staccato*, *legato*, entre outras, para obter diferentes timbres e articulações musicais. As mudanças de posições presentes nos arranjos permitem ao integrante acessar as várias regiões do instrumento, explorando diferentes dedilhados e sonoridades. No trecho a seguir, ilustramos o momento em que os contrabaixos fazem uma súbita transição da técnica de *staccato* para *legato*.

The image shows a musical score for two double basses, labeled 'D.B. I' and 'D.B. II'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score starts at measure 106. The first measure has a dynamic marking of *p* and an 'arco' marking above the staff. The second measure has a dynamic marking of *p* and an 'arco' marking above the staff. The third measure has a dynamic marking of *cresc.* and an 'arco' marking above the staff. The fourth measure has a dynamic marking of *cresc.* and an 'arco' marking above the staff. The fifth measure has a dynamic marking of *f* and an 'arco' marking above the staff. The sixth measure has a dynamic marking of *f* and an 'arco' marking above the staff. The seventh measure has a dynamic marking of *f* and an 'arco' marking above the staff. The eighth measure has a dynamic marking of *f* and an 'arco' marking above the staff. The ninth measure has a dynamic marking of *mf* and an 'arco' marking above the staff. The tenth measure has a dynamic marking of *mf* and an 'arco' marking above the staff. The score includes various articulations and dynamics, such as *p*, *cresc.*, *f*, and *mf*, and an 'arco' marking.

Figura 13: Transição de técnica de *staccato* para *legato* em *Vilarejo* (c. 106 -110).

A afinação com mudança de posição e com saltos é outra habilidade desenvolvida a partir do uso da corda solta e da conexão visual e auditiva entre os membros do grupo, contribuindo na precisão e na desenvoltura coletiva. Além disso, foi possível enfatizar e elaborar exercícios que desenvolvessem a qualidade de som, como escalas e exercícios de arpejos⁸ através da tonalidade dos arranjos. Uma das estratégias utilizadas para o controle da afinação foi o uso das cordas soltas e de harmônicos como referências visuais e auditivas. Usamos as cordas soltas para ajudar na afinação bem como os intervalos, comparando a nota de saída e de chegada com as cordas soltas correspondentes.

⁸ Disponível no site: <https://cordasgravesneojiba.wixsite.com/home>



Figura 14: Salto no contrabaixo 1, acompanhado de trinado na nota de chegada em *Vilarejo* (c. 7-8).

Em relação aos saltos, é importante enfatizar a importância do relaxamento da mão esquerda ao tocar. O relaxamento da mão esquerda evita tensões nos dedos e na palma da mão, permitindo mais fluência na execução dos saltos. Pode-se aprimorar o relaxamento na mudança de posição utilizando a técnica do *glissando*. Neste caso, podemos simular como se estivéssemos "limpando as cordas do instrumento" usando uma flanela. O movimento da flanela deve ser feito de forma suave e controlada, deslizando-a verticalmente sobre as cordas. Além disso, é importante manter o polegar da mão esquerda mais relaxado durante todo o processo, evitando tensões nos dedos, mantendo uma postura adequada, permitindo uma execução mais fluida da música.

As mudanças de posição com ligadura permitem aos integrantes acessar as diversas regiões do instrumento, explorando diferentes dedilhados e sonoridades. No caso de *Vilarejo*, destacamos um trecho com alta demanda técnica devido ao conjunto de habilidades necessárias à sua execução, como mudanças de posição com ligaduras no agudo.

Figura 15: Trecho final do contrabaixo I com desafios de mudança de posição com ligadura no agudo, em *Vilarejo* (c. 146-162).

No exemplo anterior, o contrabaixo I navega por registros agudos do contrabaixo na execução de arpejos. A forma da mão esquerda se encontra adaptada a posições cromáticas e semicromáticas no *capotasto*. Para a execução deste trecho, é possível elaborar, como estratégia, alguns exercícios⁹ que desenvolvam a precisão da afinação, como escalas, exercícios fixos em determinadas posições e exercícios de arpejos em mi menor.

As mudanças de posições com ligaduras também estão presentes na música *Assum preto* de Luiz Gonzaga, conforme o exemplo:



The image shows a musical score for four double basses, labeled Contrabaixo 1 through 4. The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score consists of nine measures. Contrabaixo 1 (treble clef) has a rest in the first measure, followed by a slur over a series of eighth notes in the second measure, and continues with eighth notes and slurs through the remaining measures. Contrabaixo 2 (treble clef) has a rest in the first measure, followed by a slur over a series of eighth notes in the second measure, and continues with eighth notes and slurs through the remaining measures. Contrabaixo 3 (treble clef) has a rest in the first measure, followed by a slur over a series of eighth notes in the second measure, and continues with eighth notes and slurs through the remaining measures. Contrabaixo 4 (bass clef) has a rest in the first measure, followed by a slur over a series of eighth notes in the second measure, and continues with eighth notes and slurs through the remaining measures. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

Figura 16: Notas com ligaduras em excerto do quarteto de contrabaixos da música *Assum preto* (c. 1 a 9).

O integrante deve compreender as características sonoras do instrumento a fim de dar mais qualidade à interpretação, destacando-se o *vibrato* nas melodias de *Vilarejo*. As estratégias viáveis ao desenvolvimento do *vibrato* são: praticar o *vibrato* com uma nota sustentada, sem interrupções, utilizando um metrônomo para manter a pulsação constante, começando com uma velocidade confortável e aos poucos aumentando gradualmente, manter a velocidade e amplitude do vibrato uniformes durante toda a execução da nota, usando diferentes dinâmicas ao praticar, explorando variações de intensidade, e por fim, aumentando progressivamente a dificuldade, praticando com diferentes escalas e padrões melódicos.

As peças devem ser iniciadas em velocidades confortáveis, aumentando-se gradualmente a dificuldade. O objetivo é desenvolver controle e fluência no *vibrato* ininterrupto, assim como entender as nuances do instrumento para aprimorar a interpretação.

⁹ Veja os exercícios no site <https://cordasgravesneojiba.wixsite.com/home>



Figura 17: Notas longas em excerto do contrabaixo II com ênfase pedagógica no *vibrato*, em *Vilarejo* (c. 25-33).

Finalmente, mencionamos a execução de *sons harmônicos* presentes no arranjo de *Vilarejo e Cabeça Branca*, possivelmente como o aspecto mais característico do contrabaixo arranjado. Embora o arranjo possa ser adaptado para violoncelos, o tema de abertura do duo apresenta harmônicos naturais característicos do contrabaixo. Esse tema pode ser utilizado como ferramenta didática do estudo de harmônicos, enfatizando a velocidade de arco, o nível de peso na mão esquerda, dedilhados e de formas da mão esquerda.



Figura 18: Execução do tema de *Vilarejo* em sons harmônicos na voz do contrabaixo I (c.5-6).

Os sons harmônicos presentes em *Cabeça branca* são escritos para um melhor posicionamento da forma em arpejos, em posição fixas nas últimas posições do contrabaixo.

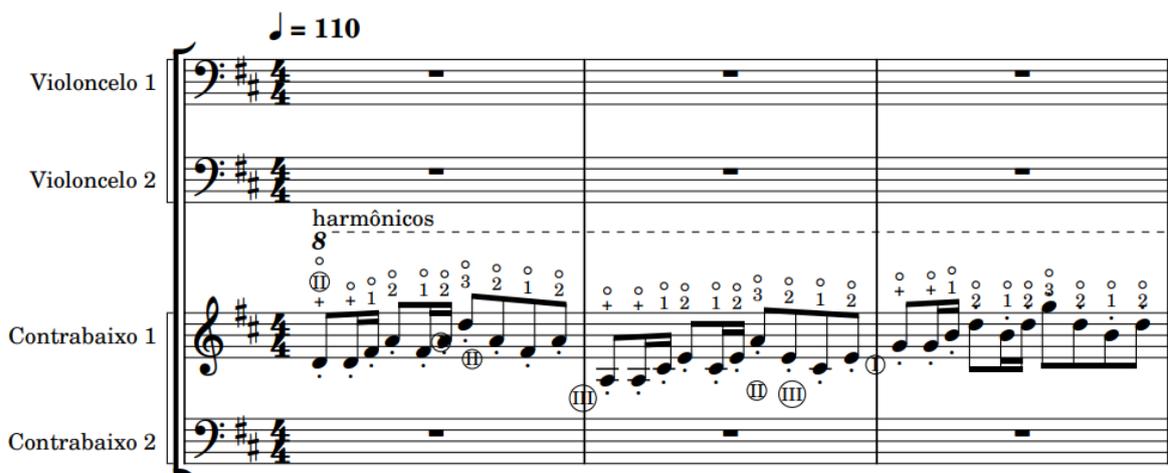


Figura 19: Execução em sons harmônicos na voz do contrabaixo I em *Cabeça branca* (c. 1-3).

3- Conclusões

Essa pesquisa de mestrado profissional atendeu à demanda de criação de arranjos para o ensino de cordas graves no NEOJIBA, viabilizando, na prática, o acesso à educação musical com ênfase na música e cultura brasileiras.

O ensino em grupo de violoncelo e contrabaixo teve um caráter lúdico, otimizando o tempo de aprendizagem dos integrantes do NEOJIBA a fim de desenvolver algumas competências na performance desses instrumentos. Ao trabalhar coletivamente, os integrantes tiveram mais motivação, vivenciando um aprendizado mais criativo e co-participativo.

A criação dos arranjos expandiu o conhecimento do grupo em alguns gêneros musicais brasileiros, bem como o desenvolvimento de habilidades específicas que enriqueceram a performance, coordenação musical e interação social. Além disso, as aulas coletivas ofereceram um ambiente cooperativo entre crianças, jovens e adultos, incentivando a prática cotidiana do seu repertório. Nesse aspecto, o professor do NEOJIBA desempenha um papel didático e pedagógico importante no ensino coletivo de cordas graves, orientando os alunos através da técnica e do desenvolvimento musical, assumindo a função de facilitador, diante da diversidade de perfis em seus mais variados níveis de conhecimento.

Apesar das diferenças entre o violoncelo e o contrabaixo quanto a sua sonoridade, quantos aos diferentes arcos e técnicas específicas, o ensino em grupo pode ser adaptado para esse tipo de formação. É fundamental considerar a necessidade de ensinar elementos básicos, como postura, arco, *vibrato*, entonação, além de outros aspectos ligados à leitura, harmonia e interpretação musical dos arranjos brasileiros.

Os ensaios com os integrantes do NEOJIBA trouxeram maior desenvolvimento técnico-musical através da música brasileira, com suas dificuldades rítmicas, buscando uma equalização da sonoridade entre melodia e acompanhamento. Além disso, a criação dos arranjos proporcionou um melhor aprendizado entre os membros do grupo a partir da valorização da cultura regional baiana, ressaltando as necessidades técnicas da linguagem musical brasileira, incentivando também a cooperação e o trabalho em equipe. Usar a música brasileira potencializa o tempo de ensino dos instrumentos, dada a familiaridade e a motivação intrínsecas do grupo por este repertório. O conjunto de técnicas, estratégias e habilidades desenvolvidas com as atividades em grupo, culminaram na execução e na gravação coletiva bem como na organização de apresentações para a comunidade.

Este trabalho teve como resultados a criação de um plano pedagógico, de um álbum musical com seis arranjos disponíveis gratuitamente no *site*¹⁰ contendo materiais textuais, vídeos didáticos, gravações, habilidades e estratégias de estudo, além da performance dos arranjos brasileiros.

Por fim, as experiências compartilhadas neste mestrado poderão contribuir como fonte de novos trabalhos com temática similar, além de inspirar professores e alunos a refletirem sobre metodologias em grupo aliadas ao repertório brasileiro.

¹⁰ <https://cordasgravesneojiba.wixsite.com/home>

REFERÊNCIAS

BORGES, G. A. O Método Suzuki e o folclore brasileiro: proposta de uma abordagem de ensino para os instrumentos de cordas. Revista **Música Hodie**, Goiânia, V.16 - n.2, 2016, p. 146-160.

CUNHA, Obadias de Oliveira. **Coordenação Pedagógica em Música no NEOJIBA: percurso formativo no Mestrado Profissional**. Salvador, 2014. 132 p. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado Profissional) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

DE SÁ OLIVEIRA, Augusto. **Música e Cultura Popular: Olodum, Pelourinho e Imaginário**. 2000.

DOTZAUER, Justus J. F. **Violoncello method**. New York: Carl Fischer, [s.d]

MONTANDON, Maria Isabel. Ensino Coletivo, **Ensino em Grupo: mapeando as questões da área**. In: I ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL. 1., 2004, Goiânia. Anais... Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas/UFG/Campus II, 2004.

NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. **Caderno de pesquisas em administração, São Paulo**, v. 1, n. 3, p. 1-5, 1996.

PEREIRA, Ianá Souza. **Axé-axé: o megafenômeno baiano**. Revista África e Africanidades, Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, fev. 2010. Disponível em: http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Axe-axe_mega_fenomeno_baiano.pdf
Acesso em: 23/06/2010.

QUEIROZ, Cintia Carla de; RAY, Sonia. **Mapeamento do Ensino Coletivo de Cordas em Goiânia**. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 14, 2005, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: ABEM, 2005.

SANTOS, W. R. **Educação musical coletiva com instrumentos de arco: uma proposta de sistema em níveis didáticos**. Salvador 2016. 498 p. Tese (Doutorado) – UFBA, Salvador, 2016.

SIMANDL, Franz. **New Method for the Double Bass**. Part 1. New York, Carl Fisher, Inc. 1984.

SMETAK, Icaro. **A filarmônica de cordas: proposta de um ensino coletivo de cordas para iniciantes, inspirada na prática das filarmônicas da Bahia**. Salvador, 2019. 223 p. Tese (Doutorado) – UFBA, Salvador, 2019.

TERRA, Natália Iza Teles. **Metodologia Suzuki: uma aplicação para contrabaixo à moda brasileira**. Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

TOURINHO, Ana Cristina G. dos Santos. **A formação de professores para o ensino coletivo de instrumentos**. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 12, 2003, Florianópolis. Anais. Florianópolis: ABEM, 2003. p. 51-57.

VARGAS, Alexandre Siles. **O ensino de Samba-Reggae baseado na Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tillman.** In: XI CONFERÊNCIA REGIONAL LATINO-AMERICANA DE EDUCAÇÃO MUSICAL-ISME. 2017.

YING, Liu Man. **O ensino coletivo direcionado no violino.** São Paulo, 2007. 227 p. Dissertação. (Mestrado em Artes - Musicologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.